



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دورة الأختل الصفر



أبحاث

الندوة

ووقائعها

كتاب الأبحاث

د. إدريس بلملح

د. أحمد قدور

د. خريستونجم

د. أمينة فارس غصن

د. عبدالله الغدامي

د. سالم خدادة

د. ياسين الأيوبي

د. محيي الدين صبحي

محاضرة

أ. مبارك الخطر

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعته أمين عام
مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري
ومعاونوه

التحرير والمراجعة: عدنان بلبل جابر

الإشراف العام: عبدالعزيز جمعة

الطباعة والتنفيذ: أحمد متولي

تصميم الغلاف: محمد العلي

حقوق الطبع محفوظة للمؤسسة



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

2 0 0 0

تصدير..

منذ أن بدأت مؤسستنا في إقامة ندوات أدبية مصاحبة لدوراتها اعتباراً من الدورة الثالثة «دورة البارودي» عام ١٩٩٢ ، أخذت في إصدار الأبحاث الخاصة بشاعر الدورة وبالشعر العربي أو القصيدة العربية في كتاب يجمع شمل تلك الأبحاث، ويوزع على الباحثين والأكاديميين والمهتمين قبل وقت كاف من عقد الدورة للاطلاع على ما فيه من أبحاث، وتحضير أسئلتهم وتعقيباتهم عليها لإثارتها أثناء جلسات الندوة الأدبية.

ولم تكتف المؤسسة بهذه الخطوة في ما يخص أبحاث كل دورة، وإنما تقوم بإعادة طباعة كتاب الأبحاث هذا، مضافاً إليه كل التعقيبات والمناقشات التي تمت حول كل بحث، رغبة منها في أن يحيط القراء الكرام بما أثريت به الأبحاث من مناقشات وتعقيبات قدمها أساتذة وأكاديميون لهم مقامهم العلمي الكبير، فيلّم القراء بهذه الطريقة ومن خلال كتاب الأبحاث في صورته الجديدة بكل مجريات الندوة الأدبية.

ويسعدني أن أقدم هذا الكتاب عن دورة الأخصل الصغير - أبحاث الندوة ووقائعها - ، وهو الرابع في هذه السلسلة المدعمة بالمناقشات والتعقيبات الثرية التي تضيف لكل بحث، وترتق ما قد يكون اعتوره من قصور منهجي، فلقد سبق هذا الكتاب إخوة ثلاثة له في كل من دورات: البارودي ١٩٩٢ ، أبو القاسم الشابي ١٩٩٤ ، أحمد مشاري العدوان ١٩٩٦ .

عزيزي القارئ:

لقد حرصنا على كل رأي قيل، بل وعلى كل كلمة وحرف، وراجعنا كل ذلك من خلال التسجيل الصوتي والمرئي، ولم نترك شاردة ولا واردة إلا ووضعناها بين يديك، حتى لكأن الغائب عن الندوة حاضر لها وشاهد.

ويبقى شكري الخاص للأمين العام للمؤسسة ومعاونيه الذين لم يدخروا جهداً في عمل الأصوب والأصلح، وخاصة محرر الكتاب الأستاذ عدنان جابر.

والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل.

عبدالعزیز سعود الباطین

ذو الحجة ١٤٢٠ / أبريل ٢٠٠٠

معلومات

الأهداف العامة لندوات المؤسسة:

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.
- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم.
- إيجاد فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.
- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

الجهاز التنفيذي للندوة:

- مدير الندوة:
عبدالعزیز السریع
- السكرتير العام للندوة:
تحسين بدير
- معاونون:
قاسم الحميدي
عادل لبیب
مصطفى سعد
- تصحيح الأبحاث ومراجعتها وإعداد الكتاب للطبع:
عدنان بلبل الجابر
- تنفيذ الكتاب في قسم الكمبيوتر بالمؤسسة:
أحمد متولي
أحمد جاسم
- إخراج:
محمد العلي
- الإشراف العام:
عبدالعزیز جمعة

الأخطل الصغير في سطور....

- ولد الشاعر بشارة عبدالله الخوري عام ١٨٨٥ في قضاء جبيل اللبناني، وتفجرت قريحته الشعرية صغيراً.
- عاصر ثلاثة عهود سياسية - العهد العثماني والعهد الفرنسي وعهد الاستقلال.
- أصدر صحيفة «البرق» عام ١٩٠٨ وأوقفها عن الصدور لمدة (٤) سنوات أثناء الحرب العالمية الأولى بسبب الرقابة المشددة على الصحافة، ثم استأنف إصدارها حتى بدايات عام ١٩٣٣ حين أغلقتها سلطات الانتداب نهائياً.
- كان يوقع مقالاته باسم «الأخطل الصغير» أثناء تواريه عن عيون الأتراك فعلق به اللقب حتى غلب عليه.
- أصدر ديوان «الهُوى والشباب» عام ١٩٥٣ وديوان «شعر الأخطل الصغير» عام ١٩٦١.
- بويع أميراً للشعراء العرب في حفل كبير أقيم بقاعة الأونيسكو في بيروت بتاريخ ١٩٦١/٦/٤ وكانت وفاته يوم ٣١ يوليو من العام ١٩٦٨.
- كرمته مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بإطلاق اسمه على دورتها السادسة التي أقيمت في أكتوبر ١٩٩٨ في بيروت وطبعت أعماله الكاملة وفيها ديوانه الشامل لأول مرة، وبعض الكتب عن سيرته وأدبه، وذلك على النحو الآتي:
 - ١ - الأخطل الصغير، سيرته وأدبه. (٢٣٩) صفحة، تأليف د. سهام أبوجودة
 - ٢ - الأخطل الصغير، الديوان الكامل. (٥٥١) صفحة، جمع وترتيب وتقديم، د. سهام أبوجودة
 - ٣ - الأخطل الصغير، الأعمال النثرية. (٥٥٩) صفحة، جمع وترتيب، د. سهام أبوجودة
 - ٤ - الأخطل الصغير، الرسائل. (٢٩٥) صفحة، جمع وترتيب، د. سهام أبوجودة
 - ٥ - الأخطل الصغير في عيون معاصريه ومصادر دراسته. (٥٣٦) صفحة، جمع وترتيب، د. سهام أبوجودة
 - ٦ - الأخطل الصغير في صور. (٢٠٣) صفحات، جمع وترتيب وتعليق عبدالعزيز السريع وعبدالعزیز جمعة.
 - ٧ - كتاب «مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة» (٤٧٩) صفحة، د. أحمد قدور، د. إدريس بلمليح، د. أمينة فارس غصن، د. خريستو نجم، د. سالم خدادة، د. عبدالله الغدامي، د. محيي الدين صبحي، د. ياسين الأيوبي.
 - ٨ - دورة العدوان «أبحاث الندوة ووقائعها» في (٨٧٢) صفحة - إعداد الأمانة العامة.

ندوة الدورة السادسة
«دورة الأخطل الصغير»
بيروت، ١٤ - ١٧ أكتوبر ١٩٩٨

الجلسة الأولى:

الأستاذ عبدالعزيز السريع :	رئيس الجلسة
الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير.	البحث الأول
الدكتورة أمينة فارس غصن :	الباحث
لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير.	البحث الثاني
الدكتور أحمد قدور :	الباحث
د. محمد بن مريس الحارثي، د. فوزي عيسى، د. محمود مكي، د. إدريس بللمليح، د. عمر المراكشي، د. محمد زكي العشماوي، د. سهام الفريح، د. عبدالعزيز حمودة، د. سعاد عبد الوهاب، د. نسيم الغيث، د. ناصر الدين الأسد، د. أحمد الطرييق، د. محمد الدناي، د. حسن الأمrani، أ. ياسين النصير، د. التهامي العبدولي.	المعقبون

الجلسة الثانية:

الدكتور عبدالسلام المسدي :	رئيس الجلسة
الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير.	البحث الثالث
الدكتور خريستو نجم :	الباحث
القصيد الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين.	البحث الرابع
الدكتور ياسين الأيوبي :	الباحث

المعقبون : د. إدريس بلمليح، د. محيي الدين صبحي، أ. فاطمة العلي،
أ. خالد الشايجي، د. إقبال الغريللي، د. مبارك ربيع، د. محمد
الدناي، د. الصيد أبوديب، أ. ممدوح عدوان، د. نسيمة الغيث،
د. سعاد عبدالوهاب، د. محمد قوبعة، د. عبدالقادر فيدوح.

الجلسة الثالثة:

رئيس الجلسة : الأستاذ صدقي خطاب
البحث الخامس : القصيدة القومية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين.
الباحث : الدكتور محيي الدين صبحي
البحث السادس : قراءة القصيدة الحرة.
الباحث : الدكتور عبدالله الغذامي
المعقبون : أ. محمد أبوشوارب، د. التهامي العبدولي، د. عبدالقادر القط،
د. محيي الدين صابر، د. أحمد مختار عمر، د. إدريس بلمليح،
د. ريتا عوض، د. كمال عمران، د. سهام الفريخ، د. عبدالله
صولة، د. عبدالقادر فيدوح، د. فوزي عيسى، د. أحمد معتوق،
أ. أحمد شراك، أ. فاطمة يوسف العلي، د. عبدالحميد الهرامة،
د. أحمد الطرييق، د. محمد مسعود جبران.

الجلسة الرابعة:

رئيس الجلسة : الدكتور علي عقلة عرسان
البحث السابع : قراءة القصيدة الرومانسية.
الباحث : الدكتور سالم عباس خدادة
البحث الثامن : قراءة القصيدة التقليدية.
الباحث : الدكتور إدريس بلمليح
المعقبون : د. حسن الأمراني، د. محيي الدين صبحي، د. توفيق
الفيل، د. عبدالله صولة، أ. أحمد شراك، د. محمد فتوح
أحمد، د. محمد الدناي، د. سعد البازعي، د. محمد
قوبعة، د. نورة الشملان، د. هيا الدرهم، د. نعيم اليافي.

الجلسة الخامسة : محاضرة عامة

- رئيس الجلسة : الأستاذ عبدالعزيز السريع
- عنوان المحاضرة : مقدمة في بواكير العلاقات الثقافية والتعليمية والأدبية بين بلاد الشام والخليج العربي من ١٩٥٠-١٩٠٠ .
- المحاضر : الأستاذ مبارك الخاطر
- معقب رئيسي : الأستاذ مبارك العماري في حديث موجز عن «الأخطل الصغير والغناء في الخليج العربي»
- المعقبون : أ . فاطمة العلي، أ . محمد علي فرحات، د . محمد مريس الحارثي، د . منصور الحازمي، د . خليفة الوقيان.

ابيض

حفل الافتتاح

تحت رعاية دولة رئيس مجلس الوزراء اللبناني السيد رفيق الحريري وبحضور حشد كبير من الوزراء ورجال الدولة والسلوك الدبلوماسي العربي والشعراء والأدباء العرب المدعوين لحضور هذه التظاهرة وأسرة الأخطل الصغير.. أقامت مؤسسة «جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» في تمام الساعة الواحدة من ظهر يوم الأربعاء ١٤/١٠/١٩٩٨ حفل افتتاح رائع لفعاليات الدورة السادسة - دورة الأخطل الصغير - في قاعة الأونيسكو تم خلالها إلقاء الكلمات بهذه المناسبة وتوزيع الجوائز على الفائزين وهم الأساتذة: الشاعر سميح القاسم - الناقد د. إدريس بلمليح - الشاعر محمد القيسي - الشاعر شوقي بغدادي - الشاعر جاسم الصحيح.

وفي ما يلي نصوص الكلمات التي ألقيت:

كلمة رئيس مجلس أمناء المؤسسة الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين
دولة الأخ الرئيس رفيق الحريري، رئيس مجلس الوزراء راعي الحفل وفقه الله.
معالي الشيخ فوزي حبيش، وزير الثقافة والتعليم العالي في الجمهورية اللبنانية.
معالي الأستاذ يوسف السميط، وزير الإعلام رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت.
معالي الأستاذ محمد إبراهيم المطوع وزير شؤون مجلس الوزراء وزير الإعلام في دولة البحرين.
معالي الأستاذ غازي صلاح الدين، وزير الثقافة والإعلام في جمهورية السودان الديمقراطية.
معالي الأستاذ رفقي بامخرمة، وزير الثقافة والشباب في جيبوتي.
معالي الأستاذ أسلم ولد سيد المصطفى وزير الثقافة والتوجيه الإسلامي في الجمهورية الإسلامية الموريتانية.
الإخوة الكرام ضيوفنا من بلاد ما وراء النهر من جمهوريات آسيا الوسطى الإسلامية.
أيها الإخوة، أيتها الأخوات، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وبعد.

فاسمحوا لي أن أعبر عن دواعي سروري واعتزازي، واعتزاز مؤسستكم، «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» لأنها تحظى في كل دوراتها بحضوركم وحضور مميز لثلة كريمة من وزراء الثقافة العرب، مما يدل على بالغ عنايتهم بالثقافة العربية وحرصهم على حضور متابعتها الجادة، وإنني إذ أرحب بكم وبهم أجمل ترحيب ضيوفاً كراماً في هذه الدورة وما سيليهها - بإذن الله - من دورات، أحبيكم وأشكر باسمكم جميعاً، وباسم المؤسسة، كافة أفراد أسرة شاعرنا العظيم بشاره عبدالله الخوري «الأخطل الصغير» الذين لم يدخروا وسعاً في تذليل أية مصاعب أمام إقامة الدورة، فلهم تحيتنا جميعاً.

ضيوفاً الكرام:

يطيب لي، بل يسعدني كثيراً، أن أقف بينكم لأعبر لكم جميعاً باسم الإخوة أعضاء مجلس أمناء «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري»، وباسمي، عن بالغ شكرنا لدولة الرئيس رفيق الحريري على رعايته الكريمة لهذا الحفل الثقافي المميز بحضوركم الذي أشكركم عليه من الأعماق. كما يسرني أن أنقل إليكم تحيات أهلكم من دولة الكويت الذين يكونون لإخوتهم اللبنانيين وللشعب العربي في جميع أقطاره كل المحبة والتقدير.

أيها الحفل الكريم:

يسعدني كثيراً أن أرفع أسمى آيات الشكر والتقدير لمقام اللبناني الأول فخامة الرئيس إلياس الهراوي رئيس الجمهورية اللبنانية ولحكومة لبنان وشعبه المعطاء.

أعزاءنا ضيوف الأخطل الصغير:

لقد أنشئت «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» عام ١٩٨٩ في القاهرة ولا يزال مقرها الرئيسي هناك، جاعلة التواصل الدائم والقوي بين مثقفي هذه الأمة من أهم أهدافها، وعلى الأخص بين شعرائها الذين هم ضميرها المتألق، عاملة، بكل ما أوتيت من طاقة، لتحريك الساحة الشعرية حتى يستعيد الشعر ألقه وفعله في النفس العربية. ونحن مجلس أمناء هذه المؤسسة، والعاملين فيها، وعلى كل الأصعدة، سائرون بثبات وعزيمة لتحقيق أهدافها.

أيها الإخوة الأعزاء:

أحيي باسمكم جميعاً شاعر دورتنا، الشاعر المبدع والناثر المتفرد والصحفي العملاق بشارة عبدالله الخوري، «الأخطل الصغير» الذي اختاره مجلس أمناء المؤسسة، بحماس، رائداً وشاعراً لتحمل هذه الدورة اسمه. ولم يكن السبب منحصراً فقط في إبداعات الأخطل الصغير وأصالتها، ولا في ملكته الشعرية المبدعة وريادته الصحفية الخلاقة، وتعدد مواهبه الإبداعية، حيث بلغ شأواً عظيماً في الشعر أهله لأن يؤمّر على الشعراء العرب عام ١٩٦١ خليفة لأمير الشعراء الأول أحمد شوقي، نعم كان كل ذلك في الحسبان، لكنه لم يكن كل شيء، لقد كان في مقدمة أسباب اختيار بشارة عبدالله الخوري «الأخطل الصغير» شاعراً لهذه الدورة تاريخه النضالي المجيد في سبيل وطنه وشعبه وأمته، وذلك الزخم العروبي المتعاطف في نفس الأخطل وأدبه، ودعوته الدائمة والمخلصة والداعمة للوفاق القومي وتمسكه الشديد بالإخاء والوحدة الوطنية والقومية.

يقول الأخطل الصغير:

يثرِبُ والقُدسُ منذ احتلما
كعبتنا وهوى العرب هوأنا
شرفٌ للموت أن نطمعه
أنفساً جبارة تأبى الهوانا
غذّت الأحداث منا أنفساً
لم يزدّها العنف إلا عنفوانا

إن من يقرأ إبداعات الأخطل الصغير الشعرية منها والنثرية، يراه في كل حرف منها عملاقاً عربياً قومياً، لا يمكن أحداً أن يفرق بين ما كتبه بشارة الخوري عن نبي الإسلام ورموزه ومقدساته، وبين ما كتبه أشد المخلصين لهذه الرموز والمقدسات. لنستمع إليه يقول نثراً في «المولد السعيد»:

«يضحك ثغر غدٍ عن تذكّار مولد الرسول العربي الكريم وسيكون للعيد بهجته، وسيكون له جماله ورونقه. إن للرسول - وهو في عنفوان الرسالة - من المعجزات ما يقف دونه الفكر صاغراً. ولكن له في حدّاته ما تصغر عنده عظمة العظيم ويبطل عنده سحر الساحر». الأخطل الصغير ابن هذا البلد المعطاء امتدت رؤاه وتسامى نظره من لبنان إلى سائر أنحاء الوطن العربي، بل وإلى الشرق كله. يتسلح في كل هذا بقلب عامر بالحب، وبتأييده للحق، فهو القائل:

أنا في شـمـال الحب قلبٌ خافقٌ
وعلى يمين الحق طيـرٌ شـاد
غنيت للشرق الجـريح وفي يدي
ما في سماء الشرق من أمجاد

لقد كانت كتابات الأخطل الصغير الخالدة في محاربة النعرات الطائفية، وفي الدعوة إلى الإخاء الوطني والقومي تتصدر صفحات «برقه» الأولى على مدى ربع قرنٍ من الزمان، لم يثنه في ذلك تعاقب العهود السياسية ولا عسف العثمانيين أو حكم الانتداب الفرنسي أو غيره، بل كان رائده الأوحـد - وفي كل العهود - الوطن والأمة.

أيها الإخوة الكرام؛

إن من أكبر دواعي الاعتزاز والسعادة أن أحيي باسمكم جميعاً الكوكبة الجديدة من الإخوة المبدعين الفائزين بجوائز المؤسسة لهذه الدورة: الشاعر الكبير سميح القاسم والناقد المميز الدكتور إدريس بلمليح، والشاعرين الرائدتين شوقي بغدادي ومحمد القيسي وشاعرنا الواعد جاسم الصبيح، ويهمني أن أشيد بمستوى ما قدموه من إبداع هو الأكبر والأهم، وما الجوائز المقدمة لأي منهم إلا تعبير بسيط ورمزي عن امتنان المؤسسة والوسط الثقافي العربي لعطائهم الأكبر، الذي يشكل محوراً مهماً من محاور الدورة بشكل عام، وأتمنى لهم عطاءً مستمراً وإبداعاً متألّقاً على الدوام في صرح الشعر العربي الكبير.

أيها الإخوة الأعزاء،

إن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» مؤسسة ثقافية عربية محضة لا تعنى بالسياسة إلا بما يحفظ تراث هذه الأمة وأرضها ومقدساتها،

وهي تؤكد على التلاحم وتحرص على أن يكون للشعر مكانته الريادية، وأن يستعيد الشعراء مكانتهم التي كانوا يتميزون بها في عهود الازدهار، وأن تزدهي اللغة العربية بجمالياتها المعهودة من خلال الشعر المنتمي إلى تراث هذه الأمة وذاكرتها الثقافية.

ولعلنا جميعاً نؤكد عدم الانسياق وراء التغريب والإغراق في العاميات المحلية المتفشية بشكل حاد في كثير من المرافق الإعلامية، بدعوى التحضر أو التمدن أو التبسيط وفي ذلك نوع من المفارقة المثيرة للأسف، فالمفترض أن تكون قمة التمدن والتحضر في التمسك بالسلامة اللغوية مدعومة بالخصوصية الثقافية، فكثير من الدول وصلت قمة التقدم العلمي الحديث ولم تتفارق وسلامة لغتها وخصوصيتها الثقافية، واليابان خير مثال على ذلك، وكمثال آخر على الاعتزاز باللغة القومية نذكر الشاعر الداغستاني رسول حمزاتوف فهو لم ينظم إبداعه إلا بلغة قومه الأساسية (اللغة الأفارية) والتي لا يتكلمها أكثر من ٢٠٠ ألف إنسان، ومع ذلك وبرغم قلة المتكلمين بها فإنه لم يغرد خارج سربه، بل تمسك بلغته، ونظم بها إبداعاته التي سمعها العالم كله، وما ذلك إلا لأنه مبدع أصيل يعتز بلغته وبنفسه وبموهبتة، فكان أن أحترمه العالم كله عندما تمسك بذلك فأصل إبداعاته بلسان قومه.

ومما يدعو إلى الأسف أن المتجول في المدن والبلدات يلحظ بكثافة أن معظم اللافتات غاب عنها الحرف العربي، ومكتوبة بحروف أجنبية فقط، وكأننا لسنا في بلد بقي طوال عهوده وتاريخه يكافح بحماس ومنهجية علمية معروفة، عن اللغة العربية وأدائها من شعر ونثر، وعن علومها من نحو وصرف وبلاغة ومعاجم وغيرها، كما نلحظ بأسف أيضاً أن بعض المحطات الفضائية تغرق إغراقاً مفرطاً في العامية في تسمية بعض برامجها، وفي الحديث والحوار فيها، مما يجعلها، في واقع الأمر، وكأنها محطات فضائية مخصصة لفئة معينة أو اللهجة عامية محددة، وفي أبسط الأحوال فإن هذا يفوت عليها عالميتها ويحد من انتشارها، ويخرجها من رحابة الفضاء إلى عالم ضيق ومغلق.

أيها الحفل الكريم:

بكل معاني الوفاء وفي سياق احترام لغتنا وتراثنا ننطلق إلى تحية العلماء الأفاضل أعمدة النهضة الأدبية الحديثة وبُنائتها الذين تصدوا للدفاع عن اللغة العربية ضد كل

التيارات المعادية في أقطار الوطن العربي كافة من المحيط إلى الخليج وفي المهجر وفي لبنان العرب والنهضة على وجه الخصوص، فكانوا وبحق قادة الفكر ونوابغ الأدب وسدنة هذه اللغة الشريفة، وحُماة الكلمة، منهم الأديب والشاعر والطابع والناشر والصحفي ورأس الحرف والخطاط، وكل من له اعتناء مخلص بالحرف وبالكلمة، ممن تعرفونهم وتعرفهم الأوساط الثقافية العربية والعالمية، ومنهم على سبيل المثال وليس الحصر: ناصيف وإبراهيم اليازجي، بطرس وسليمان وعبدالله ووديع البستاني، أحمد فارس الشدياق، جرجي زيدان، الأباء اليسوعيون، وغيرهم كثيرون، وكان كثير من الريادات الأدبية والصحفية والطباعة تبدأ من لبنان - البوابة الكبرى للوطن العربي - لتنتشر نوراً يعم أرجاء هذا الوطن، فإلى أرواحهم تحيُّنا وتقديرنا.

ضيوفنا الأعزاء..

لقد كان وراء إقامة هذه الندوة جهود كبيرة ومضنية نهض بها أعضاء اللجنة التنظيمية العليا للدورة وهم الأساتذة عبدالعزيز السريع وجورج جرداق وسليمان الشطي ونعيم اليافي وياسين الأيوبي، فلهم بالغ الشكر والتقدير، وكان للدكتورة سهام أبو جودة جهود مميزة في توفير مواد إصدارات هذه الدورة، فلها شكرنا وتقديرنا على هذه الجهود.

أما جنود هذه الدورة المجهولون، فهم جهاز الأمانة العامة للمؤسسة الذين كانوا يعملون بدأب وصمت لإنجاز هذه الإصدارات، وإعداد الترتيبات والتنظيم لإقامة هذه الدورة، فبارك الله كل جهودهم.

كما لا يفوتني أن أنوّه بجهود معالي وزير الثقافة والتعليم العالي الشيخ فوزي حبيش وأركان وزارته، وكذلك الأستاذ الأخ رامي زاهر المستشار القانوني للوزير لتذليل كل الصعاب أمامنا.

وكذلك الجهات التي أتاحت لنا مقراتها لإقامة أنشطة هذه الدورة من أمسيات شعرية وغنائية، ومنها قاعة حسام الحريري التابعة لمؤسسة الحريري في صيدا وقاعة الرابطة الثقافية بمدينة طرابلس، أما هذه القاعة التي شهدت حفل مبايعة الأخطل

الصغير عام ١٩٦١ كما شهدت حفل ذكرى وفاته عام ١٩٦٩، وتشهد اليوم حفلنا هذا الذي يزدان بحضوركم، فإنها تقع في رحاب وزارة التربية الوطنية، واسمحوا لي أن أحيي معالي وزيرها الصديق جان عبيد وأشكره على ذلك.

أيها الإخوة الكرام.. شعراء ومثقفى أمتنا العربية.

لقد نوهت في بداية كلمتي هذه بأن «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» مؤسسة ثقافية محضة لا تعنى بالسياسة إلا بما يحفظ تراث الأمة وأرضها ومقدساتها، وأنا أؤكد ذلك، ولكن الإنسان العربي - كما يفترض أن يكون - هو من أهم مقدسات هذه الأمة، بل هو صلب وجودها إذا شئت أن تنهض، لذا فإنني أشير إلى المأساة الإنسانية الكبيرة التي حدثت منذ ثماني سنوات ولا تزال تؤرق كل عربي يحترم نفسه، إنها مأساة مزدوجة أصابت الطفل الكويتي الذي غاب عنه والده، ولا يزال الآباء والأمهات المختطفون رهائن في سجون النظام العراقي. لقد ساقتهم قوات الغزو عنوةً في آخر اسبوع لاحتلالهم بلادنا العزيزة من الشوارع والمساجد دون ذنب اقترفوه، مما سبب معاناةً شديدة للأطفال الكويتيين وللكتير من أسرهم.

وإنني من منبر هذا الحفل الكريم، الذي يضم نخبة متميزة من خيرة مثقفي هذه الأمة، أناشدكم جميعاً أن تناصروا الحق الإنساني لهؤلاء المرتهنين وأسرهم وأطفالهم، وتنشروا ذلك في كل ما تطاله أيديكم من وسائل الإعلام، حتى لا تستمر هذه المأساة الإنسانية أكثر من ذلك. هذه المأساة السوداء، عندما يسجل التاريخ - بازدياد - أسر عربي لعربي دون وجه حق ودون وازع من ضمير أو رادع من خلق.

أيها الحفل الكريم

أشكر دولة الرئيس رفيق الحريري وأشكركم ثانية آملاً لكم متابعة ممتعة ومشاركة فاعلة، سائلاً المولى القدير أن يتيح لنا جميعاً لقاءات عديدة على الخير والمحبة، من منطلق خدمة الشعب العربي وبناء أمتنا الخالدة وثقافتها الأصيلة... والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

كلمة أسرة الأخطل الصغير

... وقد ارتجل الشاعر عبدالله بشارة الخوري... الابن الأكبر للراحل الكبير الشاعر الأخطل الصغير كلمة في هذه المناسبة ختمها بقوله: إن كلمتي هذه ليست كلمة أسرة الأخطل.. بل كلمة تلميذ للأخطل الصغير.. وقال: «الذي دعاني إلى هذا الحفل الكريم الأخ الشاعر الكبير المتواضع عبدالعزيز سعود البابطين الذي أنشأ هذه المؤسسة وقد قال لي ذات مرة إنه دخل في عالم الشعر عندما بدأ بقراءة شعر الأخطل الصغير...

إن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين تضاهي بل تتفوق على جميع المؤسسات الثقافية العربية المماثلة لها حتى في الغرب وفي أقصى أصقاع المعمورة، إنها مؤسسة حقيقية مبرمجة تضاهي كل المؤسسات التي تتعامل مع الفكر والشعر والأدب... فشكراً لها... وشكراً للعاملين فيها الذين يحملون مشعل الثقافة من بلد عربي إلى آخر...».

ثم ختم كلمته بالإشادة بدور رئيس مجلس الوزراء رفيق الحريري على رعايته واهتمامه بالوطن والثقافة....

كلمة وزير الثقافة فوزي حبيش:

ثم ألقى وزير الثقافة والتعليم العالي الشيخ فوزي حبيش كلمة قال فيها:

يسعدني أن أستهل كلمتي، بإزجاء الشكر العميق إلى دولة رئيس مجلس الوزراء السيد رفيق الحريري الذي تلطف، فأصر، رغم مشاغله، على الحضور شخصياً لافتتاح هذا المهرجان الذي يرعاه، تكريماً منه لذكرى شاعر لبنان والعروبة الأخطل الصغير بشارة عبدالله الخوري، وتقديراً للبادرة الطيبة التي تقدمها مؤسسة جائزة الشاعر الكويتي الكبير الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري والنقد الأدبي.

ويسعدني أيضاً أن أرحب بحضوركم جميعاً هذا المهرجان الأدبي، وأخص بالترحيب أصحاب المعالي الوزراء العرب الذين تحملوا مشقة الانتقال إلى بيروت، وهي بادرة نحتسبها لهم تقديراً للبنان ولدوره الثقافي في محيطه العربي.

كما يسعدني أن يكون بيننا اليوم رئيس مجلس أمناء مؤسسة الجائزة، شاعر الكويت وأديبها الكبير الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، الذي تجاوز العطاء الشعري السخي، إلى عطاء سخي آخر، عن طريق تخصيصه الجوائز النقدية، عاماً بعد عام، للمبدعين العرب، دون تمييز بين أفكارهم وانتماءاتهم، حتى إذا استقرت دورة هذا العام على اسم «الأخطل الصغير»، وجدنا فيها تكريماً للبنان واللبنانيين، من خلال هذا الشاعر النادر الذي ملأ الأسماع أنغاماً شجية، وأفعم القلوب بالراقيات الصافيات من المشاعر والأحاسيس.

عند هذه النقطة، أحب أن أنوه بالدور الكويتي النبيل، وبالكويت الشقيقة التي احتضنت، منذ أجيال، آلاف اللبنانيين، وقد أسهموا في إرساء قواعد حضارتها مع إخوانهم الكويتيين، فتحية للكويت الممتلئة بيننا بمعالي وزير الإعلام والوفد المرافق له، وسعادة السفير وأركان سفارته ومؤسس الجائزة وأعضاء مجلس الأمناء، وهم جميعاً يمثلون الأريحية العربية التي لا ينضب لها معين بإذن الله.

دولة الرئيس، أيها الحفل الكريم،

لقد كان لبنان والعرب أوفى الأوفياء للأخطل الصغير، سواء من خلال المهرجانات التكريمية التي انعقدت في حياته، وخصوصاً هنا في قصر الأونيسكو وفي الجامعة الأميركية، أو من خلال المؤلفات الخاصة بالأخطل الصغير التي عالجت سيرته وشعره، وأذكر منها رسالة الدكتوراه سهام أبو جودة عام ١٩٧٠، وكتاب الدكتور محمد مندور الصادر عام ١٩٧٠ في مصر، والأستاذ إيليا الحاوي عام ١٩٧٢، والأستاذ عبداللطيف شرارة عام ١٩٨٢، والدكتور عبدالمجيد الحر عام ١٩٩٧، وها هي مؤسسة «جائزة عبدالعزيز سعود البابطين» نتحفنا بتراث الشاعر ورسائله ومقالاته في جريدته «البرق»، وبما دبّجته الأقلام العربية عن الشاعر في حياته وبعد وفاته.

كلمة راعي الحفل

ثم ألقى السيد رفيق الحريري رئيس مجلس الوزراء اللبناني كلمة جاء فيها:

«الشعر ديوان العرب».. مقولة وضعها عبدالعزيز البابطين نصب عينيه عندما أقام مؤسسته لتكريم وتقدير الإبداع الشعري العربي، لكن أهمية هذه المبادرة تعود إلى

كونها فريدة في مجالها، مع أن سائر البلاد العربية، ومؤسسات الجامعة العربية، أنشأت جوائز في شتى المجالات العلمية والأدبية والإعلامية.

أما المعنى الكبير للجائزة فيكمن في المنزلة التي كانت للشعر وما تزال في الروح العربي، والتاريخ العربي، والتراث العربي، والحلم العربي. فأعلام الشعراء هم في ذاكرتنا جنباً إلى جنب مع أعلام القادة وكبار العلماء. بل إن شعراء، كالمجنبي قديماً، أو كأحمد شوقي والجواهري حديثاً، عبروا عما في النفس العربية بأساليب تجعل من هذا الفن قرين العربية والعروبة منذ كانتا، وإلى أمد طويلة آتية.

وقد شاء مؤسس الجائزة، وشاءت لجننتها، تكريم لبنان بهذه الدورة، من خلال عقدها فيه وتسميتها باسم شاعره المبدع الأخطل الصغير، وليس ذلك بكثير على لبنان ولا على أخطل العرب الثاني.

نتذكر الأخطل الصغير فننتذكر مكانة الشعر العربي في لبنان، ونتذكر إمارة الشعر العربي التي اختاره لها كبار شعراء العرب بعد أحمد شوقي. لكننا نتذكر اليوم أيضاً - بفضل مؤسسة البابطين - إسهام اللبنانيين البارز في النهوض الثقافي العربي، وفي التأسيس للثقافة العربية الحديثة والمعاصرة.

أيها الإخوة العرب،

أيها الحفل الكريم،

إن لبنان الذي تحبون.. لبنان الشعر والثقافة والإبداع.. لبنان الجامعة والمنتدى والصحيفة والكتاب.. لبنان الحريات.. يعود إليكم كما عدتم إليه.

ولبنان يطمح، بفضل وعي أبنائه وطموحهم، أن يسهم في حاضر العرب ومستقبلهم كما أسهم في ماضيهم القريب.

إنه يطمح للمشاركة بدور بارز في نهضة العرب الثانية، كما شارك في نهضتهم الأولى....

تأتون إلى بيروت فتجدونها تغص بدور النشر التي تعرض من ثمرات مطابعها ثلث الانتاج الثقافي العربي، بما في ذلك أكثر النتاج الشعري العربي.

وتزورون عواصم الوطن العربي الكبرى فتجدون لبنان حاضراً بقوة في معارضها للكتاب، وفي صحفها ومسارحها وجامعاتها، وسائر مناحي الحياة الثقافية فيها.

هكذا تشمخ العروبة في لبنان، ويبقى لبنان ويزدهر بها.

لقد استعرضت معجم الشعراء العرب الذي أصدرته مؤسسة البابطين الزاهرة فشهدت عن كتب الإنجاز الإبداعي العربي في هذا البلد.

وبهذه القدرة على الإنجاز وعلى الإبداع، وبمساعدة الأشقاء العرب، أمكن تجاوز المحنة والانصراف إلى البناء والإعمار الاجتماعي والثقافي والإنساني.

تحية للأخطل الصغير ولكل شعراء لبنان وأدبائه.

تحية لعبد العزيز البابطين ومؤسسته التي كرّمت لبنان بتكريم الأخطل الصغير.

تحية لبيروت موئل العرب والعروبة والشعر العربي.

عاشت بيروت، عشتم، وعاش لبنان.

كلمة الفائزين

ثم ألقى الشاعر شوقي بغدادي كلمة الفائزين وقد جاء فيها:

قد يقال: وصلتك الجائزة متأخرة يا أبا طرفة!.. ربما.. ولكن.. للمسألة وجه آخر، فحين يوغل الشاعر في مسيرة العمر ويخيل له، أو لمن يعرفه، أنه بلغ حافة المسيرة وقارب على النهاية ثم يحصل على الجائزة تكون فرحته أبلغ وأعمق، ذلك لأنها تأتي محصنة ضد الغرور واللامبالاة، كما قد يحصل عادة لدى معظم الشبان حين يحصلون على جائزة مبكرة.. وبهذا المعنى تكون الفرحة فرحتين: الأولى لأنه نال اعترافاً كبيراً هاماً بجهوده الإبداعية، والثانية لأنه أحسّ، ولو لأمد، أنه ما يزال بعيداً عن الحافة، وأن أمامه فرصاً أخرى حقيقية لإبداع متطور أكثر نضجاً.

بلى، لقد حصلت في مطلع العمر على جوائز متواضعة فأفدت منها ما أفدت، غير أن جائزة مؤسسة «جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» شيء آخر، ليس

من حيث حجم المكافأة المادية فحسب، وإنما من حيث المنحة المعنوية التي شحنت بها
روحي المتعبة بعد مرور كل هذه السنين، كي تؤكد لي المعرفة القديمة القائلة «بأن
الشباب ليس زمناً من أزمنة الحياة وإنما هو شعور في النفس، وإرهاق في العزيمة،
وتوقد في الخيال. ولا يهرم الناس لأنهم عاشوا عدداً من السنين، وإنما يهرمون لأنهم
تركوا مثلهم العليا جانباً. وكثر السنين يُغضُّ الجلد، ولكن ترك الحماسة وإيثار الكسل
على حبّ المغامرة واللامبالاة على الدهشة والرغبة في إبداع الجديد يُغضُّ الروح...

كل هذا الكلام الجميل أعادته على مسمعي جائزة البابطين كي تذكرني بأنني،
وبهذا المعنى، ما أزال شاباً قادراً على العطاء.

شكراً، باسمي الشخصي، وباسم رفاقي الفائزين، شكراً للشاعر عبدالعزيز
سعود البابطين ومؤسسته الثقافية الرائدة لأنه ضرب من خلالها مثلاً رائعاً لنا جميعاً
في أن الغنى الحقيقي ليس في تجميع الثروة وإنما في أسلوب إنفاقها.

شكراً للبنان الحبيب العائد الى دوره الثقافي الطليعي بقوة وجدارة وحب.. شكراً
له في ذكرى أخطله الصغير الكبير..

شكراً لكم جميعاً.. وللحياة ذاتها كلُّ الشكر..

الجلسة الأولى

رئيس الجلسة: الأستاذ عبدالعزيز السريع

بسم الله نبدأ أعمال الندوة الأدبية المصاحبة لدورة الأخطل الصغير، وفي البداية أود باسم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين أن أشكر لكم جميعاً اهتمامكم بالحضور والمشاركة..

وباسم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أيضاً أشكر الإخوة الباحثين الذين اعتمدنا عليهم، في كتابة أبحاث هذه الندوة واستجابوا مشكورين وأعدوا البحوث التي أرسلت قبل وقت كاف لمعظمتكم إن لم يكن كلكم، لمحاولة الاستفادة منها والاستعداد لمناقشتها قبل الحضور حتى لا تكون ملاحظاتكم عفوَ الخاطر، فعندما لا تقرأ الأبحاث ربما يكون المحاور يعيد ما هو موجود في البحث أصلاً، لذلك عمدنا في هذه المرة الى التغيير حتى في طريقة إعداد المكان.

طلبنا من الإخوة الذين دعوناهم الى المشاركة على وجه الخصوص في أعمال هذه الندوة أن يحددوا الجلسة التي يرغبون المداخلة مع أبحاثها، وفعلاً تم ذلك وراسلونا في وقت مناسب فأعدنا الأماكن على ضوء هذه الاستجابات ولكن بعضهم أبدى استعداداً مشكوراً للمشاركة أو للتداول أو للحوار مع كل الأبحاث وفي كل الجلسات. لذا رأينا أن نحدد المشاركة لكل مشارك بثلاثة أبحاث على الأكثر حتى تتاح الفرصة لنا للاستماع الى أكبر قدر ممكن من المشاركين، إذاً فهذه الكوكبة من الأسماء الآن على الطاولة ربما لن تجدوها في الجلسة التالية أو على الأقل أكثرها لن تكون موجودة فهناك أسماء أخرى طلبت المداخلة مع هذه الأبحاث، وقد عمدنا الى هذه الطريقة كما أوضحت استجابة لنصيحة من عدد من المشاركين في الدورات الماضية ونتيجة لقراءة ملاحظاتهم على الندوات السابقة وأيضاً لتجربة هذه الطريقة فربما تكون أفضل من أساليبنا التي سبق واتبعناها.

في هذه الجلسة يكون النظام بأن نعطي الباحثة الأولى الدكتورة أمينة فارس غصن نصف ساعة لقراءة تلخيص بحثها، وسنعطي نصف ساعة أخرى للدكتور أحمد قدور لتقديم ملخص بحثه ثم نفتح الحوار أولاً حول بحث الدكتورة أمينة ثم حول بحث الدكتور أحمد قدور. بعد انتهاء المشاركين من المناقشة سنفسح - إذا اتسع الوقت - المجال أمام الحاضرين بالصالة لإضافة ما يريدون، وسننهي الجلسة هذه في الساعة الثامنة والنصف لنتمكن من تلبية متطلبات البرنامج.. الآن أدعو الدكتورة أمينة فارس غصن لتقديم ملخص بحثها، وهو بعنوان (الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير).

ا ب ي ح خ

البحث الأول الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير(*)

د. أمينة فارس غصن

قال محمد الفيتوري في الأخطل الصغير:

..... أنت في لبنان...

والشعر له في ربي لبنان عرش ومقام

شاده الأخطل قصراً عالياً

يزلق الضوء عليه والغمام

وتبيت الشمس في ذروته

كلما داعب عينيها المنام

أنت في لبنان...

والخلد هنا...

والرجال العبقريون أقاموا..

حملوا الكون على أكتافهم

ورعوا غربته وهو غلام

غرسوا الحب... فلما أثمر الحب

أهدوه إلى الناس وهاموا

غرباء... ومغنين

واحلى أغانيهم على الأرض السلام

«قصر الأونيسكو في ٢٥/١٢/١٩٦٩»

(*) اختارت الباحثة عنواناً آخر هو: الأخطل الصغير في الخطاب الشعري ولعبة الأقنعة.

لما كان النقد كفاعلية فكرية يرمي إلى فضح وجوه التقديس والتنزيه والأسطورة، فإنه يستهدف «المنوع» كما يستهدف أنظمة المعرفة وآليات الفكر وأبنية الثقافة. والخطاب الذي يتناوله النقد ليس مجرد عاكس للمعنى بقدر ماهو عالم من الدلالات متعدد الأبعاد، مختلف السياقات، متراكب الطبقات. إنه ليس مجرد ملتقى للحقائق بل الأحرى القول أنه «مفترق للحقائق» تختلف قراءاته باختلاف أشكال مقاربتة، فالخطاب ليس مرآة للمعنى يقوم النقاد بشرح مقاصده وكأنه شاهد على الحقيقة التي يطلب الوصول إليها أو البحث عنها، بل إن نقد الخطاب يوجب الحفر في طبقاته، وتفكيك أبنيته، وفضح مطوياته وتعرية ألاعبه في إخفاء ذاته وسلطته، لذا، فإن «اتنوغرافيا الخطاب» هي الاتنوغرافيا التي تعنى برصد القص، والرموز، والألغاز واللعب بالكلمات وجميع أساليب السرد والأسطورة.

لذا فإن كل قراءة حرفية هي قراءة قمعية وخدعة تقرأ التكرار الأجوف أو اللامعنى «لأن القراءة الحرفية تفضي إلى اللاقراءة»^(١). من هنا فما أن يخضع الخطاب للتفسير والتأويل والتفكيك حتى يغدو العمل الإبداعي في يد العالم الناقد خارج سيطرة المؤلف لأن الخطاب بحاجة موجهة للقراءة، ولأنه يخاطب دائماً من يستطيع أن يقرأ وإلا بقي «معلقاً في الهواء» خارج العالم أو من دون عالم، «فالناقد يقول أبداً أشياء لايقولها النص»^(٢)، والنصوص كالخطابات تحتاج دائماً إلى قراءات تكميلية لا يكون مآلها الاستبداد والاضطهاد، لأن أحادية المعنى هي خدعة على المستوى المعرفي.

وعلى هذا فالسؤال، من هو المؤلف؟ هو سؤال ذو مغزى في رحاب النقد قديمه وحديثه. هل هو مثلاً بشارة الخوري الشخصية التاريخية التي تحد باسم العلم الذي تحمله، وبتاريخ الولادة ومكانها؟ أم أنه الحالة الوجدانية التي حبرت «الهوى والشباب» والتي ظهرت متخفية وراء المؤلف الضمني أو «ذاته الثانية»؟ ففي النقد البيوغرافي يقوم التفسير على أساس السيرة التاريخية للمؤلف: فكره، ثقافته، طبقاته، منابع وحيه واستلهامه. أما في النقد الحديث فيتم تغييب هذه الشخصية ويصير العمل الأدبي

محور الدراسة النقدية حيث يعتمد الناقد إلى كشف جزئيات العمل ومفرداته وتراكيبه، والمؤتلف فيه، والمختلف دون الرجوع إلى حياة الكاتب أو الركون إلى نيته وقصده، لأن غاية النقد الحديث هي تأكيد أدبية الأدب من خلال تقنياته وأساليبه، لا من خلال مرجعياته الاجتماعية والثقافية والتاريخية: فولادة الناقد يجب أن تكون على حساب موت المؤلف إذ «يحول الناقد النص إلى موضوع لذة وحبور بعد أن يتحرر من سلطة المؤلف وسطوته»^(٣).

غير أن السؤال الذي يدهمنا في دراسة بشارة الخوري، هل يمكن الانحياز إلى جانب مدارس النقد الحديث والتحرر من امبريالية الكاتب ومصادرة قارئه؟ وإلى أي مدى يتجاوز خطاب بشارة الخوري شاعره، ليتحول إلى خطاب حيادي يتعالى فوق زمنه وإيديولوجية عصره؟ وهل يمكن تجريد قصائده من عناوينها أو تواريخها أو أسمائها.

لقد أقر أصحاب الأسلوبية ونقادها أن «النص يكتفي بذاته وأن أي نزول به إلى ظروفه يقع في باب الشطط سواء كان ذلك باتجاه السيرة أو الوراثة أو علم النفس أو التناظر، لأن النص بإمكانه أن يغيب تحت عبء هذه الأنواع من الشطط ومن هنا السؤال: أيمكن البديل عن أنواع الشطط هذه نصاً ينغلق على ذاته ويكون بعد المعنى فيه بعداً داخلياً أو ذهنياً فحسب؟ ألا توجد طريقة معتدلة لتناول النص وظروفه؟ أليس من وسيلة لمعالجة معضلات النص سوى عزله عن معضلات مؤلفه اليومية؟.

إن العلوم البنيوية الحديثة من حيث معالجاتها النقدية يمكن أن تُنعت بأنها «إلحاد بدون أنسنة، يصير فيها العلم أداة مستخدمة لموضعة الإنسان وملجأ للحاجة إلى اليقين وإلى المطلق التي لا يستطيع المرء درء اختبارها»^(٤).

من هنا يعاني الناقد المبدع أزمة بالنسبة لقراءة النصوص قديمها وحديثها، ذلك لأنه يحاول أن يحلل ويفسر، وقسم كبير من النصوص يستعصي على التحليل والتفسير، لأن الناقد يتقدم من نصوصه مزوداً بقيم ومعايير، ومقاييس ألفها ودرج

على استعمالها، في حين أن النص يرفض كل تقييم من «الخارج» فأدواته لا بد أن تنبع من قراءته لا أن تكون معايير ثابتة مطلقة تطبق عليه ولا يحدُّ بها وليس هو نتاجاً من نتاجاتها.

ولكن الاشكالية النقدية التي نواجهها في قراءة الخطاب الشعري عند بشاره الخوري ليست اشكالية نقد قديم أو حديث وإنما هي اشكالية «أدوات الخارج» ونعني بها الموضوعات الشعرية عند الأخطل الصغير ابتداءً بشعره السياسي في العهدين التركي ثم الفرنسي، وانصرافاً إلى موطن الصبا لبنان، وانتقالاً منه إلى دنيا العرب ممثلة بمصر وسورية وفلسطين، ومن الشعر السياسي إلى المرأة وشعر الغزل، ثم إلى مجالس الخمرة وندمانها، ومنها إلى شعر الوصف والثناء والقصص. فإذا كانت هذه هي «أدوات الخارج» وموضوعات استلهاهم الأخطل الصغير، فماذا عن أدوات الداخل ولغته وأسلوبه وخياله وموسيقاه؟ وهل يمكن أن يرتقي بعض شعر الأخطل الصغير في بنائه إلى بنية أفقية وأخرى عمودية بحيث يستطيع ناقله أن ينفذ إلى «هرمينوطيقية» قصائده واستعصائها، وتفلتها من المباح وإيغالها في المستتر؟.

إن ناقدًا كإدوارد سعيد أسهم في كل أشكال هذا النقد ليتجاوزها جميعاً يؤكد في كتابه «العالم والنص والناقد»^(٩) أن أشكال النقد المعاصر قد اسهمت في تقريب النصوص الأدبية وتذوقها وإدراكها، إلا أنها لتخصصها وصمتها تجاه ما يجري في المجتمع أصبحت منعزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع. لأن المدَّ الثوري الذي عرفته النظرية الأدبية في أوروبا الستينات كالبنوية والسيميائية والتفكيكية فيما بعد، قد انحسر ليحل محله نوع من العكوف على النصوصية.

فإدوارد سعيد لا ينكر ثورية النقد المعاصر وطليعته إلا أنه يحارب تقوقع هذه الثورية في أبراج عاجية وانفصالها عن قضايا المجتمع وانصرافها إلى عالم النصوص فهو يطالب النقد بالانفتاح على قضايا الإنسان حتى لا يصبح منتدى للأعضاء، أو شفرة لا يفكها إلا المقربون، لذا فإن إدوارد سعيد ينتقد النقد المعاصر لكونه يتعامل مع النصوص وكأنها تمثل الواقع الفكري والأدبي تمثيلاً أميناً، مع أن كل نص يحذف بقدر ما يظهر ويعبر وفي كل بيان تعمية مقابلة.

ومما يقوله ادوارد سعيد إن النص بنية Structure وحدث Event ، فالبنية تجعل منه عملاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الأصليين، أما الحدث فهو الذي يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التي ولدته، وكأن ادوارد سعيد يدعو الى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص، لأن الأدب عنده اصدق من التاريخ خاصة وأنه لا يزعم الصدق بل يلج على الخيال، أما التاريخ فإنه يوهم بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يموه الأحداث ويصورها تصويراً إيديولوجياً يخدم الحكام.

فادوارد سعيد يدعو «الى تحرير النصوص وفك اسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها. وهذا ما يسمى بالتفكيك، حيث يقوم الناقد بتحليل النص ابتداء من سطحه ثم اختراق اعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناها»^(٦).

ويحضرنا هنا كتاب رولان بارت «لذة النص» اذ يقول فيه «حين أقرأ بلذة ما جملة أو حكاية: أو كلمة كتبت بلذة ايضاً لأن لذة الكتابة هي التي تفضي الى لذة القراءة فالكاتب دائم البحث عن قارئ لا يعلم في أي ارض هو، لأن القارئ هو المتواطئ ابدًا في اقتسام اللذة إن لم نقل في تنشيطها»^(٧).

فالمتحتم للذة النص- ومن باب أولى لنصوص الأخطل الصغير- انما يدخل الى عالم يعانق فيه جسد النص النابض برغبة الاغراء والاغواء. فالنقد يحاور جسد النص ويدرب صاحبه على اللاملكية، لأن الناقد أثناء عملية النقد هو مالك النص الوحيد، اذ معه ينتهي زمن تسلط الكاتب، ففي النقد يتماهى القارئ مع النص/ المرأة ويتواطأ مع كاتبه لأنه يقوم مثله باحتيال رغم مسافات الغربة التي تقوم بينهما الى ما لا نهاية. فالنص بنية تنطلق من نواة لترحل في لذة اللغة وتجرب شبق الابتداء والاعتراب، انه النص الذي يولد في كل مرة ميلاداً جديداً لأنه لا يحمل معنىً منتهياً يمكن الاتيان عليه بقراءة وإنما هو يولد في كل مرة ميلاداً جديداً لأنه لا يحمل معنى منتهياً يمكن الاتيان عليه بقراءة وإنما هو امكان وانفتاح ونقطة تتقاطع عندها جملة من المتغيرات تتحكم في انتاج المعنى وتفتحه على قول لا ينتهي ما دامت الأطراف المتعلقة به هي ذاتها مسكونة بهاجس الترحال قدرها التغير والتبدل.

لكن القول بأن النص بنية متحولة مهاجرة موضوعة في مفترق الدلالات مفتوحة على المعاني لا يعني أنه قابل لكل معنى ، مرسوم في أفقه كل تأويل، لأن تصوراً كهذا هو جوهره نقض لوجود النص وإلغاء لسلطته كما أنه إلغاء لسلطة القراءة نفسها.

فمهما بلغ صاحب النص من تجويد النص ومهما بلغ من القدرة على فك العلامة عن ذاكرتها سعياً إلى هدم كل كيان آخر سواها لتقوم موجوداً لا يحيل إلا على ذاته ومرآة لا تعكس إلا صورتها في نرجسية زاهية متبجحة ، يبقى النص مشدوداً إلى ذاكرة ترسم على إهابه انتماءه إلى سياق، وإلى كاتب وإلى نوع أدبي معين؛ فتقوم فيه عن ذلك علامات ورواسم تصون عرضه، وتمنع المتعامل معه من انتهاكه والدوس عليه، فالنص حدث ليس في إمكانه التخلص من سلطة السياق تخلصاً مطلقاً رغم ما له من قدرة على الهجرة والترحال. والحدود بمختلف الأزمنة والأمكنة والاستجابة لشتى الحساسيات والإيفاء بمتعدد النوازع والأغراض.

أما السؤال المحور في هذا البحث فهو إلى أي مدى يمكن اعتبار شعر الأخطل الصغير كتابةً تدخل في صراع مع ذاكرة اللغة ومحاولة تقصي ما علق بها من تجارب الآخرين للرجوع إلى زمن سحق تتم فيه للكاتب لذة التفرد ومتعة الامتلاك للغة نقية لم يمسسها أحد قبله، معه تكشف وجودها، وفي رحاب ما كتب يبدأ تاريخها.

لقد خص الأخطل الصغير كتاب «الأغاني» بعناية كبيرة إذ تحدث في جريدة البرق عن أيامه القاسية أثناء الحرب العالمية الأولى فقال «طويت الأغاني وكان رفيق ليلي ونهاري وانصرفت عن قلمي وقرطاسي»^(٨) وقال عنه نسيب نمر « سجن بشارة نفسه في قرية ريفون إبان الحرب العالمية الأولى، لكنه لم يكن كسواه من السجناء، بل اندمج في صدور الكتب ومعاجم اللغة لا سيما كتاب «الأغاني» الذي بقي رفيقاً له طوال سنوات الحرب العالمية الأولى، فاطلع على سائر ضروب الشعر الغنائي، فرق إحساسه، وطابت نفسه، وسلس قياده ورقّت ألفاظه»^(٩).

هو الأخطل الصغير سئل مرةً عن الشعراء العرب الذين يفضلهم على سواهم فقال «عمر بن أبي ربيعة وبهاء الدين زهير وأصحاب الموشحات الأندلسية»^(١٠).

ولكن حيث لا يرد الأخطل الصغير على عمر بن أبي ربيعة حبه وإيثاره له ، نرى أن للأخطل شبهاً من بعض وجه بالعباس بن الأحنف الذي قصر شعره على الغزل ولم يتجاوزه الى غيره من الفنون الشعرية بل كان يفتخر بأنه لا يهجو ولا يمدح إذ قال:

لحاني في القريض فقلت ألهو
وما مني الهجاء ولا المديح

وغزل العباس نزيه، شريف، مطبوع، رقيق الحاشية. فقال فيه بشار «ما زال غلام من بني حنيفة يدخل نفسه فينا ويخرجها منا حتى قال:

أبكي الذين أذاقوني مودتهم
حتى إذا أيقظوني للهوى رقدوا
واستنهضوني فلما قمت منتصباً
بثقل ما حملوني منهم قعدوا»

وقال الجاحظ: «لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً، ما قدر أن يكون شعره في مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ولا يمدح ولا يتكسب، وما نعرف شاعراً لزم فناً واحداً لزومه فأحسن فيه وأكثر».

وقد قدمه أبو العباس المبرد على نظرائه وأطنب في وصفه فقال: «كان العباس غزلاً ولم يكن فاسقاً وكان ظاهر النعمة ملوكي المذهب».

ووصفه ابراهيم بن العباس فقال: كان العباس بن الأحنف فصيحاً جميلاً ظريف اللسان، ولو شئت أن تقول كلامه كله شعر لفعلت»^(١١).

أما عن بهاء الدين زهير فربما كانت موضوعات الأخطل اقرب منها الى موضوعاته في تنويعاتها ورقتها، وقد عالج البهاء زهير فنون الشعر: فمدح وهجا وفخر ورثى وشكا وتغزل وعاتب ووصف في شعره الخمرة والطبيعة وليالي الأنس ومجالس اللهو والمجون»^(١٢).

وقال سعيد عقل في الأخطل الصغير ملقياً ضوءاً كاشفاً على نتاجه «كما ولا بقمقم يمكن حبس الجن - إلا إن تشأ توهماً أو تخيلاً متعابثاً - كذلك ولا بتعريف، من

مثل الأخطل الصغير... يمكن حصر الأنامل الجلل التي راحت في حقبة من عمر الشرق تخط تخليداً لشوقي طربت له الحجار في مصر، وبعثاً لأزهار الزهاوي وقد تفلسف على الوجود، واستنفاراً لهمم تهيب بترابات فلسطين أن تستيقظ وتقلق السيوف في الأغمد، حتى إذا وهنت وشائج بين نيل ورافدين أو تقطعت أنفاس صبا بين نجد وأطلس أو جف شوق والتياح بين شام ولبنان أو مل الكفاح حسام يعربي الحد، تألق غناء الأخطل بمفاتن شعر، وأتلف الشرق نشوان بنبيذ بابل وبلور صيدون. إنه شرق الأخطل يكبر للبنان كما للذي لا تكبيرة إلا له»^(١٣).

لقد رأى سعيد عقل الى الموضوعات التي ضرب فيها الأخطل بسهم فكان منها الرثاء، وكان منها الشعر السياسي، أما أديب مروءة فقد ذكر «أن الشاعر تأثر بعمر بن أبي ربيعة والبهاء زهير لأن شعرهما لاقى في نفسه هوى مقيماً وتجاوباً عميقاً وهو ما زال في مطلع الصبا»^(١٤).

غير أن الأخطل الصغير لم يكن مقلداً، وإنما وصل الماضي بالحاضر، ونقل الشعر العربي من صوره الحائلة وألفاظه المبتذلة ومعانيه السقيمة الى حياة جديدة قبل ان تمد الرومانسية والرمزية جذورهما في لبنان وقبل أن يظهر شعراء هذين التيارين ويأخذوا بناصرية الأدب الحديث، وقد عده صلاح لبكي من المخضرمين «الذين غلب على شعرهم التأثر بنظريات الغرب»^(١٥)، وقال عنه رزوق فرج رزوق «إنه صاحب مدرسة في الشعر اللبناني، وأنه مهد لأبي شبكة طريق المدرسة الرومانسية اللبنانية»^(١٦)، أما منيف موسى فيرى «أن دار جريدة البرق كان يلتحق بها أرباب القديم التقليدي»^(١٧) الى أن أنشئت عصبة العشرة سنة ١٩٣٠ التي اتهمت الأخطل بسرقة الشعر الفرنسي، وهي عصبة ضمت أدباء من الشبان الذين اطلعوا على الأدبين العربي والغربي، وأركانها أربعة: إلياس أبو شبكة، وميشال أبو شهلا و خليل تقي الدين، وفؤاد حبيش، وكانت دعوتها تهدف الى «يقظة أدبية نشيطة أهاب بها نفر من الشعراء رأى في الأدب المعاصر ما يطبع نتاج الأقلام العربية في هذا البلد (أي لبنان) بطابع التقليد والجمود ويقيدها بنزعات تقف بأصحابها دون اعتبار الجديد وتسوقهم الى الاستمرار في نسخ القديم وانتحاله ومحاكاته، وقد هال عصبة العشرة أن تظل هذه الأقلام تمعن في

الإساءات إلى الأدب العربي بما تشوّهه من محاسن القديم لفرط ترديده وابتذال بدائعه، وبما يولده نتاجها العقيم في نفوس النشء العربي من الرغبة عن لغته والإقبال على الجديد المبتكر في لغات الأمم الأجنبية»^(١٨).

وهكذا استأثر الأدب عامة بنشاط «عصبة العشرة» فخلقت المشاكل وولدت العداوات وهي تعيد النظر في تقويم بعض الشعراء ومنهم الأخطل الصغير، بإثارته حرباً على القديم وممثليه أحياء وأمواتاً، إلا أن «عصبة العشرة» لم تكن تتقيد بنظام لا في الكلام ولا في الكتابة ولا في العمل»^(١٩).

الى جانب «عصبة العشرة» وكثرة حساد الأخطل، فنحن لا نستثني سعيد عقل إذ وقف في «وست هول» الجامعة الأمريكية بعد أن ألقى الأخطل الصغير قصيدة عروّة وعفراء - ليقول «إنه لا يقيم وزناً لشاعر يعيش على ساحل البحر الأبيض المتوسط تغسل أقدامه الأمواج ويكلله صنين بتيجانه ثم يحمل نفسه الى الصحراء لتوشي قصائده، فرد بشارة الخوري قائلاً:

ومعشرٍ حاولوا هدمي ولو ذُكروا
لكان أكثر ما يبنون من أدبي
تركتهم في جحيم من وساوسهم
ورحت أسحب أذيالي على السحب»^(٢٠)

وقد كانت حملة شعراء لبنان المنحازين الى الثقافة الفرنسية شبيهة بتلك الحملة التي شنّها رواد مدرسة الديوان في مصر على كل من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهما من الشعراء.

أما إذا تعالينا عن نقد الحساد وتفردنا بسؤال حول خطاب الأخطل الشعري وخصائصه ومميزاته فلعلنا نسأل : ما الذي ميز هذا الخطاب؟ وهل كان خطابه خطاباً تقليدياً؟ أو هل كان خطاب بتر وانقطاع عن التراث والينابيع؟ أم أنه خطاب وصل ومتابعة؟ أم أنه خطاب حادثة موغل في حداثته حتى الغرابة والاكزوتيكية؟.

قد لا يكون خطاب الأخطل الصغير الشعري شديد الثراء والانتساع بالمعنى الكمي، ولكن المتتبع لقصائده يلحظ دون شك قدرته الفائقة على إعادة تشكيل المفردات

ووضعها أمام الكثير من الصيغ والاحتمالات التي يختلف واحدها عن الآخر. فنحن نجد تكراراً ملحوظاً لكثير من الألفاظ المستخدمة إذ لا تخلو قصائده من كلمات الخميلة والبلبل والهزار والطير والغصون والأزهار والأعشاش والنسيم والكواكب والضحي والبحر والسماء والجدول والروض والأكمات والربوة والوادي، وتشيع في شعره ألفاظ الغزل كالحب والهوى والهجر والصدّ والوجد والسهد والزفرات والعيون والسحر والثغر والدموع والقلب. كما تتزاحم المفردات الدينية المسيحية ومنها الخمر والذبح والسفح والإهراق والدم الى جانب مريم ويسوع والانجيل والصليب والكنيسة وعرس قانا والاكليل والراهب والناسك والقسيس والمبخرة والدير والبيعة وهي صور يقابلها ببعض الألفاظ الإسلامية كالقرآن وطه وأحمد وفاطمة والمآذن وكأن الأخطل يأتي بالرمزين معاً ليعبر عن وحدة المسلمين والمسيحيين وإيمانهم بالوطن والأمة.

ويمكن القول إن المفردات التي راحت تتكرر في قصائد الأخطل الصغير هي بمثابة المواد الأولية التي صنع منها الشاعر عمارته الشعرية فسعة القاموس ليست دائماً سعة ثراء وإغناء، لأن الشعر من بعض وجوهه هو فن الحذف ومهارة التكتيف، وقد يكون الأخطل في هذا الإطار أقرب إلى صفاء الرومانسية ورقتها الغنائية، إلى جانب سعيه الواقعي نحو الالتزام بقضايا الإنسان وهموم العصر المباشرة.

وإذ رأى ايليا الحاوي الى عبارة الأخطل قال فيه «إن بشارة الخوري ثقف العبارة، فأسقط منها أدوات التعليل والتفسير والصفات المترادفة مكثفاً المعنى في لفظة ممتنعاً فيها عن النثرية التي نستشفها في الشعر الرومنسي عامة والشعر المهجري خاصة، فعبارته برناسية إذا جاز القول لأنه يقتلها حكاً وصقلاً حتى تشف وتبرأ من الهنات والشوائب. ويخيل إلينا أنه يكاد يكون عبداً من عبيد الشعر وفقاً للتعبير القديم إذ لا يستقيم له أمر العبارة إلا بعد عنتٍ ولأَيٍّ وتكرار ومراجعة، وكأن الأخطل أبو العبارة المنحوتة بشغف وتوهج»^(٢١).

ولما كان الأخطل الصغير وفيماً لبناء القصيدة العربية معجباً بموسيقاها التي ترفل بها قصائده، فلقد عاد الى بناء أندلسي أحبه إذ أحيا الموشح ونظم بعض

القصائد على بنائه، فكان من موشحاته «كيف أنسى» و«الجبل الملهم» و«بأبي أنت وأمي» حتى ولو لم يكن في هذه الموشحات ما في الأندلسية من تفنن وتركيب أدوار ، إلا أنها لا تقصر عما في الأندلسيات من رشاقة وعذوبة وصور.

فلغة الأخطل الصغير ليست وليدة مثاقفة أو معادلات فكرية مجردة، بل إنها لغة الحياة العابرة من القلب الى مصبها على الورق . وإشراق هذه اللغة أو وضوحها ليس ناجماً عن سطحيته أو وقوعها في المباشرة، كما يرى البعض، بل عن فهم الأخطل الصغير للعملية الشعرية معاناة ومكابدة يرى إليها الشاعر بوصفها القدرة على استجلاء الغامض والخفي والتبسط فيه حتى الشفافية، ذلك أن خصوصية الشعر عند الأخطل تكمن في التوفيق بين روح عصره من جهة وبين لغة البداهة والطفولة وبكارة الأشياء، فالأخطل الصغير موضع حذر وريبة من الحداثيين ومن «عصبة العشرة» الذين رأوه في إطار الشكل والتعبير أميل إلى المحافظة وأقرب إلى المباشرة والإفصاح. كما رأى البعض أن شعره يمتد في مسافة أفقية ولا يوغل عمودياً في دهاليز النفس ومناطقها المحرمة واللاواعية. كما أن البعض يأخذ عليه عدم ذهابه بعيداً في تفجير اللغة وتحطيم بناها السائدة؛ وهو ما اعتبره الأخطل فضيلة لا نقیصة إذ إنه اعتبر أن الشعر هو فن الوضوح وانتشال المعنى من بئر العميقة كي يصبح نبعاً مشاعاً على السطح.

ولما كان «بعض الربيع ببعض العطر يختصر» فإن موشح «بأبي أنت وأمي» يمكنه برأينا أن يختصر قمة الابتهاال والخشوع في ذلك «الجحيم الفردوسي» المفتوح على الطمأنينة كما على الإثم. إنه الموشح الذي تترنح فيه المدام على الشفير الفاصل بين اللذة والألم وكأننا نسمع فيه تأوهات الحبيبة على الورق. فموشح الأخطل هذا ينغلق على ضميرين اثنين: المتكلم والمخاطب؛ وهو ما يسهل عليه الوصول إلى وجدان القارئ وهز هذا الوجدان بقوة. فعبر «أنا» المتكلم يتيح الشاعر لقارئه أن يتماهى مع بطله وأن يتقمص حالات وجدته وهيامه وكأنه طرف في لعبة الكتابة وفي نزف الموقف العاطفي الملهب. ولأن الأخطل يخشى من إيقاع قرائه في التبرم والملل فهو نادراً ما يعمد إلى إطالة القصيدة، لتجنب الوقوع في شرك التفكك والتبعثر وفقدان السيطرة

على أنساق التعبير، وقصائد الأخطل بمعظمها قصيرة أو متوسطة الطول. وهي قصائد مواقف وحالات وبرقيات خاطفة.

وقد جعل الأخطل لهذا الموشح لازمة محددة تتكرر عند بداية كل مقطع رابطة بين المشاهد عبر العود الدائم الى بدء الكلام:

اسقنيها بأبي أنت وأمي

لا لتجلو الهم عني، أنت همي^(٢٢)

هذا المفتاح المتكرر يحول الموشح الى ما يشبه دوران الدراويش حول لهب هو طقس النشوة والسفور، لأن الصوت الداعي هو صوت امرأة تصبو كما يصبو المتصوف الى متعة الاتحاد وال طول والفناء؛ وكأن لوعتها ناجمة عن الجمع بين البعد الحسي المثير والبعد غير الحسي الموصول بالطلق والآفاق القاصية التي لا تدرك ...

ففي هذا الموشح ذي التوتر العالي تحاول الخمرة نفسها أن تعبر عن وظيفتها الرمزية المشحونة بجسارة الأسر الواعي والتحدي، وكأن الأخطل الصغير ألغى الحدود بين الحرية والشعر. فإذا كانت الحرية تعبيراً عن غنائية شخصية قوامها ذات نوعية طليقة، فإن هذه الحرية تعثر على تجسيدها الأكمل في الشكل الغنائي، الذي يهمل معايير العقل والمنطق ويترك الروح على سجيتها؛ ذلك أن الاحتفال شعرياً بالحياة هو احتفال «الهنية النشوى» أو «اللحظة الشعشعانية السعيدة» بحيث تتحول اللحظة صورة للحياة كلها، ومما لا مرأ فيه أن هذا التصور الذي يهجم بالكلي يختار عناصره من عالم التفاصيل ومنمنمات العشق كما يفرضه ويتخيرها الحدس الغنائي الشخصي.

وحيث يسند الأخطل الصغير حميمية المنادمة إلى صوت نسوي يبتهل الى حبيبته «اسقنيها بأبي أنت وأمي» يردنا الأخطل الى تقليد أندلسي أطلت فيه الشاعرات يتلمسن شعرية الأشياء المعيشة وتوحيدها في عالم يقرره الشعر ويعطيه الصياغة. إنها قصائد الفعل التواصلي بين «الأنا» و«الأنت» كتبتها حسانة

التميمية، وقمر ، وعائشة القرطبية، وزينب المرية، وغاية المنى، وبثينة بنت المعتمد بن عباد وولادة بنت المستكفي وحفصة بنت الحاج كما كتبتها بضمير إحالي غائب أنثى الأخطل التي تتخطى صورة الأنثى النمطية باتجاه امرأة حية تحمل الإثم والطهارة والرغبة والحرمان.

ولما كانت الموشحات قد نشأت في خدمة الغناء، كانت الموضوعات الأكثر اتصالاً بالغناء والترنيم هي موضوعات الغزل، ومن المعروف أن كلاً من الغزل والغناء مرتبطان إلى حد كبير بالشراب الذي يقبل عليه كل من الشاعر الغزل والمغني، لذلك فسرعان ما ارتبط الغزل والخمر بحيث صار موضوعاً واحداً تعقب المرأة فيه بالأريج والشوق والحنين.

أما أنثى الأخطل الصغير «المتورطة» بالفضح والتعرية فتتلاحق أفعال أمرها وقسمها: «بأبي أنت وأمي اسقنيها واملاً الكأس»، فتتواتر الأفعال الداعية للدخول في اللحظة الفردوسية وتختلط الذات بتفاصيل المكان، ويختلط المكان بالحلم، وكأن الذات المنادية تتغلغل في الأشياء ، وتتسلل لتسكن روح عاشقها وكأن المدخل إلى موشح الأخطل هو المدخل الصوفي، لا من حيث أبعاده العقيدية أو الفيضانية أو الإشراقية، ولكن من حيث الأبعاد الوجدانية والشعورية للتجربة الصوفية. فالمقام الذي يعيشه المحبوب هو مقام «الرضا» المثلث الأقداس: الخمرة والمرأة والحب. فالخمرة حركة شوق إلى اتحاد، أما الحب فيتعدى الاتحاد إلى مراقبه العليا أي إلى وحدة الحب بالمحبوب. فالخمرة متلفة للنفس/ الأنا، لأن قلب العاشق المحب يصبح كلاً تتسارع فيه الآلام والأسقام من فرط الجوى «اسقنيها لا لتجلو الهم عني، أنت همي».

فالجَمع بين المحب والمحبوب هو جمع بالحب لا بالعقل، يصير فيه المحب مأخوذاً من كل أنا: «أنت همّي». إنها رحلة الذات إلى الذات، رحلة فيها أن وليس فيها أين.

فالآن هو الليل مبعث الطمأنينة الذي تنشط فيه الأشواق وتتأجج المواجد، انه الليل الذي لم يبق فيه حال إلا حال العاشقين: «فلقد نام الندامى والخزামী» فاستعارة

النوم تلف جميع الكائنات فى حال من الهدوء يشبه العدم فالكل أوى الى مجاهل النوم وامتعه، ولم يبق ساهراً إلا أرق من وجده لا ينام بل ينتظر مزاحمة الوقت للوقت ومزاحمة الصبح للظلام: «زحم الصبح الظلام» وأن أوان انفصال العاشقين والكف عن تبادل قبلات الهوى:

قم نهنه شفتينا

ونذوب مهجتينا

رضي الحب علينا يا حبيبي^(٢٣)

جاء في المجلد الثالث عشر من «لسان العرب» أن نهنه أو النهنه تعني الكف. تقول: نهنهت فلاناً إذا زجرته فتنهه أي كففته فكف. قال الشاعر:

نهنه دموعك، إن من

يغتر بالحدثان عاجز

وكأن أصله من النهي.

وإذا كانت دعوة المحبوبة لحبيبها هي دعوة للكف عن التقبيل، فما ذلك إلا لمزاحمة الصبح لليل والخوف من افتضاح أمرهما، لأن الليل وحده يرفق بالعاشقين ويقيم لهم سترًا ويحفظ سرًا. فالليل يحنو ويكتم ولا يفضح، لذا فإن الكل يصلي لعدم انقضائه، حتى إذا انقضى رجا الكل عودته ولجأ إليه حاملاً أسرارهم يعهد بها إليه لأن ختم الليل هو ختم التلاشي والمحو والحميمية.

ويمكن الإشارة الى أن «نهنه» بإمكانها أن تعني بالعامية شدة الإرهاق والتعب، وشدة الإرهاق تتأتى من الاستغراق في التقبيل والعناق، وكأن العاشقين وصلاً إلى ذروة النشوة التي هي ذروة استهلاك قبلهما. غير أن هذا المعنى يبقى ضعيفاً. إذا ما قيس بالنهي والكف، لأن الدعوة إلى النهنه كانت عند اندحار جحافل الليل أمام جحافل النور؛ حيث كان الحبيبان قد شهدا شهادة يقين صاف على تعانقهما وسكرهما بنشوة التواصل التي نالت رضى الحب عليهما. فهناك من يدخل ملكوت الحب وهناك

من يبقى على أبوابه يعانق جحيمة دون الوصول إلى نشوته والحب برأي الأخطل هو
حال من العناق يذوب فيها الحبيب بحبيبه حتى لا انفصال ولا ثنائية:

غنني، واسكب غناك ولماك

في فمي، فديت فاك، هل أراك

وعلى قلبي يداك ورضاك

هكذا أهل الغزل

كلما خافوا الملل

أنعشوه بالقبل يا حبيبي^(٢٤)

فالحبيبة مخلصة وفيه لعراقة تقليدها عندما بدأ الشعر حداء «غنني» . إذ إن
العلاقة الأزلية قائمة أبداً بين الموسيقى والشعر، ثم إن ألفاظ هذه القصيدة التي
أرادها الأخطل الصغير لطيفة، سلسلة، يسيرة على الأذن، كانت لتجذب أذن أسمهان
المغنية وأذن المستمع وإحساسه الفطري الغريزي الى جانب المضمون الملحن: فالغناء
كحال الجنون منسكب بين شفاه العاشقين، أحدهما يفدي الآخر، إذ يفدي فمه، يعلن
على الملأ أنه يرى الى ملامسته ورضاه، حتى إذا خشي الحبيب ملل حبيبه، عاد ينعشه
بقبلات تعيد إليه حمأة الحب المقدس واشتعال لهبه:

صبها من شفتيك في شفتيّا

ثم غرق ناظريك في ناظريا

واختصرها ما عليك أو عليّا

إن تكن أنت أنا

وجعلنا الزمنا

قطرة في كأسنا يا حبيبي^(٢٥)

لقد استهلك الأخطل قاموس الخمر إذ قال «اسقنيها، واملا الكأس، واسكب غناك،
وصبّها من شفتيك» كما أنه استهلك قاموس التواصل المتناغم: «اسكب غناك ولماك في
فمي، صبها من شفتيك في شفتيّا، ثم غرق ناظريك في ناظريا» ، غير أن هذه الأفعال جعلت
من الخمرة ظلاً من ظلال الابتسام والغرام والغناء والجنون والنشوة. وقد حل المعشوق

محل الساقى، مقصراً طرقات صب الخمر بين شفة وشفة، وكأن الخمرة لم تعد لكأس تحنو
عليها كما على الندامى، فالحبيبة لم تعد تطيق هذا الإسراف والتبذير في البعد المكاني:

صبها من شفتيك في شفتيا

واختصرها ما عليك أو علياً

إن تكن أنت أنا

وجعلنا الزمنا

قطرة في كأسنا يا حبيبي

إنها حال من الحلول الصوفي بلغ إليها الحبيبان، فتلاشت هويتهما بالجمع والوحدة،
فالجمع أبداً جمعان: جمع بالوحدة وهو جمع الخاصة من العشاق وجمع بالافتراق وهو
الجمع الذي درجت عليه العامة من الناس، الجمع بالوحدة فناء العاشق في المعشوق، فناء
تنتفي فيه كل أنائية وشخصانية. فإذا العاشق والمعشوق واحد لا يفصلهما بعد ولا
يفرقهما بين ، وهذا الجمع لا يتأتى إلا بالحب تنتفي به مقاييس الحس والعقل والزمن. أما
الجمع بالافتراق فهو جمع بالعقل لا بالحب حيث يبقى العاشق في أنائيته وتبقى العلاقة
بينه وبين محبوبه علاقة ثنائية يفصل بينهما بعد ويفرقهما بين.

وإذ يبرح العشق بالعاشق يفنى فناءً كلياً عن هويته وذاته وزمنه ولا يعود في
الوجود إلا هذا الواحد الأحد «إن تكن أنت أنا» ولكن كثيراً ما يستبد بالحب حبه
ففيوح بما يجب أن يبقى مكتوماً، وكأنه من فرط حبه، والحب جذوة من عالم الغيب غفل
عن عالم الحس والعقل ، فأصابه لفرط انجذابه، الطيش فباح.

ولما حاول بشارة الخوري أن يتخطى المذهبيات الضيقة، فقد جدد بالإيقاع دون
أن يلغيه كما فعل السرياليون، كما جدد بالصورة ليجعلها عنصراً معادلاً في القيمة
للإيقاع كي يتحامى تطرف المذهب الرمزي الذي حاول دعائه أن يغلبوا الإيقاع على
الصورة تغليباً يكاد ينفي فاعليتها في البناء الشعري.

هذا الكلف بالموسيقى نجده في موشح «بأبي أنت وأمي» ، الذي استعمل فيه بحر
الرمل في أكثر أوجهه التي يأتي بها إذ استعمل القسم التام منه في أول المقطوعة ثم

استعمل بعد البيتين الأولين مجزوء الرمل ولم يدخل في موشحه من الزحافات غير زحاف الخبن وهو من احسن زحافات هذا البحر. وفي المقطوعة الثانية من هذا الموشح استعمل الأخطل الصغير نوعين من بحر الرمل هما المقصور والرمل المجزوء؛ ليعود من جديد الى الرمل التام والرمل المجزوء، وكأن الشاعر الذي تقيد بالبحر الواحد قد نوع في أضربه تنوعاً يُغني الموشح بالموسيقى والحركة إذ عرف أن بدايته رقة وتمهل حيث كانت الدعوة أمرة أسرة إلى أن كانت النقلة الموسيقية في البحر نقلة تستلزم الحركة والوثوب والسرعة:

«هكذا أهل الغزل - كلما خافوا الملل - أنعشوه بالقبل»

وقد احتلت الخمرة في هذا الموشح - إن لم نقل في شعر الأخطل - مكانة تكاد تكون موازية لمكانة المرأة فيه، لأن كليهما مصدر اللذة والنشوة في رحاب الجمال الحسي والمعيش، فإذا كان الشعراء من قبل قد افردوا للخمرة قصائد مستقلة، فإن بشاره الخوري كان يجمع بين الكليات تحقق لذته في نفسه الإحساس المعانق لمفاتن الدنيا، فهو أبداً ساعٍ للالتحام الكلي بكل ما يثير فيه أحاسيس الهيام والنشوة، وكأن التحامه نوع من الصوفية وفيض يعانق الروح ويغمرها بلذة الامتداد:

وُلد الهوى والخمرُ ليلة مولدي

وسيحملان معي على الواحي

يا ذابح العنقود خضب كفه

بدمائه بوركت من سفاح^(٢٦)

ثم إن الأخطل الصغير الذي أسكرته الكلمة المبدعة، أمضى العمر متعاقداً مع الخمرة والمرأة والغزل، ولكن الأخطل في غزله «لم يكن من المجددين لأنه في أكثره لم يتعد حدود الغزل العربي القديم، فقد ظل الجمال لديه حسيّاً ظاهريّاً، إذ قلما نراه يحدثنا عن لواعج القلب وأشواق النفس وعذاب الروح.

إلا أن ذلك لا يمنعنا من القول، إنه قد ارتفع في غزله وسما به إلى مكانة عالية وخصوصاً في ما يتعلق بعنصري الصياغة والألفاظ، إذ أبعدته عن الأصباغ والتشبيهات المملة التي شاعت في عصور الانحطاط، وعاد بالشعر الغزلي الى العصور العربية الزاهرة،

حيث نجد في شعره استيحاء لشعر كبار الشعراء الغزليين امثال عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر، حتى غدا وكأنه يمثل حلقة من حلقات الماضي البعيد والحاضر المستجد»^(٢٧)

فإذا شئنا أن نقارن بين قصائد ثلاث من قصائد الأخطل الغزلية لالتبست علينا صور حبيباته اللواتي يتشابهن الى حد الانصهار والاندماج، وكأن ما فاتته من عنصر الصورة في اللوحة الأولى جاء عليه في اللوحة الثانية واستعاد بقية التفاصيل حتى ينهكها.

وهاكم بعض صور هذه القصائد وهي «الصبا والجمال»^(٢٨) «ورب قل للجوع»^(٢٩)

«وهند وأمها»^(٣٠) . وقد جاء في «الصبا والجمال» قوله:

سكر الروض سكرة صرعته
عند مجرى العبير من نهديك
قتل الورد نفسه حسداً منك
وألقى دمها في وجنتيك
والفراشات ملئت الزهر لما
حدثتها الأنسام عن شفتيك

أما في «رب قل للجوع» فقال الأخطل:

المهــــــــــــــــا أهدت اليك المقلتين
والظبــــــــــــــــا أهدت اليك العنقــــــــــــــــا
فهما في الحسن أسنى حليتين
للعــــــــــــــــذارى، جل من قد خلقــــــــــــــــا
ودرى الروض بتــــــــــــــــين المنحــــــــــــــــتين
وقديماً يعشق الروض الحسان
فكســــــــــــــــا بالورد منها الوجدنتين
وكســــــــــــــــا مبسمها بالأقحوان
ورمى في صدرها رمانتين
من رأى الرمان فوق الخيــــــــــــــــزان
منهما في صدرها كالموجتين
أي صبــــــــــــــــاً ما تمنى الغرقــــــــــــــــا

وأخيراً قال الأخطل في «هند وامها»:

أَتَتْ هِنْد - تَشْكُو إِلَى أُمِّهَا
فَسَبَّحَانِ مِنْ جَمْعِ النِّيَرَيْنِ
فَقَالَتْ لَهَا - إِنَّ هَذَا الضَّحَى
أَتَانِي وَقَبَّلَنِي قَبْلَتَيْنِ
وَفَرَّ فَلَمَّا رَأَى الدَّجَى
حَبَّلَنِي مِنْ شَعْرِهِ خَصَلَتَيْنِ
وَذَوَّبَ مِنْ لَوْنِهِ سَمَاءً
وَكَلَّنِي مِنْهُ فِي الْمَقْلَتَيْنِ
.... وَجِئْتُ إِلَى الرُّوْضِ عِنْدَ الصَّبَاحِ
لَأَحْجِبَ نَفْسِي عَنْ كُلِّ عَيْنِ
... فَخَبَّأْتُ وَجْهِي، وَلَكِنَّهُ
إِلَى الصَّدْرِ يَا أُمَّ مَدَّ الْيَدَيْنِ
وَيَا دَهْشَتِي حِينَ فَتَحَتْ عَيْنِي
وَشَاهَدَتْ فِي الصَّدْرِ رِمَانَتَيْنِ
وَمَا زَالَ بِي الْغَمُّ حَتَّى انْحَنَى
عَلَى قَدَمِي سَاجِداً سَجْدَتَيْنِ
وَكَلَّانِ عَلَى رَأْسِهِ وَرَدَتَانِ
فَقَدَّمَ لِي تَيْنَكَ الْوَرْدَتَيْنِ
... فَرَحْتُ إِلَى الْبَحْرِ لِلْإِبْتِرَادِ
فَحَمَلَنِي، وَيَحَهُ مَوْجَتَيْنِ
فَمَا سَرْتُ إِلَّا وَقَدْ ثَارَتَا
بِرَدْفِي كَالْبَحْرِ رَجْرَجَتَيْنِ

تطالعنا في القصائد الثلاث حبيبة تختصر جمالات الطبيعة والرياض، وكأن الطبيعة تبقى غير مكتملة إلا لترى انعكاسها في صورة غادة حسناء تحيي جمالاتها، وتحاكيها بالحركة والحياة، وكأن الأخطل الصغير رسام ينقل ألوان الخالق ليسكبها في مخلوقاته؛ إذ إن كل الألوان التي يلون بها ريشته هي ألوان مستمدة من الضحى والدجى والورد والأقحوان فتارة هو مترنح بين شَعر الليل وقُبل الضحى، وتارة نراه مأخوذاً بسحر عيني المها أو كبرياء أعناق الأطباء، وأخرى سابحاً في عالم عابق بالعطر والأريج وتكور الرمان والنهدين. وما القاسم المشترك بينهما إلا شدة الملمس إلى شدة التكور وتوهج الرمز. وما بين الطبيعة والحبيبة هو ما بين امرأة وامرأة من الغيرة والتباهي والحسد غير أن غيرة الطبيعة هي الغيرة الفاضحة طالما أن الطبيعة جامدة، والحبيبة متحركة تضج بالحياة والشباب، هذا التشخيص يسقطه الأخطل الصغير على الروض فيسكر وعلى الورد فيحسد، وعلى الفراشات فتمل الزهر وتعشق الشفتين؛ فكل ما في الطبيعة متبرم قلق يسعى لنيل رضى حبيبته وقبولها هداياه. وما الهدايا سوى المقل، والعنق والقبل والشعر، والخيزران، والنهدين والردفين، بعضها من نواميس الوقت، وبعضها من عطايا الطبيعة وبعضها من موج البحر، وكلها يتكرر ويتشابه لأن الواهب واحد وقد اختار احسن حلاه وغلالاته ليلبسها عروس الأخطل الصغير التي ما زالت تشبه عرائس الشعر منذ كان للمرأة فيه مقام ومنزلة ومجلس.

وإذا كان هناك من لمحة أضافها الأخطل فهي ريشة الليل الذي ذوب سواده ليكحل به عيني الحبيبة وكأنه الرسام الذي خشي أن يفوته تفصيل في اكتمال صورة الحبيبة فلم يتوقف عند سواد الشعر وحسب بل تعداه الى تكحيل المقلتين، وفي هذا توكيد على سواد المقلتين في صفحة وجه مشرق يشبه الضحى بل يشبه ربما إشراقة الكون في سفر التكوين.

ولما كانت هناك صور بدوية كصورة المها والطباء، فنحن نسأل الأخطل لم قفز من الصحراء الى البحر الذي اهدى حبيبته الردفين، وقد كانت للردفين مقاييس في

الشعر قديماً هي صورة كثنان الرمل؟ وهل أن الأخطل رأى في حركة الموج صورة أكثر أسراً وجمالاً، إذ إن الكثنان توحى بالاكتناز والتجمع في حين أن الأمواج توحى بالانفلاش والحركة؟.

إلى جانب هذه القصائد التي تقوم إما على الوصف أو الحوار المغناج بين هند وأمها فكثيراً ما انصرف الأخطل الصغير الى الأسلوب القصصي يحكي فيه قصص العشاق أو البطولات أو مكارم الوفاء والحلم والعدل والأخلاق. هذا النوع من الشعر كان اللبنانيون أول من استلهمه بحكم اتصالهم بالثقافة الغربية، ومن هؤلاء المقتبسين الرواد بشارة الخوري، و خليل مطران، والياس فياض، وأمين تقي الدين وشبلي الملاط. وقد تأثروا أكثر ما تأثروا بالشعراء القصصيين الفرنسيين وظل بشارة الخوري مع ذلك أكثر أصالة وأعلق سبباً من أي منهم بجذور العربية حتى في هذا النوع الأدبي الذي اعتبر آنذاك جديداً^(٣١)، وقد نظم بشارة الخوري في هذا النوع عدداً من القصائد أهمها «عروة وعفراء» و«عمر ونعم» و«المسلول: مترجمة عن «الكأس والشفاه» لألفرد دو موسيه، و«سلمى الكورانية»، و« من مآسي الحرب»، و«الريال المزيف»، و«سلفين وجيروم»: مقتبسة عن الشاعر الايطالي «جيوفاني بوكاسو».

غير أن علاقة الأخطل الصغير بعمر بن أبي ربيعة تبقى العلاقة السافرة الوفية حتى لأحباء عمر. وكأن الأخطل لم يشأ المداورة أو الإشارة أو التلميح بل قصد المباشرة والتصريح إذ كتب قصيدته «عمر ونعم»^(٣٢) مازجاً فيها بين القديم والحديث، وبين مجدي الحب والشعر.

فصاحب القصيدة هو الأخطل الصغير لا أخطل بني أمية ، الشاعر اللبناني المعاصر الذي أبرز في العنوان اسماً ينهض عنه في الذاكرة من شعراء القرن الأول للهجرة هو عمر بن عبدالله بن أبي ربيعة. فالعنوان يردنا إلى التاريخ ويصدنا عنه في الوقت نفسه، لأن الغرض من الشعر ليس التأريخ لسيرة عمر وحسب وإنما الغرض استعارة اسم لمسمى مختلف في النسبة والعصر، وخلق مركب مزيج من القديم

والحديث في لعبة أصبح يطلق عليها اليوم «لعبة الأَقْنَعَة»، إذ يختفي الحاضر وراء الغائب وتترابط الأصوات فيتداخل القول ويمتزج الحديث لما بينهما من وجوه الشبه.

فمن المعروف أن عمر بن أبي ربيعة خارج في شعره عن مألوف الشعر يدفع تجربته الى البحث عن المبتكر الجديد، وهو خارج في عقيدته التي يجاهر بها، متطرف في مواقفه، وكأن قديمه يستحضر لرفد جديد الأُخْطَل والشهادة له بعراقة الأصل.

فأول صورة من صور انغراس القصيدة في القديم ايقاعها، فلقد جاء الايقاع فيها ترتيباً منسجماً يلتزمه الشاعر من أول سطر حتى آخر سطر انسجاماً عجباً يطغى عليه كمّ يتردد في كل سطر بدون تغيير يذكر وهذا الكم الأساسي الذي يملأ القصيدة هو الرجز في تفعيلاته حيناً وجوازاته أحياناً.

وقصيدة «عمر ونعم» من جهة ايقاعها غير منفكة عن مدلول عنوانها المستعار، وقد بقيت مشدودة الى السنّة المشتركة والايقاع التراثي ، بل إننا ندعي أن الانخراط في الايقاع التراثي حمل الشاعر في هذه القصيدة الى أن يركب ما ركبه الشعراء قديماً من حرص على الكم الصوتي مما يؤكد الجري وراء نمطية الايقاع. فالقصيدة تنبني من جهة الايقاع على التناقض، فهي تبشر بميلاد الجديد وتسلك سلوك القديم في اشد تمسك بالايقاع والحفاظ على القوافي وتناسقها.

«عمر ونعم» هي القصيدة التي يراود فيها الأُخْطَل الشهوة دون أن يتردى بها ويُشغف بالحسن ويتعبد له دون أن يسطع وعي الإثم في ضميره ودون أن تستولي الغرائز الضارية على منازعه»^(٣٣)، إنه النرجسي بلا منازع تنعكس صورته في مرايا الشعر والحب. والزمن والطبيعة، وما عمر ونعم إلا أصداء وذكر؛ عمر ونعم ذريعتان من ذرائع القص الشعرية يلجأ إليها الأُخْطَل يبني معماره، ويسفحهما ضحية على منابرهما يصعد فيها إلى ذرى الخلد. فينام تحت قدميها الزمن.

وحده الشعر يدرك عند الأُخْطَل مكانته واصطفاءه، أما عاشقي التاريخ فكأنهما مجهولا الهوية، يعود بهما الأُخْطَل ويذكر هذا عمر وهذه نعم وتلك الذكر. إنه يبتعثهما

من كهوف بعيدة مוגلة في القدم ليرى كيف يصير الحب كالطيف في الحلم، قليل الظل
خلا شفافية نفتها عنه أردية الشعر:

أخاك يا شعراً فهذا عَمَرُ
وهذه نعم وتلك الذِّكْرُ^(٣٤)

المخاطب هو الأخطل الصغير والمخاطب مملكة الشعر يناجيها قائلاً: أخاك ،
وكيف ينبو الأخ أخاه وهما من رحم واحد تألفا ولم يختلفا، الأخطل يخاطب الشعر
أمراً نهائياً: الزم أخاك، وليكن الوفاء كأس التبادل بينكما، الزمه فهو حريٌّ أن ينقل إليك
أخبار عشاق الأمس وقصصهم وحكاياهم، إنه الأخطل ينتقي ويضيف الى شجرة
الشعر من رآه مستحقاً. وقد أثر من المستحقين شاعراً غزلاً استوقفه هو عمر بن أبي
ربيعة الذي لا تكتمل صورته إلا بنعم التي ميزها بين نساء عالمه وهن كثر.

وقد شد الأخطل الرحال الى موضع «ذي دوران» الذي كان له شرف احتضان عمر
ونعم، وهناك رأى الأخطل أن الحبيبين «لوحان من فجر الصبا ووروده»، فاللوح صنو
الكتابة منذ فجر التاريخ، لأن اللوح حمل الينا وصايا موسى وكتابات العهد القديم، وكأن
هذين اللوحين عادا ليشهدا على حفريات الحب الذي عرفته مدائن العصر الأموي أو
مغامرات اتخذت في زمن قصي طابع المهابة والقدسية، إذ كان عمر كثير المغامرة في مكة
وفي أزمنة الحج والابتهاال، فكما أن المؤمنين يصعدون صلواتهم انكساراً وابتهاالاً كذلك عمر
يصعد نجواه ابتهاالاً وحرقة لامرأة يتوب إليها ويعتذر. فعندما يكتب الشاعر امرأة فإنه بها
ينكتب إذ تصبح وشمه وعلامته الفارقة يتميز بها كما تتميز به. «فالرجل ليس سوى آلة
أعدت ليدي امرأة، وهو عندها ما نحتته فهدبته الآلام والأحلام»^(٣٥) فبعد أن كان لوحاً
صامتاً تحول إلى لوح ينطق بأوجاع الهوى وآهاته.

وإذ يتحول الأخطل الصغير عن نرجسيته الشعرية ليتقمص جلد عمر ونعم يعود
بعد نعتهما باللوحتين لنعتهما بالفرخين فيقول:

فرخان في وكرٍ تلاقى جانح
وجانح ومنقـرٌ ومنقـرٌ
يختلس القبلـة من مـبـسـهـما
هل تعرف العـصـفور كيف ينقـرُ؟
وهو إذا أمـعن في ارتشـافـها
علمنا كـيف يـذوب السكر^(٣٦)

إن نعت الأخطل الصغير لعمر ونعم بالفرخين، دلالة على رطوبة عوديهما وينااعة شبابيهما، فالأخطل الصغير يغرق في مراعاة نظير تامة، إذ يستحضر للفرخين وكرهما، وكأن الأوكار صنو المضارب، توحى بالحميمية والتخصيص، تؤوب اليها صغار الطير بحثاً عن الدفء والأمان، كما يؤوب اليها طيران عاشقان يغطي أحدهما الآخر بريش جناحيه، يضمه ويعانقه ويمنع عنه عوازل العالم الخارجي وحساده. فبعد أن تلاقى الجناح بالجناح بدأت القبل المختلسة بين المنقر والمنقر، ودبت الحياة في اللوحين تنبض بحركة ندية، تروح تبطئ شيئاً فشيئاً وتنتقل من قبل متسركة ومن نقر المناكير إلى الارتشاف ولذة المذاق، فالنقر كان بداية حتى إذا تمّ العناق واطمأن كل إلف لإلفه أمعن الفرخ في ارتشاف شفتي فرخته، وفي الارتشاف نشوة لمرتشف يعلمنا بها كيف يذيب السكر، والسكر ليس سريع الذوبان إذا لم يكن إلا الرضاب يذيبه. كذا القبلـة بين المحبين رسالة أولى ممهدة من رسائل الهوى، إنها الرسالة الشاهدة أو الرسالة الأقصر التي لا تخطئ عنواناً.

ومن خطاب مملكة الشعر ينتقل الأخطل الصغير إلى مناداة أبي الخطاب قائلاً:

إيه أبا الخطاب ما أحلى الهوى
تنظم من نوّاره وتنثـر
فبعـضـه يحلم في أوراقه
وبعضه على الربى مبعثر^(٣٧)

إن الهوى هو القاسم المشترك بين الأخطل الصغير وعمر بن أبي ربيعة، ما كان منه مستتراً أو ما كان معلناً، وهو ما شاع وانتشر بالغناء. فأبو الخطاب شاعر الهوى بلا منازع وهذا ما تؤكد إحدى الروايات عنه، إذ قال له سليمان بن عبد الملك وكان لا يزال أميراً: لماذا لا تمدحنا يا أبا الخطاب؟ فقال عمر: أنا لا أمدح إلا النساء»^(٣٨).

ومن المعروف أن شعر أبي الخطاب - كما شعر الأخطل - كثيراً ما كان يُغنى لرقّة حواشيه وعدوبة موضوعاته وألحانه «فأبو الخطاب قضى شطراً غير يسير من شبابه في المدينة، وكانت المدينة بلد الغناء والطرب، وفيها ظهرت القافلة الأولى من أهل هذا الفن، وفيها نشأ أشهرهم، وإليها وفد أكثر الطلاب يقصدونها دون غيرها، وقد روي أن ابن سريج والغريض المكيين قدما المدينة يتعرضان لمعروف أهلها ويزوران من بها من أصحابها»^(٣٩).

وكان عمر كثير التردد مع رفاقه إلى مجالس الغناء «فيغشون مرة عزة الميلاء ومنزل جميلة. والرواة يزعمون أن نفراً منهم وفدوا على عزة مرة فعقدت لهم مجلس غناء، ثم اندفعت تغني لحناً لها بشعر عمر، فطرب وشق ثيابه وصاح صيحة عظيمة صعق معها، فلما أفاق قال له القوم: لغيرك الجهل يا أبا الخطاب، قال: إني سمعت والله ما لم أملك معه نفسي ولا عقلي»^(٤٠).

إن مجلساً كهذا المجلس يستحضره الأخطل الصغير ويجعل منه حلماً من أحلام حياته في قصيدته «حلم عربي»، فيود أن يعيش مع عمر ومغنيه ومغنياتِه وندمانه بين الكواكب الحسان وغلالاتهن الشفافة وأطرافهن المريضة، وما همّ بعد ذلك أطلال العمر أم قصر. إن يوماً فيه ما فيه من اللذات المعلقة والمستترة لهو يوم يختصر العمر وفي اختصاره تكثيف وكفاية عن أيام ملولة لا فرح فيها ولا نشوة ولا طرب ولا خمر ولا نساء، وفي هذا يقول الأخطل:

ومن لي بمعبّد وابن عائشة ومالك والغريض
برئاسة ابن سريج ملتئمين في الروض الأريض
وبشاعر الغيد ابن مخزوم ونابغة القريض
في مثل ليالات الوليد نقول للكاسات فيضي
بين الكواعب من حباب والنواهد من بغيض
يخطرن تيهاً في غلائلهن من حُمرٍ وبيض
فإذا نظرن فعن مريض وإذا بسمن فعن وميض
عش هكذا يوماً! وتستغني عن العمر العريض^(٤١)

ولما انتقل عمر إلى مكة استمر في اللهو وسبله، ولم يكن أدل على لهوه من
اختياره اثنين من أعظم مغني مكة في ذلك العصر ليكونا مغنّيه ورفيقه إلى أكثر
مجالس العبث والطرب «هما ابن سريج والغريض»^(٤٢)

هذا وجه من وجوه أبي الخطاب الذي يستذكره الأخطل الصغير ويستحضره
عبر الأزمنة والمسافات ليخاطبه قائلاً:

مـلأت أفق الحب عطراً وسنى
وصوراً للوحي فيها سورُ
الجنة الزهراء ما ترسمه
والخمرة العذراء ما تعتصر
والنغم الخالد ما تنشده
والمثل الشارد ما تبتكر
الطرب السمم إذا دارت طلا
أو سبق: فالشاعر المغبّر
حلّق ولا تحفل، أزرى حاسد
أو انبرى لحتفه شويعر^(٤٣)

فكما كان عمر من أعطر الناس وأحسنهم هيئة، هكذا كان شعره قد ملأ الأفق عطراً وسنى، إنه شعر لا ترهيب فيه، وإنما ترغيب ووعد بجنة زهراء وخمرة عذراء لأن جنات عمر تحاكي جنات الخلد في طقوسها ومباهجها ووعدا وثوابها، فإذا هي خمرة ونغم وطرب.

إنه عمر، أخو سفر، وجواب آفاق تقاذفته الفلوات فهو أشعث أغبر، لا يستتر من شمس تلفحه، ولا يتدراً من برد يؤله ويسقمه، حتى إذا كان التطواف والغبار صفة يعرف بها لتجشمه شوق المسافات للمسافات سعياً لنعم، فهو كالبلبل عاب عليه حساده طرح ريش راحوا به يأتزون.

وكيف لا يكثر حساد أبي الخطاب عمر بن عبدالله بن أبي ربيعة المخزومي «وكان تاجراً موسراً كما كان غزير الشعر جواداً به، ولذا ما قال يعقوب بن اسحاق: كانت العرب تقر لقريش بالتقدم في كل شيء عليها إلا في الشعر،... فإنها كانت لا تقر لها به حتى كان (عمر بن أبي ربيعة) فأقرت لها الشعراء بالشعر أيضاً... ولم تنازعها شيئاً»^(٤٤).

وكما تعرض عمر بن أبي ربيعة لنقد الحساد والناقمين، هكذا كان حال الأخطل الصغير مع عصابة العشرة التي عقدت المقالات التي تتناوله بالنقد المر، فكان الأخطل «يقرأ ما يكتب وفي نفسه جيشان البركان لأن الكلمة المسيئة كانت تقض عليه المضاجع»^(٤٥) حتى إذا شاء الرد قال موجهاً كلامه الى عمر بن أبي ربيعة:

حلق ولا تحفل أأزرى حساد
أو انبرى لحتفه شويعر
عاب على البلبل ما يطرحه
من ريشه، وهو به يأتزر

لقد كانت السهام التي أصابت الأخطل الصغير من عصابة العشرة كسهام فيلسوف الفريكة أمين الريحاني في «أنتم الشعراء»^(٤٦)، ومارون عبود في كتابيه

«مجددون ومجترون»^(٤٧) و«على المحك»^(٤٨)، إنها السهام التي كانت باعثاً لأن يتفوق الأخطل على نفسه ولأن يعتبر كل قصيدة من قصائده درجة صاعدة في سلم تكامله.

و«يخطئ من يعتقد أن الأخطل الصغير كان ينظم كما يغرد الطير أو يسقسق الجدول. فما بلغ الذي وصل إليه إلا بالعناء والجهد المضني، والتحدي للنقاد والحساد، فقد كان يود أن يؤثر عنه السهولة في النظم والسرعة في الخاطر، ولكن الحقيقة أنه كان يعاني مخاضاً عسيراً، ونادراً ما يرضى عما يكتب، فيعيده مرات ومرات إلى أن يخرج من يديه كائناً سوياً»^(٤٩).

ويرى إحسان عباس «أن القديم كثيراً ما قدم للأخطل صوراً من الاستشهاد في الحب، خصوصاً بعد أن أخذ يؤمن أن الحب هو الرابطة التي تصل بين الموجودات من أحياء وغير أحياء، فصور في قصة طويلة كيف مات عروة وماتت عفراء في إثره شهيدي غرام، ثم تناول قصة عمر ونعم فلم يستطع أن يصنع منها قصة ولكنه بلغ بها أدق ما استطاعه من تصوير»^(٥٠).

وينتقل الأخطل الصغير بعد أن طوى صفحة حساده وكل شويعر تناوله بعيب أو تعيير إلى استحلاف عمر بنعم في ما كان من أمر «ليلة ذي دوران»، وما مدى الخيال فيها أو الواقع؟

«قل لي بنعم وبأتراب لهما

يلعبن ما شاء الصبا والأشـر

ليلة ذي دوران، هل كانت كما

حدّثت. أم أخيلة وصـور

ونعم هل كانت كما صورت، أم

بالغ في تلوينها المصـور»^(٥١)

إن عمر إذ يعطينا صورة للحالة الاجتماعية في بلاد الحجاز فهو يعطينا صورة
للأمكنة الجغرافية التي شهدت على غزواته «فموضع لقائه مع نعم كان بذى دوران»

وليلة ذى دوران جشمني السرى

وقد يجشم الهول المحب المغرر^(٥٢)

أما الأخطل الصغير فيعود ويسأل عمر متحرياً عن «ليلة ذى دوران» ويستحلف
عمر بمن يحب ويكرر لفظة الصورة يقرنها بمخيلة المصور، وكأنه يشك بغزوة عمر ،
وجراته وشهرة رائيته، بل يشك بقص كابده عمر ولحظ كل تفاصيله، فعمر ذائع
الصيت مشهوره، وعواذله كثر، وغالبية نسائه من الأشراف وصريحات النسب، ولكن
رغم هذا لم يكن عمر يكف عن ذنوبه أو يحجم عن لباناته ، فهو إذ يطل على ديار نعم
يصف لنا حركة الحي ليلاً وسمر أهله، وكيف أن الرجال يسهرون في حين أن النساء
ينسحبن الى داخل مضاربهن انسحاباً جعل عمر فى حيرة من أمره، وخوف من عدم
اهتدائه إلى خباء من يقصد:

وبت أناجي النفس أين خباؤها

وكيف لما أتى من الأمر مصدر؟

فدل عليها القلب رياء عرفتها

لها، وهوى النفس الذي كاد يظهر^(٥٣)

وإذا كان الطيب علامة مميزة لنعم، فهذا يعني أن المخزومي كان قد اعتاد رائحة
نعم، إذ إنها أليفة لديه، وهي علامتها التي يعرفها بها، ولطالما تنشق هذا الطيب،
وانتشى به، إذ إنه كان لصيقاً بجلد نعم، وكأنه صار هو رائحة ذلك الجلد .

الآن وقد اهتدى عمر إلى خباء نعم فهل سهلت عليه مهمته أم كان عليه أن ينتظر
وقت اقتحام الخباء، وكان عليه أن يكون دقيق الملاحظة متنبهاً لكل حركة تصدر عن

الحي، فطناً لعالم من أنوار الطبيعة وقمرها ونجومها، كما لأنوار الحي ومصابيحه
ونيرانه، إلى جانب سماره ورعيانه. وما أن فاجأ عمر حبيبته حتى سألت:
فو الله ما أدري أتعجيل حاجة
سرت بك، أم قد نام من كنت تحذر^(٥٤)

وكأن نعم التي بادرت عمر بالسؤال عن حاجته كانت تبادلته شعوراً بشعور، فهي
لم تتجاوز حدَّ سؤال واحد وحيد حتى دخلت مع عمر في حال من العناق استمر الليل
بطوله لأن نزوات العاشقين ما ان تستفيق حتى تعود وتتفجر إلى ان أذن الفجر
بالطلوع والحي بالهبوب، وكان صوت المنادي يرجع قائلاً: ترحلوا. فتنكر عمر برداء من
الخن، وكان مجنه «كاعبان ومعصر».

ومن المعروف «أن شعر عمر الذي يقرّ فيه بفسقه ليس كثيراً، ومن يدري فلعلّ
بعضه قد ضاع في ما ضاع من شعره، أو أن الرواة أو المتحرجين منه بنوع خاص قد
أسقطوا ما استطاعوا إسقاطه من شعر العبث والمجون»^(٥٥).

ولكن مهما يكن من كذب عمر بن أبي ربيعة - إذا كان هناك من كذب - في
أخبار غزواته، فالذي لا شك فيه «أنه كان محتشماً في حديثه، عفيف القول في شعره،
فليس في كل ما قرأ النقاد له أو عنه تفوّه بلفظ فاحش بذّي، وليس في كل ما تحدّر من
شعره أثر من هذا، ويظهر أنه نشأ نشأة فيها احترام لمثل هذه العفة في اللفظ شأن
الكثيرين من الأشراف. ولعلّ عمر قد تأثر بلغة القرآن وأساليبه، فالقرآن حين يعرض
لذكر علاقات الرجال مع النساء يجنح إلى الكناية ويرغب عن اللفظ الخسيس المفحش
إلى ما يدلّ على معناه من غيره. وليس غريباً أن تكون هذه الناحية من آداب عمر في
حديثه وشعره قد يسّرت عليه أمر ترده على النساء فملن إليه ولم ينفرن منه ورغب
بعضهن في أن يسمعن شعره فيهن.

إزاء هذه الرواية والشهادات نعود فنسأل الأخطل الصغير: ما الذي دفعه للشك

في الرؤية الأشهر لعمر؟ ولماذا ظن أنها من نسج خيال أو من صور المبالغة؟ علماً أن الأخطل وكما قال إحسان عباس قصّر في عمر ونعم عن تحويل قصيدته إلى قصة وبنائها بنية درامية كما بنيت قصيدة «أمن آل نعم» بين يدي عمر بن أبي ربيعة.

وإذ يرى إحسان عباس إلى تقصير الأخطل الصغير في قصه، وعجزه عن البلوغ بعمر ونعم حدّ الأسطورة أو النموذج الأعلى، فإن عمر في شعره - وعلى عكس الأخطل الصغير - لم يقصر في قصه «فالصفة الغالبة في شعر عمر إنما هي ذلك القصص الجميل، والحديث العذب المعسول الذي يصف فيه ليلاليه البيض مع أحبائه البيض الحسان»^(٥٦).

ولما كان عمر يتعفف ويشف في وصف لقائه بنعم ويقف فيه عند حدّ التقبيل فإن الأخطل الصغير يطلق لمخيلته العنان متجاوزاً حدود عمر، ومتهماً إياه بما يتجاوز القبل إلى أشياء لا تدخل في باب المسمى والمجهور به فيقول مخاطباً عمر: وَأَنْتَ لَا تَأَلَوْ دَعَاباً فِي الْهُوَى
شَمُّ وَتَقْبِيلِ وَأَشْيَا أُخْر^(٥٧)

وما أن يشير الأخطل الصغير إلى «الأشياء الأخر» حتى يستدرك هتك سرّ عمر، فيتوقف ويتحول عن عمر إلى مواطن صباه أي إلى الحجاز الذي نعتوه بالمجذب، وتعاموا فيه عن وجود نعم الروضة والنهر:

قَالُوا الْحَجَازَ مَجْدِبٌ لَمَّا عَمُوا
وَنُعْمُ فِيهِ رَوْضَةٌ وَنَهْرٌ^(٥٨)

فمن المعروف تاريخياً أن شمالي الجزيرة العربية كانت قبل الإسلام، أرضاً مقفرة جرداء، إلا في بعض مواضع معينة، وصار أن اتخذتها بعض القوافل التجارية ممراً لتجارتها، وكان في الحجاز القطر الذي يحاذي شاطئ البحر الأحمر الشرقي من الشمال، مدينة من أعظم مدن هذا الخط التجاري شأناً هي مكة، وكان فيه أيضاً مدينتان أخريان، المدينة والطائف لم تعدما بعض الوسائل التي ساعدت على نموها

من زراعة في الواحدة وجودة مناخ في الأخرى.

وكان أهل الحجاز محصورين إلى حدٍ كبير في حجازهم هذا، إلا بعض عائلات من قريش اتخذت التجارة مهنة لها، ومنها عائلة عمر «آل مخزوم» وكانت لهذه العائلات القرشية رحلات في الشتاء، وفي الصيف إلى سورية أو اليمن أو الحبشة، غير أن هذه القافلات التجارية لم يكن يوسعها أن تحيي قطراً كبيراً كهذا «غير ذي زرع ولا ضرع» كما يقول ابن خلدون.

غير أن زرع عمر وضرعه كان بالفيء إلى نعم، لأن رحلاته في الحجاز كانت كثيرة. وربما اعتبر الأخطل الصغير أن في نعم كفاية عمر لأنها الروضة والنهر في بادية قاحلة فقيرة. فالروضة تزهو بألوانها والنهر يسقي أزهارها فلا تعرف جذباً ولا اكفهراراً، بل تبقى زاهية تحتضن عاشقها وتمنيه بأروع الأنس والسمر، وروضة عمر ليست روضة صمت وتأمل إنما هي روضة مجالس الطرب والموسيقى يسود العود في أرجائها وتترجع أناشيد الغزل:

إن زقتِ العودَ أناشيدَ الهوى
حنَّ لها العود وجئن الوترُ
أو صفقت للهو في أترابها
ماج لها الوادي وغنى الشجر
الحبُّ مذبوح على أقدامها
والحسنُ في أحاطها يكبر^(٥٩)

أية جنة شاء فيها عمر أن يصعد حبه محرقة وتضحية وتقدمة فكان أن ذبح حبه على أقدام نعم، وكان أن خلع فوق تاج الحب تاج الشعر على دنياها مبتهلاً حالماً أنه يرضيها، فتجيبه بحسن لحظها المبكر وكأن الحسن صلاتها وتكبيرها، لأن حسنهما شاهد على إبداع الخالق في قدرة خلقه.

فنعم اختصرت كون عمر بعد أن خلعت الشمس عريها على وجنتيها ساكية من

أقداحها سمرة ودفناً، حتى إذا غار القمر من هجير الشمس ولظاها تسلل ليلاً يختبئ
تحت عباءة نعم ليرسم تكويرة نهديها ويسكب ظلال أشعته الواهنة عليهما ، فيعبق
النهدان بطيب الورد وفيض النور ونشوة الخمر واحمرار «الكبوش» وهي ثمار ربما لم
يعرف عمر لها مذاقاً أو طعماً، ولكن شاء الأخطل أن يكلل بها نهدي نعم في خيالتهما
وتكبرهما وتقديرهما الشهد والعسل فقال:

والوردة البيضاء أو قل نهديها
كأنه من خيلاء يسكر
من ثمر الفرصاد في ذروته الر
ريانة المعطار «كبش» أحمر^(٦٠)

هذه الإباحية في الصور هي من تداعيات خيال الأخطل الصغير التي عف عن
وصفها عمر، لأنه كان في مأزق ليلة ذي دوران، يحاول كتم سره، كيما يعاود غزواته
بعيداً عن افتضاح أمره، أما من كان مرتاحاً مطمئن البال فبإمكانه - كما الأخطل - أن
يسترسل بالأوصاف ويتلذذ بتضوع أنوثة «نعم» تضوعاً يفوح من رضابها، وينسكب
شهداً مقطراً من نهديها.

وإذ ينحاز الأخطل إلى جانب عمر و«إباحيته» يرى أن الشعر لم ينصفه، رغم
أن عمر هو كالقبة في ثغر الشعر وكالوشم في تاريخ نعم. فشعر عمر هو بدعة بين
شعراء الهوى تميز وتعالى وتجاوز شعراء العذرية والوفاء ومنهم قيس بن الملوح
وليلاه، وكثير وعزته، وهي قصص كان أهم مصدر لها كتاب الأغاني في ما نقل إلينا
من قصص وروايات.

أما عن قصص الحجاز الغزلية، فننتعرف إلى قصص مدرستين هما: المدرسة
البدوية التي نشأ فيها الغزل العذري، والمدرسة الحضرية التي نشأ فيها الغزل الصريح،
ويبين طه حسين السبب الذي من أجله نشأ الغزل العذري في البادية، والغزل الصريح
في الحاضرة فيقول: «كان أهل مكة والمدينة يائسين، ولكنهم كانوا أغنياء فلهوا كما يلهو

كل يائس وكان أهل بادية الحجاز يائسين، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو، وقد حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية، وقد تأثروا بالإسلام وبالقرآن خاصة، فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص، وليس بالبدوي الخالص، ولكن فيه سذاجة بدوية، وفيه رقة اسلامية.... وفيهم ظهر شعر الغزل العفيف الذي هو في حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى في الحب من جهة ولبراءتها من ألوان الفساد التي كانت تغمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى»^(٦١).

وكما كان عمر يتألق في شكله هكذا كان يتألق في شعره وينفق عليه كما كان ينفق على تجمله وتزيينه «فهو يصنع المقطوعة من شعره، ثم يطلب لها أروع المغنين في عصره، ليغنوه فيها لحناً خالداً ويجيزهم جوائز مختلفة»^(٦٢) وكان لشعر عمر أثره البالغ فكان يحرك به أشد القلوب قسوة، حتى إنهم كانوا يقولون «إذا أعجزك أن تطرب القرشي فغنه غناء ابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة فإنك ترقصه»^(٦٣).

وقد علا شأن قريش الفني بظهور عمر، وشهد الشعراء لها بالتفوق الشعري، وبذلك نال عمر مكانة مرموقة في مجتمعه ووسط قومه و«لم تذكر كتب العرب شاعراً من عصر الجاهلية أو عصور الإسلام نال مكانة في قلوب قريش أو منزلة في نفوسهم كتلك التي حلها عمر»^(٦٤) لذلك «فقد كانوا لا يزنون بعمر شاعراً من أهل دهره»^(٦٥).

وبهر عمر معاصريه بفنه حتى شهدوا له - كما شهد الأخطل الصغير - بالبراعة والتفوق، ومدحه بذلك أكثر الشعراء اعتزازاً وفخراً بفنهم وأصلهم، فقد اتفق جرير والفرزدق برغم اختلافهما في كل شيء على مدح شعر عمر والإشادة بفنه فهذا الفرزدق يصيح من شدة الإعجاب بعد أن سمع أبياتاً له، يقول: «هذا والله الذي أرادته الشعراء فأخطأته، وبكت على الديار»^(٦٦). ويقول له أيضاً «أنت والله يا أبا الخطاب أغزل الناس! لا يحسن والله الشعراء أن يقولوا مثل هذا النسيب ولا أن يرقوا مثل هذه الرقية»^(٦٧).

وجرير يقف مبهوراً وهو يستمع إلى شعر عمر فلا يملك إلا أن يقول: «هذا شعر

تهاميّ إذا أنجد وَجَدَ البرد»^(٦٨) حتى إذا ما سمع أبياتاً من الرائية قال: «ما زال هذا القرشي يهذي حتى قال الشعر»^(٦٩) وجرى يعترف بعجزه وعجز الشعراء أمام شاعرية عمر، فقد اهتدى عمر بشعره إلى ما كان يبحث عنه الشعراء وأخطأوه. وقال جرير في شعر عمر «إن هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه وأصابه هذا القرشي»^(٧٠)

وكما فتن عمر الشعراء والنقاد بشعره، فقد فتن الحكام، والخلفاء وحتى الفقهاء والعلماء ومما قاله هشام بن الكلبي: «إن عمر بن أبي ربيعة أتى عبدالله بن عباس وهو في المسجد الحرام فقال: «مَتَّعَنِي اللهُ بِكَ! أَنْ نَفْسِي قَدْ تَأَقَّتْ إِلَى قَوْلِ الشَّعْرِ وَنَازَعَتْنِي إِلَيْهِ، وَقَدْ قَلْتُ مِنْهُ شَيْئاً أَحْبَبْتُ أَنْ تَسْمَعَهُ وَتَسْتَرَهُ عَلَيَّ. فَقَالَ أَنْشُدْنِي، فَأَنْشُدَهُ: أَمِنْ آلِ نَعَمٍ أَنْتَ غَادَ فَمُبَكَّرُ

فقال له: أنت شاعر يا ابن أخي فقل ما شئت»^(٧١).

هذا هو عمر الذي «حشد ثراءه لفنه»^(٧٢) الشاعر الفذ الذي لمع نجمه وذاع صيته فشهد له الجميع بالتفوق، وأصبح إماماً لطريقة خاصة في الشعر إذ كان «بمولده ومعيشته ومزاجه وبيئته وشارته أصلح الشعراء في عصره لإمامة هذه الطريقة التي فرغ لها وتقدم فيها»^(٧٣) حتى أصبح أعجوبة من أعاجيب زمانه وفحلاً من فحول الشعر العربي.

إنه «الإمام» عمر بن أبي ربيعة الذي يرى الأخطل الصغير - بالرغم من زيوع شهرته - أنه لم ينصف فيقول له:

لو أنصف الشعـر: لكنت قبـلةً
معسولةً في ثغره يا عُمَرُ
أو أنصفت نعم، وقد أبرزتها
للفتنة الكبرى مثالاً يؤثّر
في بدعة للشعر لم يحلم بها
قيس، ولم ينهْذ لها كُثيّر
لو أنصفت: لكشفت عن صدرها

تود لو تُطبع تلك الأسطر^(٧٤)

وهنا يسأل الأخطل عن تلك الضنيّة نعم، التي لم تنصف شاعرها، ولم تتدثر بشعر يخلدها فيه، وما الدثار إلا صفحة صدرها السافرة تكشف عنها ليخط عمر أسطره الخالدة التي تباهي بها ليلي وعزة وكل محبوبة تجاوزتها نعم في ديوان عمر وأشعاره.

لكن الأخطل يعود فيعزي عمر، وما عزائه إلا خلوده، وما اسم تلهج به الألسن إلا اسم لهج به الأخطل الصغير على بعد المسافات والأزمنة، وما وحي أوتي عمر إلا من روح الله، وما علياء تناهى إليها عمر إلا وضاءها ربه له، وكأن عمر «منذور» للذرى الشامخات يقول فيها الأخطل:

رفقاً أبا الخطاب... جاوزت المنى
فهل ترى في الأفق تاجاً يُضفر
أشرف من الذروة... كم في سفحها
للطير من أجنحة تكسّر
ثلاثة ما عاشت عاشت للعلى
الحب ثم الشعر ثم المنبر
لولاك والشعر الذي أبدعته
ما نعم ما دوران إلا أثر^(٧٥)

لقد كان الشعر الذي رأى إليه الأخطل الصغير «يمخر عباب بحر الحياة في سفينة رومنتيقية يتغذى ركبها بالأم فرتر وماجدولين ورفائيل وأشعار لامارتين ودموع المنفلوطي، وكان التناقض الجريء بين شفافية الأسلوب في شعر شوقي وكذب العاطفة الذاتية يهيئ الجو للدعوة إلى عودة للذات. ومن أكبر المتناقضات في تاريخ الأدب الحديث أن يكون أكبر الداعين لهذه الرومنتيقية اثنان من أكثر الناس بعداً بطبيعة ذهنيتهما عن هذا المذهب أو عن استجلاء حقيقة الذات الفردية - وهما العقاد وشكري - وأخذت السفينة تشتد وتقوى

بأشعة جديدة أضافها جبران، وصار الجو كله يتنفس بالرومنطيقية في محاكمة الأمور والنظرة إلى الأحداث والإنسان، ولدى الأخطل الصغير استعداد عميق لمعانقة هذا الاتجاه، وكان القديم الذي يحبه الأخطل والجديد الذي يملك انتباهه يتفقان على غير ما هي الحال في صراع القديم والجديد لدى المدرسة المصرية ومدرسة المهجر^(٧٦).

وللأخطل الصغير «صلاة» يضرع فيها إلى ربة الشعر، إلى ملهمته كي تجود عليه بالشعر الأمثل يقول فيها:

«الهميني ربة الشعر شعراً

كالنور والنار

كالهوا كالأطيّار كالفكر حراً»^(٧٧)

فالأخطل «يريد الشعر جديداً طليقاً يرفض الركود والقيود، لأن في الحركة الشعرية تنبع أكثر من صورة أسطورية ملوّنة بدم الجراح، ولكنه اللون غير المأساوي، بل هو اللون الذي يضيف على الجراح نفسها لون الفتنة والبهجة بلمسات بسيطة وسريعة وغزيرة الإيحاء»^(٧٨).

ولما كان من المعروف أن الاتجاه التعبيري لدى الأخطل الصغير يقوم على طلاوة العبارة وجدة الصورة فمن المعروف أيضاً أن هذين الخطابين غير هينين. فمن الصور التي يرددها الشاعر ترديده لصور الارتواء الخاشع أمام الجراح و«سفع دمائها» أو «لمسها» والتبرك بها كأنها الجراح المستمدة من تداخل جراح الشاعر وجراح المصلوب، وهي ضرب آخر من التعبير عن الفداء والجنون والألم يقول فيه:

«قـبـلـتُ بـاسـمـك كـلَّ جـرح سـائـلٍ

وركزت بـنـدك عـالـيـاً فـي السـاح»^(٧٩)

أو قوله:

«إن جرحاً سال من جبهتها
لثمته بخشوع شفتانا
قم إلى الأبطال نلمس جرحهم
لمسةً تسبح بالطيب يدانا»^(٨٠)

إنها السمة الغنائية لا تستسلم في شعر الأخطل إلى الخواء الفكري أو إلى الخطابية بل تتسلل مختلفة وراء الجدة والطرافة التي تنقذ شعره من النثرية أو التقريرية حين ينزلق إليهما. إنها كتابة رومنتيقية أو قناع لكتابة باطنة يصبح فيها المبنى قناعاً للمعنى. وهي في الحقيقة أهم قضية فنية طرحها الرومنطيقين العرب في العصر الحديث ومن ضمنهم الأخطل الصغير في أشواقه ونداءات روحه، وخاصة في تساؤلاته عن معنى المعنى أو روح الشعر. وهذا ما دعا الرومنطيقين العرب إلى قلب مفاهيم الكلاسيكية وتكذيب المراتب وتجاوزها، وإلى تحدي الشكل وصيغته، فتغيرت قراءة الأثر الأدبي ونهض البناء الصامت للنص في عتمة نفس القارئ الذي لم يعد يقرأ ويؤول وحسب بل صار يبني النص بعد قراءته، وكأن النص متاهة المعاني المقصودة.

وبعد أن عدنا إلى الأطاريح والكتب والمقالات التي تناولت الأخطل الصغير بالقراءة النقدية، رأينا أن هذه القراءات لم توغل في صمت نصوصه، وفي المسكوت عنه لا المنطوق به، كما أنها لم توغل في تأويلات معانيه التي طُنت أنها قريبة المأتى، وكان في قربها الكثير من الخدعة، خاصة أن الآراء قد اختلفت حول بشارة الخوري بين مادح وقادح فابتعدت في جملتها عن النقد المجرد الموضوعي. وكان منها كتاب «الأخطل الصغير» لنسيب نمر ١٩٤٨، وأطروحة الماجستير لنعمات أحمد فؤاد وهي بعنوان «شاعر الهوى والشباب: الأخطل الصغير ١٩٥٤»، و«الأخطل الصغير» لعبد اللطيف شرارة ١٩٦١، ومارون عبود في كتابيه «مجددون ومجترون» ١٩٦٨، و«على المحك» ١٩٧٠، وهما كتابان تناول فيهما عدداً من الشعراء كان من أوفرهم نصيباً في

التفات الناقد، الشاعر بشارة الخوري إلى أن كانت الدراسة المتخصصة الوحيدة لسهام أوجودة التي تقدمت بها إلى الجامعة الأميركية في بيروت سنة ١٩٧٠ لنيل شهادة الماجستير في الآداب وهي رسالة دارت حول موضوعين اثنين هما: حياة الشاعر، ومواقفه النقدية بعيداً عن تناول شعره بقراءات نقدية تأويلية معاصرة، ثم كان كتاب «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال» لإيليا حاوي الصادر عن دار الكتاب اللبناني ١٩٧٢، ثم كتاب مفيد محمد قميحة وهو بعنوان «الأخطل الصغير حياته وشعره» الصادر عن منشورات دار الآفاق الجديدة ١٩٨٢، ثم كتاب أحمد مطلوب «الصورة في شعر الأخطل الصغير» الصادر عن دار الفكر للنشر والتوزيع في عمان - الأردن ١٩٨٥ وهو كتاب تغلب فيه الشواهد على الدراسة التحليلية المعمقة، انتهاءً بكتيب حول «الأخطل الصغير» بقلم سهيل مطر وهو رسالة ماجستير صدرت عن دار المشرق، بيروت ١٩٩١.

لقد تبين لنا بعد فضول الاطلاع على هذه الكتابات أن ظلال نقد انطباعي لا تفكيكي تبدت في هذه القراءات التي تناولت الأخطل الصغير، فأثرنا اللجوء إلى اعتراف الأخطل نفسه بقرابة روحية جمعت بينه وبين البهاء زهير وأصحاب الموشحات وعمر بن أبي ربيعة، وكان اعترافه ذريعة لنا في هذه الدراسة لأن المبدع يُغري القارئ ويدعوه إلى لذة تأويل نصوصه. ومما يدعم هذا الإغراء أن النص في النقد الجديد يركز في جانبه الإبداعي على إرث عميق يشمل مبدئياً جميع النصوص الأدبية السابقة عليه، ويتحدد عملياً في مجموعة من هذه النصوص يشير إليها أو يستحضرها أو يستوحيها بطرق شتى من الاستشهاد وصولاً إلى التلميح مروراً بالمعارضة أو المحاكاة. ولهذا نرى أن لكل نص مُبدع مجموعة أنساب وأصول تجعله نصاً لقيطاً يدعو القارئ إلى تفكيكه ودراسة بنيته الأفقية والعمودية.

ولما كانت الكتابات الإبداعية ليست موضوعية كي نؤمن بما تقوله ولكن كي نتحرى

فيها، وننصرف إلى فك رموزها، فإن اللغة صارت متاهة تنحرف إلى ما لا يوجد تماماً، وهذا ما وعاه الأخطل الصغير إذ لجأ إلى ألوان ثلاثة دون ابتداعها فكان منها الموشح والغزل والقصص. وقد توسطت ألوانه بين قديم وحديث دون أن تكون خروجاً فيما خلا «خروجه السوري» أي جدة صورته وشفافيتها. فهو حيث كان أميناً لموضوعات قديمة مطروقة فقد رفدها بخيال بعيد عن جفاف البداوة، موغل في ترف الحضارة وزهو ألوانها.

أخيراً ولما كان النص الشعري يسمح بإثارة قراءات لا متناهية فإنه بالتالي لا يسمح بقراءات لا أساس لها.

مراجع البحث

- ١ - حرب، علي : نقد الحقيقة، ط أولى، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣، ص ١١
- ٢ - سعيد، إدوارد : العالم والنص والناقد، ترجمة بشار عبدالواحد لأول، مجلة شؤون أدبية، السنة الرابعة، العدد ١٥، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٠ ص ١٣
- ٣ - Barthes, Roland : Le plaisir du Texte, Paris, Ed. du Seuil 1973 MA: p.93
- ٤ - صارجي، بشار : البنيوية.. غياب الذات؟، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٦ و٧، ت ١ وت ٢، بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٠، ص ٢٠
- ٥ - Said, Edward : The World, The Text and the Critic, Cambridge, MA: Harvard university Press 1983
- ٦ - غزول، فريال : العالم والنص والناقد: نقد النقد. مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٨٥.
- ٧ - Barthes, Roland : Le plaisir du Texte, op. cit p.93
- ٨ - الأخطل الصغير : «من بقايا الذاكرة»، جريدة البرق، بيروت، عدد ٣٣٩٣، سنة ١٩٣١
- ٩ - نمر، نسيب : الأخطل الصغير، أبو عبدالله بشار الخوري، بيروت، منشورات سمر، مطبعة فتي الجبل ١٩٤٨، ص ١٧
- ١٠ - الأخطل الصغير : مجلة الأديب، العدد الرابع، بيروت ١٩٦١، ص ٦٢.
- ١١ - البستاني، كرم : مقدمة ديوان العباس بن الأحنف، بيروت، دار صادر ودار بيروت ١٩٦٥، ص ١٠، ص ١١
- ١٢ - شلبي، عبدالفتاح : البهاء زهير، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف بمصر، لا.ت. ص ٤٤
- ١٣ - عقل، سعيد : مقدمة شعر الأخطل الصغير بعنوان: أغنية الجراح والرماح، بيروت، دار الكتاب العربي، لا.ت. ص ١٦ و ص ١٨

- ١٤- مروّة، أديب : أعلام الشعر العربي الحديث، بيروت، ل.ن، ١٩٧٠، ص٢٤٥.
- ١٥ - لبكي، صلاح : لبنان الشاعر ، بيروت، دار الحكمة ١٩٥٤، ص٧٨.
- ١٦ - رزوق، رزوق فرج : الياس أبوشبكة وشعره، بيروت، دار الكتاب اللبناني ١٩٧٠، ص٣٤.
- ١٧- موسى، منيف : الشعر العربي الحديث في لبنان: مرحلة ما بين الحربين العالميتين، بيروت، دار العودة ١٩٨٠، ص٣٩.
- ١٨ - أبوشهلا، ميشال : مقدمة كتاب «الرسوم» لالياس أبي شبكة ، بيروت، ل.ن، ١٩٣١، ص٤.
- ١٩ - ياغي، هاشم : ملامح المجتمع اللبناني الحديث، بيروت، دار بيروت ١٩٦٤، ص١٠٢.
- ٢٠ - نمر، نسيب : الأخطل الصغير، أبو عبد الله بشارة الخوري، مرجع سابق، ص٣٥، غير أن هذين البيتين لم يردا في شعر الأخطل المطبوع.
- ٢١ - الحاوي، إيليا : الأخطل الصغير، شاعر الجمال والزوال، بيروت دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١، ص٥٦، وص٥٧.
- ٢٢ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، بيروت، دار الكتاب العربي ١٩٦١، ص٢٦٢.
- ٢٣ - المرجع السابق نفسه، ص٢٦٢.
- ٢٤ - المرجع السابق نفسه، ص٢٦٣.
- ٢٥ - المرجع السابق نفسه، ص٢٦٣.
- ٢٦ - المرجع السابق نفسه، ص٣٢.
- ٢٧ - قميحة، مفيد محمد : الأخطل الصغير: حياته وشعره، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة ١٩٨٢، ص٢١٢.
- ٢٨ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص٤٥.
- ٢٩ - المرجع السابق نفسه، ص ١٩٣.
- ٣٠ - المرجع السابق نفسه، ص ٢١٧.
- ٣١ - قميحة، مفيد محمد : الأخطل الصغير: حياته وشعره، بيروت، مرجع سابق، ص٢٣٧، وص٢٣٨.

- ٣٢ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦ .
- ٣٣ - الحاوي، ايليا : الأخطل الصغير: شاعر الجمال والزوال، مرجع سابق، ص٩٣
- ٣٤ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦
- ٣٥ - أراغون، لويس : مجنون إلسا، ترجمة سامي الجندي، بيروت، دار الكلمة للنشر ١٩٨١، ص١٤
- ٣٦ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦
- ٣٧ - المرجع نفسه، ص١٤٧
- ٣٨ - فروخ، عمر : عمر بن أبي ربيعة المخزومي، بيروت، دار لبنان للطباعة والنشر ١٩٨٣، ص٥٦
- ٣٩ - جبور، جبرائيل سليمان: عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، الجزء الثاني، بيروت ، المطبعة الأميركانية ١٩٣٩، ص١٠٩
- ٤٠ - المرجع نفسه، ص١١٢
- ٤١ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص٢٤٩
- ٤٢- جبور، جبرائيل سليمان: عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، مرجع سابق ، ص١١٢
- ٤٣ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص١٤٧
- ٤٤ - ابن أبي ربيعة، عمر : ديوان عمر بن أبي ربيعة، إعداد وتقديم وتحقيق علي مكي، بيروت، منشورات دار الفكر للجميع ودار الرأي العام، لات، ص٩ وص١٠
- ٤٥ - عبدالنور، جبور : زكريات عن الأخطل الصغير، بيروت، مجلة الآداب، العدد الأول، تشرين الأول ١٩٦٩، ص٣٤ وص٣٥
- ٤٦- الريحاني، أمين : الأعمال العربية الكاملة، الجزء التاسع، «أنتم الشعراء: شعراء الانكسار»، تقديم وتحقيق أمين البرت الريحاني، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٦، ص١٧١

- ٤٧ - عبود، مارون : مجدّدون ومجترون، بيروت، دار الثقافة ١٩٦١، ص ٤٩ و ص ٥٣
- ٤٨ - عبود، مارون : على المحك، لبنان، دار الثقافة ودار مارون عبود ١٩٧٠، ص ٣٧ و ص ٥٥ و ص ٨٧ و ص ٩١ و ص ١٤٥
- ٤٩ - عبدالنور، جبور : ذكريات عن الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص ٣٥
- ٥٠ - عباس، إحسان : «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر» بيروت، مجلة الآداب، العدد السادس، حزيران ١٩٦١، ص ٩
- ٥١ - الخوري، بشارة، : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص ١٤٨
- ٥٢ - عطوي، علي نجيب : عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الصريح في العصر الأموي، بيروت، دار الكتب العلمية ١٩٩٠، ص ١٢١
- ٥٣ - ابن أبي ربيعة، عمر : ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح محمد العناني، مصر، مطبعة السعادة ١٣٣٠هـ، ص ١٥
- ٥٤ - المرجع السابق نفسه، ص ١٦
- ٥٥ - جبور، جبرائيل سليمان : عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، الجزء الثاني، مرجع سابق ص ١٨٥
- ٥٦ - مبارك، زكي : حب ابن أبي ربيعة وشعره، صيدا - بيروت، المكتبة العصرية ١٩٧١، ص ٦٢
- ٥٧ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص ١٤٨
- ٥٨ - المرجع السابق نفسه، ص ١٤٩
- ٥٩ - المرجع السابق نفسه، ص ١٤٩
- ٦٠ - المرجع السابق نفسه، ص ١٤٩
- ٦١ - حسين، طه : حديث الأربعاء، الجزء الأول، مصر، دار المعارف ١٩٢٥، ص ١٩٠
- ٦٢ - الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: كتاب الأغاني، الجزء الأول، مصر، مطبعة بولاق ١٢٨٥ هـ، ص ٢١٢ و ص ٢١٤.

- ٦٣ - المرجع السابق نفسه، ص ٩٤
- ٦٤ - جبور، جبرائيل سليمان: عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص ٣٤٦
- ٦٥ - الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين :كتاب الأغاني، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ١٢٣
- ٦٦ - المرجع السابق نفسه، ص ١٢١
- ٦٧ - المرجع السابق نفسه، ص ١٥٦
- ٦٨ - المرجع السابق نفسه، ص ٨٦
- ٦٩ - المرجع السابق نفسه، ص ٨٦
- ٧٠ - المرجع السابق نفسه، ص ١١١
- ٧١ - المرجع السابق نفسه، ص ٨١
- ٧٢ - ضيف، شوقي : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، بيروت، دار الثقافة ١٩٦٧، ص ٢٤٢
- ٧٣ - العقاد، عباس محمود : «شاعر الغزل»، سلسلة إقرأ، العدد الثاني، مصر ، دار المعارف ١٩٦٥، ص ٥٨
- ٧٤ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص ١٥٠
- ٧٥ - المرجع السابق نفسه، ص ١٥١ و ص ١٥٢
- ٧٦ - عباس، إحسان : «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر»، مرجع سابق، ص ٩
- ٧٧ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص ٣٢٩
- ٧٨ - مروءة، حسين : «رحلة في شعر الأخطل الصغير»، بيروت، مجلة الآداب ، العدد التاسع، أيلول ١٩٦٨، ص ١٢ و ص ١٣
- ٧٩ - الخوري، بشارة : شعر الأخطل الصغير، مرجع سابق، ص ١٤٢ .
- ٨٠ - المرجع السابق نفسه، ص ١٨١ و ١٨٢

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتورة أمينة فارس غصن على هذا العرض
الشائق وقد سألتني: إن كانت قد تجاوزت الوقت؟
وفي الحقيقة هي لم تتجاوز الوقت بل اختصرت
حوالي خمس دقائق، أدعو الآن الدكتور أحمد قدور
لقراءة ملخص لبحثه في نصف ساعة إن أمكن
فليتفضل..

البحث الثاني لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير

د. أحمد قدور

١ - تمهيد

يتوسط الأخطل الصغير (بشارة عبدالله الخوري ت ١٩٦٨م) الإحيائيين من جانب، والمجددين من جانب آخر. فهو شاعر تراثي، لكنه ليس من أهل التقليد والتمسك بالقوالب الجاهزة. وهو شاعر عصري عاش أحداث الحياة والوطن والأمة، ولم يكن منعزلاً عن المجتمع وما يضطرب فيه.

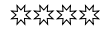
كذلك كان - وهو المسيحي العارف بدينه - إسلامي الثقافة متشبعاً بالقرآن والدين الإسلامي والتاريخ العربي دون عقد نقص أو نوازع استعلاء. وسوف يظهر من خلال البحث انعكاس لهذه العناصر التي كوَّنت شخصية الأخطل الصغير وحددت موقفه الاجتماعي ومذهبه الفني.

فالأخطل الصغير لا يستدعي أشكالاً من التراث ليعيش فيها على أنها نموذج (paradgm). إنما يستحضر علاقة بين الماضي والحاضر هي علاقة تكامل وثقت بعري لا يمكن فصمها. لكن ذلك لا يعني إنكاراً لروح عصره الخاصة. فالماضي عنده - كما يبدو - كان يمثل مجموعة من المكونات القابلة للتفكيك، ولذلك عمد إلى التأليف بين تلك المكونات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا برؤية نافذة تبصره بحقيقة وجوده. والشاعر - حقاً - إنسان يستمد تجاربه من واقع حياته المحسوس، ومن «واقع» فكره المدرك على حد سواء. ومن ثم لا يبدو هناك حاجز يشير إلى طرفين منفصلين، إذ يمتزج

(*) اختار الباحث عنواناً آخر هو: «لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير دراسة دلالية في معجمه الشعري»

المدرّك: «التراث» بالمحسوس: «الواقع» مادام التراث له تأثير في الحياة من حيث التصور والتشكيل. أما إذا لم يكن مثل هذا الامتزاج وارداً في تلك العلاقة، فإن التراث يبقى «شيئاً» منفصلاً قد يُستعار أو ينسج على منواله كما كان أو كما يُفترض كونه من غير الثقافات إلى واقع الحياة ومعطيات العصر.

والحقّ أنّ أهمّ ما يميّز الأخطل الصغير من بين أقرانه هو الإحساس العميق بالعصر والتراث على نحو تجلّى في تلك العلاقة الفريدة من التكامل أو الدمج الواعي. ويبدو هذا في استعماله لغة «عصرية» متداولة مصدرها ما يقال ويكتب من عناصر الكلام الفصيح ولا سيما في الصحافة والخطابة والشعر الجديد، واستمداده أدوات فنية ذات بعد تاريخي وتحديثي في آنٍ واحد، وعناصر إيحائية لها عمق وامتداد في مصادر الثقافة العربية.



لقد تمّ اتخاذ شعر الأخطل الصغير مصدراً لدراسة الدلالة وتطورها من خلال السياق الشعري بداية، ثم كان استكناهاً للعناصر الخارجية التي تقدم عناصر «المقام» الفاعلة. فالدرس قائم على وصف اللغة وتحليل تطورها والكشف عن وظائفها الفنية من خلال النصوص على أساس أنها وحدات يمتاز كل منها بخصائص مقامية وأخرى دلالية يكشف عنها التحليل السياقي المستند إلى أدوات دلالية كأنواع الدلالة والتطور الدلالي وتحليل الدلالة التكويني والحقول الدلالية ونحو ذلك مما سيظهر الاعتماد عليه لاحقاً.

ولا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن الذين قاموا على إعداد شعر الأخطل الصغير للنشر في ديوان عام ١٩٦١ عمدوا إلى تعديلات خطيرة لا ندري مدى إسهام الشاعر نفسه فيها. وأهمها تجريد القصائد من عناصرها المقامية كذكر التاريخ والمكان وأسماء الأعلام وما يُلخص عادة بكلمة «المناسبة». ويبدو أن وراء ذلك الخوف الموهوم من ارتباط الشعر بالمناسبة، ومحاولة إطلاق الشعر من قيوده الزمانية والمكانية بدعوى خروجه إلى العموم المطلق. لكن الأمر لا يعدو كونه خطأ ليس له ما يسوّغه أبداً. فلقد ظهر لي بعد مقارنة القصائد المشتركة بين ديواني «الهوى والشباب» (١٩٥٣م)،

و«شعر الأخطل الصغير» (١٩٦١م) مدى الحيف الذي لحق بالكثير من هذه القصائد التي أنقص بعضها، أو حذف منها كل إشارة ثقافية أو اجتماعية.

فالفرق لا بد أن يكون واضحاً بين طريقة فرض المعطيات البيئية الخارجية على لغة الشاعر من جهة، وطريقة التحليل السياقي النصي التي تأخذ في اعتبارها لا محالة عناصر المقام من جهة أخرى.

وليس خافياً ما تفضي إليه الطريقة الأولى من تعميم وتنميط وتبسيط يقود إلى إهمال العناصر النصية والمقامية الخاصة بهذا الشاعر - بل بكل نص من نصوصه - دون غيره.

أما العناصر التي سنشير إليها فهي مستمدة من شعر الشاعر نفسه، وليس فيها شيء مما يُداول من معلومات عامة تنطبق على أجيال من الشعراء. وشعر الأخطل الصغير يعد وثيقة أدبية وتاريخية وفكرية فيها صورة لتطور الحياة العربية بين الحربين عامة. ولذلك حفل شعره بالعناصر السياسية ولا سيما على صعيد القومية ونشدان الحرية والاستقلال والبناء الجديد. فقد اتخذ الشاعر الفكرة القومية له مذهباً، وتسمى بالأخطل الصغير ليكون ذلك تعبيراً عن الدعوة إلى العروبة^(١). وفي شعره تصوير بارع للحرب الأولى (١٩١٤) وللثورات الوطنية في سورية ولبنان وفلسطين. وفيه رثاء للزعماء من رجال الكفاح الوطني كفيصل بن الحسين وإبراهيم هنانو، وفيه تنديد بوعود الحلفاء واضطهاد الأتراك. وفيه تعبير واضح وقوي عن عناصر القومية العربية كاللغة والتاريخ - والتاريخ له شأن كبير عنده - ووحدّة الأصل وتآخي الشعوب الديني بين المسلمين والمسيحيين. وفيه نزوع وحدوي وتطلع إلى رائد عربي يجمع الأمة ويوحّد صفوفها ويقف أمام أعدائها^(٢).

وفي شعر الأخطل الصغير عناصر اجتماعية كثيرة عبّرت عنها قصائده كالهجرة وخلو الديار من الشباب، والآفات الاجتماعية كاستغلال النساء الفقيرات والتهاك على

الذات، وفيه تحذير من «ثورة الجوع» من العمال الفقراء، وفيه تصوير لمساوى الإقطاع وفساد المتصرفين وعسف الجباة.

وتظهر في شعره أيضاً عناصر اجتماعية ذات بعد ثقافي محدث كالصحافة التي كان فيها مشاركاً، ولقاء الشعراء العرب الذين يزورون لبنان كأحمد شوقي والفنانين الكبار كمحمد عبدالوهاب مما بعث مناسبات للقول جديدة. أما العناصر الثقافية الخالصة فأهمها اتصال الشاعر بالأدب القديم بعد أن طُبع من كتب اللغة والأدب والدواوين جم غفير صار متداولاً بين أيدي الناس، واتصال الشاعر بالأدب الحديث ولا سيما الشعر الإحيائي الذي صار مصدراً من مصادر فنّه الشعري. وتظهر في شعره آثار للتجديد الذي بعثه شعر المهاجر الأمريكية، وملامح للتأثر بالشعراء الأجانب^(٣).

وقد عبرت عن هذه العناصر البيئية العامة الموضوعات الرئيسية لشعر هذا الشاعر الفذ، كما عبّرت عن بعضها عناوين قصائده. ووشّت بذلك كلّ مفرداته ووسائله الفنية مما سبّب في مواضعه من هذا البحث. لكنّ بحث هذه العناصر لا يكتمل دون أن نشرك العناصر النفسية والروحية الخاصة بالشاعر. فقد فُطر - كما ظهر ذلك في الجم الغفير من قصائده - على حب المرأة والجمال واللهو، حتى لُقّب بشاعر الهوى والشباب^(٤). كما جُبّل على عشق الطبيعة والانفعال بصورها المتنوعة. وعُرف الشاعر أيضاً بالرقّة وخفة الروح واعتدال المزاج ورهافة الحس. ولذلك كان عاشقاً للحياة مقبلاً على مباحجها، كما صوّر ذلك شعره الوجداني والوصفي.

٢ - لغة الشعر واللغة الشاعرة:

درج عدد من الباحثين على التماس الفروق ما بين الشعر من جهة، والنثر من جهة أخرى. لكن الفارق الجوهرى لا يكون بين «لغة» الشعر و«لغة» النثر - واللغة هنا تماثل مصطلح مستوى Niveau - لأن هذين الفنين من فنون الأدب يتداخلان، فقد يلاحظ الدارس امتداد أحد الفنين إلى حدود الآخر. فمن «الصعب أن نتحدث عن الشعر في مقابل النثر، لأن هذين النمطين من التعبير لا يتعارضان بل يتداخلان ويتشابكان ويشكلان حلقتين ملتحمتين بينهما حيّز مشترك»^(٥).

وقد أسهم في هذا الدرس عدد من الباحثين والنقاد. فـ«أوجدن» و«ريتشاردن» يقسمان اللغة إلى انفعالية ورمزية، وليس إلى شعرية ونثرية. وقد وضعا في كتابهما «معنى المعنى» مصطلحهما المفضل «علم الرمزية» أي الدلالة. وقد تابع ريتشاردن في كتابه «مبادئ النقد الأدبي» السعي إلى أن يقدم للوظيفة الانفعالية للغة الأسس ذاتها التي حاول كتاب «معنى المعنى» أن يقدمها للوظيفة الرمزية أي الدلالية^(٦). وقد ذهب ريتشاردن في «فلسفة البلاغة» إلى أن لغة المصطلحات العلمية تحدد بالتزام استعمال واحد جيد أو صحيح. فالمصطلح يحمل دائماً معنى واحداً مناسباً لا يتغير. ويرى أن التحديد الدقيق للدلالة مستحيل خارج لغة العلم التقنية^(٧).

ويرى ريتشاردن أن مشكلة المعنى في الأدب لا يجوز أن ينظر إليها على أنها مسألة تتعين بسهولة وإيجاز. فالشاعر يفصل لغته كما يفصل الخياط اللباس. وإن معاني كلمات الكاتب ليست عوامل ثابتة كالحجارة، وبالعكس فإن ما ندعوه معاني كلماته نتائج لا نتوصل إليها إلا من خلال تفاعل الإمكانيات التفسيرية لكامل الكلام^(٨).

وقد اقترح صاحباً نظرية الأدب «رينيه ويليك» و«أوستن وارين» النظر في استعمالات اللغة بالنسبة لكل من مجالات الأدب والعلم والحياة اليومية. غير أنهما يقرّان بصعوبة تحديد الفروق بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، «فالمشكلة عويصة وليست سهلة عند الممارسة، مادام الأدب - خلافاً للفنون الأخرى - ليس له مادة وسيطة خاصة به، وما دامت توجد فيه بدون شك أشكال مختلطة عديدة وتحولات خفية»^(٩). لكن «وارين» - و«ويليك» يفرّقان بين لغة العلم ولغة الأدب، ويبحثان في خصائص اللغة الشعرية بوصفها جزءاً من لغة الأدب. أما اللغة العلمية فيصفانها بأنها دلالية، أي أنها تهدف إلى التطابق الدقيق بين الدال والمدلول. فالإشارة - الرمز اللغوي أو الكلمة - ترشدنا مباشرة إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها. فاللغة العلمية تماثل على هذا النحو استعمال الرموز الرياضية بتحديداتها ودقّتها^(١٠). ويوصف استعمال اللغة في مجال العلم بأنه حرفي ومعجمي ومعهود، لأن الدلالة تخلو من أي تحوير.

أما اللغة الأدبية فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية حرفية فقط، لأن لها جانبها التعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وانفعاله وموقفه. كما أنها لا

تقتصر على تقرير ما يقال أو التعبير عنه، وإنما تريد أن تؤثر في موقف القارئ: أن تقنعه وأن تثيره وأن تغيره في النهاية. ولئن كانت الإشارة في اللغة العلمية ترشدنا إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها، فإنها في اللغة الأدبية تلقى تشديداً عليها نفسها، أي على الرمز الصوتي للكلمة كالوزن والسجع والتكرار^(١١).

ويقف غراهام هو (G. Hough) في كتابه «مقالة في النقد» عند مستويات اللغة بدءاً من (العامية) ومروراً باللغة المحكية وانتهاءً بالفصحى وما فيها من كلمات مقتبسة أو موضوعية عن وعي، ويقول: «واللغة الأدبية تخصيص من ذلك المجل، كما أنها تستبعد بشكل قياسي كل الكلمات السوقية والتقنية. أما اللغة الشعرية فأبعد تخصصاً، وهي تذهب في تضيق حلقتها مرة أخرى في الاتجاه ذاته، وإن كانت توسّعها باستعمال كلمات قديمة، وصكّ كلمات، وجلب كلمات مستعملة بمعان خاصة»^(١٢). ويبحث «هو» في خصائص لغة الشعر، ويرى أن لغة الشعر - بعيداً عن النظرة التي ترى أن للشعر مفردات خاصة به - تتطلب بموجب طبيعته نمطاً معيناً من القول. وفي الواقع إن الإجماع في الرأي ينعقد على هذه الناحية. وقد يعني هذا النمط أن أجزاء من المفردات الشائعة مستثناة باعتبارها غير شعرية، وهذا ما يلائم التقليد الكلاسيكي العام. غير أن النظرة التقليدية إلى القول الشعري لا يمكن أبداً تطبيقها على شعر الهزل أو الهجاء، لأنهما قلّ أن يستعملوا مفردات شعرية خاصة، كما أنهما لا يتقيدان بالحظر الواقع على الكلمات المبتذلة والشائعة.

لكنّ الشعر مع ذلك يعتمد - كما يقول «هو» - إلى حد بعيد على التعلّم، وعلى شعر سابق مما يجعله يميل في درجات متنوعة إلى أن يغدو نمطاً خاصاً من لغة العصر. كما أنه يمتد تاريخياً في ثقافات غنية. فالكلمات في الشعر تستعمل غالباً لتستدعي استعمالاتها الشعرية السابقة. وليس هذا - كما يُفترض أحياناً - ابتكاراً خاصاً وضعه ت.س. إليوت، وإنما هو من عواقب الحقيقة القائلة: إن شعر حضارة من الحضارات يؤلف نظاماً متماسكاً. ومن الطبيعي أن التلميح يغدو أكثر وضوحاً كلما تناول تاريخ الشعر، ولكن التلميح في العصور التاريخية سمة عامة من سمات اللغة الشعرية^(١٣).

وتجدر الإشارة إلى أن (وردزورث) «W. Wordsworth» أثار قضية لغة الشعر حين رفض رفضاً قاطعاً فكرة «المعجم الشعري» بمعناه المستعمل به في القرن الثامن عشر، والذي كان يقوم على التفريق الحاد بين لغة الشعر ولغة النثر. وقد دعا «وردزورث» في هذا السبيل إلى إلغاء الفروق بين هاتين اللغتين، واتخاذ لغة الناس العاديين مقياساً للغة الشعر الجيد^(١٤).

غير أن «كولريدج S. T. Coleridge» تتبع آراء «وردزورث» ونقضها. ويتمثل ردّ كولريدج في نقاط كثيرة، أهمها: أنه إذا استعملت صورة أو مجاز ما استعملت سيئاً على يد شاعر فليس سبب سوء استعمالها تكرار ما قاله الشعراء الآخرون، بل لكونها قد انتهكت بطريقة ما القواعد أو المنطق أو حسن الذوق. أما الثقافة فهي التي تؤدي إلى صنع الشاعر، وليس نقصها. فغير المثقفين يكتبون بصورة مشوّشة وتنقصهم النظرة الشاملة. أما اللغة النقية التي يتحدث بها الفلاحون على رأي وردزورث فليست متأتية لهم من التواضع غير المثقف مع الطبيعة، بل من روح الثقافة الدينية ومن معرفة التوراة والتراثيل^(١٥).

وقد أثار هذا الجدل قضية «لغة العصر» وصلتها بالشعر. فوردزورث استبعد أي فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة العصر، لكن تجربة عصره، بل تجربته - كما يقول «هو» - لا تؤيدان هذا الحكم. فالشعر الرومانسي كان من التميز والبعد عن الاستعمال الشائع بقدر تميّز شعر القرن الثامن عشر وبعده. ومع ذلك يرى «هو» أن معظم الافتراضات النقدية غير الممحصة والشائعة في أيامنا هذه صارت تمتدح كل استعمال حيّ للغة اليومية، وتقلل من قيمة اللغة الشعرية في كل أنحاء العالم^(١٦).

ويبدو أن شعراء «الديوان» صدروا عن فكرة «وردزورث» حين نقدوا أعلام الشعر الإحيائي^(١٧). وقد أثار هذا النقد ردود فعل سريعة لكنها محدودة. وقد تمثلت في فهم خاطئ للتجديد اللغوي، إذ نحا بعضهم - من شعراء الديوان ومن طوائف أخرى من الشعراء - إلى استعمال لغة مترخصة أو «شعبية» ظناً منهم أن هذا العمل يقربهم من المعاصرة، وينفي عنهم تهمة التقليد. ومن الطبيعي أن تكون لغة الشعر نمطاً خاصاً من

لغة العصر، وأسلوب الناس في كلامهم. لكن المقصود بلغة الناس هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم، لا الكلمات نفسها^(١٨)

أما التصور الذي يذهب إلى أن لغة الشعر ألفاظ غريبة عن مألوف الناس وثقافتهم، وتراكيب فيها معازلة وتكلف، فليس مما يلقي إليه الدارس بالاً. لأن هذا التصور ناجم عن فهم خاطئ للشعر ودوره في الحياة، وإذا ما سلمنا بهذا التصور نشأ الخطر من أن يطور الشعر لهجة متكلفة بعيدة عن روح اللغة الممتدة في الحياة على توالي العصور.

وخلاصة القول أن الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس في النوع، بل في الدرجة، فهما من حيث النوع داخلان في اصطلاح «لغة الأدب». أما من حيث الدرجة فإن لغة الشعر مشحونة بالتصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز، وصعداً إلى المنظومات الأسطورية الشاملة لدى شعراء من أمثال «بليك» أو «بييتس». غير أن المجاز ليس ضرورياً – بالقدر نفسه – للنصوص القصصية، ومن ثم لجانب كبير من الأدب^(١٩). فلغة الشعر إذن تمتاز من لغة الأدب بجملة من الخصائص، أهمها «الصورة»، وهي مصطلح جامع لفنون التعبير المجازي كلها، و«الإيقاع»، وهو مصطلح عام يشير إلى جميع العناصر الموسيقية التي تبرز في الشعر بروزاً واضحاً ومقصوداً، و«الدلالة»، وهي وصف لمعطيات المعنى في الشعر. فالمعنى في الشعر يعتمد على «السياق» لا على «المعجم». ولذلك لا عبرة باستعمال كلمات عصرية أو قديمة – مع أن الشعر له امتداد ثقافي متنوع، و«تقليد» خاص به بوصفه فناً يقوم على التعلم والاطلاع على تجارب سابقة – لأن المعول عليه لا يكون في استعمال هذه الكلمات أو تلك، بل في سياقها، وارتباطها بتجربة الشاعر من غير أن تبدو منبئة عنهما.

أما «اللغة الشاعرة» فمصطلح طلع به الأستاذ عباس محمود العقاد في كتابه «اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية». وقد رأى العقاد أن اللغة الشاعرة حقاً هي اللغة العربية. ومن هنا يبدو استعمال «اللغة» عنده مماثلاً للغة العامة، أي ما يعادل مصطلح “Langue” وأشباهه في اللغات الأجنبية، أي اللسان

الخاص بأمة من الأمم. أما مصطلح «لغة الأدب» ونحوه فقد رأينا أن كلمة «اللغة» فيه تعني المستوى الموصوف أي ما يعادل مصطلح "Niveau". ويرى العقاد أن العربية هي اللغة الشاعرة، لأنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء^(٢٠).

ثم راح العقاد يشرح خصائص اللغة الشاعرة ويمثل لها تفصيلاً. وأول هذه الخصائص الحروف التي يتألف منها الكلام العربي. وقد لاحظ في هذا الصدد ملاحظات دقيقة كتقسيم الحروف على حسب موقعها من أجهزة النطق مما يجعلها تفي بالتقسيمات الموسيقية. والعربية أوفر عدداً في أصوات المخارج التي لا تلتبس ولا تتكرر بمجرد الضغط عليها، فليس هناك مخرج صوتي واحد ناقص في الحروف العربية. وعلى هذه الصورة – كما يقول العقاد – تمتاز اللغة العربية بحروف لا توجد في اللغات الأخرى كالضاد والطاء والعين والقاف والحاء والطاء، أو توجد في غيرها أحياناً ولكنها ملتبسة مترددة لا تضبط بعلامة واحدة^(٢١). والخلاصة أن جهاز النطق الإنساني أداة موسيقية وافية لم تُحسّن استخدامها على أوفاهها أمة من الأمم القديمة أو الحديثة كما استخدمتها الأمة العربية، لأنها انتفعت بجميع المخارج الصوتية في تقسيم حروفها، ولم تهمل بعضها وتكرر بعضها الآخر بالتخفيف تارة والتثقيب تارة، كما فعل المتكلمون بسائر اللغات المعروفة^(٢٢).

وشأن المفردات في هذا الصدد واضح في الدلالة على هذه اللغة الشاعرة، لأن المفردات تنخرط في العربية ضمن أوزان محددة. فالوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية. وكل ذلك قائم على ملاحظة الفرق بين وزن ووزن، أو قياس صوتي وقياس مثله، أو الاختلاف في الحركات والنبرات، أي على اختلاف النغمة الموسيقية في الأداء. والعربية لا تنفرد بهذا البناء الوزني الإيقاعي من بين اللغات فقط، بل تزيد عليه أنها تربط بين الأوزان والمعاني ربطاً قياسياً مطرداً. فهناك ما يشير إلى قوة المعنى أو زيادته أو تحديد زمانه أو مكانه أو ملابساته الأخرى دون الحاجة في الدلالة عليه لأي شيء من العلاقات السياقية.

أما الإعراب في العربية فهو أوفق شيء للشعر، لأن الحركات والعلامات الإعرابية تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع. ولها بعد ذلك مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور، لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها من الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها، إذ كان هذا المعنى موقوفاً على حركتها المستقلة الملازمة لها وليس هو بالموقوف على رصّ الكلمات كما ترصّ الجمادات^(٣٣).

وتمتاز هذه اللغة الشاعرة بالعروض، وقد تنبه إلى ذلك القدامى، وعدّوه من خصائص اللغة العربية^(٣٤). والعروض الذي يسم الشعر العربي بأوزانه وقوافيه وتفعيلاته وبحوره جعل الشعر فناً مستقلاً عن بقية الفنون. فهو غير محتاج إلى الغناء أو الرقص لضبط إيقاعه، لاكتفائه بما تحصّل له من عناصر الإيقاع. ويرى العقاد أن السبب الشامل الذي يحيط بجميع الأسباب الداعية إلى وجود هذا الشعر الموزون هو أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق^(٣٥)، وهذا هو الذي ييسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام. فالشاعر الجاهلي لم تكن به حاجة إلى معرفة العروض وضروب التفاعيل وأسماء البحور، كما لم تكن بالناظم الزّجال أو الشاعر العامي في عصرنا حاجة إلى معرفة شيء من ذلك، مع أن معظم ما يأتي به الزجالون والشعراء العاميون، بل من هم دون ذلك من مساجلات وأغنيات وأهازيج لا يخرج عن أوزان البحور المعروفة^(٣٦). ويرى العقاد أن اختصاص الشعر العربي بالوزن والقافية واكتفاءه بعناصره الإيقاعية دونما حاجة إلى الاستعانة بالفنون الأخرى، إنما يرجع إلى نشأته من الحدا الذي هو أقدم غناء مفرد موقّع على نغمة ثابتة، وهي حركة الجمل في حالتي الإسراع والإبطاء^(٣٧).

ويضيف العقاد إلى هذه الخصائص الموسيقية للغة الشاعرة خصيصة دلالية فنية هي المجاز. والمجاز - كما يقول - هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري،

لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل^(٢٨). واللغة العربية لغة المجاز. ولا تسمى بلغة المجاز لكثرة التعبيرات المجازية فيها، لأن هذه التعبيرات قد تكثرت في غيرها من اللغات، إنما تسمى العربية بلغة المجاز، لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة. وتتجلى قدرة العربية في هذا المجال في جملة من الأمور، أهمها أن سليقة هذه اللغة الشاعرة تستخلص المجاز الشعري من الألفاظ المحسوسة بسهولة حتى تجعل السامع العربي يفهم المعنى المقصود على الأثر إذا سمع مثلاً واصفاً يصف حسناً بأنها بدر على غصن فوق كتيب. لأن ذهن السامع العربي تعود النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية، فهو لا يرسم في ذهنه قمراً وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يستمع إلى تلك العبارة، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف، ومن الكتيب فراهة الجسم ودلالتها على الصحة وتناسب الأعضاء^(٢٩). لكن هذه اللغة تجمع بين المعاني المحسوسة والمعاني المجردة في كثير من المسائل الفكرية والصفات الخلقية دون أدنى التباس. فنحن لا نخشى من إثارة لبس ما بين «الرحم» و«الرحمة»، أو «الأنف» و«الأنفة»، أو «الوجبة» و«الواجب»، أو «الفضلة» و«الفضيلة». ويرى العقاد أن ذلك راجع إلى خاصية عربية بدوية في التعبير بالتشبيهات المجازية أو الشعرية. ولذلك يشعر المستشرق بالريكة حين يتوقف بذهنه عند مجازات التشبيه فيحسبها مقصودة لذاتها ويتقيد بقشورها اللفظية دون ثمراتها وبذورها^(٣٠).

ويطول بنا المقام لو رحنا نتبع آراء العقاد والأمثلة التي ضربها، لأن ذلك محتاج إلى دراسة مستقلة. لكننا نشير إشارات عجل إلى مدى ما أحرزه العقاد من التوفيق حين خرج على الناس بهذا البحث المبتكر. ففي مجال الأصوات لاحظ التناسب والاعتدال في الحروف والمخارج وهو حق لا مرأ فيه. أضف إلى ذلك كثرة حروف الذلاقة في اللغة العربية (وهي الفاء والباء والميم واللام والنون والراء) مما يضيف انسجاماً في الكلام وتجاوباً مع حروف اللين التي جعلتها العربية قصيرة تارة (كالفتحة) وطويلة أخرى (كالألف) مما أدى إلى تنويع إيقاعي وساعد على التغني

بالكلام العربي جملة^(٣١). أما حديثه عن الأوزان الصرفية وانفراد العربية بها فأمر واضح الدلالة على ما امتازت به العربية من سائر اللغات. وإذا غادرنا بقية الخواص التي أبرزها العقاد إلى خاصة المجاز، فإننا نجد أن كلامه يصحح الكثير من الأغلاط التي يقع فيها المستشرقون وبعض العرب حين النظر في مسائل المجاز والصورة، وسنرى لاحقاً أن الأخطل الصغير تعرض للنقد اللاذع بسبب هذه المسائل التي لم يكن له فيها ناقة ولا جمل، وإنما هي أساليب هذه اللغة الأصيلة، ونعني بذلك المجاز وتحول الدلالة فيه من مضايق الحس إلى آفاق الفن.

٣ - المعجم الشعري وأنواع الدلالة:

يبدو أن المدة التي اجتازتها العربية الفصحى في هذا العصر ولا سيما خلال هذا القرن أبرزت صورة واضحة للتطور الدلالي في مجال الاستعمال «الحرفي» العلمي، والاستعمال «الفني» في الأدب وفنونه. أما في مجال الاستعمال «الحيوي» مما نطلق عليه لغة الحياة العامة فقد أسهمت الفصحى في اتجاه العاميات نحو التوحيد والاقتراب من عناصر الفصاحة ولا سيما على صعيد المفردات^(٣٢).

وعلى الرغم من مزاحمة اللغات الأجنبية للعربية الفصحى في بعض البيئات العربية، فإن الشعر خاصة بقي عاملاً من عوامل الارتباط التاريخي بالعربية وثقافتها. ولا بد من الإقرار بقلّة الدراسات الدلالية التي تعنى بالتطور عبر مراحل العربية وفنونها عامة. فالنقص في هذا الصدد ملحوظ. وربما كانت حالة العربية الفريدة التي تجلّت في اتصال حلقاتها خلال نحو ستة عشر قرناً، هي السبب وراء عدم الاحتياج إلى مثل تلك الدراسات احتياجاً كبيراً. لكن ذلك لا يعني بحال من الأحوال افتقار العربية افتقاراً تاماً لمثل هذه الدراسات قديماً وحديثاً، أو خلوّ العربية من مظاهر التطور الدلالي أياً كانت ملحوظة أو غير ملحوظة. وربما كانت تلك الحالة الفريدة هي السبب أيضاً في عدم الاحتياج الملح للتسلسل التاريخي في وضع المعاجم «لأن هذا التسلسل ضروري في اللغات التي يكثر فيها إهمال الكلمة في معنى وسيرورتها في معنى آخر. ولكنه لا يبلغ المبلغ من الضرورة حين توجد الكلمة مستعملة في جميع معانيها على السواء أو على درجات متقاربة»^(٣٣).

لكن الجانب الذي يمسّ بحثنا هذا يتعلّق بلغة الشعر وأدواته الفنية أصلاً، ثم يمتد إلى لغة النثر وعناصرها وأساليبها ضمن ما دعونه في ما تقدم بلغة الأدب. وقد كان للشعر دور في تجديد اللغة لا ينكر، وذلك لما له من «حضور» واسع في الثقافة العربية والوجدان العربي. لكن النثر أخذ يتقدم في هذا العصر ليزاحم الشعر على هذا الدور ولا سيما على صعيد النثر «المبسط» الذي تمثله الصحافة. غير أن تطور وسائل «الإعلام» أبرز مستوىً خاصاً من اللغة يتجاوز ما كانت عليه الصحافة سابقاً. وربما كان لهذا المستوى الدور الأوفى في تجديد اللغة رضينا بذلك أم لم نرض.

وقد لا يقرّ الدارس بانتماء هذا المستوى إلى لغة الأدب أصلاً لعدم الالتفات إلى العناصر الفنية، وللاهتمام بالوظيفة الإبلاغية، وغلبة اللغة المنطوقة على المكتوبة. لكنه لا مفرّ من الإقرار بما يقدمه هذا المستوى من عناصر الاتصال بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة متضمناً قوة لافتة من التواصل الحيوي المباشر الذي وفّرت أجهزة الإعلام والمعلوماتية الحديثة كالتلفاز والحاسوب. والمرجو إحاطة هذا المستوى بالرعاية والتقييم على غرار ما عرفته الصحافة إبان انتشارها، حتى يصير نموذجاً للغة الحياة العامة في أرجاء العروبة جميعها.

ولقد لاحت في أفق الحياة الأدبية من نحو عقدين من الزمن بوادر خطر ماثل في أن يطرّو الشعر مستوىً دلاليّاً خاصاً به يبعده عن المتلقين وأذواقهم مهما بلغت ثقافتهم من سعة وتخصّص. وقد صار هذا الخطر ملحوظاً بعد اتساع موجة شعر التفعيلة أو الشعر الحر، وما شاع لدى طوائف من الشعراء بهذه الحجة أو بتلك من غموض ورمز وبعد في المجاز وإيغال في توظيف العناصر الثقافية الغريبة وشيء من الجرأة على الدلالة المتعارفة لدى أهل اللغة. ولا شك في أن «القصد» الكتابي في إنشاء الشعر الذي صار يدعى بـ (كتابة) الشعر حقيقة أسهم في إشاعة الصعوبة التي يصادفها المتلقي أمام هذا الشعر، أو معظم نماذجه على الأصح. لكن ينبغي التسليم بضرورة ترقي مستوى الشعر عامة باتجاه الثقافة، على ألا يكون ذلك حجة للدفاع عن الغموض والإغراب الذي بابّه الإبهام والاستغلاق.

غير أن بحوثاً أنشئت للتصدي بالدراسة والتحليل للجوانب الدلالية والمجازية والثقافية في الكثير من نماذج الشعر الحديث الموصوفة أنفاً. وظهر في هذا الصدد نحو من الدراسة التي عنيت بـ «المعجم الشعري» لكل شاعر مدروس وصولاً إلى العناصر المشتركة في هذا الشعر على تعدد مبدعيه وكثرة آثارهم. ويقوم بحثنا هذا على أساس هذه الفكرة، وإن لم يكن شاعرنا الأخطل الصغير من أولئك الشعراء الذين وصفنا من خصائص شعرهم في ما تقدم ما وصفنا.

ومفهوم «المعجم الشعري» في هذا البحث هو جملة العناصر اللغوية والفنية والثقافية التي حصلها الباحث عن طريق الإحصاء مرتبة ترتيباً معجمياً (ألفبائياً) أو موضوعياً. وغاية هذا المعجم هي الوقوف على مادة قابلة للدرس ضمن معطيات التحليل الدلالي. ولذلك لم يكن القصد من الإحصاء الاستيعاب وإعادة توزيع المادة اللغوية في جداول، لأن ذلك لا يؤدي إلى أي نتيجة ذات بال مادام الكثير من عناصر المادة اللغوية مشتركاً وعماماً وذا توظيف مطرد لا أثر فيه للفروق. ولما كانت فكرة المعجم الشعري وسيلة للدراسة النقدية والأسلوبية وجب تحديد العناصر التي ستكون مجالاً للبحث، وهي عناصر أساسها الاختيار والعدول والتوظيف الخاص الذي يضم وسائل عديدة كال تكرار والاستناد إلى مفاتيح ورموز خاصة ونحو ذلك.

ولقد رأينا أن أصلح شيء لتحليل لغة الشاعر هو إنشاء معجم بأنواع الدلالة الحقيقية والمجازية والثقافية. ومجال هذه الأنواع ذلك الرصيد الخاص الذي تظهر فيه مفردات ذوات دلالات عصرية من جهة اللغة أو الفن أو الثقافة. وقد لا تعبّر المفردات عن صفة التطور المحدث بذواتها، بل بما يضمها من سياقات اجتماعية وثقافية عامة. فالمادة المدروسة هنا إذن هي مفردات تنصف ببعد زمني تطوري من جهة، كما تنصف بانتمائها إلى مستوى الشعر العربي الحديث في الفترة التي ظهر فيها شعر الأخطل الصغير من جهة أخرى. وليس في هذا الوصف ما يوحي بالأخذ بمبدأ «شعرية» المفردات، لأن المفردات مستمدة من السياق الشعري الذي يمنحها أبعاداً إيحائية تفقدها حين ترجع إلى الرصيد العام المشترك. فالمفردات المعزولة عن سياقاتها لا

تتصف بأي نحو من «الشعرية»، كما أنها لا تتصف بأي ضرب من «العصرية» الفنية ما لم تكن متألّفة وعناصر السياق والمقام. وإذا ما تحققت دراسات أخرى عديدة للمعجم الشعري. فإنه يمكن الوصول بطريقة علمية إلى نسب إحصائية تقريبية للمفردات بدلالاتها اللغوية والمجازية التي تكثّر في الشعر الحديث، أو في بعض تياراته أو في بعض بيئاته. ويسهم هذا من غير شك في رصد التطور الدلالي للعربية الفصحى، كما يسهم في حل الكثير من مشكلات التوصيل الدلالية المعاصرة.

أولاً - الدلالة الحقيقية:

بات معروفاً أن جملة من الأسباب تضافرت لابتعاث تطور لغوي واسع في العربية الفصحى في العصر الحديث ولا سيما في المجال الدلالي^(٣٤). فالاتصال الثقافي والعلمي بين العرب والغرب أثار مشكلات لغوية تتصل بالترجمة والتأليف والتعليم ونحو ذلك من مناحي الحياة الجديدة. وقد أثمر ذلك نهضة لغوية لم تعرف لها العربية مثيلاً إلا في العصر العباسي. وقد ظهرت آثار هذه النهضة في استحداث كلمات جديدة بالاشتقاق أو التعريب، واستحداث دلالات بإشراب الكلمة العربية معنى محدثاً دون تغيير في صيغتها حيناً ومع تغيير أحياناً أخرى. وقد دخل الجُم الغفير من هذه الكلمات والدلالات لغة الصحافة والأدب والعلم، واستقبلت منه المعاجم الحديثة كما ليس باليسير. ولا شك في أن هذا التطور شمل معظم جوانب الحياة ووسائلها الجديدة كالإدارة والجيش والإذاعة ونحو ذلك.

وظهر في شعر الأخطل الصغير من ذلك أشياء مبعثها اتجاهه العصري وممارسته الصحافة واتصاله بالشعر الحديث وخوضه في الثقافة الجديدة. وتبسط المواد التي سنقف عندها تَوّاً في مجموعات بحسب مجالاتها الدلالية.

أ - فهناك مجموعة من الدلالات الحقيقية المحدثّة تنتمي إلى المجال السياسي وردت كثيراً في شعر الأخطل الصغير كالثورة والثائر (ش ٩١، ٣٠٨، ٣٢٩)*. وقد دلّت الدراسة التطورية في إطار العربية الفصحى المعاصرة^(٣٥) على ظهور معانٍ جديدة لمادة

* تشير الأرقام المخبّئة بين الأقواس إلى شعر الأخطل الصغير حين تسبق بحرف (ش)، على حين أنها تشير إلى ديوانه الهوى والشباب حين تسبق بحرف (ه).

«الثورة» عامة كالدلالة على الانتفاضة المحمودة والحركة المسلحة، على حين أنها لم تكن تعني من قبل إلا التمرد والعصيان والهيجان المذموم. وليس في المواضع الأخرى من شعر الشاعر ما يشير إلى الدلالة القديمة. ومن ذلك كلمة «الحرية» وما يتصل بها كالأحرار وحررة ونحو ذلك. فقد شاع استعمال «الحرية» حديثاً واتسع معناها وتعدد النظر إليها بحسب المواقف السياسية والفكرية. ولذلك اكتسبت في الفصحى المعاصرة معاني سياسية إيجابية تشير إلى الثوار الذين ينشدون الاستقلال، والأمة التي تنبذ الاستعمار وتمتلك مقاليد أمورها بنفسها. (ش ١٢٠، ١٨٠، ٢٣٠، ٢٤٢/٢٣١، ١٦٥، ١٦٨، ٣٢٩/٣١٤). ومن ذلك أيضاً كلمة «الحكم» والحكومة والمحكمة التي شهدت تطوراً محدثاً على صعيد السياسة والقضاء. «فالحاكم» صار صاحب السلطة وولي الأمر وزعيم الدولة (ش ٢٧٣)، (ش ١٩٨، ٢٠١، ٢٠٣). و«الحكومة» لم تعد مصدراً لحكم يحكم إذا فصل في خصومة أو اختلاف، إنما صارت تعني هيئة وزارية حاكمة (ش ٢٩٨). وكذا الشأن في «المحكمة» التي صارت تشير إلى هيئة قضائية ذات رسوم محددة ولها أوصاف ودرجات (ش ٢٩٨). ومن ذلك أيضاً كلمات نوات دلالات جديدة كال دستور التي صارت تعني القانون الذي تتخذه الجماعة أو الدولة لتدوين الأنظمة (ش ٢١٣، ٢٢٩) وصارت كلمة «دستوري» تصف نوعاً من أنواع الحكم السياسي الحديث. وكذلك كلمة «الرائد» التي اتسع معناها حتى دلت على كل من يتقدم ويرود مجالاً أو يقود فكرة أو جماعة (ش ٣٣٩). وكلمة «مؤتمر» وهي صيغة جديدة تدل على زمان الاجتماع أو مكانه للتشاور في الأمور المختلفة كالسياسة والاقتصاد والأدب والإدارات ونحوها (ش ٣٥١ - ٣٥٣). وكلمة «نظام» التي صارت تعني القانون أو نظام الحكم أو الإدارة، وكذلك «الأنظمة» و«النظم» و«نظام الحكم» و«حفظ النظام» ونحو ذلك كالمنظمة والأنظم (ش ٣٣٨). ويشبه ذلك تطور دلالات «الوطن» و«الشعب» و«الأمة» تطوراً واسعاً مرتبطاً بالمواصفات السياسية الحديثة. وقد غدا استعمال هذه الدلالات شائعاً على كل لسان، كالوطن (ش ٣٠١)، والشعب (ش ٨٧، ١٠٢، ١٠٨، ١٦٣، ٢٦٧)، والأمة (ش ٧٧-٧٨، ٢٦٦، ٣٤٤)، وكذلك الشأن في كلمات نحو «العروبة» و«الجهاد» و«الحق» و«الشرق» و«الغرب» و«عاصمة» و«دولة». إذ شهد كل منها تطوراً محدثاً.

ب - وفي المجال الحضاري وما يتصل به من مظاهر اجتماعية محدثة في العمران ونحوه نقف عند بعض الدلالات المحدثة. من ذلك كلمة «جريدة» التي استعملت للدلالة على الصحيفة اليومية التي كان يطلق عليها اسم «جورنال» الدخيل (هـ ١٨٤). والجريدة أصلاً سعة من نبات أو شجر قد تستعمل للكتابة على نحو ما استعملت فيه حين دوت أي القرآن قبل جمعه في الصحف. وكذلك كلمة «الصحيفة» التي صارت ترادف كلمة «جريدة»، بل تتغلب عليها في المستويات الفصيحة. و«الصحافة» صارت مهنة الصحفي، وقد لاقت الصحافة منذ انبثاقها مشكلات جمّة معظمها له صلة بالحرية (ش ١٧٨). وكان الأخطل الصغير صحفياً، إذ ظهرت له صحيفة «البرق» ١٩٠٨، وقد عطلت مراراً بسبب مناصرتها قضايا الوطنية والحرية وتنديدها بالظلم والفساد^(٣٦). وهناك كلمة «الحضارة» التي تطورت دلالتها حتى صارت تدل على مرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني، كما صارت تدل على مظاهر الرقي العلمي والفني والاجتماعي والأدبي، وصارت أيضاً تشير إلى التهذيب والرقي في التعامل. وتظهر هذه الدلالات المحدثة في شعر الأخطل الصغير (ش ٤٢، ٩٢، ١٨٥، ٢٢٨، ٢٨٢). ومن الكلمات التي شهدت تطوراً دلالياً واسعاً «التقليد» و«التقاليد» و«النهضة» و«النصب» و«الأنصاب» و«عريس» و«عروسة» و«مكتب» و«امتحان» و«امتيان» و«إضراب» و«رصيف» و«كوخ» و«مهاجر» و«طائفة».

ونقف في المجال الثقافي وما يتصل بالأدب خاصة عند أمثلة للدلالات المحدثة التي ضمّها شعر الأخطل الصغير وعبر عن ملابساتها. من ذلك كلمة «الابتكار» وما يشتق منها كابتكر ومبتكر وابتكارات، فقد غدت تدل على الخلق والسبق والأصالة (ش ٦٧، ٩٣، ١٢٨، ١٤٧، ٣١٨). كذلك كلمة «الإبداع» التي تطورت دلالتها في مجال الأدب وعلم النفس والفنون عامة، إذ اطرده استعمالها للدلالة على إبداع الشيء متميزاً بالخروج على أساليب القدماء (ش ١٠٩، ٢١٥) و (ش ٨٥، ١٥٢، ١٦٦). ويتصل بهاتين الكلمتين وما تفرع منهما كلمة «عبقريّة» وما يقرب منها أصلاً كعبقر، وهو موضع زعم العرب في الجاهلية أن الجن تسكنه، ولذلك نسبوا إليه إلهام الشعر وكل أمر نفيس فاخر أو جليل. ويبدو التطور المحدث في استعمال «عبقريّة» مصدراً صناعياً مع إضفاء

صفات بارزة كالذكاء والتفوق والابتكار الفذ. (ش ٤٥، ٤٦، ١٠٨، ٢١٥، ٢٤٨، ٢٦٨، ٣٣٨). ومن هذا النحو من استعمال المفردات ذوات الدلالات الجديدة وردت كلمات «التصوير» و«المصوّر» و«الصورة» و«الريشة» و«ربة الشعر» و«إلهة الشعر» و«ربة النثر» و«الفن» و«الفنان» و«الفنون» و«الملهاة» و«المأساة».

ج - أما المجال العلمي فقد ظهرت من مفرداته كلمات واسعة التطور نحو «التحليل» التي صارت تعني عملية إرجاع العناصر إلى مكوناتها كالتحليل الكيميائي الذي ربما كان الأصل الذي بعث هذا التطور، ثم شاعت أنواع أخرى كالتحليل المخبري والنفسي والنقدي واللغوي... أما الموضع الذي وردت فيه كلمة «التحليل» فيشير إلى التحليل الكيميائي (ش ١١٩). ومن هذه المفردات «الاختراع» وما يتفرع منها كالمخترعات والاختراعات وبراءة الاختراع. فقد غدت تشير إلى الاكتشافات العلمية والتقنية الحديثة (ش ٣٥٥)، وربما كان في بعض هذه الاختراعات كالبارود الدمار الذي لا يبقي ولا يذر كما يقول الأخطل الصغير (ش ٣٤٥، ٣٥٦) ويعدد الشاعر في هذا الموضع - حيث صور أهوال الحرب العالمية الأولى - الكثير من أدوات الحرب التي بعثها اختراع الإنسان وتقدمه العلمي، نحو «المنطاد» و«الغواصة» و«المدفع» و«المركبة» و«الحمم» و«الغاز» القاتل و«زبلين»^(٣٧). ومن المفردات الأخرى التي تنتمي إلى هذا المجال «المعمل» و«المصنع» و«المغزل» و«الأسطول» و«الفولاذ» و«الصيدلي» و«الجلد المشتعل» و«الفيلق» و«النجمة» واحدة النجوم.

د - ويلحق بهذه المجالات الدلالية كلمات ذوات أصول دخيلة استعملت جميعها استعمالاً محدثاً، وإن كان بعضها من الدخيل قديماً. من ذلك كلمات «البوليس» التي كادت تنقرض من المستوى الفصيح ولا سيما في دلالتها على رجل الشرطة (ش ٢٩٨). أما في وصفها للحكم بأنه «بوليسي» أو للرواية بأنها بوليسية فقد بقيت ضمن المستويات الفصيحة^(٣٨). ومن هذا النحو كلمات «الغاز» ولا سيما غاز الأعصاب (ش ٣٤٧). و«نياشين» التي شاعت في العهد العثماني للدلالة على شارة أو وسام يتقلده الإنسان بإنعام السلطان (ش ١٩٠). وقد حلت كلمات أخرى محل كلمة نيشان ونياشين

كالوسام والوشاح والنوط. ومن هذا النحو كلمة «البارود» (ش ٣٥٣ - ٣٥٤). وربما استعمل العرب كلمة بارود بعد سنة ٦٢٢ للهجرة، لكن الدلالة تبقى حديثة بسبب تطوير أنواع البارود وأدواته وتعدد مجالات استعماله^(٣٩). وكلمة «البركان» التي عرّبت في كتب المسالك والممالك قديماً، لكنها شاعت حديثاً وصارت مصطلحاً علمياً. (ش ١٢٦، ١٣٧، ٢٢٩). وكلمة «الريال» التي شاعت للدلالة على نوع من النقود (هـ ٥٩ - ٦٣). وكلمة «الطقس» وهي مستعارة من نظام الخدمة لدى النصارى في ما يبدو. وقد صارت تشير إلى العادة، كما تشير إلى الحالة كحالة الجو (ش ٢٠٩). وكلمة «الكهرباء» التي تدل على هذا الاختراع الحديث (ش ٩٢، ٣٥٢). وكلمة «مليون» (ش ٢٧٣، ٣٤٩). وكلمة «قيثارة» و«قيثار» التي دخلت العربية قديماً لكنها لم تشع فتقبل في المعاجم. وقد صارت تدل على آلة طرب جديدة أو متطورة من الآلة القديمة^(٤٠). (ش ١١٠)، (هـ ١٧٩). ولا تتجاوز الكلمات الدخيلة في شعر الأخطل الصغير بحسب إحصائنا عشر كلمات جاء معظمها أسماء لمخترعات أو أدوات محدثة أو متطورة. وفي هذا دليل على تحري الفصيح والبعد عن الدخيل. وقد قلّ ورود العامي في شعره أيضاً، إذ لم نقف - عدا الضرورات النادرة - إلا على أربع كلمات هي «كبش» بمعنى التوت وحمل القرنفل (ش ١٤٩)، و«كرج» بمعنى أسرع في القراءة (ش ٨٢٩)، و«ورقة» بمعنى الليرة التركية (ش ١٩٨)، و«عواميد» جمعاً لعامود، وعامود كلمة غير موجودة في المعاجم (ش ٢٠٢).

وفي شعره مثال مفرد على النظم بالعامية القرية من اللهجة المصرية هو قصيدة «يا ورد مين يشتريك» التي نظمت نزولاً على رغبة صديقه الفنان محمد عبدالوهاب، وأثبتت في ديوان «الهوى والشباب» استجابة لإلحاح بعض إخوان الشاعر^(٤١).

ثانياً - الدلالة المجازية:

نسعى هنا إلى تبين الجوانب اللغوية في المجاز بوصفه أحد الطرق الرئيسة للتطور الدلالي. فالذي يهمنا هنا وبحثنا لغوي أصلاً أن نقف على ما يمت إلى خصائص الاستعمال المجازي لدى الشاعر من الوجهة الدلالية الخالصة ولا بد من الإشارة إلى ما مر بنا في موضع سابق حين الحديث عن اللغة الشاعر، إذ وقف

الأستاذ العقاد على خاصة بارزة من خواص اللغة الشاعرة هي المجاز، ورأى أن العربية هي لغة المجاز حقاً. وسبب ذلك كما يرى هو تجاوز العربية بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة، واستخلاصها بناءً على ذلك المجاز الشعري من الألفاظ المحسوسة بسهولة تجعل السامع يفهم المعنى المقصود عن طريق النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية. ويرى العقاد أن هذا النحو من التعبير يرجع إلى خاصة بدوية تتجلى في التعبير بالتشبيهات المجازية أو الشعرية دون أن تكون مقصودة لذاتها.

وأياً كان المجاز من حيث التصوير أو التعبير فهو عنصر بارز من عناصر لغة الشعر كما أشرنا في موضع سابق، أضف إلى ذلك شيوعه ذلك الشيوع الذي أوضحه الأستاذ العقاد في العربية وشعرها. ولأن نشأة المجاز كنشأة اللغة ترجع إلى مراحل قديمة من حياة الإنسان غلب على المجاز كونه مبنياً من عناصر حسية مشخّصة. لكن تكرارها على مدى زمني متطاوّل يجردها من عناصره الحسية ويجعلها أدوات تعبيرية قد لا تستحضر أي أصل من أصولها الأولى. ومن هنا تزداد اللغة سعة في التعبير وغنى في أدواته، مما يسوّغ جعل المجاز وما يتفرع منه سبيلاً من سبل تطور اللغة.

وتبرز في شعر الأخطل الصغير أنواع من المجاز شتى يجمعها ذلك القصد التعبيري الراجع إلى العربية وشعرها وخصائص دلالاتها. ولذلك نرفض بدايةً الخلط الذي وقع فيه بعض الأدباء والنقاد حين الحديث عن خصائص المجاز في شعر هذا الشاعر. ويتجلى ذلك في تناول بعض المجازات الشائعة كالليث والنسر والسيف. فقد عاب مارون عبود وإيليا حاوي وبعض كتاب عصابة العشرة على الأخطل الصغير استعماله المجازات «العامية» المبتذلة^(٤٢). كما ذهب جبران خليل جبران في «البدائع والطرائف» مذهباً مغالياً حين زعم أن الشاعر الذي يستعين بعناصر البيان القديمة كنرجس العيون وورد الخدود ولؤلؤ الدمع ونحو ذلك إنما يسمم ببلادته دسم اللغة ويمتهن بسخافته وابتذاله شرفها ونبالتها. وهذا الشاعر عنده هو شاعر مقلّد لأنه يترنم كالبيغاء بهذه الأغنية القديمة^(٤٣).

وقد فات هؤلاء التفريق بين المجاز التصويري الذي يُدرس في نطاق الصورة فيقوم على أساس الجدة والابتكار أو الاحتذاء والتقليد من جهة، والمجاز التعبيري الذي انحدرت معظم أمثلته من صور فنية «بالية»، أو من أساليب فنية خاصة من جهة أخرى. كما فات هؤلاء أن السياق هو الفيصل في الحكم على المجاز إن كان تصويري المأخذ أو كان غير ذلك. إذ ربما كان عزل أي صورة مجازية عن سياقها سبباً في فقدانها تلك الطبيعة الإيحائية التي قصدها الشاعر. وغالباً ما تحمل المجازات العامة دلالات رمزية مجردة كالقوة والعنف والبأس من غير أن تكون دلالاتها الحسية مقصودة مطلقاً. فلو أن الشاعر استعمل كلمة «قنبلة» أو «مدفع» مثلاً عوضاً من السيف أو الرمح لما غيّر من حقيقة المعنى شيئاً، لأنه لن يضيف باستعمال هذه العناصر الحسية الحديثة شيئاً جديداً على الدلالات المجازية المقصودة كالقوة والعنف والبأس، إن لم يكن يسيء إلى اللغة والشعر حين ذاك^(٤٤).

وتجدر الإشارة إلى أن عدداً من الدارسين والفلاسفة تنبه إلى المجاز الذي يفقد قيمته الفنية غالباً، ويتحول إلى مجرد رمز دلالي عام قد يكون مشتركاً بين عدد من اللغات، كالفيلسوف «هيغل» في كتابه «الفن الرمزي» و«وارين» و«ويليك» في «نظرية الأدب»، و«يوجين نيدا» في «نحو علم للترجمة»، و«ويمزات» و«بروكس» في «النقد الأدبي: تاريخ موجز». وقد انتهى معظم هؤلاء إلى التفريق بين نمطين من المجاز أو الاستعارة. أحدهما المجاز أو الاستعارة اللغوية أو التسمية المعرفية أو المجاز الذاتي. والثاني المجاز أو الاستعارة الفنية أو الشعرية أو الجمالية. وقد اقترح بعضهم أن يهتم النحويون بالضرب الأول، وأن يعنى البلاغيون بالضرب الثاني. لأن النحاة يبحثون عن اشتقاق الكلمات واستعمالاتها اللغوية المألوفة، على حين أن البلاغيين يبحثون عن مفعول الاستعارة لدى السامع بإعطائه انطباعاً جديداً.

أ - ومن المجاز الذي يصح وصفه بالمجاز الشعري أو الرمزي أمثلة عديدة وردت لدى الأخطل الصغير^(٤٥). نحو «العَلَم»، وهو الرجل البارز وأصله العلم: الجبل أو العلم: الراية. وترد كلمة العلم بدلالاته المجازية على الزعيم الوطني (ش ٣١٢)، والشاعر الشهير

(ش ٢٨٨). و «الشبل»، وهو الفتى الشجاع وسليل الأبطال. وأصله الشبل: ولد الأسد إذا أدرك الصيد. والأشبال هنا فتیان الأمة (ش ٢٩٨)، وأبناء حلب موطن الحمدانيين الذين ما نسلوا إلا الأهله والقضب والأشبال (ش ١٢١). و «الأسد» معروف، وهو في عرف العرب وغيرهم مثال للشجاعة. وقد عد الإمام عبدالقاهر أمثلة من هذا المجاز في باب الاستعارة الشائعة والتمثيل العامي لكثيرته في الكلام^(٤٦). ولا شك في أن هذا المجاز صار رمزاً عاماً يرتبط في أذهان البشر بمعاني القوة والبأس والشجاعة على توالي العصور. فشباب لبنان هم «أسد» (ش ١٣٧)، كما أن أبطال العراق كذلك (ش ١٦٣). ويلحق بهذا المجاز مجازات أخرى نحو «العرين» و «الغيل»، وهما من أماكن سكنى الأسود. وقد غدت كلمة «العرين» خاصة تشير إلى «الوطن» لملاحظة المنعة والحمى المصون من الاعتداء. (ش ٢٤١) و (ش ٢٤١). وكذلك «الغيل» (ش ٣١٣). و «الذئب» معروف أيضاً، وقد غلبت عليه صفات الافتراس والخسة والغدر، وصار لذلك مجازاً شائعاً في العربية وغيرها. ويلاحظ أن هذا المجاز دخل في الدلالة الحقيقية من خلال ما ندعوه بالحركة الدائرية في المجاز، إذ تغدو بعض صور المجاز حقيقة، فتكون قد سلكت مسلكاً ابتدأ من الحقيقة ثم عبر نحو المجاز ثم عاد إلى الحقيقة. و «الذئب» هنا هي أذئاب المستعمر الذين صاروا ساسة الوطن (ش ٢٩٧). و «النسر» كذلك طائر من الجوارح صار رمزاً للقوة والشمم والرفعة، لذلك غدا شعاراً لكثير من الأقطار العربية التي أنشأت دولاً حديثة^(٤٧). وقد صارت كلمة «النسر» تطلق على الطيار امتداداً. كما صارت رمزاً للشاعر المترفع عن الدنيا^(٤٨). وترد كلمتا «نسر» و «نسور» في شعر الأخطل الصغير للدلالة على أبناء جبل لبنان (ش ٤٦)، وعلى أبناء لبنان عامة (ش ٥٩)، وعلى أحد الزعماء (ش ١٧٧). أما مصرع فيصل بن الحسين فهو «مصرع النسر» (ش ٢٤١-٢٤٢). ويلحق بهذا المجاز مجاز قريب منه هو «الوكر». والوكر أصلاً مكان الطير على الشجر، لكنه تطور إلى المنزل الذي يتخذ الطير وغيره كإنسان، كما تطور إلى الدلالة على المخبأ أو المكان الذي يقصد فيه الاستتار عن عيون السلطة، نحو قولنا: «أوكر الجريمة» ونحو ذلك. أما «الوكر» في شعر الأخطل الصغير فيشير إلى الوطن أو المنزل (ش ٤٦) و (ش ٨٦)، (ش ١٢٣)، (ش ١٧٧). وهناك مجازات أخرى شائعة نكتفي بالإشارة إليها، نحو

«السيف». والسيف عند العرب له أسماء جمّة واستعمالات كثيرة أبرزها ذلك المجاز الذي يقصد به الرجل المحارب والشجاع والماضي (٢٣٤) (ش٢٦٦)، (ش٢٧٤) (ش٣٣٦) (ش١٢١)، وقد أثار أحد هذه المواضع وهو «سقط السيف بعد طول الضراب...» في رثاء إبراهيم هنانو (ش٢٦٦) غضب الناقد مارون عبود الذي اتهم الشاعر بالتقليد^(٤٩)، وكذلك «الشمس» التي غدت مجازاً شائعاً في الدلالة على الإنسان الرفيع رجلاً كان أو امرأة (ش٣١٢) (ش٢٤٠) (ش٨٢)، وقد تطلق مجازاً على مصادر الإضاءة الكبيرة (ش٩٢)، (ش٢٠٢)، و «المصباح» مجاز شائع في الدلالة على العلم الذي يستضاء بعلمه أو خلقه، وعلى الإنسان المعروف بالوضاء (ش٢٤٠)، (ش٨٤)، (ش١١٧). ومن هذا الحقل أيضاً كلمة «النجم»، والنجم أصلاً اسم لكل واحد من كواكب السماء، وهو بالثريا أخص. أما دلالاته المجازية فتتجلى في وصف الإنسان العلم والرجل الشهير بأنه نجم. وقد تطور هذا المجاز حديثاً ليشمل كل من يتألق في مجال من مجالات الحياة كالفن والاجتماع والسياسة. ويبدو أن إطلاق كلمة «نجم» و «نجمة» على الفنان خاصة متأثر بالترجمات عن اللغات الأجنبية (ش١٠٠) (هـ٣٢)، (ش٥٤، ٥٥). ويمثل هذا التطور المجازي ما تعرضت له كلمة «كوكب» حديثاً فقد اتسع استعمالها المجازي القديم وصارت دلالتها مرادفة تقريباً لدلالة «نجم» المجازية (ش١٤٠)، (ش٢٣٤). ويمكن أن تصنف هذه الكلمات في حقل دلالي خاص كثر فيه التشبيه والمجاز حتى صارت الدلالة فيه دلالة منقولة. نحو «الشمس» و«القمر» و«البدر» و«المصباح» و«النجم» و«الكوكب» و«النور» وما يشبهها.

ب - ومن أنواع المجاز الشائعة في شعر الأخطل الصغير نوع اتسع فيه مجال القول حديثاً، وهو ما ندعوه بالاستعارة المتبادلة بين الفنون. فالفنون الجميلة التي ظهرت تصنيفاتها الجديدة أفسحت المجال للتبادل بين مجموعة الفنون كالرسم والموسيقا والتصوير والنحت والفن القولي ولا سيما الشعر^(٥٠). ولم يكن مثل هذا التبادل مسموحاً به - كما يقول هورتيك - قبل القرن الثامن عشر، لأن الأدباء استمسكوا بمبدأ أرسطراطية الفكر، ولم يختلط أرباب القلم بغيرهم من أصحاب «المهن» الفنية^(٥١)، ويبدو أن لأصحاب الاتجاه الرمزي فضلاً في إظهار العلاقة المتبادلة بين الفنون، مما شجع على تبادل دلالي امتدت آثاره إلى أدبنا الحديث ولغتنا الشعرية.

وفي شعر الأخطل الصغير مجموعة من الكلمات التي تنتمي إلى فن الرسم نقلت إلى فن الشعر، «كاللوحة» و«الصورة» و«المعرض» و«الرسم» و«اللون» و«الريشة» و«الخطوط» ونحوها فالريشة تستخدم في الشعر أداة لإبداعه (ش ٧٣) وأداة للخلق الحسي (ش ١٩٩) (ش ٤٨) ومن هذا النحو شاع استعمال كلمة ريشة للدلالة على الأدب ومبدعيه، كقولهم: ريشة طه حسين^(٥٢). و«الرسم»: الأثر والكتابة والتخطيط على الثوب لكن الدلالة الحقيقية تطورت حديثاً لتشير إلى الرسم بالقلم وصناعة الرسام والمصور في الكتاب ونحوه. وعن طريق الاستعارة المتبادلة بين الفنون صار يعبر عن الكتابة في الشعر بالرسم، والرسم بالكلمات^(٥٣). (ش ٩٩)، (ش ١٣٩)، (ش ١٤٧). ومن الطريف في هذا الصدد أن الناقد إحسان عباس وصف الشاعر بكلمة «رسم» في قوله: «بشارة الخوري... رسّام لوحات مبدع»^(٥٤). وهناك أمثلة من هذا النحو نسردها سرداً خوفاً من الإطالة، كاللوحة، والصورة المستعارة من فن الرسم والتصوير الضوئي للدلالة على أداة الخلق في الفن الشعري (ش ١٤٨). وهناك أمثلة مستمدة من الموسيقى، ك«الوتر». ومنه «وتر الشعر» (ش ٦٣) (ش ٩٤). و«النغم والنغمة» التي استعملت حديثاً للدلالة على الشعر أو القصيدة. (ش ٢٤٧)، (ش ٢٢٠)، (ش ٣٠٧). و«اللحن» كذلك (ش ٨٥)، (ش ٢٢٠). وكلمة «الغناء» التي صارت تشير إلى إبداع الشعر (ش ٢٢٠)، (ش ٣٠٧). وكذلك «القيثارة» (ش ١١٠)، (هـ ١٧٩)، و«العود» (ش ٢٩٠)، و«الناي» (ش ٣١). وفي هذا الموضع يصف الشاعر نفسه بأنه «نابي الهوى»:

أنا نابي الهوى الذي اخترع الله

له وأنت الفريد من إنشادي

ويلحق بهذا النوع من المجاز الشائع في شعر الأخطل الصغير ضرب من التصرف الدلالي المجازي الذي يتجلى في التعبير عن المدركات الخاصة بالحواس بكلمات متبادلة دون التقيد بحدود الدلالة اللغوية. نحو وصف الصوت بأنه مخملي أو دافئ أو حلو. ويطلق على هذا الضرب مصطلح التزامن الحسي (Synestèsie). وهو مصطلح حديث، إذ يبدو أنه ظهر عام ١٨٩١م. ويعزى إلى بودلير الفضل في انتشاره وتداوله شعرياً^(٥٥) وربما كان أقدم تفسير للترزامن واتجاه الدرس اللغوي فيه عندنا ما

أورده الناقد محمد مندور في تضاعيف حديثه عن مصطلح قريب هو (Correspondance). فقد عد «التبادل» أو «التعادل» اتجاهاً لغوياً خاصاً بالبحث في وظيفة اللغة وإمكاناتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب^(٥٦). ومن أمثلة هذا الاستعمال المجازي أن فعل «تسقي» صار متصلاً بالغناء والأنغام وهي مما يسمع (ش ١٨٠). وأن «الغناء» الذي يدرك بالسمع صار يتناول عن طريق الذوق. (ش ٢٦٣). وأن «الأطياب» التي تدرك بالشم انتقلت إلى مجال التذوق (ش ٧٣). ومثل ذلك «العطر» الذي غدا يدرك بالبصر (ش ٣١٨). و «العبير» الذي صار من مجال اللمس والبصر (ش ٤٥). و «الأريج» كذلك (ش ٦١). و «الشذا» الذي صار بحراً (ش ٧١). ومن أحسن المواضع في هذا الصدد نقله «الأنين» من السمع إلى العين حيث يرشف لا يبصر:

وَأَيْنِئاً بِأَحْتِ النَّجْوَى بِهِ
عَرِيباً رَشَفْنَاهُ مَقْلَتَانَا

ولا يمنع هذا التناول الدلالي بحال أعمال مبضع النقد في مثل هذه الصورة الجديدة التي يحتاج رصدها إلى دراسة خاصة بالإبداع التصويري لدى الأخطل الصغير.

وهناك أمثلة خرجت من نطاق التزامن الحسي لتغدو دلالات عامة لا تتقيد بالحواس. نحو «المر» و «الحلو» و «الذوق». وقد عرفت دلالة الذوق في العربية قديماً تطوراً واسعاً جعلها تشير إلى أي تناول كان. كذلك شهدت توسعاً في هذا العصر، إذ غدت تدل على حاسة معنوية أو ملكة الإحساس بالجمال في كل شؤون الحياة والفن. ومن المواضيع التي وردت في شعر الأخطل الصغير للدلالة على «الأذواق» موضع جعل فيه الأنواق مما ينبت نباتاً (ش ٢١٤).

ج - وثمة نوع من الدلالة المجازية انحدرت معانيه من الترجمة غالباً أو من اقتباس مظاهر جديدة من الحياة الغربية. ويلاحظ أن بعض أمثلة هذا النوع صار تعبيرات مسكوكة (idioms). نحو «وجه مستعار» و «قناع مستعار»، والأصل مستمد

من الحفلات الراقصة التنكرية (Masqué bal). وورد تعبير «الوجه المستعار» في شعر الأخطل الصغير في سياق الدلالة المجازية (ش ٩٧). ومن هذا النوع «إكليل الغار» و«ضفر الغار» و«لبس الغار» للدلالة على النصر. ويبدو أن هذه الدلالة مستمدة من تقاليد الرومان في تتويج القائد المظفر أو الشاعر المفلق^(٥٧). وقد وردت بعض التعبيرات المتصلة بالغار في سياق الدلالة المجازية أيضاً. (ش ١٨١)، (هـ ١٧٦ - ١٧٧)، وكذلك المتصلة بضفر التاج (ش ١٥١). وكذلك «قوس النصر» و«قوس النور»، وهو عقد من خشب أو نحوه يقام على الطريق على شكل قوس ويزين تعبيراً عن النصر. وقوس النور في شعر الشاعر هنا ذو دلالة مجازية (ش ٧٦). ومن هذا النحو «الليالي الحمراء» أو «الليالي الحمر» التي وردت لدى الشاعر رمزاً لانتهاج اللذة والمتعة الحسية (ش ٦٩). وكذلك «ملكة الجمال» و«عرش الجمال» و«تاج الملكة» مما يبدو أنه منحدر من التقاليد الغربية. (ش ٤٥). و«الإكليل» أصلاً هو التاج المزين بالجوهر، لكن الدلالة الحقيقية تطورت حديثاً، فقد صار الإكليل يشير إلى الزواج المسيحي لأنه جزء منه، كما يشير إلى طاقة من الورد والزهر تقدم في مناسبات كثيرة تعبيراً عن المشاركة. وغدت الدلالة المجازية أقرب إلى الرمز الدال على مجرد السمو والتكريم. (ش ١٦٦، ٢١٣، ٢٣٨، ٣١٨). (هـ ١٢١). ومن هذا النحو من التعبيرات المجازية الشائعة كلمة «الملاك» ذات الدلالة الحقيقية المحدثّة التي ترادف كلمة «ملك» المعروفة قديماً. ويبدو أن لترجمة الكتاب المقدس واستعمال الشعراء المتأثرين بالأدب الأجنبية دوراً في تصور الدلالة المجازية لهذه الكلمة. فقد غدت تشير إلى رمز للجمال والطهر والبراءة. (ش ١٥٣، ٢٦٤)، (ش ٤٨، ١٤٩، ٢٠٣، ٣٢٢) و (هـ ٣٥). وقد وردت كلمة «الملك» بدلالاتها الحقيقية والمجازية كذلك (ش ٢٠١، ٢٠٤، ٢٨٧). كذلك نشير إلى كلمة «الهيكل» التي تدل أصلاً على موضع في الكنيسة يقرب فيه القربان، وهي دلالة محدثة بهذا المعنى لكن دلالة الهيكل تطورت إلى معنى مجازي مستحدث يدل على بيت الشاعر وملاذه أو مكان ذكرياته وأشواقه. (ش ١٦٥، ٢٩٩، ٣٥٣).

د - ونقف أخيراً عند بعض الدلالات المجازية «العامة» في العربية الفصحى المعاصرة. من ذلك «العرس»، والعرس هو الزفاف والتزويج، غير أن هذه الدلالة توسعت

عن طريق المجاز في تراكيب شائعة، نحو عرس المجد وعرس البطولة وعرس الأحرار. ويلاحظ أن إطلاق كلمة عرس على الأفراح والمناسبات التي استجدت في حياتنا مطرد. وقد دلّ شعر الأخطل الصغير على ذلك. نحو عرس البطولة (ش ١٠٣)، وعرس الأحرار (ش ١٨٠)، وغير ذلك (ش ٣١)، (ش ٧٥)، (ش ٢١٢) و (ش ٢٣١، ٢٣٨) و (ش ٧٤، ٨٢، ١٠٧، ١٢١، ٣١٢، ٣١٤، ٣٢١). ومن هذا النحو كلمة «الحلم» و «الأحلام» وهي أصلاً عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء. لكنها غلبت حديثاً على ضرب من التخيل مما يوصف بأحلام اليقظة، كما شاعت في الدلالة على الآمال التي ينشدها الفرد أو الجماعة، نحو «حلم عربي» (ش ٢٤٩). وقد وردت في شعر الشاعر مرات كثيرة^(٥٨).

هـ - ونختم هذه الفقرة بالإشارة إلى أشهر الدلالات التي تطورت عن طريق المجاز المرسل مما جرى في العربية الفصحى المعاصرة، نحو «الهلال» و «الصليب» اللتين دلتا على الديانتين الإسلامية والمسيحية. وكذلك «مآذن» و «ناقوس» (ش ٢٩٧). وقد استعمل الشاعر من هذا النحو أيضاً «مريم» و «فاطمة» للدلالة على أتباع الديانتين في لبنان (ش ٤٤). وكذلك كلمة «القلم» التي صارت تدل على الفكر وصناعة الكتابة كلها (ش ١٣٧، ١٣٩، ١٦٣). وكلمة «المداد» التي غدت تشير إلى الأدب، والمداد أصلاً هو السائل الذي به يكتب (ش ١٧٩). وكلمة «الريشة» التي تطورت دلالتها الحقيقية ثم تطورت دلالتها المجازية لتشير إلى العمل الفني كله، لأنها أدواته (ش ٧٣، ٤٨، ١٩٩). وكلمة «الضاد» للدلالة على اللغة العربية. (ش ١٤١).

ثالثاً - الدلالة الثقافية:

لا شك في أن غنى تراثنا، وتعدد مناحيه، وما له من أثر في ربط الحاضر بالماضي، وتوجيه مسيرة الأمة ومصيرها؛ أعطى له من الأهمية ما جعله عنصراً مهماً في تكوين شخصيتنا الحضارية في هذا العصر. ولذلك يستطيع الدارس أن يتتبع وجود هذا التراث بأي شكل من الأشكال في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الثقافة والفكر والأدب والفن وسوى ذلك.

فالتراث الذي أدرك رواد النهضة أهميته بدأ يتغلغل في نسغ الحياة الجديدة ليملأها بالقوة العاملة على النهوض والاستعداد للتجديد. ويعبر هذا حقاً عن فهم ووعي عميقين لدور التراث في الحياة.

فالتراث ليس إراثاً لماضٍ دأثر، أو ذكرى تتجاوب لمجد غابر، بل هو أساس كل بناء جديد، وإن اختلفت الآراء حول تحديد هذا الأساس ومدى الاعتماد عليه. ولذلك صارت مقولة «قتل القديم فهماً هو أول الجديد»^(٥٩) شعاراً لأجيال متتابعة من الدارسين والمبدعين.

وحين نشطت الدراسات النقدية المتصلة بالشعر الحديث عامة وجوانبه الفنية خاصة، كان التعرف إلى «الأثر» التراثي واحداً من الجوانب التي رصدتها هذه الدراسات على اختلافها. وقد أدى تطور الدرس البلاغي والنقدي إلى الاهتمام بالرمز التراثي والصورة الإشارية للوقوف على تطور استعمال المعطيات التراثية وتوظيفها^(٦٠). كذلك وجد النقاد المتأثرون بالتفكيكية (Deconstruction) بأخرة من هذا الزمن مصطلح التناص (Intertexte) مناسباً لدراسة كل أثر نصي للنصوص الغائبة في النص الراهن. فالمبدع حين ينتج «نصاً» يكون قد وعى آلاف النصوص التي غدت منحلة في صباغ ريشته، وجارية في تضاعيف إنشائه^(٦١).

أما مصطلحنا المفضل في هذا الصدد فهو «الدلالة الثقافية»^(٦٢). فالدلالة الثقافية عندنا تتجه نحو كشف المعطيات المشكلة للثقافة كالدين والتاريخ والأدب والفن اعتماداً على اللغة وعناصرها النصية. وتمتاز الدلالة الثقافية بكونها محوراً من محاور التحليل الدلالي للمعجم الشعري. وقد تقدم وصف المحورين الآخرين، وهما محورا الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية. وربما كان الجديد في دراستنا هو هذا التقسيم الدلالي للمعجم الشعري بمحاوره الثلاثة من جهة، وإيلاء الدلالة الثقافية اهتماماً خاصاً من جهة أخرى. ويصلح هذا التقسيم إلى حد كبير للتطبيق على آثار أدبية كثيرة، مما يقربه من مفهوم «المنهج» إن أحسننا الظن بما نصنع.

وتشمل الدلالة الثقافية كل إشارة إلى عناصر الثقافة ولا سيما التراثية منها عبر أشكال متنوعة كالاقتباس الحرفي، والمفردات ذوات الإشارات الثقافية كالتي تدل على حادثة معينة، أو موقف له أثر، أو علم من الأعلام ونحو ذلك من مفردات لا نجد مرجعية لها في اللغة أو المجاز والفن، إنما نجدها في مصادر الثقافة العامة. وبإمكان الدارس إذا تجاوز مرحلة الوصف الدلالي لعناصر الثقافة في الشعر أن يجري ما شاء كما شاء من تحليلات نقدية تبحث عن الرمز والصورة والتناص ونحو ذلك من عناصر النقد الحديث. ولقد سبق أن اقترحنا في دراسة لنا تحليلاً للعناصر الثقافية يقوم على ثلاث شعب هي أولاً: النظر في عناصر الثقافة من حيث شكل ورودها كأن تكون كلمة أو تركيباً أو نصاً أو إشارة أو إعادة بناء ونحو ذلك. وثانياً: الوقوف على مصادر هذه العناصر الثقافية ومعرفة صلتها بالفن وصاحب العمل. وثالثاً: كشف وظائف هذه العناصر من النواحي النقدية المتعددة^(٦٣). ولعلنا نشير إلى بعض أجزاء هذا التحليل من غير تفصيل أو توسع، لأننا توفرنا في هذه الدراسة على التحليل الدلالي للغة الشاعر دون التطرق إلى الجوانب النقدية الخالصة. وسنكتفي بالوقوف على مصادر العناصر الثقافية مع إشارات وجيزة إلى ما تثيره من أبعاد إيحائية.

ولقد تبين من خلال دراسة المعجم الشعري للأخطل الصغير أن استمداده للمعطيات الثقافية ولا سيما التراثية منها لم يكن من باب التأثر الشكلي أو غير الواعي مما تخلّفه القراءة عادة، أو من باب الاقتباس على سبيل المحاكاة أو إعادة الإنتاج، إنما كان إغناءً للتعبير يتجاوز الأبعاد الدلالية والمجازية إلى أبعاد أوسع باتجاه التعبير بالثقافة. وليس في هذا ثم مبالغة، لأن الشاعر الحديث - ولا سيما بعد المرحلة الإحيائية - لا ينسخ التراث أو ينقله نقلاً محايداً، بل يوظفه ويستفيد من إيقاعه وحضوره بحسب ما تأتي له من تطور في تقنيات الفن. وإذا ما ترك الباحث مسألة «الرمز» جانباً بدا له أن عناصر الدلالة الثقافية ليست حكراً على اتجاه معين من اتجاهات الشعر الحديث. وسنقف في هذه الفقرة على دلالات ثقافية كثيرة لدى الأخطل الصغير الذي تقدم رواد الشعر الحر ممن أولعوا باستخدام الرمز التراثي ولا سيما الأسطوري.

أ - ترد في شعر الأخطل الصغير مفردات كثيرة تدل على أساطير أو عناصر أسطورية عربية وإغريقية. ويبدو أن هذا ليس مستغرباً، لأن تطور الفن الشعري، وتلقي المؤثرات الغربية أسهم في تطور النظر إلى الأسطورة ودورها في بناء القصيدة. وقد ظهر لدى مدرسة أبولو وجماعة الديوان وشعراء المهجر أمثلة من تناول العناصر الأسطورية، حتى أخذ خليل مطران على أحمد زكي أبي شادي اهتمامه بالإشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والأسماء الأعجمية والميثولوجيا^(٦٤).

ومعروف أن عدداً من الأساطير انتهى إلينا من تراث العرب الأقدمين كالغول والعنقاء والصدى وشق وسطيح ووادي عبقر. وقد ورد في القرآن الكريم ما يشير إلى تداول العرب للأساطير، نحو قوله: «أساطير الأولين»^(٦٥).

وإن أجمل ما وقفت عليه في أثناء دراستي لشعر الأخطل الصغير من هذا القبيل بناؤه قصيدته الشهيرة «المتنبي والشهباء» (ش ١٢٠ - ١٢٦) بناءً أسطورياً فسّر به عبقرية المتنبي على نحو أسطوري. ولولا خوف الإطالة لوقفت عند هذه القصيدة وقفة متأنية، لكنني أكتفي بعرض ما حوته من إشارات أسطورية، وأعرض عن سائر عناصرها ألبتة. فالمتنبي إذن سليل الجن. إذ أقام الجن عرساً في «تدمر» لعظيمهم الذي سرعان ما ولدت له «ماردة» من الجن طفلاً - طفل الحكاية - احتاروا في تسميته، حتى اقترح أحدهم أن يسميه «المتنبي»، فانتشوا طرباً. وقد قصد هؤلاء أن يبعثوا على يدي هذا الوليد «الفتنة الكبرى» والغواية وإشغال الناس والأقلام والكتب كي يصبح الشعر رباً يسجد له الناس، فينال الجن بذلك مأربهم. والجن كما ظهروا يعيشون كما يعيش الناس، فهم يقيمون عرساً، ويتخاصرون رقصاً، ويتوالدون ويوسوسون للناس. وترد هنا كلمة «الخرافات» تفسيراً لولادة المتنبي أيضاً. وترد من هذا النحو عبارة «ملك الجن» (ش ٥٢) في سياق صورة أسطورية تفسر جمال سلمى. كما ترد عبارة «الجنّي المكتسح» (ش ٢٢٩) للدلالة على صورة متخيلة تنبئ بإتيان الخوارق. ونحو ذلك كلمة «المارد»، وهو العاتي من الشياطين (ش ٥٢، ١١١، ١١٢، ١٢٢، ١٥١). أما كلمة «عبقر» التي زعم العرب أنها موطن شياطين الشعر، ولذلك نسبوا إلى عبقر كل جليل نفيس أو شأن مبتكر، فقد وردت للدلالة على إبداع الشعراء

كالفردوسي (ش٧٦)، وعمر بن أبي ربيعة (ش١٥١)، وجبران خليل جبران (ش١٠٠)، وأحمد شوقي ورفاقه (ش١٠٨). وتستعار صورة تقديس «الأصنام» للدلالة على ترقّب محبّي أحمد شوقي أمام سريرته، وهو في مرضه بلبنان (ش١٠٩):

ونحنُ حَـكَـمُوكَ عَـكَّافٌ عَلَى صَنَمٍ

في الجاهليةِ ماضي البطشِ قاهره

وترد كلمة «الأنصاب» التي تدلّ أصلاً على مقام الآلهة حيث يهلّ عليها ويذبح لغير الله، ثم تطورت حديثاً للدلالة على بناء يقوم إحياء لشخص أو تمجيداً لذكرى، وبهذه الدلالة جاءت في شعر الشاعر (ش١٢٠، ٣٢٨)، و (هـ ١٩٢). كما ترد عبارة «قبة من طلاس» للدلالة على الغموض الذي يلفّ مصارع الأبطال (ش٢٤٢). وربما كان في هذه العبارة إشارة إلى الموروث الشعبي في بلاد الشام من وجود قبة في المغرب يدخل إليها طالب السحر فينسخ منها ما يتعلم به التعامل مع الطلاس، وهي مغلقة دوماً إلا يوماً واحداً يدخل فيه من يدخل ويخرج فيه من يخرج، ثم لا تفتح ثانية إلا في السنة القادمة.

وهناك إشارات أخرى مستمدة من الأساطير اليونانية والرومانية، نحو «ربة الشعر» (ش٣٢٩)، و «إلهة الشعر»، و «ربة النثر» (ش١٠٥). وكذلك «إله الحب» (ش١٩٦)، و «آلهة الجمال» (ش٤٥). وتشير مواضع أخرى إلى شجرة الغار وتتويج الأبطال على النحو المعروف لدى الرومان القدماء (ش٣٦، ٥١) و (هـ١٧٦ - ١٧٧). ويرد اسم «جوبيتر» وهو إله يوناني معروف بشدة الغضب. وقد جاء لدى الشاعر في سياق اندلاع الحرب (ش١٩٥ - ١٩٧). كما يرد اسم «هومير» مؤلف الإلياذة والأوديسة، وهو شاعر يوناني قديم، يقال إنه كان أعمى. وقد جاء في سياق الإشادة بشعر الفردوسي (ش٧٥):

لو شامَ هوميرُ لحاً من أشيعَتها

لأُلاَّتْ عَيْنُهُ وانجابَ داجيها

كما ترد عبارة «بنو هومير» في سياق آخر للدلالة على الشعراء الملهمين الذين احتفوا بقدم «شوقي» إلى جنة الخلد (ش١٠٥).

ب - أما المفردات الدالة على عناصر تاريخية موثوقة فكثيرة أيضاً، ولها أبعاد حضارية وقومية ودينية. وقد جاء معظمها في سياق ما جد في الحياة من معطيات الكفاح الوطني والقومي تذكيراً بالماضي وإشادة به وبعثاً لما غاب منه وحفزاً للهمم. من ذلك أسماء لأعلام مشهورين مثل «ابن الوليد» (ش ٢٣٤) و «خالد» (هـ ١٦٨)، وهو نفسه خالد بن الوليد. وكذلك «الجراح» وهو أبو عبيدة (ش ٢٣٤). و «العاص» وهو عمرو بن العاص (ش ١٥٥). ويرد أيضاً اسم «مروان بن الحكم» و «عبد شمس» و «معد» للدلالة على الأصل العريق (ش ٣١٣). كما يرد اسم «صقر قريش» وهو عبدالرحمن الداخل للدلالة على عظم المصاب بفقد فيصل بن الحسين (ش ٢٣٧). وتتكرر الإشارة إلى «عبد شمس» (ش ٣٨، ٣١٢، ٣١٣) للدلالة على عراقية دمشق. ويذكر في هذا الصدد اسم «أمية» وشيوخها إشارة إلى انتماء أهل الشام إليهم (ش ١٤٠، ١٥٥).

وهناك مفردات تاريخية ذات أبعاد دينية، نحو «هاشم» و «الرسول» و «القاسم» و «الحسين» و «القبر»، أي قبر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم. وقد جمع الشاعر هذه الأسماء للإحياء بجوٍّ جليل في سياق رثائه لفیصل بن الحسين الذي ينسب إلى بني هاشم (ش ٢٣٧ - ٢٤١). وثمة إشارات أخرى إلى أسماء القبائل التي ينسب إليها العرب، نحو «نزار» (ش ٩٨)، و «يعرب» (ش ٢١٥، ٢٣١)، و «آل جفنة» (ش ١٤٠ - ١٤١)، و «المناذرة» و «الغساسنة» وقدم حسان بن ثابت عليهم (ش ١٤٠ - ١٤١). ويرد اسم «عكاظ» وهو سوق عرف فيما عرف بوفود الشعراء إليه من أنحاء الجزيرة ليشهدوا مجالس لهم (ش ١٤٠).

وترد في سياق إحياء الحوادث الأدبية ضمن أسلوب قريب من القصة أسماء أعلام قصد منها غالباً رسم الحدث وتحديد أبعاده التوثيقية. من ذلك الأسماء التي وردت في قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش ٢٨٧ - ٢٩٥). وكذلك الأسماء التي وردت في قصيدة بعنوان «المتنبي والشهباء» التي تقدم ذكرها، نحو «حمدان» و «سيف الدولة» و «المتنبي» و «ابن أبي سلمى» و «قس بن ساعدة» و «أرسطو» (ش ١٢٠ -

(١٢٦). والطريف هنا هو دفاع الشاعر عن المتنبي الذي اتهم بسرقة ما في شعره من
حكمة من اليونان ولا سيما أرسطو: (ش ١٢٤ - ١٢٥)

قالوا: استباح أرسطو حين أعجزهم
وإنه استل من آياته النخب
مهلاً فما الدهر إلا فيض فلسفة
يعود بالدر منه كل من دأب
من علم ابن أبي سلمى «حكيمته»
وقس ساعدة الأمثال والخطباء؟

وفي قصيدة أخرى بعنوان «الفردوسي» أنشئت إحياءً لذكرى الشاعر الفارسي
الكبير ترد أسماء كثيرة لرسم الأحداث، نحو «كسرى» و«طوس» و«الإيوان» و«رستم»
و«هرقل» و«سيف الله» و«الفرس» و«العرب» والسلطان «محمود» (ش ٧٣ - ٧٨) (٦٦).
وثمة قصيدة تحمل عنوان «حلم عربي» تكثر فيها أسماء الشعراء والمغنين القدامى
تشوفاً إلى عصرهم وحنيناً إلى حياتهم، نحو «ابن مخزوم»، أي عمر بن أبي ربيعة،
و«النابعة» و«ابن سريج» و«معبد» وغيرهم (ش ٢٤٩).

وكذلك الشأن في قصيدة بعنوان «عمر ونعم» سترد الإشارة إلى عناصرها في
أثناء الحديث عن المعطيات الأدبية. وهناك إشارة إلى حضارة مصر القديمة على عهد
«أمون» وبناء «الهرم»، وإلى حضارة الفينيقيين أصحاب «السفين» (ش ٢٤٣). ولا شك
في أن الكثير مما ورد أنفاً من مفردات وإشارات أشبه ما يكون بعناوين عامة تطوي
تحتها سجلاً غنياً بالتاريخ والمعارف والموروثات وإن لم يكن توظيفها بلغ مبلغ الرمز
والصورة الفنية. لكن الدلالات الثقافية المستمدة من المفردات السابقة ولا سيما الأعلام
منها ليست هيّنة، لأن أسماء الأعلام تعكس لوناً من ألوان التفكير، وتظهر ملمحاً من
ملامح الحضارة التي تخص كل أمة من الأمم (٦٧).

ج - وترد في شعر الأخطل الصغير مفردات كثيرة مستمدة من الديانتين
المسيحية والإسلامية. وقد دلت الدراسة على أن استعمال الشاعر لهذه المفردات وما

يتصل بها من معطيات ينتمي إلى عدة أشكال. منها استعمال شبه حرفي يقوم على تقديم هذه المفردات عناصر لرسم حدود العمل. ومنها استعمال يرد ضمن تشبيه أو صورة فنية. ومنها استعمال يقربها من مفهوم «الصورة الإشارية» التي تقوم على اقتباس محدد يوظف في سياق جديد.

ففي الحديث عن الهجرة وخلو الديار من الشباب ترد مفردات تصور بيئة لبنان المسيحية كالدمى وجرس الكنيسة والناقوس (ش ٢٩). وكذلك «قلنسوة القسيس» التي وردت في سياق تشبيهي (ش ١٢٧). وترد «القلانس» على سبيل المجاز المرسل للدلالة على اتباع الديانة المسيحية ومثلها «الصلبان» (ش ١٤١). كما ترد أسماء الكتب المقدسة في الدلالة المجازية نفسها. فالقرآن والإنجيل والتوراة تشير إلى اتباع هذه الكتب (ش ٢٧٣). أما «الإنجيل» فيرد في سياق صورة توحى بالقدس والطهر (ش ٣٣٨). وثمة إشارات إلى بعض المعطيات الدينية المسيحية كـ «صوم الفصح» (ش ١٨٢)، و «يوم الحشر» (ش ٢٦٧) حين تزلزل الأرض على صوت بوقها الصخاب. وهناك مفردات ذات أصول دينية، لكنها استعملت غالباً استعمالاً مجازياً على نحو ما أشرنا إليه حين الحديث عن الدلالة المجازية. نحو «الملاك» و«الإكليل» و«الهيكل» و«التراتيل» و«الطقوس».

وترد في شعر الشاعر مجموعة من المعطيات المستمدة من حياة السيد المسيح. وهي توظف غالباً للدلالة على عنصر بارز يميز المسيحيين من غيرهم دلالة على الاجتماع لا الافتراق. فبيت العروبة وسع الديانات كلها، فترددت فيه زفرات «أحمد» و«آلام الصليب» (ش ١٦٣). والمتنبي الذي لم يعرف الناس قدره في حياته، إنما عظموه بعد مماته كالمنجي الذي لم يلق سوى الأذى حتى صلب، فلما صلب جعل إلهاً (هـ ١٩٢):

مِثْلَ الْمَسِيحِ تَغَالَوْا فِي أَدْنِيَّتِهِ
وَأَلْهَوْهُ، وَلَكِنْ بَعْدَ مَا صُلِّبَا

أما الزعيم «سعد زغلول» فجمع صفتين هما «عزم» أحمد، و «لطف» المسيح. والمقصود هو أن سعداً يمثل المصريين كافة. وهناك صور استمدتها الشاعر من معجزات المسيح كتحويله الماء خمرًا في عرس حضره وأمه في «قانا الجليل» (ش ٨٤)، (ش ٢٩٩). وإحيائه الموتى (ش ٧٩).

أما المفردات المستمدة من الديانة الإسلامية فكثيرة من جهة، وذات توظيف نصي من جهة أخرى لاختصاص القرآن الكريم بالأسلوب الفني المشهود الذي صار مصدراً يتوارده الأدباء للنهل من بلاغته. وهناك مفردات اشتهرت في القرآن الكريم من خلال الوصف الفني البديع كـ«الجنة» وما فيها من نعيم وهي لذلك مثال للبهاء والحسن والتطهر من كل رجس (ش ١٤٧ - ١٥١) و (ش ٣١٤). و«جهنم» التي تؤوي الأشقياء لتصلبهم ناراً حامية صارت مضرب المثل في العذاب (ش ٧١) و (ش ٩٢) و (ش ٢٨٥). ومن أسماء الجنة الموعودة وأوصافها أنها «جنات عدن»، أي إقامة دائمة لا تنتهي، وفيها موطن من مواطن الوحي (ش ١٥١)، و (ش ٢٣٧). والشعر عند الأخطل الصغير «حكمة» و «وحي» و «روح» الله، وله «فتوحات» و «عدن» من مواطنه (ش ١٥١). ومن هذا النحو «الفردوس» التي أعدت للصالحين نزلاً، وصارت أفيائها مثلاً في النعيم (ش ٧٥). وربما قصد الشاعر الإفادة من الجنس بين «الفردوسي» صاحب المناسبة، و «الفردوس» التي جعلها مأوى له يبت منها «الوحي» و «الخمرة» و «النور» وتتراقص أمامه «الخور» على أنغام شاديها (ش ٧٣-٧٨). ومن هذا النحو من ورود أسماء الجنة أيضاً كلمة «الخلد» و «جنات الخلد». فالشاعر أحمد شوقي حلّ في ربي «الخلد» حيث حفّ به رهط جبريل وأتراب مريم والملمهون بنو هومير، وقامت إلهة الشعر عن ميامنه، وربة النثر عن مياسره (ش ١٠٥). وترد «الخلد» و «جنة الخلد» في سياقين مجازيين كذلك (ش ٦٧)، (ش ٢٥٥). ومن المفردات الماثلة لما تقدم كلمة «النعيم» التي تشير إلى طيب المقام في الدار الأخرى. وقد جاءت لدى الشاعر في سياق صورة نادرة (ش ١٦٩ - ١٧٠):

لَمْ يَشُقَّنِي يَوْمُ الْقِيَامَةِ لَوْلَا
أَمَلِي أَنَّنِي هُنَاكَ أَرَاهَا
وَلَوْ أَنَّ النِّعِيمَ كَانَ جَزَائِي
فِي جَهَادِي وَالنَّارَ كَانَتْ جَزَاهَا
لَأَتَيْتُ الْإِلَهَ زَحْفًا وَعَفُورَتُ
جَبِينِي كِي أَسْتَمِيلَ إِلَهَهَا

ويرسم الشاعر هنا لوحة بديعة يستمد عناصرها كافة من الأجواء الدينية، فهناك يوم القيامة، والمصير الذي كون نعيماً أو جحيماً، وهناك الملائكة وجبريل والأبرار،

وهناك نجوى الشاعر ودعاؤه ربّه أن يجمعه بسليمى التي خلقها ربّها فتنة للناظرين. ومن المفردات المتصلة بجو الجنة كلمة «الخور» التي رأينا لها ذكراً في «فردوس» الشاعر الفردوسي. وتظهر «الخور» هنا في عرس مكانه «الملأ الأعلى» حيث استقبلت روح الشاعر حافظ إبراهيم، فتضاربت الأرواح بالجوانح ومشى بالدنان «خور» وولدان في أحسن خلقه من الخدود والأحداق. (ش ٢١٢).

وهناك قسم من المفردات الدينية يتمثل في أسماء أعلام ذات أبعاد ثقافية غنية، كأسماء النبي محمد وما يتصل به. وقد أشرنا إلى بعض هذه الأسماء في الفقرة السابقة حين تحدثنا عن المفردات والمعطيات التاريخية. فهناك «الرسول» و «القاسم» و «القبر» و «البيت» (ش ٢٣٧) و «المقام» (ش ٢٣٧ - ٢٤٠) وهي أسماء معرفة بأل التعريف العهدية. وهناك «فاطمة» و «الفواطم» إشارة إلى ابنة الرسول الحبيبة إلى قلبه (ش ٢٣٧). وهناك «الكعبة» و «القدس» و «يثرب» (ش ١٨٢)، وهي أماكن مقدسة لا تشد الرحال إلا إلى مساجدها.

وثمة عبارات منقولة بنصها تقريباً من القرآن الكريم وردت في سياقات متعددة. وقد دلّ بعضها على توظيف جديد. من ذلك عبارات مركبة من آيات قرآنية، نحو قول الشاعر «فشغلت الأبرار عن تقواها» (ش ١٧٠)، وقوله: «خاف جبريل فهم عقباها»^(٦٨) (ش ١٧٠). وكذلك قوله: «أمل كخيط أبيض في قاتم...» (ش ١٣٠)، وهو مستمد من صورة الخيط الأبيض الذي يتبين من الخيط الأسود من الفجر^(٦٩). وقوله: «كلهم فان وسبحانك حي» (ش ١٩٥)^(٧٠). وقوله: «صلى عليك وسلّما» (ش ٧٠)، وهو مستمد من عبارة شهيرة يرددها المسلم كلّما ذكر الرسول محمد، وقد وردت في القرآن الكريم^(٧١). لكن الشاعر خلق لها سياقاً جديداً حين نقلها إلى الغزل:

نَمْ إِنَّ قَلْبِي فَوْقَ مَهْدِكَ كُلِّمَا
نُكِرَ الْهَوَى صَلَّى عَلَيْكَ وَسَلِّمَا
نَمْ فَاَلْمَلَأْتُ عَيْنَهَا يَقْظَى قَدْ
يَرَعَاكَ مُبْتَسِماً وَذَا مُتَرَنِّمَا

وترد عبارة «إنا إلى الله بها راجعون» (ش٤٣)، وهي مستمدة من آية قرآنية غدت عبارة متداولة في كثير من الأحداث التي يمر بها الإنسان^(٧٢). وترد أيضاً عبارة «الملأ الأعلى» (ش٢١٢)، وهي من التعبيرات القرآنية التي تشير إلى مفاهيم دينية^(٧٣). وقد جعلها الشاعر ضمن جو ديني مسرحه الجنة حيث حلت روح حافظ إبراهيم. وكذلك ترد عبارة «سدره المنتهى» (ش١٠٥)، وهي أصلاً عبارة قرآنية تشير إلى مكان اختص به النبي محمد حين الإسراء والمعراج^(٧٤). وقد جاءت لدى الشاعر في سياق مماثل لما تقدم، إذ يصف الأخطل الصغير روح أحمد شوقي وقد حلت في أعلى مرتبة، إذ لم تكن «سدره المنتهى» إلا أدنى منبر من منابر هذا الشاعر.

ونشير إشارات موجزة إلى ما تبقى من التعبيرات المستمدة من القرآن الكريم. من ذلك: «انشقاق القمر» (ش١٤٩)، و«انغلاقه» (ش١٩٩). و«زلزلة الأرض» (ش٣٤٨). و«حوت يونس» (ش٣٤٩). و«الرواسي» (ش٧٤). و«المحشر والساعة» (ش١٣٢). و«خلق الإنسان» (ش٢٣، ١٨٩، ٣٢٥، ٣٢٨). و«المبايعة» (ش٤٣). أما ما انحل من تعابير القرآن الكريم في صباغ ريشة هذا الشاعر مما ورد عفوياً فلا شك في أنه كثير، لأنه جزء من «مكونات» لغة الشاعر الرئيسة.

د - ونقف عند مجموعة من المفردات والمعطيات المستمدة من تاريخ الأدب وفن الشعر عند العرب. أما المفردات التي قبسها الشاعر من المعجم الشعري القديم فهي من الكثرة بمكان. وهي على أي حال لا تدخل في نطاق دراستنا لكونها من الرصيد المشترك الذي لم يشهد تأثراً بما قدّمه الأخطل الصغير من سياقات جديدة. أما ما كان من هذه المفردات ضمن سياق جديد له منحى توظيفي عصري واضح، فهو من عداد معجمننا لا محالة.

وأول ما نشير إليه في هذا الصدد هو استمداد الشاعر من قصيدة «لحسان بن ثابت» في مديح الغساسنة ما يربط بين الحاضر والماضي ويقوّي الشعور القومي. والأخطل الصغير كثير الاتكاء على المعطيات التاريخية والأدبية حين يعرض لموضوعات محددة كالموضوعات «الشامية». ولقد مرّ بنا شيء من هذا النحو حين وقفنا على ذكره

الكثير من أسماء الأعلام كأمية والعاص والجراح وعبد شمس في تضاعيف قصائده. ففي قصيدة بعنوان «الحاملون الشمس» (ش ١٤٠-١٤١) يخاطب الشاعر دمشقي، ويذكر «حسان» ومديحه للرسول و«زياد» - يقصد النابغة الذبياني - وشيوخ «أمية» و«المقام» و«عكاظ» و«آل جفنة». والغساسنة الذين وصفهم حسان بقوله^(٧٥):

يَسْفُون مَنْ وَرَدَ الْبَرِيصَ عَلَيْهِم
بَرْدَى يُصَفَّقُ بِالرَّحِيقِ السَّلْسَلِ

صاروا عند الأخطل الصغير (ش ١٤١):

«يَسْفُون مَنْ وَرَدَ الْبَرِيصَ عَلَيْهِم»
طَرَبَ النَّفْوسِ وَرَوَّنَقَ الْأَجْسَادِ

وهناك إشارات كثيرة إلى قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي يصف فيها «ليلة ذي دوران»^(٧٦). وتحمل القصيدة الجديدة عنوان «عمر ونعم». وهي ضرب من الإحياء الذي لا يتقيد بالمعارضة الشعرية (ش ١٤٦-١٥٢). ومثلها قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش ٢٨٧-٢٩٥) التي يستمد فيها الكثير من العناصر الشعرية القديمة ويدخلها في سياق جديد. وقد ذكر الشاعر أنه استوحاها من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني. كما ذكر استمداده من أشعار عروة نفسه. (هـ ٧١).

وثمة تتبع واضح للصور التي أبدعها البحري في قصيدته الشهيرة في وصف إيوان كسرى ورثاء آثار الفرس، وقد تجلّى في قصيدة «الفردوسي» للأخطل الصغير (ش ٧٣-٧٨) ولا سيما حين عرض لوصف الإيوان وصورة كسرى أنوشروان تحت الدرفس^(٧٧). وفي قصيدة أخرى بعنوان «كفنوا الشمس» وهي في رثاء أحد الزعماء (ش ٣١٢-٣١٥) يظهر أثر سينية البحري في الكثير من المفردات والصور والعناصر الإيقاعية.

وفي قصيدة يرثي فيها الشاعر عميد الصحافة اللبنانية (ش ١٧٦-١٧٩) يظهر طيف المعري من خلال قصيدته الشهيرة في رثاء الفقيه أبي حمزة^(٧٨). ويشار في القصيدة الجديدة إلى بعض معاني المعري ونظرتة إلى الحياة والكون إضافة إلى

استمداد العديد من البنى اللغوية والتصويرية والإيقاعية. وهناك فضلاً عما تقدم ذكر
صريح للمعري ومذهبه، وذلك في قول الشاعر: (ش ١٧٩)
أنا كالمعري لست أسأل رحمة
إلا ممن الأبناء لأولاد

ويخصص الشاعر للمعري قصيدة بعنوان «أبو العلاء» (ش ١٥٦ - ١٥٩) يقف فيها على
الكثير من آراء المعري وترجحه بين الشك واليقين. وفي القصيدة استحضار للجاحظ و «فولتير»
وابن سينا ومداره روما وشيوخ أثينا لاشتراكهم في طلب الحكمة ومعرفة ما جبلت عليه النفوس.
يقول الشاعر (ش ١٥٦) مشيراً إلى قصيدة ابن سينا في النفس^(٧٩):
لست أدري أأنت في وصفك النفس
مُصَيَّبُ أم الحكيم ابن سينا
أيراها ورقاء من رَفْرِفِ الخلدِ
وتبقي لديك ماءً وطينا
سرُّ ذي النفس لا مداره رُوما
أدركته ولا شيوخ أثينا

وهناك إشارات إلى أسماء الشعراء القدامى وبعض ما عرفوا به وردت موظفة
للدلالة على بيئات أدبية لها حضور فني بارز في الثقافة العربية. وحين لا يكون هناك
سبيل إلى التوظيف الجديد يتطلع الشاعر بشوق إلى الماضي البعيد محاولاً بعثه حياً.
ففي قصيدة بعنوان «حلم عربي» (ش ٢٤٩) يستوحى الشاعر كتاب «الأغاني»
للأصفهاني كما يذكر. (هـ ١٠١)، ويذكر أسماء العديد من الشعراء القدامى كالنابغة
وعمر بن أبي ربيعة والوليد بن يزيد. كما يذكر أسماء شعراء آخرين في تضاعيف
قصيدته «عمر ونعم» كقيس وكثير (ش ١٥٠)، ويذكر قيس بن الملوح في قصيدة بعنوان
«الزهاوي» (ش ١٦٤). وهناك إشارات أخرى إلى «شعراء عذرة» و «جميل» و «كثير»
وردت في قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش ٢٩٥). كما ترد في قصيدة بعنوان «كفنوا
الشمس» إشارات أخرى إلى «الأخطل» الكبير غياث بن غوث التغلبي الذي أحيا بشارة
الخوري لقبه وتلقب به حتى صار يعرف بالأخطل الصغير أكثر مما يعرف باسمه.
(ش ٣١٥)^(٨٠). ويذكر أيضاً هنا الخطيب الشهير «قس بن ساعدة» (ش ٣١٥). ويذكر

كذلك في قصيدة أخرى بعنوان «المتنبي والشهباء» في سياق الرد على من زعم أن المتنبي سرق حكمه من أرسطو(ش ١٢٥).

ويرد في هذا السياق من أسماء الشعراء القدامى اسم «أبي نواس» في قصيدة «الفردوسي» مع الإشارة إلى حبه للخمرة. فخمرة الفردوس التي ينعم بها الفردوسي تذكر مع أبي نواس الذي (ش ٧٥):

أَوْ سَافَ نَكْهَتَهَا عَنْ أَلْفِ مَرَحَلَةٍ
أَبُو نَوَاسٍ لَفَدَّاهَا نُوَاسِيَهَا

كما يذكر «النواسي» في سياق آخر مقروناً بصفة «الأريب» لارتباط الموضوع بالجد والمهابة وحديث الفلسفة، وذلك في قصيدة بعنوان «الزهاوي» (ش ١٦٢ - ١٦٨).

وترد إشارات أخرى وظف معظمها توظيفاً فنياً له أبعاد موحية. فحين يتحدث الشاعر عن حافظ إبراهيم يتذكر تشبيب «المتنبي» وتصابي «أبي إسحاق» الصابي (ش ٢١٣). وكذلك يتذكر حين يستمع إلى أحد الشعراء صورة «عمر الخيام» التي رسمتها له الرباعيات^(٨١). فهو ينثر الأنس في كل مكان (ش ٣٣٣).

ويجمع الشاعر بين «المعري» و«دانتي» في سياق واحد تعقيباً على ما عرفا به من رحلة أدبية إلى العالم الآخر في أثرين ذائعي الصيت، وهما «رسالة الغفران» و«الكوميديا الإلهية». ففي قصيدة بعنوان «الزهاوي» يقتحم الأخطل الصغير الجحيم سائلاً عن هذين الشاعرين ليرى مصيرهما على نحو ما زعماه حين اطلعا على مصائر الشعراء الآخرين: (ش ١٦٦):

حَتَّى إِذَا انْكَشَفَ الْجَحِيمُ
يَئُزُّ بِالضُّرْمِ الصَّبْخُوبِ
وَسَأَلْتُ عَنْ «دَانْتِي» وَعَنْ
شَيْخِ الْمَعْرِىِّ ذِي الرُّيُوبِ
أَحَقَّ يَقْلَةً عَرَفَا لَظَى
أَمْ وَصَفُ مُبْتَدِعِ نَجِيبٍ؟

ويحظى الشاعر أبو الطيب المتنبي مالى الدنيا وشاغل الناس باهتمام الأخطل الصغير. وقد سبقت الإشارة مرات عديدة إلى قصيدة له بعنوان «المتنبي والشهباء»

ألقاها في حفل تكريمي أقيم له في حلب عام ١٩٣٥^(٨٢). ونشير هنا فقط إلى عناصر لغوية مستمدة من شعر المتنبي. من ذلك أنه «ربّ القوافي» (ش ١٢١) كما جاء في شعر المتنبي نفسه^(٨٣). وهو «شاغل الناس والأقلام والكتب» (ش ١٢٢)، و «صاحب الوفرة» السوداء التي أعاضت المتنبي من تيجان الملوك التي طالما تمنّاها (ش ١٢٣). وقد ذكر في الهامش مرجع هذه الصفة من شعر المتنبي نفسه^(٨٤).

وهو «نبي القوافي». (ش ١٢٥)، والنبوة ليست إلا ثورة على التقاليد، وغضباً لشقاء العقل بالجهل^(٨٥). وهكذا يغدو لقب «المتنبي» الذي نبذ به أحمد بن الحسين الجعفي صفة مدح لا قدح.

فشعره ليس إلا نتاج القريحة والثورة العارمة على القريض الغث، ولذلك يبقى جديداً في كل عصر. والمتنبي هو الذي يَهَبُ كل عصر كل ما يخلب اللب ويفتق براعم الكلام (ش ١٢٥).

وهناك قصائد بناها الشاعر بناءً محاكياً لبعض قصائد المتنبي مما مرّ له نظائر من قبل. فهو يستمد في قصيدة بعنوان «سعد» الكثير من البنى اللغوية والتركيبية والإيقاعية من قصيدة المتنبي الشهيرة التي مطلعها «واحرّ قلباه...»^(٨٦). ففي القصيدة الجديدة مفردات كثيرة من القصيدة القديمة نحو «الذمم والأمم والحكم وبيتسم...». وفيها «الخصم والحكم»، و «تلك الشيب والهرم» (ش ٢٢٥ - ٢٢٨). كما يستمد في قصيدة أخرى بعنوان «مصرع النسر» الكثير من مفردات المتنبي في وصف موقعة «الحدث الحمراء»، ومطلعها: «على قدر أهل العزم...»^(٨٧). وفي القصيدة الجديدة مثلاً: «العواصم والقوادم والدعائم والأراقم والمعاصم والضراغم والعظائم...»، وهي مفردات مقبوسة من القصيدة القديمة. (ش ٢٣٧ - ٢٤٢). غير أنه من الظلم أن ينظر إلى هذه البنى اللغوية والإشارات المتنوعة إلى أسماء الشعراء وبيئاتهم وعناصر قصائدهم على أنها عناصر قديمة نقلت نقلاً حرفياً، لأن مدار الأمر على الاستحضار لا التكرار، وعلى السياق الجديد لا القديم. فلولا السياق الجديد لما عرضنا لهذه العناصر كلها أبداً. ولقد تجاوز الشاعر العربي في مرحلة ما بين الحربين وما تلاها تلك الطريقة المحاكية للشعر القديم وعناصره تقليداً أو إحياء مقصوداً، وصار يصنع سياقاً جديداً مستمداً من أحداث عصره وبيئته، ثم يستحضر أقوى العناصر التراثية التي ثقّفها وتأثر بها

لتشييد بنائه الجديد الذي يريد منه أن يكون مؤسساً على دعائم القديم دون أن يكون نسخاً ساذجاً أو محاكاة حرفية لا أثر للتصرف والتجديد فيها.

٤ - خصائص اللغة الشعرية:

نخلص بعد هذا الذي عرضنا من جوانب المعجم الشعري إلى خصائص عامة للغة الشعرية لدى الأخطل الصغير، لنرى مكان اللغة والفن والإيقاع والأسلوب فيها.

وإن أول شيء يلاحظ هنا هو أنه حقق التوازن بين عناصر القديم والجديد في اللغة والجوانب الفنية على اختلافها، وصار «التوسط» لذلك سمة عامة عنده مع اتجاه واضح نحو التجديد. وربما كانت هذه السمة هي التي أهلت الشاعر ليتبوأ منزلة خاصة في شعرنا العربي الحديث. ولسنا بحاجة إلى سوق الأمثلة التي توضح جمعه بين عناصر حديثة وأخرى قديمة، لأن المعطيات التي عرضنا لها أنفاً تصلح أدلة أكيدة على ذلك كله. ولعلّ من المفيد مع ذلك أن نشير إلى ابتعاد الشاعر عن المفردات الغريبة التي يجدها الشعراء عادة قريبة منهم لإلهم قراءة التراث. ولذلك قلّ في شعره ما يحوج إلى مراجعة المعاجم على النحو الذي يراه المرء لدى شعراء آخرين عاشوا بعده بكثير. ومن هنا صارت كلماته سائغة وقريبة من معهود الناس في صحافتهم ومدارسهم ومستواهم العام. ويلاحظ فضلاً عما تقدّم أن مجالات لغة الشاعر متنوعة من حيث مجالات الدلالة الحسية والذهنية. ففيها ما يعبر عن مبادئ الحس وأليات الدلالة المعهودة، وفيها ما يعبر عن آفاق المجاز والتخيل، وفيها ما يحلّق نحو الذهن وعالم النفس. ويبدو أن تعمق الشاعر في جوانب الفن ومصادر الثقافة أبعده من الوقوع كلياً في أسر الدلالة الحسية المباشرة التي تسم الشعر ذا النزعة الخطابية.

ويلاحظ في هذا الصدد أن خصائص اللغة الشفهية تغلب على اللغة الكتابية. وسبب ذلك عندي هو ذلك القصد الحيوي من إنشاء الشعر. فالشعر عندنا ينشأ أصلاً للإلقاء والتأثير والتبليغ والتعبير عن موقف حيث الكلمة تساوي الفعل. والشعر عند الأخطل الصغير يُقال ويلقى وينشد ليسمع. وإن كان يكتب فالحفظ والإيصال إلى حيث لا يصل صوت الشاعر. وهو يقرأ على كل حال باللسان لا بالعين. وليس هذا

بمستغرب، لأن شعرنا مؤسس أصلاً على الثقافة الشفهية التي عمادها الرواية والحفظ لا التدوين والكتابة. وقد استمر هذا التأسيس مع شيوع الكتابة وظهور الطباعة. ويختلف هذا الشعر حتماً عن الشعر المؤسس على الثقافة الكتابية التي عمادها الطباعة، أو الثقافة المرئية التي عمادها الصورة. ومن هنا نجد أن «القصد الكتابي» في إنشاء الشعر في العقود القليلة الماضية من هذا القرن عندنا أسهم في غموض الشعر من جهة الدلالة والثقافة والطريقة الفنية فأورث إعراض القراء عنه.

فهناك ملامح للشفهية يمكن أن تنطبق على لغة الشاعر بسبب انحدار لغته الشعرية من أسس شفهية من جهة، واختصاصه بذلك القصد الخطابي القائم على المشافهة والإبداع المباشر من جهة أخرى، من ذلك مثلاً كثرة عطف الجمل بعضها على بعض. والميل إلى الإطناب وتكرار المتشابهات سعياً وراء التوكيد. وشيوع عناصر الكلام الإنشائي الذي يساعد على المساجلة، على حين أن عناصر الكلام الخبري يؤتي بها مؤكدة وتامة المعنى. ومن هذا النحو كثرة المعلومات التي يراد بها إثبات الجدارة والتواصل الثقافي. وغالباً ما ترد هذه المعلومات معدلة بحسب السياق الجديد دون نية لإزاحتها واستبدال عناصر أخرى بها. وهناك سمات أخرى معظمها قريب من عالم الحياة الإنسانية كالملاح العاطفية والعلاقات الشخصية التي يعبر عنها بمفردات مثيرة وأساليب مؤثرة. ومن هذا النحو أيضاً ظهور لهجة المخاصمة واصطناع «معارك» كلامية. وبروز عناصر الصراحة والمبالغة في القدح أو المدح، أو في تصوير جوانب الخير والشر، أو الفضيلة والرذيلة، أو الأشرار والأخيار. ويلاحظ في هذا الصدد أن من خصائص الشفهية الاهتمام بالجوانب الوجدانية والروحية على حساب الجوانب الموضوعية والواقعية الحرفية والحيادية «الباردة». على أن أبرز ما يتصل من هذه الخصائص بقول الشعر عامة هو التعبير عن «موقف» راهن عناصره تعيش في «الحاضر»^(٨٨). فالثقافات الشفهية تميل «إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، بمعنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيش»^(٨٩).

وليست الخصائص الشفهية كما قد يتبادر إلى الذهن مرتبطة بمرحلة متأخرة من مراحل التطور الإنساني وإن كانت قد نشأت في مراحل متقدمة زمنياً، أي قبل شيوع التدوين الكتابي والنسخ الخطي والطباعة. فاللغة أصلاً أصوات منطوقة تتحقق فيزيائياً قبل أن تصير رموزاً تنقش أو تخط أو تطبع على حجر أو جلد أو ورق. وقد غبر زمن كان علم اللغة فيه يعلي من قيمة اللغة المكتوبة لما فيها من تحسين وتنقيح وتخليد وعراقة. لكن اللسانيات في عصرنا أعادت الأمر إلى نصابه حين أولت اللغة المنطوقة الأهمية الأولى في الدراسة، لأن الكتابة مهما كانت متقدمة الوسائل ليست إلا تمثيلاً ناقصاً للغة البشرية. مع أن ثمرات الكتابة الجمة لا يجادل فيها إنسان عاقل.

وقد حمل جملة من هذه الخصائص جمّ غفير من قصائد للأخطل الصغير أُلقيت أو أديعت أو غنيت أو أنشئت لأجل ذلك إلا قليلاً منها كان ذا بعد تأملي حملته اللغة المكتوبة^(٩٠). لكن هذه اللغة - كما أظن - لم تكن مغرقة في الخصائص الكتابية الصرف كالطول والتراخي والتعقيد والصنعة مما تتسم به الجمل والأساليب بسبب انخراط الشاعر في الصحافة التي تقترب كثيراً من الشفهية، ولا سيما صحافة الأخبار وفنون الإبداع كالشعر والقصة والخاطرة.

أما خصائص اللغة الشعرية لدى الأخطل الصغير من حيث الجوانب الفنية فتظهر من خلال خصائص المذهب الإبداعي (Romantisme)، وإن كان هناك أنواع من الإبداعية بعدد الإبداعيين^(٩١). فالأخطل الصغير ينحو غالباً إلى وسم مفرداته التي تمسها ريشته بما يختلج في نفسه من مشاعر تجاه الإنسان والكون، وبما يخفق به قلبه من إيقاع يلذ في الأسماع، وبما يتراءى له من أخيلة وصور يخلعها عليها خلعاً فتبدو حيّة نابضة بكل حركة. ولذلك يصعب الزعم أن مفرداته انتقيت لقدرة فيها كامنة على الإحياء والتعبير والتصوير على النحو الذي اعتاده بعض الشعراء، لأن السياق الذي يتأتى الشاعر لصنعه تأتياً متناهيماً هو الذي يجعل المفردات أيّاً كانت موحية إيحاءً نادراً. ولقد سبق أن أنكرنا في موضع متقدم من هذا البحث فكرة «المعجم الشعري» القائمة على وجود مفردات شعرية تصلح لأغراض الشعر مهما كانت طرق

إيرادها وسوقها وتركيبها. ولذلك نستبق الحديث كي ننبه على أن ما سيذكر لاحقاً من أمثلة لا يصح وصفه بالخصائص الإبداعية التي تقدمت الإشارة إليها إلا من خلال السياق وحده^(٩٢).

ولما كان الأمر على هذه الشاكلة لم يكن غريباً على الأخطل الصغير، وقد فطر على أشياء كثيرة من رقة العاطفة ودقة النظر وشغف بالجمال، أن يتناول موضوعات أولع بها الإبداعيون كالطبيعة وما تثيره من جمال وما تبعثه من بهجة وما توفره من ملاذ، ولاسيما إذا كانت عناصرها ميادين الصبا ومرايع الوطن. فكثرت عنده «الورد» و«الجدول» و«وكر النسور» و«الغصون» و«الأكمات» و«الجبال» و«الأنهار» و«الوديان» و«أنفاس» الطبيعة و«مباسمها» و«ضفاف» بردى و«الليل» و«دُمر» و«زحلة» و«الكون» و«الظلام» و«الطائر» و«النسيم» و«الأطيوار» و«الربى» و«الجبل الملهم» و«المزن» و«النيل» و«غاية» الورد و«عاش» الورد و«القرية» و«دجلة» و«لون» الليالي و«الكروم»، ونحو ذلك مما ينطوي على الكثير الكثير من العناصر الدلالية والمجازية والموضوعية^(٩٣). ولم يكن هذا الشغف بالطبيعة للذة يصيبها الشاعر أو لغاية ينفق بها سوق شعره، إنما كان مزيج العاطفة ونسيج الروح. ولذلك تغلغلت الطبيعة في موضوعات شعره، إذ لم تقتصر على كونها موضوعاً مفرداً، بل تعدته إلى أن تغدو عناصر لبناء الصورة وتشكيل الإيقاع. فالشاعر لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الإبداعية المعهودة. فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، لكنه مع ذلك مسوق غالباً بالخطابية الغنائية التي تفضل اللغة التقريرية على اللغة التصويرية، إلا أنه حقق خطوة مهمة على طريق تطور لغة الشعر العربي الحديث من التقريرية إلى التصويرية، وإن لم يبلغ ما بلغه غيره من الإبداعيين كالشابي، بسبب قربه من التيار الإحيائي وتأثره به.

لكن هذا الانحياز إلى الطبيعة وعناصرها واتخاذها موضوعاً وصوراً لا يعني لدى هذا الشاعر - كما لم يعن لدى إبداعيين آخرين - الابتعاد عن خضم الحياة وما تزخر به من صراع وحاجة إلى الحرية ونشدان التطور. ومن هنا نجد تفسيراً لإعجابه

بالزعماء ورجال المجتمع، وسعيه إلى تمثيل الناس والتحدث باسمهم ومشاركتهم مساهم التحرري سياسياً واجتماعياً، وتمجيده لقيم الاستشهاد والتضحية. وهو يعبر أحياناً في هذا الصدد عن دوره في النضال لائماً الحكام الفاسدين الذين ابتلي بهم لبنان، وناقماً على عصابة من النقاد والشعراء الذين غمزوا من مذهب القومي وفنّه الشعري المتأثر بالتراث وعناصره. والشاعر في ذلك كله يحمل «رسالة» الأدب التي بشر بها الإبداعيون الذين سعوا إلى بناء عالم جديد قوامه الحرية والعدالة وتقديس الطبيعة وإيثار الفن. ويظهر أثر ذلك في شعره، فشعره - كما أشرنا في مفتتح هذا البحث - سجل للكثير من الأحداث التي مرّ بها الوطن وخاضتها الأمة. ولقد رأينا في معجمه الشعري إلحاحاً على مفردات: الحرية، والشعوب، والاستقلال، والوطنية، والعدالة، والثورة، والتنديد بالاستبداد والحرب وكبت الحرية، والتطلع إلى دنيا جديدة فيها يتحقق حلم الجماهير العربي القومي. وطبيعي أن تقرب هذه الموضوعات وما حملها من مفردات لغة الشاعر من العصر ومعطياته على نحو فاق به الكثير من أقرانه. وقد أضفى ذلك من غير شك على شعره حيوية وعاطفة وتأثيراً مشهوداً له لدى المتلقين.

ولقد اجتمع للشاعر إضافة إلى تلك اللغة المأنوسة والقريبة من الناس، وذلك التآني للتصوير والتفنن فيه، عناصر إيقاعية مختلفة عملت عملها في شعره فقرّبت من الأسماع التي ساغ لها فتلقته مُشدّاً ومغنىً. وبعيداً عن التقاليد النقدية المكرورة التي تستحضر أوصافاً جاهزة تنطبق على أشياء مختلفة انطباقاً غير منتظم ولا معلل، نؤكد ما اتصفت به ألفاظه من استساغة مصدرها الاستعمال الشعري المتكرر والتزام التناسق والبعد عن التنافر رغبة في الإيصال والتواصل. وربما كان هذا أيضاً من مقاصده الشفهية التي أشرنا إلى أهم عناصرها في شعره أنفاً. وليس عبثاً أو مجاملة إقبال كبار المطربين والمطربات في عصرنا أمثال محمد عبدالوهاب وفريد الأطرش وأسمهان وفيروز على شعر الأخطل الصغير للتغني ببعض قصائده التي عرفها الكثير من الناس أغنية قبل أن يعرفوها قصيدة^(٩٤).

لكن هذه السمات المأنوسة عصرياً اقترنت أحياناً باستعارة عناصر إيقاعية تراثية لمنح القصيدة بعداً تاريخياً عبر هذا «التناسق» الموسيقي. وأبرز الأمثلة على ذلك

قصيدة في رثاء سعد زغلول يبني إيقاعها على قصيدة شهيرة للمتنبى مطلعها «واحرّ قلباه» التي يعاتب فيها سيف الدولة قبل أن يفارقه إلى مصر. وتقدم المفردات التالية أساساً لهذا التناص الإيقاعي: «الرخم، الهرم، أمم، كلم، نقتسم، الحكم، صمم، يختصم...»^(٩٥). كذلك يظهر من هذا النحو إيقاع مستمد من المتنبى في قصيدته في موقعة الحدث: «على قدر أهل العزم...»، جعله الشاعر أساساً لقصيدة في رثاء فيصل ابن الحسين. وتقدم مفردات كثيرة العناصر الإيقاعية نفسها نحو «العواصم، القوادم، دعائم، أراقم، التراجم، ضراغم...»^(٩٦).

وإذا جاز لنا أن نصف الخصائص الأسلوبية العامة لشعر هذا الشاعر بكلمة وجيزة، فإننا نجترئ، مع الاحتراز من أخطار التعميم، على وصف هذه الخصائص بمصطلح «الأسلوبية الحسية» التي تتفرع بحسب العناصر الأسلوبية إلى إيقاع وبناء وجمل ودلالة ونصوص^(٩٧). فالإيقاع كما تقدم بارز إلى درجة الوصول إلى الأغاني والأناشيد الموسقة، وهو إيقاع يقع ضمن محور الاختيار الذي لا ينزاح عن السنن إلا نادراً. أما البناء فهو من مألوف اللغة في أوزانها وما جرى في أشعار كبار أعلامها. ويصحّ بعد ذلك وصف الأسلوب التركيبي والدلالة اللغوية بالمباشرة والانكشاف والسلاسة حيث يعبر الشاعر عن فردية خطابية هدفها التواصل المباشر أما النصوص فتجري مجرى «القوائد» و «المقطّعات» و «الموشحات»، ولم تكن بعض الأمثلة التي وردت في شعر الشاعر مكتوبة على نسق محدث مماثل لشعر التفعيلة إلا نحواً من الإيهام الخطي الذي لا أساس له من حيث التشكيل والإيقاع^(٩٨). وليس هناك فاصل بين العناصر الدلالية جميعها ومدلولاتها إلا شيء من التصوير الذي يجمّل الوسطة بألوان شتى دون أن يعيق علمية التواصل الحيوية ذات التوتر العاطفي والبروز الإيقاعي.

الإحالات

- ١ - انظر: بشارة الخوري: الأخطل الصغير، الهوى والشباب، ص ٩- ١٠.
- ٢ - انظر: قصيدة له بهذا العنوان في «شعره»، ص ٣٣٦.
- ٣ - نظم الأخطل الصغير بعض القصائد لشعراء أجانب، أو اقتبس منهم أشياء نصّ عليها. انظر مثلاً: «ماذا أقول له» المقتبسة عن الشاعر مترلنغ، في الهوى والشباب، ص ٤٤، و«أنا لو كنت يا سليمي» المقتبسة عن الفرنسية، ص ٥٥، وكذلك «قلب خافق» المقتبسة عن الفرنسية، ص ٦٤ - ٦٦، و«إلى امرأة» وهي معربة حرفياً - كما يقول - عن الشاعر الفرنسي لويس بويه، ص ٧٥ - ٧٦. وهناك اقتباسات متفرقة في قصيدة «العيون» عن الشاعر الفرنسي سوللي بريدوم، ص ٤١ - ٤٣، وكذلك في قصيدة «من مآسي الحرب» عن الشاعر الفرنسي الفريد دي موسيه، ص ٨٦.
- وتجدر الإشارة إلى أن بعض هذه القصائد لم يرد في «شعر الأخطل الصغير»، كما أن ما أثبت منها خلا من أي إشارة إلى الاقتباس على النحو الذي رأيناه في «الهوى والشباب».
- ٤ - انظر مقدمة ديوانه «الهوى والشباب» لعادل الغضبان، ص ١٣ - ٢٩.
- ٥ - اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ١١.
- ٦ - انظر: ويمزات وبروكس، النقد الأدبي: تاريخ موجز، ص ١٠٣ - ١٠٥ - ١١٦.
- ٧ - انظر: المرجع السابق، ص ١٢٣ - ١٢٤.
- ٨ - انظر: المرجع نفسه، ص ١٢٦.
- ٩ - وارين وويليك، نظرية الأدب، ص ٢١.
- ١٠، ١١ - انظر: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ١٢ - غراهام هو، مقالة في النقد، ص ١٣٢.
- ١٣ - انظر: المرجع السابق، ص ١٣٤.
- ١٤ - انظر: الربيعي، محمود، في نقد الشعر، ص ١١٣.
- ١٥ - انظر: ويمزات وبروكس، النقد الأدبي، تاريخ موجز، ٥٠٧/٣ - ٥٠٩.
- ١٦ - انظر: هو، مقالة في النقد، ص ١٣١ - ١٣٣.
- ١٧ - انظر: الربيعي، في نقد الشعر، ص ١١٣ - ١١٤.

- ١٨- انظر: اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص١٧٦.
- ١٩- انظر: وارين وويليك، نظرية الأدب، ص٢٦.
- ٢٠- انظر: العقاد، اللغة الشاعرة، ص٨.
- ٢١- انظر: المرجع السابق، ص٨-١١، ٥١-٥٢.
- ٢٢- انظر: المرجع نفسه، ص١٢.
- ٢٣- انظر: المرجع نفسه، ص٢٠-٢١.
- ٢٤- انظر: السيوطي، المزهري، ٣٢٨/١.
- ٢٥- انظر: العقاد، اللغة الشاعرة، ص٣١.
- ٢٦- انظر: المرجع السابق، ص٣٣.
- ٢٧- انظر: المرجع نفسه، ص٢٧.
- ٢٨- انظر: المرجع نفسه، ص٣٧.
- ٢٩- انظر: المرجع نفسه، ص٣٧، ٣٩، ٤٥.
- ٣٠- انظر: المرجع نفسه، ص٤٨.
- ٣١- انظر: كتابنا، مبادئ اللسانيات، ص١٢٣-١٣٣.
- ٣٢- انظر للتوسع: الموسى، نهاد، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث.
- ٣٣- العقاد، اللغة الشاعرة، ص٤٣-٤٤.
- ٣٤- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص١٥-٢٢.
- ٣٥- انظر تحليلاً واسعاً للأمثلة الواردة في هذه الفقرة: قدور، أحمد محمد، «من الدرس الدلالي للعربية الفصحى في العصر الحديث»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثاني لعام ١٩٨٧، ص١٦٩-٢٠٦.
- ٣٦- انظر: قميحة، مفيد محمد، الأخطل الصغير، حياته وشعره، ص١٤٦.
- ٣٧- هو اسم مخترع ألماني شهير توفي ١٩١٧، عرف باختراعه المنطاد الموجّه الذي أطلق عليه اسمه. واستعمال الشاعر هنا يجري وفق سبيل من سبل المجاز، إذ يمكن إطلاق اسم صاحب الشيء، أو مكانه أو ملابسه على الشيء نفسه.

- ومن هذا النحو: كلمة الصينية التي أخذت من الصين، وكلمة البرتقال التي أخذت من البرتغال، وكلمة الموسلين التي تدل على نسيج شفاف عرفت به الموصل، وكلمة الدمشقة التي تدل على الترصيع والتوشية نسبة إلى دمشق.
- انظر: كتابنا، مبادئ اللسانيات، ص ٣٣٨، وكذلك الحاشية رقم (٢).
- ٣٨- انظر: عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٢٨، ووهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١٠٣.
- ٣٩- انظر: الكرمل، الأب أنستاس ماري، معجم المساعد، ١١٨/٢-١١٩.
- ٤٠- ذكر الخوارزمي في مفاتيح العلوم أن «القيتارة» بالتاء آلة لليونانيين تشبه الطنبور، ص ١٣٦.
- ٤١- انظر: بشارة الخوري، الهوى والشباب، ص ١٥٧-١٥٨.
- ٤٢- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص ٢٠٨.
- ٤٣- انظر: جبران، جبران خليل، البدائع والطرائف، ص ٤٩.
- ٤٤- انظر: الدقاق، عمر، نقد الشعر القومي، ص ١٧٢-١٧٥.
- ٤٥- انظر تحليلاً لهذه الأمثلة جميعاً في: قدور، أحمد محمد، صور من تطور لغة الشعر العربي الحديث عن طريق المجاز، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث لعام ١٩٨٩، ص ١٨٩-٢١٨.
- ٤٦- انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٠٥.
- ٤٧- انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ٩١٧/٢.
- ٤٨- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص ٢١٦.
- ٤٩- انظر: عبود، مارون، على المحك، ص ٦٨-٧٤.
- ٥٠- انظر: عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٣٥. وانظر للتوسع: اليافي، نعيم، الشعر بين الفنون الجميلة.
- ٥١- انظر: هورتيك، لويس، الفن والأدب، ص ٢٦٦.
- ٥٢- انظر: عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٣٥.
- ٥٣- انظر: قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٦٦/١.
- ٥٤- انظر: عباس، إحسان، مجلة الآداب، العدد ٦ لعام ١٩٦١، ص ٦-٣.

- ٥٥- انظر: وهبة ومهندس، معجم المصطلحات العربية، ص ٨٤، وهورتيك، الفن والأدب، ص ١٧-١٨.
- ٥٦- انظر مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، ص ١١٠-١١١.
- ٥٧- انظر: المعجم الوسيط، ٦٦٦/٢.
- ٥٨- انظر: شعره، ٣٧، ٦٣، ٦٦، ٨١، ٨٥، ٨٧، ٩٣، ١٠١، ١٢٣، ١٤٧، ١٥٠، ١٦٤، ١٦٥، ١٩١، ٢١٣، ٢٢٤، ٢٤٠، ٢٤٩، ٢٦١، ٢٧٨، ٢٩٩، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٨، ٣٢٨، ٣٣٥، ٣٤٤.
- ٥٩- عبارة نسبها المرحوم الدكتور شكري فيصل إلى المرحوم الأستاذ أمين الخولي. انظر: فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٨.
- ٦٠- انظر: اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٣٥٤.
- ٦١- انظر للتوسع: قدور، أحمد محمد، «الظواهر التناسية في الشعر العربي الحديث»، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٢١/ لعام ١٩٩١، ص ٢٣٧-٢٦٦.
- ٦٢- انظر للتوسع: قدور، أحمد محمد، «الدلالة الثقافية للمعطيات التراثية في الشعر الحديث: دراسة تمهيدية في المصطلح والمنهج»، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٢٠/ لعام ١٩٩١، ص ٨٩-١١٠. وتجدر الإشارة إلى أننا قبسنا مصطلح «الدلالة الثقافية» من مقالة للدكتورة فاطمة محجوب، عنوانها «الدلالة الثقافية للألفاظ في الشعر» المنشورة في مجلة الشعر، دار الإذاعة، القاهرة، يناير ١٩٧٧، العدد الخامس. كما أفدنا من مقالة لمطاع الصفدي بعنوان «الحوار مع الاسم المجهول» المنشورة في مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ١٩/١٨ لعام ١٩٨٢.
- ٦٣- انظر: قدور، أحمد محمد، «الظواهر التناسية...»، مرجع سابق موثق في الحاشية رقم ٦١، ص ٢٦٣.
- ٦٤- انظر: الدسوقي، عبدالعزيز، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص ٣٣٠.
- ٦٥- وردت عبارة «أساطير الأولين» في القرآن الكريم تسع مرات، انظرها في: عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص ٣٥٠.
- ٦٦- مناسبة هذه القصيدة - كما جاء في شعر الأخطل الصغير - هي أن الفردوسي نظم تاريخ الفرس في كتاب سماه «الشاهنامه» في ستين ألف بيت على أن يعطيه السلطان محمود بن سبكتكين ديناراً لقاء كل بيت. لكن الوزير حسن الميمندي أقنع السلطان بالتراجع عن وعده بأن يبدل ستين ألفاً من الفضة بالستين ألفاً من الذهب. فغضب الفردوسي وهجا السلطان، ثم غادر بلده.

- ٦٧- انظر: السامرائي، إبراهيم، فقه اللغة المقارن، ص٢٦٢.
- ٦٨- هاتان العبارتان مركبتان من مفردات الآية (٨) من سورة الشمس، والآية (١٥) من السورة نفسها. إضافة إلى استمداد الجو الديني في وصف الأبرار. ينظر: المعجم المفهرس، ص١١٧.
- ٦٩- الصورة مستمدة من الآية (١٨٧) من سورة البقرة.
- ٧٠- العبارة مركبة من مفردات الآية (٢٦)، والآية (٢٧) من سورة الرحمن.
- ٧١- الأحزاب، الآية (٥٦).
- ٧٢- البقرة، الآية (١٥٦).
- ٧٣- الصافات، الآية (٨)، و«ص»، الآية (٦٩).
- ٧٤- النجم، الآية (١٣) والآية (١٤).
- ٧٥- انظر: ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات، ٧٤/١-٧٥.
- ٧٦- انظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح محمد محيي الدين عبدالحميد، ص٨٤.
- ٧٧- انظر: ديوان البحري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ١١٥٢/٢.
- ٧٨- انظر: شروح سقط الزند، دار الكتب المصرية، ٩٧١/٣-١٠٠٥.
- ٧٩- انظر: ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص٤٤٦.
- ٨٠- انظر: الهوى والشباب، ص٩-١١.
- ٨١- انظر: جبور، عبدالنور، المعجم الأدبي، ص٥٢٣.
- ٨٢- انظر: الهوى والشباب، ص١٨٦.
- ٨٣- انظر: ديوان المتنبي «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب» لليازجي، ١١٦/١.
- ٨٤- انظر: المصدر السابق، ١٠١/١، وقارن بإشارة وردت في الهوى والشباب، ص١٨٩.
- ٨٥- انظر: الهوى والشباب، ص١٩٠، حيث ذكر أن الشاعر يشير إلى قول المتنبي «ذو العقل يشقى...».
- ٨٦- انظر: ديوان المتنبي «العرف الطيب...»، ١١٨/٢.
- ٨٧- انظر: المصدر السابق، ٢٠٢/٢-٢١٠.
- ٨٨- انظر: والتر. ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، ص٨٩ وما يليها.
- ٨٩- والتر. ج. أونج، المصدر السابق، ص١١٥.

٩٠- انظر من هذا الصدد قصائد كثيرة في ديوانه «الهوى والشباب» حيث أثبتت العناصر المقامية: (٣٢-٣١)، (١١٣)، (١٢٤-١١٩)، (١٢٥)، (١٦١-١٦٢)، (١٦٣)، (١٦٥-١٦٨)، (١٧١-١٧٤)، (١٧٥-١٧٧)، (١٨٦-١٩٣)، (١٩٤)، (١١٠-١٠٥). أما القصائد التي غنيت فسيشار إليها لاحقاً.

٩١- انظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص٤-٥، وانظر أيضاً: ص١٥٢-١٦٠.
٩٢- فلولا السياق لما ساغت كلمات «ذابح» و «دماء» في «أدب الشراب» شعره، ص٣٢، و«قتل» و «دماء» في «الصبا والجمال» شعره، ص٤٥.
٩٣- معظم هذه المفردات عناوين لقصائده، وله من هذا النحو جم غفير فليس الذي أشرنا إليه إلا غيض من فيض.

٩٤- من ذلك مثلاً: الهوى والشباب» و «جفنه علم الغزل» و «يا ورد مين يشترك» التي غناها محمد عبدالوهاب، و «عش أنت» التي غناها فريد الأطرش، و «بأبي أنت وأمي» التي غنتها أسمهان، و «يا عاقد الحاجبين» و «بيكي ويضحك» و «قد أذاك يعتذر» التي غنتها فيروز و «نَم إن قلبي» التي غنتها نور الهدى - كما أعرف - . وهناك قصائد أخرى غنيت ك«سائل العلياء» و«ضفاف بردى» لكنني لم أتوصل بذاكرتي فقط إلى من غناها، وربما ينفع في هذا الصدد سؤال أهل الاختصاص في الإذاعات.

٩٥- انظر: شعر الأخطل الصغير، ص٢٢٥-٢٢٨، وقارن بديوان المتنبي، ١١٨/٢.
٩٦- انظر: شعره، ص٢٣٧-٢٤٢، وقارن بديوان المتنبي، ٢٠٢/٢-٢١٠.
٩٧- اقتبسنا مصطلح «الأسلوبية الحسية» من الدكتور صلاح فضل في كتابه: أساليب الشعرية المعاصرة، ص٣٤-٣٥. أما العناصر والأوصاف فمن تطبيقنا.
٩٨- انظر مثلاً على هذا النحو من التوزيع الكتابي: «يد الله»، ص٤٨، و «مرحباً مصر»، ص٦١-٦٢، و«النيل» ص٢٤٣، و «يا نسيم الدجى»، ص٢٤٦-٢٤٨. وقد ذهب مثل هذا المذهب شعراء معاصرون كسليمان العيسى ونزار قباني.

المصادر والمراجع:

- الأخطل الصغير «بشارة عبدالله الخوري» شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. الثالثة. الهوى والشباب، دار المعارف، ١٩٥٣.
- أونج، والتر. ج الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢، شباط ١٩٩٤.
- ابن أبي أصيبعة عيون الأنباء في طبقات الأطباء، شرح وتحقيق نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٥.
- اسماعيل، عز الدين الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط. الثالثة ١٩٨١.
- البحتري، «الوليد بن عبيد» ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.
- جبران، جبران خليل البدائع والطرائف، مكتبة كرم، دمشق، د.ت.
- الجرجاني، «عبدالقاهر» دلائل الإعجاز، دار قتيبة، دمشق ١٩٨٣.
- حسان بن ثابت ديوانه، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤.
- الخوارزمي الكاتب مفاتيح العلوم، إدارة الطباعة المنيرية بمصر ١٣٤٢هـ.
- الدسوقي، عبدالعزيز جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط. ثانية ١٩٧١.
- الدقاق، عمر نقد الشعر القومي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨.
- الربيعي، محمود في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، ط. الثالثة ١٩٧٥.
- السامرائي، إبراهيم فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ثانية ١٩٧٨.
- السيوطي المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، البابي الحلبي بمصر، د.ت.
- عبود، مارون على المحك، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٦.
- عبدالباقي، محمد فؤاد المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، تصوير، د.ت.

- عبدالنور، جبور **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط. أولى ١٩٧٩.
- العقاد، عباس محمود **اللغة الشاعرة**، الأنجلو المصرية بالقاهرة ١٩٦٠.
- عمر بن أبي ربيعة **ديوانه**، شرح محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط. أولى ١٩٥٢.
- فضل، صلاح **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥.
- فيصل، شكري **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط. الثالثة ١٩٦٥.
- قبناني، نزار **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قبناني، بيروت، د.ت.
- قدّور، أحمد محمد **العربية الفصحى المعاصرة**، دراسة في تطورها الدلالي من خلال شعر الأخطل الصغير، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١.
- مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق ١٩٩٦.
- قميحة، مفيد محمد **الأخطل الصغير، حياته وشعره**، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٢.
- الكرملي، الأب أنستاس **المساعد**، تحقيق كوركيس عواد وعبدالحميد العلوجي، وزارة الإعلام . ودار الحرية، بغداد، المجلد الأول ١٩٧٢، المجلد الثاني ١٩٧٦.
- المنتبي أبو الطيب **شرح ديوانه «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب»**، صنعة ناصيف اليازجي، دار صادر، دار بيروت ١٩٦٤.
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة **المعجم الوسيط**، دار الفكر، ط. ثانية، د.ت.
- المعري، أبو العلاء **شروح سقط الزند**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٧.
- مندور، محمد **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- الموسى، نهاد **قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث**، دار الفكر، عمان ١٩٨٧.
- هلال، محمد غنيمي **الرومانتيكية**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

هو، غراهام **مقالة في النقد**، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى

لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣.

هورتيك، لويس **الفن والأدب**، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مراجعة عمر

شخاشيرو، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٥.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل:

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،

بيروت ١٩٧٩.

ويليك، رينيه، ووارين، أوستن

نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام

الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ثانية

١٩٨١.

ويمزات، ويليام، وبروكس، كلينث

النقد الأدبي، تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين

صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم

الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣-١٩٧٧.

اليافي، نعيم **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتاب

العرب، دمشق ١٩٨٣.

الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، القاهرة، سلسلة

المكتبة الثقافية، العدد/١٩٢/١٦ فبراير ١٩٦٨.

مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢.

الدوريات:

- مجلة الآداب، بيروت، العدد ٦/، حزيران «يونيو»، السنة التاسعة ١٩٦١.
- مجلة بحوث جامعة حلب، جامعة حلب، العدد ٢٠/ لعام ١٩٩٠.
- مجلة بحوث جامعة حلب، جامعة حلب، العدد ٢١/ لعام ١٩٩٠.
- مجلة الشعر، القاهرة، دار الإذاعة، العدد ٥/، يناير ١٩٧٧.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ١٨/، العدد ٢/ لعام ١٩٨٧.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٠/، العدد ٣/ لعام ١٩٨٩.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد (١٩/١٨) شباط/آذار ١٩٨٢.

ابيض

التعقيبات والمناقشات

ابيض

رئيس الجلسة:

أشكر الدكتور أحمد قدور على العرض الشائق لبحثه، وخمس الدقائق التي وفرتها الدكتوراة أمينة سطا عليها ولكنه كان سطواً جميلاً.

أضيف إضافة لما بينه الدكتور عن أن شعر الأخطل تغنى به كبار الفنانين من أمثال محمد عبدالوهاب، وأسمهان ونور الهدى، وفريد الأطرش، وفيروز.

الإضافة هذه ليست مني ولكنها من أخ عزيز وباحث مقتدر في منطقة الخليج هو الأستاذ (مبارك العماري) الذي فاجأنا مفاجأة لطيفة جداً عندما بين بأن الأخطل الصغير غنى له أيضاً (محمد بن فارس) وهو من أشهر مطربي منطقة الخليج في وقت مبكر، أضاف هذه الإضافة المهمة الأستاذ مبارك العماري وبأن الأخطل كان شعره أيضاً مصدراً للغناء في منطقة الخليج في وقت مبكر : في العشرينات وفي الثلاثينات غُني على شكل (صوت) وعلى شكل (موشحات) وكان غناءً مسموعاً ومعروفاً.

نعطي الإخوان حق المناقشة.. ونطالبهم بالاختصار وهم يقدرون ذلك لأننا وزعنا الأبحاث سلفاً، ومن تسلم البحث وقراء سيميل إلى التركيز بالتأكيد وأقول للإخوان بشكل عام إن من يسبقه أحد إلى الفكرة ويعرضها فليكتف بها إن أمكن، أو يضيف إليها إن شاء، نبدأ بالدكتور محمد بن مريس الحارثي فليتفضل:

الدكتور محمد بن مريس الحارثي:

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله.

قالوا: (الناس أشبه بالزمان الذي عاشوا به وفيه) نظراً لموقفهم من متطلبات أزمانهم، إذ لكل زمان وعصر من المشكلات وتجارب الحياة ما لم يتوافر للأزمنة السابقة عليه واللاحقة له.

والشعراء أكثر فطنة وأعمق إحساساً بحركة التاريخ وبالتحولات الاجتماعية التي تطرأ على حياة الناس الذين هم جزء من حركتها، لهذا ارتبطت تجاربهم الإبداعية

الشعرية بمجموعة من تشكيلاتهم الذهنية وبمجموعة من مستجدات أزمانهم التي صحبوها، من هنا يفترض في الخطاب النقدي المعني بشعر شاعر ما أن يطرح أسئلته وفق تلك المرجعيات المعرفية والأدبية، وقد رأت الباحثة الدكتورة أمينة فارس غصن أن المدخل إلى تفكيك الخطاب الشعري عند الأخطل ينبغي أن يمر ببيان مهمة النقد ولو من وجهة نظرها هي، إذ لم تكن تلك المهمة محل خلاف بين جمهوره النقاد على أقل تقدير. وقد رأت من وجهة نظرها أن مهمة النقد (فضح وجوه التقديس والتنزيه والأسطورة) وهي لم تهمل مهمة النقد المفسرة والشارحة والمحللة للظاهرة الأدبية تاريخية أو نصية، غير أن استهداف الممنوع وغير الممنوع من أبنية الفكر والثقافة وأنظمة المعرفة ليس معناه على كل حال (الفضح)، لأن دلالة الفضح توحى بتعري ما لا مرغوب في تعريه من وجهة النظر الإسقاطية التي يلجأ إليها النقد أحياناً، خاصة إذا أضيف الفضح إلى (التقديس والتنزيه) إذ ليس هناك منتج إبداعي بشري يتصف بهاتين الصفتين.

لقد ترددت الدكتورة أمينة في اطراح وحضور المرجعيات الاجتماعية والثقافية والتاريخية من مهمة النقد وكانت قد ذكرت (ص ٧) أن النقد فاعلية فكرية، فكيف يكون كذلك في ظل مصادرة من المرجعية؟ إلا إذا كانت فاعلية فكرية يسقطها النقد من خارج النص أو يسقطها عن طريق الحدس من داخل النص إذا استغلق النص ولم يجب عن أسئلة النقد.

ثم طرحت مجموعة من الأسئلة حول جدوى نجاح النقد في مهمته إن هو نظر إلى موت المؤلف وانقطع عمله إلا ما تضمنه نصه، أو تسامح النقد أمام تشكيلات المبدع الجاهزة الذهنية والأدبية، ولم يكن منحازاً انحيازاً كلياً إلى دراسة النص من داخله، ويبدو لي أن إلحاح هذه الأسئلة على دراسة الدكتورة أمينة ما هو إلا عدم ثقة في إجراءات النقد اللغوي البحث في قيامه بمهمته قياماً يؤدي إلى سلامة نتائجه.

إن أول ما يزعج الدكتورة أمينة الحيادة المطلقة والانقطاع إلى النص كلية في ظل تشكيلات الناقد الجاهزة معرفياً وأدبياً، فهل من حق الناقد أن يمنع الإسقاط الخارجي

للمبدع ويتولى هو تنميط ذلك الإسقاط من خلال مرجعية الناقد التي لن تنضبط بحدود الحيدة، وقد ذكرت الدكتوراة أمينة (ص ١١) بعد أن استشارت بعض النصوص النقدية الحديثة أن النص لابد أن ينتمي إلى سياق مهما كانت عزلته، وكانت قبل وصولها إلى هذه النتيجة قد أشارت إلى أن النقد الموجه إلى شعر بشارية ينبغي أن يتجه إلى محاورة جسد النص الذي معه ينتهي زمن تسلط الكاتب.

إن إشكالية النقد في مواجهة خطاب بشارية الشعري لا تكمن في إشكالية الجاهزية والحيدة في آليات النقد بل تكمن في ذلك التوجس الذي لا يقيم كبير اهتمام لبعد التجربة الشعرية الخارجي ظناً من أن ذلك ليس من نسيج التجربة الوجدانية في شيء، وهو ظن لا يستقيم أمام حركة التجربة التي تبدأ من التقاط الصور الذهنية الخارجية لتنتهي إلى المعادل التعبيري لكيفية ترتيب المعاني في النفس.

ولقد كان لعملية العصر الذهنية، وللدعوات الحرة التي نادى باختراق المؤلف المعوق لحركة النهضة العربية، وصدمة الحضارة التقنية، واضطراب الرؤية العربية حول تأصيل مشروعها الحضاري، كان لهذا وغيره أثره في تعمية العبارة الشعرية، واتخاذها مساراً يسمح لها بالتمرد على ما ألفته الذاكرة الجمعية التي تميل إلى المحافظة على كل قيمة ثابتة ولا ترفض التجديد والتطوير، لكنها تقف بكل قوة إلى جانب محاولات التغيير الجذري للمؤلف والمتشاكل من مخزون الذاكرة خاصة في ما يتعلق بخصوصية المرجعية المعرفية، من هنا كان بشارية الخوري وغيره من شعراء البيان العربي الناصع من أمثال أحمد شوقي وحافظ ومن لف لفهما من شعراء العصر كانوا محل هجمة نقدية متطرفة من قبل النقاد والشعراء المندفعين إلى ظاهرة الابتداع المتجاوزة دائماً إلى غير أرضية إبداعية ذات قرار ومعين.

إن البعد التوصيلي في اللغة الإبداعية هو الذي يحقق عملية التواصل مع القارئ ولا نقصد بذلك البعد البرهاني الذي يقوم على تقرير الحقيقة العلمية، إذ لابد من تلازم التوصيل والانفعال في لغة الأدب ولابد من إحداث شيء من التوازن بين ما نستمتع به من لغة انفعالية وما ننتفع به من وراء تلك اللغة. والنص الإبداعي مبني من آليات لغوية نحوية، وصرفية، وبلاغية ومتعلقات هذه العلوم التي سماها القدماء علم الأدب.

ويفترض في الخطاب النقدي المفسر للنص أن يتعامل مع النص من خلال هذه الآليات، فهماً من قبل المبدع وإفهاماً لمتقبلها، ولما كانت اللغة الإبداعية لغة اختيار وتوزيع دلالي بتوجيه انفعالي في الغالب فإن هذا يتيح فرصة تعدد المدلولات المحتملة أو المتوقعة وهنا يفترض أن تتدخل العناصر الخارجية لكشف جوانب تلك التعددية قريباً وبعداً، وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى النص على أنه عالم منغلق على ذاته، ومستقبل بعناصره الداخلية التركيبية.

إن تحييد النص لغوياً دون النظر إلى البعد الخارجي في التجربة لا يحقق سلامة النتائج المتوقعة، نظراً لما يعتور مبدأ الحيادة من انحياز إذا ما تدخلت بعض الإجراءات التأويلية والتبريرية التي تستمد مشروعيتهما من تلك الإسقاطات الذهنية حين تنقطع صلة النص بمؤثراته ومثيراته الخارجية التي كان لها دور لا ينكر في تكوينه، ثم تقوم صلة خارجية جديدة بين النص والناقد.

لقد كان مزاج بشاره الخوري مزاجاً عربياً فعبر عنه بلغة عربية مبينة فقد حاول أن يستنزل الوحي الشعري الذي ظفر به غزالو العرب القدماء وخلص مغامراتهم العشقية ولم يتنكر لهم الذوق العربي أو ينسى على طول المدى ذلك المد الشعري الجميل الذي أسهمت بيانية اللغة العربية في تأصيله واستمراره وفاعليته وحضوره حتى يوم الناس هذا. قال في عروة وعفراء:

استنزل الوحي الذي ظفرت به
شعراء عذرة في الزمان الفاني
فتسوغ في أذني جميل رنّتي
وتطيب نفس كثيّر ببياني

وقد كان قال في (عمر ونعم):

ثلاثة ما عاشت عاشت للعلى
الحب ثم الشعر ثم المنبر

قالوا قديماً: (أشعر الناس من أنت في شعره حتى تخرج منه) ورب عبارة شعرية إخبارية مباشرة سكبت حركة الوجدان سكباً جميلاً مؤثراً كانت أرقى من عبارة

مجازية تحتاج إلى مجاهدة في فك طيات إحياءاتها. لكن لم يعد النقد الحديث يبحث عن صحة اللغة ودقتها ووضوحها وقربها في بنية الشعر الأدبية بل على العكس يعد تحقق هذه الصفات اللغوية من صفات التقرير والقرب الذي لم يعد يستهوي شهية الناقد المعقدة التي تتحول عند بعضهم إلى درجة المرض المزمن الذي يصعب علاجه.

إن جمال اللغة العربية وأثر ذلك الجمال في تحقق الاستجابة لدى المتقبل يكمن في وضوح اللغة وبيانها، والوضوح لا يعني ابتذال العبارة الشعرية وسطحياتها ومباشرتها، إنه يعني استثمار طاقات اللغة في أقصى تلك الطاقات دون تجاوز إمكاناتها إلى الانحراف بها عن مجاري كلام العرب.

وما السهولة والسلاسة وقرب المأثي الذي وصف به شعر بشاره الخوري بخارجة عن تشكيلاته وخبرته اللغوية والتاريخية وطبيعة مرجعيته الأدبية التي تشكلت في الأغلب الأعم من التراث الشعري العربي، لقد استأنس بشاره مدفوعاً بطبعه وبمزاجه بحسية عمر بن أبي ربيعة العشقية وبعذرية عروة وبمعطيات الطبيعة وبغير ذلك من مشكلات العصر الوطنية والقومية ولم يكن متبعاً ومقلداً بل نفخ في ذلك من روحه، ومن تجاربه هو حتى عرف بالشعر وعرف به الشعر صوتاً مستقلاً، وإن قضيتي الاتباع والابتداع في لغة الشعر ليستا قضيتين منفصلتين، بل هما نسيج واحد تجد هذا في ظل ذاك، وذاك في ظل هذا، فهل بقيت لغة بشاره الشعبية وسرده القصص في بعض شعره أسيرة الاتباع؟ أم أن لغته كانت مبتدعة استدعت ما يثيرها أكثر، وما يساعد على حل إشكالياتها المعاصرة الجديدة؟.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور الحارثي، د. فوزي عيسى يتفضل..

الدكتور فوزي عيسى:

بسم الله الرحمن الرحيم،

بداية أود أن أؤكد على أننا لا نريد أن نسائل الناقد أو الباحث أو أن نحاكمه، وإنما نريد أن نتحدث عما أثاره البحث من قضايا أو من مسائل، سأحاول الاختصار

قدر الإمكان، ومع اعتزازي ببحث الدكتوراة أمينة إلا أنني أتوقف عند بعض الملاحظات. أولاً: إشكالية العنوان، عنوان البحث، العنوان الأصلي الذي اختارته الباحثة هو «الأخل الصغير في الخطاب الشعري ولعبة الأقنعة» هذا هو ما ذكر في الهامش، ثم تغير العنوان «إلى الخطاب الشعري عند الأخل» أو العكس، السؤال هنا ما الذي غير العنوان؟ هل هناك شيء محدد اضطر إلى ذلك؟ ثم أيضاً لابد لنا أن نتساءل هل يتفق هذا العنوان مع المضمون؟ هذه ملاحظة أولى، الملاحظة الثانية تتصل بمنهج البحث.. أولاً: لاحظت كثرة الاعتماد على النقل (يرى فلان، ويرى فلان) دون أن يكون هناك موقف محدد واضح مما قيل أو من هذه النقل. النقطة الأخرى: استخدام المصطلح، فالدكتوراة استخدمت مصطلح (أدوات الخارج) وتعني بهذا المصطلح موضوعات الشعر وأنا أتخلف على استخدام (أدوات الخارج) للتعبير أو للدلالة على موضوعات الشعر، إنما يبدو أنها أرادت أن تضع المقابلة بين أدوات الخارج وأدوات الداخل باعتبار أن أدوات الداخل تنسحب على اللغة والموسيقى والتصوير.. أيضاً لابد أن نتساءل عن آليات محددة استخدمت لقراءة شعر الأخل؟ على سبيل المثال قراءة موشح (اسقنيها بأبي أنت وأمي) هل هي قراءة انطباعية مثلاً؟ أم هي قراءة تسيير على منهج؟ خصوصاً وأن ثمة إشكالية.. الباحثة تحدثت في البداية عن بعض القضايا المتصلة بموت المؤلف إلى آخره، ويبدو أنها من البداية انحازت إلى هذه الفكرة ثم ما لبثت أن تحدثت عن ما يناقضها عندما تناولت اهتمام بشاره الخوري بكتاب (الأغاني) وتأثره بالشعراء القدماء مما يوحي بأن ثمة تناقضاً هنا، أيضاً قراءة قصيدة (عمر ونعم) كنت أتصور أنها ستقرأ قراءة تناصية في ضوء القصيدة المشهورة العظيمة جداً.

أمن آل نعم أنت غاد فـمـبـكـر

غداة غدٍ أم رائح فـمـهـجـر

لكن أيضاً القراءة جاءت بعيدة عن وجود علاقات عميقة بين النصين، أيضاً في مفهوم البنية.. فالدكتوراة وصفت نص الأخل (اسقنيها بأبي أنت وأمي) بأنه موشح، ثم عادت مرة أخرى فوصفته بأنه مقطوعة، هذا التداخل أيضاً كان لابد له من إيضاح.

الدراسة الإيقاعية على الرغم من أنها أشارت إلى أن شعر الأخطل ثري بموسيقاه وهذه حقيقة بالفعل إلا أن الدراسة - في تقديري - الإيقاعية جاءت فقيرة ولا تتفق مع هذا القول، خصوصاً في ما يتصل بقراءة الموشح (اسقنيها بأبي أنت وأمي) وبعد ذلك جاء التركيز في القراءة الإيقاعية هنا على عنصر واحد من العناصر الخارجية وهو الوزن، عندما قالت إن الموشح جاء على وزن (الرمل)، وأن بداية الموشح جاءت على وزن (الرمل التام) الحقيقة أنا أختلف لأن (اسقنيها بأبي أنت وأمي) (فاعلاتن فاعلاتن) لا لتجلو الهم عني (فاعلاتن فاعلاتن) أنت همي (فاعلاتن فاعلاتن) فبداية الموشح لا يسير على الرمل التام وإنما يسير على مجزوء بحر الرمل، بالإضافة إلى بنية الموشح فقد كنا نود أن نعرف لأنه كما تردد وذكر - وهذه حقيقة - أن بشاره الخوري تأثر بالبناء التوشحي، إلى أي مدى كان هذا التأثير؟ هل هو تأثير إيقاعي؟ تأثر في البنية؟ هل جدد في بناء الموشح؟ هل أعاد قراءة الموشح وصياغته صياغة جديدة؟ في الحقيقة كنا نتمنى أن نظفر بجديد فيه.

رئيس الجلسة: دكتور اختصر رجاء..

الدكتور فوزي عيسى: (متابعاً) سأختصر قدر الإمكان..

أيضاً هناك بعض الأحكام العامة الحقيقة، أكتفي بالقول بأن بشاره الخوري (نقل الشعر من حال الضعف إلى حال القوة)، فأنا أعتبر هذا من قبيل الأحكام العامة، أيضاً القول بأنه (ارتفع في غزله وسما به إلى مكانة عالية تختلف عما شاع في عصور الانحطاط)، في الحقيقة أنا أتوقف عند (عصور الانحطاط) فقد شاع كثيراً لدى الباحثين أن هذه عصور انحطاط وهي ليست عصور انحطاط، بدليل أن بشاره نفسه تأثر بالبهاء زهير وهو شاعر ينتمي وينتسب إلى هذا العصر، التدخل أيضاً في القول بأنه حينما أدرجت الموشح مع الغزل مع القصص في جنس واحد لابد أن نفرق بين هذه الأجناس، على أي حال كنت أتمنى أن أظفر في النهاية بنتيجة عن الخطاب الشعري للأخطل، هل كان الخطاب الشعري للأخطل تقليدياً؟ هل كان الخطاب الشعري للأخطل حديثاً؟ هل حمل سمات جديدة؟ حقيقة كنت أطمح إلى ذلك لكنني في

الوقت نفسه أشيد بالمجهود الكبير الذي بذلته الدكتورة أمينة في بحثها وشكراً، والسلام عليكم ورحمة الله.

رئيس الجلسة:

شكراً يا دكتور شكراً.. مرة أخرى أنبه إلى أن تكون الملاحظات مركزة أكثر من ذلك ويكون الوقت الذي يأخذه المعقب أو المحاور قليلاً، حتى يتسع الوقت لأكبر قدر ممكن منكم وحتى نستطيع أن ننفذ بقية البرنامج، كما لاحظت - والدكتور يتحدث - أن هناك حوارات جانبية، أرجو أن تتسع صدوركم وتتوقفوا عنها حتى ننهي الندوة، وبعد ذلك سيتسع الليل كله لنا للحديث في كل الأمور. أدعو الآن أستاذنا الدكتور محمود مكي للمشاركة، فليفضل...

الدكتور محمود مكي:

بسم الله الرحمن الرحيم. شكراً سيدي الرئيس، أرجو أن أعرج على البحث الأول للدكتورة أمينة فارس غصن وهو أن هذا البحث استطاع أن يضيء جوانب كثيرة من الخطاب الشعري للأخطل الصغير، وقد استمتعت حقاً بقراءته، ولا بد أن الأخطل هذا جدير بالتقدير لما بذلته في دراستها الواعية بجهد يدل على اطلاعاتها الواسعة باتجاهات النقد الحديث وعلى حساسية مرهفة مكتنتها من التعامل باقتدار مع شاعرنا الكبير الذي أبى تواضعه إلا أن يسمى نفسه بالأخطل الصغير.

سوف ألغي بعض الملاحظات لأن الوقت المتاح لنا قليل جداً، إنما أود أن أشير هنا إلى ملاحظة، وهي أن الباحثة أشارت إلى كلمات الأخطل الصغير التي صرح فيها بأن شعراءه المفضلين كانوا (عمر بن أبي ربيعة، وبهاء الدين زهير، وأصحاب الموشحات الأندلسية) غير أنها لا تلبث أن تلحق بهؤلاء الشعراء (العباس بن الأحنف) ولست أرى وجه شبه واضحاً بينه وبين هذا الشاعر بل البون بينهما شاسع، ولا يكفي للتدليل على ذلك الشبه الذي تتحدث عنه الباحثة أن معظم الشعر العباسي في الغزل فما أكثر الشعراء الغزليين في العربية، وليس العباس بن الأحنف أولى من أحد منهم بالذكر في هذا المقام، فالعباس شاعر أشبه بالعذريين في التعبير عن حبه لولا أنه

يختلف عنهم في أنه كان حضرياً وهم بدو، وهو مثلهم في تعبيره العفيف الذي لا يكاد يتحدث عن محاسن الجسد، وليس هذا شأن الأخطل الصغير، والعباس قد اختص بغزله محبوبة واحدة ولم يكن هذا شأن الأخطل الصغير، فقد كان الجمال يستهويه حيثما كان، فلم ير بأساً في تتبعه من زهرة إلى زهرة وهو يصرح بأن له في كل يوم غراماً جديداً.

كفـانـي يا قلب ما أحـملُ
أفـي كل يوم هـوى أولُ
أُخـلق منك جـديد الهـوى
فـؤاداً من السكر لا يعـقل
أفـي كل وجـه لنا مـرتع
وفـي كل ثغـر لنا منـهل

فمذهب الأخطل الصغير في الحب أبعد ما يكون عن مذهب العباس بن الأحنف، بل كان أعرف بنفسه حينما قدم عمر بن أبي ربيعة بين الشعراء المفضلين لديه، أما البهاء زهير فتأثر الأخطل الصغير به واضح إذ تجمع بينهما سلاسة التعبير وسهولته مع امتلاك كل منهما لخاصية اللغة وتمكنه منها، هذا إلى جانب الروح الغنائية التي تسود شعرهما.

تعرض الباحثة في ثنايا البحث موشحة الأخطل الصغير (اسقنيها بأبي أنت وأمي). في الحقيقة هي ليست موشحة تماماً، لأن للموشحة الأندلسية شروطاً لا تنطبق تماماً على هذه المنظومات التي شارك الأخطل فيها كثير من الشعراء الإحيائيين ومن شعراء (أبولو) وأيضاً من شعراء مدرسة (الديوان) فكل ما يجمع بين هذه المنظومات والموشحات أنها متغايرة القوافي وأحياناً متغايرة الأوزان، ولكن الموشحة لها شروط أكثر من ذلك. أيضاً حول هذه الموشحة تقول الباحثة أن الأخطل الصغير جعلها على فم امرأة، وأنا أعتقد أنها ليست كذلك إنما هي غزل عادي عبر فيه الشاعر عن المرأة بالملحوظ، وهذا الشيء شائع جداً في شعرنا الغزلي وفي أغانيها (فريد الأطرش أو محمد عبدالوهاب حينما يقول «يا حبيبي» فإنه لا يعني بذلك ذكراً)، وقد أخطأ كثير من

المستشرقين حينما ظنوا أن هذا غزل بالمذكر وهو ليس من الغزل بالذكر في شيء. أشارت الباحثة أيضا إلى عدد من المقطوعات مثل مقطوعة (المها أهدت إليك المقلتين)، وقصيدة (هند وأمها) وكنت أود أن تقف الباحثة عند ظاهرة الثنائية التي نجدها متكررة بشكل ملح في كل شعر الأخطل الصغير، لا أريد أن أضرب أمثلة على ذلك في قصيدة (عمر ونعم)، ففي شعره دائما هذه الثنائية وأعتقد أن تفسيرها يرجع إلى ثنائية في نفسية الأخطل الصغير وفي ثقافته، فهو مسيحي من ناحية العقيدة، وعربي من ناحية الثقافة، وهذا أيضا هو الذي يدفعني إلى تأمل ما الذي جعله يختار لقب (الأخطل الصغير) وليس بينه وبين الأخطل المعروف سبب، فلا يجمعه بالأخطل الأكبر إلا أنه كان نصرانياً، وأعتقد أن هذا هو السبب الذي جعله يختار الأخطل بالذات لأن الأخطل الذي زاحم فحلي العصر الأموي جرير والفرزدق شاعر من أكبر شعراء العصر الأموي وفي الوقت نفسه كان مسيحياً، فهو أراد أن ينبه إلى شاعريته وإلى مكانته في الشعر وفي الوقت نفسه إلى عقيدته المسيحية (يتوجه بحديثه إلى رئيس الجلسة متسائلاً): هل أستطيع أن أقول بعض الملاحظات أو استنفدت الوقت؟.

رئيس الجلسة: الوقت انتهى.

الدكتور محمود مكي

إن هناك أشياء كثيرة ربما يتسع الوقت لمناقشة الباحثة التي استمتعت ببحثها حقاً بعد انتهاء هذه الندوة وفي لقاء خاص بها، وأهنئها مرة أخرى وأهنئ منظمي هذه الندوة على ما بذلوه من جهد في كل هذه اللقاءات وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور، وأرجو أن الملاحظات المكتوبة نحن بحاجة إليها بالإضافة إلى أي ملاحظات مكتوبة عند الإخوان حتى تصدر في المجلد الذي سوف نعهده عن هذه الندوة إن شاء الله، وستوزع عليكم أبحاث وتعقيبات ومناقشات ندوة (دورة العدوان) في هذه

الندوة أيضاً، فأى شيء مكتوب يخص البحوث والتعليق عليها نحن مستعدون بل ممتنون لاستلامها وذلك لإضافتها للكتاب.

الآن الدكتور إدريس بلمليح يتفضل مع رجاء الاختصار.

الدكتور إدريس بلمليح:

بسم الله الرحمن الرحيم. استمتعت كثيراً حين قرأت هذا البحث، ولذلك فإن هذه المتعة تثير تساؤلات متعددة هي مدعاة لأن يكون النقاش خصباً وجاداً وملتزمًا. تقول الباحثة في الصفحة الثامنة من الكتاب والكلام لـ(رولان بارت) أي تستشهد بكلامه، وأنه قد ادعى أو تبني مفهوم (موت المؤلف) ثم تشير إلى كتاب له في الصفحة العاشرة هو كتاب (لذة النص). طبعاً مفهوم موت المؤلف يعود إلى ازدهار المنهج البنيوي في فرنسا في بداية الستينات، وكان هذا المنهج يبحث في النظام العامي للنص بمفرده دونما نظر لما يوجد في نقد النص وفي ما بعد النص، هذا مفهوم تبنته نظرية الخطاب في الستينات، أي أنها كانت نظرية بنيوية بمعنى أن المنهج البنيوي الذي سيطر على الجملة أراد السيطرة على الخطاب، أي أنه حذف من الجملة قائل الجملة والمخاطب بالجملة، ثم خرج إلى ما بعد الجملة ليستحوذ على الخطاب بهذا الشكل، أي أنه أراد منهجاً يزيح ما يسمى اليوم في نظرية الخطاب بذات الخطاب، أي الذات التي تخاطب والتي تنتج الخطاب، وليزيح أيضاً متلقي الخطاب، أرى أن المنهج المستعمل في هذا البحث هو عبارة عن انعكاس لهذه المفاهيم أو لبعض هذه المفاهيم، ولذلك فإنني أدعو الباحثة، في أخوة كبيرة، إلى أن تضيف إلى هذه المفاهيم الجديرة بالعناية وتعميق كون نظرية الخطاب قد خرجت اليوم لتبحث في حياة المؤلف أي في ذات الخطاب وفي أنه حي مدى حياة نصه أو حياة خطابه، وفي الخطاب وفي التفاؤل القائم بين الذات المنتجة للخطاب والذات المتلقية لهذا الخطاب، بمعنى أن يكون المنهج جديداً في نظريته وجديداً في مقاربتة للأركان الثلاثة التي لا يمكن لأي عمل فني كيفما كان نوعه، ولأي خطاب كيفما كان نوعه، أن يُتناول أو تُتناول إلا باستحضار الذات التي تنتج الخطاب

أو تبديه، واستحضار الذات المتلقية للخطاب ثم عملية التواصل والتفاؤل القائمة بين هاتين الذاتين عبر الخطاب، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً. الآن الدكتور عمر المراكشي ليتفضل.

الدكتور عمر المراكشي:

بسم الله الرحمن الرحيم. من المؤكد أن القراءات التي قدمها نقاد الأدب عامة على اختلاف ثقافتهم تعتبر إنجازات دالة على وعي التجربة النقدية بالشرط الفني للإبداع الأدبي، ولئن كان من شأن هذه الإنجازات إغناء ثقافة المتلقي، فإن ما ترتب عنها من ثروة ليدعو إلى كثير من التأمل البعيد عن الإسقاطات السطحية لهذا تعمل هذه المقالة، على كشف الجدل المترتب عن القوالب النقدية المعاصرة.

صحيح أنه لم يهنا النص الإبداعي عامة والسردية خاصة من ثروة الأقلام النقدية، إذ استباحته العديد من النظريات وأصبح يشكل فيما بعد القراءة نسيج الرؤى المختلفة ونظريات التلقي، وإذا كانت هذه النظريات تعتبر في الفكر النقدي الحديث منطلقاً لمعالجة الإبداعات الأدبية، فإن التمظهرات التي تطالعنا بها لا تعبر عن تقدمها في إدراكه بقدر ما تعبر عن شرطها الفني المتطور، ولهذا يقف النص الإبداعي أمامها شامخاً محتفظاً بجاذبيته التي لا تزاد مع كل قراءة إلا ثباتاً.

إن الحضور الإبداعي لا يتمكن من الارتقاء ضمن حدود الإنتاجية الأولى، نعني بذلك إنتاجية الذات المبدعة حيث تتمظهر هذه الذات في سياق ثقافي معرفي يبحث عن معنى وجوده الانطولوجي وكذلك عن سر التناقض الحاصل بين بنية الوعي الممارس والعالم الخارجي إلا في ظل تشكل ثقافة واعية ومسؤولة، غير أن هذا الشكل من التعالق بين الذات المبدعة والعالم غالباً ما يكتنفه الغموض عن طريق تصور منهجي ذي آليات كاشفة لموقع القول، وأدوات إجرائية ثابتة كي تصبح فعلاً ونشاطاً منتجاً، تستبيح بهاء التفاصيل الأدبية، وتكسر دوائر اللغة، وتفك انغلاقاتها، وبالتالي تساهم

في إعادة خلق البنية النصية من وجهة نظر معينة، قد تكون هذه الوجهة اجتماعية تسعى لتفكيك الوحدات التاوية في النص والوقوف عند خصوصيات العلاقات الواقعية اجتماعيا وسياسياً وتاريخياً، وقد يكون لهذه الوجهة بعد آخر أكثر تجاوزاً للموقف الاجتماعي مركزة على النموذج اللغوي المعتمد عليه في تمثيل الخطاب النصي، كما أنه قد تتأسس وجهة نظر ثالثة تطمح إلى إيجاد توازن بين نوع العلاقات الواردة في النص داخليا وأبعاد ما وراء النص.

وأمام كثافة هذا الحضور النقدي، يبرز السؤال: «ما المنهج؟» متشكلاً في الأداة على اعتبار أنه يستحيل التفريق بينهما ما دام المنهج يعتمد في سيرورته العامة على مكونات وآليات تحدد مسألة القراءة، مع العلم أن «القول بالمنهج أو قراءة منهجية لا يعني عملاً ألياً أو تطبيقاً حرفياً لهذا المفهوم أو ذلك، بل يعني الاستعانة بمعارف مفهومية تضيء سبل البحث وتساعد على كشف ما يحمله النص.

إن المنهج باعتماده على الأداة هو بمثابة قراءة منتجة للخطاب بواسطته نبدع نصاً جديداً أكثر تميزاً وكشفاً للعالم المتناول هذا مع اعتبار أن الأدوات التي يتحتم على الناقد استخدامها لا يمكنها معالجة النص الأدبي كما يجب، لأنها مهما كانت عميقة وشاملة فلا تتعدى مجرد معيار أو قالب، في حين أن حياة العمل تنفلت من قبضة القوالب.

وإذا كان المنهج يساهم في إغناء إنتاجية النص وإعادة بنائه فإنه زيادة على ذلك يعلم المتلقي استكناه الكينونة المرئية واللامرئية للنص، الشيء الذي يجعل من استلهام المنهج ضرورة ملحة، همها الأساسي هدم الانغلاق وتأسيس الانفتاح وهو تأسيس قائم على أدوات إجرائية تمكننا من حصر التراتبية النصية وتكشف عن توالدها الداخلي. وهكذا تصبح الأداة المنهجية إضافة ثقافية معرفية بقدر ما تزيد في عمق النص تزيد في كليته واتساع رؤيته الفنية والجمالية.

فالإلى أي حد ينسحب هذا التقديم على دراسة الدكتورة أمينة فارس غصن؟

بدءاً من البداية نتوقف عند العنوان الذي يعتبر مفتاح أفق المتلقي عند القراءة وإذا كانت العديد من الدراسات قد جعلت من العنوان نصاً موازياً ينهض بوظيفة

الإحالة على النص الأصلي فإن جاكبسون حمله الوظيفة الإدراكية الاستراتيجية اللتين تعملان على تكثيف النص واختزاله إلى أقصى الحدود.

يتضمن عنوان دراسة الدكتورة أمينة فارس غصن مصطلح الخطاب الشعري وهو مصطلح نقدي يحيلك على مرجعية نذكر بعضها:

- Gillian Brown and George Yule: Discourse analysis
- Ducrot: Les Lois du discours
- Michel de Fornel: Rythme et pragmatique du discours, I, écriture poétique de René Char
- Herman Parret: La mise en discours en tant que déictisation et modélisation

- تحليل الخطاب الشعري: لمحمد مفتاح.

غير أن المتأمل في مراجع بحث الدكتورة أمينة، لا يعثر على هذه المراجع أو بعضها مما يجعل القارئ يتساءل عن جدوى استعمال المصطلحات النقدية ذات الحمولة المرجعية، غير أن ما يشفع للباحثة موقفها هو ما ورد في هامش الصفحة السابعة من أنها قد اختارت لدراستها عنواناً آخر قد يكون مواتياً من الناحية المنهجية لعرضها «الأخطى الصغير في الخطاب الشعري ولعبة الأقنعة» لهذا تراوح البحث بين الشرح والتحليل والتعليق.

إن منهج تحليل الخطاب الشعري يستدعي مجموعة من العناصر يلزم توافرها عند كل مقارنة نوردها كما يلي:

- تلاقح المعنى والتعبير
- قراءة الحقول المعجمية
- الدلالة والتركيب
- اللغة والبلاغة
- التناص.

ولئن ورد في بحث الأستاذة أمينة فارس غصن بعضاً من هذه العناصر مثل (المفردات) ص ١٥ (لغة الأخطل) ص ١٦، (التناص) ص ١٨ - ١٩ - ٢٢ (الأسلوب) ص ٢٦ إلا أن معالجتها لهذه العناصر لم تكن بالمنهج الذي يعلن عنه العنوان، الشيء الذي طبع البحث بأسلوب يميل مرة إلى الحكي وأخرى إلى استعراض الآراء والاستشهادات نذكر بعضها: ما قاله الجاحظ في الأخطل، وما قاله أبو العباس المبرد، وإبراهيم بن العباس، وبهاء الدين زهير، وسعيد عقل، وفرج رزوق، ومنيف موسى، وإيليا الحاوي، ثم مختلف الدراسات الجامعية التي تناولت الأخطل الصغير.

إن الملاحظة التي استرعت انتباهنا في بحث الأستاذة تتجلى في تساهلها في استعمال المصطلحات النقدية فقد ورد في البحث ٣٦ مرة مصطلح النص وكما ورد في البداية ورد في آخر الكتابة بقولها «أخيراً ولما كان النص الشعري يسمح بإثارة قراءات لا متناهية فإنه بالتالي لا يسمح بقراءات لا أساس لها».

وكم أنا متفق مع هذا الطرح، ذلك لأن النص حيز كلامي تتعدد معانيه وتتفاضل دلالاته وتختلف سياقاته وتتعارض بياناته، إنه حيز ينطوي على بياضات وفراغات تخترقه فجوات، انه كائن وليس جثة، ينبض دائماً ويتفاعل مع قارئه وكذلك يراه رولان بارت مجالاً منهجياً لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية فهو استشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات يتميز بالحركية وينتمي إلى المجال التناصي.

إن الباحثة قد راعت كثيراً من جوانب قراءة النص الأدبي ولئن كان عنوانها غير الذي أعلنت عنه للمسنا انسجاماً أكثر ما بين موضوع الكتابة ومنهجها.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور عمر، أستاذنا الدكتور محمد زكي ع شماوي، تفضل..

الدكتور محمد زكي الع شماوي:

شكراً سيدي الرئيس، أولاً أنا أشكر الباحثة على هذا الجهد الكبير الذي بذلته في هذه الدراسة، ولكن استوقفني أمران ولن أطيل.. الأمر الأول يتعلق بمسألة الفصل

القاطع والباتر بين النص وقائله في ما يتصل بالدراسة النقدية أو بالعملية النقدية بصفة عامة.

إن إقصاء الإنسان الفاعل عن مداره مسألة تحتاج في نظري إلى المناقشة، فأنا طبعاً وكلنا نعتقد ونؤمن بأن أي شيء يصرف انتباه الناقد عن الاثر الفني الذي بين يديه سواء أكان هذا في التراجم أو في الحياة السياسية، أو في الحياة الاجتماعية في كل هذه النواحي، يعتبر أمراً على هامش النقد أو يعتبر مجرد أضواء كاشفة تعين الناقد، فنحن لا نطالب بكثرة الحديث عن الحياة والتراجم والسياسة وما إلى ذلك، وإنما الأمر يتعلق بمدى ما يتصل بالأثر الفني أو يربط الأثر الفني بمؤلفه ومسألة إقصاء المؤلف أمر يحتاج إلى مسألة، فكثيراً ما تكون مسألة ماهية الشاعر هي نفسها مسألة ماهية الشعر حتى أن الإجابة عن الواحدة، تتضمنها الإجابة عن الأخرى، فإن الذي يبدع الصور ويرتبها ويحرك الأفكار، والانفعالات ويعديلها والذي يعطيك تلك الدنيا الحية، أو الفريدة، أو المبتدعة هو شاعر، وما يتركه داخل النص من خصوصيات ذات قوة تنفرد بها ذات مبدعة مصدرها عبقرية الشاعر وتفرد، ومن هنا يكون بتر المؤلف وإقصاؤه تماماً في التماس الحقائق الفنية والجمالية وبالتالي موته أمراً نختلف فيه، لماذا؟ لأنها مسألة مرتبطة بالصياغة مرتبطة بالأسلوب، والشخصية، والروح، والمنحى، والاتجاه، وهذا يختلف من مؤلف إلى مؤلف آخر، وأنا مع الدكتور إدوارد سعيد الذي تفضلت باقتباس نص منه بالاستشهاد حين قال: «إن أشكال النقد المعاصر قد أسهمت في تقريب النصوص، وتذوقها وإدراكها، لكنها مع ذلك قد تتوقع في أبراجها العاجية ولا تنفتح على القضايا الإنسانية».

إن إهمال العوامل الإنسانية والفكرية من النص قد يفقد معه النقد التفسيري جانباً من جوانبه الهامة، لأن مثل هذه العوامل قد تكشف ونحن في استغوار النص، عن أشياء كثيرة جداً. استوقفتني النقطة الثانية، هي نقطة صغيرة جداً وهي الموسيقى، عنصر الموسيقى عند الأخطل الصغير، وهو عنصر من أبرز العناصر التي كان ينبغي أن نهتم بها، ليس في قدرته على توليد الموسيقى من النص الإبداعي وحده، وإنما على قدرته على توليد الموسيقى لدى الغير والإحساس بها، شكراً سيدي الرئيس.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور ع شماوي.. دكتورة سهام الفريح.. تفضلي.

الدكتورة سهام الفريح:

بسم الله الرحمن الرحيم، شكراً للباحثة على هذا الجهد الطيب.

أرى أن الباحثة في مطلع حديثها في هذه الورقة أعطت فرصة رحبة للنقاد بأن يحتلوا النص ويستولوا عليه حتى يصبح من ملكيتهم الخاصة ولا يعود للمبدع أي حق فيه، وذلك أخذاً بما قاله النقاد الغربيون، فهي بذلك تعلن موت المبدع بعد ميلاد الناقد في ورقتها صفحة (١١)، وبعدها تستعرض رأي إدوارد سعيد وموقفه النقدي الذي يعتبر النص (بنية وحدث)، فالبنية تجعل منه حدثاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الأصليين، والحدث يربطه بالظروف التاريخية والمحلية وقد أشار الدكتور زكي ع شماوي إلى ذلك، بعد هذا تنقلنا مباشرة إلى (رولان بارت) في لذة النص، عندما اعتمدته في قولها «بأن النص عند الأخطل يغري بامتلاكه أثناء عملية النقد حتى يتماهى القارئ مع النص»، وما أن نسترسل قليلاً معها حتى نصل إلى قولها: «يبقى النص مشدوداً إلى ذاكرة ترسم على إهابه انتماءه إلى سياق، وإلى كاتب، وإلى نوع أدبي معين، فتقوم فيه عن ذلك علامات تصون عرضه وتمنع التعامل معه من انتهاكه والدوس عليه»، فلا ندري إلى أي الآراء تميل الباحثة في هذه الورقة؟

الأمر الآخر الذي بودي أن أشير إليه بعجالة أيضاً، أشار له أستاذي الفاضل الدكتور محمود مكي (بأن للأخطل شبهاً - بعض وجه - بالعباس بن الأحنف الذي قصر شعره على الغزل ولم يتجاوزه إلى فنون أخرى) توقفت عند هذه العبارة، لكن نجد أن الباحثة نفسها ذكرت في معرض حديثها عندما أطلقت عليه (إشكالية أدوات الخارج) وعنت بها موضوعاته السياسية، والمرأة، والغزل، ومجالس الخمرة، والوصف والرثاء، فهو ناقش موضوعات عديدة، فلو لم نطلع على شعر الأخطل لاعتقدنا أن موضوعات الأخطل كانت تقتصر على الغزل وحده، بعد ذلك انتقلت إلى العلاقة التي

بين الأخطل وبين عمر بن أبي ربيعة، وقالت: «تبقى العلاقة السافرة الوفية» لكن نجدها في وقفاتها المكثفة عند استنطاق الأخطل الصغير للامح من وقفات عمر فهي قليلة الشواهد، قليلة التحليل عند شعر الأخطل قياساً إلى الشواهد والوقفات عند شعر عمر بن أبي ربيعة والتي كانت بحاجة إليها لإبراز هذا الاستنطاق، فكأن الباحثة سحرتها كلمات ومعاني عمر بن أبي ربيعة فاستحسنتها حتى طغت في اختياراتها على شعر الأخطل. فلذا نرى أيضاً أن عنوان البحث لا يتطابق مع مضمونه حيث جاء التركيز من الباحثة على شعر الغزل عند الأخطل الصغير، فأين هو موقف الأخطل السياسي الذي ظهر واضحاً في شعره؟ وكذلك أين فكرة القومية التي اتخذها له مذهباً؟ وأين تصويره البارع لأحداث الحرب ونقله لكثير من القضايا الاجتماعية في عصره؟ فلو لم نطلع على شعر الأخطل لاعتقدنا بأن الأخطل لا هم له في الشعر إلا ما ذكرت في عبارتها من هذه الوقفات الإباحية في الصور التي هي من تداعيات خيال الأخطل الصغير التي عفا عن وصفها عمر بن أبي ربيعة، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتورة، الآن الدكتور عبدالمنعم يونس.

الدكتور عبدالمنعم يونس:

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين وبعد، فاسمحوا لي في نصف دقيقة أن أطرح كلمة بسيطة بالشكر، وهي أنني فعلاً سعدت كثيراً بهذا اللقاء لأننا ونحن طلاب كانوا يقولون لنا: لماذا تدرسون الأدب، والأديب قد أصابته حرفة الأدب (ليست حرفة ولكنها حرفة)، ومعنى حرفة إنها حرفة الأدب، فالأديب مهمل وكذا، وهذا الجمع فعلاً ذكرني بهذا اللقاء وهو أن الأدب بخير، والأدباء بخير مادام هناك بعض الأشخاص الذين يعملون للسمو بالأدب وبالشعر، سيعيد لنا هذا الأمر إن شاء الله ذكريات الماضي بما فيه من شاعرية، وبما فيه من حب للأدب وللأدباء إن شاء الله، فشكر الله للقائمين على هذا الأمر ونرجو من الله أن يثيبهم مثوبة عظيمة.

البحث بعنوان (الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير) والحقيقة أنه أعجبني
لأمور عدة منها أن الباحثة دقيقة اللغة ودقيقة أيضا في التعبير عما تريد التعبير عنه
ولكن لكل إنسان هفوات، وهذه لا تحط من قيمة البحث، ولا تدفعنا إلى أن نقول إن هذا
البحث فيه كذا وكذا، وكل ما نقوله ما هو إلا استكمال لمسيرة البحث حتى يكون في
وضعه الطيب الجميل إن شاء الله.

أولاً قولها في البحث.. (النقد يرمي إلى فضح وجوه التقديس) أثارتني: فكلما
(فضح) يمكن استبدالها بكلمة يكون لها وقع طيب في النفس أما (فضح) و(الفضيحة)
وكذا فهذا أمر نرجو أن ينحى من ذلك، مما يحمي للباحثة أيضا أن الأخطل كان فضل
عمر بن أبي ربيعة والبهاء زهير، وهذا يعود بنا إلى التراث والدعوة إلى التراث
واستلهاج التراث، لكنني كنت أريد أن تعقد الباحثة مقارنة بين الأخطل الكبير التغلبي
وبين الأخطل الصغير، فليست النصرانية فقط هي التي تجمعهما وإنما هناك عوامل
كثيرة تجمع الاثنين ببعضهما..

مقاطعة من الرئيس: (دكتور ... بعيداً عن الافتراضات على الأقل).

الدكتور عبد المنعم: فقط دقيقة واحدة... ثم يستأنف قائلاً:

أعجبني أيضاً قولها إن الشاعر ارتفع بغزله وسما به إلى مكانة عالية، وكذلك
أيضاً قولها إنه لم يستخدم إلا الأساليب المحتشمة، وهذا يدعونا إلى أن نسير سيرته،
لكن الباحثة وقفت طويلاً عند عمر بن أبي ربيعة وفسرت كثيراً من كلامه بينما لم تقف
عند الأخطل نفس الوقفة التي وقفتها مع عمر بن أبي ربيعة، ولعل الزميلة الفاضلة
أشارت إلى ذلك في كلامها قبلي، فكان الفرض أن يكون الحديث كله منصّباً على
الأخطل حتى نعلم شعره السياسي وشعره القومي وشعره الخ.. لكنها تناولت قصة
(عمر ونعم) فقط ثم بعد ذلك تركت الأمر، أيضاً هناك خطأ فقط أشير إليه وهو خطأ
لغوي وهو قولها: (أئن الفجر)، والصواب أن (يقال أنن للفجر) إلا إذا كان ذلك على
طريق المجاز.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور شكراً. وإذا أذنت لنا نحن محتاجون للورقة التي لديك. الدكتور عبدالعزيز حمودة، يتفضل...

الدكتور عبدالعزيز حمودة:

أولاً أنا أريد أن أضم صوتي إلى السادة الزملاء في مدح هذا الجهد الضخم، فحينما قرأت هذا البحث أعجبت بحسها النقدي المتفوق وقدرتها على السمو بلغة النقد إلى مرتبة لا تقل في شفافيتها وعذوبتها عن لغة الشعر.. ولي ملحوظة واحدة - وأرجو أن تؤخذ في الاعتبار - وهي أن كل هذه المظاهر الليلة لا تقلل من قيمة البحث بحال من الأحوال، المشكلة التي واجهتني ووجدت أنها واجهت الكثيرين، هي مشكلة المنهج، فالباحثة كما عرفت متخصصة في النقد الحداثي، فكتبت أطروحتها للدكتوراه في (الصورة السيميائية) وأعتقد أن ما حدث هو أنها لم تستطع مقاومة هذا التخصص، فكتبت مقدمة، استخدمت فيها عبر هذه الصفحات الخمس أو الست الأولى جميع المفردات أو المصطلح النقدي الحداثي، حتى الحديث عن (الداخل والخارج) ليس كما بدا أو كما قال بعض الزملاء، فالحديث عن الخارج والداخل هنا هو الاصطلاح النقدي البنيوي عن (النص المغلق والنص المفتوح)، المشكلة أن بعد هذه المقدمة الشيقة - والمستفاد أننا قد نختلف حول هذه المدارس النقدية الحديثة حتى الصباح - المشكلة أنها بعد هذه المقدمة الحديثة تناولت الأخطل الصغير بمنهج تقليدي.. هذا تحليل تقليدي، وهذا لا يقلل من شأنه، لقد استمتعت بهذا التحليل وإن كنا نختلف حول بعض النقاط، لكن المشكلة أن الباحثة أثارت فينا رغبة ولم تشبعها، ربما كنا سنختلف معها لو فعلت ذلك، لكنني أعتقد أن هذا هو انفصام جزئي عانى منه ذلك البحث، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور، الآن الدكتورة سعاد عبدالوهاب.. تفضلي..

الدكتورة سعاد عبدالوهاب:

بسم الله الرحمن الرحيم، شكراً لرئيس الجلسة، وأرجو أن يتسع صدر الباحثة لملاحظاتي القليلة ومشاكساتي التي يقول عنها أحمد شوقي (اختلاف الرأي لا يفسد للود قضية).

الملاحظة الأولى سبقني اليها الزميل الدكتور وهي كلمة (فضح) كنت أود أن أعرف هل كلمة (فضح) تحديد تطوعي لوظيفة النقد؟ وكيف ينحصر هدف علم يرجع تاريخه لألفي عام أو أكثر (منذ أرسطو) في عبارة واحدة هي (فضح).

الملاحظة الأخرى هي إعلان الناقدة أن ولادة الناقد يجب أن تكون على حساب موت المؤلف، طبعاً هذا كلام عجيب لا يقبل على الإطلاق، فإذا شاءت الناقدة أو الباحثة أن تمتع المؤلف، ولا أظنها تستطيع، قبلنا منها هذا من أجل إحياء النص، ولكن أن تمتع الأخطل بكل هذه الروعة المتجذرة وهذا الفن الحي المتفاعل لتقول لنا هذا الكلام. وذكرت الباحثة أيضاً في بداية بحثها أنها سجلت بيدها شهادة ميلاد الأخطل، ثم شغلت مساحة ليست قليلة في تعقب مراحل حياته وأقوال الآخرين عنه، مما يؤكد أنه لا يزال حياً يتمتع بوجود أقوى من تمتع بعض الأحياء بحياة مزعومة. أيضاً في الصفحة رقم (١١) من البحث قالت الباحثة: «إن النص يولد مع كل قراءة لأنه لا يحمل معنى منتهياً»، ثم تلتها فقرة أخرى «بأن النص بنية متحولة مهاجرة.. لا يعني أنه قابل لكل معنى مرسوم في أفقه كل تأويل، وترتب على هذا إلغاء سلطة النص وسلطة القراءة أيضاً!!» وهنا أقول: إن هذه القضية ليست مما يحتاجه بحثها في شعر الأخطل الصغير، فهي لم تؤول شيئاً تقريباً، وإذا كانت تريد أن تعرض لمستويات التأويل وسلطة القراءة، فهناك كتاب: التأويل، والتأويل المفرط، لامبرتو اكو، فلعله كان يساعد في جلاء هذه القضية التي ما كان يعيب البحث ألا يتطرق اليها، وشكراً للباحثة على بحثها القيم وليست هذه الملاحظات إنقاصاً من شأن البحث وقيمه.. وشكراً مرة أخرى.

رئيس الجلسة:

شكراً، الآن يأتي دور الدكتورة نسيم الغيث فلتفضل..

الدكتورة نسيم الغيث:

بسم الله الرحمن الرحيم، شكراً لسيدي الرئيس، شكراً للباحثين الكريمين على هذا الجهد الطيب، ملاحظاتي موجهة للدكتورة أمينة، ولكن لا يمنع ذلك من أن أشيد بطريقة عرض الدكتور أحمد لبحثه وأشعر أنه طوف بنا في أفاق واسعة في شعر وشاعرية الأخطل الصغير، شكراً دكتور أحمد، وأتوجه بالملاحظات وإن كانت شكلية وتنظيمية بعض الشيء للدكتورة أمينة وأرجو أن يتسع صدرها لذلك.

سأتوقف عند مسألة تنظيمية أو شكلية قد أبدو فيها متشددة أكثر من اللازم، ولكنني أستاذة الباحثة في طرحها لأن الحياة العلمية في نسقها الجامعي علمتنا أن لا نتهاون في شرط الكتابة بنفس الدرجة التي لا تسمح لنا بالتهاون في الكتابة ذاتها، وهنا سأشير إلى ثلاث مسائل تتعلق بالصياغة وتنظيم عملية الكتابة، أولها الطابع الاستطرادي الذي يدفع إلى تيار البحث بما ليس منه.. فهل من ضرورة لذكر الجاحظ والعباس بن الأحنف؟ وهل قدم لنا هذا معرفة مطلوبة تجعلنا أكثر قرباً أو فهماً للخطاب الشعري عند الأخطل الصغير؟ هذا الطابع الاستطرادي ساقها إلى عدد غير قليل من الصفحات والأمثلة لم تفد بحثها في شيء، لقد ساقها إلى مغادرة دائرة الحداثة التي بدأت بها لتردد بعض العبارات الجاهزة! مثل قول بعضهم عن شعر العباس بن الأحنف أو غزله، (إنه نزيه، شريف، مطبوع، رقيق الحاشية)، وأنا أسألها: هل يمكن اعتبار هذه الأحكام تحديداً لخصائص الخطاب الشعري الذي تبحث فيه أو تبحث عنه؟ الأمر الثاني يرجع إلى أهمية التأصيل العلمي لكل ما تسوق من معلومات أو أفكار، لقد اقتبست عن إدوارد سعيد، وهذا الاقتباس في ذاته ليس عيباً ولا خطأ وقد نسبته إلى صاحبه، ولكن مقولة أن «النص بنية وحدث» لس من مبتكراته هو، وكذلك تقول وتنسب القول إلى إدوارد سعيد أيضاً، «الأدب عنده أصدق من التاريخ

خاصة أنه لا يزعم الصدق بل يلح على الخيال، أما التاريخ فإنه يوهم بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يموه الأحداث، ويصورها تصويراً (إيديولوجياً) يخدم الحكام» وهنا أقول: إن تفضيل الفن على التاريخ بالذات قاله أرسطو، وعبارته ذات قيمة ودقة إذ يقول في فن الشعر: «وظاهر مما قيل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن علي مقتضى الرجحان أو الضرورة» ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات، وهكذا نكتشف أن إدوارد سعيد ليس صاحب حكم أفضلية الأدب على التاريخ، وأما أن يكون التاريخ في خدمة الحكام فهذا أمر يثير العجب لأنه ينسف جهوداً فكرية وحضارية عظيمة ليس لأحد أن يستهين بها.

الثالث والأخير - وهو يرجع إلى اهتمام البحث بإدوارد سعيد أيضاً، فقد أشارت الكاتبة للكتاب نفسه مرة إلى أصله الانجليزي، ومرة إلى ترجمته العربية، ولعل هذا أمر يحتاج التفسير أيضاً، وشكراً للباحثة على جهدها الطيب.

الدكتور محمد شاهين (*)؛

تقول الدكتورة غصن في بحثها: «ومما يقوله إدوارد سعيد أن النص بنية - structure وحدث event، فالبنية تجعل منه عملاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الأصليين، أما الحدث فهو الذي يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التي ولدته، وكأن إدوارد سعيد يدعو إلى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص، لأن الأدب عنده أصدق من التاريخ خاصة وأنه لا يزعم الصدق بل يلح على الخيال، أما التاريخ فإنه يوهم بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يموه الأحداث ويصورها تصويراً إيديولوجياً يخدم الحكام».

فإدوارد سعيد يدعو «إلى تحرير النصوص وفك إسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها، وهذا ما يسمى بالتفكيك، حيث يقوم الناقد بتحليل النص ابتداءً من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناه».

* ملحوظة: لم يتسن للدكتور شاهين أن يتحدث خلال هذه الجلسة لضيق الوقت، فأثرنا نشر هذا التعقيب الذي قدمه مكتوباً لأهميته.

في البداية لابد من القول أن أي اقتطاف لإدوارد سعيد كهذا يعد إقحاما لا لزوم له لأن ما قاله وما يقوله إدوارد سعيد عادة في هذا المجال موجه إلى العمل الروائي أو التاريخي أو الثقافي لا إلى الشعر، وفي أكثر من مناسبة ذكر إدوارد سعيد أنه في نقده يتأثر برغبته في معالجة عالم الرواية إذ قال I am a plot man بمعنى يهتم بالعمل الذي يرتكز على حبكة، ولو تأملت الباحثة المقتطف الذي اعتمدت عليه لانتبهت إلى تركيزه على الحدث الذي يكون الحبكة الذي يكون في النهاية بنية النص الروائي وليس الشعري.

وأكثر من ذلك فالباحثة لم تفسر بل ولم تطبق قول إدوارد سعيد النقدي على بحثها، كذلك أثار هذا المقتطف لدى جمهور المعلقين سوء فهم وصل إلى تخطيء إدوارد سعيد في اعتقاده أن الأدب أصدق من التاريخ، وهذه ملاحظات توضيحية مختصرة حول المقتطف الذي يقع في كتاب إدوارد سعيد المعنون: العالم، النص والناقد، ذلك الكتاب الذي اكتسب شهرة عالمية.

إن تركيز إدوارد سعيد على البنية يعني اعترافه بجهد الشكليين في تركيزهم في العقد الثاني من هذه القرن على البنية أو الشكل لا على المضمون، وهو أيضا يشمل اعترافه بجهد البنيويين في تركيزهم على نظام لهذا الشكل. لكن إضافة إدوارد سعيد التي اكتسبت عالمية تكمن في إضافته إلى هذا التركيز ما يدعى بالبعد الحضاري أو الثقافي للفن، إذ إن الفن ليس شكلا فقط بل إنه شكل يتشكل أصلاً من مصدر حضاري أو ثقافي وبمنظور حضاري أو ثقافي أيضا، أي أنه كما يؤكد إدوارد سعيد لا فائدة من فن يتوقع داخل شكله إلى الأبد ولا يمتد بنفوذه إلى الأبعاد الحضارية أو الثقافية للأمة.

وهنا لابد من توضيح لنظرة إدوارد سعيد إلى التاريخ مقارنة بنظرته إلى الفن (والأدب وخصوصاً الرواية يندرج تحت مظلة الفن طبعاً)، ما يقصده إدوارد سعيد عندما يقول إن الفن أصدق من التاريخ هو أن التاريخ يكون في أحسن حالاته وأوضاعه وظروفه تمثيلاً أو محاكاة Representation للحدث أي أن الحدث يصل إلينا

كما حدث، أو كما هو. بعبارة بسيطة جداً، إن التاريخ سجّل والمؤرخ مسجل للحدث الذي يتميز بمصيرية Fatality لا تسمح بغير ذلك. وفي أسوأ الحالات يكون التاريخ سجلاً مشوهاً كما هو الحال في تاريخ الشرق عند الغرب وهذا ما عالجه إدوارد سعيد في كتابه المعروف (الاستشراق)، إذ بين فيه أن الشرق عند الغرب ما هو إلا أنماط وصور مؤطرة اخترعها الغرب وهماً وزوراً من خلال نمط معرفي غربي فرضه الغرب على الشرق من خلال علاقة بين الطرفين غير متكافئة لأن طرفاً فيها مهيمن والآخر مهيمن عليه، وفي هذه الحالة يكون الطرف الأقل حظاً أقل بكثير من موضوع محاكاة أو تمثيل كما هو في واقع الأمر، أي أن الشرق لا يحظى حتى بمحاكاة أو تمثيل كما هو في واقع الأمر، أي أن الشرق لا يحظى حتى بمحاكاة واقعه أو بوصفه على أنه موجود بواقع معين، وتكون النتيجة أن صورة الشرق التي أرخ لها المستشرقون ما هي إلا نتاج فكر وثقافة وحضارة غربية نظرت إلى الشرق على أنه مختلف عن الغرب وإلى الغرب على أنه مختلف عن الشرق. وهكذا يصبح الشرق صورة خيالية (Fictional) لا وجود لها إلا في ذهن من أنتجها وصورها وحبكها، ودافعها هو الشعور بالاختلاف الذي لا يؤدي إلى الاعتراف بالغير بل الهيمنة على الغير نتيجة وجود هذا الاختلاف ومن أبرز ممارساته التمييز العنصري الذي نشأ من جراء اختلاف اللون، وأهمية مقولة إدوارد سعيد تكمن في أن شعور الغربي بالاختلاف والتمييز جعله ينظر إلى المعرفة على أنها هي الأخرى أداة تميز تعطي صاحبها حقاً مقدساً في تحديد علاقته بالآخر خصوصاً عندما ينظر إلى المعرفة على أنها سلطة أو قوة لا يملكها الآخر وكأنها ليست من حقه أصلاً.

فالخطاب Discourse عند إدوارد سعيد - وهذا ما فات على الباحثة جملة وتفصيلاً وتطبيقاً - هو ما يقع بين الحدث والبنية أو هو ما يقع داخل البنية، كبنية المعرفة التي أنتجها الغرب عن الشرق إذ تصبح المعرفة في ظاهرها شيئاً مقبولاً دون الانتباه إلى أنها صورة مؤطرة ومفبركة ومغرصة بل ومؤذية لأنها لا تفصح عن دوافعها وتهيم بالقارئ أو المتلقي إلى حيث شاء لها منتجها ببنية محكمة تبعد الشبهات عن العلاقة بين المنتج وموضوع الإنتاج الذي مسخ المنتج صاحبه وحوله إلى

موضوع Object ممارساً عليه سلطة الفاعل Subject، أي أن العلاقة تصبح علاقة الفاعل بالمفعول به أو علاقة المبتدأ بالخبر.

في جميع الأحوال لا علاقة لإدوارد سعيد وتصور الخطاب عنده بموضوع البحث ولا بأي الأخطالين، وربما هذا ما جعل عنوان البحث بعيداً كل البعد عن مضمونه أو موضوعه، ولا بد أن نشمن أمانة الباحثة في عدم تطبيقها المقتطف على موضوع البحث إذ لا بد أنها أدركت أن أمر التطبيق ربما يؤدي في النهاية إلى مغالطة أوسع، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للذين شاركوا في المناقشة والحوار حول بحث الدكتورة أمينة، والآن ننتقل لبحث الدكتور أحمد قدور، وأول المتحدثين أستاذنا الدكتور ناصر الدين الأسد.

الدكتور ناصر الدين الأسد:

سيدي الرئيس أشكر لك فضلك، ولكنني أرسلت اليك ورقة أعترض فيها رغبة مني في اختصار الوقت ورجوت أن يعطى دوري لغيري ممن هو ألصق مني بمثل هذه الموضوعات، فإذا أذنت كنت لك من الشاكرين وإذا لم تأذن لا بد من أن أنفذ ما تطلب.

رئيس الجلسة:

عسى الله يحفظك يا أستاذنا، نحن نرغب بمشاركتك لأن هذه المشاركة مهمة بالنسبة لنا، والجميع يحبون أن يسمعونك .

الدكتور ناصر الدين الأسد:

مشاركتي حقيقة عامة جداً وشاملة للمقالتين معاً، وليس لمقالة واحدة.

رئيس الجلسة:

تفضل، ومن الجميل أنها جاءت مع آخر متحدث في بحث الدكتورة أمينة، وأول متحدث مع الدكتور أحمد، وبالتالي فهي تربط بين الباحثين، تفضل.

الدكتور ناصر الدين الأسد:

سيدي الرئيس، ربما لو أعددت الآن ما أريد أن أقوله، تحت تأثير المؤثرات البصرية والسمعية، لكنت سأقول شيئاً آخر غير هذا الذي أقوله الآن، ومع ذلك فإنني متمسك بما كنت قد كتبتة حينما قرأت المقاليتين.

في المقاليتين لاشك جهد شاق يتمثل أولاً في محاولة تأصيل التمهيد النقدي للحديث عن الخطاب الشعري ولغته عند الأخطل الصغير، - أنا أشمل المقاليتين - ويتمثل هذا الجهد ثانياً في الرجوع إلى عشرات المصادر والمراجع التي كادت تبلغ المئتين من كتب ودوريات ومقالات، كما يتمثل ثالثاً في إيراد المقتبسات والتضمينات والشواهد والمصطلحات النقدية، وفي بعض صفحات المقاليتين فوائد كثيرة لاشك فيها، يحصلها دارس النقد الحديث ودارس اللغة ويطلعان من خلالها على بعض النظريات اللغوية، والمذاهب النقدية، واتجاهات هذه المذاهب والنظريات وأعلامهما الغربيين والعرب، ومع ذلك فقد كان المأمول أن لا تقتصر المقالتان على سرد تلك الآراء والنظريات، وتركها دون محاولة للشرح الذي ينفي عن المقاليتين شبهة عدم الوضوح، فيصبح القارئ في حيرة من أمره بين ما قرأه في مطلع صفحة من الصفحات وما يقرأه في نهايتها، أو بين ما قرأه في صفحة أو صفحات سابقة وما يقرأه في صفحة أو صفحات تالية، وهذا الحديث لمن قرأ المقاليتين وليس لمن استمع إلى الشرح الموجز في هذه الجلسة، فمثلاً في موضع يأتي النص بمعنى يختلف عن معنى الخطاب، وفي مواضع أخرى يأتي الخطاب بمعنى النص، ثم لا يلبث أن يأتي النص بمعنى الخطاب، ثم استعملت كلمة (المثاقفة) استعمالاً لا يمكن أن يقره ناقد حديث مطلع على معنى المثاقفة، إلى غير ذلك من الأمثلة الكثيرة.

وهكذا يضطرب ذهن القارئ فلا يدري ما هو اتجاه الكاتب أو رأيه الذي يبني عليه حكمه في موضوع الخطاب الشعري ولغته عن الأخطل الصغير فكأنما كانت المقالتان سرداً للآراء المتباينة للنقاد الأجانب وبعض النقاد العرب وهم جميعاً يختلفون فيما بينهم ويستحيل الاعتماد على اختلافهم وتناقضهم في استخلاص نتائج واضحة، من أجل ذلك فإن القارئ معذور إذا ذهب إلى أحد ظنين: إما أن المقاليتين لم تجدا في

شعر الأخطل الصغير وخطابه ولغة هذا الخطاب شيئاً ذا بال يمكن أن يبحث بحثاً مفصلاً، وأن يكتب عنه عدد من الصفحات، لذلك جاءت صورة الأخطل والخطاب عنده ولغته باهتة غائمة، وامتألت صفحات المقاتلين بالاستشهاد بآراء النقاد واللغويين الغربيين والعرب استشهاداً لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بشعر الأخطل الصغير وإن كان اسمه يذكر في أثناء الاستشهادات ذكراً عابراً، وحين تتعرض المقاتلتان لشعر الأخطل أحياناً نراهما تسرفان أشد إسراف في شرحه شرحاً يخلو من أي اتجاه نقدي ويقوم على نثر الشعر بألفاظ مختلفة، (موجهاً حديثه إلى د. أحمد قدور: دكتور أحمد اعذرني أكثر الكلام على الدكتور ببطبيعة الحال لكن لك من هذا نصيب قد يكبر وقد يصغر)، وإما الظن أن المقاتلتين أعجلهما الوقت عن الغوص على شعر الأخطل الصغير فلم يتح لهما الوقت الكافي لتطبيق ما جاء فيهما من مذاهب واتجاهات ونظريات نقدية، ولغوية على شعره، وبذلك جاءت تلك المذاهب والنظريات معلقة وحدها غير مرتبطة بالأخطل وشعره وخطابه ولغته إلا في عبارات موجزة.

إذا كنت قد حصرت حديثي في المقاتلتين وحدهما وكنت أقول دائماً (المقاتلتين والمقاتلتان) بالرفع والنصب والجر، دون أن أذكر الكاتبة ولا الكاتب بأي إشارة فذلك لاعتقادي الراسخ أن قدرتهما أكبر من مقالتيهما، وأنهما قادران على الحديث الواضح عن الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير وعن لغة ذلك الخطاب بالوصل بين المقدمات والاعتباسات وما يمكن أن يكون لهما من نتائج والانتقال بالنظريات والاعتباسات النقدية واللغوية الكثيرة في المقاتلتين من مرحلة التجريد إلى مرحلة التطبيق والاختصار من آراء الآخرين وهي كثيرة إلى بيان رأي الكاتبين في الموضوعين المحددين، وهذا ما لم يبحث البحث الكافي من أجل هذا مازلت أتطلع إلى مقالتي أو إلى بحثين جديدين ينطبق عليهما العنوان إن شاء الله تعالى، والشكر لك سيدي الرئيس.

رئيس الجلسة:

شكراً لأستاذنا الدكتور ناصر الدين الأسد، والآن أعطي الكلمة للدكتور أحمد الطريبق، وأرجوه الاختصار.

الدكتور أحمد الطريبق:

بسم الله الرحمن الرحيم، شكراً لسيدي الرئيس..

لقد قدمت للسيد الرئيس الخلاصة التي خرجت بها من قراءتي لأبحاث الندوة مجملة، وهذه الخلاصة يمكن كذلك تركيزها في نقطتين، النقطة الأولى أن هذه الدراسات أو هذه الأبحاث أو هذه المقالات كما وصفها الدكتور/ ناصر الدين الأسد، تصور حالة ارتباك للنقد العربي الحديث منذ طه حسين إلى اليوم، أي أن الأبحاث كلها تجمع بين أنماط من الدراسات والمذاهب في التحليل، وهذه النقطة استشعرتها الأستاذة الباحثة في أوراقها الأولى، حيث تحدثت عن مجموعة من المفاهيم النقدية والإجرائية الحداثية وهذه الأسئلة المقلقة التي استشعرتها الباحثة واستشعرتها أنا من خلال كل ما قرأت تعبر عن حالة ارتباك يعيشها النقد العربي اليوم. هل نبقى مع المنهج النفسي؟ أم مع المنهج التاريخي؟ أم مع المنهج التفكيكي اللغوي اللساني؟ أم نجتمع بين هذه المناهج كلها؟ والحالة هذه أن هذه المناهج كلها قد تركتنا وهي تموت وراءنا ظهيراً، في عقر دارها أي نأخذها بعد أن تموت في فرنسا أو بأميركا أو غيرها ذلك.

الملاحظة الثانية التي خرجت بها كذلك، هي أن النص الأدبي أو القصيدة تعتبر - باعتباري أنا مزاج بين الدراسة المنهجية أو بين الإبداع - أن النص الأدبي الشعري هو مطلق وأن القراءات كلها هي نسبية تأتي متماوجة مع الأمواج، والدليل على هذا هو أننا ندرس المتنبي بمناهج تفكيكية بنيوية وغيرها، وندرس كذلك نص الأخطل الصغير من منظور تاريخي أو منظور نفسي فلسفي، فمتى توتى الفرصة لهذا النقد العربي ولهذه الدراسات الأدبية أن توصل لنفسها منهجاً متكامللاً لا يجعلنا نتراوح بين اليمين وبين اليسار، نرتبك في احتشام أم نأخذ هذا أم نأخذ تلك؟ هذه هي الفكرة التي خامرتني وأنا أقرأ الأبحاث كلها وخاصة هذا القلق الذي شعرت به الأستاذة في بداية بحثها.

الآن ننتقل للتفاصيل بالنسبة لمنهجك السابق، نقطتان: النقطة الأولى في ما يتعلق ببحث الأستاذة حول لعبة الأقنعة، وأركز على نقطة واحدة وهي قناع عمر بن أبي ربيعة

في قصيدة (أمن آل نعم)، وغير ذلك، لا يمكن أن نسلم بأن الأخطل الصغير كان يتخفى أو يختفي وراء عمر بن أبي ربيعة على الإطلاق، والحال هذه، أنه قال في قصيدة معينة عندما كان ذاهباً للعراق ليرثي أو ليكتب عن الزهاوي:

صحراء يا بنت السما
ء البكر والوحي الخصيب

وقوله:

يتساءلون وقد رأوا
قيس الملوّح في شحوبي

هذا معناه أنه يستحضر حتى قيس بن الملوّح ولا يستحضر كذلك عمر بن أبي ربيعة.

النقطة الأخرى تتعلق ببحث د. أحمد قدور، وهو صرح بمنهجه من منطلق المعجم اللغوي، أي المنهج الإحصائي، هل نسلم بأن هذا المنهج الإحصائي مع تكامله هو صالح لقراءة شاعر معين من خلال النصوص المتعددة ولو من خلال معجم معين؟ إنني أرى أن هذا المعجم الإحصائي يمكن أن ينطبق على أي ناظم فربما نطبق المنهج الإحصائي على ألفية ابن مالك، على ابن عاصم (تحفة ابن عاصم) وعلى أي نص علمي كذلك، إذن فالمنهج الإحصائي بإطلاق.. بميكانيكية من هذا النوع ربما تؤدي بالنص الأدبي إلى باب مغلق لا يمكن أن يعطينا مفاتيحه الفنية، مفاتيحه اللغوية، مفاتيحه الاستعارية، مفاتيحه التاريخية إلى غير ذلك، فإذن إن هذه الأبحاث من منطلق اتجاهاتها المتنوعة تجعلنا نشعر بأننا ما زلنا في احتشام وارتباك لتكوين صورة لهذا النقد العربي ولهذه الدراسات المنهجية، وشكراً على اهتمامكم.

رئيس الجلسة:

شكراً، الآن الدكتور محمد الدناي...

الدكتور محمد الدناي،

بسم الله الرحمن الرحيم، سأطلق من الميزة التي وصف بها الدكتور/ أحمد قدور منهجه وأقصد بالضبط، ميزة الاستقصاء لأنه بنى نتائج على استقصاء لكل مفردات شعر الأخطل الصغير. أنطلق من مسلمات الاستقصاء، لأنني عندما أقول «استقصيت» فهذا يعني أن النتائج التي انتهيت إليها متناهية، المعجم الذي وصف هو معجم - هنا أنا أعتذر فأنا لا أستعمل المصطلحات بدلالة معيارية قذحية وإنما أقصد الوصف - معجم استهلاكي مستهلك، لأن الشاعر يستهلك ما يشاركه الآخرون فيه، الذي أسأل عنه (المعجم المخصب) معجم الشاعر، هل وضع الخوري معجماً له؟ ونعرف أن تخصيص المعجم يتم عن طريقين، الارتجال أي ابتكار ألفاظ لم تسمع، والاجتراء (الاجتراء المجازي والاجتراء الصرفي) وألح على هذا لأن الأخطل الصغير يبدو أنه مارس نوعاً من هذا الاجتراء من خلال ما بدا لي أنه احتواء - وحتى لا أطيل - أنتم أشرتكم في بحثكم القيم وذكر هذا الدكتور مكي، إلى أن تسمية اللقب الذي حمله الأخطل الصغير كان ذا بعد قومي وحد فيه ثنائية الدين، هذا اللقب وضع في القرن الثاني مما نسي - لا أقول ما ليس معروفاً - أن هناك شاعراً عاصراً (دعبلأ) يسمى الأخطل الصغير، هو أبو الأسد الثعلبي أو أبو الأسد الثعلبي، إذن إن هناك شاعراً سبق إلى هذا اللقب هو أبو الأسد الثعلبي، بعده هناك شاعر آخر سمي (الأخيطل برقوقة) أي استنفد اللقب الأول، الأخطل الصغير، والأخطل من الأخطل الصغير هو (الأخيطل برقوقة) الذي استحسن أبو تمام شعره لجودته، إذن هذا الذي فعله الأخطل الصغير نوع من الاحتواء، إنه كان يجترئ فيعطل فاعلية معجم مستعمل ليبتكر دلالة جديدة، هل كان للأخطل الصغير لغة أو معجم خاص؟ بمعنى آخر، هل يمكن أن ننقل من دراسة لغة الخطاب الشعري إلى لغة الشاعر؟ أي المعجم الذي وضعه الشاعر وأصله؟ وأقل ما يمكن أن نصف به الأخطل - كما ذكرتم - أنه أسهم في ترسيخ الدلالة المجازية، هذا يشكك في قدرة الأخطل على أن يبتكر معجماً جديداً وأنا ذكرت إلى أن (الأخطل الصغير) و(الأخيطل) ألقاب استعملت، والأخطل كان حافظاً للموروث عطلها، ثم طبق عليها ما يمكن أن نسميه بقانون وضع اليد، فأصبح الأخطل الصغير

طرفاً ثانياً في المعادلة الأولى هي الأخطل الكبير وبينهما ضاع الأخطل الصغير وضاع الأخطل، وشكراً سيدي.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور، الآن يتفضل الدكتور حسن الأمراني...

الدكتور حسن الأمراني:

بسم الله الرحمن الرحيم، أبدأ أولاً بأمر مشترك بين الباحثين ذلك بأن الباحثين رصدوا ظاهرة مهمة في شعر الأخطل الصغير وهي وحدة المسيحية والإسلام في فكر الأخطل الصغير ومنطلقاته الشعرية، وهي ظاهرة بحاجة إلى تتبع دقيق لأنها تكشف عن موقف حضاري متميز ظهر عند عدد من الأدباء والشعراء في لبنان خاصة في فترة معينة من فترات التحول والانعتاق، برزت هذه الظاهرة مثلاً عند الأخطل الصغير من الشعراء وعند مارون عبود من النقاد، وكانت وجهاً من الأوجه التي طبعت المنهج النقدي عند مارون عبود في تناوله بالنقد قصيدة الأخطل الصغير أيضاً في رثاء شوقي، وطبعاً كنت أود لو توسع الباحثان في هذا الأمر ولعل الوقت لم يسمح بذلك.

في هذه النقطة يقول الباحث الدكتور/ أحمد قدور: (وثمة عبارات منقولة بنصها تقريباً من القرآن الكريم وردت في سياقات متعددة وقد دل بعضها على توظيف جديد)، وللأسف لم يقدم لنا الباحث من الأدلة ما يقنع بهذا التوظيف الجديد، أيضاً تناول الدكتور/ أحمد قدور من بين ما تناول تعامل الأخطل الصغير مع الأساطير اليونانية والرومانية، وذكر من أمثلة ذلك من شعر الأخطل الصغير (إلهة الشعر، وربة النثر) هكذا! ومن المعروف أن عند اليونان حديثاً عن إلهة الشعر ولكن ليس في أساطيرهم شيء من الحديث عن ربة النثر، وهو أمر تنبه إليه مارون عبود أيضاً وكان ذلك من مآخذه على الأخطل الصغير حين قال معقلاً على مرثية الأخطل لشوقي: (إن بشارة الخوري لم يقنع بأن يجعل لشوقي عن ميامنه إلهة للشعر حتى جعل عن مياسره ربة للنثر مما هو ليس بمعروف) يعني هذا من شطحات الأخطل الصغير، واعتبر ذلك زلة من زلات قيود القافية،

أمر آخر تحدث الدكتور عن كتاب العقاد (اللغة الشاعرة) والكتاب معروف وله أهميته كما أشار ولكن تطويله في هذا الحديث جاء بطريقة لم تخدم النص أو لم تخدم البحث الذي بين أيدينا بالشكل الذي كان منتظراً، وأكتفي بهذا وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً.. يتفضل الأستاذ ياسين النصير.

الأستاذ ياسين النصير:

شكراً سيدي الرئيس، لو لم يكن الأخطل الصغير مهماً لما عقدت هذه الندوة، ولو لم يكن بحث د. قدور مهماً أيضاً لما أبدينا ملاحظاتنا عليه.. من الوهلة الأولى يضعنا الدكتور أحمد قدور في مناخ الأخطل الصغير الشعري بطريقة منهجية واضحة لا تتخلى عن أساليب البحث الأكاديمية المعروفة، ولا تتأخر عن منطلقات البحث النقدي الحديث. وهذه المزاوجة المنهجية بين الطريقتين منحتة مساحة واسعة لتأمل شعر الأخطل الصغير، كما مهدت له مجال رؤية لمجمل التفكير النقدي العربي والأجنبي، بخصوص هذه المسألة، بحيث شمل في بحثه ليس الأخطل الصغير وحده، إنما الحياة الفكرية والأدبية لمرحلة واسعة من حياتنا الثقافية، والناقد - كما هو واضح - يبذل جهداً استثنائياً في تقصي كل ما يتعلق بشعر الأخطل الصغير من خلال معجمه الشعري، مما يعني أن منهجية المزاوجة تلك، قد وضعت في مسار نقدي لم يكن خاصاً بشعرية الأخطل الصغير وحده، كما لم تكن شاملة لكل الشعراء في فترتي الإحياء، بل إن ما جاء به من استنتاجات قد تشمل كل مآثور نثري أو شعري يلامس الموضوعات التي كتب في ضوئها الأخطل الصغير شعره - تلاحظ الهوامش المتنوعة في هذا السياق - إن هذه الشمولية في البحث وضعت البحث في مسار نقدي غير دقيق لأنه لا يدري في أي مسار يسير، المفردات النقدية القديمة، أم المفردات النقدية الحديثة؟ وسيلمس قارئ البحث الطويل أن هذه المزاوجة لم تنتج رؤية نقدية صافية لشعر الأخطل، في الوقت الذي أفرد له مفردات منهجية يمكنها لو لم تغرق بالهوامش

المتناقضة لكانت بالفعل مجالا لأن يرى الأخطل وفق سياق الثقافة الشعرية العربية، ومع ذلك فقد وضع الباحث الأخطل الصغير عن جدارة في مسار الشعراء المحدثين الذين مهدوا لشعر الحداثة لاحقا، وهذا أحد جوانب البحث الذي كان من المفترض على الباحث تناوله بسعة ورؤية منهجية وقد وضع الأخطل في الموقع «الوسط» بين الشعر القديم والشعر الحديث إلا أنه لم يتعمق في تتبع هذه الظاهرة الفنية التي أرى أن الشعر القديم بقالبه الفني العمودي كان من روافد الحداثة المعاصرة، فليس الشعر الحديث هو ما ابتدأ به السياب ونازك والبياتي وغيرهم فقط، إنما هو في جانب من أحداثه جاء من شعراء العمود: هذه النقطة وحدها تبرر لماذا وضع الباحث الأخطل في الموقع «الوسط» ولكن منهجية المزاوجة بين تيارات نقد مختلفة وضعته في مسارات تجمعية شاملة لكل الشعر ولكل النثر. وهذا ما جعله لم يفرز للأخطل رؤية تميزه عن مجاليه من شعراء العمود في نقل القصيدة من إطار الشكل القديم للشعر، - وميدان المعجم الشعري في الأساس هو الشكل - إلى الشكل الحديث للشعر. خاصة وأن العلاقة بين القصيدة العمودية والحداثة لم تبحث نقديا بعد، فمثل هذه المزاوجة النقدية مهدت لخلق لغة خطاب نقدي لشعر الأخطل الصغير مختلفة عن لغة خطاب نقدي لشاعر مثل الجواهري أو شوقي أو الياس أبي شبكة أو الرصافي، ليس بسبب اختلاف المعجم الشعري لكل منهم، إنما في أن المنهجية النقدية إذا لم تكن دقيقة يضطرب المعيار الذي يرى الناقد في ضوءه مادته، لقد انتبه النقاد العالميون إلى التباينات التي تفرضها المراحل وتطور الدلالة على المعجم الشعري لكل شاعر ولكل فترة ولكل اتجاه أو مدرسة، وهذه من المحاذير النقدية، وكان بإمكان الدكتور قدور أن يوضح دلالة البنية العمودية للشعر في مجال تحديث المعجم الشعري لاحقا، وهو ما يتلاءم ومسار دلالات لغة الخطاب الشعري في بحثه، لا سيما وأنه اختصر الدلالة الثقافية من تقسيمات منهجه على التراث لغة ودينا وموروثا أكثر من أي جانب آخر فيها. والتراث ليس شكلا ومحتوى لما كان يكتب فقط، بل ما يكتب الآن على منواله أيضا. والمسألة معقدة، شعر حديث بمضامين وأشكال تراثية، إذن كيف يتعامل المعجم الشعري لشاعر، بشكل قديم ومضامين حديثة؟

يقول الدكتور قدور: «ومفهوم «المعجم الشعري» في هذا البحث هو جملة العناصر اللغوية والفنية والثقافية التي حصلها الباحث عن طريق الإحصاء مرتبة ترتيباً معجمياً «ألفبائياً» أو موضوعياً. وغاية هذا المعجم هي الوقوف على مادة قابلة للدرس ضمن معطيات التحليل الدلالي (.....) وقد رأينا أن أصلح شيء لتحليل لغة الشاعر هو إنشاء معجم بأنواع الدلالة: الحقيقية والمجازية والثقافية. ومجال هذه الأنواع ذلك الرصيد الخاص الذي تظهر فيه مفردات ذوات دلالات عصرية من جهة اللغة أو الفن أو الثقافة (.....) فالمفردات تتصف ببعد زمني تطوري من جهة، كما تتصف بانتمائها إلى مستوى الشعر العربي الحديث في الفترة التي ظهر فيها شعر الأخطل الصغير من جهة أخرى». ص ٦٥

نحن إذن أمام: معجم شعري للأخطل الصغير مستنبط من «قراءة خاصة لشعره قائمة على الإحصاء وليس على الاستقصاء» يتضمن دلالات: حقيقية ومجازية وثقافية، موضوعية في سياق زمني تطوري معاصر، والباحث لا يتحرج من ذكر المخاطر التي تحف بمنهجه هذا عندما يقول: «إن هذا المعجم لا يؤدي إلى نتيجة ذات بال مادام الكثير من عناصر المادة اللغوية مشتركاً وعماماً وذا توظيف مطرد لا أثر فيه للفروق». أليست هذه مهمة صعبة للباحث في أن يجد الفروق بين الأخطل الصغير ومجايليه مثلاً أو بين شعره في مرحلة ما وشعره في مرحلة أخرى؟ ويقول في المعنى ذاته: «وليس هذا الوصف ما يوحى بالأخذ بمبدأ «شعرية» المفردات. فالمفردات المعزولة عن سياقاتها لا تتصف بأي نحو من «الشعرية»، كما أنها لا تتصف بأي ضرب من «العصرية» الفنية ما لم تكن متألفة وعناصر السياق العام» ٦٥ - ٦٦. وهذا حق فرضه منهج الباحث على القول دون الأخذ به، فالسياق مفقود إلا ما تؤشر إليه دلالة اللفظ الشعري في المعجم الذي استنبطه، وقد يكون من حق ناقد آخر أن يستنبط معجماً آخر يقوم على المفردات الزمانية أو المكانية، أو الصورة أو الأسماء أو الأفعال أو الصفات!! فالبحث يعتمد الألفاظ في تشكيل بنية استعارية ثم يبني على الألفاظ تصورات النقدية، لذلك فمعجم الناقد هنا لا يفي بغرض دراسة متكاملة لشعر الأخطل، ولكنه من أكثر الدراسات دلالة على شعر الأخطل أيضاً، وهذه ليست إلا من مفارقات المناهج التي تزواج بين تيارات نقدية حديثة وقديمة، عربية وعالمية بنيوية وتقليدية.. الخ.

وعندما نأتي إلى تطبيقاته في مجالات المعجم الشعري الثلاثة: الحقيقية، المجازية، والثقافية نستنتج الملاحظات التالية:

١ - تعني «لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير» لدى الدكتور قدور «المعجم الشعري» للأخطل الصغير، والمعجم الشعري «قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفاتها أو بتركيب يؤدي معناها، كونه حقلاً أو حقولاً دلالية» ص ٥٨ من تحليل الخطاب الشعري للدكتور محمد مفتاح، فالمعجم مرشد إلى هوية النص، ولكل خطاب معجمه الخاص، كما أن لكل قصيدة معجمها الخاص، ولكل شاعر خطابه الخاص. والمسألة الجوهرية التي قد لا تتلاءم والمعجم، وهي قد يستقرىء ناقد تجربة شاعر ما ويحصل على معجم شعري خاص به، والشاعر يعيش تجربة معاصرة ولغته تحمل بعض هذه التجربة، لكن المعجم العام للحياة المعاصرة ولتلك التجربة قد فرض منهجاً آخر، يعارض أو يناقض المعجم الذي استخلصه الناقد من تجربة شاعره، ما الحل في مثل هذه الحالات، ولما نركن في بحث الدلالة: الحقيقية والمجازية والثقافية؟.

فالمعجم كما هو معروف ليس إلا جانباً واحداً من جوانب لغة الخطاب الشعري، والبحث لم يخرج عن إطار دلالة ألفاظ هذا المعجم وعلاقاتها ببعضها البعض الآخر في إطار تجربة مفردة، وأحسب ذلك إنجازاً كبيراً.. لكن لغة الخطاب الشعري «قد تعني في جانب منها «الشعرية»، والشعرية لا تعني المعجم لوحده، بل المناخ الذي يولده النص، والمناخ عام، والبحث يدل من خلال التحليل أن دلالة الفاظ المعجم مشتبكة، خاصة في المجالات الثلاثة: الحقيقي والمجازي والثقافي، ليس في هذه الدراسة بل في دراسات أخرى، وراح الناقد يدعو إلى «أن هذا التقسيم يصلح إلى حد كبير للتطبيق على آثار أدبية كثيرة، مما يقربه من مفهوم «المنهج» إن أحسننا الظن بما نصنع» ص ٧٩، فاعتماد «لغة الخطاب الشعري» على المعجم الشعري وحده ليس كافياً، لأن لغة أي خطاب شعري، مهما كان نوعها لا بد وأن تتداخل مع خطابات أخرى، مؤثرة ومتأثرة. فالشعر الحديث مثلاً لم يكن وليد التأثير بالشعر الأوربي وحده، ولا بتفجير بنية الإيقاع

العربي القديم وحده أيضاً، إنما هذا وذاك مضافاً إليهما الدور الفاعل الذي فرضته تطورات المعرفة على اللغة من جهة، وتطورات بنية المجتمعات الحديثة على الشعر من جهة أخرى. هذا جزء من تداخل معرفي، يفرض على لغة أي خطاب شعري سبل بحث جديدة. وثمة «تداخل، داخل اللغة الشعرية نفسها، والتداخل الذي نعنيه هنا يقترب من مفهوم التشاكل عند كريماص، في أبسط معانيه أي «هو كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت» فثمة تداخل بنيوي داخل اللغة الشعرية نفسها من خلال الصوت، ومن خلال النبر، ومن خلال الإيقاع، ومن خلال التركيب، ومن خلال المنطق، ومن خلال المعنى. لأن لغة الخطاب الشعري بنية لغوية كما يؤشر إليها الباحث.

٢ - أما في داخل البحث فقد كانت المجالات الثلاثة مبنية بناء هرمياً: قاعدته المجال الحقيقي، وسداه المجال المجازي، وقمته المجال الثقافي، وكأنها تشكل بنية قارة. ولا أجد ضيراً لو أنه ابتداءً بالثقافي، باعتبار أن مجمل البحث في المجال الثقافي قائم على العلاقة بين الحاضر والتراث، ثم المجال الحقيقي، باعتباره متصلاً بما هو سياسي - حضاري - مديني معاصر. ثم المجازي، بوصفه المجال الشعري لشعر الأخطل الصغير. فالباحث لم يوضح لنا البنية التكوينية لاعتماده مثل هذا التسلسل الهرمي للمجالات، أولاً، ولم يسق لنا أي تبرير نقدي يؤكد فيه هذا التقسيم التتابعي دون غيره ثانياً.

٣ - وضع الناقد المفردات الشعرية الخاصة بكل مجال من المجالات الثلاثة، بطريقة شبه معزولة عن الأخرى، وكأنها ألفاظ قارة لا يمكن تداولها في مجال آخر، وهي في حقيقة أمرها ليست كذلك، فهل نستطيع عزل معجم الألفاظ الدالة على المجال الحقيقي، عن دلالتها في المجال المجازي أو المجال الثقافي؟ هل إن اللفظ المجازي ليس لفظاً ثقافياً بالدلالة؟ وهل اللفظ الثقافي لا يكون استعارياً؟ هذا العزل بقي ملازماً لكل مفردات بحثه الطويل، ولا ندري إن كان البحث فصلاً في كتاب أم لا؟ ثم أين التوزيع الموضوعي أو الإحصاء الألفبائي الذي قال به في بداية بحثه؟ لا شيء من هذا، ويمكن أن يكون التكوين الاستقرائي لمجمل كل مجال أقرب إلى بحثه من التركيب «الإحصائي والألفبائي».

٤ - وثمة تداخل داخل التجربة الشعرية الواحدة للشاعر بوصفها بنية تخضع لتطور الشعر عند الشاعر نفسه، ومن ثم داخل المرحلة التي يمثلها ليس الشاعر لوحده بل جيل كامل من الشعراء المتبايني الأساليب بوصفها تكويناً ثقافياً معرفياً شاملاً. وقد أتى البحث طويلاً على هذه الدلالة إلى الحد الذي غطى الباحث فيه على جوانب مهمة من حياة وفكر الشاعر، وكان دقيقاً في استنتاجاته، لكن سؤالاً ينبثق استطرادياً يفرضه بحث الدكتور قدور نفسه، وهو ألا تحتاج لغة الشعر فحصاً آخر فيما لو كان الشاعر قد صنف وفق تيار أو اتجاه أو مدرسة: واقعية - رومانسية، وسريالية، حديثة، قديمة. الخ؟ ألا تحمل لغة الخطاب الشعري مشكلة نقدية بحد ذاتها باعتبارها تعمم الفرضيات على مجمل الاتجاهات الشعرية؟ وعلى مجمل الشعراء رغم اختلافهم؟ وعندئذ هل سيكون المنهج اللغوي وحده قادراً على تكوين رؤية واضحة للغة الخطاب الشعري؟ سيكون من الصعب علينا تلمس الخطوط الواضحة لما يقصده البحث بلغة الخطاب الشعري. فالناقد يلامس العلاقة بين الشعر والمجتمع، أو بين الشعر العمودي والشعر الحر، أو بين الشعر والنثر.. الخ من خلال الدلالة اللغوية وحدها، وقد وفق كثيراً في ذلك، لكن الملامسة تبقى قاصرة عن استيعاب دلالة اللغة في الخطاب الشعري العربي إذا حسبنا أن الباحث يسعى لتكوين منهجاً خاصاً.. لا سيما وأن الناقد اعتمد المعجم الشعري قبل غيره، وجمع له ما استطاع من مصادر، عربية وأجنبية، تنطبق على الشعر وعلى غير الشعر.

٥ - ومن حق الباحث أن يعمم في ما توصل إليه، وأن يخصص، وأن يجعل بعض المفردات التي قيلت في المجال السياسي مثلاً كالثورة والثائر والحرية والنظام والوطن والشعب والأمة والعروبة والجهاد، والتفريعات الدلالية التي تدل عليها هذه المفردات المعجمية، مفردات عامة بوصفها من نتاج المرحلة، أو بوصفها مفردات خاصة لأنها قيلت في شعر الأخطل الصغير، ولكن من الجائز احتسابها جملة وتفصيلاً على مجال دون آخر بالرغم مما تحمله من شحنات سياسية وحديثة، ألا توجد وحدة دلالية بين المحكمة أو الحكومة وبين المدينة، أو بينهما وبين القانون، والنظام، برغم عدم وجود تشاكل صوتي ودلالي معجمي بينهما؟ ثم ألا تعني لفظة الدين، المدينة، بوصفهما من

جذر لغوي واحد؟ إذن لماذا حسب الدين على المجال الثقافي وحسبت المدينة على المجال الحقيقي؟ وعندما تكون المدينة والدين من جذر لغوي واحد ألا يعني أن دلالة اللفظ الشعري ينأى بنا عن المرحلة الحاضرة ويصب في التأسيسات الأولى للعلاقة بين الدين والحاكم - الملك - وبينهما معا وبين القانون؟ لا أدري إلى أين تؤدي بنا دلالة الألفاظ الشعرية إن نحن أطلقنا خيالاتنا في مجالي التأويل والاشتقاق ثم أليست «الثورة» ثقافة؟ أو ليست الحرية استعارة يؤكد المعلن منها، المخفي وهو القمع، ثم هل تكتسب ألفاظ الحرية - الثورة دلالاتها المعاصرة من طرق بناء الثورات عندنا في المشرق العربي، ومعظمها ثورات عسكرية لا رأي للشعب فيها؟ أم أنها تستمد دلالاتها الشعرية من استعارات خارجية ثقافية في الأغلب، لاشك أن اللفظ الشعري لا يرتبط بدلالة القاموس اللغوي فقط، بل بمدلولات تطبيقية واجتماعية قد تفرز في اللفظ رؤية مغايرة لمساره اللغوي - المعجمي؟

٦ - تدعونا الحاجة المنهجية إلى بحث معنى «الدلالة» التي تشير كتب النقد إلى «أنها تنهض بمركبيها المتكاملين: إعادة نظر دائمة بكل المفاهيم المقدمة، ولجوء مستمر إلى التجربة التطبيقية، والتي هي تحليل الأحاديث والنصوص» ص ٢١ من مراهنات دراسة الدلالة اللغوية لـ «أن. اينو». وهو ما لم يفعله الدكتور قدور.

٧ - الباحث لم يستشهد ولا بببت شعر واحد «في المجال الحقيقي» ليوضح لنا فيه الكيفية التي اكتسبت هذه المفردات معنى «الحدث» في مجالي الشعر والسياسة، والتي أشار إليها كجزء من شعرية الأخطل الصغير في الفترة الزمنية التي قال بها القصائد ذات المحمولات الدلالية للمعنى الذي يريده - وهو ما فعله في مجالي الحقيقي والمجازي - وما الألفاظ التي جردها من سياقها الشعري ووضعها بين قوسين قد تخرج من إطار الشعر إلى أي قول، هل تراه يعتمد منهجيتين، إحداها مجرد اللفظ من سياقه الشعري كما فعل في المجال الحقيقي، والأخرى يؤكد الطريقتين: اللفظ الشعري إلى جوار المقتبسات من أبيات للشاعر؟! كما فعل في مجالي المجازي والثقافي؟ كان مثال واحد أو أكثر يكفي للدلالة على مسعى الباحث في تأكيد خصوصية الأخطل

الصغير في هذا المجال، كما فعل في المجال المجازي مثلاً الذي أقرن التحليل بنماذج ضافية من الشعر، وأنا على يقين من أن الباحث بما توافر لديه من قاموس شعري واسع لا يضمن علينا بيت شعري أو أكثر لتوضيح خصوصية القاموس الشعري عند الأخطل الصغير في مواقفه السياسية، وفي ما ذهب إليه من رؤية نقدية في المجال الحقيقي. كما لم يشر الباحث إلى المراحل الشعرية للشاعر نفسه الذي ولا شك ثمة تدرج لمعجمه الشعري فيها، وأي تدرج سوف يعطي تصوراً نقدياً لمثل هذه المفردات المعجمية، والتي حملت المعنى الدلالي الحقيقي، فهل يعني أن «كل» هذه المفردات - وهي لاشك لم تنتج في سنة واحدة، ولا في قصيدة واحدة - تحمل الدلالة الحقيقية ذاتها؟ فلمراحل الشاعر، ولتباين قصائده تأثير قد يفرض على سياق المعجم الشعري تحولات مغايرة، قد تغني البحث وقد تعدل من مساره. ولذلك عندما تقرأ ما ورد في البحث عن المفهوم الدلالي لهذه المفردات اللغوية، لا تستطيع أن تجعلها خاصة بالأخطل الصغير وحده، إنما كانت وكأنها شيء معطى وقبلي وجاء الأخطل الصغير ليتأثر فيها ويضمنها في شعره بوصفها من المفردات «المهيمنة» في تلك الفترة. ليس على الشعر، إنما على السياسة والمجتمع أيضاً.

٨ - لاشك أن الباحث ينطلق من مفهوم نقدي معاصر، وهو مفهوم القاموس الشعري، بوصفه محمولاً بـ«كلمات ذات دلالة» وليس محمولاً بالمجتمع، إنه يرى المجتمع وحركته وحركة الثقافة وحركة القصيدة حركة متضامة في «الكلمات» وليست حركة تستعيرها الكلمة من إنتاج المجتمع وتطوره. وله الحق في ما يختار من منهجية نقدية تمكنه من الوصول إلى غايته في العنوان الذي يحكم المقال وبالتالي رؤيته الخاصة. وهذا ما يجعلنا نتفق معه ونختلف: نتفق لأن الباحث قدم بحثاً شاملاً ودقيقاً لما يعنيه بالقاموس الشعري للأخطل الصغير، ونختلف معه لأنه وظف العام للخاص، المرحلة ومفرداتها المهيمنة: اجتماعياً ولغوياً وسياسياً وثقافياً لصالح القاموس الشعري وليس العكس، وهو بالتالي إذ ينطلق من هذا الجانب إنما يؤكد على عزل لغة الخطاب الشعري عن الخطاب نفسه.

٩ - ومن إشارات في المجال المجازي إلى أن الشعر العربي لم يعرف الأقنعة، مما يعني استعارتها من المسرح ومن الثقافة الغربية، وربما قصد الناقد باستعارة القناع «الماسك» الذي يوضع على وجه الممثل، فهذا صحيح جداً، لكن الثقافة العربية عرفت أقنعة كثيرة خاصة في مجال اللغة والأدب، وما استعارة «الحيوان» في الأدب العربي القديم إلا من قبيل الأقنعة: ابن المقفع والدميري وغيرهما، ولعل رسالة الطير لفريد الدين العطار والسهورودي واحدة من أدب الأقنعة الكبيرة، ثم ما نقرأه في ألف ليلة وليلة وغيرها من كتب تعتمد التورية والتقية في أمور كثيرة، فليس القناع على وجه واحد، وهو الماسك، بل القناع فكرة وأسلوب قول أيضاً. وله منا جزيل الشكر على بحث لا يتسرب اليه خلل كثير.

رئيس الجلسة:

شكراً لك، آخر المتحدثين الدكتور تهامي العبدولي.. تفضل.

الدكتور تهامي العبدولي:

شكراً، أعول على حلمك في خمس دقائق، وقبل ذلك أرجو أن أبلغ كلمة للسيد عبدالعزيز سعود البابطين حملني إياها أصدقائه في تونس ممن يعرفهم لأن الرجل بهذه المناسبة قد أخرجنا من طلاق الساسة إلى وفاق الشعراء، وحق أن يقال فيه بتحويل بيت ابن زيدون.

أضحى التداني بديلاً من تنائينا

وناب عن طول جفوانا تصافينا

أتوجه إلى السيد أحمد محمد قدور لأقول إن بحثه عظيم المزايا وعظيم المشاكل، وكأني رأيت أنك تشرّح القصيدة بالقدوم والمعاول وتعلم أن النص الشعري رقيق لطيف.. وأسعفك بإجابة حضرتني حينما تساءلت عن خروج الدلالة من الحقيقة في باب ما (كتب) إلى ما (رسم)، فالأخطال قال:

رسم الحسن فوق خدك خالاً

فأضحى الشكل غير نقطة خائه

فهل (رسم) هي الدلالة الحقيقية أم (كتب) هي الدلالة الحقيقية؟ وإني أقترح للخروج من هذه المشاكل حتى نقدم بالنقد ثلاثة آراء: الأول في كيفية بيان العلاقة بين شعر الأخطل والتراث الشعري - غير التراث الثقافي - لأن التراث الشعري مكوّن من مكونات التراث الثقافي، المستوى الأول أو المبدأ الأول هو مبدأ التمثيل، كيف يتمثل الشاعر تراث القدامى من الشعراء، المستوى الثاني هو عملية خروجه من مبدأ التمثيل إلى مبدأ التوظيف، وهو حدود معروفة يمكن أن ندرسها في التفاصيل، أو غير ذلك مما يعرف النقاد، أما الثالث فهو مبدأ المفارقة، أي حينما يتميز الشاعر ويتفرد بالنظم في غرض مخصوص أو بقصيدة بها يفوق شعراءه وقد حُق له ذلك.

في النهاية فإن هذه المفارقة هي التي تجعل موقع الشاعر الشعري (السلف) يصبح مكوناً لشعر الشاعر اللاحق أي (الخلف)، وهنا أقترح أن نسمي ذلك بتأسيس (الجنس للجنس)، أو تأسيس (التراث الشعري للشعر). الرأي الثاني في كيفية بيان العلاقة بين شعر الأخطل والتراث الثقافي عموماً، وهو ما سماه بالدلالة الثقافية ولا نوافقه على ذلك، لأن اللغة مكون ثقافي، فهل نخرجها من الدلالة الثقافية؟، وكأنه يحيلنا على انتقال سياق الدلالة من الإحالة المرجعية إلى الإحالة الرمزية، هنا لابد أن نشغل بثلاثة مستويات ما أسميه (بالتميط) ثم (التفريع) ثم (التحويل)، أما مبدأ التتميط فمثال ذلك حينما يتحدث عن تقديس الأصنام، وكانت الجماعة تنتظر مجيء أحمد شوقي وإذا انتظاره كأنه الحج إلى الشعر والطواف! ثم كذا قوله في ما تعلق بالرسول والقاسم والحسين والقبر، وكأنه يعقد سلسلة الوصل بين الأطراف، أما في التاريخ فسياف الدولة وخالد بن الوليد وعبد الرحمن الداخل (صقر قريش) كأنما بذلك يعبر عن حالة اليتيم العربي التي كان يعيشها، إنه يجمع بين الغابر النمط والمائل الذي يقيسه على ذلك النمط الذي يستحضره ثقافياً، أما مبدأ التفريع فهو توليد معنى فرعي من أصل، ومثال ذلك أن يتحدث عن إله اليونان وكيف يربطه باندلاع الحرب، أخيراً مبدأ التحويل وليس آخراً، فالفتنة الكبرى في التاريخ، فهم المسلمون أنها في معنى الخطأ أو ذنب الأمة أو انحرافها، ولكنها عند الشاعر غواية يرتكبها الشعراء كالكبيرة سجوداً للشعر الإله، وبهذا حول الدلالة من بعدها الأول إلى بعدها المعاصر، أما بيان علاقة شعر الأخطل بعصره فأحدها في

مسلكين: (مقال المقام) و(مقام يفضي إلى مقال)، مقال المقام: هو أن ينشد الشاعر قصيدة في مناسبة والمسافة بين ارتحاله وحضور المجلس هي مسافة نظم القصيدة فهو عارف بهذا المقام الذي يرتحل إليه ليحرب القول فيه، أما مقام المقال وهو المقام المفضي إلى مقال شعري فهو جملة الظروف العصرية الحافة بالقول الشعري والحافزة على القول الشعري والدافعة إلى القول الشعري، والشاعر يتمثل بوجدانه الشعري تلك القضايا السياسية في وطنه ويخرجها في لبوس شعري.

رئيس الجلسة: شكراً دكتور.

الدكتور تهامي العبدولي: (مستأنفاً)

ملاحظة أخيرة.. قلت أعول على حلمك.

إني أدعوكم إلى النظر في ما أسميه عند الأخطل الصغير صفةً، والعظيم شعراً، فالرجل ينظم القصيدة الجامعة، وهو باب من أبواب ولوج شعره وتلك القصيدة الجامعة هي تركيب من عيون التراث الشعري والتراث الثقافي وهموم العصر، ومع الأخطل والأخطل بالذات تلك القصيدة الجامعة هي التي تبدو بمعنى ديوان العرب، ولكنه ديوان لم تغلق أبوابه بل شرعت أمام السالكين إليه، وشكراً.

الدكتور محمد شاهين(*):

يمكن تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة محاور: الأول يعرض فيه الباحث آراء نقدية من الغرب اعتمد فيه اعتماداً رئيسياً على ما جاء به أصحاب النقد الجديد، أو ما يسمى بذلك في الأربعينات ومن أشهرهم ومزات وديروكس ووارين، وويليك، وهو في مجمله عرض موفق مع أنه يبرز بعض النقاد مثل ريتشاردز واليوت وكأنه يناقشهم مباشرة وهم في الواقع يردون في سياق النقاد الجدد الذين استعانوا بهم تارة وخالفوهم أخرى، أي أن الباحث أغفل التمييز بين ما يقوله ومزات مثلاً عن ريتشاردز موافقة أو مخالفة وما يقوله ريتشاردز نفسه (انظر صفحة ٥٦ - ٥٧ مثلاً).

* ملحوظة: لم يتسن للدكتور شاهين أن يتحدث لضيق الوقت خلال هذه الجلسة، فأرسل هذا التعقيب مكتوباً.

أما المحور الآخر فهو ما يرد في تراثنا العربي عن الموضوع مثل نقد العقاد وغيره عن اللغة العربية وجمالياتها وقواعدها، والمحور الثالث هو عرض الباحث المستقل الذي كان يشير إليه بمزاعم الباحث نفسه فكثيرا ما ردد قوله «أنا أزعم هنا...» إلى آخر ذلك.

من المؤسف أن تبقى هذه المحاور منفصلة عن بعضها البعض حتى لتبدو وكأنها ثلاثة محاور في ثلاثة أبحاث أو كتب لثلاثة باحثين لا يربط بينها رابط. لو استطاع الباحث على سبيل المثال لا على سبيل الحصر أن يفيد من المحور الأول في استنتاجاته في المحور الثالث لجاء البحث موفقا إلى أبعد الحدود، فلو اعتمد مثلا في تقسيمه الثلاثي للدلالات: الحقيقية والمجازية والثقافية على ما أورده عن النقد الجدد أمثال وارن وومزات ومرجعهم ريتشاردز لما وقع في شرح التعريفات شرحاً مغلوفا لا يوافقه عليه أحد ولا ينسجم مع التقسيمات التي ساقها في المحور الأول وهي أساس ومرجع لكل حديث تقسيمات الدلالات التي أوردها وكأنها تقسيمات أصيلة انفرد بها (انظر صفحة ٦٦ - ٩٨) فالدلالة الحقيقية ليست هي السياسية والحضارية والعلمية والمستعارة من حضارة أخرى بل المقصود منها الحرفية التي تدرج تحتها أسماء كثيرة منها الإشارة التي تشير إلى شيء محدد والرمزية التي تشير إلى شيء معروف (ولا نقصد هنا الرمزية التأويلية) والقاموسية طبعا التي تعرف الأشياء أو تسميها بمسمياتها، أي أن الحقيقة هي التي تحاكي الأشياء بما هي عليه ويندرج تحتها كل ما في الطبيعة من أشياء موجودة نعرفها أو نعرفها بوجودها من حولنا، ويندرج تحتها التاريخ والجغرافيا والعلوم الطبيعية والبحث وما إلى ذلك. تبرز المشكلة من الدلالة المجازية التي سماها ريتشاردز بالعاطفية emotive لأنها لا تخضع لمعيار محدد أو ثابت تحتويه الحواس المجردة أو الأعراف أو القواميس لأنها باختصار شديد لغة بداخل لغة، أو لغة تدل على لغة وهذه مشكلة الأزل ومشكلة الفن والفنان، إذ كيف يخلق لغة من لغة.

عندما يتحدث بروكس (أحد الذين يستشهد بهم الباحث) عن لغة الشعر التي تبدو متناقضة (paradoxical) ويقول إن قول الشاعر (حبيبي وردة) لا يعني التطابق

الحرفي بين (الوردة والحبيب) بل يعني أكثر مما يقول وخلاف ما يقول حرفياً، وهكذا، واللغة العلمية التي أفرد لها الباحث فرعاً خاصاً (ص ٦٩) تعني اللغة الحرفية أو ما يسمى بالإنجليزية denotation، والمشكلة الرئيسية إذن تكمن في المجازية - connotation التي تتميز بعدم الاستقرار على أي تعريف وتحديد، كيف يقول الباحث «فالذي يهمنا هنا وبحثنا لغوي أصلاً أن نقف على ما يمت إلى خصائص الاستعمال المجازي لدى الشاعر من الوجهة الدلالية الخالصة» (ص ٧٠) هل الدلالة المجازية دلالية خالصة! وهنا ابتعد الباحث عن المحور الأول مقحماً نفسه في المحور الثاني (العقاد) دون فائدة ترجى إذ تداخل الغرب والشرق (ص ٧٠) دون نتيجة..

وعندما ينتقل الباحث إلى الحديث عن الدلالة الثقافية يبدو تعثره واضحاً ليس لكثرة الإنشاء الذي يغلب على العرض بل بسبب الخلط بين النواحي المختلفة للغة والتاريخ والتراث، هذا نموذج أقدمه على سبيل المثال لا الحصر «وتشمل الدلالة الثقافية كل إشارة إلى عنصر الثقافة ولا سيما التراثية منها عبر أشكال متنوعة كالاقتباس الحرفي، والمفردات الإشارات الثقافية كالتي تدل على حادثة معينة، أو موقف له أثر، أو علم من الأعلام ونحو ذلك من مفردات لا نجد مرجعية لها في اللغة أو المجاز والفن، إنما نجدها في مصادر الثقافة العامة».. (ص ٧٩) وعند عرضه للبحث زعم الباحث أن الدلالة الثقافية تتعذر على غير العربي الناطق باللغة لأنها لن تكون مفهومة لديه.

كل هذا وغيره يدل على أن الباحث لم يصل إلى هذا الأمر الهام الذي هو تتويج لتطور اللغة ومناهج النقد الحديث، وعند الحديث عن الدلالة الثقافية لا يمكن أن نغفل عن إنجازات (باختين) الثقافية والحضارية التي أثرت العلاقة بين اللغة والثقافة وكشفت عن العلاقة الفنية التي تربط بينهما بقول باختين إنه لا يمكن لفنان - ويخص بذلك الروائي - أن يستغني بأي شكل من الأشكال عن الدلالات الثقافية التي تحملها اللغة اليه قبل أن يشرع في استعمالها، أي أن الفنان لا يستطيع أن يستعمل لغة صافية منتقاة مما اكتسبت على يد السلف عبر الأزمنة المختلفة، فالمسألة ليست اختيارية بل قدرية إذ لا

يستطيع الفنان أن يفرغ اللغة من مضامينها أولاً ليشرع في استعمالها وهي مجردة من تلك المضامين، ومن هنا نشأ القول المأثور أن الشاعر يعمل على تنقية لغة القبيلة، وهو قول شائع في الغرب يدل على الارتباط العضوي بين اللغة والثقافة.

لو تتبع الباحث ما جرى في الغرب (لأسيما وأنه بدأ عرضه باستشهاد موسع من النقد الغربي) لتبين له أن الثورة على اللغة واستعمالها هي بيت القصيد في هذا القرن، بدأت هذه الثورة في العشرينات بتحول الأنظار من التركيز على المضمون إلى التركيز على الشكل، من المضمون إلى اللغة، من المحاكاة إلى الإبداع، من الواقعة التي كانت تكتفي بما تراه الحواس وتسجله، إلى الإبداعية التي تتحسس إمكانية خلق واقع جديد بمنظور أبعد مما تراه العين المجردة من الواقع نفسه.

لو أن الباحث تدرج من عرض النقاد الغربيين للدلالات ابتداءً من ريتشاردز الذي كان رائداً في التركيز على الشكل عندما قال إن الفن تجربة يخرجها الشكل إلى حيز الوجود أي أنها - التجربة في الحياة - لا تصل إلينا بدون شكل، أما ما يجعل الفنان يقوم بهذا التشكيل فهو أمر قابل للتأويل، أي أن الدافع وراء الفن يظل مجهولاً، إذ يمكن القول أن الدافع هو رغبة في التعبير أو التشكيل أو الراحة النفسية أو إلى غير ذلك.

جاء بعده ومزات وبيردزلي وبروكس وعدد آخر من النقاد الجدد وأكدوا ما جاء به ريتشاردز وأضافوا عليه نفياً لما يمكن أن يكون علاقة مباشرة أو حميمة بين الفنان وحياته الشخصية أو معتقداته أو التاريخ العام وأكدوا أن المسألة لغوية بحتة وأن في التعبير اللغوي كل المقومات التي يبحث عنها المتلقي وحذروا المتلقي من الالتفات إلى خارج النص اللغوي. جاء البنيويون وأضافوا على هذا التأكيد اللغوي تعقيداً يقول إن اللغة برمتها نظام محكم يحكم وينظم نفسه من داخله لا من خارجه. في الوقت ذاته صحا الحضاريون من النقاد على أهمية السياق الحضاري للغة والذي أغفله البنيويون والنقاد الجدد، ونادى باختين بأهمية الدلالة الحضارية (الثقافية) التي تتشكل منها اللغة وتعيد تشكيلها في آن واحد وبعبارة موجزة نادى أصحاب الدلالة الحضارية أن لا فن دون البحث عن اللحمة بين اللغة وسياقها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، وهكذا وحد النقاد الحضاريون بين عالمي اللغة

الداخلي والخارجي وأعادوا اللغة من منفاها الذي بقيت تنعم به حقبة من الزمن، لو استطاع الباحث أن يوحد بين محاوره الثلاثة لطلع علينا ببحث قيم، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، شكراً للدكتور محمد مريس الحارثي والدكتور فوزي عيسى، د. محمود مكي، د. إدريس بلمليح، د. عمر المراكشي، د. محمد زكي العشماوي، د. سهام الفريخ، د. عبد المنعم يونس، د. عبدالعزيز حمودة، د. سعاد عبد الوهاب، د. نسيم الغيث، د. ناصر الدين الأسد، د. أحمد الطرييق، د. محمد الدناي، د. حسن الأمrani، الأستاذ ياسين نصير، د. تهامي العبدولي، د. محمد شاهين، اسهامكم كان مثيراً للندوة.. وأدعو الآن الدكتورة أمينة فارس غصن للرد في خمس دقائق، وخمس دقائق أخرى للدكتور أحمد، تفضلي دكتورة..

الدكتورة أمينة فارس غصن:

أود أن أوجه شكرين، الشكر الأول هو لجميع الأساتذة الذين شاركوا في نقد النقد وبكل جدية وتدقيق، ثم أود أن أشكر من استمتع بقراءة بحثي لأن الأخطل هو حالة ربيعية في الدرجة الأولى، وأود أن أخص بالشكر الأساتذة الدكتورين أحمد الطرييق، وعبدالعزیز حمودة لأنهما حاولا قراءة بحثي من خلال الزاوية التي اعتبرها زاويتي، وهي السؤال إلى أي مدى يمكن تطبيق النقد الحدائي وإلى أي مدى يمكن قبوله؟ خاصة وأن بعضهم قد نعت نصي النقدي بالتردد وهو ما أقره ولا أنكره، قلت وأتساءل إلى أي مدى - وهذا ما جاء في البحث أيضاً - إلى أي مدى يتهاوى الخطاب الشعري عند الأخطل تحت ثقل المساءلات النقدية الحديثة؟ وهل بإمكانه أن يتحدى ما عمل عليه البنيويون من حيث البنيتين (الأفقية والعمودية) دون أن نسقط في تبسيط النص الشعري عند الأخطل أو في تسطيحه.

ثم أود أن أشير إلى بعض الإشكاليات العامة التي اتهمتُ بأني لم أأخذ موقفاً منها، وهنا أشير إلى الإشكالية الأولى: وهي (موت الكاتب)، ثم إشكالية (انغلاق النص

على ذاته)، هاتان الإشكاليتان - لمن يهتم بالنقد الحديث، والنقد الحديث نعني به النقد الغربي الحديث - ما زالتا من الإشكاليات المطروحة والتي لم يحسم أمرها في مجال النقد، فهناك من قبل بانغلاق النص على ذاته وهناك من لم يقبل به، والجدال ما زال قائماً، ثم أود أن أرد بما اتهمت به وخاصة من أشار إلى أن الخطاب الشعري - وأظن أنه الدكتور عمر المراكشي - كان لابد له من أن يتناول اللغة والبلاغة والتناسخ التي تعني بها (الانتركتشاليكية)، وحيث حاولت أن أعود إلى التناسخ، وحاولت أن أرى إلى التقاطع بين قصيدتي عمر بن أبي ربيعة، والأخطل الصغير، اتهمت بأنني أثقلت شعر الأخطل بشعر عمر بن أبي ربيعة، وشكراً.

رئيس الجلسة:

الدكتور أحمد... تفضل.

الدكتور أحمد قدور:

مرة ثانية أكون سعيداً بالحديث معكم..

أبدأ بداية قوية - مقصودة طبعاً - حتى لا أكون فريسة بين يدي الدكتور الأسد! وأود أن أذكر هنا بالتقدير والإعجاب والإكبار أن الدكتور ناصر الدين الأسد كان مثال الوزير الأديب الأريب، ومنذ عشر سنوات تشرفت بلقائه وكنا ضيوفاً عنده في عمان، وكان حقاً مثال شيوخ الأدب الذين يحتضنون الشباب ويشجعونهم في كل مجال، وأنا مدين له حقاً بعلاقة الرعاية الأبوية الصادقة، مع ذلك هذا لا يمنعني مطلقاً كما قلت أن أكون فريسة سهلة، أولاً بالنسبة للوقت أنا أمضيت في البحث ستة أشهر وهو نتاج لعمل مطول امتد خمسة عشر عاماً، وأنا أعترف بأنه ربما كان شيء كثير مما ذكره الزملاء الأعزاء الكرام يرجع إلى أنني حاولت أن أقول فيه كل شيء، أنا أعترف بهذا، والسبب هو كثرة المادة عندي وليس ندرة المادة، وأنا أستغرب من أحد الزملاء الذي قال بأنه يخلو من أمثلة، كيف وفيه نحو ستمائة وسبعين مثلاً على الأقل! وأيضاً أستغرب من الذي أراد أن أقف وقفة تحليلية عند قصائد الأخطل الصغير، هذا يحتاج

مني إلى سفر يتألف من خمسة عشر مجلداً، أنا أقيم معجماً والذي يقيم معجماً لأبد أن يجرد، هذا أمر طبيعي جداً، بالنسبة للكلمات المجردة في الدلالة الحقيقية - طبعاً هذا الكلام ليس فقط للأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد، بل هو عام للأفكار الأساسية - لا أستطيع أن أقف عندها ثم الدلالة الحقيقية جردت من سياقاتها بعد أن أخذت السياقات في اعتباري أنا، والباحث مؤتمن على بحثه، أنا أقول لو قرأت كلمة كلمة، وتقول لي ما هو السياق الذي أورد فيه كلمة (الحكومة) وكلمة (الأمة) وكلمة (الوطن) وكلمة (الوطنية) وأنا الذي تحققت وأنا الذي قرأت ثم جردت، وقلت لك - والباحث يصدق في بحثه ما لم يثبت العكس، وأنا أريد العكس الآن من الأستاذ ياسين، هات لي مرة واحدة أشرت إلى سياق المعنى الحديث ثم خرج السياق وليس حديثاً، ليست المشكلة أن نتبارى بالكلمات ما هي مشكلة المباشرة، هذه سهلة جداً، لكن هذا البحث فيه أكثر أو فيه نحو من سبعمئة مثال وفيه مئات الإحالات وطبعاً هذه الإحالات ليست للتكثير، لا، إنما كانت كل إحالة لها معنى ولها إشارة وأقول مرة ثانية أنا أنشئ معجماً والذي ينشئ معجماً لأبد أن يجرد ولا بد أن يضع هذه الأمور في إطار محدد، أنا لا أدرس قصيدة واحدة، قصيدة (عمر ونعم) تحتاج منا إلى وقت طويل جداً، وهي قصيدة واحدة، وكذلك (عروة وعفراء) هذا مستحيل طبعاً، وكلمة معجم تعني (معجم) وأنا أعرف ما أقول، بالنسبة للعرض والاستعراض أنا لا أقبل هذا الكلام قطعاً ما في البحث لا عرض ولا استعراض، بالنسبة للاقتباس يبدو أنني دخلت مع الأخت الدكتورة أمينة، وأنا سعيد بهذا الدخول والاشتراك لكنه اقتباس فقط في التمهيد وفي الفقرة الأولى التي هي بعنوان (لغة الشعر واللغة الشاعرة) وبعد ذلك كله من صناعي، وكله حتماً كلمة كلمة وهذا البحث هو موجود الآن وأريد أي اقتباس بعد التمهيد والفقرة الأولى أي اقتباس أريده الآن إلا إذا كانت إحالة بكلمة صغيرة بأن خليل مطران أخذ عليه استخدام (المثالوجية) أو استخدام كلمة، فقط للاستعانة أما أن أقتبس اقتباسات واسعة هذا غير موجود قطعاً، بالنسبة للعنوان، أنا دقيق في العنوان وأنا أقصد ذلك تماماً، بالنسبة للنهج الإحصائي قلت (استقصائي) وليس إحصائياً، والاستقصاء غير الإحصاء فأرجو أن يتنبه إلى ذلك، ثم هذا المنهج ليس إحصائياً،

خالصاً، هو استقصائي تفسيري، أنا لا آتي بالمواد وأقول لك أورد خمسين مرة حرف العطف أو أورد (حتى) مئة مرة حتى صار (دكتور حتى)، لا أنا أستقصي المفردات بمعيار محدد، محدد في هذا البحث وهو (المعاصرة)، مفهوم المعاصرة والتناول الخاص، هناك معياران المعيار الأول مفهوم الحداثة والمعاصرة - ليس المفهوم الحداثة النقدية بل الحداثة العصرية - والشئ الآخر التناول الشعري الخاص، نعم أنا دمجت بين المعجم الشعري للأخطل الصغير مع المعجم الشعري الذي تناوله هو، وهذا أمر طبيعي ويصعب جداً - إلا بدراسات لاحقة - أن نفصل المعجم الشعري الخاص مئة في المئة للأخطل الصغير عن المعجم الشعري الذي تمثله الأخطل الصغير، طبعاً هناك بعض الآراء لا أريد أن أورد عليها لأنه يبدو بأنني غضبت، أشكركم مرة ثانية والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الأستاذ عبدالعزيز السريع، رئيس الجلسة:

شكراً للباحثين وأعترف أمامكم بأنني في القراءة تمتعت وفي الاستماع تمتعت، حقيقة، إن الباحثين جيدان، فشكراً للدكتورة أمينة والدكتور أحمد ولكم جميعاً، وإلى اللقاء في الجلسة الثانية صباح الغد إن شاء الله.

الجلسة الثانية

رئيس الجلسة: الدكتور عبدالسلام المسدي

أيها الأساتذة أيها الحضور الكرام: أُنعمتم صباحاً... نستأنف على بركة الله اشغال ندوتنا الفكرية، ونستمع في هذه الجلسة الصباحية إلى بحثين يتلوهما التعقيبات المنتظرة، وأول العارضين الدكتور خريستو نجم، وهو الأستاذ المحاضر في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية، الفرع الثالث، حاصل على دكتوراه الدولة منذ سنة ١٩٨٧ وهو مزدوج الصفة شاعراً وباحثاً، دواوينه الشعرية متعددة، ومؤلفاته النقدية كذلك تناهز الستة، لعل من أبرز ما يذكر منها، في هذا اللقاء طبقاً لما جاءنا به بحثه الذي قرأناه هو (الرجسية في أدب نزار قباني) وفي (النقد الأدبي والتحليل النفسي) الذي يعود إلى سنة ١٩٩١، يحاضرنا الدكتور خريستو نجم حول (الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير)، نقدر أن جميعكم قد تابع باهتمام هذا البحث، وسنتيح له فرصة ثلاثين دقيقة كأقصى حد إن تكرم بالفضل ببعض الاختصار، لزيادة فسحة النقاش فنحن ممنونون له باسمكم، ليتفضل في تقديم بحثه وسيتلو البحث الثاني فلتفضل دكتور خريستو نجم.

البحث الثالث

الطبيعة والرغبات المكبوتة

في شعر الأخطل الصغير

د. خريستو نجم

الأثر الفنّي كما تقول سارة كوفمان، لغزٌ يحتاج إلى تفكيك الخطوط وتحليل الرموز ونزع الأقنعة^(١). وليس صعباً كشف هذا اللّغز إذا ما تتبّعنا التفاصيل وتوغّلنا في الخفايا. ذلك أنّ اللّغز في الأثر الفنّي لا يطرح ذاته بشكل واضح ومحدّد بل يتراءى بصور متغيرة تعكسها سلسلة من الدلائل البديلة. من هنا كان اللّغز في النصّ الأدبي ذا فجوات يغطّيها النصّ بنسيجه ويستترها بأقنعتة. بيدَ أنّ هذه التغطية بالسّتائر قد تفضح الأسرار وتكشف المكبوت، خلف أقنعة تذكّرنا ببُنية الأحلام التي فسّرّها المحلّلون من خلال التّكثيف والنّقلة والترميز^(٢). ولا شكّ في أنّ الترميز الذي اكتشفه التحليل النفسي ذو جذور عميقة في كل إنسان. وهو متعلّق أساساً بالتعبير عن الهوام الجنسيّ الذي يرافق المرء في المكان والزمان. وقد أوضحه كلاينبول Kleinpaul بعبارته الصارخة حين قال^(٣): «الإنسان يُجنسُ الكونَ. L'homme sexualise l'univers».

أ- ينابيع الطبيعة وعطش الحواس:

فلا غرابة إذاً أن يرتبط شعر الغزل بعناصر الطبيعة ما دام الشاعر ينطلق من الإثارة الجنسيّة ليُسقطها على الكون بجهاته الأربع، رافعاً ريشته إلى قمّة الفضاء وساحباً قلمه على سطح البحار وساكباً مداده في أعماق الآثار. إنّ البصمات الجنسيّة التي يخلفها الشاعر في صفحات الكون ليست واحدة المعالم عند جميع الشعراء. فالأصابع الفنّيّة وليدة المؤثرات النفسيّة التي اختلفت من شاعر لآخر. من هنا

كانت بصمات الأخطل الصغير نسخةً من هويّته التي غلب عليها طابع المرحلة الفمّيّة Stade oral وما صاحبها من خصائص «الهوى والشباب والأمل المنشود». وفي تحليل قصائده تنبعث الأنوار التي تعكس الرغبات المكبوتة مُظهرةً جماليّة النصّ المقنّع بنسيجه الفنّي.

إن اكتشاف النصّ يقتضي الغوص في الحوافز اللاواعية وتبيان إوليّات الدفاع النفسيّة التي فرضتها الأوضاع المحيطة بالشاعر. وهي أوضاع لا تخلو من قلق في الحضارة وتوتر في الأسرة والمجتمع. فالالتزام بقوانين المبادئ والقيم يُخلّف انضباطاً على حساب الغرائز الجامحة والشهوات الجنسيّة^(٤). وبدهي أن يعمد الراشد حينئذٍ إلى النكوص Régession تجاه المآزق التي لا تفسح له مجالاً يُنقذه، ولا تؤمّن لحاجاته الحيوية غذاءً يشبعه. فنكوصه إلى الأساليب البدائيّة وسيلةٌ وهميّة لمجابهة الواقع. لذلك نراه أحياناً في تصرّفه، ينطلق من وضعيّة الطفل وأسلوبه إلى موقف يتخطّى به المأزم العابر أو المآزق الدائم. ولا ريب في أنّ هذا التصرّف يقترن بمشاعر أوديسيّة تتميّز بالاتكال والتبعيّة نتيجة التعرّث في عمليّة النموّ أمام الأزمات الجديّة. وغالباً ما تكون ردّة الفعل عودةً إلى الوراء، تنقل صاحبها من مرحلة نضج متقدّمة إلى مرحلة طفليّة بدائيّة. وطبيعي لمن اعتاد النكوص نحو الطفولة أن يستسلم للمرحلة الفمّيّة كما هي حال الأخطل الصغير في أغلب قصائده.

فالذي يُنعم النظر في نتاج الأخطل الصغير بشارة الخوري، تطالعه نماذج لا تُحصى من ملامح الثغر والشففتين والابتسامة واللّهات والرّضاب والشراب وكل ما يتصل بالعطش والارتواء أو الشبع والجوع. فكأنّ صاحبنا هو الرضيع المثبت على صدر الأمومة منذ الطفولة حتى الشباب: «لبنان يا بلد السداجة والوفا/ حلّم، وهل غير الطفولة يحلّم؟ / كبر الزمان ولا تزال كأمسه / فعساك تكبر أو لعلك تُفطم - ص ٧٩». إنّ الطفولة تُفصح عن نفسها من خلال الاحتلام الذي حصر «لبنان الشاعر» في أمسه، متجاهلاً مرور الزمن وتعاقب السنوات. ومعنى ذلك أنّ شاعرنا المتماهي بلبنانه يعترف بثبات أيّامه الأولى، منذ خروجه من رحم الأنثى واعتماده الرضاعة غذاءً أبدياً

يصعب التخلّي عنه مهما «كبر الزمان». ولذا أحسّ الشاعر بحالة الاتباعيّة وفقدان القدرة على مجابهة الواقع بعيداً من الهوام. ولكنّ هوامه لم يتح له أن يتخطّى مرحلة الذوبان في موضوعه الحبّي. objet amoureux. وهذا ما يفسّر أمنيته التي بدت شبه مستحيلة في قوله: «فعاك تكبرُ أو لعلّك تُفطّم».

والحقّ أنّ الفطام لا يزال بنظر المحلّلين من أصعب المراحل التي يمرّ بها الإنسان في نموّه. ولا تخلو هذه العملية من ذبول نفسيّة تنعكس في سلوك الرضيع وتترك آثارها في حياته. فنموّ الطفل قد يتعثر ولا يتجاوز الطور الفمي. صحيح أنه يمرّ بالمرحلة الشرجيّة Stade anal وما بعدها، ولكنه سرعان ما يرتدّ إلى الوراء مجسّداً نكوص الراشد إلى مهد الطفولة. ولعلّه من أجل ذلك سلّط شاعرنا الضوء على هيّام الطفل بضرع الأنوثة، لما يوفّره الارتداد من إشباع لبيبيّ يسعى إليه الطامع حتى بضرع الشاة، التي سمّاها الأخطل الصغير «أمّ البيت»: «وشاتي، وهي أمّ البيت يشكو ضرعها طفلي - ص ٢٥٤». هذه الشكوى صورة من قلق الهجر الذي يعانيه الطفل كلّما ألمه الانفصال عن أمّه.

وأكبر الظنّ أنّ صورة الشفاه التي تتراكم في ديوان الأخطل مردّها إلى صدمة الفطام لأنها مصدر الرغبة المكبوتة في البحث عن الارتواء. ولا عجب أن يقترن الارتواء الشبقيّ بلون الدماء وحرارة الجمر، طالما يربط صاحبنا رشحان الشفاه بلهب الجراح وينتقل بتأمّلاته من عصير الثغر إلى حرارة النيران كما في قوله: «ليس ما ترشح الشفاه ابتساماً / لو تأملت بل جراحاً حراراً - ص ٨٤». ولا تبعد متعة الاحتراق في احمرار الجرح والنار، عن سكرة الشاعر بالنبيذ المسفوح على شفّتي حبيبته حين قال: «العنب الأحمر مسفوح على / شفّتيها. ما الأقحوان الأصفر؟ - ص ١٣٣». فهو بلا ريب خاضع للهبّ المشاعر التي كشفتها الألوان الحراريّة المجسّدة بالأحمر والأصفر^(٥)، وهي حرارة تزيد من عطش صاحبنا وتُمنع في عذابه وحرمانه. وربما حاول تعزية نفسه وإقناعها بفوائد اللهب الطالع من ابتسامتها المشرقة فيما هو ضائع في ظلمة الليل: «تبسمّ وشعشع لي السلافة في الكاس / فتغرّك في ليل الحوادث

نبراسي - ص ٣١١». فهو يجمع ما بين ابتسامة الثغر المشعّ وبريق الخمر في الكأس المترعة. حتى إذا ما رشفها خاف على كفيها من حرّ أنفاسه. ولذا رأيناه يحذرُها من حرارة الجمر التي أشعلتها أنفاسه الحرّى.

فكأنّ الأنفاس الملتهبة غدت القاسم المشترك بين العاشقين. ولذا كان للتخييل الموسوم بطابع الفم العطشان، أن يُملّي على الأخطل سيول الموارد وهطول الأديم لأنهما يسكبان النضارة في العروق الظمأى ويشفيان غليل المشتاق إلى ارتشاف القطرة والتمتع بمذاقها. ولما كانت الحياة الواقعيّة لا تخلو من الصدمات المفاجئة والإحباط النفسي أمام الهزيمة والخذلان، فإنّ شعير الأخطل كان يدوّن تلك المآزم التي واجهته بلا إنذار وهاجمته بلا تمهيد، كما في تصويره السراب مصدرّاً لغصّاته الموحجة: «كم موردٍ لك في السراب وغُصّةٍ / رأيتَ كيف يغصُّ من لا يشرب؟ - ص ٦٨».

فعدم ارتشاف العصير من الشفتين خلّف غصّة في حلق شاعرنا وأفضى به إلى تصوير الناس نحلاً يحومّ على أكمّام ثغرها المرصّع باللالئ الساطعة. وهي بلا شك لآلئ الأسنان المغرية ببريقها، والموحية بطعم القبلّة الساحرة، وقد تراءت له عسلاً ذائباً على الشفتين. ولذا طالبنا الأخطل الصغير بأن نبْلُغ حسناءه المستحيلة، أنه مات فداها. وهو معذور لأنها المعجزة التي ابتدعها الله، فاستسلم لها جميع المعجبين: «أنتَ ذوّبتَ في محاجرها السحرَ / ورصّعتَ باللالئِ فاها / أنتَ عسّلتَ ثغرها فقلوبُ الناس نحلُّ أكمّامُها شفتاها - ص ١٥٢». فالإنسان الذي تطالعه المشاهدُ المغرية وتجذبه المناظر الفاتنة، من الصعب انصرافه عنها بلا انفعال. وقد ترجم الأخطل الصغير هذا التوتّر بامتصاص النحل وريقات الزهر مشيراً إلى عطر النكهة وحلاوة الطعم. وهذا الامتصاص المادي لا يخلو أيضاً من عاطفة صادقة قد تتجاوز أحياناً حدود الغريزة إلى قلوب الناس النابضة بالروح وراء بركان الجسد: «خلق الله للهوى قبلّة الروح / وراء الخدود والأجيار - ص ٢٣».

فالشاعر يؤكّد نبل إحساسه المأخوذ بالخدّ والجيد وما وراءهما. وتدوّق الجمال بنظر المحلّين نتاج الحضارة الراقية^(٦). ولذا يمكن للمرء أن يتخذة علاجاً لقلقه

ولاسيما في عالم النزوات المقموعة. فقوانين الكبت حرمت المرء ما اعتاده من المتع الفمية التي أصبحت ذكرى في خيال الحالم، على نحو ما أكّده والدته هندا عندما استرجعت ماضيها الندي: «عرفنهم واحداً واحداً / وذقتُ الذي ذقته مرتين - ص ٢٠١». هذا الهوس بالمذاق مرده إلى إيروسيّة الإثارة الفمية، وقد ارتبط بحاسّة الذوق التي يعدها العلماء أولى الحواس الخمس وأغرقها في الوجود^(٧). وهذه العراقة أثّرت في نتاج الشعراء العاشقين، فوصمت صورهم الخيالية بتاريخ فردوسهم المفقود منذ صدمة الولادة بلغة أوتو رانك^(٨). ففي الطفولة الأولى عرف الإنسان ملذات الوضع النرجسي وارتاح للعلاقة الذوبانية بعيداً عن القلق والجوع والحرمان. ولعلّه من أجل ذلك سمعنا الأخطل الصغير متحسراً في مآزق شبابه، على نعيمه الذي طواه تعاقب السنين وتقدّم العمر.

ففي حديثه عن معاناة القمع، يشير من طرفٍ خفيٍّ إلى حرمانه رشف الشهد، بعدما اعتاده في زمن الفراش الدافئ والمهد الهادئ. وآية ذلك قوله بطريقة غير مباشرة على لسان الحبيبة / الوردية: «لا النحل يرشف شهدي ولا الفَراشُ / وكان جيدي وخديّ لها فراش - ص ١٩٠». فالشاعر بعد انفصاله عن فردوسه وجد نفسه سجين الأصول والقوانين التي لجّمت الساقى، فما أترع الكأس ولا سكب الرّاح المضمخ بالعبير: «أفدي الشفاه التي شاع الرحيق بها / وهمّ بالكأس ساقياها وما سكباً / أأمنع الشفة الدنيا ولو طمحت / نفسي إلى شفة الفردوس ما انحجبا / ويُمطر الضيم في أرضي وأشربة / وكنت لا أرتضي أن أشرب السُّحبا - ص ١٩٣». فالفردوس الذي حباه نعمة الشبع والارتواء أيام انطوائه في أحضان السحب الدافئة، لا يزال يترجّع صدهاء كلّما أحسّ بالعطش أمام الكرمة الغاوية وعصيرها الكامن في العناقيد. حتى سمعنا صاحبنا يهتف في قصيدته «الشفاه الكسالى»: «واسكب على راحتها روح عاشقها / وقص من شفتيها الشعر والعنبا - ص ١٩٣». فعصير العنب عند الأخطل الصغير مزيجُ الشّعْر في كأس الخلق والإبداع. فكانّ الشاعر هو الرضيع الذي جمع بين الغذاء والمتعة. فكان المعجزة التي وحدت بين الروح والجسد ومزجت بين الماء والخمر.

ولكن حياة الطفولة ليست أبدية بل هي فسحةٌ زمنية لا بدّ من تجاوزها الحتمي. فالمرء لا يستطيع أن يظلّ دوماً ولداً صغيراً، لأنه مضطّرّ أخيراً إلى الرحيل كي يغامر ويخاطر في أرجاء الكون المعادي^(٩). وتلك هي مغامرة الواقع التي يعانيتها المهاجر بعيداً عن مأواه الأصيل. ولا ريب في أنّ لهذا البعد جرحاً يوقظ في نفس صاحبه آلام الفراق حتى ليصبح في ضياعه ضحية قلق الهجر. فالذي أدمن علاقة التدامج Symbiose بين الأمومة والطفولة لا يمكن أن يتخطى حدود فردوسه الوهمي حيث العواطف والطمأنينة والغذاء. ولذا ترجم الأخطل الصغير معاناة المهاجر وذيول مأساته من خلال الزغاليل التي افتقدت الحماية وإكسير الحياة: «تلك الزغاليل التي غادرتها / جفّ الندى ومات عنها المرضع / لا الريش مُكتملٌ ولا أوكارها / خضرٌ ولا السجعُ البكي يشفّعُ - ٢١».

صحيح أنّ شاعرنا يتحدّث عن موضوع الهجرة التي مُني بها لبنان في مرحلةٍ معيّنة من تاريخه، ولكنّ أسلوبه ينبعث من معاناة واعية وتجارب طفوليةٍ أمدّت صاحبنا بمشاعر كامنة فيه منذ الصغر. يقول فرويد: «إنّ الحدث الراهن المهمّ، يوقظ في الشاعر ذكرى حدث من الماضي، ينتمي غالباً إلى الطفولة^(١٠). ولا نخرج من هذه الرؤية عندما تطالعنا قصيدة الشاعر في ابنته «وداد» وهي في العشرين من عمرها. فهو يرسمها بما ألفه من ألوان النساء الفاتنات وبما يشعر إزاءهنّ من رغبةٍ واشتياق، متأثراً بالمرحلة الفمّية التي هيمنت على أشعاره. حتى إنه شبّه ابنته بقصب السكر وما فيه من عُقدٍ رخصةٍ وطريّة (ص ٨٥). وكذلك الأمر في حفيدته «ندى» التي جسّدت أمامه بسمّة الورد وقبلة الأرواح «رضابها للحميّا / والخدُّ للتّفاح / كم من وشاحٍ كساها / الجمالُ كم من وشاح - ص ٢٩». وربما كانت لفظة «وشاح» الذي كسا جمال الحفيدة، ذات دلالة نفسية تنمُّ على المكبوت في مخيلة الشاعر. ولذا استخدم في القصيدة «رضاب الحميّا وتَفاح الخدود» وهما صورتان منسجمتان تماماً مع «الثنايا العذاب» التي سلسلت الخمر من فم الفتاة، حتى سمعنا الشاعر يهتف قائلاً: «الله الله لما / عضتُ على العنّاب - ص ٢٩».

فهذه الأبيات واضحة التعبير عن نمطه الفميّ الذي يستخدم المخزون في اللاشعور. فإذا نتاجه الفنّي حصيلّة طبعه الذي كشف عن هويّته، فبدأ شاعرنا من الذين يعانون التثبيت في المرحلة الفميّة. وربّما علّلنا بذلك بصمات غريزته الجنسيّة التي انتقدتها بعض الباحثين في قصيدة حفيدته. كأن يقول أحدهم إنّ الشاعر مزج الحسّيّ بالنفسيّ ولم يوفّق. لأنّ من كانت في الخامسة من عمرها لا توصف بما يقال عن الفتاة في العشرين أو المرأة الحبيبة الغزلة^(١١). والحق أنّ صاحب هذا الرأي، مع أنّه ذكر امتزاج الحسّيّ بالنفسيّ، أغفل الحوافز النفسيّة ودورها في عمليّة الإبداع. فالأخطل الصغير من شخصيّات المرحلة الفميّة والتي توقّف فيها قدرٌ كبيرٌ من طاقة الليبيدو. وقد قسم كارل أبراهام هذه المرحلة إلى اثنتين. الأولى وفيها يجد الطفل لذّته في الرضاعة. والثانية، وفيها يجد لذّته في العض^(١٢). ولا شك في أنّ المرحلة الثانية تتميز بالساديّة. فهل معنى ذلك أنّ الأخطل الصغير حين كتب الشعر في حفيدته، صَدَرَ عن ساديّة العض؟

الواقع أنّ شاعرنا نادراً ما صوّر العضّ والقضم. فلو تصفّحنا ديوانه لما طالعنا هذه الظاهرة إلّا لمأماً. ومعنى ذلك أنّ الشاعر بريء من العدوانيّة، يتحلّى بمزاج قلّمَا ظهرت فيه عبارات الافتراس والنّهم. ولذا كانت ساديّته ضئيّلة، وإن طالعنا مثلاً في أشعاره حيث يقول: «وهذه القُبْلُ السّكرى التي التهمتُ / جيدَ الأزاهر، من أوحى لها النّهمًا؟ - ص ١٢٣». فصاحبنا وإن أطلق عنان نزوته في تصوير القُبْلُ النّهمة والتّهام جيد الحسان الوهميّة، لا يمكن عدّه من فئة العدوانيين. فهو لا يتفجّر كالأنياب المفترسة بل يكتفي بالتساؤل عمّن أوحى إلى الشفاه بالنّهم. فكأنه يستغرب هذا الواقع من التطوّر الليبيدي في المرحلة الفميّة الثانية، وهي مرحلة هامشيّة إذا ما قيسَت بِصمات الشاعر النمطيّة. وربما طالعنا ذروة غضبه البركاني في قوله الشهير: «لم يكن لي غدٌّ، فأفرغتُ كأسِي / ثم حطّمتُها على شفتيَّا - ص ١٤٢».

فالشاعر الحنون خفّف من عدوانيّة العضّ بالأسنان، ومنع الساديّة من تفجير طاقتها عن طريق تحطيمه الكأس على شفتيه تفرّغاً لأحزانه وتنقيساً لأزماته. غير أنّ

ميلاني كلاين ترى خلافاً لكارل أبراهام أنّ المرحلة الفميّة منذ بدايتها، تشكّل لحظة التصعيد الأقصى للسادية الطفليّة التي تهدف إلى تدمير الموضوع أو التجاذب الوجداني في التعامل معه^(١٣). وربما انطبق هذا الرأي على الشاعر في تحطيمه الكأس على شفّتيه، متوخّياً تدميرها والخلّاص من أذاها. والحقّ أنّ الشخصية الفميّة بنظر المحلّين، وإن عراها الاكتئاب حيناً وازدادت تأزّماً أحياناً، تظلّ رمز الكرم والسماحة والنزوع إلى التفكير الراغب والاتجاه نحو الطبيعة المتفائلة^(١٤). وقد عزا أديب مروّة ترنّم بشارة الخوري بالجمال إلى رقّة طباعه ولطف شمائله، حتى عُرف برقّته وكان «كالطيف في الحلم لا تكاد تتلمّس معالنه ورسومه»^(١٥).

فالشخصية الفميّة تنزع إلى الإبقاء على الفم بوصفه لا شعورياً المنطقة الشبقية الأولى، كما تسعى إلى الارتباط بالأُمّ عن طريق التثبيت التّدينيّ. وينتج عن ذلك تعرّضها لنوبات متبادلة من الأمزجة الشديدة الابتهاج أو الأنماط العميقة الاكتئاب. ولئن كان تحطيم الكأس يعكس السادية الفميّة طلباً لتدمير الموضوع، فإنّ تبعثر الشظايا على شفّتي صاحبنها يعكس جانباً من مازوشيتته التي ارتاح إليها بسبب تجاذبه أمام الموضوع والترجّح ما بين الرغبة والرغبة. وهذا ما يفسّر فكرة الانتحار التي خلّعها على الورد: «قتل الورد نفسه حسداً منك / وألقى دماً في وجنتيك - ص ٣٧». وقد صرّح بعض الباحثين أنّه لا يرتاح إلى هذه الصورة، لأنّه لا يريد أن يُلصق بالورد الجميل غريزة القتل والحسد^(١٦). والحق أنّ هذا الانتقاد يتجاهل حوافز اللاوعي التي أملت على صاحبنها صورته النفسية. وهي حوافز تقارب عدوانية الإنسان المحروم الذي عانى لجم الغرائز وقمع الرغبات. ففجّر طاقته التدميرية في ذاته لعجزه عن تفجيرها في موضوع خارجي. وهل الورد الذي قتل نفسه حسداً غير نسخة من انتحار العاشق المقهور؟ ولعلّه من أجل هذا العطش القاهر سمعناه يقول في ترانيل المغيّب: «نحّ هذي الكأس عني / واسقني هذي الشفاء - ص ٢٠٣».

فهو دائم التجاذب لا يستقرّ على قرار. تارةً يقرن الكأس بالشفاء، وطوراً يفصل الكأس عنها. فكأنه يرتشفها مرّة كبديل عن القبلّة، أو يقصّيها عنه رغبةً في ارتشاف

ثغر الحبيبة. ولكنه في كل الأحوال يستخدم إواليات دفاع مؤاتية، كأن يتماهى بالآخرين أو يتراءى في ملامحهم وهويتهم. والطريف أن شاعرنا غالباً ما تجاوز حدود البشر إلى الكائنات الجامدة Inanimés، فتداخل بها، إما عن طريق الإسقاط، وإما بوساطة الاجتياف Introjection. مثال ذلك ما عاناه من علاقات هوامية مع العناصر الكونية من جماد ونبات وحيوان. الأمر الذي جعله يثق بها وبما توحى إليه من خيالات مُحَبَّبة، فيما يصدمه الواقع بحقيقته المؤذية وخيانتة لرغباته وطموحاته. من هنا قوله في علاقته بالقمر: «قد وفى بموعده / حين خانت البشر - ص ٢٦». فلا غرابة إذاً أن نراه يرسم التواصل الجنسي بينه وبين العناصر الطبيعية. كأن يدون ارتشافه ابتسامات الزهر بلوحة فنية عبّرت عن ورود الجنائن في الجبال بصورة العذارى الطاهرات اللواتي عراهنّ الحياء والخجل: «أزاهر في حنايا السفح وادعة / من الحياء على أهدابها بلل / رشفتها بسمات من مناهله / عذراء يرشح منها الطهر والخجل - ص ١٦».

ولا عجب أن يتساءل القارئ عن خجل العذارى ما دام صاحبنا قد نعتهنّ بالعفة والطهارة. والجواب في أكبر الظن مرتبط بنزوات الشاعر اللاواعية، لأنها تُسقط مشاعر الذنب التي انبعثت من أعماقه الدفينة منذ الطفولة، وذكّرت بالنزوات الأوديبية والعلاقات المحرّمة. هكذا أصبحت المرأة بنظره صورة من الأم العذراء مرةً، ونسخة من الأم المومس مرةً أخرى.

ب - فردوس الأجنة والبراعم:

فالأمومة في شعر الأخطل الصغير ذات دلالة بعيدة المغزى. صحيح أن طفولة شاعرنا ليست واضحة للباحثين، إلا أنه يكشف علاقته بالأم من خلال حديثه عن زيارته الدائمة لوالديه، وتركيزه على أمّه كما في قوله: «وما إن يُحسّ وقع أقدامي حتى تصيح أمي: هذا بشارة. وتركض اليّ وتشمّني كما تشمّ البقرة ابنها»^(١٧). ولا ريب في أن هذا العناق الشمي يُلقي ضوءاً على العلاقة بالأم ودورها في تشكيل طبع ولدها. وليس غريباً لهذا الطبع أن يرتاح للطبيعة التي تراءت له بديل الأم. وهل نسينا

أنّ المرأة التي أحبّها وتزوَّجها قد أسهمت فيها أزمتها الأوديبيّة، يوم طارده السُلطة العثمانيّة، واضطُرَّ إلى أن يختبئ لدى صديق له في ريفون^(١٨)؛ وفي غمرة هذا القلق أُغرمَ بشقيقة صديقه التي أعادت إليه ارتياحه في إطار الطبيعة الرّيفونيّة. فالطبيعة والأمُّ والزوجة، ثلاث دلائلٍ لها أبعادها النفسيّة. وطبيعيُّ بعد ذلك أن ترتدي الأمومة في الشعر ثوب الطبيعة عموماً، وحلّة الضفاف خصوصاً، على نحو ما ورد في تساؤلات الأخطل الصغير: «سلّ ضفاف الهوى أنبتنَ غصناً / كحبيبي أو طائراً كفؤادي / كلّما هلهل الأغاني عليها / قبّلته وأنكرت كلّ شادر - ص ٢٣».

فشاعرنا يرتاح إلى التماهي بالطير المغنّي لأنّ أشعاره شبيهة بالأغاريذ التي جعلت ضفاف الهوى تعانقه وتقبّله مؤثّرةً شدوه على سائر المغنّين. فكيف لا يتحوّل طائراً مولعاً بلثم الوريقة الخضراء ونقر الزهرة الحمراء، طالما الطبيعة راضية بهذا الوصال تاركةً لأبنائها متعة الطعام والشراب، كما هي حاله في قصيدة «صدّاح» حين يقول: «صفّق كما شئتَ بهذا الجناح / فلا جناح / وشمّ خدّ الزهرات الصّبّاح / فهو مُباح - ديوان الهوى والشباب - ص ٤٠». فالارتقاء بأحضان الطبيعة يحرّر شاعرنا من حواجز الكبت ويشرع له أبواب الجنّة المملّأ بالينابيع. وآية ذلك حرّية سلوكه على ضفاف من عبير وراح، عندما طالعه صورة التوأمن في صدر الأنوثة: «بروحيّ ذانكما التوأمان / على ضفّة من عبير وراح / كأنّ لسانهما الأحمرين / بريّعة... أنختتها الجراح - ص ٤١». فتوأما الصدر المعطر يشدّان صاحبنا بلسانيهما الأحمرين اللذين أثّرا فيه حرارة المشاعر مقرونةً بدم الجراح.

وهذه اللوحة الحمراء الدامية لا تنفصل عن رغبات شاعرنا الفميّة، لأنّها تتوقّف عند «بريعمتين» تتوق لهما شفتاه. ولطالما رسم الأخطل الصغير اشتياقه الدائم للثم الوردية خالطاً بين الثغر والزهر. وليس أشهر من هذا البيت دليلاً: «والفراشات ملّت الزهر لنا / حدّثتها الأنسام عن شفّتك. ص ٣٧». فهو يجعل الشفاه بديلاً من الزهر حتى إنّ فراشات الفضاء التي أسقط رغباته عليها ما عادت راضيةً بغير امتصاص الشفّتين وارتشاف ثغر الحبيبة. فقوانين الطبيعة عند الطيور تبدّلت لأنّ الأجنحة ما

عادت محوِّمةً كسابق عهدها في بساتين الأرض، بل أصبحت مولعةً بتقبيل فتاته على نحو ما يعانیه الشاعر ليل نهار. وكذلك حال النجوم التي ذهلت بمنظر سلمى الكورانيّة حتى أنّ كوكباً مجاوراً غرق في بحار الهوى حين أبصرها: «وكان بالقرب منها كوكبٌ غزلٌ / يُصغي، فلما رآها سبَّح الله / وراح يُقسم أنّ لا بات ليلتهُ / إلا على شفيتها لاثماً فاهاً - ص ٤٣».

جليّ أنّ ليل الكوكب يزيد احتلاماً واشتياقاً إلى ارتوائه باللثّم والتقبيل. فشهوة الثغر هاجسٌ لا يفارق شاعرنا مدى حياته. وبدهيٌّ أن يوصفَ الأخطل الصغير بالثابت على المرحلة الفميّة رغم نموّه وتقدّمه في عمر الزمن. فتراكم السنوات لا يعني الشبع والاكْتفاء. ومهما تظاهر شاعرنا برصانته وترفعه عن الشهوات، يظلّ في باطنه كما كان في أمسه البعيد. ولعلّه قصد نفسه حين قال هذا البيت: «لا يخدعك منه مظهرٌ هاديّ / فالبحر أهدأه المخيفُ الأقتمُ - ص ٢٦٦». وهذا يقتضي تحليلاً يتجاوز الملامح الخارجيّة في مجتمع الناس. والواقع أنّ النزوات الجائعة يصعب لجمها في بيئة الحضارة حيث تتحكّم القوانين والأعراف، ولذا طالعنا الجوعُ والعطش في أغلب القصائد التي اقتصرّت على جمال الأنثى. وكيف تشبع الشفاه حين يخبرنا الأخطل الصغير أنها تلتقي فيما بينها في الضباب على غرار قوله: «عندما الليل احتوانا / كيف سالت دمعتنا / وتلاقت شففتانا / في الضباب؟ / كذبَ الواشي / وخابُ - ص ٥٧».

فاللقاء الذي يتمّ في الضباب هو نسخةٌ من سراب الحالمين. وقد صرّح الأخطل الصغير مراراً بأنّه طيفٌ من خيالات الليالي، يُرخي دائماً على الصحراء وشياً من هُوامه (ص ٥٧). وهذه التوشية نابعةٌ من هاجس الفم العطشان الذي لا يرتوي. ونادراً ما اختفت مفردات الثغر من أشعاره. مثال ذلك هذه الأبيات المتتالية في حديثه عن «الفردوسي»: «هل للأزاهر عن أمّاتها خبرٌ / عن شاعرٍ سكبَ الأطيابَ في فيها / وألبستها صباغَ الخلد ريشتهُ / فافتترّ عن ألف لونٍ في ذرايها / زهرُ الطبيعة يبقى في أماكنه / وزهره في فم الدنيا وأيديها - ص ٦١». فالشاعر المبدع يتدفّق طيباً لا

ينصبُّ في نظر صاحبنا إلا بثغر الأزاهر النائمة على صدور أمّاتها. وهذه الأزاهر الرضيعة لا تظهر نشوتها إلا بافترار الشفاه المصبوغة بألف لون. حتى إذا شاء تفضيل الفنّان على الطبيعة لجأ مرّةً أخرى إلى صورة الفم الذي التقط القصائد، بينما ظلّت أزهار الطبيعة مرميّة في العراء.

وقيمة الفم عند بشاره الخوري تتجاوز قيمة الحقل السابح في العراء. من هنا كانت القبلّة في رأي الأخطل الصغير نموذجاً لرسالات الهوى بين العاشقين: «رسالة من فمه لفمها / كذا رسالات الهوى تُختَصَرُ - ص ١٣١». ولا ريب في أنّ الضغوط الكثيرة جعلته يحلم «بالاختصار». فتراكمُ المكبوت يولّد تعقيداً في النفس يُرهق الشاعر، فلا تعود قادرةً على التعبير. من هنا راح شاعرنا يتمثّل اختلاس القبلّة على نمط العصافير، كأنّ يشبّه «عمر ونعم» بمنقارين متقاربين «يختلس القبلّة من مبسمها / هل تعرف العصفور كيف ينقر؟ - ص ١٣٠». ولا شكّ في أنّ ظاهرة الاختلاس تكشف صعوبة النوال واستحالة الوصال. فالذي ضبط غرائزه حكم على نفسه بالحرمان زمناً قد يطول ويتخطّى مرحلة الشباب. ولذا تراوّد صاحبنا من حينٍ لآخر فكرة القبل المختلسة ونقرة العصفور التي حسد الطيور عليها.

وربما كانت إوالية الإسقاط خير مساعدٍ له كي يربط حقل أيامه ويحقّق شيئاً من أحلامه، كما هي حاله عندما دخل زاهرة الرّبي مشتاقاً إلى تقبيلها: «لم أنس حين دخلتُ روضك غدوةً / والزهرُ بين مزررٍ ومشقّقٍ / فقطفتُ أول قبلّةٍ من وردةٍ / ورشفتُ أول مبسم من زنبق - ١٦٥». ففي بيت واحد جمع صاحبنا مفردات فميّة كشفت عن قبلّةٍ رافقها ارتشاف الشفتين وتدقّق العطر النابع من ابتسامة ثغر زنبقي. ولا ريب في أنّ وصفه للقبلّة بأنها الأولى وللمبسم بأنّه الأوّل، يفسّر هُجاسه النابع من تاريخ سنواته العطاش. صحيح أنّ بداية العلاقة أعذب مذاقاً من الزمن الرتيب، ولكنّ المحصور دوماً ببدايات الوصال، لا يعرف الغذاء الشافي ولا الشبع الكافي. لذلك يظلّ مولعاً بظاهرة الخطف والقطف. واسمعه كيف يرسم حالة الروض وهو يصغي لصوت المطربة أسمهان: «يكاد يُفتنّ مثلي ثغرُ وردتهٍ / فيخطف اللحنَ قبلي من فم الشادي - ص ٩٨».

فثغر الوردة مفتونٌ مثله باللحن. وفي هذا الافتتان اختزالٌ لطاقة الأذن التي ذابت في حاسة الذوق بعدما خطف الثغرُ لحن الحبيبة من فمها. ومعنى ذلك أن القبلية التي يهجس بها الشاعر، تجسدت في التصاق ثغر الوردة بفم المغني. وهو التصاقٌ مُغتصبٌ يخطف بسرعة البرق من شاعرنا ما سبق أن تمنّاه خياله الحالم، وعجز عن تنفيذه بنفسه. ولا ريب في أن لفظة «قَبْلِي» في عجز البيت، الموازية لكلمة «مثلي» في صدره، تكشف عن إحباط صاحبنا الذي يشكو من منافسة الآخرين له، مُظهرًا غيرته وعجزه عن خوض السباق.

وهذا ما يفسّر رأي نسيب نمر القائل عن بشارة الخوري: «يشتدُّ به الهيامُ والحبُّ عندما تتركه فانتته لتلحق بحبيب آخر»^(١٩). وهو رأيٌ مماثلٌ لقول مارون عبود: «إنه يجيد الغزل على النمط القديم ولا سيّما إذا حُرِم»^(٢٠). والحق أن اعتراف مارون عبود بجودة شعر الأخطل الصغير إذا حُرِم الحبيبة، ينفي عن شاعرنا آفة التقليد المتبع في غزل التراث، لأنَّ حرمانه معشوقته حافزٌ متفردٌ المعاناة. وهذا التفرد يجعل التعبير عن حوافزه خلقاً مبدعاً، ينمّ على تجربة شخصية صادقة. وأما رأي نسيب نمر فيؤكد شعور العاشق بالخصاء عندما تهجره الحبيبة إلى رجلٍ سواه. فأزمة العاشق حينذاك لا تقف عند خسران موضوعه بقدر ما هي عقدة خصاء تطعنه برجولته.

وطبيعيّ لهذا الشعور بالضالة أن يلتمس ذراً لظمنه الدائم وبحته المستمرّ عن قطرةٍ من الشراب: «وملامّةً يا قطرُ إنْ / أنا راقني فأَمَمْتُ وردكُ - ص ١٢٨»: فارتشاف القطرات وورود منابع الماء هما جوهر الرغبات التي انحفرت في مخيلة النمط الفميّ، حتى إنه خشي ملامة المراقبين أمام التثبيت على مرحلة الامتصاص. وهذا التثبيت مردهُ إلى استمرار النشوة التي عرفها منذ طفولته الأولى وبقيت منقوشةً في نزواته اللاواعية. وربما كشف من حيث لا يدري عن هذه المعاناة حين تغنى بحلاوة القبل القديمة: «ما كان أحلى قبلاتِ الهوى / إنْ كنتَ لا تذكرُ فاسألْ فمكُ - ص ٣٠٠». وليس أوضح تعبيراً عن العقدة الفميّة، من مخاطبة الثغر واتخاذها شاهداً على حلاوة القبلات الماضية. فالطفل حين يتابع نموّه ويبلغ مرحلة الرشد يتناسى ما اعتاده في بدء

حياته من متع المصّ والارتشاف أو القضم والمضغ والعضّ. ولكنّ الذكريات تبقى عالقةً في الشفتين تثير فيه ما طواه الزمن وغطّاه بستاير التقاليد. ولعلّ هذه الإثارة اللاواعية وراء «جَسْنَة Sexualisation" الكون وتحويله بيتَ هوى، يداعب فيه العاشق حبيبته لمساً ولثماً وتقبيلاً وارتشافاً.

ولا شك في أنّ تحليل هذه الأعراض الجنسية، تُوقفنا على مشارف علاقةٍ جسديّة لا تتعدّى المداعبات الحاملة والملامسات الناعمة. وليس أبلغ من هذا البيت تأكيداً على شعوره بالخصاء: «وإذا ما رمتُ قبلةً من حبيبي / عثرتُ قبل لمسها شفتيّاً - ص ٢٦٠». وربّما فسّرنا بذلك عطش الشاعر الدائم وجوعه المستمرّ. وآية ذلك أنّ شهواته بقيت مكبوتة ولم تبلغ الغاية المرجوة. ولذا تراءت له الكرة الأرضية وما يحيط بها من غيوم صافية، رمزاً لماوى الأمومة حيث ينعم الطفل بالسكينة والأمان. كيف لا؟ وصورة الغيمة تمثّل القبة المصنوعة من حرير: «الغيمة البيضاءً مثلُ القبة / كأنها من الحرير جُبّة / تضمُّ أعناق الربى وتلتئم / فليس إلاّ شفةً ومبسمُ / وساعدُ من الضحى مفتولُ / تغمره بالقبل الحقولُ - ص ٢٨٤».

فالذي يتأمّل مفردات هذا المقطع، يتأكّد من أنّ القاسم المشترك بين أعناق الربى واللثم والشفة والمبسم والمعانقة بالقبل، قد أصبح لازمة القصائد عند الأخطل الصغير. فنادرًا ما سها عن هذه الرسوم الفميّة لأنها تكشف حالة نكوصه الدائمة نحو الطفولة. وهل البياض الذي لوّن الغيمة السماويّة، والجبة التي بدت رقيقة عليها مثل الحرير، والطريقة التي ضمتّ الربى ولثمت الشفاه الباسمة، غير نسخة من الأمّ / الكبيرة، التي عُرفت بحنانها مع قوّة جبروتها؟ فلا عجب أن يُحس شاعرنا بالذنب حين تخطر بباله علاقة محرّميّة Relation incestueuse سعى إليها عن طريق إواليّات دفاع لا واعية. يكفي أن نشير إلى عمليّة التقبيل وما فيها من دلالة جنسيّة لتنبّين خطورتها بنظر الشاعر، حتى إنه عدّها من ويلات الحرب عند الفتاة الجائعة: «تلمس النجمة في مبسمها / ويرى ذوبُ الدجى في المقل / فأباحت ثغرها مرغمةً / وهي لولا جوعها لم تفعل - ص ٣٢٩».

فصورة الأنثى لا تزال في قصائده الموضوعية ثغراً يمثل الطعام الشهوي. ذلك أن فكرة الاغتصاب ما زالت تلاحقه. حتى إنه جسدها في الفتاة التي أباحت ثغرها مرغمةً. ولا شك في أن هذه اللوحة مع دلالتها الإصلاحية لا تخلو من هوس الشاعر بالقبلة المخطوفة. مثله في ذلك مثل الطيور الصغيرة التي تحلم باختلاس الرغبات الصعبة: «خافقات الجناح للسفح أنا / خافقات الفؤاد للحب أنا / فترف الأديم تختلس الحب / وتظلم فتقصد الغدران - ص ٢٦١». فالطيور المحلقة فوق السفح تظل باحثة عن قوتها وسائلاً عن مائها. فالجوع والعطش عنصران جوهريان من حضارة الشرق المحافظ على تقاليده وأعرافه. ولذا نتج عن هذه البيئة لجام يجمع الحواس ولكنه لا يلغيها. فطبيعة المرء مشدودة إلى تيار الشهوة مهما غص صاحبها نظره وصد نزوته. وآية ذلك اعتماد الهمس بدل الصراحة كما في قول بشارة الخوري متماهياً بالعصفور: «وهل يذكر الصفصاف إذ نحن عنده / وفي أذن الظلماء من همسنا نقر؟ - ص ٦٠».

فصاحبنا، على اقتناعه بضرورة الهمس حيناً، يبقى عاجزاً عن لجم فمه التائق إلى التقليل. وهل استخدامه نقر العصافير مع حبيبته على ضفاف الهوى غير تلبية لظمنه المقهور؟ ها هو في قصيدته «كيف أنسى؟» يعيد رسم الإطار المناسب لارتواء السنونو المختبئ بعيداً من رقابة الناس: «أفلا تذكرين ذاك الغديرا / والأفانين حوله والزهورا / والسنونو يحدث الماء همساً / كيف أنسى؟ - ص ٦٩». فالماء، عند الأخطل الصغير، كثيراً ما يترجم موضوعه الحبّي. وليس غريباً ربط هذه الدلالة بحياة ما قبل الولادة، حيث كان الجنين سابحاً في أوقيانوس الرّحم^(٢١). صحيح أن الماء يشفي الغليل ويعكس غذاء المرء في مرحلة التكوين، إلا أنه أبعد من حقيقة الطعام، لأنه الحالة الذوبانية التي تطبع المخلوق حتى بعد أن يبصر النور. ولعلّه من أجل ذلك رأينا الأخطل الصغير يرسم هذه اللوحة الموحية التي رأى فيها أزهار الهوى الحاملة في طور طفولتها: «تُحسك بالشادي إذا رقّ شجوه / وبالجداول الباكي على الحصباء / وبالورقات الخضر فاجأها هوا / فشددت على الأغصان مرتعشات / وبالشاطئ المغمور بالظلّ والشذا / على حركات الماء والسكنات / فتسكب الأنداء بسامة المنى / على قلبها الصادي إلى القبلات - ص ٢٨٩».

فهذه الأزهار المنتشرة كالأطفال تُحسّ بعاطفة الشاعر الحزين وبرقته الشجيّة التي تنساب جدولاً باكياً على الحصباء. وليس عجباً أن يتماهى الشاعر بأزهار الهوى التي عرّتها دهشة الأوراق الخضر حين فاجأها الهواء العاصف، فارتعشت هاربةً إلى الأغصان كي تحتمي بها. ولا تبعد الأزهار أيضاً عن سكرة الشاطئ المغمور بحنان الظلّ وعطر الرياحين. ولعلّ شاعرنا تماهى بهذا الشاطئ المرتاح لظلّ الشذا على حركات الماء والسكنات. فالحركات والسكنات هنا صورةٌ من الهددة التي تساعد الطفل على النوم بعيداً عن الخوف، كما هي حال الأزهار التي سقتها الأنداء عصير المنى وانحنت على ثغرها الصادي إلى القبلات. ففي هذه اللوحة إشارات كثيرة لظاهرة النكوص نحو الطفولة حيث النعيم لا يتعكّر بالمفاجآت العارضة.

وقد أثبت المحللون نزعة التماهي عند الشخصية الفميّة. ولذا تراءى صاحبنا كثيراً في ملامح الطيور والأطيار والأزهار التي تسعى دائماً إلى ارتشاف مناهل الغدران: «تسعى الطيور فكلّهن حمائم / حمراً على تلك المناهل حوّم / سكرى السماع فخافق مترنّج / حول الغدير ومستقرّ يلثم / ثملت به الأزهار وهي أجنّة / وتشوّقت فانشق عنها البرعم - ص ٢٩٢». فهو هنا مرتاحٌ إلى الغابة / الأمّ، حيث الحمائم الصغار تحوّم فوق المناهل، والأزهار الأجنّة مشتاقّة إلى اللثم، حتى إنّ برعمها انشق من فرط شهوتها وتفتّحت أكمّامها مثل الشفاه المعطّرة. فالتغر عند الأخطل الصغير يبحث دائماً عن ثغر آخر يلتقيه، لأنّ القبلّة لا تتحقّق من غير لقاء ثنائي بين الشفاه الأربع. وهذا اللقاء وراء ولع الشاعر بالأفق الساحر الذي عكس فم الحبيبة: «وكم أفق هناك يفيض سحراً / كأنك قد طبعت عليه فاكا - ص ٢٣٢».

فلولا القبلّة التي جمعت بين فم الحبيبة وثغر الأفق، لظلّ صاحبنا مكتفياً بأزاهير الطبيعة وأنجم السماء، ولما اهتمّ بأفاق البحار ذات الشفاه المغرية. ألم يرسل لنا الشاعر هبوط النجمة من فم الأفق إلى ثغر لبنان الذي سمّاه ملعب الأحلام: «من رأى النجمة تهوى من فم الأفق لفم / كلّما رفّت على ثغرك باهى وابتسم / ملعب الأحلام ما أحلاك حلوّ المبتسم / غرّة من مرج الشلال من زهو القم - ص ٣١٤»؟ أرايت كيف أنّ

الأحلام تُسعد شاعرنا، فإذا به يجمع بخياله بين ثغري عاشقين ينعمان بحلاوة
الابتسم، ويرتشفان منه شلال القبل. وهذا الابتسام دليل تفاؤل يردّه المحللون إلى
الشخصية الفميّة التي يعرفها الحزن. ولكنه حزنٌ لا ينتهي بصاحبنا الكئيب إلى حالة
العدوان^(٢٢).

واليك ردّات فعله أمام الخيبات، فإنها على كآبة الشاعر لا تتجاوز حدود الإحباط
الملجوم والتحسّر البائس كما في قوله: «لن أزهري هذا العيد باسمه» / وليس في
الروض تسجيع وتغريد / بئس الشفاه التي تفتّر باسمه / وفي الضلوع مصاريح
مكاميد - ص ٣١٩». فصاحبنا رافض واقعه المشوّه، وغاضبٌ على الشفاه التي تفتّر
باسمه أمام الوعود الكاذبة. ولا شك في أنّ صور الشفاه تلاحقه حتى في قضايا
المجتمع. فكأنها الهاجس الذي يستخدمه في مختلف معانيه، كاشفاً حوافره
اللاشعورية. ولولا هذا الهجاس بالشفاه والقبل والشراب، لما ولدت أغنية محمد عبد
الوهاب «يا ورد مين يشترك - ديوان الهوى والشباب ص ١٥٧» التي شاعت في العالم
العربي ورقصته سنين طويلة. ولذا كان التداعي بين الشفاه والكروم مردّه إلى خيال
صاحبنا وما فيه من توقٍ إلى عصير العناقيد وطعم الشفاه: «لنا الكروم فهل في القول
من حرج / إذا سألناهم: أين العناقيد؟ - ص ٣١٩».

ج- تداعي الشفاه والكروم:

والحق أنّ الحرج في تساؤل شاعرنا سببه شعور بالذنب خفي، إذ هو محكومٌ في
لاوعيه بالثببت على الطور الفمي. وأكبر الظنّ أنّ ولعه بالخمير والكأس يرجع إلى تأثير
هذه المرحلة الفميّة الأولى في إدمان الكحول^(٢٣). وسواء مارس الأخطل الصغير إدمان
الخمير أو لم يمارسه إلا في أشعاره^(٢٤)، فإنّ موضوع الشراب يغطّي جزءاً كبيراً من
ديوانه. وهل أحدٌ يجهل قوله المشهور: «وُلدَ الهوى والخمر ليلة مولدي / وسيحملان
معي على ألواحي / أدبُ الشراب إذا المدامة عربت» في كأسها أن لا تكون الصاحي
- ص ٢٤؟.

إنَّ الشاعر من حيث لا يدري يكشف حقيقة الإدمان المرتبط بزمان الولادة. فالطبع الفمي متأثر بعملية الرضاعة التي وهبت صاحبها التفاؤل عن طريق الشبع كلّما جاع. أمّا إذا أُسيء تنظيم الرضاعة، فينتج الإحساس بالحرمان الذي يسم صاحبه بالتشاؤم^(٢٥). ولما كانت أشعار الأخطل الصغير حافلةً بابتسامات الشفاء، فإنَّ طبعه جاء أقرب إلى التفاؤل الملحوظ، مهما عانى مآسي الحياة في عالم الكون والفساد. ولا ريب في أنَّ الخمر علاجٌ يساعد المرءَ أحياناً على التحدي والتمرد والتحرر، حتى إنه يشجّع المتعاطي على تحقيق ما عجز عنه صاحياً. ولذا سمعنا الأخطل الصغير يستشهد بهذه العبرة: «حكمة الدهر أن نعيش سكارى / فاجمعا لي الكؤوس والأوتار - ص ٨١». فهو خلال تعاطيه الكحول، يستطيع الإقدام خلافاً لحالة الانكماش في يقظته. فالقليل من الخمر بنظر المحللين يمنح المرءَ قدرةً على ممارسة الجنس^(٢٦). وقد يكون المتعاطي أجبن من أن يخاطب امرأة بعينها، ولكنّه يستطيع ذلك بعد احتسائه بضعة كؤوس من الخمر. فإذا المنكفى على نفسه يصبح البطل الذي جسّد نزواته بعدما خلع قناع الحضارة: «فانهب العيش - لا أبا لك - نهبا/ واطرح عنك وجهك المستعارا - ص ٨١».

بيد أنَّ هذا الانفعال يبقى عند النمط الفمي بعيداً من العدوانية لأنه لا يتخطى به مرحلة الانكفاء على الذات، طالما هو مأخوذٌ أبداً بارتشاف رغباته من طريق الحلم لا الواقع. فالشاعر كما يقول: «عمره فجرٌ من الحب / وليلٌ من شراب... / كيف أصحو؟ خمرتي من شفتيك / والمنى تضحك لي في ناظريك - ص ٥٦ - ٥٧». ذلك أنَّ أمانيه التي يرغب فيها، تأتيه خلال نشوته في الليالي الحمر، وسكرته النابعة من شفتي حبيبته وعينيها الضاحكتين. فخمر صاحبنا يرتشفها من قبلات المرأة كما يقول وليس من دنان الكروم. وغياب ملهمته يردّه إلى الصحو الموجه الذي يحرمه نعمة الوصال: «أتركت بَعْدَكَ نشوةً للمراح / يا ذاهباً ببشاشة الأفراح / واليومَ يا كأسِي شربتُ بك الأسي/ وأدمت، ثمَّ عَجِبْتُ أَنِّي صاحٍ - ص ٩٩».

هذه القصيدة تأكيد لاقتران الخمر بالمرأة. فغيابها عنه صورة من رحيل النديم وفقدان الطمأنينة التي أفرغت الخمر من قدرتها على انتعاشه. فهو على احتسائه

الكؤوس بعد رحيل حبيبته لا يزال صاحياً ومتوجعاً. ذلك أنَّ المسكوب في الكأس من غير شفاه الأنثى يبقى بلا تأثير ولا طعم: «ملأوا كأسَي خمرٍ / ليس من خمري ودني / وسَقُوا عودي فغنى / وفؤادي لم يغنَّ - ص ٣٠٢». وجليُّ أنَّ صاحبنا لا يزال متعطشاً لخمير الشفاه، منتظراً المواعيد الحاملة التي خدّرتة طويلاً ولكنها لم تصل به إلى تحقيق الغاية المرجوة. ألم يقل المحللون إنَّ الشخصية الفمّية من الصعب إرضائها تماماً؟ والسبب أنها غامضة ومطلقة وغير دقيقة وبلا حدود. والموضوع بالنسبة إليها لا يكون أبداً واقعياً، بل هو موضوع افتراضيّ بالقوّة لا بالفعل Virtuel، لأنه لا يشكّل مع العالم غير وحدةٍ دوبانيّة^(٢٧). وأمّا الانشطار بينه وبين العالم فيولّد عنده صراعاً نفسياً وأزماتٍ باطنيّة.

إنَّ الواقع يتّصف بالدقّة وتحديد المحيط، وهما صفتان نادراً ما اهتمّ الشاعر بهما. فطبعه يرغب بالمكافآت الكليّة انطلاقاً من مبدأ: «كل شيء أو لا شيء... وفوراً». كما عهدّها في زمن النرجسيّة وما قبل الولادة^(٢٨). ولا شك في أنَّ هذه الخصّات تحدث فيه نوعاً من الإحباط رسمها تشايخوف في شخصيات كتبه^(٢٩). وهذا ما نسمّيه مأساة النمط الفمّي.

والحقّ أنَّ المأساة عند هذا النمط لا تتوغّل كثيراً في العذاب، لأنَّ هذا النمط لا موضوعي. فشاعرنا منذ مجيئه إلى هذا العالم لم يستطع الفصل بين الذات والموضوع. حتى حياته في هذا العالم بقيت استمراراً لحياته الجنينيّة التي أسكرتها نشوة الذات مثل العاشقين الذين وصفهم الفرنسيّون بأنهم «يعيشون بالحب والماء العذب». ولا شك في أنَّ الماء، على عذوبته، مرّدّه إلى الشعور الأوقيانوسي الذي يحيط بالكائن في رحم الأمومة. هكذا يشكّل النمط الفمّي كونا مغلقاً على نفسه من ناحية حاجاته الغريزيّة، وعالمًا مشرع الأبواب من ناحية قدراته الهواميّة. غير أنَّ اختلاطه بمحيطة يظلّ جاهلاً علاقته الموضوعيّة. فالشخصية الفمّية تغمرها النشوة بالوحدة النرجسيّة، لأنَّ الموضوع يشكّل معها كياناً واحداً بلا حدود. ومثلما يشكّل الطفل مع دميته المفضّلة وحدةً نرجسيّة من الصعب فصله عنها، هكذا يتراءى اتحاد الشخصية الفمّية بعناصر

الطبيعة عن طريق الاستدماج Incorporation، لأنَّ المرحلة الفميَّة برأي إريكسون ترتبط بمنطقة حسِّيَّة لا تنحصر فقط بالفم بل تمتد إلى سائر الحواس، من خلال الوجه والأعضاء الأساسيَّة للغذاء^(٣٠).

صحيح أنَّ الاستدماج الفميَّ هو ردَّة الفعل الأولى تجاه الموضوعات عامَّةً، وهو سابقٌ للاستعدادات الجنسيَّة والعدوانيَّة المتوافرة في المراحل اللاحقة، إلَّا أنَّ الطفل لا يكتفي بامتصاص الأشياء وبلعها، بل هو يرتشف أيضاً بعينه ما يدخل في حقله النظري. من هنا قول شاعرنا في سياق حديثه عن الكأس: «صبَّها من شفتيك / في شفتيَّ / ثمَّ غرَّق ناظريك / في ناظريَّ - ص ٢٤٥». فالشاعر يجمع بين حاسَّتَي الذوق والبصر ليستدمج في كيانه رغباته المكبوتة، لأنه بفضلهما يستعيد العلاقة الذوبانيَّة: «إن تكن أنت أنا / وجعلنا الزمنا / قطرةً في كأسنا - ص ٢٤٥». هكذا حوَّل العالم المرغوب فيه، قطرةً سرت في عروقه وأنعشت حواسه. كل ذلك بفضل «دولة الماء» التي ترمز في شعره إلى الأمومة ذات القدرة الكلية: «دولة الماء ولا تجري إذا / لم تشائي قطرةً في جدول - ص ٣٢٢».

فالشاعر الفميَّ يسعى إلى امتلاك الكون وابتلاعه حتى بعينه. ولذا عكست أشعاره رغبته الدائمة في تعرية الطبيعة وقد جسَّدها بالعداري: «واجلوها دنيا ممتعة الحسن / كما تجلوان إحدى العداري - ص ٨١». يكفي أن يذكر جلوة العداري ليظهر ولعه بالأنثى وما تثير فيه من رغبات. وجلوة العروس عند العرب تثير فضول الرجال. فجميل بثينة دوَّن ذلك بببيتٍ من الشعر مشهور: «ما أنسَ لا أنسَ منها نظرةً / بالحجر يومَ جلَّتْها أمُّ منظور». ذكروا أنَّ مصعب بن الزبير سأل أمَّ منظور: «كيف كانت تلك الجلوة؟ ولما روتها له قال: أقسم عليك ألا جلوتِ عائشة بنت طلحة مثل ما جلوتِ بثينة». ففعلت. وركب مصعب ناقته وجعل ينظر إلى عائشة بمؤخَّر عينه كما فعل جميل مع بثينة^(٣١).

فالأخطل الصغير مشغول إذا بجلوة العروس كما هو مأخوذٌ دوماً بالتهام الجمال عن طريق البصر، فضلاً عن حاسَّة الذوق. يقول موضَّحاً أرقه الطويل: «نام الجميع ومقلتي / يقظى تجول مع الظلام - ص ٩٥». وهذه المقلة يقظى ترافق لهفة الشفتين

إلى ثغر الحبيبة مستخدمةً حاسّة النظر في احتواء الألوان المغرية. وهي ألوان تسهم في ارتواء العاشق العطشان. فالظمأ الذي عاناه صاحبنا أوحى إليه رؤية المياه المتدفقة في عيون الحبيبة، فيما هو يشكو حرقة العطش وصعوبة الارتواء: «كيف يشكو من الظما / من له هذه العيون؟» ص ٢٩١. فنضارة العيون الزاهية في وجه ملهمته، أيقظت في نفسه الرغبات الملجومة ودعته إلى مقارنة صارخة بين افتقاره الدائم إلى الشراب الشافي، وغنى حبيبته المتنعمّة أبداً بمياه عينيها الجميلتين. وهذه المقارنة بليغة التعبير عن عمق آلامه وخصب خياله خلافاً للقائلين: «إن وصفه للعيون، سواء ما جاء به من عنده أم ترجمه عن الشاعر الفرنسي سوللي بريدوم، وصفٌ رتيب ليس فيه الحرارة والروح، لأنه لم يرو شيئاً من حديث العيون ولم يفيض بشيء من أسرارها أو يترجم معانيها»^(٣٢).

وربما افتقر هذا الكلام إلى التحليل الوافي لأنه يفصل ما بين الشاعر ونتاجه. فتصاویر العيون في ديوان الأخطل الصغير حافلةً بالعطش والجوع اللذين يعانيهما النمط الفمي، خلال استدماج موضوعاته بحاسّة النظر، فضلاً عن سائر الحواس من ذوق وسمع واحتكاك جلديّ جذّاب. وطبيعيّ لصاحب العيون العطشى أن يغدو مولعاً بالشواطئ وأن يؤثّر على الجبال. والسبب في رأيه عائد إلى الغيد الفاتنات، إذ هنّ يرتدين كساءً في الأماكن الجبلية، بينما يخلعنه في الشواطئ الساحلية، حيث يسبحن بلا ثياب: «إذا أرتك الجبال الغيد كاسية / فالشطّ أدوق منها حين عراها - ص ٤٣». فكأنّ صاحبنا يصدر عن عاطفة الكون بجباله وشواطئه مثنياً على ذوق السواحل التي جرّدت الحسان وعرت أجسادهنّ. كل ذلك لأنّ في مقلته شبقاً جنسياً لا يعرف الشبع. وهذا الجوع الدائم مرده إلى عجز النمط الفمي عن تحقيق غايته أو متابعتها إلى آخر المطاف. وربما فسّرنا بذلك قوله الشهير الذي ربط ما بين النظر الجائع والعشق الدائم: «إن عشقنا فعذرنا/ أن في وجهنا نظراً - ٢٩١».

من هنا كانت متعة صاحبنا في استسلامه لعقدة النظار Voyeurisme التي يعانيتها أكثر الفنانين، نتيجة تسامي هذا^(٣٣) الميل في النواحي الفنية. وهي متعة لا تنقذ

صاحبها من معاناته لأنها تكتفي بالخطوات الأولى من غير المضيّ نحو النجوم. وربما دفعه الشعور بالإحباط أحياناً إلى مثل هذا البيت: «نَمْ وارِعْ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ وَلَا تَكُنْ/ترعى كعيني في الظلام الأنجما - ص ٥٨». فهو يعترف بأنّ مراقبة النجوم أثارت انفعاله زمناً طويلاً بلا جدوى. وأنه يؤثر لو عاد إلى زمن النوم الذي يراه المحلّلون حالة نرجسيّة تعفي صاحبها من الجهد المبذول. ولعلّه من أجل ذلك وصف برترام ليفين Bertram Lewin المرحلة الفميّة بالمثلث Triade أي: «أن تأكل وأن تؤكل وأن تنام»^(٣٤). ولا ريب في أنّ التناقض الظاهر بالعنصرين الأوّلين «أن تأكل وأن تؤكل» يمكن تعليقه بانعدام الموضوعيّة. Anobjectal. فإذا كان الفصل بين الذات والموضوع مُلغىً، فلا فرق أن تعرف من هو الأكل ومن هو المأكول، لأن الشخصية الفميّة كما يقول مارتى وفين Marty et Faine تأخذ وتُعطي. فهي الذات والآخرون. والآخرون هم أيضاً ذاتها^(٣٥). ولذا اعتقد الأخطل الصغير أنّ النوم يريحه من الشعور بالغبن.

غير أنّ المرحلة الفميّة متضاربة في رأي بعض المحلّلين لأنها أيضاً مرحلة اختلاط ما بين الذات والموضوع، حتى سمّاها بالينت «الوحدة الثنائية الجدلية Dual Unity»^(٣٦) فلا غرابة أن يصدر عن هذه الوحدة المتصارعة في ازدواجها، مرحلة فميّة يصفها بيير مارتى بالشراسة النهمّة، والرغبة المُلحّة، ونفاد الصبر، وأفة الحسد. وطبيعيّ لهذه الشراسة أن تستخدم العيون في التهام الشهوات المثيرة: «يا وردة طابت وطبنا بها/أيام نسقيها بماء العيون/نحفظ بالاجفان أكمامها/ونسكبُ الأرواح تحت الغصون - ص ٣٥». فعملية السقي والارتواء واضحة ما بين العيون الجائعة والوردة الشهيّة. فكأنّ صاحبنا يشرب الوردة بعينه، بل إنّ الوردة في نظره تستقي عينيه الدامعتين. وهذا يتّفق والرأي القائل بانعدام التناقضات في المرحلة الفميّة. ولا شك في أنّ احتفاظ الأكمام المشتهاة في أجفانه، كناية عن نُظاره التملّكي Voyeurisme possessif الذي يعني سلب الآخر ما يملكه بالنظر. وكثيراً ما يلجأ النمط الفمي إلى هذه الطريقة لأنها تقتصر على مرحلة تمهيدية من الفعل الجنسي العادي، ألا وهو الإثارة من خلال «البصبة» بدل امتلاك موضوعه المرغوب عن طريق علاقة جسدية فعلية وتامة.

وربما عبّر الأخطل الصغير عن هذه الحالة في وصفه أحد المشاهد الثابتة في مقلتيه: «وعيونُ النجوم ترنو إلينا/ولسانُ الدُّجى يكاد يفوه/والنسيمُ الخفيف يلهو بثوبينا/كطفلٍ أهله ما هذبوه - ص ٢٤٦». فعيون الليل التي تراقبه تراءت له شخصاً من الوشاة يكاد يفصح عزلته بحبيته. وهذا الخوف من الرقابة ينمّ على رغبات مكبوتة يرفضها الأنا الأعلى ويقمعها بقسوة جارحة. لذلك اتخذ من الطفل غير المهذب قناعاً يحجب الغرائز الجائعة في أعماقه. فكأنه يتماهى بالطفل الذي عانى تجارب صغره الماضية كي يحقق نشوة الطفولة، بعدما حجب زمن الرشد عنه أجمل الذكريات.

يقول إيليا حاوي بصدد النجوم الواردة في شعر الأخطل الصغير: «إن الرومنسيين يتداولون النجوم ويُسرفون فيها. فكأنها كوى من ظلمة الغيب الذي يُحدق بطلسم العالم. أمّا الأخطل فقد توسّلها توسّل الدهشة حيناً، أو للتدليل على شمول تجربته وكلّيتها. فكأنّ للنجوم يداً فيها وإطلاعاً عليها^(٣٧)». ولا شك في أنّ صاحب هذا القول، قارب الصواب في حديثه عن الكوى، وعن اطلاع النجوم على تجربة شاعرنا، إلّا أنه لم يتحدّث عن تأثير هذه الرقابة المطّلة على الأخطل الصغير، والتي جعلته في اضطراب يُدنيه من عقدة مَشْهَدِيَّة أثارت فيه بعضاً من القلق والرُهاب. وطبيعيّ بعد ذلك أن يحنّ إلى عهده القديم حيث كان ينعم بالحنان والثروة الهواميّة: «حبّذا اليوم الذي كنتُ به/ غصناً عند ضفاف الجدول/ لي من الأوراق أبهى حللٍ/ ومن الزّهرِ نفيساتُ الحليّ - ٣٣٠».

فحنان المياه الجارية في الجدول، وحيويّة الغصن المتباهي على الضفاف، وتدثّره بالحلل، وتزيّنه بالحليّ، كل ذلك يعكس جنّة الماضي البعيد ونعيم الطفولة الأولى. ويبدو أنّ للنسيم دوراً مهماً في حياة شاعرنا لأنه يمتاز بجرأة الإقدام التي يفتقدها الشاعر المحكوم بالمبادئ والقوانين والأعراف. وإليك هذه اللوحة التي يرسمها بريشة الهواء العليل: «وأزاح النسيمُ عن صدرها الثوب/فلاحا... ولا تقل نهداها - ص ٣٠٣». فالذي يصعب على الأخطل الصغير تنفيذه يقوم به النسيم الذي أسقط الشاعر عليه عاطفته المترجمة بالنُّظار التملّكي.

ولو شئنا متابعة الحلول المتأتية من المرحلة الفمية عند الشاعر بشاره الخوري، لطالعتنا أيضاً عملية الاستدماج بحاسة الشمّ التي يملك بواسطتها مبتغاه. فالثغر يستثيره العطر، ولذا حام رحيق البنفسج والخزام فوق الشفاه النابتة في السهول: «أنا ساهرٌ والسهل في / حُضن الطبيعة كالغلام/ يغفو ويحرس ثغره/ روح البنفسج والخزام - ص ٩٦». فالعلاقة بين الفم والشمّ واضحة بانجذاب أحدهما نحو الآخر. ولا غرابة في ذلك لأنّ حاسة الشمّ ذات جذور جنسية تعود إلى بدائية الحواس. وهي بعد اللّمس أو الاحتكاك^(٣٨) تكاد تكون أقدم الحواس في الإنسان. ولذا رفع صاحبنا صوته شاكياً ومعاتباً: «أغضاضة يا روضُ إن أنا / شاقني فشملتُ ورْدك - ص ١٢٨».

ففي الرائحة إثارة جنسية تصعب مقاومتها. وملاحقة الشاعر للروض سببها العطور المتضوّعة مثل الورود المتفتّحة. فكلا الشمّ والنظر متّحدٌ بحاسة الذوق التي اعتادت اللذة المتكاملة منذ كان المرء طفلاً على صدر أمّه. ألم يقل المحلّلون إنّ سلوك الطفل الامتلاكي يعتمد الرضاعة وامتصاص الحليب والاقتراب من جسد الأمّ التي جسّدت له الطعام؟ وهل يبرأ هذا السلوك من رائحة الأمومة ونكهة ارتشافها بملء النّفس^(٣٩)؟ يكفي أن يلامس أحدها الوردة ليستنشق عبيرها ويحتوي أريجها، حتى إذا مات، بنظر صاحبنا، ظلّ محتفظاً برحيقها: «إن كان أحلى الحبّ أول قبلة/ ما ضرّه لو مات أول عُمره؟ / كالزهر مات مكفناً بأريجِه/ ووسيم نُضرتِه ونشوة طهره - ص ٢٥٩». وجليٌّ أنّ شاعرنا يصدر عن ذكريات الزمن الأول، وهي نسخة من تجربة الطفولة الأولى التي حفرتها الأيام في أعماقه، وظلّ تائقاً إلى استرجاعها. وهل الزهر الذي مات مكفناً بأريجِه يستطيع نسيان عهدٍ طواه الموتُ الهوامي؟.

إنه محتومٌ عليه الارتداد كلّما هبّت عليه رائحة الأمس المنقوش في باطنه. مثله في ذلك مثّلُ مارسل بروسست الذي استرجع زمن الطفولة من خلال مذاقه قطعة المادلين الصغيرة La petite madeleine، وهي قرص حلوى صغيرة، ألف طعمها طفلاً، منذ كانت خالته «ليونني» تقدّمها إليه صباح الأحد في «كومبريه Combray»، بعد أن تغمسها في كوب الشاي أو الزيزفون. وقد عبّر بروسست عن أثر المذاق والرائحة في

إعادة ذكريات الطفولة حين قال: «ولم تذكّرني رؤية قطعة الحلوى الصغيرة بشيء قبل أن تمّ لي مذاقها»^(٤٠). فالرائحة والطعام على هشاشتهما، هما في نظره أطول عهداً وأكثر شفافية وأشدّ استمراراً وأوفر أمانة. فهما يظلّان مدّة طويلة مثل الأرواح يتذكّران ويبتغران ويأملان، فوق خراب كل ما عداهما^(٤١). ولا ريب في أنّ هذه الانطباعات تؤيّد نظريّة القائلين إنّ الحواسّ التي يستدمج الطفل بها موضوعاته تتألّف من الأعضاء الأساس في عمليّة التغذية. فهي تتناول الذوق والنظر والشمّ كما في شعر الأختل الصغير: «بيضُ البشائر تندى من جوانحها/ ريحانة السفح أو أغنيّة النّهر/ النور والعطر رقرقان في أفق/ من المباسم مدّ الظنّ والنظر - ص ٢٩٩». والحق أنّ الخلط بين ريحانة السفح وأغنيّة النهر كما ورد عند الشاعر يؤكّد نظريّة الاستدماج بالحواسّ الخمس بدل اختصارها في حاسة واحدة هي الثغر.

مثال ذلك الصوت المحبّب الذي يرتشفه الطفل بأذنيه قبل قدرته على النظر. من هنا جوع الشاعر إلى التهام النعم لأنه ينتشله من هوّة الانسحاق إلى ذروة الأثير: «همستُ نجمةً بأذن أخيها/ همس ثغر الندى بمسمّع ورّد - ص ١٦٨». فالهمس يعكس الوداعة والرقة وهما بمنزلة مخدرٍ يُهدي صاحبنا النشوة التي وهبتها له الخمر. ولعلّ ارتباط الهمس بثغر الندى، يكشف أهميّة السّمع إزاء حاسة الذوق. فالسمع والذوق والنظر تلتهم الهددة التي احتضنت الطفل بما يسمّيه بيير - بول لاكاس وجه الأمّ الصائت أو حَمَام الكلمات المُرّة^(٤٢). وقد رسم بشارة الخوري واقع هذا الطفل بقوله: «أيها الطائر الذي ألف الروضَ / مقاماً وجاور الأنهارا / وتلهّى حيناً بسقسقة الماء / فكانت لشدوه أوتارا - ص ١١١».

بيد أنّ الشخصية الفميّة لا تُغفل أهميّة الشفاه في استثمار الصوت والغناء تنفيساً عن المكبوت. ولذا رأينا الشاعر يتماهى دائماً بالبلبل الغريد الذي «تتعشّق الأزهارُ عذبَ غنائه/ فإذا شدا فبكلّ ثغرٍ كوكبٍ/ والغصنُ والأوراق أذانُ له / ماذا تُرى فيها النسيمُ يُنبّئُ - ص ١٥٣». فشاعر الأطيّار مزهوٌ بغنائه لأنّ غصون الخميّة تصطفق كلّما سمعته، والأزهار تنتشي كلّما غنى لها. وطبيعي أن يتوخّى من الغناء

قبيلات المعجبين به. وهذا ما يفسّر طلوع الكواكب في الثغور الحاملة بالقبل، وظهور الأذان في الغصون المرتعشة بالنسيم.

فغناء البلبل الشاعر يؤثر في الطبيعة ويتحكم في عناصرها، حتى إنّ البلبل الطائر يحسده على مواهبه وقدراته: «كَلَّمَا غَنَيْتُ لَحْنًا فِي دِيَارِ الْبَلْبِلِ/ سَرَقَ اللَّحْنَ وَأَلْقَاهُ بِأَذْنِ الْجَدُولِ - ص ٢٠٢». إلّا أنّ هذا النُّفَاج لا يستمرّ طويلاً، لأنّ الكآبة تلاحقه وتدمغه ببصماتها، حتى نسمعه يقول واصفاً قبر المسلول الذي دُفِن في مكانٍ حقير: «متجلّجٌ بالفقر مؤتزرٍ/ بالنُّبْتِ من متيّسٍ وندي / وتزوره حيناً فتؤنسُهُ / بعضُ الطيور بصوتها الغرِدِ - ص ٢٤١». صحيح أنّ هذه القصيدة تتناول المسلول ولكنها لا تخلو من إسقاط يُظهر شخصيّة الشاعر من وقتٍ لآخر. وليس غريباً أن يعكس الأخطل الصغير مشاعره إزاء صوت الطيور التي تؤنس المعزول عن محيطه. ذلك أنّ شخصيّة الفنّان عموماً تتسم بالانطوائية التي تُبعدها عن الاختلاط الكثيف بالمجتمع^(٤٣). ولذا كانت المؤانسة هدفاً ضرورياً لكل من عانى الوحدة والعزلة. حتى إنّ صاحبنا يتمسك بأغصان الشجر لأنها تتهامس فيما بينها كما يقول: «وأكاد أمتشقّ الغصون تشقياً/ لتهامس الأوراق في الأعواد - ص ٥٢».

د- حنين الجدول إلى البحر.

وقد يكون هذا التهامس نتاج شاعر أسقط رغباته على الطبيعة تشقياً على حدّ تعبيره. فالذي يفتقده في الواقع يحصل عليه استدماجاً في الهوام. والاستدماج في الشخصية الفمّية كما يقول «فنيكل» يشمل القبض على الأشياء باليد، وابتلاعها بالبصر، وانتشاقها بالشمّ والسمع وامتصاصها بالاحتكاك الجلدي^(٤٤). وهذه الوظيفة تعكس عمليّة التلقّي الفمّي الذي يمتدّ إلى كل الحواسّ كما تصوّرها أبيات الأخطل الصغير من خلال تماهيه بالبلبل أو بالهزار: «فإذا الأريج سحائبٌ ورديةٌ/ لبس الهزارُ بها الطراز المُعلماً/ ثم استقرّ على مخبأ وردةٍ/ فشكا وداعب لحظةً وترنّما - ص ٢٧». إنّ أريج الورد الذي ارتداه الهزار طرازاً مُعلماً، ولجّؤه إلى قعر الوردة مختبئاً فيها وشاكياً إليها همومه، ثم مداعبته لها وترنّمه بمفانيتها، كلّها مرتبطة بالأعضاء التي انعكست فيها إيروسيّة الشاعر المكبوت.

من هنا كانت الطبيعة مصدر تفرغ لصاحبنا، تُجسّد انفعالاته الشخصية في جميع العناصر الكونية. وهذا الكون النابض بالعشق ينعكس في نتاج أغلب الشعراء ولا سيما في قصائد نزار قباني الذي رأى في الزنبق والجدول والعشب والنحل كلمات حبّ رائعة عبّر عنها بقوله: «أحتى الأرض يا ربّي / تعبّر عن مشاعرها / بشكل بارع بارع / أحتى الأرض يا ربّي / لها يوم تحبّ به / تبوح به... تضمّ حبيبها الراجع»^(٤٥). وكذلك الأطل الصغير في وصفه عجائب الدنيا عندما نما الورد في الوعر: «وردة صارت بها الأرض سماء/ عندما لاحت عليها كوكبا/ منعت مبسمها الناس وما / منعتة عن نسيمات الصبا - ص ١٧٧». فنجسيّة الشاعر تُدخل في ذاته العالم المحيط به. وهو العالم النرجسيّ المكملّ له تقريبا، والذي يتلاشى في داخل حدوده^(٤٦). هكذا يصبح مبسم الورد ملك صاحبنا لأنه لا ينفصل عن نسيمات الصبا. فإذا به يتحرّك بلا قيد، حتى إنه يأخذ كشاعر النيل بناصية النجم، ويداعب جبينه البراق ثم يعود إلى الحقول فيدغدغ الزهر ويوقظ في صدورهم الأشواق. وربما كانت قصيدة «هند وأمّها»، أبلغ اللوحات التي رسم فيها الشاعر طاقته النرجسيّة في الحصول على كل ما يريد.

فبعدما التغى الفاصل ما بين الذات والموضوع لدى الشخصية الفميّة، وتلاشى البعد ما بين الكائن النرجسيّ والكون الخارجي، أصبح شاعرنا جزءاً لا يتجزأ من الضحى والدجى والروض والغصن والبحر. ولذا رأيناه مرتاحاً إلى حكاية هند التي أخبرتنا أمّها أنّ الضحى قبلها قبلتين، وأنّ الدجى حبا شعرها خصلتين، وكحلّ مقلتيها بلونه. وأنّ الروض مدّ يديه خلصةً إلى صدرها وأهداها رمانتين. ثمّ جاء الغصن وسجد عند قدميها. ولما قصدت البحر ثار بردفياً كأنه رجراجتان تتراقصان. وأكبر الظنّ أنّ هذه التفاصيل تُطيل متعة الشاعر ونقيّة أذى القطيعة التي تهدّده باليقظة الواعية.

فصاحبنا غارق في اللاشعور الذي منحه قدرة الرّوض في تعاطي الجنس المكبوت فإذا به يرتعش كبرعم لمستته الريح فانفتح (ص ١٩)، ويتغنّى كهزار يُلقّي زفرات الغرام في أدنى حبيبته، ويسكر كروض صرعه مجرى العبير من نهديها، ويشرد كفراشة ملّت الزهر لما حدّتها الأنسام عن شفتيها (ص ٣٧). وهل تختلف حياته عن

ثغر البنفسج الذي يفتّر في الحقول إذا ما توافرت فيها ملذات القطعان والنحل: «بالحقْل ترعى به القطعانُ هانئةً/ والنحلُ يرضع من ثديي أزهري - ص ٨٩». فشاعرنا لا يهنأ ما دامت طاقاته مخنوقةً وأعصابه مضغوطة، أمام المراعي التي تثير شفّتيه كي يلتهم أطيب المأكّل. ولولا سحر المذاق لما تراءى النحل أمامه وهو يرضع الثديين في صدر الأزاهر.

فالتبيعة صورة عنه ونسخة من هواماته. ولذا بدا رمل السواحل معانقاً ماء البحر وملء ثغرها ابتسام (ص ٩٦)، وغدت أغصان الشجر سرباً من الحور في أثواب أعياد. وهل الشاعر غير الطير المحوّم فوق الغصون الغاوية، متخذاً من الروض ملعباً يُمضي عليه نهاره؟ واسمعه كيف يصفُ أقرانه من الطيور: «تترامى في معطف الغصن حيناً/ وأحياناً تلتئم الأزهارا - ص ١١٢». فالطائر والشاعر كائن واحد، جمعتهم الحبيبة في حضنها، على نحو ما يقول: «فأنا بصدر حبيبتى / كفراشة في قلب وردة - ص ١٥٥».

إنّ الطبيعة بما فيها من حيوية دائمة، صورة من غرائزه المشتعلة مدى السنين. وإلا فكيف نفسّر تحرّكات الرياض التي تحمل الزهر وتصوغ العقود لجيد الحسان؟ وكيف نعلّل تأوّهات الجدول ولثمات الغيم وهمسات أوراق الشجر؟ وهل تختلف الكواكب عن عناصر الكون إذا ما لازمت الخدود؟: «قطعتُ شعرها الكواكب كي/ تنسج برداً وكي تلازم خدّاً/ وانحنت كلُّ نحلة كجنّاح/ أخضر الريش ودّ لو كان زُنْدا - ص ١٢٠».

فالزُنْد واليد هما رمزا القدرة على الامتلاك الذي يحلم به شاعرنا، كلّما تماهى بالنحل المشدود إلى الأزهار، أو حين يتوق إلى فجر حياته متحسّراً عليه: «يا لها الله أويقاتُ الصبا/ من أويقاتٍ لها عندي يدُ - ص ٢٠٤». وكذلك الحال مع الكواكب التي قطعت شعرها لتنسج بُرداً يلزم خدود الحسان. فهي ليست غير أحلامه السابحة في الفضاء، والباحثة عن الفجر الضحوك الذي أعار حبيبته خدّاً أنقى من ضيائه، والسائلة عن النسيم العليل الذي خلع عليها بُرداً أرقّ من طباعه (ص ١٢٨).

فغرائز الطبيعة شبيهة بليبيدو الشاعر الذي جعلها مرآة عاكسة لنزواته. وربما ارتاح إلى هذا الإسقاط لما فيه من حرية التعبير المقبول في عالم بعيد من المجتمع وقوانينه. فالحبيبة حوّلت صحراء الحجاز المجذبة روضة خضراء ونهراً دافقاً. فهي إن حركت أناشيد الهوى حنّ لها العود وجنّ بها الوتر: «أو صَفَقْتُ للهِو في أترابها/ماج لها الوادي وغنّي الشجر/ تعرّت الشمس على وجنتها/وانشَقْ - لو تعلم أين؟ - القمر - ص ١٣٣». فالنبض المثار ينتشر في الأودية، ولحن الهوى ينمو في الشجر متصاعداً نحو الشمس التي تتعرّى وتخلع عريها في وجنتي «نعم». حتى إذا بلغ حدود القمر، انشق القمر في أحلى المواقع فيها. ولكن الشاعر يحتفظ بسرّ هذا الموقع ولغز هذا الانشقاق. ولا ريب في أنّ كتمانَه يشفّ هنا عن نزعة إيروسيّة يحلم بها في عزلته. وقد تابعها في بطة القصيدة متوقّفاً عند العنب الأحمر المسفوح على شفتيها، والوردة البيضاء الطالعة من نهدها، وهو نهْد: «من خيلاء يسكر/أو أنه رأس ملاكٍ أشقر/ يحمله صدرٌ حنونٌ أشقر/ تداولتها هضبةً فهضبةً/وناولتها للخلود الأعصر - ص ١٣٣».

وهكذا يستمرّ الأخطل الصغير في علاقته الدمجيّة بالكون، فإذا النجوم ضاحكة في حدود صاحبتِه وإذا شعرها قطعة من الدجى، وخدّها قبلته شمس الضحى فتورّد. حتى إنّ الصحراء ضجّت بنظره شاكية عريها، فيما حسدت الرّبي محاسن حبيبته «فتأوّهت غدرائها في جفنها المُغرورِق - ص ١٦٦». أمّا الوادي فقام يصلي لها برهبة ناسكٍ وضبابٍ مبخرةٍ وهامةٍ مُطرِق: «وأبو الرّبي صنّين قام كشمعةٍ / بيضاء تمعن في السحاب وترتقي/يتوقّد النجم السنّي برأسها/فترى بواذر دمعها المترقِر - ص ١٦٧».

ولا ريب في أنّ المحلّلين يتوقّفون عند رمز صنّين الذي اتخذ في شعر الأخطل شكل شمعةٍ بيضاء قامت تمعن في السحاب وترتقي إلى الفضاء. وقيام هذا الرمز العمودي، لا يخلو من دلالة الرجولة التي تتحدّى قوى القمع خشية الوقوع في الخفاء. وربما فسّر هذا الخوف مشهد الدموع المترققة على ضوء النجم المتوقّد في رأس الشمعة العمود، أو قمة جبل صنّين. والحق أنّ ضعف صاحبنا تجاه الواقع دفعه إلى التماهي برموز الطبيعة لأنها بنظره قادرة على تحقيق ما صعب عليه. ولا يخلو هذا

التماهي من خلل يعترض صاحبه من وقت لآخر. ولعلّه من أجل ذلك سمعنا الأخطل الصغير يردّد: «أنا لو كنتُ يا سليمى نسيماً / لقطعتُ الرُّبى وجُبْتُ السَّهولاً/ غير أني كما علمتِ ضعيفٌ / حَمَلْتُهُ الأيامُ عبئاً ثقيلاً/ إنَّ ما يقدرُ النسيمُ عليه/ بات صعباً عليّ بل مستحيلاً - ص ٣١٠». فلا غرابة بعد هذا الإحباط أن يتراجع صاحبنا إلى نقطة البدء في حياته خاضعاً لعملية النكوص.

فالشخص الراشد الذي حالت ظروفه تحقيق رغباته الليبيديّة بصورة ناضجة، يرتدّ إلى وسائله في المراحل الصبانيّة، ولا سيّما في المرحلة التي تثبّت عندها جزء من الليبيدو أي في نقطة التثبيت. فمرجع النكوص إذاً هو الحرمان، ومظهره التثبيت. وقد عبّر عنهما الأخطل الصغير بحزين العودة نحو بطن الأم: «هل لي إلى تلك المناهل رجعة/ فلقد سئمتُ الماءَ غيرَ قَرّاحٍ/ رُجعى يعود بي الزمانُ كأَمْسِه / صهباءُ صارخةٌ وليلٌ ضاحٍ - ص ٢٤». فالماء القراح الذي ألفه في أمسه البعيد، يُعيده إلى رحم الأمومة حيث الإحساس المحيطي Océanique والعتمة الساكنة. فهناك المناهل الصافية التي افتقدتها منذ أبصر النور وارتقى في الماء الأسن خارج فردوسه الضائع.

إنّ رجعته إلى الأصل تُذيقه الصهباء التي تسكره في أجواء من الطمأنينة والسلام. وهذه الأجواء الليلية ناعمة كالحرير: «يا نسيم الدُّجى الحريرَ تموّجُ / أطيّبُ الماء ما سقاءُ الغمامُ - ص ٢٣٠». فانتكاس الشاعر يُعيده إلى مياه الغمام التي سقته إكسير الحياة وهو جنين. وكانت تلك العلاقة الذوبانيّة بالأمّ مصدر ارتياحه وهنائه، لأنها احتوت جدولته الصغير بمياه بحرهما الأمومي: «والبحر لا يخلو من الزبد - ص ٢٣٩». ولا شك في أنّ رمزيّة الزبد ترتبط بالمرحلة الفميّة التي رسم الشاعر فيها مرعى القطعان وأثناء الأزاهر (ص ٩١). فحقول الطبيعة التي جسّدت له أنوثة المرأة أثارت فيه الحسرات إزاء انسلاخ الناس عنها وجريهم نحو المدن: «وَحَوّتْ زرائبكم وكان على/ جنباتها يتدفّق اللّبن/ تأوي الطيور إلى أظلتها/ ويظلُّ يلثم كَفّها الغصنُ - ص ٢١٧».

فقلق الانفصال واضح في هذه الكلمات النابعة من أوديبيّة تتمزّق شوقاً إلى فردوسها المفقود، حيث اللّثامات ومذاق اللّبن في ظلال الصدر الحنون. وربما فسّرت

هذه المشاعر قول صلاح لبكي: «كلنا كاذبون إلا الطبيعة والشاعر. فالتبيعة هي أمُّ الحياة، والشاعر هو ابن الطبيعة خالقة الحياة»^(٤٧). وآية ذلك استلهاً العلاقة بين الأمِّ وابنها في قصائد الغزل، كأن يصوِّر الأخطل الصغير هُيامه بحبيبته على ضوء أوديب وجوكاستا: «ما قلبُ أمِّك إن تُفارقها / ولم تبلغ أشُدَّك / فَهَوَتْ عليكَ بصدِّرها / يومَ الفراقِ لتستردِّك / بأشدَّ من خفقانِ قلبي / يومَ قيلَ خَفَرْتَ عَهْدَكَ - ص ١٢٩». هذا الجمع الدائم بين حبِّ العاشقين وعاطفة الشاعر الأوديبيَّة، لا يمكن إغفاله طالما تتكرَّر أصداؤه في أكثر قصائد الأخطل الصغير: «سلختُ عني الليالي منْ أودُ / مثل سلخِ الأمِّ عن مهد الولد - ص ٢٠٤». فهو دائم الحنين إلى دفء المعانقة وإلغاء الفواصل بين الواقع والهوام. إنَّ جذور النمط الفمي تمتدُّ عميقاً حتى تبلغ نرجسيَّة ما قبل الولادة حيث الذوبان التام بين الطفل وأمه.

غير أنَّ هذه الحالة الذوبانيَّة، على ما فيها من تخفيف الصدمة العدائيَّة، فإنها لا تمنحه الشعور النهائي بالاكْتفاء. ذلك أنَّ رغباته ممزوجة دائماً بذكريات الفردوس المفقود. ولذا كان تصرفه أحياناً لا يدلُّ على أنه الكائن المحروم، بقدر ما يدلُّ على أنه المالك الشرعي لثروة ثمينة خطفها الآخرون منه بالخزي والعار^(٤٨). وهذا معناه استمرار البحث عن الشبع والارتواء: «أنا مذ أتيتُ النهرَ آخرَ ليلةٍ / كانت لنا، ذَكْرُتُهُ إنشادي / وسألْتُه عن ضيقِتيه ألم يزل / لي فيهما أرجوحتي ووسادي - ص ٥٣». فالضفَّة رمزُ الأمومة التي جسدت أرجوحة الشاعر ووسادته. فهو يسعى لا شعورياً إلى ههددة الأمس طلباً لممتلكاته المسلوبة. ولطالما راجع أناشيده وهو راقدٌ في سريرهِ، منتشياً بأغاريده الحاملة التي هي جوهرُ الشخصيَّة الفميَّة. وكثيراً ما تساءل عن ثغر البنفسج باحثاً عن افتراهِه المعهود، وتطلَّع حول النهر مستفسراً عن مائه المسكوب.

فمشاعر النكوص قربيَّة من إحساس الطفولة الحاملة بموضوعها الحبِّي. وانطلاقاً من هذه الأحلام يتأمَّل الأخطل الصغير طبيعة لبنان قائلاً: «أَكَمَّاتُهُ البيضاءُ تحت سمائه / الزرقاءُ أطفالُ تنامُ وتحلُمُ / تتصاعدُ القبلاتُ من أنفاسها / وتمرُّ بالوادي الوديع وتلثمُ - ص ٣٦». فقبة السماء نسخة من البيت الآمن، وأكَمَّاتُ الطبيعة صورة من

الأطفال الحالمين الذين تراءى لهم مأوى الأمومة خلال نومهم الهادئ. وبدهي أن تخطر في أذهانهم قبالات صاعدة من الأنفاس وسابحة في وداعة الوادي كأنها في الحزن العطوف: «أنا ساهرٌ والسَّهل في/ حُسن الطبيعة كالغلام/ وكأُمّه فتحتُ ذراعِها / لِيَهْنَأَ بالمنام - ص ٩٥». فكأنَّ صاحبنا مقتنعٌ بالأمن الذي توفّره الطبيعة الأمُّ لصغارها. وكثيراً ما وُحِدَ الباحثون بين الأرض والأمِّ مستشهدين بوحدة الجذور النابعة من اللّغة. فالأرض هي المادّة Matière الشبيهة بلفظة Matrice أي الرّحم.

فلا غرابة أن يصف المحلّلون علاقة الإنسان والطبيعة بالأوديبيّة، لما فيها من اتصال حميميّ يذكّرنا بالعلاقة التراشحيّة Osmose أو الاتحاد المتكامل بالتدامج Symbiose. يقول الأخطل الصغير واصفاً البحر المنطرح على صدر الرّغام: «فكأنه والرمل إلّفا / صبوةٍ منذ الفطام/ فتعانقا عند المنام/ وملء ثغرها ابتسام - ص ٩٧». فالصبوة الملتهبة منذ الفطام والمعانقة بينهما عند المنام، والابتسام النابعة من الثغرين، كلّها دلائل أوديبيّة تؤكّد نكوص شاعرنا في غمرة انفعاله بالأرض التي ضمّها بساعده: «وساعد من الضحى مفتولٌ/ تغمره بالقبل الحقول - ص ٢٨٥». ولا ريب في أنّ الاتصال الجنسي بين الشاعر والطبيعة، يشفّ حيناً عن شعور بالذنب نتيجة العلاقة المحرّميّة. ولعلّه من أجل ذلك روى أسخيلوس أنّ أوديب تجاسر على النظر إلى ثلّم مقدّس جاء منه^(٩٤). ولعلّه من أجل ذلك أيضاً هتف الأخطل الصغير قائلاً: «يا هندُ إني كالزهّار فإن يكن/ هو مذنباً فأنا كذلك مذنبٌ - ص ١٥٤».

ذلك أنّ شاعرنا حلم بالمعاول التي تنتهك أرض الحقول، وعاتب الذين غادروا القرى إلى المدن، حتى إنّ الحديد صدىً في محراثهم، ووهنت الفأسُ لديهم وتلاشت في التراب. وربما عكست هذه التصاوير حالة الخصاء التي فرضتها مشاعر الذنب تجاه الرغبات الأوديبيّة: «شكّ في نفسه الملاكُ فلا يدري/ إذا كان صبّها أم أخاها - ص ٣٠٣». أرايت كيف يعاني الحيرة ما بين المقدّس والمُدسّ؟ ولا تخلو هذه الحيرة من ألم جعل شاعرنا يبحث دوماً عن إواليّات دفاع تقيه بعضاً من عذابات الشَبَق. وربما كانت الذوبانيّة، خير وسيلة للرحيل من عالم الوعي وقلق اليقظة. فهي تؤمّن له الموت الجميل الذي يدفنه كالزهر مكفّناً بأريجِه ووسيم نضرتِه ونشوة طهره. وهذه مازوشيّة

لا تخلو من النزوة الجنسيّة الواضحة في هذين البيتين: «سلماي إنك أنتِ قاتلتي/فجميل جسمك مدفني الأبدى/وطويل شعرك صار لي كفناً/كفن الشباب ذوى وكان ندي - ٢٣٧».

فالشاعر يبحث عن مقتله ليدفنوه في جسد الحبيبة ويكفّنوه بشعرها. فهو إذا سلخته الحياة عن مأواه المثير وفصلته عن منابع العصير ورحيق اللّبن والعسل، فإنه يؤثّر الموت على نحو ما يصوّره لنا أمام هند وصدرها المورّد: «زهرة الورد، صدرُ هندي لك العرشُ / فهل تطمعين بعدُ بعرش/ أم هو المستطاعُ يُزهدُ فيه / زهرة الورد ليت عرشك نعشي - ص ٢٧٨». فالموت الذي يهجس به ليس موتاً أسود، لأنه مصحوب بالورد والعرش، ومصبوغ بالعطّر والعظمة. وطبيعيّ أن يتمنّى هذا المصير لأنه يكسب عظمة الصدر المشتهى. فإذا كان العرش مرتبطاً بصدر الحبيبة، فلا غرابة أن يحلم بالموت على قدَمي عرشها الرفيع: «روحي فدى الوردة مهما تجرّ / إنّا إلى الله بها راجعون - ص ٣٥». فعودة الإنسان من حيث أتى هي أمنية الشاعر التي تضمّه إلى مصدره وترিحه من عطش الغرائز في هذه الدنيا. وقد دوّنها فرويد بقوله: «الموت غاية كلّ حي»^(٥٠).

ولا تسئل عن فرحة شاعرنا وهو يرسم موت العاشقين ودفنهما معاً في قصيدة «عروة وعفراء»، حيث انعكس اتحادهما في مظاهر الطبيعة: «حتى رأيت بقبر عروة بانه/محنية والهفتا للبان/ ضموا الفتاة إلى الفتى في حفرة/ من فوقها غصنان ملتقان - ص ٢٧٧». فانهناء البانة بليغ في تصوير اللّهفة الوجدانيّة. والتفاف الغصنين مرآة تعكس جنّة العاشقين. هكذا جسّدت حكاية عروة وعفراء حنين العودة إلى بطن الأمّ الذي عبّرت عنه لفظة «القبر» بلغة المحلّين. فالقبر والمأوى والقباب، كلّها رموز توحى بصورة الرّحم وعالم الأمومة^(٥١).

هـ- مفتاح الطبيعة الإنسانيّة.

والحقّ أنّ هذا الحنين الجارف إلى العودة، يعني الانسحاب من العالم الواعي، والتوغّل في النوم الحالم بعيداً من النور. وهذا الانطواء في ظلام الليل يمنح الهدوء

النفسي الذي تغنى به الرومنسيون في كل العصور. بيد أن هذا التغنى بالليل عند الأخطل الصغير، يتجاوز رومنسية الناس إلى حالة نفسية يعانيتها صاحبنا كلما أشرقت في ذهنه شمس اليقظة وقوانين الأنا الأعلى: «أعشق الليل وما لي والضحي/ عشت يا ليل ألا فانسدل/ انسدل تحجب عن الطرف الشقا/ يا لطرف بالشقا مكتحل - ص ٣٢١». فتحليل هذه المفردات يقودنا إلى دلالات باطنية يحاول المرء التهرب منها. إن توقف الشاعر عند فعل «انسدل» الذي كرره مرتين، ثم انتقاله من السدائل إلى الحجاب الذي يُعفي الأعين من عذاب الرؤية، يترجمان قلق شاعرنا أمام الحقائق الساطعة في اليقظة. وهي حقائق تُفضي بالأخطل الصغير إلى الإحباط والتبعية والخواء: «لا يرى إذ تطلع الشمس سوى/ سائل أو عاجز أو وكل - ص ٣٢١».

صحيح أن هذا البيت قاله الشاعر في مآسي الحرب العالمية الأولى، وأنه يصف به المواطنين البائسين الذين عصف الفقر بهم. غير أن موضوع القصيدة لا يمنع الشاعر من الإسقاط النفسي الذي يكشف حقيقته اللاواعية مستخدماً عبارات مقنعة وكلمات مبطنّة. مثال ذلك وصفه للسراج الباكي في جوف الدير: «كسراج في جوف دير قديم/ هُرقت روحه على جدرانه/ يشهق الشبهة الخفيفة في الفجر/ ويُفني أنفاسه في دخانه - ص ٣٣». ومعلوم أن للدير دلالة الأم الحامية، وللسراج معنى الطفولة النامية في حضنها والحافلة بالأحلام التي يهجم بها. وطبيعي أن يشهق باكياً كلما أوجس شراً من تلاشيها مع الفجر وخسرانها في ضوء النهار. فالأعياد البيض غدت بنظره أحلام الليل التي هدهدته صغيراً: «أعيادك البيض أحلام مجنحة/ كأنما هي أطفال على سرر - ص ٢٩٩».

فبياض الحلم صنو الأجنحة التي تحلق عالياً عند الصغار النائمين في أسرّتهم. لولا هذا النوم لم يعرف الروضُ بسمات الضحي. ولولا حرير الدجى لم يدرك العاشق

صباية الملتاح: «فَدَيْتُ لَيْلَكَ وَالْكَوَكِبُ فِي يَدِي/ وَلَثَمْتُ بِدَرْكِ وَالضِيَاءُ وَشَاحِي-
ص ٢١٥». فهو حين تَغْنَى بِبَرْدَى لم يجد خيراً من إطار الليل يمنحه قدرة استيعاب
الكواكب في يده، ومتعة لثم البدر متحدياً عين الصباح بوشاح مضيء. ذلك أَنَّ النور
في إشراقه لا يفيد شياً: «أنا مهما تَطَرَّدَ الشَّمْسُ الدُّجَى/ لا تَزَلُ نَفْسِي بَلِيلِ اللَّيْلِ -
ص ٣٢٠». ومعنى ذلك أَنَّ صاحبنا متمسكٌ بوشاح الليل أكثر من وشاح الضياء،
راضياً حتى بأعمق الظلمات، لأنها الأجنحة الطائرة دوماً في سماء الطفولة الحاملة.

يَبْدُ أَنَّ الأَخطل الصغير مرَّ أحياناً بأزماتٍ غَيَّرَتْ رُؤْيَاه مدَّةً، كأن يخاطب حبيبته
بلسان المسلول قائلاً: «سلمى اطفئي الأنوارَ وافتتحي/ هذي الكوى لنسائمٍ جُدُدٍ/ ودعي
شعاعَ الشمسِ يضحكُ لي/ فشعاعُها بَرْدٌ على كبدي - ص ٢٣٧». فمطالبتُهُ بافتتاح النوافذ
واجتذاب أشعة الشمس إلى غرفته واصفاً إشراقها بالضحك، قد يتعارضان ورغبته الدائمة
في الظلام. وأكبر الظنَّ أَنَّ تمرُّده الظاهر على وشاح اللَّيْلِ ينمُّ على يأسٍ مُميتٍ من كل
شيء. وربما أعيته الخيبةُ إثرَ آماله الوهميّة وسرابها الدائم، فحاول أن يخلع ثوب المنام لأنه
يخدره بلا جدوى: «ضحك الحظِّ مرَّةً لي في الحُلُم/ فلمَّا انتبَهْتُ لم أَرِ شَيْئاً - ص ٢٦٠».
فالارتواء بين يَدَيِ الأكاذيب يطابق السراب ويقضي على ضحيّته العطشى.

فبعدما جفَّت نضارةٌ مِنْ كِوَاهُ السُّلُ، وَدَنَتْ مِنْيَّتُهُ من اليوم الأخير، انكر إيمانه
حتى بأحلام الطفولة وقدراتها اللاواعية. من هنا صرخةُ الأنويّة Egocentrisme التي
أظهرت طاقة الحسد في شخصيّته الفميّة: «أنا إن قضيتُ هوىً فلا طلعتُ/ شمسُ
الضحى بعدي على أحدٍ - ص ٢٣٧». ولا غرابة في ذلك، لأنَّ إثثار الظلام على الضياء،
نتيجةٌ صدمةٍ يعانِيها المرءُ، فتدرّه إلى عالم الحلم حيث يتحكّم اللاشعور بتصرفاته
ومواقفه. إلّا أَنَّ هذا العالم اللاواعي لا يستمرُّ بإوالياته إلى الأبد، لأنَّ صاحبه معرضٌ
لخضّات نفسيّة طارئة، قد تدفعه إلى معاكسة ردود فعله، ولكنّها معاكسةٌ عابرة قد
تفتقد الجذور المتينة. ولذا يظلُّ شاعرُنَا أقربَ إلى الليل منه إلى دنيا الشمس. بل هو

يخشى أن يملّه الليلُ ويتخلّى عن أساه: «يا ليل قد وشّحتني بالأسى/ ما عشتُ لا أطرحُ هذا الوشاح/ يا ظلمةً في خاطري مثلها / لله ما أكتفَ هذا الجناحُ / كأنّ هذا الليل قد ملّني / أو أنه اشتاق لوجه الصباح - ص ٢٠».

فخوف صاحبنا مردهُ إلى اقتراب الصباح، لأنّ في نوره عينَ الرقابة الموجهة. ألم يصوّر بطلّي قصيدته «عروة وعفراء» وهما يختبان بالأوراق، عندما فاجأهما الناس في الحقول؟ وكذلك «هند»، أما رسمها وهي تركض هاربةً إلى الرّوض كي تتحجّب مثل حواء وأدم، بعدما أصبحت رمز إغراء وغواية بشهادة الطبيعة وعناصرها؟ ولا شكّ في أنّ الأخطل الصغير أدرك عقدة النّظار عندما قال: «ويح المحبّ إذا تملكه الهوى/ نمتُ به عينا نفاضحتان - ص ٢٧١». وبدهي أن تصمّه الفضيحة بالخزي والعار فيما هو خجول يعتريه الحياء كلّما خطرت بباله النزوات الجنسيّة. وربّما تراءى الخجل في عناصر الطبيعة الولهى على خفّر، فبدت في حنايا السفح وادعةً «من الحياء على أهدابها بلك (ص ١٦). حتى الظلام الدجّي الذي احتضن اللاشعور، وجسدَ الحرّيّة الهواميّة، فإنه لا يخلو من الرقابة التي حدّت الشاعر على التماهي بجبال بدت في الجوّ مرّاداً عظاماً، ولكّنها لم تقو على ممارسة فحولتها، بسبب الصمت الرهيب وجلال الليل الجهام. هكذا «صمّت لدن برز الدجّي/ فكأنّ في فمها لجام - ص ٩٦».

أرأيت إلى معاناة المكبوت كيف جعلت الشاعر يُحسّ بأنه سجين «بأقفاص العظام - ص ٩٧». غير أنّ الصمت الذي هيمن على نبض عروقه لم يمخّ الضوضاء التي أحدثها فؤاده المستهام، إذ راح يخفق وحده خفقان أجنحة الحمام. ولا شكّ في أنه خفقان مصحوب بالعذاب، لأنّ الهواتف في الدجّي لا تزال مكانها بلا جواب: «لهفي على تلك الهواتف في الدجّي/ أفعاثدُ غيرُ الصدى لمنادٍ؟ - ص ١٥٩». فواقع الأخطل الصغير معكّر الأجواء طالما ينأى بصاحبنا عن المنام، رافضاً أن يعيد إليه غير الصدى المتناثر في العراء. ومع ذلك، فهو صدى ناطق عبّر عنه الشاعر بغابة الصوت: «يا غابة الصوت اللّهيّف كأنه/ تحت الظلام أشعةً تتكلّم - ص ٢٩٢».

فالصوت اللهيف الطالع من تحت الظلام، لا بدّ من أن يشعّ كلاماً فنياً يتوجّ عذاب المبدعين. إنّ مآثر الإبداع يدوّنها اختمار الوجدان وينقشها إزميل الفنّان، تعبيراً عن المكبوت وتعويضاً عن الحرمان. وهذا الخلق الجمالي تفرّغ لبراكين اضطربت مدّة في اللّاشعور، حتى إذا طلع الصباح، لم يستطع ضوء النهار أن يطمس خميرة الظلام التي شكّلت جنين الإبداع وعايّنت ولادته. فالشاعر كما يقول الأخطل الصغير: «يسكبُ النّفسَ والبيانَ على الطّرس/فيطوي على الظلام النهاراً - ص ٨٢».

إنّ انطواء النهار في حضن الظلام، يكشف التنفيس البركاني الذي يخفّف عُصاب المبدعين. فغرائز (الهو) التي ترهق (أنا) الشاعر بشبقها العطشان، تتسامى في عمليّة الإبداع لتصل إلى غايتها الراقية بعيداً من الابتذال. هكذا يتخطّى الشاعر بتصعيده، جميع الهواجس المحرقة، ويتجاوز تعقيداته المخزونة في الأعماق على نحو ما يقول الأخطل الصغير: «يتعلّى حتى يجوز مدى الوهم / وحتى يهتّك الأسرار - ص ٨١». فالفنّ يرتفع بصاحبه عالياً. ولكنّه ارتفاع لا يحرمه نكهة الأسرار الكامنة، لأنّه يستبدل بشهوات الطين ارتواءه الجماليّ الرفيع: «إنيّ لمنّ مَعشَرٍ لولا يراعئهم/ ما كان لبنانُ غيرَ الماءِ والطين - ص ١٧٢».

من هنا الإسقاط الكثيف في شعر الأخطل الصغير، إذ هو يتأمّل جماليّاً علاقة الحبّ بين الإنسان والطبيعة أو بين العناصر الطبيعيّة فيما بينها، جاعلاً من هذه المشاهد الكثيرة لوحات متسامية لا صلة لها بالقمع والمنع أو خنق الرغبات. ألم يؤكد المحلّلون أنّ الفنّ نوعٌ من اللّعب يمارسه المرءُ بطفولته الدائمة^(٥٢)؟ وهذا ما عناه الأخطل الصغير في قوله مُشيراً إلى الطائر/ الشاعر: «كان في الروض ملعبٌ لك يا طير/ وملهىٌ تُمضي عليه النهار/ وتُحيي الصباح إذ يتلالا/ وتُحييهِ عندما يتوارى - ص ١١٢». فتحيّة الشاعر للصباح المطلّ على الكون، تعكس أمله بتحقيق أحلامه التي رافقته خلال منامه في الليل. وكذلك تحيّيته للصباح عندما يتوارى، فإنّها تشفّ عن ارتداد خياله إلى أجوائه التي يرتاح إليها في تأملاته الحاملة ومناماته الغاوية.

فالحلم من طبيعة الكون لدى الأخطل الصغير، لأنَّ الزهرة مثلاً «هي حُلْمُ الغابِ في السفح الوديعة/ سلوةُ الراعي إذا ضاع القطيعُ/ وربيعُ الشَّعرِ إن ماتَ الربيعُ - ص ١٧٣». إنَّ نتاج الشاعر تعويضٌ عن الضياع والموت، وعزاءٌ لمن خذلتَه الحياة الواقعيَّة وحطَّمت إيمانه بالوجود. هذا التعويض المعزِّي، مرجعه إلى الطبيعة التي احتضنت شاعرنا وأتاحت له مجال اللعب في خياله الخلاق. وليس مقتعاً قول الناقدة نعمات أحمد فؤاد إنَّ الطبيعة لم تتجاوب مع الشاعر ولا هي أصغت إليه^(٥٣). فقد مرَّ بنا شعرٌ كثير ينقض هذا الرأي. يكفي أن نشير إلى قصيدة «زاهرة الربى» لنتبيَّن امتزاج الشاعر بالطبيعة وهيامه بها كما يقول أحمد مطلوب: «فهو لم يصفها وصفاً خارجياً، وإنما تحدَّث عنها حديثاً ينم على هواه ويشرح ما يلقاه^(٥٤)». وكذلك الأمر في قصيدة «ضفاف بردى» حيث بكى النهر توجَّعاً على الشاعر، كما هلَّل جبل التوباد للرحمن حين رأى العاشق المجنون (ص ٥٣).

والأمثلة على التماهي بعناصر الطبيعة أو إسقاط الرغبات على مشاهدتها، لا يمكن حصرها في شعر الأخطل الصغير. صحيح أنَّ صاحبنا لم يتصل بها اتصالاً عقائدياً كما فعل أصحاب وحدة الوجود، ولم يصدر عن وجهة نظر معيَّنة كما فعل رومنسِّيُو الغرب أمثال «شيلي» و«كيتس» في تصوير القبرة والعندليب^(٥٥)، غير أنَّ المتنبَّع للطيور المغردة في ديوان بشاره الخوري لا يُغفل هويَّة الذائب في علاقة «اجتياف» بالبلبل والسنونو والهزار وسائر الأطيَّار. ولعله من أجل ذلك صرَّح شاعرنا في تقديم قصيدته «الطائر السجين» التي أنشدها عام ١٩١٥ بقوله: «وكانت خلصة... ترشَّفتُ فيها الهوى بين الحقل والغاب، تارةً في اقتناص العصافير، وأونةً في اجتناء الأزاهير. فنشأت من هنا هذه المناجاة^(٥٦)».

هكذا استطاع صاحبنا أن يُنعش طاقته الشعريَّة بارتمائِه على صفحات الرياض المزهرة: «إن شئتِ شقَّ من الرياض صحائفاً/ وأصابَ من أزهارهنَّ محابرا -

ص ٢٠٥». وقد أبدى نزار قباني إعجابه الشديد بطريقة شاعرنا في مزجه الإيقاعات والألوان، وتحويله الزمن الشعري العربي، زمناً أخضر^(٥٧) ينبض بالنضارة والشباب. فالروض يفتح للشاعر صفحات دفاتره ليقرأ كنوزه في الغصون والشجر، ويمدّه بالأزهار التي ذوّبت ألوانها في محابره، ليرسم حروفه المتوهّجة بحرارة الانفعال ونبض الرغبات. هكذا ينطلق البحث عن الكوني من خلال الفردي^(٥٨). فمن ذروة الأرض حتى رمل شاطئه، ومن أعالي الجبال التي تنسّمت، إلى عيون السهول التي ترقرت، لاحت أمام صاحبنا عرائس الشعر الموحية: «عرائس من عيون الشعر سافرة / حدا بها الرّجز أو غنى بها الرمل - ص ١٦». فالستائر التي حجبت الجمال المثير وخنقت غرائز المشتاق، تراجعت أمام قدرة المبدع وكشفت له ربّات الشعر السافرات، وهنّ يُلهمنه حذاء الإبل في «الرّجز» وغناء الأوتار الساحرة في «الرمل». وهذا شبيهه بقول «ميشال ماتيو» إنّ «فرويد» و«ميلاني كلاين» يُظهران بعملية الخلق، لغزَ تغيير الغرائز، كاشفين بذلك سرّ المتعة الجمالية^(٥٩).

كيف لا؟ وعرائس الشعر يتهادين في غلائل كالورد، ويهبطن في سماء بعيدة حاملات روائع القوافي وخوالد الكلمات: «شهد الله ما لمسن جبيناً/ من ترابٍ إلا كتبن خلوده - ص ١٧». فلولا مسحة الإبداع الفنيّة، لم يبقَ في عالم التراب أثر يتوهّج في عين الردى. إنّ الآثار الفنيّة تتحدّى سلطة الزمان القاهرة وتهزأ بالقبور التي وارت الأجساد الزائلة. وبدل الستائر الفانية، ينشر الفنّان شذوراً قصّتها الحور من غداثها، وكست بها الطبيعة الغناء. وعندما رثى الأخطل الصغير جبران، لم ينس أن يشبّهه بالجدول الذي يملأ الوادي اخضراراً والضفّتين ازدهاراً (ص ٨٢). فلولا الشاعر الفنّان ما استطاعت زهرة أن تحتفظ بنضارتها مدى أجيال: «ما الحسن لولا الشعّر إلا زهرة / يلهو بها في لحظتين النظر/ لكنّها إنّ أدركتها رقّة/ من شاعرٍ أو دمعّة تنحدر/ سالت دماء الخلد في أوراقها/ ونام تحت قدميها القدر - ص ١٣٦».

إنَّ عمليّة الخلق صراع مع الزمن، غايتها إيقاف عقارب الساعات ومجابهة الذبول في تعاقب الليل والنهار. ولا يتحقّق ذلك بغير ضرائب نفسيّة يدفعها الفنّان الرقيق ذارفاً دمه ونازفاً دمه. فهو شبيه الورد الذي يملأ أيدي جارحيه بالعطر والأطياب. لياليه عابسةٌ وأمانيه تائهةٌ على السهول الرّحاب: «والعناقيد من أغاني ومن شعيرٍ/تتلوّى على الثرى المخصابٍ/ فحنا قلبي الجريحُ عليها/ كحنوّ الندى على الأعشاب - ص ٢٥٢». إنَّ قلبه الجريح يحنو على العناقيد التي تتلوّى فوق الثرى ناقلاً إليها مشاعره الوجدانيّة. وهل انسكابُ الندى على الأعشاب غير صورةٍ من حنينه إلى فراشه البدائي «فراشي، يا وقاك الله منه، بعضُ أعشاب - ص ٢٥٣». وهل الفنون غير تفرّغ للغرائز البدائيّة التي أسقطها شاعرنا على الأشياء الحيّة والجامدة في أرجاء هذا الكون؟.

يقول الأخطل الصغير متماهياً بصغار الطير: «حبّذا السفحُ مَعْبِداً لصغار الطير/ تشدو لربّها الألحانا - ص ٢٦١». ولا ريب في أنّ السفح الذي عدّه الشاعر معبداً للطائر هو بديلٌ لصدر الأمومة، الذي نشأ الطفل عليه وترعرع فيه غارقاً بحضن جنّاته ونعيمه. ولذا ربط المحلّلون بين الطيران والمرحلة الفميّة. ذلك أنّ الطيران الحالم والغذاء الشافي هما الرباط الأثري نفسه بالأم^(٦٠). وهذا الرباط يمنح الطفل قدرةً هُواميّةً على امتلاك ما يسعى إليه، كما هو ظاهر في شعر بشارة الخوري: «فأحسّ أنّ له جناحيّ طائرٍ/ وبدتْ له زُهرُ النجومِ دواني/ فجرى يُرقّصُ عُوده الشّعري على/ صدر المروج ومِعْصَمِ الغُدران - ص ٢٧٢».

تلك هي الشخصيّة الفميّة بكلّيّة قدرتها النابعة من أرض الطفولة. وهي شخصيّةٌ قادرةٌ أن تقطف النجوم البعيدة كأنها قريبة. وهذه القدرة الهُواميّة تزيد شاعرنا متعةً، إذ هي ترقّص عوده الشعريّ على صدر المروج ومعصم الغدران. هكذا يصوغ هينمة النسيم قصائد «ويردّ زمزمة الغدير أغاني - ص ٢٧٢». ورَدّت في كتاب «الراجل الفضائي Piéton de l'air» للمؤلف «أوجين يونيسكو» هذه العبارة: «على الجميع أن

يعرفوا كيف يطيرون. فالطيران طاقةً فطريّةً Innée. فنحن عندما لا نطير نكون في حالة أسوأ من حالة حرماننا الطعام^(٦١)». ومعنى ذلك أنّ هُوام الطيران يشكّل تجلياً لرغبة العودة إلى الأم. وربما كانت لوحات «ليونارد دي فنشي» خير نموذج لهذا الطيران الهُوامي الذي طالعه رمزاً في شعر الأخطل الصغير.

وهذا ما حدا شاعرنا على دمج «الصغير الطائر» بالملك الطاهر: «مَلَكٌ حَطَمَتْ منه الجانحين/فهوى من بعدما قد حلّقاً - ص ١٨٦». وهل التحليق في فضاء الحلم غير الحنين إلى مصدر القدرة التي خوّلت النمط الفمي أن يبلغ أمّه ويجتني القوت الضروري؟ وبدهي لصاحب الجناحين المحطّمين أن يقع منطوياً على نفسه، حاضناً في اللاشعور ذكريات ماضيه البعيدة. ومعروف أنّ المكبوت وحده يحتاج إلى ترميز^(٦٢). وما أكثر الأقنعة الرمزية عند شاعر الهوى والشباب الذي يقول: «وأنا الذي غَدَى الجمال بشعره/ وحنّا عليه سافراً ومُلتماً - ص ٢٨».

فحنوّه على الجمال قد يكون سافراً بكلامه الواضح والصريح. ولكنه كثيراً ما اضطرّ إلى التلثّم واعتماد البدائل في الرسم والتعبير. كأن يتوقّف مثلاً عند الورد التي شقّت مرّة كُمّها للندى، وهمت بالهمس على غرار الشفاه، وغفت سكرى على الغصن حاملة بين الأوراق. وكذلك وصفه للبساتين التي حاول بعضهم أن يُعريها (ص ٢٨٧)، وللرمل الذي يلتحف الأزهار والأعشاب، وللنسيم الذي يلعب بشعر الغواني وللنجوم التي تضحك في خدود النساء. وكلّها بدائل كما في وصفه للتلال والسهول: «والسهلُ يحلم منذ كان بزورقة/ لَبَسَ الحُلِيَّ لها ندىً وأزاهرا/ وتقطّعتْ خُصلُ الحسانِ ونُشِرتْ/ بَدَلُ الكروم على التلال غدائراً - ص ٢٠٦».

فالغدائر بدائل الكروم، وهي نتاج الحُلم الذي راود السهل والتلال. «وقديماً يعشق الروضُ الحسانُ - ص ١٧٥». ولذا كسا الرّوض وجهَ حسنائِه بالورد وغطّى ثغرها بالأقحوان، ورمى في صدرها رمّانتين ظنّهما الأخطل الصغير موجتين ذكّرتاه

بماء البحر ومتعة الغرق فيه: «أَيُّ صَبٍّ مَا تَمَنَّى الْغَرَقَا؟» - ص ١٧٥». يذهب المفسرون إلى أنَّ الأرض رمزٌ أوديسي، وأنَّ البحر يتعلَّق بمرحلة ما قبل أوديسية، أي في طور الأولي الذي هو استمرار للحياة الجنينية. ومعنى ذلك أنَّ الشخصية الفمية في شعر الأخطل الصغير دائمة الحضور، تتدفَّق أحلاماً يترجمها الشاعر بكل خصائصها النفسية من تكثيف وإزاحة وترميز. وهي خصائص تنشر في الخيال أجنحة الإبداع جاعلةً من الفن مفتاحاً للطبيعة الإنسانية^(٦٣) وأية ذلك قول شاعرنا: «يُرسِلُ الفكرة النقية عذراء/ ويرخي الضحى عليها إزارا - ص ٨٢». فالأفكار الدفينة تفتقر غالباً إلى العذرية، ولكنَّ الإبداع الفني الشبيه بالحلم يُقلِّم أظافر الإباحية من خلال رقابة يفرضها (الأنا الأعلى) حتى على مستوى اللاشعور.

من هنا تصبح فكرة شاعرنا عذراء نقيّة بعدما أرخى عليها ضحى الفن أزهاره. ولكنَّ نقاءها لا يخلو من أنات مُجرَّحة تتصاعد من تأوهات الجداول ووسوسة الندى الباكي على الغصون. فكأنها نسخة من تلك اللوحة المرسومة في ديوانه: «وعلى النجم من الغيم لثام/ وهلال الأفق في حِضْنِ المغيب/ رَنٌّ في أُذُنِ الدُّجى صوتُ غلام/ وأجابته فتاةً بالنحيب» - ص ١٨١». صحيح أنَّ شاعرنا يصف هنا مأساة اجتماعية، ولكنَّ لغته تشفّ أيضاً عن مكبوتة اللاوعي، ولا سيّما في استخدامه اللثام المرخى على النجم المضيء، وهلال الأفق الصاحي في حِضْنِ المغيب. وهذه لوحة لا تخلو من بكاء الغلام في عتمة الليل نتيجة قلق الهجر، ومن جواب الفتاة الحانية كالأمّ العطوف.

كتب «بودلير» مرّة يقول: «لقد ردّدنا مراراً أنَّ الأسلوب هو الرجل. ولكن، ألا نستطيع القول أيضاً إنَّ اختيار الموضوعات هو الرجل^(٦٤)؟». والحق أنَّ الأسلوب هو الهوام وقد صار جسداً. هو فوضى Cahos الظلام وقد صارت بناءً يُنقذ الفنّان من عُصابه. لذلك عكست قصائد الأخطل الصغير عتمة اللاوعي قبيل تجسيدها الفني. فصاحبنا يخاطب نفسه كاشفاً من حيث لا يدري بنية الأثر الإبداعي من خلال

قوله: «بين المحابر والمنابر/ ذابَ ليلُك في ضحاك/ تشكو النجومُ من السَّهادِ / وليس تشكو مقلتناك/ كم وردةٍ من غُرسِ كَفْكَ / راح يَجنيها سواك/ إيه فتى الأخلاق قد/ نسج الصباحُ لها وحاك - ص ١٧٠» .

واضحٌ أنَّ فتى الأخلاق مرتبط بنسيج الصباح، وأنَّ اختمار الأثر الفني محصور بحياكة الظلام. والشاعر الخلاق يقتحم عتمة الليل مستنفرًا أعصابه جرياً وراء الوردة التي غرسها، كي يُفرغ المَحْفُون في داخله ويهدي أجمل الخلق لجميع العصور. وطبيعيٌّ أن تتسم الوردة بفتى الأخلاق الذي عانى أزمت دجاء قبل أن يُسلم ليله لصباحه. ولعلَّه من أجل ذلك ورد في شعر الأخطل الصغير هذه الحكمة: «ليس من يقرأ الصحائف في الكُتُب/ كمَّن في صحائف الكونِ يقرأ - ص ١٠٢». وهذا أوضح تفسير لناشر الراية الخضراء على الصحراء المجدبة حيث ماج الربيع تحتها ونما. والحقُّ أنَّ قراءة شاعرنا لعالم الطبيعة تشرح ما عجزت عن رؤيته العيون المكلفة بالحواجب والمظلة بالأهداب. مثال ذلك الزهرة التي نبتت بين ازرقاق الجدول وزرقة السماء. فهي بنت الأرض والسماء لأنها ورثت ملامح أبويها: «فاذا الزهرة ترنو من علٍ/ ولها زُرقة ماء الجدول/ والسَّما الزرقاء - ص ١٧٤» .

فالشائع في الأساطير أنَّ ماء الولادة في الأرض تعني الأمّ، وأنَّ السماء في الفضاء الكوني تعني الشمس التي عدّها المحللون رمزاً للأب^(٦٥). ولا يخفى أنَّ أكثر حضارات المنطقة المتوسطية ولغاتها ترى الشمس كائناً مذكراً لأنها إله شمسيٍّ ومَلِكُ للسماء والكون. فالأب هو الشمس والأم هي القمر، وأولادهما النجوم على نحو ما ورد في حلم النبي يوسف^(٦٦). وما أكثر لوحات «فان غوخ» التي عقد فيها قران الأرض/ الأم بالشمس/ الأب، كما يقول «مارت روبير»^(٦٧). وهل نجوم الأخطل الصغير غير نسخة من الأطفال الحالمين وقد رسمهم في هذا البيت: «حتى نجوم الأفق نامت/ فوق طيّات الغمام - ص ٩٥» .

وجلّي أن عبارة كلاينبول «الإنسان يُجنسُ الكون»، تسلط الضوء على بدايات الفنون التشكيلية من رسم ونحت وهندسة معمارية وسواها. وهي فنون جسدت الأدوات الشبيهة بالأعضاء الجنسية تصريحاً وتلميحاً. وهذا يفتح الأبواب أمام الباحثين في عالم الفن عموماً والأدب خصوصاً، ليبرهنوا كيف أن معاني اللغات ترشح بالجنس المهيمن على البشر في كل العصور. ولا بد من التساؤل إذاً، لماذا اعتمدت لغة الشعوب تصنيفاً جنسياً عندما وصفت بعض المفردات بالذكور، ونعتت بعضها بالمؤنث؟ والطريف أن لغات الشعوب تمسكت بالتصنيف حتى في الأشياء الجامدة عندما حدت لها جنساً معيناً. ومن الصعب تعليل هذا التصنيف بشكل واضح. صحيح أن هناك فئة حيادية Neutre، ولكن هذه الصفة لا تلغي حيرتنا ما دامت الحيادية قد ألصقتها اللغات غالباً بالأشياء دون البشر.

مهما يكن، فالخيال الشعبي في اللغة الألمانية مثلاً يشبه الإنسان غير الناضج بالصنف الحيادي^(٦٨). وينعت الصغار خصوصاً بهذه الصفة، ويعاملهم على هذا المستوى. وفي بعض الديانات تُسمى الفتيات البالغات بالصنف الحيادي، ما دُمن بعد غير متزوجات. فالبنت والفتيات هن مخلوقات تصغيرية أي حيادية، إلى أن يبلغن حالة الزواج. وكذلك الحيوانات تسمى تسمية ذكورية بالقياس إلى فحولتها وقوتها الجسدية. فالجنسنة الألسنية Sexualisation linguistique للأجسام الجامدة، عمل طريف قد تختلف فيه الشعوب، ولكنها تتفق من حيث دلالة الجنسية. ذلك أن الترميز الجنسي متجذر في الإنسان^(٦٩)، حتى إن تداعي الكلمات برنينها يولد تعقيداً لدى السامع. ولعله من أجل ذلك ترد كثيراً على السنة العامة في العربية هذه العبارة الموحية: «بلا معنى!». فالعنى الذي يحاول المتكلم نكرانه يتوغل في أعماقه راسماً في ذهنه جميع الفضائح والهواجس على نحو ما ورد في ديوان الأخطل الصغير من إشارات وتلميحات لنماذج شبيهة بهذه الأقوال: «من رأى الرمان فوق الخيزران؟ - ص ١٧٥»، أو «إني ذكرتك

والظلام مُحَيِّمٌ/وبراعمُ الأقلام لم تتفتّق - ص ١٨٩. فالقلم رمزٌ يقودنا «والظلام مُحَيِّمٌ» إلى معنى العلاقة الجنسية^(٧٠).

وكثيراً ما عدّ المحلّلون عمليّة الإبداع تعويضاً عن عقدة الخشاء وتثبيتاً لفحولة المبدع الخلاق. ففي رأي «جان بلمان نوال»: «أنّ مداعبة القلم للورقة البيضاء نسخة من مداعبة الرغبة للجلد الحليبي»^(٧١)، وهي مداعبة تُحيي عمليّة الخلق في الفنّان تأكيداً لرجولته. وبذهيٍّ للنمط الفمي الذي عجز عن مجابهة الدنيا بحياته الواقعيّة، أن يرسّخ أقدامه في عالم الفن ويقتحم الكون بأعماله الخالدة. وهو مع ذلك مشدودٌ إلى الطبيعة يستلهم الرموز الجنسيّة التي خيّمَت على عقول البشر في كل زمان ومكان: «أنا يا ربيع، ولا أمّنُ قصائدي/ لولاك ما طبعتُ على فمها فما - ص ٢٨». فالمكافأة التي جناها شاعرنا من عبقرية إبداعه تظلّ مقرونة بثغره الباحث أبداً عن شفاة الحبيبة. فلولا الربيع بنضارته وألوانه، ما طبعت القصائد على فم قوافيه قبله حلم بها الأخطل الصغير زمناً طويلاً وفصولاً مديدة.

واضح بعد كل ذلك أنّ غزل الأخطل الصغير مرتبط بعناصر الطبيعة ومقرون بالحواس العطشى إلى الينابيع. وقد انعكست هذه العلاقة بهيمنة المرحلة الفميّة على شخصيّة صاحبها. فإذا به الرضيع المثبّت على صدر الأمومة مدى الحياة، متماهياً بالطير المحوّم فوق أزهار الشفاة. ذلك أنّه اعتمد النكوص هرباً من قمع الحضارة للغرائز، ورغبةً في استرجاع فردوسه المفقود. ولما كانت شخصيّة الفميّة موسومةً بمرحلة الامتصاص، فإنّه ظلّ بعيداً من العدوانيّة المتشائمة. وقد ساعده على ذلك إسقاط رغباته على الكون حيناً، واجتياف موضوعاته الحبيّة من العالم أحياناً. حتى غدت صلته بالطبيعة علاقة ذوبانيّة تجسّد ارتماء الطفولة في أحضان الأمومة. من هنا تصويره الأجنّة والبراعم في حنينها الدائم إلى الينابيع، حاملةً بالقبيلات القديمة التي احتفظت بذكرها الشفاة. وطبيعي لهذه العلاقة أن تُغرق شاعرنا في تراسل الحواس

فيطرب لأغاريد الهددة ويسبح في مياه المحيط، هائماً بين الأطيّار والأزهار. فالحواسّ الخمس تتداخل فيما بينها لتصبح عند الأخطل الصغير وجوهاً متعدّدةً لحقيقةٍ واحدة يختزلها الثغر في طعمه ومذاقه.

هكذا تداعت الشفاه والكروم في ارتشاف الكحول وانتشاق العطور والتهام الألوان المغرية بالعين والنظر، حتى غدت الطبيعة لديه نسخةً من هُوماته. وقد تجلّت في حنين الجدول إلى البحر وشوقه لفجر الحياة. ولا غرابة أن يجد العاشق مدفنه الأبديّ في جسد الحبيبة الجميل، وأن يرتاح لكفنه المنسوج من شعرها الطويل. فالموت يُريحه من عطش الغرائز لأنه يُعيده إلى مصدره اللاعضوي Anorganique. لذلك انسحب النرجسيّ إلى (أناه)، مستعيناً بهُوام الظلام المبدع، جاعلاً من الليل أداة خلقه الفنيّ. وطبيعيّ أن تنسجم العتمة حينذاك مع طاقة اللاوعي في ترجمةٍ جماليّة تشكّل مع التحليل النفسي للأدب، مفتاحاً للطبيعة الإنسانية وتنويراً للرموز الفنيّة.

هوامش البحث

- اعتمدنا في كتابة هذا البحث، ديوان (الهوى والشباب) ١٩٥٣ وديوان (شعر الأخطل الصغير) ١٩٦١، الصادرين عن دار المعارف، بيروت - لبنان.
- ١ - Kofman, Sarah: L'Enfance del'art, une interprétation de l'esthétique freudienne, P.B.P., Paris 1975, p. 25.
- ٢ - Milner, Max: Freud et l'interprétation de la littérature, Société d'édition d'enseignement supérieur (sedes), 2e tirage 1980, p.p 68, 108.
- ٣ - Abraham, Karl: Rêve et mythe, trad. de l'allemand par Ilse Barande avec la collaboration d'Elizabeth Grin, Paris, P.B.P., 1977, p. 174.
- ٤ - Freud, Sigmund: Malaise dans la civilisation, trad. de l'allemand par Ch. et J. Odier, Presses universitaires de France 1983, p. 47.
- ٥ - دوران، جيلبير: «الانثروبولوجيا - رموزها، أساطيرها، أنساقها»، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩١، ص ١٢٤.
- ٦ - Kofman, Sarah: op. cit., p 179.
- ٧ - Freud, S.: Trois essais sur la théorie de la sexualité, trad. de l'allemand par B. Reverchon Jouve, Idées nrf., Gall. 1962, p. 74.
- ٨ - Rank, Otto: Le Traumatisme de la naissance, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, P.B.P., Paris 1968, p. 190.
- ٩ - Freud, S.: L'Avenir d'une illusion, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, Presses universitaires de France, 1983, p. 70.
- ١٠ - Kofman, Sarah: op. cit., p. 197.
- ١١ - مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ١٩٨٥، ص ١٠٨.

- ١٢ - Grunberger, Béla: Le Narcissisme, essais de psychanalyse, P.B.P., 1975, p. 149.
- ١٣ - Laplanche, J./Pontalis, J.-B.: Vocabulaire de la psychanalyse - stade oral, P.U.F., 1981, P. 462. sadique
- ١٤ - الحِفي، عبد المنعم: «موسوعة علم النفس والتحليل النفسي Oral Character الشخصية الفموية»، انجليزي، عربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ج٢ / ٥٦ .
- ١٥ - مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، المرجع السابق، ص ١٢١ .
- ١٦ - المرجع نفسه، ص ١٠٧ .
- ١٧ - قميحة، مفيد محمد: «الأخطل الصغير - حياته وشعره»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٦٥
- ١٨ - المرجع نفسه، ص ١٥٧
- ١٩ - مطلوب، أحمد: المرجع السابق، ص ١١٩ .
- ٢٠ - عيود، مارون: «على المحك»، دار الثقافة، دار مارون عيود، بيروت ١٩٧٠، ص ٥٤
- ٢١ - Grunberger, Béla: op. cit., note No 1, p. 134.
- ٢٢ - الحِفي، عبد المنعم: المرجع السابق، «الشخصية الفموية Oral Character»، ج٢/٥٦ .
- ٢٣ - الخولي، وليم: «الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي - المرحلة الفموية Oral stage» دار المعارف بمصر ١٩٧٦ ، ص ٣٢٤ .
- ٢٤ - قميحة، مفيد محمد: المرجع السابق، ص ٢١٤ - ٢١٥ .
- ٢٥ - الحِفي، عبد المنعم: المرجع السابق، «التشاؤم الفمي Oral pessimism»، ج٢/٥٦
- ٢٦ - الحِفي، عبد المنعم: «الموسوعة النفسية الجنسية»، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٨١٦ .
- ٢٧ - Grunberger, Béla: op. cit., p. 159.

- ٢٨ - op. cit., p. 159.
- ٢٩ - Ibidem, p 160.
- ٣٠ - Ibid. p 146.
- ٣١ - ديوان جميل، شعر الحبّ العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة (لا تاريخ)، ص ١١١.
- ٣٢ - مطلوب، أحمد: المرجع السابق، ص ١١٠ .
- ٣٣ - الخولي، وليم: المرجع السابق، «التفرّج الجنسي Voyeurism»، ص ١٨٤ .
- ٣٤ - Grunberger, Béla: op. cit., p 151.
- ٣٥ - Ibidem, p. 152
- ٣٦ - Ibid., p. 152.
- ٣٧ - حاوي، إيليا: «الأخطال الصغير شاعر الجمال والزوال»، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط٣/١٩٨١. ص ٢٩.
- ٣٨ - Lacas , Pierre - Paul : Structuration de l'image du corps et fonctions sonore, in Extrait de G. Pankow: 25 années de psychothérapie du analytique des psychoses, Aubier, Paris 1984, p. 68.
- ٣٩ - Hesnard, A.: L'Individu et le sexe., psychologie du narcissisme, Paris, Stock, 1927, p. 45.
- ٤٠ - Proust, Marcel: A la Recherche du temps perdu -Du Coté de chez Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, n.r.f., 1987, vol I, p. Swann, 46.
- ٤١ - Proust, Marcel: op. cit., p. 46.
- ٤٢ - Lacas, Pierre Paul : Le Paradoxe imaginaire du visage sonore, Essai sur la voix mère, in, Du visage, Ed. Presses universitaires de Lille, 1982, p. 131.

- ٤٣ - Kofman, Sarah: op. cit. p. 187.
- ٤٤ - Grunberger, Béla: op. cit. p. 147.
- ٤٥ - قباني، نزار: «الأعمال الشعرية الكاملة – الجزء الأول»، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣، ص ٦٠٦.
- ٤٦ - Grunberger, Béla:op. cit. p. 151
- ٤٧ - لبكي، صلاح: «التيارات الأدبية الحديثة في لبنان»، معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٤، ص ١٥٧
- ٤٨ - Grunberger, Béla:op. cit. p. 159.
- ٤٩ - Lederer, Wolfgang: La Peur des femmes ou gynophobia, trad. de l'américain par Monique Manin, Payot, 1980, p. 24.
- ٥٠ - فرويد، سيغموند: «ما فوق مبدأ اللذة»، ترجمة اسحق رمزي، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص ٧١.
- ٥١ - دوران جيلبير: المرجع السابق، ص ٢١٤، ٢٢٠.
- ٥٢ - Kofman, Sarah: op. cit., p.p. 106, 155
- ٥٣ - مطلوب، أحمد، المرجع السابق، ص ١١٩ .
- ٥٤ - المرجع نفسه، ص ١٢٤
- ٥٥ - Shelley: Ode to the west wind, p. 616 "To a skylark, p. 640 - keats: Ode to a Nightingale. p183 " to Autumn, p. 194, in John keats and Percy Bysshe Shelley- Complete Poetical works, The Modern Library, New york
- ٥٦ - مطلوب أحمد: المرجع السابق، ص ١٣٤
- ٥٧ - مطر، سهيل: «الأخطل الصغير» دار المشرق، بيروت ١٩٩١، ص ٧٣ .
- ٥٨ - Mathieu, Michel: D'une Improbable esthétique, in, Psychanalyse du génie créateur, Dunod, Paris, 1974, p. 33.

- Mathieu, Michel: op. cit. p. 36. – ٥٩
- Ibidem., p. 54. – ٦٠
- Ibid., p 54. – ٦١
- Ibid., p. 68. – ٦٢
- Ibid., p. 33. – ٦٣
- Ibid., p. 37. – ٦٤
- ٦٥ بونغراكنز، م/ سانتنر، ج: «الأحلام عبر العصور. معجم تفسير الأحلام» ترجمة
كميل داغر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٥٣
- ٦٦ الكتاب المقدس، العهد العتيق، سفر التكوين، الفصل ٣٧ / ٩-١٢، المطبعة
الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، المجلد الأول، ص ٦٧.
- Mathieu, Michel: op. cit., p. 51. – ٦٧
- Abraham, Karl: op. cit. p. 175. – ٦٨
- Ibidem., p. 174. – ٦٩
- Bellemin - Noël, Jean: Psychanalyse et littérature, P.U.F., Paris, 1978, – ٧٠
p. 53.
- Bellemin - Noël, Jean: op. cit., p. 55. – ٧١

المراجع العربية والمعرّبة:

- ١ - بونغراكنز، م/ سانتنر، ج: «الأحلام عبر العصور. معجم تفسير الأحلام» ترجمة كميل داغر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٣
- ٢ - حاوي، ايليا «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال»، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط٣/١٩٨١.
- ٣ - الحفني، عبد المنعم: «الموسوعة النفسية الجنسية» مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٢.
- ٤ - الحفني، عبد المنعم: «موسوعة علم النفس والتحليل النفسي Oral Character الشخصية الفمّية»، انجليزي، عربي، دار العودة، بيروت ١٩٧٨، ج٢.
- ٥ - الخولي، وليم: «الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي - المرحلة الفمّية Oral Stage»، دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص٣٢٤.
- ٦ - دوران، جيلبير: «الانثروبولوجيا - رموزها، أساطيرها، أنساقها»، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩١.
- ٧ - ديوان جميل، شاعر الحب العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة (لاتاريخ)
- ٨ - عبود، مارون: «على المحك» دار الثقافة، دار مارون عبود، بيروت ١٩٧٠.
- ٩ - فرويد، سيغموند: «ما فوق مبدأ اللذة»، ترجمة اسحق رمزي، دار المعارف بمصر ١٩٨٠، ص٧١.
- ١٠ - قباني. نزار: «الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الأول»، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣.

- ١١ - قميحة، مفيد محمد: «الأخطل الصغير - حياته وشعره»، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٢
- ١٢ - الكتاب المقدس، العهد العتيق، سفر التكوين، الفصل ٩/٣٧-١٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، المجلد الأول، ص ٦٧
- ١٣ - لبكي، صلاح «التيارات الأدبية الحديثة في لبنان»، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٤، ص ١٥٧.
- ١٤ - مطر سهيل: «الأخطل الصغير»، دار المشرق، بيروت ١٩٩١.
- ١٥ - مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

المراجع الأجنبية:

- Abraham, Karl: Rêve et mythe, trad. de l'allemand par Ilse Barande – ١
avec la collaboration d'Elizabeth Grin, Paris, P.B.P., 1977
- Anzieu/ Mathieu/ Besdine/ Jaques/ Guillaumin: "psychanalyse du ge- – ٢
nie createur" Dunod Paris 1974
- Bellemin - Noel, Jean: Psychanalyse et Litterature, P.u.F Paris – ٣
1978,p.53
- Freud, S.: L'Avenir d'une illusion, trad. de l'allemand par Marie – ٤
Bonaparte, Presses universitaires de France, 1983
- Freud, S.: Trois essais sur la théorie de la sexualité, trad. de l'alle- – ٥
mand par B. Reverchon Jouve, Idées nrf., Gall. 1962
- Freud, Sigmund: Malaise dans la civilisation, trad. de l'allemand par – ٦
Ch. et J. Odier, Presses universitaires de France, 1983
- Grunberger, Béla: "Le Narcissisme, essais de psychanalyse, P.B.P., – ٧
1975,
- Hesnard, A.:L'Individu et le sexe., psychologie du narcissisme, Paris, – ٨
Stock, 1927
- John Keats and Percy Bysshe shelley - Complete Poetical Works" – ٩
The Modern Library , New York
- Kofman, Sarah: "L'Enfance del'art, une interprétation de l'esthétique – ١٠
freudienne, P.B.P., Paris 1975
- Lacas, Pierre - Paul : "Le Paradoxe imaginaire du visage Sonore" – ١١
Essai sur la voix-mère. in Du visage, Ed. Presses universitaires de
Lille, 1982

Lacas , Pierre - Paul : Structuration de l'image du corps et fonctions du sonore' , in Extrait de G. Pankow "25 années de psychothérapie analytique des psychoses", Aubier, Paris 1984.	– ١٢
Laplanche,J./Pontalis, J.-B.: "Vocabulaire de la psychanalyse - stade sadique - oral' P.U.F., 1981	– ١٣
Lederer, Wolfgang : "La Peur des femmes ou gynophobia", trad. de l'américain par Monique Manin, Payot, 1980	– ١٤
Milner, Max: "Freud et l'interprétation de la littérature", Société d'édition d'enseignement supérieur (sedes), 2e tirage 1980	– ١٥
Proust, Marcel: "A la Recherche du temps perdu - Du Coté de chez Swann", Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard n.r.f., 1987,	– ١٦
Rank, Otto: "Le Traumatisme de la naissance", trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, P.B.P., Paris 1968	– ١٧

رئيس الجلسة:

باسمكم أيها السادة الكرام نشكر الأستاذ الباحث الدكتور خريستو نجم على هذا البحث القيم الذي قرأناه واستمعنا الآن إلى عصارة دالة على مضمون كل البحث، ولا شك أنكم استشعرتُم بأنه بحث هادئ في مضمونه، لكنه مثير في لحظة زمنه الحضاري وفي منهجه الحاضر. استمعنا إلى خطاب حول العالم النفسي للشاعر من خلال شعره، ولا شك أن السادة الأفاضل الذين انتدبوا للتعقيب على هذا البحث سيبتعوننا بجدل، أو نواة جدل لهذا البحث، وبيننا ممن سيستمعون إلى هؤلاء السادة الأفاضل، رواد...

فبيننا رائد التفسير للأدب، رائد البحث في اللغة والجنس، رائد البحث في المرأة واللغة وفاعلية الجنس من خلال الأنوثة والفحولة، عنيت الدكاترة/ عز الدين اسماعيل، أحمد مختار عمر، عبدالله الغدامي، وصفوة أجلاء آخرين، لا شك أن الرئاسة لو كانت متمرده لأتاحت لهم فرص التعقيب مع السادة الذين تم انتدابهم، فإلى حين سنرى معاً.

الكلمة الآن إلى الأستاذ الفاضل الدكتور ياسين الأيوبي ليقدم لنا بحثه، في خلاصة والأستاذ المحاضر الأستاذ ياسين الأيوبي أستاذ في كلية الآداب في قسم اللغة العربية بالجامعة اللبنانية، وهو أيضاً صاحب تجربة في إبداع الشعر، وله مؤلفات في مجال النقد من أهمها مذاهب الأدب، وفصول في نقد الشعر العربي الحديث، الذي يعود إلى سنة ١٩٨٨ يتناول في هذه الندوة موضوعاً هاماً هو (القصيدة الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين) فليتفضل.

الدكتور ياسين الأيوبي:

بسم الله الرحمن الرحيم... بداية أرجو من السيد رئيس الجلسة والسادة الحضور أن يسمحوا لي بإطالة الوقت بعض الشيء نظراً إلى أن هذا البحث قد طاول المئة، وعليه فإن من طال بحثه يجب أن يطول اختصاره، وأنا لن أطيل على النصف ساعة إلا بما ترشح به أريحته وأنا شاكر له مسبقاً.

الرئيس مداعباً: لن تكون لي أريحته، تفضل. (ضحك).

البحث الرابع
القصيدة الرومنسية
في بلاد الشام بين الحربين

د. ياسين الأيوبي

استهلال:

خير ما يستهل به هذا البحث، أبيات «لأبي ماضي»، أنشدها غداة انتهاء الحرب العالمية الأولى:

زالت الحـــــــــــــــــرب وولت، إنما
ليس للذعر من الحرب انقضاء
إن صحونا، فأحاديث الوغى
في الحمى الأهل والأرض العراء
وإذا نِمْنَا، تراءتْ في الكرى
صور الهول وأشباح الفناء
فهى في الأوراق حبر هائج
وعلى الراديو، فحيح الكهرباء
نثقي في يومنا شرّاً غير
وإذا الصبح انطوى خفنا المساء
عجبا ! والحرب بابٌ للردى
وطريق لدمار وعَفَاء
كيف يهواها بنو الناس، فهل
كرهوا في هذه الدنيا البقاء؟..

□

وضع صاحب «الجداول» من حيث لا يدري، أهم الدوافع ليقظات الشعور والبحث عن عالم آخر يطمئن فيه الإنسان القلق المرتاب من حياة تداخلت فيها القيود بالأهوال، بالعثمات المحرقة والأزمات النفسية المتلاحقة، فيخلد إلى أنماط من الراحة والسكينة. فإن لم يتحقق له هذا العالم المنشود، استعاض عنه بعالم ثانٍ إطاره الصور والآهات النفسية الغنائية والأخيلة المتحركة، يطلق فيها لقلمه ولسانه عنان الشدو والانفلات، فيسلو ويتمتع ما وسعه إلى ذلك؛ فينثر قلقه أو ينظمه، وتنكش العتومات الحالكة، وتنحل القيود والأغلال. ذلك هو عالم المذهب الرومنطقي الذي يتصدر اهتمامنا في هذا البحث، في قراءتنا لقصائد شعراء الشام ما بين الحربين العالميتين.. وهو مذهب شغل الدارسين والنقاد كما لم يشغلهم أي مذهب أدبي آخر، لجهة صعوبة الاهتداء إلى هويته الأدبية.

فقد عرض الكاتب الفرنسي «بول فان تيغم» لمسألة تعريف الرومنطيقية، فوجد أنه من العسير على الدارس الاهتداء إلى تعريف دقيق، وموضوعي لهذا المذهب، قائلا: «إننا نحس الرومانسية ولا نستطيع تعريفها» وأن «الرومانسية تتخذ من الأشكال بقدر ما فيها من مؤلفين... وأنها تفلت من أي تعريف واضح محدد دقيق». ثم يقول - وهو يقتطف دائما كلاما لكاتب فرنسيين - «لعلنا لا نجد اثنين يقصدان بها الفكرة نفسها بالضبط» وأن هناك من الرومانسيات بقدر ما هناك من رومانسيين» ويختم بقول لـ «بيير مورو»، أحدث مؤرخي الرومانسية الفرنسية، الذي يرى أنه «لن نجد تعريفا لما كانت طبيعته من طبيعة الأسرار الخفية»^(١).

ونخلص مع الكاتب الفرنسي «تيغم» إلى أن هذه الحركة الأدبية الكبيرة، تبدو شديدة التعقيد والتنافر والتناقض، حتى إنها تتحدى، أي تعريف وأي وصف أو أية خلاصة تصاغ في كلمات^(٢).

انطلاقا من ذلك، لا يمكننا رسم إطار عام وموحد للقصيدة الرومنسية للمرحلة التي تدرس - لأننا - فوق ما تنطوي عليه الرومنطيقية^(٣) من تعقيد وغموض - ورثنا عن الأسلاف نهجا شعريا يصعب معه الوصول إلى نظام شعري تنضوي تحته نتائج الشعراء، فيصنّفون كلاسيكيين أو رومانسيين أو رمزيين... لأننا لم نشهد مذاهب أدبية صرفة وإنما هناك أساليب وطرائق يعتمدونها البعض تارة ويتخلّى عنها تارة، تبعا لأهواء النقاد وذوق الجمهور^(٤).

أولاً : مفهوم القصيدة الرومنسية الشامية بين الحربين

يجب الاعتراف بأن الانتماء المذهبي الصرف للقصيدة العربية، شيء نادر في تراثنا الشعري لا نكاد نجده إلا لدى صنف معين من الشعراء الملتزمين بموقف فكري وجودي معين أو قضية عقدية جهادية محددة. وما سوى ذلك، موضوعات وأساليب مختلطة يهيمن عليها موضوع ما أو نهج شعري يغلب ما عداه، فتنسب القصيدة الشعرية إليه انتساباً ترجيحياً، كقصيدة المدح التي تحتوي على نسبٍ مختلفة من الغزل والوصف الطبيعي.. أو قصيدة الرثاء التي تحتوي على نسبة لا بأس بها من المدح والفخر والحكمة.. وكذلك قصيدة الوصف، وقصيدة المدح النبوي وغيرها من قصائد الشعر القديم الذي تجنب أصحابه التخصصية أو اعتماد الموضوع الواحد.

ولم تسلم القصيدة المعاصرة من هذا الاختلاط، فبقي الشاعر فيها، ولاسيما في المناسبات والمهرجانات والمواقف والأحداث، أخذاً من كل موضوع أو ناحية بطرف؛ وما قولنا «بالرومنسية» إلا من باب تغليب الجزء على الكل، وترجيح صفة على أوصاف أخرى.. فقد تكون القصيدة أيضاً كلاسيكية، أو واقعية، أو رمزية، إذا ما غلبنا جانباً على آخر أو سلطنا الضوء على أحد الجوانب، لتحقيق الغرض النقدي الذي نبحت عنه.

فقد كنا نقرأ القصيدة تلو القصيدة، وننعم النظر في مئات الأبيات، للبحث عن الكوى المضيئة التي تسمح لنا بوسم هذه القصيدة بالرومنسية – كمن يبحث عن اللآلئ والمعادن الثمينة في قاع البحر، أو في طبقات الأرض. معيارنا في ذلك، المنحى العام، والأفكار الرئيسية، وطغيان الأحاسيس، وجموح الخيال، انطلاقاً من الإطار العام الذي عنيت به المدرسة الرومنطيقية الغربية، في وجه الكلاسيكية الصارمة، والمتلخص في ثالث كبير هو الحب، الطبيعة، الألم، وما يصحبها من أوار العاطفة، وسمو الخيال، وجمالية التعبير ومجازاته اللافقة.

إن المنحى الرومنسي في القصائد الشامية، يتجلى في خلجات التأمل الذاتي، تتسرب من ثقب السطور الشعرية، وزوايا المعاني الإنسانية المرصوفة بعناية. تأمل في ظلال الأشياء، يطال الماضي والحاضر، وينبسط على سهوب الأحداث والوقائع واللحظات الحميمة في أوقات مختلفة، فتخرج القصيدة حالية القسمة، ممشوقة القوام، رشيقة الحركة في دلالاتها ورموزها، مزركشة الأطراف والحواشي، نصيب (الأنا) فيها يتراوح عمقا وهيمنة ما بين قصيدة وأخرى: حيناً طاغ، وحيناً باهت وخافت، وحيناً مؤرّ خلف الضمائر الأخرى والأفعال المتداخلة.

كأن يتكلم الشاعر على شخصية أو موضوع، بكثير من التجاوب والإعجاب، فنستشف ذات الشاعر متدثرة بشيء من التواضع والانكفاء، في حالات الإخبار والوصف التاريخي الموضوعي، وبشيء من الكبرياء والتحدي في حالات المقارنة، والموازنة، وتقييم النتائج.. وربما أسلس الشاعر القيادة للريشة، تخط نبضات التعلق وروعشات الرضى والارتياح لهذه الشخصية – كقول عمر أبي ريشة، متحدثاً عن المتنبي في المهرجان الألفي:

شاخصُ الطرفِ في رِحابِ الفضاء
فـوَّقَ طوْدِ عـالي المناكبِ ناءِ
يرقبُ الفـجـرَ والندى مـالىءُ بُرْ
دَيه والشـعـرُ مائِجٌ في الهـواءِ
شاعـرٌ خافقُ الجـوانحِ بالحبِّ
بـعيـدٌ عن عالمِ الضـوضاءِ
تـترأى في وجهه الهادئِ الواجمِ
أيُّ الوداعِ الغـراءِ^(٥)

هذه السطور الشعرية لا تدخل في صلب المناسبة، ولا تسرد أو تؤرخ أو تكشف عن أسرار خافية على القارئ المتذوق، وإنما هي أصداء التأثر الذاتي المتلاطمة في جنبات

الشاعر، حيال شاعر عملاق ملأ الدنيا وشغل الناس، لم يجد ما ينسجم مع هذه الأصدا، وتلك العظمة، سوى الترنم والانجذاب يستسلم لهما في وقفات تأملية مرآتية يسكب فيها خليطاً من مشاعر وأفكار وآراء ورؤى وصور، لا سبيل الى فصل الواحدة عن الأخرى، لأنها مجبولة من رحيق واحد وعصارة واحدة، هما : انصهار الذات في الشخصية أو الموضوع.

ولا نعلم تماماً ما إذا كانت هناك قصائد في الآداب الغربية، من هذا القبيل، وإن كنا نميل الى الاعتقاد بأن هذا الخليط الشعري المتنوع، سمة خاصة في شعرنا العربي قديماً وحديثاً، لا يكاد ينزعه في ذلك شعر آخر.

استطراداً لهذا التصور، فإن القصيدة الشعرية المعاصرة، لا يصح إدراجها تحت عنوان واحد أو نوع أدبي، أو مذهب معين... لأنها تأخذ من كل نوع بنصيب، وتنطبع بغير طابع وغير اتجاه، وهذا لا يعني أنها قصيدة انفلاشية، فلا بد أن تكون هناك سمة غالبة لهذا الاتجاه أو ذاك، تنتمي اليه القصيدة..

واستطراداً ثانياً، فإن صفة «الرومنسية» هي اجتهاد نقدي لتسهيل درسها وتحليلها؛ وكذلك القول بانتماء أدبي آخر، لأننا لم نَنعم بتاريخ مستقر ومناخ نظري راسخ القواعد، متكامل الأبعاد والجوانب - ولم ينتظم نتاجنا في سياق فكري فلسفي، موحد القواعد والأساليب.

هاتِ قَلْبُ معي صفحات الشعر العربي، في غابره وحاضره، لا تجد قصيدة واحدة خرجت على هذا النسق الخليطي المتداخل، يسكب فيه الشاعر خلاصة أفكاره ومشاعره ومواقفه من الأحداث والأحوال في امتداد عمره وتجاربه، باستثناء قصائد الجهاد والنضال السياسي، وقصائد الحب والغزل لدى نفر من شعراء العصر الأموي الذين أفرزتهم الحياة العربية بوجهيها الحضري والبدوي، فكان لنا شعراء غزل صريح مكشوف، وشعراء غزل عذري عفيف ينضح باللظى الوجداني المتأجج في الضلوع.. هذا الاستثناء لم يغير شيئاً يذكر من الطابع العام للشعر العربي.. وإذا كانت

هناك من سمة عامة غالبية، لا نجسر على إغفالها أو التقليل من شأنها، فهي السمة الكلاسيكية (الاتباعية).

لم يستطع شاعر واحد، منذ امرئ القيس، حتى قبيل بدر شاكر السياب، الخروج على نظامها وطواعيها، سواء أكان ذلك في مدارس الشعر المطبوع والمصنوع، السلفي التقليدي والمحدث، أو في أساليبه واتجاهاته المختلفة ما بين واقعي وخيالي ورمزي، أو في فنون الشعر وموضوعاته في المدح والفخر والوصف والغزل والخواطر، أو في الأجناس الأدبية الكبرى من غنائية وتعليمية وملحمية وقصصية..

كلُّ هذه الأشكال والأنواع، ظلَّ فيها الشاعر يعزف على أوتار البوح الذاتي، والانفعال بالواقع أو المتوقع، وتفريغه في قوالب لفظية متناسقة وفقاً لنظام الوزن والقافية، المراعى كل المراعاة، ومختلف ضروب التشكيل البلاغي المتبعة بكل تفرعاتها وتشعباتها المتباينة التمثيل للواقع والحقيقة، المتفاوتة المستوى والتأثير.. ذلك هو الطابع العام للشعر العربي على مر العصور، لا تختلف فيه نصوصه إلا بموضوعاته وغايات نظمه وإنشاده، ودرجة العمق والسطحية، والتصنع والطبيعة سواء في اللغة ومحسنات البلاغة، أم في التصور والخيال، وبلوغ مشارف الإبداع، شأن كل أدب وكل نتاج فني لدى مختلف الشعوب.

ولكن التقليد، بمعنى المحاكاة والاقتداء، في التشكيلين البلاغي والعروضي، لم يجروا أحد من الشعراء العرب على تجاوزه وتغييره، إلا غداة الحرب العالمية الثانية التي أفرزت العديد من المفاهيم والنظرات الجديدة، أسفرت - في نطاق الشعر - عما سمِّي بحركة الشعر الحديث، ومن مظاهرها: الشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي دعا إليه ومارسه كل من بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، ورفاقهما، ممن عرفوا برواد الشعر العربي الحديث.

ثانياً : الدواعي والأسباب لظهور هذه القصيدة :

أثر الاستشراق الأوروبي، وهجرة المشاركة العرب، وخاصة اللبنانيين، والسوريين الى الأمريكيتين، وانتشار الآداب الغربية في بلادنا : أصلية ومترجمة، أثر كل ذلك في خلق تيارات أدبية جديدة مغايرة بعض الشيء لمأثورنا الأدبي، أحدثت هزات وصدمات مدوئية،^(١) جعلت بعض شعرائنا المعاصرين ينحون نحواً شعرياً خاصاً يقترب من التخصصية في الموضوع الشعري وطرحه وبنيته وإيقاعه..

أضف الى ذلك: استنفاد النهج الكلاسيكي في الشعر العربي لاستيعاب الأفكار الجديدة ورسم صورة العصر والبيئة المحلية، وتاصيل الذات وجعلها أكثر صدقا وانسجاما مع الطموح والمعاناة المتولدين من رحم الحرب وأثونها.. كل هذه العناصر مجتمعة، ساهمت بشكل فعال في ظهور القصيدة الرومنسية في بلاد الشام التي تمتعت بطبيعة خلابة غذت الأعلام ورفدتها بالحركة والحياة بكل زخمها وحرارتها وتعاقب فصولها.

وزاد من وهج هذا الشعر وحسن انتمائه الى أصحابه، دخول الرومنطيقية الغربية بكل خصائصها ومقوماتها، الى الأدب العربي الحديث، دخولا عضويا انصهاريا بسبب الاستعداد الفطري والتراثي لاعتناق هذه المدرسة التي طبعت شعر ما بين الحربين بكثير من الطوابع الرومنسية الغربية، من التغني بجماليات الطبيعة وجدال الحنين والكآبة، ورايات التحرر والاستقلال الوطنيين، والثورة على القيود والتقاليد، والتناجي الوجداني في قلب الطبيعة، والاسترسال في أجواء التأمل النفسي والوجداني، وصولا الى نوع من الحلول ووحدة الوجود، وهذه أرفع درجات الأدب الرومنسي.

فتداخل القديم بالحديث، والمشرقي بالغربي الوافد، والذاتي بالموضوعي، واللغة الجزلة العريضة السبك باللغة الرشيقة اللينة السهلة التناول، والنظام العمودي الصارم بأنظمة عروضية خفيفة الوقع، متنوعة الوزن والروي والتقطيع الموسيقي.. وكانت لنا أيضا المطولات والبنائيات الشعرية، والقصائد والمقطعات القصيرة المعدة للغناء والإنشاد.. ولا ننسى الجمعيات والمنتديات الأدبية في كل من الأمريكيتين والقاهرة وبيروت، ومنها «الرابطة القلمية» و«العصبة الأندلسية» و«جماعة أبولو» و«جماعة الديوان» و«عصبة العشرة» وغيرها مما كان له الإسهام المباشر في إشاعة نتاج شعري له طعمه الجديد ونكهته الخاصة، وأهدافه الفنية والأسلوبية المغايرة لنهج المحافظين والتقليديين..

ولننظر الآن في موضوعات هذه القصيدة الجديدة، ومدارجها ومعالمها..!

ثالثاً: موضوعات القصيدة الرومنسية في بلاد الشام

لو أردنا مجازاة النظرة الغربية الى الرومنطيقية، بعامة، لتبين لنا كم كبير من الموضوعات التي عُولجت، وعني بها في إطار هذه المدرسة، وخاصة «إذا تمثلنا بشاعر الرومنطيقية الأكبر فيكتور هيجو الذي أثبت أن في قدرة الشعر الرومنسي استيعاب أي موضوع كان، شرط توافر الخيلة، وموهبة التعبير التي ترفعه الى مصافّ الفن»^(٧).

أما إذا أردنا تضيق النظرة وربط الموضوعات بالانصهار الوجداني للشاعر، حيث الانفعال النفسي العاطفي، فإن أكثر ما يشغل الشعراء الرومنسيين لا تخرج عن العناوين الآتية : الطبيعة، الحب، الألم، التأمل والشروود وأحلام اليقظة.

تتفرع عنها موضوعات ثانوية، تقترب منها أو تبعد بنسبة التجاوب الذاتي مع الأشياء، والتشخيص الفني الذي يواكب الموضوع الشعري وينتهي اليه. وسنرى أن هذه الموضوعات نفسها قد اندرجت في القصيدة الرومنسية الشامية الى جانب موضوعات أخرى لا تقل أهمية عن الموضوعات الأولى، وإن لم تحتل النسبة الكبيرة نفسها أو العناية الشعرية المستحقة.. وسنسعى الى بلورة ذلك، وفق ما تيسر لنا من المجموعات الشعرية التي أمكن الاطلاع عليها.

١ - موضوع الطبيعة:

احتلت الطبيعة الحيز الأكبر في القصائد الرومنسية الشامية، لدرجة لا نكاد نجد شاعراً شامياً واحداً قد أغفل الحديث عنها أو قلّل من شأنها في شعره. فهي الحضانة الروحية الأعظم للشعراء والكتاب والمفكرين والفنانين، نظروا إليها كل من موقعه وإحساسه، فحلوا فيها حلول الطائر في وكرة، والنحل على الزهر، والفراش بين الحقول.. وأفاضوا في استخدام عناصرها رموزاً وأطراً لأفكارهم وأحلامهم ونظرياتهم - فارتسمت في قصائدهم لوحات زيتية وفحمية، مختلفة الأشكال والأصباغ،

وخاطبوها كما العاشق والمعشوق، وارتحلوا في فيافيها وسهولها وحزونها وأوديتها
وأنهارها وجداولها وسواقيها، فتحصلت لنا ثروة شعرية هي من عيون الشعر
الرومنسي في خارطة الشعر العربي.

ولعل أطول قصيدة في هذا الباب، مطولة «المواكب» لجبران خليل جبران نظمها
متأثراً بالطبيعة اللبنانية التي نشأ وترعرع في ظلالها، وبالنزعة الرمزية التأملية التي
تحصلت لديه أثناء إقامته الطويلة في الولايات المتحدة الأميركية، محاكياً فيها النظام
الشعري التوشحي القائم على مطالع وأدوار وأسماط وأقفال.. على غرار الموشحات
الأندلسية، مع تحرر في عدد أبيات الأدوار.. أما الأقفال والقوافي فهي متفقة.

جواهر هذه المطولة، مَعْلَمَان رئيسان، هما : الغاب والناي، عقد عليهما جبران
خلاصة أفكاره ورؤاه، ونثرها في طيات القصيدة وعلى ضفافها ونواحيها.

الغاب، رمز للحرية والفرح والنشوة وانعدام الفروق الدينية والاجتماعية والعلمية،
وأما الناي فكان رمزاً للغناء الروحي الوجودي، الذي لا ينقطع ولا ينتهي ولا يتخذ لونا
بعينه أو طريقة أداء وتعبير، بقدر ما هو سلاف خلدي أزلي.. ولا يسعنا إزاء هذا التنوع
النغمي والتأملي والوصفي، الذي اشتملت عليه القصيدة، إلا التمثل بواحدة من
مقاطعها الرومنسية الموحية :

هَلْ تَخْذُتُ الْغَابَ مِثْلِي
مَنْزَلاً دُونَ الْقُفْصِ
فَتَتَبَّعْتَ السَّوَاقي
وَتَسْلُقْتَ الصَّخْرَ وَرُ؟
هَلْ تَحْمَمْتِ بِعَطْرِ
وَتَنْشُفْتِ بِنُورِ
وَشَرِبْتَ الْفَجْرَ خَمِراً
فِي كُؤُوسٍ مِنْ أَثْيَرِ
هَلْ جَلَسْتَ الْعَمْرَ مِثْلِي
بَيْنَ جَفَنَاتِ الْعَيْنِ

والعناقيد تدلّت
كَنُورِيَّاتِ الذَّهَبِ
هل فرشت العُشْبُ لِيلاً
وتلحفت الفُضَا
زاهداً في ما سيأتي
ناسياً ما قد مضى
وسكوت الليل بحر
مَوْجُهُ في مَسْمَعِكِ
وبصر الليل قلب
خافق في مَضْجَعِكِ
أعطني الناي وغنّ
وانس داءً ودواءً
إنما الناسُ سطوورُ
كُنتِبت لكن بماء^(٨)

على هذا المنوال تجري المقطعات الشعرية الأخرى، في مطوِّلة «المواكب»: شَتَاتُ
مشاعر تسرح فوق الوعي، وبين الرؤى والاسترسال الروحي السمع تهادت فيه
المشاهد كزوارق الصيد المسائية، وتصاعدت الصلوات والابتهالات، كبخور المعابد
والهياكل النائية، وانتظمت الرؤى الحكيمة في سياق تأملي حالم.

ذاك هو جبران في كلامه على الطبيعة: تواصل حميمي، وخطاب يرفع الأشياء فوق ما
هي عليه، ليرتفع هو معها ويتسامى الاثنان في مقامات قدسية ؛ كقوله من قصيدة يتعانق
فيها الزمان والمكان، والحب والطبيعة، فتزهو بها القصيدة ويهتز الضمير:

هل يعي أيلول أنغام الربيع
وعلى أذنيه أوراق الخريف؟
لا، فلا بعث لقلبي أو نشوور
لا، ولا يخضر عود المحفل

ويد الحصاد لا تحيي الزهور
بعد أن تُبْرِى بحد المنجل^(٩)

وفي الاتجاه نفسه، تجري القصيدة الرومنسية عند ناسك الشخروب، ميخائيل
نعيممة الذي غاص في عالم الطبيعة، فوحد بين العناصر وأدرج الكل في سياق وحدة
الوجود كقوله، من قصيدة نثرية، بعنوان «الاكتمال» :

«على غصّين متوحد

من شجيرة متوحدة

ورقة متوحدة

غارقة في يَمّ أحلامها

(...) لكن لا حزن في قلبها ولا فرح

فعلى وجهها المتجدد البليل -

مثلما في قلبها المستيقظ الأمين -

قد تعانقت الفصول كلها !»^(١٠)

فقد اتخذ من ورقة صغيرة - وحيدة، على غصن صغير موحش.. رمزاً لعناق
أزلي بين الأشياء ذات المصير الواحد والقضاء المحتوم: إنه عناق الفصول..

ويتلون الكلام على الطبيعة، بين شاعر وآخر، على سموٍ متدرج فنلحظ وصلاً
روحياً هنا، واتحاداً هناك، وانتشاع الغمّة، وخروجاً من عالم المادة وجهامة المصير،
لدى فريق ثالث.. وهكذا في شغف وانجذاب لحدود لهما.

فنقرأ للأخطل الصغير قصيدة، من سبعة أبيات، يرسم فيها هيكلية الوصال
الروحي بين الإنسان والطبيعة، بقوله، مناجياً البليل :

أيها البليلُ المغرّدُ في الليل

على كلٍّ أخضرٍ مَيَّادٍ

أنا أدري بالطيّر حين تُغنّي

كم جراحٍ سالت على الأعواد

سَلْ ضِفافَ الهوى أُنْبَتْنَ غُصْنًا
كحبيبي أو طائراً كفؤادي؟
كُلُّما هَلْهَلَّ الأغانى عليها
قَبْلَتْهُ وَأَنكَرَتْ كُلَّ شَادِ
خَلَقَ اللهُ لِلْهَوَى قُبْلَةَ الر
وح وراء الخُـدود والأجْـياد^(١١)

مناجاة حارة، وابتهاال حميم أوسع مدى من أي صلاة طقسية يومية لا تعرف غير الحركات الظاهرة، أو تمتعات خافتة لا تنسكب فيها الذات على ضفاف الوجد الخالص. إن وحدة الشعور بين الشاعر والبلبل، أزلت الحدود بين الإنسان والطبيعة، وجعلت الكل في مملكة واحدة، هي مملكة العشق والغناء، عشقُ الجمال وتسبيحهُ والتغني برشقاته نُغْباً سلسبيلية كثرية، لا معاناة فيها إلا من شدة الارتواء.

لكأن، الوصال لا يكون بغير دموع واحتراق حتى لو كانا غناء الحطب في الموقد، أو قطرات السَّحَر على أجفان الأوراق، وأكمام الزهر، لا يرام من وراء ذلك متعة شبقية، أو نهم غريزي، بل عناق أثيري، جناحه القبله الروحية المترنحة على وهج الجمال..

ولا يفتأ الأخطل الصغير يخاطب الطبيعة، طيوراً وسواقي، وأنهاراً ووروداً.. يُغْدِق عليها من شذا روحه، فينسب القصيد أَلحاناً رنيمة، كقوله، من قصيدة «ضفاف بردى»:

أنا مَدُّ أُنَيْتُ النهرَ أَخِرَ لَيْلَةٍ
كَانَتْ لَنَا، ذَكْرُتُهُ إِنْشَادِي
وَسَأَلْتُهُ عَنْ ضِيقَتَيْهِ : أَلَمْ يَزَلْ
لِي فِيهِمَا أَرْجُوحتي ووسادي...
فَبَكَى لِي النهرُ الحنونُ تَوَجُّعاً
لَمَّا رَأَى هَذَا الشَّحْـوْبَ الْبَادِي
وَرَأَى مَكَانَ الْفَاحِمَاتِ بِمَقَرِّي
تلكَ البَقِيَّةُ مِنْ جُذَى وَرَمَادِ^(١٢)

ومثل ذلك قصيدته : «الطائر السجين» التي ينحو فيها نحو السرد الحيني والوصف الاعتباري، فارتقت المسألة الشعرية الى رتبة التفاني في رسم خارطة الوصال، في لغة مشتركة هي لغة المعاناة الكبرى حيال خطايا المجتمع، ورعونة الإنسان وهمجته :

كَانَ فِي الرُّوضِ كَالهَوَاءِ طليقاً

فغدا في الحديد يشكو الإسارا

هكذا أيها الشقيق أنا اليوم

كلانا نُحاربُ الأقداراً^(١٣)

ونقرأ لصالح لبكي، غير قصيدة في الطبيعة، يحذو فيها حذو الشعراء الرومنسيين الكبار، فيخلع عليها من ذاته ألواناً مختلفة من المشاعر المشرقة والداكنة، الساكنة المطمئنة والهادرة المكفهرة، بعضها شعر طبيعي خالص، وبعضها الآخر مشاركة ومدخل لكشف حنين متراكم يدغدغ روحه، فيدخل حرم الطبيعة يبتثها شوارد لبه، ويناجيها بهمس متزايد، كقوله من قصيدة : «أحلام المساء» مرجعاً بعض أصداء ايليا أبي ماضي في قصيدته «المساء» ذات الطابع التأملي التفاؤلي البعيد، مناجياً حبيبته، ساكباً في هذه المناجاة خلاصة ما يؤمله حيالها :

أَيُّ حُلُمٍ يَمُرُّ فِي مُقْلَتِيكَ

عندما يبسطُ المساءُ جناحه

ساكباً نَفْسَهُ على راحتيكِ

مُلْقِياً فوق مُنْكَبَتَيْكِ وشاحه!

ثم يقول، وفي قوله ههنا، غير صدى لأبي ماضي:

إحذري أن تفكري في المساءِ

واتركي البدرَ سابحاً في فضاءه

أغمضي الطرفَ عن نجوم السماءِ

وتداري قلباً يَنْزُـمُ بدائه^(١٤)

قد تتلاقى الأفكار والتأملات، وتتشابه الصور والتخيلات، ولا سيما في الأماسي والأصائل التي تستفيق فيها المشاعر وتخرج لوداع النهار واستقبال الليل، وتعد لموكب الرحيل والحلول، كل ما يستحقان من حفاوة التكريم.. ولكن صلاح، وهو المشغوف بالشعر الحديث، لابد أن يكون اطلع على قصيدة أبي ماضي، وعلى الكثير من قصائده التأملية المسائية الديجورية، فاقتفى بعض ما رشح إليه واستقر في روعه.

مثل هذا الاقتفاء يُطلق عليه بلاغيُّونا القدامى، صفة أقرب ما تكون إلى السلخ المنقسم إلى اثني عشر ضرباً، «أوله» أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ولا يكون هو إياه، «ثانيه» أخذ المعنى ويسير من اللفظ وهذا يدخل في باب السرقة الشعرية.^(١٥)

ونقرأ لعمر أبي ريشة من قصيدة بعنوان «الروضة الجائعة» مخاطباً فيها حديقة مسرح «اللونا بارك» في حلب، في إحدى ليالي الخريف :

حنائك لا تُفَلّتي الذكـريـات
على وَخْشَتِي صَوراً مُصْحِرةً
فبـي مـثـلُ ما بكِ لـكـنـمـا
أبـتُ كـبـريـائي أن تُظهِـرَـة
فـرُـدِّي إلـيَّ الـذهـولَ الـذي
تطـيـرُ لـهُ الرـوحُ مُسـتـبـشـرةً
فـنـلـقـاه أـكـرمَ من دـمـعـة
الـمـتـاب ومن بـسـمـةِ المـعـفـرة^(١٦)

المساءلة الوجدانية بين الشاعر والروضة، نمط من الشعر الرومنسي الراقى، يعتلي فيه الشاعر صهوة الخلق الفني في صهر المشاعر بانعكاسات الأشياء الخارجية، بحيث تصبح هذه الأخيرة جزءاً رئيسياً من معادلة الخطاب، والمساءلة، ذات القطبين المتقابلين الأنا والآخر.

وبقدر ما يضيفي الشاعر من ذاته على الأشياء ويتحسس تحولاتها، يشمخ الفن الشعري، وتسطع صوره وإيقاعاته حلاً موشاة بنمنمات الفكر وزخارف المجاز، وظلالاً لإبداع علوي من لدن لطيف بصير.

كقول أبي ريشة في لحظة انخفاف في سفوح قبله :
قَبْلَينِي ! فقد شعرتُ بروحي
وَتَبْتُ وارتمتُ على شففتيَا !!!
لَسْتُ أَنْتِ التي أضُـمُّكِ بل دُنِّيَا
فُتـوونَ، وعالمًا علويًا!!!^(١٧)

ونقرأ لشاعر لبناني جبلته الأرض اللبنانية بأريج قندولها وورزها، وصاغته
بأنغام البلابل و الشحارير، ووقع مناجل الحصادين وفؤوس الفلاحين في غابات
العفص والسنديان، هو فؤاد سليمان الذي كتب معظم نتاجه الشعري والنثري، ما بين
الحريين.. نقرأ له مقطعة من ثمانية أبيات، أودع فيها حشاشة فؤاده وعصارة وجدانه
وهو يحدث الطبيعة عن أغوار حبه وجمال وصاله مع محبوبته، عاقداً مقارنة بينهما
وبين عناصر الطبيعة :

عَبَقَ الزهرِ وأنفاسُ الربى
ونشيدُ الفجرِ في أذن الصُّباحِ
زقزقاتُ الطيرِ في أدواحها
ودموعُ الليلِ في ثغرِ الأقاحي
كلُّ حلوىٍ نحنُ في هذي الربى
حُلْمُ الراعي، وأنسامِ البطاحِ
نحنُ همسُ العودِ في تحنانهِ
واختلاجُ الحبِّ في صدرِ الملاحِ
تَعْرِفُ الخُلجانُ أسرارَ الهوى
وزوايا المَرَجِ والخُضرِ الدوالي^(١٨)

لا نكاد نجد في قصائد فؤاد سليمان شيئاً غير الطبيعة، بكل عناصرها ومعالمها،
في مختلف الفصول والأوقات، من كل نوع ولون، وكل ما تختزنه الذاكرة وتتملاه العين.

وليس هناك ما يشنّفه كالحديث عن مفاتن الأرض، وأعراس المروج، وترنم
الصدور بخفقات القلب وتهايج المهج في هدأت الليل وتنقّس السّحر.. لا قيمة عنده، لكل

رفقة هذب أو شهقة جنان، أو غمرة عناق، لم يصاحبها إغفاءً سنبلية، ولم تشمخ فيها
سنديانة في سفح رابية، ولم تتفطر كروم الدوالي عن رشح الخوابي.

تقرأ ديوانه كله، وينداح البصر أمام قصائده، فتجد أن الشاعر لم يغفل عن وجهه، أو
حنوة، أو سرحته، من وجوه الطبيعة وحناياها، وسرحات أديمها... إلا وله حضوره، ووقعه،
وصداه في هذي القصائد المطرزة بأشعة القمر، وهديل الفجر، المدبجة بتواشيح العذارى.

اقرأ، على سبيل المثال، قصيدة «عرس الهضبة» ذات الثلاثين بيتاً، لا تجد فيها بيتاً
واحداً ليس للطبيعة فيه حضورها وأثرها المباشر:

ما للزنايق فوق النبع خالعة
عذارها؟ أشباب النبع يغويها؟
ما للزنايق تلوي فوق جدولها
غريانة الحسَن فتان تعريها
سكرى الجمال يضيء الحسَن غريتها
كما تضيء عروس في لآليها..^(١٩)

ومن هذا القبيل قدر كبير من قصائد الشاعر السوري الموسوم من أقصاه إلى
أقصاه بالصبغة الرومنسية - عنيّت أنور العطار الذي لم يُنشر له من شعره إلا القليل،
والباقي مخطوط..

أما الذي نشر فهو ديوان «ظلال الأيام» ذو الثماني والعشرين قصيدة، معظمها
في الحب والطبيعة، والباقي في بعض المناسبات العامة والرموز الإسلامية.. من هذه
القصائد، «دُمّر» البالغة تسعة عشر بيتاً، لم يخلُ بيت واحد فيها من معلّم أو أكثر من
معالم الطبيعة، وإليك هذه المعالم بحسب تسلسل أبياتها، نورد ألفاظها فقط، للتدليل
على صحة ما نقول، مكتفين بواحدة لكل بيت.. الدوح، العطر، الأزاهير، الياسمين،
الحقول، البلبل، النُهير، الروض، المساء، الغيوم، الحقول، الندى، الربوة، الوادي، الغيم،
الصباح.. وقد نجد في البيت أكثر من مفردة للطبيعة، تأكيداً لاحتفاء الشاعر بهذه
المعالم وعمق تأثيرها فيه.

ذَاكَ وَاذِطْعِمْتُ فِيهِهِ الْمَسْرَاتِ
وَقَلْبِي بِهِ الْغَمَّةُ تَعْلَقُ
طَافَ رُوحِي عَلَيْهِ كَالْغَيْمِ هَيْمَانِ
وَأَهْوَى عَلَى حَمَاهُ وَأَحْدَقُ
غَرِقْتُ لَسْتُ أُرْتَوِي مِنْهُ عَمْرِي
كُلُّ نَفْسٍ فِي حُلْمِهَا الْعَذْبِ تَغْرَقُ^(٢٠)

وفي قصيدة رومسية ثانية عنوانها «أذار» يعقد العطار غير صلة بالطبيعة، يفتتحها بدعوة حبيبته إلى مواكبة الربيع، والتحلّي بجمالياته، واستعادة الحياة المتفتحة مع كل نسمة، وكل ضووعة عطر، وسجعة يمامة، وعندلة بلبل؛ ثم يعرض لأفانين الحركة ما بين الشهر الفتيّ النابض، والمروج، يلعبان ويتعانقان في وصلات إغراء متبادل، فتتشح هي بوشاح الخلود وتهتز من وهجه الفتّان، ويزهو هو مما يضيفه على الروض والحقول والخمائل من أعراس الخضرة المؤارة بالحنين والانشغاف، استرخت فيها الأماسي على نشيد الطيور المودعة وحفيف الغصون المتهادية.. لينتهي ذلك - في القسم الأول - إلى عرس احتفالي بهيج. وهاك مطلعها:

هَلُمِّيْ انْظُرِي قَبْلَاتِ الرَّبِيعِ
عَلَى مَعْطَفِ السَّهْلِ وَالرَّابِيعِ
سَرَتْ فِي السَّمَوَاتِ أَنْفَاسُهُ
فَعَطَّرَتْ الْحَقْلَ وَالسَّاقِيَةَ
وَأَذَارَ يَلْعَبُ فَوْقَ الْمَرْجِ
كَمَا تَلْعَبُ الطِّفْلَةُ الْإِلَهِيةَ
يَعَانِقُهَا وَهُوَ جَمُّ الْحَنِينِ
فَتُغْرِيه بِالْمَقْلَةِ الرَّانِيَةِ
وَيُلْقِي عَلَيْهَا وَشَاحَ الْخُلُودِ
وَأَلْوَانَهُ الْعَذْبَةَ السَّابِيَةَ
وَيَبْعَثُ فِيهَا شَعَاعَ الْهَوَى
فَتَهْتَرُّ مِنْ وَهْجِهِ صَابِيَةَ^(٢١)

وهكذا حتى نهاية المقطع الأول من القصيدة، وقوامه واحد وعشرون بيتاً.. وما تبقى من القصيدة موزّع بين المخاطبة الوجدانية للحبيبة، والعودة الى الطبيعة بين الفينة والفينة.

ولكن القصيدة الرومنسية بامتياز، في ديوان العطار، هي «لبنان» ذات الستة والثلاثين بيتاً، وقفها الشاعر على وصف المشاهد اللبنانية الأسرة.

عُني القسم الأول بلبنان عامة، بثلجه وهضابه وروابيهِ وقراه وينايبعه وغاباته وبحره. تخلّل ذلك بضعة أبيات صاغها العطار بكثير من الجودة التي شارفت الإبداع من مثل قوله:

والروابي توسّدت راحة السُّحـ
بِ ونامت على وشاحٍ مُـرقّقٍ
والذرى البيضُ في العلاء نُـسـور
حوّمت تكشفُ الخفّي المُـغلّق
والقرى غلغت بأخـبية الغـيد
بِ وضاعت بين الغمام المنمّق^(٢٢)

ثم أفرد مقطعاً خاصاً بزلطة، وآخر لصنّين، وختم بوقفّة ثانية مع لبنان، وما انطوى عليه من آيات سحر وجمال ضاهى فيها الشعراً ما عبّر عنه وحّدث:

إيه لبنان يا نشيد الأناشيد
دِويا صورة النعيم المحقّق
درج الحبّ في ثراك شهـيّاً
وله فـنـة ترؤّع ورونّق
وبأعطافك الرقاق الحـواشي
وقف الحسنُ خاشعاً، ثم أطرق^(٢٣)

على هذا المنوال تقريباً ينسج شعراء سوريا المعاصرون، على تفاوت في الجودة والأصالة وبحسب عمق التجربة وغنى المعاناة، وإن كانوا في معظمهم، وفق ما يرى جلال فاروق الشريف، كلاسيكيين لأسباب كثيرة فصلّها في كتاب خاص يحمل عنوان:

«الرومنطيقية في الشعر العربي المعاصر في سورية» الذي لم تحظ فيه الرومنطيقية إلا بالنزر اليسير، حتى لرائد الرومنطيقية في الشعر العربي السوري المعاصر، وصفي قرنfli الذي يقول عنه الشريف، في معرض حديثه عن ديوانه «وراء السراب»:

«إن من يقرأ ديوان وصفي قرنfli «وراء السراب» الذي يقع في ٢٤٥ صفحة ويضم قرابة ٨٥ قصيدة شعرية، يستطيع أن يلحظ بسهولة ودون كبير عناء أن وصفي قرنfli شاعر كلاسيكي في أوزان شعره وتفعيلاته وقوافيه...»^(٢٤).

وعبثاً يحاول الكاتب تأكيد رومنسية قرنfli؛ وكل ما استطاع تأكيده في الفصل المخصص له أنه شاعر مكابر، رافض، ثائر متمرد على صيغ النقد والتصنيف الشعري المنسوبة إليه.. الأمر الذي يؤكد السمة الكلاسيكية العامة لشعراء سوريا في المرحلة الممتدة ما بين الحربين. ولئن توقفنا عند بعض الشعراء، فلاستيفاء عناصر الموضوع واستكمال رسم الخطوط الكبرى للقصيدة الرومنسية الشامية، من غير أن يعني ذلك تكلفاً في كشف الحقيقة الأدبية، وانتقاصاً من قدر الشعر الرومنسي المعثور عليه في نتاج شعراء هذه المرحلة.

فما ذكرناه، ونذكره فيما بعد، من قصائد وشواهد، هو من صميم الشعر الرومنسي، له مكانته وجماله ووقعه وخصوصيته في النتاج الشعري الشامي المدروس. وما أردناه من هذه اللفتة الاعتراضية، وضع الأمور في نصابها وتجنب التعميم الذي قد يتبادر الى الأذهان، جرأ رأي أو حكم نقدي لهذا الشاعر أو ذاك..

استطراداً لهذا التوضيح العارض، نتوقف هنيهات عند بعض الشعراء السوريين الكلاسيكيين في قماشتهم الشعرية العامة، الذين فاضت قرائحهم الشعرية بقصائد لا تقل صدقاً وانتماءً للرومنطيقية عن قصائد كبار شعراء الرومنطيقية في بلاد الشام.

من هؤلاء: الشاعر المطبوع محمد البزم الذي ترك ثروة شعرية لا بأس بها شبيهة بما ترك غيره من الشعراء المعاصرين له، وفيها نسبة من النوع الرومنسي، لا يستهان

بها ، وذلك في قصائده المتنوعة عن الوطن والإنسان وأعلام الأدب المرموقين، والحرب والحب والطبيعة، وغير ذلك مما أفرزه قلمه المتدرِّج في حرفة الأدب، تدرُّج القدماء، المحصل ثقافته تحصيلهم، ومع ذلك فقد أوتي من موهبة الإحساس الفني والتقاط الصور السانحة، واصطياد المعاني، ما جعله واحداً من شعراء جيله يقف منهم على درجة متميزة.

كتب البزْمُ قصيدة طويلة في دمشق، وصف فيها الغوطة، ونهر بردى، فأجاد وبرع، مصطاداً فيها أجمل المعاني والصور^(٢٥)، وكان وصفه للغوطة مدعاة إعجاب وتقدير لما أضفاه من رقة إحساسه وغرابة خياله، محدثاً ما يشبه الدغدغة الذوقية، والهزة الطريفة في وصلة غناء راقٍ أصيل أو إنشاد مترنم:

أَتَى التَفْتُ فَجَدُولٌ مَتَرْنَمٌ
أَوْ نَائِحٌ فِي أَيْكِهِ تَغْـرِيـدا
... عِذْرَاءٌ تَحْسُبُهَا الْعَشِيَّةُ مَوْسِماً
تُغْرِي بِزِينَتِهَا الْفَحُولَ الصَّيِّدا
غَنَجَتْ فَدَغْدَغَهَا النِّسِيمُ كَمَا انْتَحَتْ
أَيْدِي الْخَالَاعَةِ فِي الصُّدُورِ نُهْودَا
وَتَنَّتْ مِعَاطِفَهَا الْغُصُونُ فَكُلُّهَا
تَمِلُ يُعَانِقُ مِنْ أَخِيهِ مِيُودَا
يَتِمَازِجُ الدَّمْعَانِ، دَمْعُ غَمَامِهَا
بِحَبِيسِ خَضَرَتِهَا فَتَنْضُرُ عُودَا^(٢٦)

٢ - موضوعة الحب:

لا جدال في أنَّ الحب، عصبُ الأدب الرومنسي على مر العصور، منه يَحْوِكُ الشعراء خيوط قصائدهم الرومنسية، ويغزلون رؤاهم وتصوراتهم، ولأجله يبحرون إلى المجهول في غياهب الطبيعة، ويتحلقون من كل أشكال الواقع والمادة التي تحيط بهم إحاطة القضبَان والقلاع الحصينة بالسجناء، ومن دونه يفقد الأدب حرارته وحيويته، ويصبح كلاماً تزويقياً أقرب إلى الصنعة الحرفية منه إلى الخلق الفني وإبداع الأشياء.

ومن النادر التعرف الى شاعر لم يعرض لتجربة الحب في نتاجه الشعري، مهما بلغ التحجر في قلبه وهيمن الحسُّ العلمي العقلاني على كتاباته واهتماماته.. الفرق بين هذا الشاعر وذاك، أن أحدهما شرَّق في الحب وغرَّب وصَلَّى بناره، والآخر غلبت عليه الرصانة، والجدُّ، ولجَم نفسه عن صبوات القلب واضطراب العاطفة، ولكنه ظلَّ إنساناً له مشاعره ونزواته العابرة، تُملي عليه، في لحظات ضعفه الإنساني، بعض الخطرات الشعرية المتوقدة العاطفة، العذبة الوقع، يستعيز بها عن الكَبْت الذاتي والصدود المستتر؛ وقد يُفضي الأمر إلى استرسال شعري، وغنى فني يجعلان منه شاعراً غنائياً رومنسياً له مكانته وحضوره.

ويُعد الياس أبو شبكة من أكثر شعراء هذه المرحلة عناية بالحب وصياغة قصائد رومنسية ممتازة له.. كل نتاجه الشعري يدور على الحب، ويتمحور في المرأة التي وجدَّ فيها البديل عن الواقع والحلم الذي سعى إليه في مطلع حياته، تخلصاً من أدران واقعه الاجتماعي الرازح تحت عبودية الجشع والتعصب وسلطة المال، فانطوى يائساً، وانكفاً على نفسه متخذاً موقفاً سلبياً من الحياة، مكتفياً من نضاله المبدئي بنقدات وصيحات شعرية يُطلقها من حين لآخر في ثنايا قصائده، ليعود من جديد إلى ذاته وعالمه الخاص المُستهى^(٣٧). فكانت «قيثارته» الأولى، ثم «أفاعي الفردوس» ثم «الألحان» ثم «نداء القلب» ثم «غلواء» ثم «إلى الأبد».. حلقات لموضوع واحد رئيسي هو المرأة والحب، التوأمين غير المنفصلين، المتلازمان منذ بدء الخليقة حتى يوم الدينونة.

وعندما نقول بالحب، فإنَّ الإطار الحقيقي والمثالي، له هو الطبيعة التي كثيراً ما فجَّرت الأحاسيس وهيَّجت الكوامن القلبية! وكل قصيدة حب، خارج هذا الإطار، قاصرة، منكفئة على ذاتها، أحادية التأثير.

فلا الحب خارج ملكوت الطبيعة سائغٌ مؤثّر، ولا الطبيعة الخاوية الشاغرة، جميلة. لو لم يكن حبٌّ في كنفها، لوجب خلقه أو تخيله واستحضاره. وعندئذٍ يسمو الشاعر في رحاب الغناء الذاتي والحوار الهامس. فكيف إذا كان القلب مترعاً بالحب مغشياً عليه من شدة الخفق والانعصار؟.

نَمْ يَا حَبِيبِي نَوْمَ الْهَنَا
نَامَتْ عَيُونُ الزَّهْرِ
وَنَامَ إِلَّا الْمَنَى وَالْقَمَرُ
حَتَّى النَّدَى نَامَ وَالنَّسَمُ..

فُمْ يَا حَبِيبِي، يَدُ الظَّلَامِ وَدَعَتْ مَهْدَكَ
وَحُمْرَةُ الْأَحْلَامِ وَرَدَّتْ خَدَّكَ

عُذُّ يَا حَبِيبِي، عَادَ الْقَطِيعُ
وَوَغَّامَتِ الدُّورُ وَالْمَغْنَانِي
وَانْقَلَقَ لِقَلْبِي مِنَ الرَّبِيعِ
مَا حَدَّثَ الْعَطْرُ وَالْأَغْنَانِي^(٢٨)

وينتقل صاحب «غلاء» من المناجاة الهادئة، وتصوير الأحلام والأمانى، يرسلها مع أنثر الشعر إلى محبوبته.. إلى ولوج معبد الحب، يقف فيه خاشعاً متبتلاً مرتلاً صلاة العابد الضارع، قائلاً، في القسم الأول من مطولته الدرامية الغنائية «إلى الأبد»:

أُحِبُّكَ، وَالدُّنْيَا سَحَابٌ مُغَرَّرٌ،
سَرَابٌ، وَقَبْضُ الرِّيحِ حِلْمٌ مَكْسَرٌ
جَعَلْنَا خِيَالَ الْحُبِّ فِيهَا حَقِيقَةً
فَنَحْنُ عَلَى وَهْمِ الْمُحِبِّينَ جَوْهَرُ
أُحِبُّكَ، وَالدُّنْيَا تَغْيِيمٌ بِنَظَرِي
غِشَاءٌ عَلَى عَيْنِ الشُّبَّابِ مُحَبَّرٌ
أَرَى النَّاسَ مِنْ حَوْلِي شَخْوصاً غَرِيبَةً
وَكُلُّ غَرِيبٍ حِينَ تَأْتِي يَحْضُرُ
أُحِبُّكَ، وَالدُّنْيَا طَنِينٌ بِمَسْمَعِي
كَأَنِّي بِالدُّنْيَا حَدِيثٌ مُغَوَّرٌ

أُحِبُّكَ... ما أشهى صداها بمسمعي
سماعٌ لأحلامي العذابِ مُصَوَّرٌ^(٢٩)

وفي ديوان الأخطل الصغير، قصيدة، من ثماني رباعيات، عنوانها : «تراثيل المغيّب» من أجمل الرباعيات الرومنطيقية في الشعر العربي بعامّة، وقصائد الأخطل بخاصّة. إنها سلسبيل الشعر الرومنسي: شدواً وصوراً وتراكيب وإيماءاتٍ متناهية الرقة واللفظ.

وافقَ العنوانُ المضمونَ، فكانت كل رباعية ترتيلاً سكونياً، أو قل: تسبيحاً مسائية تؤلّف مع تسابيح الكائنات المودّعة، ما يمكن تسميته «سنفونية المغيّب» التي يبلغ عدد العازفين فيها والمنشدين، البلايين ما بين إنسان وحيوان ونبات وجبال وبحار وأنهار... كلُّ له إسهامه، ونغمته ووقعه وتأثيره.

ولمّا كان الأخطل مسكوناً بالجمال، مشغولاً بالمرأة، اكتفى من سنفونية المغيّب بحركة واحدة (Allegro Modérato) هي حركة العشق والوصال مع المرأة.. تسيطر عليها آلة الكمان بمصاحبة الناي: آلة النفخ الخشبية التي تصور لواعج القلب وتضوّر الجسد في لحظات الوداع. وهذه الآلة، مع ألتى العود والرباب، أكثر آلات الموسيقى العربية استخداماً في الشعر العربي، لبساطتها، من جهة، ولصدق تمثيلها الأشجان ومعاناة النفس مع حدثان الدهر وصروف الأيام، من جهة ثانية:

أه ما أحلى الحميًّا
تحت أذيال السكونِ
والهوى يوحى إليّ
برسالات العيون
كلّما غنّيتُ لحناً
في ديار الببلبل
سرقَ اللحن وألقا
هـ بأذن الجَـدُولِ

ليس ما يُشجيك منِّي
نَغَمَمَاتٌ في فممي
إنهـا وا لهفَ نفـسـي
قطراتٌ من دمي

ويختم ترتيلته برباعية، لامساً موضعاً جمالياً حسياً بالغ التأثير في قصائد الغزل:

كَلَّمَا رَتَّلَ نَهْـدَا
كِ تَرَاتِيلَ الْمَغـَـيِبِ
صَفْقَ الْقَلْبِ وَنَادَى
يَا حَبِيبِي... يَا حَبِيبِي^(٣٠)

رفع الأخطلُ من درجة الصبوة للنهود، الى منزلة الإنشاد المرتل المجوّد.. إنها الوجهة الأنصع في علاقة الشاعر بالجسد، واشتهائه الذي لم يخرج فيه عن حدود الشّوق والارتشاف تمارسها الأطيّار والأفراشات.

وهكذا، عوضاً عن السمو نحو المراتب فوق الإنساني سَمَا الأخطل الى الأدنى، فحاكى الأزاهير والأطيّار، وهي منزلة لا تقل سموّاً عن المستوى الملائكي، لأننا، مع محاكاة الطير والنحل، بلّغنا ذروة التعفف الإنساني، ومنتهى السلوك العشقي الراقى. فهو عشقٌ وغرام بلا دَنَس؛ أما العشق الملائكي أو النجومي، فهو سلوك غَبِيٌّ ما ورائي لا علاقة له بعشق أبناء الأرض والمجتمع الإنساني.

ومن شعراء الحب وأمراء العزف على أوتار النفس التائفة لمعانقة الأحلام، في كل الأوقات وكل الأصقاع، صاحب «أرجوحة القمر» صلاح لبكي الذي رَقَّتْ عبارته الشعرية ورهفت ريشته، فتناول موضوعه الحب في معظم أعماله الشعرية ورفرف كالفرّاش فوق ربوعه، لا تعوقه وسيلةٌ ولا يحتاج إلى أجنحة.

قصائده الحُبِّيَّةُ فُسَحَ روحية يرتبط مداها ومدارها بقوة أجنحته وطاقتها على التحليق. ونرى أنه لم يُعَدَّ ليبلغ مراقي النصور، ويُغرب إغراب الكواكب والنجوم.

إن حدثت، طفت، على صفحة اليمّ تسابيح اللؤلؤ.. أو حدّق نحو البعيد،
ارتسمت أسراب اللقلق فوق غابات النخيل.. لا ينفكّ الحلم يعانقه، حتى البَيَاتِ في
الأمنيات الزرق:

يَفْنَى مَعِيَ مَا كَانَ مَنِّي وَلَا
يَسْلَمُ حَتَّى الْأَلَمِ الْمَرْهُقُ
أَمَّا حَبِيبِي فَهُوَ ذَاكَ الشَّدَا
كَـأَنَّهُ طَيْفُ الْهِنَا الْأَزْرَقِ^(٣٤)

على غرار صلاح بكى، وسعيد عقل، نحا الشاعر اللبناني المعاصر فؤاد
سليمان، فأنشأ قصائد متنوعة في الحب، نظم فيها حبات قلبه، وآهات لياليه
المترنحة بأطياب من النَّدِّ ومساكب الورد والريحان، وما اشتملت عليه قصور المرمز
والمرجان في غابر الأيام..

نثر فؤاد سليمان هذه الدراري في عدد كبير من قصائد ديوانه «أغاني تموز» ما
بين قصائد تقليدية النسج، وموشحات ومقطعات خفيفة، رشيقة، يؤدي عليها العشاق
رقصات التانغو ذات الحركات الوئيدة المتهادية، ويردد الرعاة بعض ألحان المساء
يصحبون فيها قطعان مواشيهم إلى حظائرهما.

من هذه القصائد موشحة من ثماني خماسيات - وما أكثر ما نظم الرومنسيون
القدامى من هذا القبيل! - أودعها سليمان نثار أحلامه المضمخة بالشّدو والحنوّ
وشرّع فيها الخيال السمح الرطيب.. محور هذه الموشحة، كمعظم الموشحات، المرأة، ثم
المرأة التي لا يسع الشاعر الحديث إلا وضعها ضمن هالة قدسية من جوارح الطبيعة
تَصْبُعُ الآهاتِ المسكوبة، بألوانها الزاهية، أو القاتمة، وتخلع عليها من ألحانها كلّ ما
يترامى إلينا من بديع الأصوات والأناشيد، تُطلقها الطيور والزواحف والمواشي وكلّ
ذي حنجرة ولسان.. تتناغم جميعها وتنعقد غُدواتِ وأصائل، حزماً ضوئية وأغماراً من
الجمال المخبوء في محارات الينابيع..

مَرَرْتُ فِي خِيَالِي
أَحْلَى مِنَ الْخِيَالِ

ومن قصائده المصفورة على أهانيج الربى وأنفاس الفجر، واحدة من ثلاثة عشر بيتاً، كل واحد منها نغمٌ قائم بذاته، اشتقُّه من ملامح محبوبته، وتقاسيم وجهها الشاحب وصوتها الحنون المتهدِّج.. صرَّ فيها قلمه وهو يخط نجواه ويذرُّ رؤاه، وانتابه هُلُوعٌ من أن لا يُسْفِرَ نشيده عن شيء، وتنطفئ جمار الجوى العذري المعرَّش على غصون الأبيات وعساليجها الربيعية.

يا سُحُوبَ الغروب... أيُّ إلهٍ
مات في جَفْنِكَ الجريح سَناء
أيُّ فَجَرٍ على جَبِينِكَ بِحُرٍ
خَنَقَ الليلُ، يا هَوَايَ، هَوَاهُ؟
إنَّ في صَوْتِكَ الحنون جَراحاً
ألفُ أمِ تموجُ فـيـهـ وأهـ

أنا أهواك، يا سـعـاء، غناءً
رجَّعَ الجـدولُ الرخِيَّ صـداه
أنا أهوى على شفاهك شـيئاً
غلَّ في فتحة الشِّفاه وتاه
أنا أهواك... كيف كنتِ، جراحاً
في ضلوعي، أم ضلَّة... أم صـلاه

يا هنا قلبي الوجيع عليه
ظلُّ عـذراءٍ حلوةٍ... يا هناء^(٣٦)

قصيدة الهوى العذري.. وكل قصائد الرومنسيين، هي في الحقيقة من هذا القبيل: غرامٌ مشبوبٌ تصلَّى به القوافي، فتخرج مبهورَةً الجرس، حيَّة الإهاب، لا تكاد تنطق عن أية رعشة جسدية مصدرها شهوة أو نزوة عابرة.. إنما هي ذوبٌ قلوبٍ ظامنة، وشهدٌ حنينٍ لتلاقٍ خارج الزمان والمكان، أو قل:

لا يسع المكان احتواءه، ولا الزمانُ تحديد مداهُ وكيانه..

«أنا أهواك يا سُّعَادُ.....» «أنا أهوى على شفاهك شيئاً..»

حتى عندما ينزع الشاعر إلى الجسد، ويتمرُّغُ على ضفافه، ويعتلي غارب موجه، يحترق الكلام على مذبح العفة، ويشمخ الخيال محدثاً عن دبيب السُّكر في الضلوع، وبُحة الضوء في الأعطاف.. فترتسمُ لك ظلالُ العناق الحار والوصال السريريِّ، في غفلةٍ من الوعي، ولا تتحسس شيئاً من ذلك، أو تتراءاه في ظنونك وأوهامك. كقوله من قصيدة: «السرير الأحمر»:

أحسُّكَ في وحدة المضجع
لهيباً تسلَّل في أضلعي
أحسُّكَ في أذرعِي خلجَّة
تموتُ وتفنني على أذرعِي
أشدُّكَ في جنَّة المَبْتَلِي
وبي عطشُ القفْرِ للمنبع
فأطبقُ ثغري على جمرة
وأغمض جفني على شعشع
ففي الليل من عُرسنا غصَّة
وفي خـاطري سكرة لا تعي^(٢٧)

لا مرية في صراع الرغبات المكبوتة في دخيلة الشاعر، وسمو المشاعر وعفة السلوك.

صراع ترجمته الأبيات بصدق، ولا سيما البيت الأخير و «غصة الليل» التي تنمُّ على صبوة الجنس المتلججة، و «سكرة خاطر» التي تنمُّ على العفة والنقاء.

ونرى أنه ، بقدر ما يتعاضم الصراع بين الرغاب الجسدية وجوى الفؤاد الروحي، يرقى الأداء الشعري ويعمق الاحساس بالجمال، الغرض الأكبر من الأعمال الإبداعية.

وقد يرقى الحب الرومنسي الى أسباب علوية شاهقة، فيشارف العتبات القدسية، فيُسمَّى الحب الصوفي، من غير تصوف لا في السلوك الطقسي ولا العقيدة الفكرية الغيبية..

وهو ما رأيناه جلياً في بعض قصائد الياس أبي شبكة، وبخاصة قصيدة «أنتِ أم أنا» ذات التسعة الأبيات، التي اهتدى إليها الكاتب العربي رزوق فرج رزوق في معرض دراسته لمجموعة «نداء القلب» التي استعاد فيها الشاعر فرح الحب وجذوته في حب عارم مع محبوبته «ليلي» وأدرك فيها - أي المجموعة - رُتباً عالية من تصوير المعاناة القلبية، وصولاً الى المرقاة الصوفية:

جمالك هذا أم جمالي؟ فإنني
أرى فيك إنساناً جميلَ الهوى مثلي
وهذا الذي أحيا به، أنتِ أم أنا
وهذا الذي أهواه شكلك أم شكلي
وحين أرى في الحلم للحب صورةً
أظنُّك يجري في ضميري أم ظلي
تربع كلُّ الحب في كلِّ ما أرى
أمن رُوحك الكلِّي هذا السَّنا الكلِّي؟

«إنه حبٌّ مجنحٌ له من سعة المدى ما ينطلق فيه جناحا الشاعر بعيداً، وما يجعله وجداً صوفياً يتحد فيه الحبيبُ بالحبيب ، وتتجلى صورة الحب في كل المرئيات».^(٣٨) ويعقد رزوق عدة مقارنات لبعض أشعار أبي شبكة وما يشبهها في أشعار الصوفيين الكبار، كالحلاج، وابن الفارض، منتهياً الى تجاوز أبي شبكة مسألة الاتحاد بينه وبين حبيبته، الى وحدة الوجود بضم الطبيعة الى اتحاد الحبيين، وذلك في قول شاعرنا واصفاً حبه العارم:

أراه على المنحنى والخليج
وفي هذه الغابة الجارية
وفي ما يقوَّتْ عروق الدوالي
وما يُضمّر الكرم للخابية

وهذا لا يعني أن شاعرنا قد انخرط في سلك الصوفية، ومرّ في منعطفات الغيبوبة، «ولكنه - كما يقول رزوق - كان إذا انغمس في التعبير عن تجربته الشعرية، شغله الأمر عمن يجالسونه، وعما حوله، واستعاض عن غيبوبة الصوفي بأحلام الشاعر الرومانسي»^(٣٩).

إن درجة السمو في الحب الرومنسي، لا حد لها، إلا في اللانهاية .. هناك ينتهي ويتلاشى احتراقاً ضوئياً ينتشر أرجه في الكون، وتتردد أصدائه في الأسماع.

ولو أردنا التوسع في رصد هذا الحب الأثيري، لدى شعراء الشام ما بين الحريين، لرأيناه في عدد كبير من القصائد، على شيء من التفاوت، والتداخل، تبعاً لأفق الشاعر واتساع نطاق التجربة والمعاناة. ونكتفي من ذلك بوقفه قصيرة مع شاعرة شامية أردنية عركت الحياة وعانت من فصولها ومتغيراتها. وقطفت من لبانات القلب ما جعلها تشدو بهمس، وتشكو لظاها بخفاء وتعرض (لقسوة الدنيا وإعنات القضاء، ولأساة الشباب يرتج لها قلب الحبيب)^(٤٠). هذه الشاعرة هي فدوى طوفان، التي طوّقت كثيراً في عالمي الحب والنضال، وانعصرت عشيات وأسحاراً، وألقت برحالها عد شاطئاً أو روضة أو ظل زيتونة، تبثها مخبوء صدرها وتحلم أحلامها وتزدد أوهامها، فكان لنا زاد شعري رومنسي أصيل، نتوقف هنيهة عند واحدة من قصائده، وهي «سُمو» البالغة خمسة وعشرين بيتاً شعرياً من المتقارب، الذي يصلح أكثر من غيره من البحور، لتصوير التجارب القلبية الموهلة في المعاناة الوجدية.. ومما جاء فيها:

أحبُّكَ للفنِّ، يسـمـو هوأك
بنفسـي نـحو الرُّحـاب العلى
سموتُ بقلبي وروحي فراحا
يفيضان بالشعر شعر الهوى
... ومن عـجـب أنـني لا أراك
ولكن أحسُّك روحاً هفا
يـحـنُّ إليَّ ويـحـنـو عليَّ
وينسـابُ حـولي هنا أو هنا
رقيقاً شفيفاً كنور الصباح
زكياً نقياً كقطر الندى

فيا أيها الروح، ما أنت؟ قل لي
أأنت من الله روح الرضى؟

تُرى شِعْ نورُ الإله بنفسي
ليجـلو الطريقَ، ويهـدي الخطى

أخالك صورة حُب كـبير
جَـلاها لعيني وحي السَّـما
تُهيئُ رُوحِي لصـوفيّةٍ
وتنفـضُ عنـها غـبار الثـرى^(٤١)

قصيدة الحب الطهور، تحول شيئاً فشيئاً الى معراج صوفي.. وهذه سمة رومنسية تراءت لنا لدى كبار الرومنطيين، فجـنح بعضهم نحو التماهي بالحبـيب لدرجة التوحد الكلـي، كما عبّـرت عن ذلك سيرة الشاعر الفرنسي «ألفرد دو موسي» عقب فشله الذريع في حب «جورج صاند»، ملهمته وسيدة عشقه حقبة طويلة من حياتها، فكان يناجيها ويجالسها، ويؤاكلها ويحاورها، في قصائده الطويلة (الليالي) في نطاق الطيف والخيال، لا الحقيقة العيانية..

وبعضهم سَمّا في حبه الى مشارف السماء، فعانق النجوم والملائكة كحال لامرتين مع محبوبته (الروائية) جوليا - وبعض الشعراء الرمزيين كما لارميه وفـرلين ونوفاليس.

وعندما تحب المرأة بإخلاص وتنقل تجربتها الى مدائن الشعر، ترقُّ الأحاسيس ويلطفُ الشوق وتتطهر الكلمات، تفوق فيها الشعراء والكتاب في حالة الحب والغرام نفسها. فكم بالحري إذا كانت شاعرةً عريقة لها باع طويلة في الكتابة الشعرية!

وهي، كصاحب «غلواء» لم تصدر قصيدتها عن سلوك صوفي جهادي، بل عن هوى مشبوب بلغ التراقي، ففاض أنفاساً وأطيباباً روحانية صدّعت الجدران والنوافذ وشارفت مقاصير الملائكة.

٣ - موضوعة الألم والكآبة:

كلا الألم والكآبة، من جذر نفسي واحد، هو انحسار الغبطة الروحية عن مداها المطلق إلى حدود ضيقة خانقة، فترتج أبهاء النفس وتتصدع، وتشحب الآهات ويتفطر

القلب بتنهدات كليلة، ويدخل الشاعر في صراع محموم بين الممكن المحدود، ومواقع التوق الى أقاصي الأحلام وامتداداتها خلف التخوم، وينتهي الأمر إلى بديل أو معادل، هو الابتداع الفني.

تبدأ مسيرة الألم بالارضى واللا توافق، ثم بالكآبة التي لا تعني لدى الرومنسيين الحزن المعهود ومرارة الحياة اليومية، بل هي حزن غائم لا هوية له ولا مسببات محددة، يسيطر على النفس، فتغشى ملامح الوجه أطياف كدرٍ وانطواءٍ تتحول وتتطور إلى ألم عميق يصيب ينابيع الفكر والإدراك ويرافق الأثر الفني في صور وأشكال مختلفة.

وعندما يكون الحب والطبيعة، يكون الألم ثالثهما. ذلك أن النفس العاشقة تفيض بالغبطة والحبور أمام ملكوت الطبيعة التي يلوذ إليها أبناء العشق، ويندسون في أحضانها فتحتويهم، وتغدق عليهم من عطفها وحنانها ما يجعلهم أقوى وأسعد المخلوقات.. في هذه اللحظات العارمة يستيقظ الوعي في ضمائرهم يُنبههم إلى حقيقة واقعهم ومحدودية الفرح والسعادة في دنياهم، وأن هذا الرغد سرعان ما ينتهي، وتعود الحياة الى سابق دورتها اليومية المجبولة بالكدر والرياء والمصانعة والطمع والضعف.. الأمر الذي يحول دون التمتع الخالص بدفء الحزن الذي يضمهم، فيحطوا الأفق، ويريد الأديم، وتغرورق القلوب بنسيج الدمع، ويختلط الفرح بالحزن والسكينة بالقلق والاضطراب؛ مصير مقسوم لا مناص منه، وقلق محتوم لا سبيل إلى مداواته.

هكذا عبر لامرتين وفينيكي وكيثس و وورڈز وورث وغيرهم في مثل هذه الحال، فنقرأ قصيدة لامرتين «التقاسيم – Les preludes» فنستمتع وتتأمل:

الموجة التي تلثم هذا الشاطئ

مم هي تشكو إلى ضفافه؟

لماذا القسبة، على رمال الشاطئ

ولماذا الساقية تحت الظلال

تجعلان التآلف الروحي، حزيناً؛

ممّ تشكو اليمامة البريّة
عندما، في الغابات الموحشة
وحيدة بالقرب من زوجها،
تنتفض أجنتها بالحب،
ويختنق هديلها بالقبل؛^(٤٢)

ونقرأ لألفرد دو موسي، في سره وهو في أحضان الطبيعة:
إني أحب، وأريد أن يشحب لوني
أحبُّ وأريد العذاب! أحبُّ وأهبُّ عبقرיתי جزاء قبله..
أحب وأريد أن أحس على خدي
فيض نبع من الدموع لا يمكن أن يغيض^(٤٣)

ونقرأ للياس أبي شبكة قوله - في لحظة اعتلال سديمي:
نُفِيْقُ من الحُلم الشَّهيِّ إلى رُؤى
كوابيس في يقظاتنا تتسرد^(٤٤)

وليس في الأمر غرابة.. إنها الحقيقة، وإنه الواقع، مهما حاولنا التملص أو
الاجتهاد في التأويل.. وقد عبّر الأخطل الصغير عن هذا الواقع بكثير من الصدق وعن
الإصابة قائلًا، في سياق مطولته الدرامية : «المسلول»:

لكنما العشُّاق ، عادتُهم
نَكر المنايا نَكر مُفتئِد
يبكون مِن جَزَعِ لذَّتْهم
أن لا تكون طويلة الأمَد...^(٤٥)

ونقرأ لأنور العطار قصيدتين متواليتين، شبه متناقضتين في المنحى الشعوري،
الأولى بعنوان «فرحة الألم» والثانية بعنوان: «الألم».

تعتريني الهموم فالطرف حيرا
نُ مُنْدَى من الدموع مـوَرَّق
لي عذاب اثنتين: نفسي التي تشد
قوى، ونفسي التي أحب وأعشق
ضاع عمري كما تضيع الينايب
مع وتخفى أمواها وتغلق
وانطوى مثلما تمر الضبابا
تُ ويفنى خيالها ويُمرَّق^(٤٧)

لقد أوصدت الأبواب في وجه الشاعر، واستحال عليه اختراقها، وغدت الحياة قفراً
وصوراً لا تنتهي، من الكآبة والجهامة، فصار إلى وهم من الأشجان تحوكها مخيلته.

ولكن الشاعر المفطور على حب الحياة - كما بين لنا في قصيدته السابقة -
يسترجع توازنه، ويعقد مع ذاته عرى توافق وقبول لما ألحقت به المقادير، وزرعت من
صنوف الشوك توسعه وخزاً وجراحاً، فيُخلد إلى وهدة انكسار وتسليم، ويصرخ من
فرط شجوه ورقراق دموعه:

أنا قـيـثـارة تنوح على الدهـ
ر ودمع على المدى يتـرقـرق
أنا لحن مـضـرج بالمأسي
كادت النفس من تشكّيه تزهق
هو في الصـدر لـاعـج يـنـنـزى
وهو في الفكر جـدول يتـدقّق^(٤٨)

ونقل صفحات الشعر المكتوب ما بين الحربين، فنقع على قصيدة غريبة لشاعر
اتباعي عريق، نشأ وترعرع واشتد عوده، على حفظ أشعار العرب والاشتغال بلغتهم
بلاغةً وبياناً وبديعاً، وفقهاً وحكمةً وأساليب؛ ومع ذلك فقد تمكنت منه عاطفة القلب،
فهصرت كيانه وصبغت فؤاده بخضاب أسود فغاضت في مقلتيه الدموع حتى أدركه

حنينٌ موجع الى قطرة دمع واحدة فلم يجد، فكانت صيحة مدوية لاستدرار الدمع
واستحضار الحزن الذي غدا قبلة التوسل والترجي..

ذاك هو بدويّ الجبل (محمد سليمان الأحمد) أحد كبار شعراء العربية
المعاصرين ومن ورثة المجد الشعري الغابر، أرّقته غيابُ الحزن من حياته، واحتجاب
العبرات في المآقي، فارتاع لهذا المصير الحالك وأنشأ يقول من قصيدة غريبة
العنوان: «نشوة اليأس».

غـيـضَ الدهرُ أدمـعي
واحـنـنيـني إلـى البـكاء
شـاعـرُ الحـزن أين مـنْ
سـحـره شـاعـرُ الهـناء
إنّ لـيـأسـ نـشـوةً
ضـلّ عـن مـثـالـهـا الرـجـاء

أنا لم أدّر قـيـمـةَ الدـمـع
عـحـتـى فـقـدـتـه
أرجـعـي يا خـطـوبُ مـنْ
أدمـعـي ما سـكـبـتـه
وخـذي الإبتـسـام مـنْ
ي فـانـي مـلـئـتـه

ما أنا الشـاعـر الـذي
وشـئـيـة بـسـمـة الـربـيع
شـاعـراً كـنت عـندـما
كـان فـي مـقـلـتي دـمـوع^(٤٩)

الحزن والدموع أصل الشعر، وسبيله الى الخلود.. هكذا يرى بدوي الجبل.

ولعله الأكثر إلحاحاً ودعوة الى غزارة الدمع بين شعراء الرومنطيقية الذين تغنوا بالألم وانتشوا بجماله بصورة لا مثيل لها. لكن أحداً لم يصل به حبه للعذاب والأحزان، درجة أنكر معها كل شعر لا يمت إليهما بصلة.

وعزز ذلك برفضه الفرع والابتسام، كونهما لم يأتياه بالشعر الصافي، والنغم الهلوع.

في هذا الإطار لا بد من عقد مقارنة وجيزة مع شاعر الألم المبرح ألفرد دو موسي الذي أفرد للعذاب والاكثواء بنار الحب، مساحة عريضة من شعره وحياته وسلوكه، الأمر الذي جعل النقاد، ومؤرخي الأدب الفرنسي، يتناولون سيرته وشعره بكثير من العناية. بين هؤلاء الكاتب الفرنسي جوستاف لانسون، الذي أفرد له فقرة صغيرة في كتابه الكبير «تاريخ الأدب الفرنسي» لكنها كافية لكشف جوهر الشعر في حياته وأثاره. يرى موسي «أن السعادة تَمُضي، لكن ذكرى السعادة تبقى، والشقاء يمضي، لكن ذكرى الشقاء تبقى حميمة شيقة وأعذب بكثير من ذكرى السعادة».

«إن الثروة الوحيدة التي تدوم ملكيتها لي في هذا العالم

هو البكاء الحزين من وقت لآخر»^(٥٠)

كلا الشاعرين، البدوي ودو موسي، يعتنق مذهب الألم، ويسعى الى امتلاكه ثروة دائمة تستثير الراحة والاعتزان، الفرق ما بينهما أن الأول ركب موجة الأحزان في نطاق الشعر، أكثر منه في السلوك الحياتي اليومي.. بينما اتخذت الأحزان والألام طريقها العريض، في حياة الثاني، سلوكاً وتفكيراً؛ فهو أعرق في هذا الباب وأعمق..

٤ - موضوعات أخرى:

أشرنا في فقرة سابقة، إلى أن الرومنطيقية مذهب أدبي يمكنه أن يتسع لشريحة كبيرة من الموضوعات التي ترتبط بالذات الإنسانية، وتتسم بجموح العاطفة وجنوح الخيال، تمثلنا ذلك جيداً في مثلث الأدب الرومنسي: الطبيعة والحب والألم.

وسنرى أن هناك من الموضوعات ما يمكن إلحاقه بصورة أو بأخرى، بواحد من عناصر هذا المثلث، امتداداً أو تفرعاً وتنوعاً.

من هذه الموضوعات: الوحدة، والتأمل، والحنين، والزمن، والخمرة، والطفولة، والحنان الإلهي، والنغم الغابر، والأمومة والقفار، الخ. وهي كلها من مكونات القصيدة الرومنسية لشعراء الشام الذين عرضنا لشعرهم حتى الآن.

● الوحدة والتأمل:

موضوعان متلازمان، يستتبع أحدهما الآخر، ويغنيان كل الغنى إذا انساب الشعر فيهما معاً. وقد تجليا أحسن ما يكون مع أدبيي لبنان والمهجر: جبران ونعيمة.

اتخذ التأمل لدى جبران، طعم الحقول ورائحة القمح المذروء فوق البيادر، وهو ما رأيناه لدى معظم شعراء لبنان في هذه المرحلة التي طبعت أدبائها بطابع الأرض التي احتضنتهم ونشأتهم على خرير جداولها وسواقيها، وهدير رعوها وموجها المتكسر على صخور شواطئها، وهديل طيورها، ولازورد مياهها وسمائها، ونقاء الثلج فوق قممها.. ولهذا نادراً ما نرى قصيدة في الحب والطبيعة، والغربة والحنين، غير مجبولة برجيعها ممرغة بأطيابها.

كيفما قلبت الطرف في هذه القصائد والنصوص، وجدت أثراً لعين جارية في سفح أو هضبة، أو شِعْبٍ جَبَلِيٍّ، ورجع عندليب في أماسي الربيع والصيف، وجراراً تترنخ من وهج الجوى تميدُ به صبايا الأرياف، ولهفة قلب أذابته الصباية وخدره الأمل المراود.

وأكبر معاني التأمل لدى جبران ومعاصريه، النفس وما وراءها، وبواكير النهار ونهاياتها، وكل ما يدغدغ النظر ويكشف العتَمات.

يا نَفْسُ لولا مَطْمَعي
بالخُلْدِ مَــا كُنْتُ أعي
لحناً تغنيهِ الدهور
يا نفس ما العيشُ سَوى
ليلٍ إذا جنَّ انتـهى
بالفجر، والفجر يدوم^(٥١)

ومثل ذلك قول جبران من قصيدة: «البلاد المحبوبة» حائناً محبوبته على الارتحال معه الى بلاد بعيدة، عساهما يريان صباحاً لا فضل فيه لمساء أو غسق:

هوذا الفجرُ فقومي ننصرف
عن ديار ما لنا فيها صديق
... قد كفانا من مساء يدعي
أن نور الصبح من آياته..^(٥٢)

وتتسع دائرة التأمل مع جبران كلما اتسعت دائرة الحوار، فتعمق الرؤية لتشمل الكون كله.. وهو ما جسّدته قصيدة «البحر» التي يتخاطب فيها الغاب، والصخر، والريخ، والنهر، والجبل، والفكر.. كما لو كنّ مَجَرَّات أو نقاط جذبٍ وجودية كبرى.

في سكون الليل لما تنثني
يقظة الإنسان من خلف الحجاب
يصرخ الغاب: أنا العزمُ الذي
أنبتته الشمس من قلب التراب
غير أن البحر يبقى ساكناً
قائلاً في نفسه: العزمُ لي
وتقول الريخ: ما أغربني
فاصلاً بين سديمٍ وسَماء
غير أن البحر يبقى ساكناً
قائلاً في نفسه: الريخُ لي..^(٥٣)

وهكذا في نظرة شمولية، تنطلق من العناصر المختلفة لتنصب في مصدر واحد هو البحر الذي يرى فيه جبران العالم الذي تنتهي إليه كل القوى والعناصر.

على هذا النسق تجري نظرة ميخائيل نعيمة التأملية التي تغتذي من نبعة الطبيعة المتمثلة، بالنهر، والفصول وأفاق النفس المضطربة المتغيرة، وهو في كل ذلك متماوج المشاعر بين الانقباض والانسراح، تارة يغوص الى أعماق الوجود بحثاً عن

سر حركة عابرة.. وتارة يعبر كثبان الزمان، مُقلِّباً الوجوه والأقفاء لعله يدرك معنى الوجود وقيمة الإنسان. وتبقى الطبيعة المرآة الناصعة لنقل الأحاسيس ورسم الأبعاد النفسية السحيقة الغور.

واللافت في قصيدة نعيمة التأملية، تفرده في النظر الى الفصول: فلا ربيع ولا خريف، ولا صباح ولا مساء.. مرحلة متجمّدة تمسك بخناقها، فلا مندوحة له من الإخلاد الى راحة متلبدة مغبرة من التأمل الوجودي الداكن.

قـد كـان لي، يا نـهـرُ، قـلـ
بـ ضـاحـكـ مـثـل المـروـجـ
حـرُ كـقـابـكـ فـيـهـ أهـوا
ءـ وأـمـا لـ تـمـوجـ

فـتـسـاوت الأيـامُ فـيـهـ
صـبـاحـها ومـسـاءُها
وتـوازنت فـيـهـ الحـيـاة
نـعـيـمـها وشـقـاقـها

سـيـئـان فـيـهـ غـدا الرـبـيعُ
مـع الخـريـف أو الشـتـاءُ
سـيـئـان نـوحُ البـائـسين
وضـحـك أبنـاء الصـفـاء^(٥٤)

خاض شعراء المرحلة في مسألة الوجود الإنساني، دوافعه وغاياته، فطرحوها على بساط التأمل والتبصُّر، معتمدين في ذلك مسارب التساؤل الفكري والتصوير الخيالي الذي ينأى بهم عن تعقيدات الفلسفة والجدل الكلامي، إلى نوع من التعرية

النفسية التي ترتسم فيها الأشياء على بساطتها وعفويتها من غير ملاحقة أو معازلة، وتأخذ بلباب الشاعر فيذهب بعيداً نحو البدايات والينابيع، كما رأينا مع صلاح لبكي، في القسم الأول من مطولته الشعرية المتدثرة ببردة رمزية شفافة، هي أقرب الى غنائية الرومنسيين منه الى إيحائية الرمزيين.

وقد سميتُ هذا القسم قصيدة التأمل التاريخي التكويني، من عهد آدم إلى حاضر الشاعر.

في البدء سعادة غامرة وسكينة مُخَيِّمة.. ثم شرود يصاحبه اعتداد بقدرة لا متناهية تصل حدود الكبرياء المريضة التي تتخطى المنطق الإنساني، والاحتمال الفني الأرسطي (Vraisemblance) لتصب في بحر الأراجيف والفكر المتطرفة:

إذا شئتُ غَيَّضْتُ هذا الفرات
وزحزحتُ لبنانَ لو أرغبُ
وأمسُ أمرتُ الرياحَ فَهَبْتُ
على الكونِ صَوَّاحَةً تَنْدُبُ
... يَقيناً إذا قلتُ للشمسِ مهلاً
تناهى على أفقهِ المَغربُ
ويخفقُ، إما رفعتُ يدي،
وينجابُ، وجهُ الدجى السَّبَسْبُ
وضعتُ يديَّ على الكائنات
جميعاً فهنَّ كما أطلبُ^(٥٥)

ثم تنجلي السحبُ البراقة الخالصة، ويصحو الشاعر على سأميَّة واقعه وقواه، وكأبية أحاسيسه. وينتهي بمراجعة وجدانية، وتساؤلٍ درامي عن موعد انزياح الحجب الدامسة، وحينونة الخلاص، ويستجمعُ شتاتَ حقيقته الإنسانية:

جَعَلْتَ فَتَاكَ شَبِيهَكَ حُسناً
فأرهقه الشَّبَبُ المعجبُ

كـأني مكانك في كل عينٍ
فمن ذا سَميري ومَن أصحبُ
لك المجد! كيف خلاصي منِّي
ومما أحسُّ ومما أحسبُ^(٥٦)

ولئن لم يأتلق وهج الرومنطيقية في قصائد التأمل التي أَلحنا إليها، بسبب الغوص الفكري في ما وراء الحجب.. فإن موضوعة الوحدة، تُعوضُ ذاك البُهاث وتُضفي على القصيدة الرومنسية حضوراً في الذات أشدَّ وميضاً.

وهذا ما ألقاه إلينا ناسكُ الشخروب وهو يناجي وحدته، مناجاة حبيبة نائية، حلَّت في كل الأصقاع، وتقاربت المسافات بينهما، ورقصت طيوفهما فوق القمم وفي الأغوار، وتجاوبت أصدااء التوق والانشداد، بين الشاعر والوحدة.

سَمَا نعيمة، في قصيدته : «يا وحدتي» التي صاغها نثراً شعرياً، وقد تكون ترجمة عن لغتها الأجنبية، نحو فُسَح الضوء النورانية تغني كيانه وتُسربله بالغبطة الدائمة، وما ذاك إلا لأنه نفذ من ربق المادة، وقفز فوق الأسوار، واتحد بالقوة الخفية التي تبعث الأمن والانتشاء:

كنتُ وإياكٍ وحيدَين يا وحدتي
ووحيدَين سنبقى إلى آخر الدهر
ولكن، لله ما أفسَحنا اليوم يا وحدتي
وما أغنانا!

فنحن بها، وفيها، ومعها
نُصافحُ الأزل بيئمانا
والأبد بيُسْرانا.^(٥٧)

ما أجمل أن تتأَس الأشياء وتسلك سلوكاً فوق ما خُلقت له.. فالوحدة التي هي اعتزالٌ وتفرد، ومساكنة الفراغ، أضحت كياناً نابضاً بالحركة والحياة بعد أن كانت

حالةٌ عدمية لا وجود لها بذاتها. أراق عليها أدبيُّنا من سلاف الشعر وعتيق النجوى،
فإذا هي ملاذٌ ومقصد، وإذا هي موضوع جذب وانجذاب، تُعدُّ لأجله الأسفار، وتُشَقُّ
الدروبُ والمعابر، وتتحد الأزمنة والجهات.

وتأخذ موضوعة التأمل الوجدوي، بعدها الجمالي الرومنسي الأرحب، مع شاعرة
الوحدة الأنيسة، فدوى طوقان التي نشرت أريج ذاتها الهائمة في دروبٍ لا تدركها
الحواس، الحائمة فوق جزر الوحدة، لا تبرح حتى تدركها شمس الظهيرة فتعيًا من
اللهب، وتسكن في جوف أغنية. وأنى لها ذلك وهي لم تغادر بواكير العمر، ولم تبلغ
ضفاف العُتُوِّ فتقوِّضَ أعمدة الحدثان.. بل عكفت على ربابتها تعزف عليها أناشيد
التوجع من حياة لم تذق فيها طعم الحَدَب والحُنُوِّ من لدن رفيقٍ أليف. فكان ديوانها
الأول «وحدي مع الأيام» عنوان هذه المرحلة الموحشة حيِّزاً مكيناً في ذاتها، إن غادرتها أو غابت
عنها فلكي تعاود الحضور والتأثير من جهات ومنافذ أخرى.

معظمُ قصائد هذا الديوان تدور في فلك الوحدة التي طالما تغنى بها شعراء
الرومنطيقية الكبار وفي مقدمتهم «ألفونس دو لامرتين» صاحب القصائد الطوال التي
تمجد الوحدة وتتغنى بها.

ولعل فقد الأب، والشقيق الأكبر (ابراهيم طوقان)، ثم فقدان أخٍ ثانٍ.. واحتجاب
الحبيب من حين لآخر، وتمثُّلها له أطيافاً وردية وضبابية.. أذكى شاعرية الأنثى الرفيقة
الوادعة، فأطلقت فدوى لقريحتها العنان ترسم جوى الدروب وأهازيج الأصائل، وتعزف
ألحان العشق الأبوي والأخوي ممزوجاً بعشق آخر له طعم الوجود ومذاق الإيناس.

وحدة «فدوى» غنيَّة الأحاسيس متوهجة الخيالات، فعلت فيها ما لم يفعله
الحضور الإنسيُّ، ولا تبلغه اللُّقِيَّاتُ المترعة، لأن فيها حوافز على الانعتاق والتواصل
مع الكائن العلوي الأسمى، انشداداً لا يلين لحبيبٍ غائب حاضر أبداً، الأمر الذي لا
تحققه الأجواء الأخرى.

منذ القصيدة الأولى «مع المروج» يُطالعك وجه رومنسي حالم يبحث عن ظلال الأشياء وأصداء الحقيقة، ويذوب في المطلقات: النقاء، الصفاء، الجمال، الخيال، الغناء الشعوري والوجودي، في إطار من الوحدة والتأمل.

كلها معالم النفس المزهفة الصَّابِية الى الجمال، تعانقه بكل ما لديها من لهفة وحنين، بكل أشكاله وامتداداته المتمثلة في عناصر الطبيعة المبدعة.

منذ الوهلة الأولى تنعقد أواصر التوحد والتوَادُّ بين الشاعرة والطبيعة، تغمرهما سَكينة الانسراح والفتون. وما ذاك إلا صدى الخفقان القلبي المستعر شيئاً فشيئاً في صدر الفتاة الغضة الموثقة الأهذاب، لا تجد ما يُسرِّحها من غفلة الوجود وحيرة الأيام، إلا مسامرة الجمال والوحدة والرؤى الزرقاء:

هذي فَتَاتُكِ يَا مُرُوجُ، فهل عرفتِ صدى خُطَاها
عادت إليك مع الربيع الحلو، يا مِثْوَى صباها
عادت إليك، ولا رفيق على الدروب، سوى رؤاها
كالأمس، كالغد، ثرة الأشواق.. مشبوباً هواها^(٥٨)

دائماً يلتفت الشعراء الى مرابع الطفولة والصبا الأول.. حتى ولو كانوا حديثي عهدٍ بهما كحال شاعرتنا.. فيجري الكلام عليهما آنئذٍ، بنفس التحسُّر والحنين اللذين نستشعرهما ونحن في سنٍ متأخرة، لأن عمر الشوق والشعور، لا يقاس بالزمان، بل بالقوة والحمية وعمق المعاناة.

وقد لا نحسن التعبير عن هذه المعاناة خارج مسرحها الحقيقي المباشر، لأننا نكون - في زمانها - في أوج أحاسيسنا وذروة اضطرامها البكر الذي يُفجِّر الخيال، ويستدعي الرؤى المناسبة ما بين السطور والترنمات الشعرية، كقولها، من القصيدة نفسها، مترجمة بين الفرح الحميم والأسى الواجم:

قد جئتُ، ها أنا، فافتحي القلبَ الرحيبَ وعانقيني
قد جئتُ أسندُ ههنا، رأسي إلى الصدر الحنون
وأظُلُّ أنهلُ من نقاء الصمت، من نُبُع السكون



... كم رُحْتُ أَسْتَوْحِي الصَّفَاءَ رُؤَى خِيَالَتِي النَقِيَّةِ
فَتَضُمَّنِي، فِي نَعْسَةِ الْإِلْهَامِ، أَجْنَحَةً خَفِيَّةَ

أَوَاه، لَوْ أَفْنَى هُنَا فِي السَّفْحِ، فِي السَّفْحِ الْمَدِيدِ..
... أَوَاه، لَوْ أَفْنَى ، كَمَا أَشْتَاقُ ، فِي كُلِّ الْوُجُودِ! (٥٩)

● الحنين والتذكُّار:

بلغ الحنينُ مداه الأوسع لدى شعراء المهجر الذين نزحوا عن أوطانهم إلى بلاد
قصية، استوطنوها لتكون ملاذاً من أشباح الحرب والعوز والفاقة، فإذا بهم يتحرِّقون
لأثمن ما تملك ذواتهم: مسرح الحياة الأولى وملاعب الصبا والذكريات الحميمة.

ولما كان موضوع البحث محصوراً ببلاد الشام، فإن الكلام على شعراء المهجر
وقصائدهم خارج عن دائرة البحث. وما استعانتنا ببعض قصائدهم إلا توسيعاً لهذه
الدائرة، بالنظر إلى الإحساس الوطني المشرقي المقيم بين ظهرانيهم، من جهة، ولتنقلهم
ما بين المغترب والأوطان، من جهة ثانية.

وهذا هو الذي رجاه شاعرُ الحنين والتأمل، إيليا أبوماضي من الإله الذي رق له ذات
حُلم، فرفعه إلى السماكين وبنى له بيتاً على مشارف النجوم والمجرات، ومع ذلك ظلَّ
الشاعر حزيناً، راغباً إليه أن يمنحه عوضاً عن كل ذلك، فصلَ صيفٍ في لبنان، وسكنى
هادئةً في فيء ساقية، وسفح ربوة، ومُستراحاً عند دالية، لا يعرف غير النور والماء والهواء:

تَحْنُ نَفْسِي إِلَى السَّوَاقي

إِلَى الْأَقْصَا حِي، إِلَى الشَّوْاذِءِ

إِلَى الرُّوَابِي تَعْرِى وَتَكْسَى،

إِلَى الْعَصَا فَيَرُ وَالْغَنَاءِ

إِلَى الْعِنَا قِيدِ الدَّوَالِي،

وَالْمَاءِ، وَالنُّورِ، وَالْهَوَاءِ (٦٠)

وفي الخط نفسه، ولكن من داخل الوطن، وقف شاعر «الهوى والشباب» يناجي أمسه، وذكريات صباه، ويزفر لأجلها قصائد مثقلة بالحنين ورقّة القلب، بينها واحدة من أرق قصائد هذا الباب، وهي «كيف أنسى».

فاضت قريحة الأخطل، في هذه القصيدة عن شريط الذكريات البريئة الحاملة، وأحيت، بالتراتيل والصلوات الهامسة، أنسَ الأيام، وفصول المرح، وحكايات العشيات بما هو أجمل من الماضي – على حد قول دو موسي، المذكور في فقرة سابقة – وأفعل في النفس من ذلك الزمان وفسحه ومتعته. وليس للزمان قيمة في ذاته بقدر ما هي في انعكاساته وظلاله الممتدة في الزمن الآتي، يعتق رنينها وينداح صداها كلما أمعنت في القدم:

كيف أنساك يا خيالات أمسي

ذكريات الصُّبَا وأحلام نفسي

كيف أنسى الأيام صفواً وأنسا

كيف أنسى

... كم نشقنا ثقي هناك وقُـدسا

كيف أنسى

أفلا تذكرين ذاك الغديرا

والأفـانين حـولـه والزهورا

والسُّنُونو يُحـدِّثُ المـاءَ هـمـسا

كيف أنسى^(٦١)

ما أكثر ما حنَّ الشعراء الرومنسيون إلى مرابع صباهم وأمكنة حُبهم القديم! فاستعادوا ذلك، وهَمَّتْ عيونهم من حُرور التذكر، وغنُّوا مُذكراتهم بمثل ترجيع الحمام، في هدأة الأصيل وقد فارقت ألافها.

عصبُ هذا الشعر هو الشجنُ المصاحبُ لكل زفرة وكل خفقة تُلَفِّظُ بها لسان، وتمتت شفاه.

قد يقصر القول عن بلوغ الحقيقة، إن لم نربط جمال هذا الشعر وعظمته، بمسيل البوح تنبس به الشفاه.

وتعليلنا لهذا القصور نابع من واقع نفسي شبه ثابت، وذلك أنه «عندما تضيق النفس بمكنوناتها، ويرزح الفؤاد بحمله، وتتكثف الهموم في الجنبات، لا يجد المرء بدءاً من البوح تنبس به الشفاه، فيبتدر الجنان، ويهدأ خاطر، ويلطف هجير الحياة، ولو بصورة عابرة؛ فإنما النسمة الخاطفة، تهب على وجه المكدود، تبعث فيه ارتياحاً شديداً، أقله التنفس والارتياح.

وكلما كان الكلام معصوراً ومنتقى، كان الأثر المحصل أجمل وأفضل؛ وليس كالشعر، في هذا الإطار، من مؤثر فاعل»^(٦٢).

وينتهي الأخطل، من شريط ذكرياته ومسيل حنينه الغائر في طبقات الزمان، إلى ما يشبه الضراعة، أن يعود إليه ذالك الزمان، زارعاً في نفس القارئ حرقه مدوية في الأعماق، لأن شيئاً من ذلك لن يتحقق:

يوم سَمَّى الرفاقُ سلمى العروسا
وأرادوا بأن أكون العريسا
فاعتبقنا وقد جعلناه عرسا
كيف أنسى
... مَنْ مُعَيِّدٌ إِلَيَّ ذاك الزمانا
ومُعَيِّدٌ سلمى إِلَيَّ الآنَا
لترى أنني وقد مُتُّ يأسا
لست أنسى^(٦٣)

وإذا كان الأخطل يتلوع من لظى الماضي البعيد، ويحترق لأجله.. فإن هناك مَنْ يلتذ لهذا التلوع ويحرص عليه، ناصحاً غيره أن يكف عن الذكرى إن لم يكن في مستواها.. وهو ما عبر عنه بدويُّ الجبل في قصيدة بعنوان: «لا تذكرني الماضي» فرأيناه يفتح كتاب

الماضي، وهو بعد في ميعة الشباب، ويقلب صفحات الحب واحدة واحدة، ويناجي محبوبته (هنذاً) طالباً إليها الترفق به وبذكرياته. وإلا لتدعه وحيداً في غمرات الحنين والاستذكار، يترشّف بقايا الدفء العالق في الذاكرة، يسعى إليها بأهدابه وقوافيه، يستظلُّ ببرحائها، ويتدثّر بنجيعها القاني، لأن الشجن فيها إذكاء لعهد رغيدٍ تقضى، ولم يعد ممكناً إعادته أو تجديده. فيقوم التذكار مقامه، وينزف الحنينُ عصارةً فقدته غيابه: معادلة لا بد منها لتحقيق التوازن ما بين الغياب والحضور، وبقاء الأشياء وفنائها.

ولا توازن ولا اختلال.. إنه الوجد لكل شيء يخصُّ النفس، لا يبرحُ المرءُ يُذكيه ويستثيره، لعله يسلو ويعتزي من الحرمان الداهم، واللظى الأجوف، حيث الرؤى الحالكة، والهواجس القاتمة، تنتاب الشاعر وهو في ريعان عمره وحيويته.

● الزمن:

الزمان والمكان، شريانان رئيسيان يضخُّ الشاعر الرومنسي فيهما عصارة تجاربه، ويمحضُهما فكره وهواه، وقلقه وسهاده، ولهيب وصاله ورغابه، وضروب الغناء المحتبس من قَبْل الأسحار إلى ما بعد الغسق بانتظار الموعد المجهول.

لئن توقفنا عند الزمان، دون المكان، فلأن الثاني باقٍ حيث هو.. تتغير الأشياء من حوله، ويظعنُ أهلوه.. أما الزمن فمجرى مائيٌّ متدفق منذ الأزل إلى الأبد، ليس بمقدور أي كان أن يوقف مجراه لحظةً واحدة. إلا أنه باقٍ في الذاكرة، ماثل في الضمير.. نفى إلى المكان (شاطئاً أو وادياً أو حديقة أو منزلاً...) لنسترجع ما فات واندثر في ذلك المكان. وهذا لا يعني دونية المكان ورفعته الزمان.. كلاهما متمم للآخر، أثير عند صاحبه، لكن الإنسان المتسريل بالذكريات يلهث وراء الفأنت الغابر، ويزدردُ قُتات اللحظات الهاربة إلى غير رجعة، فتطفو أصدائها على سطح الوعي، وتنفرج أسارير الوجه عن غضون خفية هي آثار ابتسامة تختزن كل ما استودعته الذاكرة من وقائع الأمس الجميلة.

انبعث الماضي السحيق وحضارة الأمة وما فعله الزمان بمشاعلها ومناراتها التي
استهدت بها الشعوب واقتدت بها الأجيال العربية من بعد .

أين أمسى كلُّ ذلك؟ لقد غدرَ الزمان بأهله، وهو نفسه الذي شهد الأمجاد وترك
عليها بصماته .

لذلك وجدُّتني أُسمي هذه القصيدة المعبِّرة :«سنفونية النغم الغابر» لأنها
شبيهة بالألحان المتنوعة المتداخلة المتناغمة تؤديها فرقة من العازفين على آلات
مختلفة، لتصوير فصل من حياة أو حقبة تاريخية أبطالها شخصيات غيرت
مجرى التاريخ.

يستهلُّ الشاعر قصيدته بعزف هادئ يحدث عن لغة العود وهمساته، وشوارد
الأحزان المتطايرة على نغماته:

نغماتٌ عودي لا تُملُّ لأنها
لغةُ الملائكِ إذ تناجي الحُورا
يُدني إليَّ من الخيال شوارداً
ويهزُّ أعطافي هوىً وسرورا
في ظلمة الأحزان من نغماته
نفسي الحزينة تستعيرُ النورا

ثم يدنو منه ويضمُّه الى صدره، فيصَّاعد منه ألحانٌ عابقة بالقيم الخالدة
والبطولات الشامخة، فينتفض في سره، مستخبراً بغصة ومرارة:

سَلِّه عن الزمن الخـوون وأهله
تَرَهُ عليماً بالزمان خبيراً
سلب الزمانُ بها ملوك أُميَّةٍ
تاجاً يشعُّ ضياءؤه وسريرا

إنها رومنسيَّةُ النغم الغابر، بكل ما تُعنيه الكلمات الثلاث من حُبٍّ دفين، وتغنٍّ خافت، بأشجان القلب، وترددات القيم الشامخة في سماء التاريخ العربي القديم.

تلك أهم الموضوعات التي تضمنتها القصيدة الرومنسية لدى شعراء الشام في ما بين الحربين. وقد رصدت الدراسة موضوعات أخرى لها حضورها وصداها في قصائد الرومنسيين الشاميين، ضاق مجال البحث عن ذكرها والخوض فيها، مرجئ ذلك لمناسبة أخرى.

- ۲۹۲ -

رابعاً - خصائص القصيدة الرومنسية

يجب الاعتراف بداية، أن الفصل بين موضوعات القصيدة الرومنسية وخصائصها، أمر بالغ الصعوبة، بسبب الترابط العضوي بين الموضوع والخصيصة.

من هنا التشابه والتداخل اللذان قد نصادفهما ونحن نعرض لخصائص وسماتٍ نسعى لتبيانها في هذه الفقرة، في سبيل إغناء البحث وإضاءة الجوانب التي لم يتسن لنا درسها وتحليلها.

إنَّ الخصائص الأدبية للقصيدة الرومنسية الشامية لا تختلف عما هي عليه في القصيدة الرومنسية بعامة، غربيَّة كانت أم عربيَّة مشرقية. فالينبوع واحد، والمناخ واحد والغايات شبه متحدة، فيما عدا بعض الدوافع والأساليب المرتبطة بالبيئة الزمانية والجغرافية، والخلفية الثقافية التي تحيط بالقصيدة الشامية وتصحبها حتى أوان ولادتها.

ونبدأ بالخصائص العامة المشتركة:

١ - وحدة المتناقضات:

انطلاقاً من وحدة الوجود ووحدة المصير الإنساني العام. وهو ما دأب عليه الشعراء المهجريون، جبران ونعيمة وأبو ماضي.. كيفما التفتَّ واجهَتْكَ الثنائيات المختلفة، تكتنف القصيدة الجبرانية وتتصدر أبياتها وجملها وعباراتها، كالسكوت والإنشاد، والجوع والتخمة، والعطش والماء، والصحوة والسُّكْر.. وهكذا في غير قصيدة وغير نصٍّ من نصوص هذا الأديب الفذ. وللتدليل على ذلك نقرأ من قصيدة «سكوتي إنشاد» ما يلي:

سُكُوتِي إنْشَادٌ وَجُوعِي ثُخْمَةٌ
وَفِي عَطْشِي مَاءٌ وَفِي صَحْوَتِي سُكْرٌ
وَفِي لَوْعَتِي عَرَسٌ وَفِي غَرَبَتِي لَقَا
وَفِي بَاطِنِي كَشْفٌ وَفِي مَظْهَرِي سِتْرٌ

وكم أشتكي هماً وقلبي مُفاخرُ
بهمي، وكم أبكي وثغري يفتُرُ
وكم أرتجي خالاً وخلي بجانبي
وكم أبتغي أمراً وفي حوزتي الأمرُ
فلو لم أكن حياً لما كنتُ مائتاً
ولولا مرامُ النفس ما رامني القبرُ
ولما سألتُ النفس ما الدهرُ فاعلُ
بحشد أمانينا أجابت أنا الدهرُ^(٦٦)

وهكذا على مدى تسعة أبيات، قوام قصيدته، لم يذكر جبران شيئاً إلا في مقابلة شيء آخر نقيض، جامعاً النقائض كلها في سلك شاعري رومنسي واحد هو وحدة الوجود ووحداية مصادره وينابيعه وأطواره. وهذا المصهر الوجداني من أبرز مكونات المذهب الرومنسي، حيث لا ظلمة ولا ضوء، ولا صمت ولا نطق، ولا لوعة ولا فرح، ولا جسم ولا روح، ولا اغتراب ولا إقامة، ولا حضور ولا غياب... كل شيء يماثل شيئاً ويطابقه ويتممه.

تتعاقبُ الأشياء وتختلف وتتنافر، في بوتقة ائتلافية انصهارية تؤدي في النهاية إلى انسجام هرموني متناغم، لعله أعظم تأثيراً وأشد قوة من تلاقي العناصر المتشابهة المتفقة في عناصر تكوينها ومعالم طبيعتها. ولا غرابة، فقد عرّف أحد كبار نقاد الأدب الرومنسي وهو «أ. و. شليجل» بأن الرومنطيقية هي وحدة المتناقضات، من خلال قوله: «الذهنية الرومنسية مُعجبة باستمرار بتقريب المتناقضات: الفن والطبيعة، الشعر والنثر، الجدُّ والهزل، الذكرى والهاجس، الروحي والمادي، الحياة والموت...»^(٦٧).

ولعل قصيدة «الطلاس» لايلىا أبي ماضي، أحفلُ قصائد الرومنسيين بجمع أكبر نسبة من النقائض في الشعر العربي المعاصر، نظراً لطولها (واحد وسبعون رباعية) تنتهي كل واحدة بـ «لست أدري»، أي ما يقرب من ثلاثمائة وخمسين بيتاً شعرياً

عمودياً من مجزوء الرمل. ولا نجد حاجة للتمثُّل ببعض مقاطعها، إلا على سبيل الإبانة النوعية لا غير، كقوله، وهو يرسم صراع المتناقضات:

إنني أشهدُ في نفسي صراعاً وعراكاً
وأرى ذاتي شيطاناً وأحياناً ملاكاً
هل أنا شخصان يأبى هذا مع هذا اشتراكاً
أم تُرانِي واهمماً في مـا أراه
لست أدري!

أين ضحكي وبكائي وأنا طفلٌ صغيرُ
أين جهلي ومراحي وأنا غضُّ غريزُ
أين أحلامي، وكانت كيفما سرتُ تسيروُ؟
كلها ضاعتُ، ولكن كيف ضاعتُ؟
لست أدري! (٦٨)

لقد انصهرت النقائض، والعناصر، والرؤى، والذكريات، في قلب الشاعر وانسكبت في جدول رقرق، يصدح فيه الخيال الطفولي الخلاق، فتنتشي النفس من خمر التذكار، وأريج التداعيات، ويَعمر القلب بشعور بالغبطة المتجددة مع كل مطالعة من هذا القبيل.

٢ - الطابع التوشيعي والبحور المجزوءة:

يغلب على قصائد هذه المرحلة، الطابع التوشيعي الذي يقوم على البحور المجزوءة، وتعدد القوافي، واختلاف الروي بين الشطر والشطر، وتربيع المقاطع أو تخميسها أو تسبيعها.. والتزام رويٍّ واحد في نهايات المقاطع، بما يشبه أو يوافق النظام التوشيعي المبتدع من شعراء الأندلس إبان ازدهارها وانطلاق حناجر الشعراء فيها، يصورون أفراحهم وأحزانهم، في أناشيد وابتهالات رشيقة الوزن، ندية الكلام، عذبة الألفاظ.

وهكذا شعراء المهجر في هذه المرحلة، الذين برحهم الاغتراب بأوجاع الغربة ورزحوا بأوزار المدينة الخاوية.

ولا شك في أن النظام التوشيجي يُسهم إلى حد كبير في إغناء الصورة الشعرية، وتنويع الخلجات والتصورات تنسكبُ كلها انسكاب الطل على حقول الأزهار، المختلط بزخات من المطر المتقطع، والرياح المختلفة الاتجاهات.

وعندما نقول بهذا النظام، فإننا نعني الإطار العام، والمنحى التحرري، لا القواعد والأصول المتمثلة بالأبيات والأقفا والخرجات، وما سُمِّي بالأدوار والأسماط وما شابه.

فقصائد الرومنسيين ههنا منسوجة على لحن توشيجي بالمعنى اللغوي الأدبي الذي تضمنه مصطلح التوشيج، من توشيج ومخالفة ألوان، وخيوط وجواهر، نسج الشعراء الأندلسيون على منوالها، ولكنهم نظموها شعراً ووضعوا لها قواعد وتحيكات لم يخرجوا عليها.

وهذا لا يعني التوقف الدائم عندها، أو الالتزام الحرفي بها. فالتوشيج أوسع من أن يحده إطار مرسوم، لأنه يلبي ذوق العصر والبيئة من جهة، والأذواق الفردية والظروف المستجدة، من جهة ثانية.

ولعل ما قام به الشعراء القدامى، على مرّ العصور، من تنويعات في أساليب النظم من رباعيات أو خماسيات أو تشطير وتضمين ومعارضات وغيرها، ما هو إلا انعكاس لهذا التمثيل الصادق للأذواق والتأثرات العصرية والبيئية، الفردية منها والجماعية.

ويكاد لا يخلو ديوان واحد من شعراء هذه المرحلة من هذا النوع الشعري، في عدد كبير من القصائد والمقطعات.. وسنكتفي بإيراد القليل التمثيلي منها.

بالله يا قلبي أَكْـثَمُ هَـوَكَ
وَخَفِ الَّذِي تَشْكُو عَمَّنْ يَرَاكَ - تَغْنَمُ
مَنْ بَاحَ بِالْأَسْرَارِ
يُشَابِهَ الْأَحْمَقَ
فَالصَّمْتُ وَالْكُتْمَانُ
أَحْرَى بِمَنْ يَعِشُ شَقًّ

بالله يا قلبي إذا أتاك
مستعلمٌ يسأل عما دهاك - فاكتمْ
يا قلب إن قالوا:
أين التي تهوى؟
قل قد سبت غيري
ثم ادع السلوى
بالله يا قلبي أستر جواك
فما الذي يُضنيك إلا دواك - فاعلم
الحبُّ في الأرواح
كخمرٍ في الكاس
ما بان منها ماء
وما خفي أنفاس
بالله يا قلبي احبس عناك
إن ضجت البحار أو هدَّت الأفلاك - تسلم^(٦٩)

فأنت ترى أن جبران في هذه الموشحة قد حافظ على معظم قواعد النظم التوشيجي. فهو قد بدأ بمطلع. ثم بدور؛ تألف المطلع من أربعة أشطر أو أغصان، وتألف الدور من أربعة أجزاء؛ ويسمى الدور والمطلع معاً بيتاً. وأعداد الأجزاء في كل من الدور والقفل - الذي يلي الدور مباشرة - لا تخضع لرقم معين.. لكن الشاعر إذا اعتمد رقماً لها في أيٍّ من الأدوار والأقفال، وجب عليه الالتزام به في باقي الأقسام.

وإذا كان جبران هنا قد حافظ، إلى حد بعيد على نظام الموشح الأندلسي، فهو لم يفعل ذلك في كل قصائده التوشيجية، لأن النظام الشعري عند الشعراء المبدعين، انسجام تناغمي داخلي، قبل أن يكون التزاماً عروضياً صارماً.

والذي ارتضاه جبران من هذا النظام، غير مطابق تماماً لما سنَّه ابنُ سناء الملك والمؤسسون الأوائل الذين جعلوا الموشح مؤلفاً من ستة أقفال وخمسة أبيات، إذا كان

تماماً، أو في الأقل، من خمسة أقفال وخمسة أبيات.^(٧٠) بينما لم يرد في موشحة جبران غير أربعة أقفال وثلاثة أبيات.

على هذا النسق، من الالتزام الجزئي والأخذ بروح الموشح، صاغ رومنسو الشام قصائدهم التوشحية، فنظم ميخائيل نعيمة معظم موشحاته بروح الموشح، القائم على تقطيع السطور الشعرية وتجزئتها وتنويع أراويها (جمع روي)^(٧١) وفقاً لرغبات الشاعر ومتطلبات تعبيره الشعري.

من هذه القصائد، «أفاق القلب» و«ترنيمه الرياح» و«مَنْ أَنْتِ يا نفسي» التي راوح فيها النظم بين التقطيعات المتساوية والتقفيات الملتزمة.. والتحرر فيما عدا ذلك من حيث عدد الشطور والأجزاء وما شابه - وهذا اللون هو من مؤثرات الحضارة الغربية من جهة، والنزعة الرومنسية المتجذرة في رغبات الشعراء الليبراليين الساعين إلى التحرر من كل قيد أو تبعية، من جهة ثانية.

ولم يكن ذلك متاحاً في المرحلة التي ندرس، لأنَّ النهج الاتباعي ظل مسيطراً على القصيدة العربية حتى أواخر الحرب الثانية؛ فما كان من الشعراء إلا التحايل على النهج الخليلي، من نظم مجزوءٍ تنأى في تحرره مع الياس أبي شبكة الذي فكَّ البيت الشعري إلى أجزاء متعددة، كل جزء بروي، حتى كاد أن ينظم على شعر التفعيلة..^(٧٢)

لكن هناك فريقاً لم يحسن الالتزام بما سنَّه لنفسه وارتضاه، فاختلَّ النظام العروضيُّ عنده نتيجة التلاعب غير المسوَّغ بأوزان القصيدة، والانتقال من بحر إلى بحر في المقطع الشعري الواحد ومن غير سبب حوارٍ أو مسرحي، كما رأينا عند صلاح لبكي في مطولته «سأم» حيث خرج فجأة - وهو في سياق شعري تحت عنوان: «الخلقة» استمرَّ ثمانية عشر بيتاً من مجزوء الرجز، على خمس صفحات من الديوان - إلى بحر المتقارب التام، محدثاً صدمة سيئة لدى القارئ. ونعتاد على إيقاع البحر الجديد ثماني صفحات من الديوان، ثم نفاجأ بهلوسة عروضية جديدة في مطلع الصفحة (٥٩) فإذا هو في بحر البسيط حتى نهاية المقطع المرتبط بالعنوان المشار إليه؛

ولا يكتفي بتغيير البحور بل تتغير الضمائر من دون ضبط فيضيع القارئ، ويُمنى بحالة من اللا رضى عن الخطب العروضي من غير مسوِّغ أو ضرورة ، لأن المتكلم هو نفسه، والسياق متتابع والفكر متلاحقة لا توحى ببتير أو انتقال^(٧٣).

٣ - البحث عن أسرار الوجود واقتفاء الجمال

خاصية قديمة الجذور في تراثنا الفكري، إلا أنها تعاضمت مع شعراء المهجر الذين عانوا من سحب الحضارة الغربية المادية، وهم الذين رضعوا الصفاء الشرقي، وغاصوا على درر الخيال ومساقط النور.

من شعراء هذه المرحلة، ميخائيل نعيمة الذي جمع الى ثقافته المشرقية العربية، ثقافتين حضاريتين مختلفتين: الروسية الأوروبية والأميركية، فاكسب بذلك روافد غنية لينابيع شعره وتأملاته التي اتخذت أبعادها الفلسفية الرافضة وهو في أميركا، فهالته صروح المدينة المكتظة بالصخب والجنون نحو المادة، فأرسل أشعاره يسكب فيها زفرات انحباسه، ويغسل أشجان ذاته، يسرح فيها صبواته ويطلق العنان لحنجرته تصدح بما يهدد ويكفكف:

إن رأيتِ الفجر يمشي خلصةً بين النجوم
ويؤشّي جُبّة الليل المولي بالرسوم
يسمع الفجر ابتهالاً صاعداً منك إليه
وتخرّي كنبى هبط الوحي عليه
بخشوع جائيه
هل من الفجر انبثقت؟^(٧٤)

ليس في لغة نعيمة ذكاء الحبور الساطع يكتنف الألفاظ، ويصحب الكاتب بين المقطع والمقطع، ويترك في ضمير القارئ ظلالاً من الرخاء الأخاذ.. فنعيمة مفكّر قبل أن يكون أديباً أو شاعراً، ومتعبد في محاريب النفس، متورّع حتى النسك والتقشف. ولولا النشأة الساحرة التي عاشها في سفوح صنّين، وروح العشق المتأصل فيه، حيال الأرض والإنسان، لكان بحق واحداً من كبار فلاسفتنا المعاصرين.

وليس صاحب «الخمائل» و «الجداول» بعيداً عنه، فقد اغتزيا من ثقافة مشتركة ونَعِمَا
بنشأة طبيعية جغرافية واحدة: طبيعة المتن اللبناني الشمالي ذات اليقظة الروحية الخلابة.
ولعل مطولته «الطلاسم» أجمل ما عرف الشعر العربي الحديث من رومنسية التأمل والبحث
عن ينابيع الجمال وأسرار الوجود، حيث تكرر الجواب الشعري الرتيب، لكن الموحى على
الدوام (لست أدري) في نهاية كل مقطع من الواحد والسبعين مقطعاً من المطولة.

كأنما هو قرعُ الطبول المصاحب لبعض الطقوس الزنجية الاحتفالية، لم ينبُ فيها
اللسان، ولم يتعثر القلم.. رجعاتٌ ذاتية ممتدة من عهد نوح وأدم، منسوجة من بخور
العصور السحيقة.. ليس لها أصل لا في العدم ولا في الوجود، لأنها سديمية هلامية.
أتكون غنائية تأملية، صوفية حاملة تفوق كل ما رتل أبو ماضي، وأرسل من أفوايق
المدام وعذب الكلام؟.

وهل يمكن الإمعانُ في لطف التخيُّل ورقة التمثُّل، أكثر مما أمعن هذا الشاعر؟
هنيئاً لمن أحرز هذه المنزلة!

ومن جميل الشواهد الشعرية التي بلغ فيها البحث الجمالي الغيبي شأواً بعيداً،
مقاطع من قصيدة «مع المعري» لعمر أبي ريشة، أُلقيت في المهرجان الألفي لأبي
العلاء، تألق فيها الحس الرومنسي، فاجتاز التخوم الوجودية إلى عالم الغيب، وصولاً
إلى العالم الآخر: الفردوس المنشود الممتد في شرايين الذاكرة بهيئاتٍ وصور وأفانين
من النشوة الروحية لا يقرُّ لها قرار.

وقد أوتي أبو ريشة من قدرات النفاذ والاستلهام، ما جعله فارساً متمرساً
باصطياد الشوارد، قابضاً على نواصي الأزمنة الهاربة، القابعة في ردهات الحدس،
يستعرضها في قصائده الوجدانية من حين لآخر، مُدلاً مُباهياً، ويحلُّق معها إلى
مساقط الوحي الفني، مستويماً هناك، في ما يشبه استراحة الآلهة:

ملعب الدهر إن رجع حنين

من أقاصيك أرهف الأذنانا

واستفزز الأجيال من حجرة الغيد
ب، فـهـبَّتْ تـمـرَّقُ الأـكـفـانـا
وتـهـاـدـتْ تـُقـلُّ مـوـكـبُ فـكـر
يـسـحـبُ الشُّهـبَ خـلـفـه أـردـانـا

لم يعد الكلام في شخصية أدبية طواها الزمان؛ ولا في أمان زاهيات^(٧٥) جرفتها العصور، أو ذكريات صبا ممراح مع أناشيد الحماسة وقصائد الحكم والتأمل الوجودي... بل تعداها الى استحضار كون آخر من الرؤى الظليلة الوارفة، ترفل في ملعب الدهر، فينتابها من الزهو والخفة، ما يجعلها تقفز فوق مدارج الحنين، وتستقل موكب الفكر وقوافل السحب الضوئية.

جاشت نفس عمر، فأسرج أخيلة الحنين إلى ربوع الظن المعشش في أقبية المجهول، المعرّش على أشجار الضباب وزحمة الدروب:

وحـنـيـنُ المـجـهـولِ أـخـيـلـةٌ تـُـد
بـتُّ مـن كـل صـخـرـةٍ رـيـحـانـا
أيُّ زـادٍ سـوـى الظـنـون حـمـلـنـا
وتـركـنـا إلـى هـواها العـنـانـا
كـلّـمـا أوغـلـتْ رـكـائـبـنـا ضـا
قَ على زحمة الدروب مدانا
واحتوانا من كل صوب ضباب
يُرجع الطرف خاشعاً حرّاناً^(٧٦)

٤ - نزعة الشعور المبكر بالموت والرحيل

نزعة الشعور المبكر بالرحيل، والعمر ربيع.. لا تفسير لها إلا الضيق الذي يُحدق بالنفوس العطشى الى المثال، الولهى بحب أكبر من أن يتسع له صدر صغير، وضلوع حريية النسج، عبيرية التوق. كل شيء في هذا الطور المبكر، مشدود الوتر

تُراكِ افْتَقَدْتَ جَمالَ العَدالِ
لَمَ فَيَها فَهَمَّتْ بِأَفْقِ الخِيالِ
مَحَيَّرَةً وَلَهَاءً، تَنشُدِينَ الحَقِيقَةَ
فِي غامِضاتِ المَجْالِي (٧٨)

وأجمل ما في هذا الموت، أنه مشاعر وخطرات تختلج في جنبات الذات وتسكب
أناشيد تُشَنَّفُ الأسماع وتغدغ الأفئدة، وتستحضر عالماً لا قبل لنا ولا دراية، فنسعد،
ونرتاب، ونضطرب، ونطمئن.. وتلك أمارات حياة مكتنزة بالحركة.

وقد تكون فدوى طوقان أكثر الشعراء الشاميين، وغير الشاميين، استشعاراً
بالموت المبكر؛ ربما لأنها كانت، عشية كتابة قصائد ديوانها الأول، في ريعان فتوتها،
شديدة الاهتزاز والاضطراب من واقع لا تعرف مداه ولا يمكنها استشراف الحياة
خارج الدائرة التي هي فيها.

نتبين ذلك في غير قصيدة من ديوانها الأول، ولا سيما قصيدة «خريف ومساء»
التي فجر الخريف في نفسها رعشات الاحتضار والانكفاء إلى غير رجعة، زاد من
حُلْكة الشعور هبوط المساء في لحظة انقباض نفسي خائق:

ها هي الريحُ مــضَتْ تَحـ
سِرُّ عن وجْهه الشــتاءُ
وعــروقُ النور ألت
لضمــور وانطفــاء!
الفــضياءُ الخــالدُ اُرْبُدْ
دَ، وَغَــشَّاهُ السَّــحابُ
وبنــفسي مــثْلُهُ، يَجـ
تُــمُّ غَــيمٌ وضحــباب
وظلالٌ عكســتُها
فِي أَشــبَاحِ المِــسَاءِ!

الـخـريـفُ الجـَـهـمُ، والـريـحُ
 حُجٌّ، وأشـجـانُ الغـروبِ
 ووداع الطير للنور
 وللروض الكئيبِ
 كلُّها تَمُـثِّلُ في نفـسِ
 سَيِّ رَمَزاً لانتـهـائـي
 رمـزُ غـمـرٍ يـتـهـاوى
 غـارِباً نـحو الفناءِ
 فـتـرَّةٌ، ثم تلفُ الـ
 غـمـرُ أَسـتـارَ المـغـيبِ

أه يا مـوتُ! تـرى ما
 أنت؟ قـسـاسِ أم حـنـونُ
 أبشـوشُ أنتَ أم جـَهـهـ
 مـمٌّ؟ وفـيَّ أم خـوونُ
 يا تـرى مـنْ أـيِّ أـفـا
 قٍ سـتـنـقـضُ عـلـيَّهـ
 يا تـرى ما كُنْهـ كـأسِ
 سـوف تـزجـيها إلـيَّهـ
 قل، أـيـنْ، ما لـونـهـا؟ ما
 طـعمـهـا؟ كـيـف تـكونُ؟^(٧٩)

المثير في هذه المقاطع، أنها تحولت إلى شحنات شعورية خانقة لا يعرف طعمها
 إلا الكبارُ المسنُون، خارت قواهم ووهنت أبدانهم، وغدوا قاب قوسين من الاحتضار.
 أ تكون مشاعر المرأة أكثر حدة وتطرفاً، حيال الحياة والموت، من الرجال؟

هل نحن أمام شعر تقليدي يقتفي آثار كل من جبران ونعيمة وأبي ماضي الذين غاصوا في طرح هذه المسألة، فبلغوا فيها وطر الخيال المبدع؟ أم هو الحبُّ المبكر الذي عصف بقلب الفتاة وهي في عمر الزهور، لم تقو على حَصْنِه ومداراته، فجمعَ بها نحو يأسٍ سوداوي، قُنُوطٍ سديمي؟ أيًّا كانت الكوامنُ، فنحن أمام شعر رومنسي تأمُّلي راعش، يهزُّنا ويشدُّنا إليه، لأننا في النهاية ماضون إلى حصيلة مشابهة، في لحظة ما من عمرنا المضطرب في حياتنا القصيرة:

يا ليت شعري إن مضت بي غداً
عنك يدُ الموت الى حـــــــــــــــــفرتي
... ويحي؟ أتطويني الليالي غداً
وتحتويني داجيات القبور
فأين تمضي خفقات الهوى
وأين تمضي خلجات الشعور^(٨٠)

إن فدوى طوقان، في عمرها الشعري والزمني الفني، ليست إلا من هؤلاء الفتيان المرهفين براهُمُ الحبِّ وذوَّبْ مُهْجَمُ الخفقُ الباكر، ما إن يحينُ الفراقُ حتى تعصف فيهم أنواء الحياة، ويكفهرُ الوجود، فيفقدون الأمل بشروق يوم جديد، وحلول الفَيء والسكينة بعد النوء والزمهرير، وينخطفُ الشعر الى سويداء المعاني وتنضح القصائد بحَبَّيَّات اليأس ورجع الموت المتربص بهم مع كل خفقة بوح:

فإذا متُّ غريباً نائياً
وأنا في التَّسع بعد العاشره
اذكريني واحفظي عهد الهوى
واندبي شؤمَ الجدود العاثره^(٨١)

هكذا ينشدُ بدوي الجبل، محبوبته، في غفلة من الوعي بعد أن بثَّ مشاعره الحميمة الى البلبل، وطاف معه على مفارق العصور العربية، وأشجنه ذكرى ليلاه المفاجئة، وهي تذرف دموعاً وردية، في بيتين سابقين، من القصيدة.

٥ - عِفَّةُ الْحُبِّ وَطَهَارَتُهُ

سِرْنَا الْهُوَيْنَاءَ مَا بَنَا تَعَبُ
وَقَدْ سَكْتْنَا وَمَا بَنَا حَصَرُ
لَكِنْ فَرَطَ الْهَيَامُ أَسْكِرْنَا
وَقَبَّلْنَا الْعَاشِقُونَ كَمْ سَكِرُوا
فَقُلْ لِمَنْ يُكْثِرُ الظَّنُونَ بَنَا
مَا كَانَ إِلَّا الْحَدِيثُ وَالنَّظَرُ^(٨٢)

سِمَةُ الْعِفَّةِ فِي الْحُبِّ الرُّومَنَسِيُّ، عَامَّةٌ لَدَى جَمِيعِ الشُّعْرَاءِ الرُّومَنَسِيِّينَ وَمَا عَبَّرَ عَنْهُ أَبُو مَاضِي فِي الْأَبْيَاتِ الثَّلَاثَةِ الْأَخِيرَةِ. يَصِحُّ إِطْلَاقُهُ عَلَى شُعْرَاءِ الْمَرْحَلَةِ الْمَدْرُوسَةِ بِدُونِ تَرَدُّدٍ، لِأَنَّهُ وَاحِدٌ مِنْهُمْ لَمْ يَجْنَحْ إِلَى تَبَذُّلٍ فِي الْعِلَاقَةِ مَعَ الْمَرْأَةِ، وَلَا إِلَى تَصْرِيحٍ بِفَحْشِ الْقَوْلِ، وَتَفَاصِيلِ اللَّقْيَا. كَانُوا يَلْهَثُونَ وَرَاءَ إِرْوَاءِ ظَمَأٍ رُوحِيٍّ عَاطِفِيٍّ، لَا جَسَدِيٍّ غَرِيزِيٍّ. فَهَمُّ أَبْعَدَ مَا يَكُونُ عَنِ الْغَرِيزَةِ، وَأَقْرَبُ مَا يَكُونُ إِلَى عِنَاقِ الْأَشْعَةِ وَالنَّجُومِ، نُزُلًا حَتَّى طَيَّورَ الْأَيْكَ، وَالْفَرَاشَاتِ، وَالْأَطْفَالَ.. وَهَذِهِ الْمَشَاعِرُ مَدَارُ شَعْرِهِمْ وَغَنَائِهِمْ، وَتَحْقِيقُ وَجُودِهِمْ فِي عَالَمٍ يَلْفُهُ الصَّرَاعُ لِأَجْلِ الْمَادَّةِ وَالنَّزَوَاتِ الْآتِيَةِ.

عَلَى هَذَا النِّحْوِ خَطَّتْ يَرَاعَةُ الْيَاسِ أَبِي شَبَكَةَ مُوَاجِدَ حُبِّهِ الْمَتَضَوِّعَ فِي الْأَرْجَاءِ، يَبُوحُ بِهِ، كَأَنَّمَا نَطَقَ الدَّرُّ فِي الْأَصْدَافِ، أَوْ صَعَدَتْ صَلَاةٌ إِلَى بَارئِهَا:

أَحْسُكَ بِي فَعِرْقُكَ صَارَ عِرْقِي
وَمَا لِقْدَى بَعِرْقَيْنَا دَبِيبُ
فَنَحْنُ إِذَا التَّقَى صَدْرُ وَصَدْرُ
لَنَا، فَكَمَا التَّقَى كُوبٌ وَكُوبُ
وَإِنْ مُزِجْتَ بَنَا خَمْرُ وَخَمْرُ
تَمَازَجَ فِي النَّدَى نَسَمٌ وَطَيْبُ
أَرَى أَدَبِي بَعِيْنِكَ حِينَ يَهْوِي
عَلَى فَمِكَ الْأَدِيبُ فَمِي الْأَدِيبُ

بنا نارٌ وليس بنا هشيمٌ
وعاصفةٌ، وليس لنا هبوبٌ^(٨٣)

الكلام على (النار والعاصفة) ههنا، ما هو إلا ترجمة صادقة للحب الهادر في الأعماق، المحترق كأعواد البخور.

ونفي (الهشيم والهبوب) رمز شعري للطف الهوى الداخلي وقوة سريانه، من غير تحطيم أو تهشيم. فالهشيم المحترق يُخلف رماداً سرعان ما تذروه الرياح. والهبوب يُخلف حطاماً وأشلاء تدل على قوة المأساة.

وكأنما نظر الشاعر الى الآية الكريمة: ﴿يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾^(٨٤) أو كأنه أراد أن يقول: لقد أحببنا وعشقنا بصمت وإخلاص من غير جلبة ولا ضوضاء، ولا هتكنا حرماً أو قيماً، ولا تناولتنا الألسنة.. ذلك هو موقف صلاح لبكي، ومفهومه القائل:

أنا قلبٌ يُعطي وهمٌ جَسَدٌ يُعطي
لهم شهوةٌ ولي أحلامٌ^(٨٥)

ومثله أيضاً موقف عمر أبي ريشة، في قوله:

فتعالي نلتمس دنيا من الحُبِّ
بَّ لم يبلغ سُرى الوهم مَداها
كملاكين إذا ما التقيا
ما تعدت ثورة الشوق الشفاها
فنعب الكأس رياءاً بالمنى
ونبقي في فم الطهر شذاها^(٨٦)

إن قبلة العاشق الرومنطقي مطهر للحبيبين، ومنفذ لعالم قدسي لا يستشعره المرء إلا في محاريب التعبد.

٦ - القصص الشعري

القصة الشعرية، موضوع ألم به الشعراء الرومنسيون، إماماً، ولم يتفنونوا فيه، منصرفين الى شرح لواعجهم، وترجمة خواطرهم، شاكين ثائرين، باكين نائحين على تقلبات الأيام وصروف الليالي، غير عابئين بدقائق الحياة وصنوف الأحداث، تاركين ذلك للكتابة النثرية التي احتلت الرواية فيها الحيز الأوفر والشكل الأنسب.

ولكن بعض الشعراء انفسح له الشعر ليضمه وقائع حبيبة تصدعت لها النفس كمداً وحزناً، ففاضت القريحة عن قصائد أو قصص شعرية مَسوَّقة كحال ايليا أبي ماضي في بعض قصائده، ومنها: «العاشق المخدوع» التي تقص حكاية فتاة في الخامسة عشرة شاهدها الشاعر وهي بصحبة فتى أجنبي يطوّقها ثم يخبر الشاعر أن الحبيين قد خُطبا ثم تزوجا؛ وكان الحب قد استقر بقلب الشاعر حيال الفتاة التي وجد أنه أصلح لها من الفتى الأجنبي.. وقد صحَّ إحساسه فقد وجد الفتاة بعد ذلك واقفة على أحد الأرصفة، شاردة اللب، دامعة العينين فعلم أن زوجها الفتى قد توفي، فسُرَّ، لأنه كان يمني النفس بموته ذات يوم. وها هو اليوم قد حان، فاقترب من الفتاة وأسرَّ لها بهواه، وتزوجا، وفوجئ بعد شهر من زواجه بشيب مباغت يغزو شعره فأدرك أن الحياة معها ماضية إلى ما لا تحمد عقباه، وعوضاً من حسد الفتى على صحبتها لفتاته، أضحى يحسده وهو في قبره:

يا طالما قد كنت أحسده

واليوم أحسده على القبر^(٨٧)

انساق أبو ماضي وراء قصته بقدر ملحوظ من السرد والإفشاء، غير أنه، بالوزن والقافية: همُّ التسري الذاتي، والعزاء الفني الذي يُعدُّ في نظر النقاد، الزاد الأكبر في عملية الخلق الفني.

كلُّ ما في هذه القصيدة، يشير إلى طابعها القصصي المحبوك وفقاً لخطوط القص الكبرى القائمة على الإطارين الزمني والمكاني، وعقدة القصة، ونهايتها وما يستتبع ذلك من سرد وقص ووصف وشروح وحلول داخلية:

شاهدتها يوماً وقد جلست
في الروض بين الماء والزهر
ويدُ الفتى «هنري» تُطوِّقها
فحسدتُ ذاك الطوقَ في الخصر^(٨٨)

على الرغم من صغر المساحة الشعرية لهذه القصة (ثلاثة وثمانون بيتاً) إلا أنها قد حققت معظم عناصر السرد والتشويق والترقب. ولو أتيح للشاعر أن ينثرها، لاستغرق منه ذلك أضعاف حجم القصيدة، لأن لغة الشعر موحية، مكثفة، موجزة، لا شأن لها بالدقائق والجزئيات وسائر الأوصاف المروية في القصص والحكايات.^(٨٩)

وهناك أسلوب آخر من القص الشعرية، وُقِّع إليه صاحب «أفاعي الفردوس» عنيتُ الدراما الشعرية التي تقع في منتصف الطريق بين الرواية والمسرحية. والمتمثلة بمطوَّله الشعرية التي ظهرت في المرحلة الأخيرة من حياته : «إلى الأبد».

تشيع في معظم مقاطع هذه الدراما - الديوان أجواءً عابقة بنزعة رومنسية شديدة نحو حياة لا يحياها إلا أبطال الروايات الكبرى.. نزعةً إلى أن يكون الشاعر واحداً من هؤلاء الأبطال، كفارتر في رواية جوته «فارتر - Werther» ورفائيل في رواية لامرتين «رفائيل» وبيول في رواية برناردين دوسان بيير «بيول وقرجيني» وغيرها من روايات الحب الرومنسي الكبرى، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

وقد تَمَثَّل - في المقطع الثاني، من القسم الثالث من الديوان - ببطل الدراما الشعرية الغنائية (تريستان وإيزوليد) التي وضعها وأداها الموسيقي الألماني الشهير ريتشارد فاغنر ما بين عامي ١٨٥٧ و ١٨٥٩.

ولو أطلق أبو شبكة لخياله العنان، لتمثَّل بأبطال آخرين، من المؤكد أنه تأثر بهم أيما تأثر، وهو يقرأ الروايات والمسرحيات الغربية، فاندفع يكتب عنهم أو يترجم الأعمال التي تضمُّهم.. ولم يلبث أن عاش الحياة نفسها التي عاشوها، وتعرَّض لمصير وقدرٍ مشابهيْن، انتهاءً بالموت المبكر.

هذا الشعر القصصي الدرامي، مثلَّ السبيل الأنجع لداواة ذاتية من واقع مادي واجتماعي خانق؛ فما إن سنحت له الحياةُ برشفة حبٍّ عارم وأنعم عليه القدر بامرأة ملائكية الروح والخُلُق والسلوك، شقيقة لروحه، نجيةٍ لجراحه...، حتى أسرج قلمه ووجدانه، لطوافٍ شبه مسرحي، حدوده منزلٌ وحجرةٌ جلوسٍ، وبضعة أعوام، سطر فيه خلاصة الأحاديث والأحلام، وأفرغ أضعاف ما رشف من رضاب الليالي وشهداها العابق بأطاييب الروح وشذا الضلوع والمهج المتعانقة.

تساقيا كؤوس الهوى مثل ما تساقى به تريستان وإيزوليد، وفارتر وشرلوت، ورفاييل وجوليا، وپول وقرجيني.. مع فاروق واحدٍ هو مأساوية النهايات في معظم الروايات المشار إليها، بموت أحد البطلين مرضاً أو انتحاراً، وانعدام ذلك في مغناة أبي شبكة هذه. لأن شاعرنا يتحدث عن ليالٍ حقيقية ومسامرات عاطفية مشبوبة، وأحلام تخرج من دائرة الحوار إلى نداءات خفية تتردد بين جدران القلبين الوالهيْن، الساجدين في محراب الحب على أنعم حال وأروع وصال.

وميزة هذه المقاطع - الأناشيد، أو القصائد، شيوخُ البهجة فيها، على غير ما عهدناه في شعر أبي شبكة، وغيره من الشعراء الرومنسيين.

ونُرجع سبب هذه البهجة الى النفحة الإيمانية السماوية التي أحاطت بأجواء الكتابة، ومهدت لها بِـ«صلاة» جعلها الشاعر فاتحة الديوان - الدراما، بمنزلة البسملة في بداية كل نص أو خطاب ديني، مستعيناً بالعزة الإلهية أن تصون له حبيبته، وتمنحه العزاء الداخلي، والرضى النفسي، تعويضاً على شقاء طويل:

قَوْنِي يَا مُقَسِّمَ الْأَعْبَاءِ
وَأَعْنِي عَلَى احْتِمَالِ شِقَائِي
أَنَا يَا رَبَّ فِي يَدَيْكَ، فَصْنُهَا
فَاتَكَالِي عَلَيْكَ كُلُّ عَزَائِي

واللافتُ ههنا، أن صوت الحبيبة هو الذي ختم القصائد بأدعية ورجواتٍ ربانية، في بقاء هذا الحب واستمرار نعيمه، لأنه مبارك من السماء التي تأبى أن ينهار شيء مما بنته:

إن بيتاً على الجمال بنينا
هـ لتأبى السماء أن ينهارا
يا حبيبي، كما حيث ساحيا
إن بي من نعيمك استمراراً^(٩٠)

وهذا جوابٌ أو صدى الأدعية التي صعدّها الشاعر في مستهل الديوان، كما أُلحنا.

٧ - اللغة الشعرية وأبعاد التجارب

هناك مسألتان ينبغي التطرق إليهما، في الكلام على اللغة الشعرية:

أولهما: المادة اللغوية وتراكيبها.

ثانيهما: النسيج اللغوي والصورة الشعرية.

وما تبقى أمور تفصيلية جانبية ترد بصورة أو بأخرى في أثناء الكلام على الوجهين الرئيسيين.

أ - المادة اللغوية

لما كانت أهواء الشعراء وتجاربهم الشعورية، مرتبطة بأزمة السخونة والقلق العام، فإن المراحل الشبابية الأولى هي الأكثر تجاوباً وتفاعلاً مع النزعات الرومنسية التي اجتاحت شعراء الشام ما بين الحربين.

فكانت البواكير، وكانت الطراوة؛ وكان لا بد من شيوع نسبة كبيرة من التعثر اللغوي في استعمال الألفاظ والتراكيب وصيغ المجاز والبديع، فيما عدا بعض الاستثناءات التي خرج فيها أصحابها عن هذه القاعدة وقدموا نتاجاً شعرياً سليماً.

كما هي الحال مع ميخائيل نعيمة الذي صاغ قصائده الأولى المنشورة، وهي في معظمها رومنسية، بقدرٍ موزون من الموضوعية والتفكير الواعي في تأليف الجملة الشعرية، وتدبيج رؤاه وتطلعاته في الحياة.

كل شيء في موضعه، لا لبس فيه ولا تعقيد، ولا اجتهاد في التفسير، أو غلو في التحليل:

إيه نفسي! أنتِ لحنٌ فيَّ قد رنَّ صداه

وقفَّتكَ يدُ فتانٍ خفيٍّ لا أراه

أنتِ ريحٌ ونسيمٌ، أنتِ موجٌ، أنتِ بحرٌ

أنتِ برقٌ، أنتِ رعدٌ، أنتِ ليلٌ، أنتِ فجرٌ

أنتِ فيضٌ من إله! (٩١)

ومن التجارب الشعرية الغضة التي ركَّ فيها الشعر، تجربة صلاح لبكي في «أرجوحة القمر» التي أوحى لنا في بدايات قصائدها شعوراً بأن صاحبها كان لا يزال يعزف على آلة واحدة من وترٍ أو وترين، ولم يصل به الأمر إلى عزف متداخل الأصوات والألحان.

وكان لا يزال في بعض قصائده «كأحلام المساء» متأثراً بأبي ماضي، ولا سيما الأماصي والأصائل كقوله:

أيُّ حلمٍ يمرُّ في مُقلَّتْكَ

عندما يبسط المساء جناحه

ساكباً نفسه على راحتيك

مُلْقِياً فوق منكبك وشاحه! (٩٢)

(انظر أبيات أبي ماضي التي تأثر بها اللبكي) (٩٣)

وفي قصيدة «الربيع» يقع صلاح لبكي في اضطراب التركيب. وشيء من السطحية والركاكة والحشو:

يا لها من ساعة غبّ الغروب
ساعة للذكرى والذكرى هبوب

[ونعتقد بوجود خطأ مطبعي، فالسياق الصحيح هو: ساعة الذكرى وللذكرى هبوب]

حينما تعلق أناشيد الطيوب
فببيت الجو منها طيبا
خَفّفي يا زهر من احراجها
أو تري في الأرض منها موكبا
ما لعيني لا ترى غير الجمال
في اتضاع السهل في شمّ الجبال^(٩٤)

وفي قصيدة «الليل» أطول قصائد المجموعة، عناوينٌ موحية، ومطالع واعدة، لكن الأبيات فيما بعد، متهافئة الأثر، لا تكاد تحمل غير المعاني والمشاعر المصطنعة الواحد تلو الآخر، فيما عدا شذرات من صيغ وصور معبرة خرجت شريدة مستوحدة:

أي ربّ يا ليل أنت رؤيف
بتجني الوري ورجس العباد

لم نفهم معنى البيت، ولا سغنا قراءته أو كتابته.

تَمَلِك الغمر والتراب كما يملك
قلبُ العذراء حلم عـادٍ

عجز البيت مختل الوزن...

ويفيض الجمال منك فلا يبقى
قـبـيـح في الكون ألف حـدادٍ

بيت قبيح المعنى والصورة.. غامض.

تَرَهَا والخشوعُ هدهد عطفٍ فيها
تهادات بالإنمـد المتهدادي

الحشو النابي، في العجز.

فَشِـفَاهُ الْوُرُودُ فَوْحٌ بِخُورٍ
مُرْسِلٌ فِي مَجَاهِلِ الْأَبْعَادِ

لم نَسْخُ إضافة (المجاهل) الى (الأبعاد) ولم نفهم معنىً لجمال هذه الإضافة.

حَمَلُوهُنَ فَوْقَ مَتْنَسَعِ الْأَنْفَسِ
طَهَرَأْ وَتَلَكُمُ الْأَجْسَادِ

عطف مختل ما بين «طهرا» و «تلكم الأجساد».

فَإِذَا أَنْتَ وَاحِدٌ أَرُوعُ الْوَحْشَةِ
تَسْمُو إِلَى ذُرَى الْأَجْسَادِ^(٩٥)

شواهد لا بد من ذكرها لكي لا يكون الرأي عاماً، لم نرد من ورائها الإقلال من شاعرية ابن «بعبدات» وأصالة تجربته، بل لتأكيد طراوة التجارب الأولى وعثرات التركيب.

ومن قصائد المجموعة الأولى التي لم تنعم بالوهج الشعري وعمق التجربة كل من «الصدى»/ص٥٦، «ظلمتك»/ص٦٣، «هدوء»/ص٦٥، التي تفاوتت ما بين الهبوط الفني، والتقريبية، والنظم المبكر.

من الشعراء الذين اجتاحتهم النزعات الرومنسية المبكرة، وصَبَغَتْ تجاربهم الشعرية الأولى بشيء من التعثر والسطحية، فدوى طوقان؛ نستدلُّ على ذلك بقصيدة طويلة لها بعنوان «نار ونار» التي حفلت بالتواءات التعبير، وسقطات التركيب وهبوط الوهج الفني، إلى حدود غير مقبولة.

ونبدأ من المطلع:

بجَسْمِي قَفْقَفَةٌ وَانْخِدا
فِيَا نَارَ زَيْدِي لظى واشتعال
وَمُرِّي بِجَوِّي دَفِيءِ الْجَنَاحِ
فَلِإِبْرَدٍ عَرَبْدَةٍ وَاجْتِيَا

أما تسمعين احتدام النضال
نضال العواصف فوق الجبال
وأنت اعصصفي، واملئي ليلتي
بدفعٍ يُهدئ من رعديتي^(٩٦)

فقد عطفت، في البيت الأول، لفظة هابطة معتلة (انخزال) على لفظة معبرة موحية (قفقة)، واستعملت عبارة هجينة في صدر البيت الثاني، لا حرارة فيها.

وأردفت، في المقطع الثاني، أفكاراً وصوراً خامدة المعنى، مقطعة الأوصال، تضعها الشاعرة جنباً إلى جنب، من غير ائتلاف أو انصهار، أحسن ما يقال فيها:

إنها نظم عروضي سليم الوقع الصوتي، ولا شيء يوحى أو يثير ويُعجب.
ثبي وازفري، نضضي والهبي
بلى، هكذا، هكذا، واسـربـي
بروحك في عزلتي الهامدة
وفي قلب جذرانها الباردة
بلى، هكذا عانقي ذاتيـه
بموجة أنفاسك الدافيه^(٩٧)

ألفاظ عربية سليمة المعنى، لكنها لم تُسبك في سياق شعري موحٍ.

إنها أدوات ترجمة وتوضيح، لا تصوير شاعري.

تراكيب باهتة الأثر، واهية الصياغة؛ جرسها الصوتي غير منسجم مع معانيها المجازية، وسبب ذلك كله: سطحية التجربة الشعورية، وبرودة المعاناة، وطراوة عود الشاعرة في مضمار التأليف الواثق. عوامل كثيرة تتدخل في عملية البناء الشعري

وتراكيبه، كل واحد له أثره وفعله وصداه، في الجودة والركاكة، العمق والسطحية، السمو والابتذال، التأثير والنفاذ، أو اللامبالاة.

وفي القصيدة، ألفاظ مستحدثة لا أصل لها كـ «انذهال» و «انقذفت» /ص ٩٦ و ٩٧ وحشد كثير: «وقد شَبَّ في ثورة والتهب»/ص ٩٦.

قد ارتدَّ في اللهب المُستعرُّ

«وأسأل نفسي: أين يغيبُ شرار اللهب» ص ٩٧

ومن لهب! أوارُ شعور وإحساسيه»/ص ٩٨

وتكرار مفردات «النار» ومشتقاتها ورَوادفها بما يجعل القصيدة موقد ألفاظ من حطب واحد لا وهج فيه ولا حرارة، رغم اشتعاله في الأعماق! فقد خمد فيها الوقع النفسي ونفذ تأثيره منذ السطور الأولى.

«وتعكسُ وهجاً على فعلتيه

وتلفحُ لفحاً على شفتيه» /ص ٩٩

تقفيتان ثقيلتان لم تُراعَ فيهما السلاسة الإيقاعية المتسقة في المقطع الشعري، الذي جرت فيه القافية على شيء من الانسياب الهادئ: «العاتيه» - «خَلْجَاتِيه».. فاكثفت الشاعرة من التقفية بالرويِّ الواحد المُقَحَّم على القافية إقحاماً خالياً من أي أثر جمالي صوتي.

وتختم الشاعرة قصيدتها بتقليد ساذج لمنحى أبي شبكة في قصيدته: «الشمعة المحتضرة»، من خلال مقارنة بين نار وَجدها وشعورها، الخامدة شيئاً، على مر السنين، وانطفاء شمعة أبي شبكة الفني المثير:

أَتَخْمَدُ مِثْلُكَ نَارُ شَعْوَرِي

غداً، وتؤول لهذا المصير؟

أَيَغْشَى أُوَارِي رَمَادُ السنين

أيهمد قلبي كما تَهْمدين؟/ ص ٩٩

ب - الصورة الشعرية ومعالم الإبداع

بدأت على القصائد الرومنسية المبكرة مَسَحات تقليدية في استخدام الأصباغ
البيانية والمجازية، ولا سيما التشبيه الذي لم يخرج في بعض الأحيان على المنحى
التقليدي الموروث كقول إيليا أبي ماضي، متغزلاً:

كَالْغُصْنِ قَامَتْهَا إِذَا الْغُصْنُ انْتَنَى
وَجَبِينُهَا يَحْكِي الصَّبَاحَ إِذَا انْجَلَى
وَقَفْتُ تُحِيطُ بِهَا الزُّهُورُ كَأَنَّهَا
قَمَرٌ تُحِيطُ بِهِ الْكَوَاكِبُ فِي الْفَضَا
ثُمَّ يَخْتَمُ قَصِيدَتَهُ بِتَشْبِيهِينَ بَلِيغَيْنِ، فِي تَرْكِيبِ رَكِيكٍ بِسَبَبِ الْحَشْوِ:
قَمَرَانِ ضَمَّاهُمَا التَّرَابُ وَمَا عَرَفَ
حَتَّى سَوَاهُمَا قَمَرَيْنِ ضَمَّاهُمَا الثَّرَى^(٩٨)

ومثل قوله:

أَقْرَبُ مَا ذَاكَ أُمُّ شَنْبُ
وَرَيْقُ ذَاكَ أُمُّ ضَرْبٍ
وَوَجْهُ ذَاكَ أُمُّ قَمَرٍ
وَحَدُّ ذَاكَ أُمُّ ذَهَبٍ^(٩٩)

تشابهه معادة ومكرورة في معظم القصائد الغزلية القديمة، لم يعد يقبلها الذوق
الشعري، من الشاعر الحديث الذي أوتي من عمق الثقافة والتحضر ما يستحثه على
التجديد والإضافة.. كما ترى في عدد من قصائد أبي شبكة الذي شعت فيها قشعريرة
الإلهام، فأطلع قصائد موحية على قدر كبير من الغنى والنضج الفنيين.. تأمل هاتين
الكنائتين اللطيفتين وهو يصف الحُسن ويتغزل:

وَإِنْ نَظَرْتُ مَا أَبْلَغَ الشَّعْرَ صَامِتاً
وَإِنْ نَطَقْتُ مَا أَعَذَّبَ الشَّعْرَ إِنْ نَطَقَ

وتأمل التصوير الرومنسي والخيال المتحرك، في قوله:
أيا قُبلةً مرّت على ضفّتيّ فمي
كطيف حبيبٍ مرّ في الحُلم وانطلقْ
فأجُرتُ به نَهراً من الحب والجوى
تدفق ناراً في عروقي إلى الرّمقْ
فأمنُ بها، أمنُ بما في عيونها
ألم ترها أرغى بها الماء واحترقْ
ويا بصري حدّ مرةً عن طريقها
كَأنك ممدودٌ بخيطٍ من القلق^(١٠٠)

لا تعليق لدينا، لأن الشعر ينطق بذاته، لا نحتاج معه إلا الى التأمل والتذوق.

ولو مضينا قدماً في قصائد أبي شبكة، طالعنا قصائد متفوقة على ذاتها:
سلاسة وصوراً لطيفة متحركة متجاوبة مع بعضها البعض في تحقيق الغرض البلاغي
الإبداعي الذي يتوخاه الشاعر منها – من هذه القصائد:

«العذاب الحي»^(١٠١) ذات الخفة العروضية الرشيقة، حيث اعتمد فيها (منهوك
الرجز) الذي أخلص له الشاعر، فلم يخل ولم يُعقّد ولم يتكلف، وإن لم يُبدع كثيراً في
تصاويره. «ليل الصيف»^(١٠٢) التي نهج فيها الشاعر نهجاً عروضياً لافتاً، إذ جمع
(المجتث) إلى (منهوك الرجز) من غير خلل أو ضعف، مؤكداً غنائية القصيدة
الرومنسية شكلاً ونغمًا، وتأليفاً.. وهكذا في معظم قصائده بعامة، و «نداء القلب»
بخاصة، وهي المجموعة التي استحوذت على إعجاب النقاد فقال فيها رزوق فرج رزوق
مُثنياً ومُطرباً:

«في هذه المجموعة الشعرية يصل الشاعر من اللغة الى سامي منزلتها، فإذا
بشعره كلام يتخيّر فيه اللفظ جاره، وتجري العبارة فيه سلسلةً منتظمة الخطى وقد ضاء
فيها المعنى واتضحت الصورة... ثم كيف لا ترقّ وتصفو وهي الآن نداءً قلب أدركته
بعد عذاب نعمة الحب السعيد، فطربَ بعد اكتئاب، وصحا بعد وجوم»^(١٠٣).

خامسا - خصوصيات الشعراء الرومنسيين:

لا يسع الدارس لشريحة من الشعراء تباعدت بينهم الأمكنة واختلفت الأذواق والمشارب، وتفاوتت النظرة والأداء.. إلا الوقوف قليلاً أمام النقاط والعلامات التي تميز واحداً عن آخر وتشركه معه في ناحية أو أخرى.

لقد تجمعت لدينا ملاحظات كثيرة لكل الشعراء تقتضي النظر إليها بكثير من العناية، لأنها تشكل دراسةً مكتملةً لما قمنا به في فصول هذا البحث وفقراته.. ولكن المجال لا يسمح بإثباتها ههنا، في نطاق دورة حوارية غرضها التكريم وإلقاء الأضواء.. لذلك سنكتفي بالعناوين البارزة، لكل شاعر مع بعض التفصيل الجزئي، مُرجئين التوسع إلى أجل آخر.

● جبران خليل جبران

انمازَ جبران في قصائده التي تناولها البحث، بالنفس الحكمي التعليمي المرافق لكثير من مقاطعه الشعرية وتعابيره الفنية.. بحيث لا نكاد نقرأ قصيدةً أو نصاً إلا مضمخا بعبير الحكمة والخاطرة.

أضف إلى ذلك، المنحى الرمزي الذي يختلط بمداد الرومنطيقية اختلاطاً يُغني النصَّ الشعري ويرفعه الى التدوق الروحي الشفاف، وهي ميزة قلما توافرت لغيره من شعراء مرحلته.

لم ينكفِ جبران عن المجتمع، ولا جنح حياله، إلى الاعتدال في الحياة والتقاليد، بل اتخذ جانب الثورة والرفض. فلقِيَ الصدود واللامبالاة، فمضى الى معتزله يضخُّ منه أفكاره وآراءه ومواقفه من كل ما يجري، ولكن بلغة مشحونة بالكآبة مسربة بالتأمل^(١٠٤) والنظرات البعيدة التي لا تستقر إلا في ما وراء الحدود.

● ميخائيل نعيمة

لا يكاد يختلف نعيمة عن جبران - في نطاق الشعر والقصيدة الرومنسية - إلا في النزعة الفلسفية ذات البعد الصوفي، مضافاً إليها النظرة الداكنة الى الأشياء..

نتبين ذلك في ثنايا القصائد، وبخاصة قصيدة: «صرفتُ حبيبتي عني» التي لخص فيها نعيمة مفاهيمه للحب والمرأة والذات الحسية، وحب الذات.. وانتهى الى: عشق الروح والانعقاد الحقيقي من كل معوقات المادة.. فكانت هذه القصيدة، عنواناً لرومنطيقية الحب السرمدي، المتجلبب بغلالة من الوجد الصوفي، استخدمه الشاعر في إطار فلسفي رمزي شبه تجريدي^(١٠٥).

● ايليا أبو ماضي

بدأ أبو ماضي تجاربه الشعرية تقليدياً في ألفاظه، وتشابيهه ومجازاته وأنماط نظمه ثم تدرج الى الإبداع^(١٠٦).

وقف جبران أمام شعر أبي ماضي فوجده رمزياً «يصعد في شعره الى الملأ الأعلى، ولكن على سلك أقوى وأبقى من الجبال - يتمسك بحبال الفكر ويملاً كأسه من عصير أرق من ندى الفجر، يملأها من خمرة الخيال، والخيال هو الحادي الذي يسير أمام مواكب الحياة نحو الحق والروح.

في ديوان أبي ماضي سلالم بين المنظور وغير المنظور، وحبلاً تربط مظاهر الحياة بخفاياها، وكؤوس مملوءة بتلك الخمرة التي إن لم ترشفها تظل ظمآن حتى تملأ الآلهة البشر فتغمرهم ثانية بالطوفان»^(١٠٧).

ولعل قصيدة «الطلاس» تصلح أكثر من غيرها، لرسم الخطوط العريضة لرومنسية القصيدة (الماضوية) التي توهجت بالنفس الملحمي، لكنه من ملحمة الذات في صراعها التأملية مع عناصر الوجود وذرات كيانه الصغيرة. كل ما فيها يثير الدهشة والاعتبار.

وتمثل «الطين» القصيدة التأملية التوأم لقصيدة «الطلاس»؛ كلاهما، ومعهما رهط كثير من قصائد الشاعر، تبحث عن مصير الإنسان وبداياته السحيقة الغور.

استطاع ايليا أبو ماضي، بفضل رهافة فكرية خارقة وحس رومنسي متغلغل في أعماقه أن يمزج بين الذات ومرآتها، والطبيعة وانعكاساتها على الاثنتين، بلغ معها

أبو ماضي عرش التجلي والانكشاف.. وخاصة في قصيدة «المساء».. التي قلب فيها الصورة المكتئبة الشائعة بين شعراء الرومنطيقية.. إلى صورة الحياة المتجددة، الفائضة بالبشر والحياة.

● الياس أبو شبكة

تأثر أبو شبكة بأراء نقاد المذاهب الأدبية، فرفض معظم مقولاتهم، ودعا إلى وحدة المذاهب والاتجاهات، فيما عدا النزعات الفردية الطاغية. فالمدارس الأدبية لديه سجونٌ وقيود، ولا سبيل إلى قولبة الشعراء الكبار.. فمرجعُهم الأول والينبوع، هما: الطبيعة والحياة.

ويمكن تلخيص الطوابع الرومنسية العامة في قصائد أبي شبكة، بما يلي:

- ١ - شفافيةٌ وسعيٌ حثيث إلى الجمال السامي.
- ٢ - نزعة إنسانية ريفية، متدثرة بحرية الحركة والتعبير واختيار الموسيقى الشعرية الملائمة.
- ٣ - رومنسية تعليمية نقدية في بعض القصائد.
- ٤ - تصوير شاعريٌّ، تسمو معه العلاقة العاطفية بين الشاعر والمرأة إلى مدارج العفة والهيام الروحي.
- ٥ - سلاسة لغوية وإيقاعات عذبة وأنغام متماوجة.
- ٦ - ذات غارقة في الحب مكتوية بلظاه حتى التلاشي. ولم يكن صلاح لبكي مُغالياً حينما لم ير في كل شعر أبي شبكة «غير حكاية قلب، هو قلبه، وغير عرضٍ مسهب لأحاسيسه: لحبه وألمه وبؤسه وشقائه وسعاده.. عبثاً نبحت في هذه الآثار عن غير الياس أبي شبكة، وعن غير حبيباته وتجاريه»^(١٠٨).

● الأخطل الصغير

آية الخصائص في قصيدة الأخطل، شعرية الغناء والشدو في عدد كبير من قصائده، فاق بها شعراء المرحلة، فكانت لنا بفضل ثروة غنائية شدا بها كبار فناني

الطرب العربي في العصر الحديث، وهم: سيد الموسيقى العربية محمد عبدالوهاب في ثلاث قصائد، هي خمرة الغناء والأداء والإثارة، وفيروز في أربع قصائد أو أغنيات، كما المشاعل فوق بيارد الحصاد، وفريد الأطرش، وأسمهان، لكل منهما أغنية غاية في السمو التعبيري.

لم ينظم الأخطل قصائد غنائية، بقدر ما وقع سوناتات معزوفة على أَلِي المرأة والطبيعة، تُصاحبهما آلة الحب المندلع بين أروقة الأفئدة، وشعاب النفس الصابية الى الجمال، صبا المتعبد في محرابه.

● صلاح لبكي

صلاح لبكي أكثر شفافيةً، في رومنسيته من أبي شبكة وأبي ماضي، فله من هففة يراعه وتؤدّ خطواته في دروب الشعر، ما يجعله نسيج وحده في ميدان الكتابة الأدبية.

وقد امتازت قصيدته الرومنسية بصفاتٍ، قد تصح لغيره، ولكن بقيود وحدود، أما هو فنراه أبداً دافئاً، هامساً، يتسلّق أعمدة الضباب خفقةً خفقةً، وطبقةً طبقةً من غير أن يعيا أو تشحب قسماً وجهه. لا تكاد تخرج الكلمات من جلابها لأنها منطوية المعنى على ذاتها.

قصائده في معظم دواوينه - فيما عدا «سأم» - تقاسيم على الماء، إن لم تُحدث دويّاً في الأفق، فهي باقية على أديم السمع تشنّفه وتطهر النفس من زبد المنابر وجعاعها، وتُضفي عليها السكينة والحبور.

إنها تنمو - كما يقول سعيد عقل - كالبنفسج والبيلسان، وخواطره، لم تُعالج بإزميل، ولا تركز نهائياً إلا بعد أن تقول الأفق المنحني عليها في زهول «لَلْجَمالُ بدونها غيرُ جمال»^(١٠٩).

● عمر أبو ريشة

ليس من السهولة عدُّ عمر أبي ريشة في عداد الشعراء الرومنسيين، لأنه أحد ممثلي الاتباعية الجديدة في الشعر العربي الحديث، التي وضع أسسها وروّضها أميرُ

الشعراء أحمد شوقي. ولكنه، ككل شاعر له قلب وله ميول، لا بد أن يترجمها في حقبة من العمر المؤاتي.. والقصائد التي تمثلنا بها تعود بمعظمها إلى مرحلة الشباب والفتوة المتوقدة.

ومما طبعت به قصائده هذه، قوة البيان الشعري وأصالة التجربة الشعرية، وابتعادها عن أساليب الأقدمين.. كأنما أراد أن يقول لمعاصريه: لا أريد أن أكون ظلاً لأحد أو أسيراً لتقليد شعري معين!

وهو كذلك.. شاعر معتد بشاعريته، وما رشح من قصائده الرومنسية، يسمح لنا بوضعها إلى جانب قصائد الاتباعيين الكبار، أمثال بدوي الجبل والبزم والزركلي، وخليل مطران الذي لم يرد له ذكر بين شعراء الشام، لأنه قضى جلّ زمانه في مصر ومات فيها، فبقي خارج سربه، وهو لبناني الهوية والنشأة.

إن قصائد هؤلاء، رغم انتماء أصحابها إلى الاتباعية الجديدة، قد رفدت الرومنطيقية بمداد إنساني ثرّ لا يقلُّ أثراً عن الروافد الأخرى، عنيّا بذلك الرافد الحضاري الكوني ينتشر أرجه وصداه في سمع الزمان، من خلال قوله، ممجداً أحد أبطال التاريخ العربي الإسلامي:

لا تنامي يا روايات الزمــــا
ن، فهو لولاك موجة من دخان
تتوالى عصوره وبها منذ
ك، ظلال طريئة الألوان
أسمعيّني حفيف أجنحة الإله
هـام، من أفقك القصي الداني
وانثري حولي الأساطير فالرو
ح، على شبيهه غصة الزمان
راويات الزمان هل شعرت الرّم
ل، بنقض الغبار عن أرداني
وهبوب الأجيال في يقظة الذك
رى، وتهويم الطيوف الرواني

وانفلاتي من الغيوب بأقدا م غريب نائي الحمى حيران^(١١٠)

لعلنا، بهذه الأبيات قد شرحنا ما قصدناه بالرومنسية الحضارية، وأنرنا ما كان للتاريخ العربي ورجالاته وشعرائه من آثار مباشرة في إغناء المد الرومنسي في القصيدة الشامية المدروسة.

● أنور العطار

جملة خصائص، تتمتع بها قصيدة العطار، نعددها كما يلي:

١ - موضوعية الطرح والوصف، بحيث يتضاءل الحضور الذاتي، ويغلب التلوين الطبيعي.

٢ - شمولية الوصف الطبيعي لقصائد المكان، كـ«الغوطة» و«دمر» و«بردى» و«لبنان» و«الصحراء» و«دجلة» وهي موضوعات حميمة الأثر في النفس، غنيّة المشاعر والصور!

٣ - خصيصّة لافتة تتعلق بالعروض الشعري، وهي وقف قصائده - ما عدا واحدة أو اثنتين - على بحر الخفيف، فهل هو سليقة لم يستطع تغييرها وتجديدها، أم نغم لا يبرح ذائقة الشعرية؟

٤ - ونلخص طوابع أنور العطار بما قدّم به سامي الكيالي، حديثه عنه، وبما ختمه، ونرى أنه شديد الانطباق عليه ويغني الدارس عن كثير من التفاصيل:

«أنور العطار شاعر رومانطيقي، جزل الأسلوب، أحبّ جمال الطبيعة فاندمج بروائعها، وغناها أعذب الشعر. وهو طويل النفس، يُعنى بالكلمة عنايته بالفكرة.. وقد تطفى عنايته بسحر الكلمة على جمال الفكرة، لذلك جاء شعره موسيقي الإيقاع».

ثم ختم بقول صاحب «الرسالة» أحمد حسن الزيات، فيه:

«أدب العطار مثلّ صادق للأدب السوري الحديث؛ وأكثر الصفات البلاغية انطباقاً عليه: الجزالة والسلاسة والوضوح؛ فلم يخف خفة الأدب في مصر، ولم يمع

مِيعَةَ الأَدبِ فِي لَبْنَانٍ، وَإِنَّمَا ظَلُّ مُحَافِظاً كَأَهْلِهِ يُسْفَرُ وَلَا يَغِيْمُ، وَيَجْدُدُ وَلَا يَشْتَتُّ،
وَيَسْتَقِيمُ وَلَا يَنْحَرِفُ»^(١١١).

● فدوى طوقان

فدوى شاعرة مفرطة في إحساسها وقلقها الشعري، لدرجة التطرف والمغالة.
وتلك سمة رومنسية، من صميم السلوك الرومنسي وطباع أصحابه.

قصيدتها لا تفصح عن حبها الذي يُحرقها، فيُطوى بين الضلوع، كما بين
السطور؛ وتلك أيضاً سمة أخرى لا تفارق الرومنسيين الذين يشدون على انفعالاتهم
نحو الأعماق.. حتى تفيض العيون عن جمار القلب، وتختلج الشفاه بالسُرِّ اختلاجاً،
لعله أبلغ من النطق المباشر والبوح السافر.

قصيدة الحب المكتوم، حتى على الليل البهيم الذي يلوذ به العاشق في أحلك
أوقاته ويبثه كل أشواقه وأسراره:

سَلْ ضَمَمِي رَ اللَّيْلَ، هَلْ
أودعتُ أسرارَ حبي
هل تغنيتُ بأشـوعـارك
في وحة قلبي؟
إنَّ هَذَا اللَّيْلَ يَطْوِي
كُلَّ أَسْرَارِ حَيَاتِي
إنه مَعْبُدٌ أَحْلَامِي
ومـأوى ذكـرياتي^(١١٢)

● بدوي الجبل

توقف مقدم ديوانه، أكرم زعيتر، صديقُه وصفيُّه منذ الطفولة، عند نقاط فكرية
وأدبية تميز شعر محمد سليمان الأحمد، ومنها:

– إنه لا يصطنع الشعر اصطناعاً؛ وقد يمضي وقت طويل لا ينظم فيه بيتاً وقد
يُرسل ثلاث قصائد في شهر واحد. وإذا سألتَه لم؟ قال «الارادة بنتُ العقل، والشعر
تُرجمانُ القلب.. إذا لم يجنني الشعرُ عفواً تعذر عليَّ استحضاره اقتساراً»^(١١٣).

- جَمَلُ البدويُّ الهمُّ ونَضَّرَ الحزنُ، وعبقر الألم.. وقد جعل من قبور أحبائه
ورفاق دربه، رياض إخاء وبساتين وفاء، ومجمع ذكرياتٍ وأحرام مقدسات:

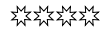
إِنْ قَلْبِي خَمِيلَةٌ تُنْبِتُ الْأَحْزَا
نَ وَرَدًا وَنَرَجِسًا وَشَقِيقًا
لَوْ عَلَى الصَّخْرِ نَهْلَةٌ مِنْ جِرَاحِي
رَاحَ مُخَضُّوْضِلِ الظَّلَالِ وَرِيقًا^(١١٤)

- لَوْنُ الشاعر رومنسية القصيدة الشامية - وهو الاتباعي الركن - بما لَوَّنَهَا بِهِ
عمر أبو ريشة، من كونية شمولية تطايرت من ذرات روحه الثائرة التي:

مَلَّتْ ضَجِيحَ الْحَيَاةِ فَفَرَّتْ
تَرِيدُ الْحَيَاةَ بِظِلِّ السَّكُونِ^(١١٥)

لئن كانت الشمولية، في قصيدة أبي ريشة ضاربة في عمق التاريخ، فهي هنا
عائمة، سابحة في فضاوات الكون، تبحث فيها روح الشاعر عن معشوقٍ، حروفُ اسمه
من عيدانٍ نورانية، ترفدُ من سدرة المنتهى.. بينما المعشوق الآخر هو من لهاث الأفئدة،
ورعشات الضلوع.

كلاهما يُورث النشوة والحبور، ويظهر الأسماع والجسوم. لكن البقاء والخلود
لطعمٍ لا يمتُّ بصلّةٍ إلى عالم إنسيٍّ فإن مهما بلغ من السمو والقدااسة.



تلكم هي أبرز طوابع الشعراء الرومنسيين الذين أسهموا في إغناء القصيدة
الرومنسية في بلاد الشام ما بين الحربين، توقفنا فيها مع الأكثر حضوراً وانتفاءً،

مُغفلين الكلام في خصوصيات الشعراء الآخرين الذين عرض البحثُ لنتائجهم في
الفصول والصفحات السابقة، لأنهم أقلُّ أثراً في بلورة الصورة الرومنسية العامة،
وأقلُّ نتاجاً شعرياً.. وسنعود إليهم، وإلى غيرهم مما فاتنا ذكره في هذه الدراسة التي
جهدتُ أن تحافظ على الخطوط الكبرى لهيكلية الموضوع؛ لافتين، إلى أن ما جاء فيها
من آراء وأحكام، هي ذوقية أكثر منها علمية موضوعية.. قد نختلف فيها مع الكثيرين،
وقد نتفق، وقد تعود صاحب هذا البحث أن لا تلقى آراؤه قبولاً هيناً لدى النقاد.

ومن ذا الذي يتوافق مع الجميع، وجوهر بحثه الأدبي قائم على ذوقية التقويم
الجمالي للأعمال الإبداعية؟

الهوامش

- ١ - الرومانسية في الأدب الأوروبي ، ترجمة صياح الجهم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق ١٩٨١ . الجزء الأول . ص ١٢
- ٢ - المصدر نفسه / ص ١١-١٢
- ٣ - تجنباً للتخليط في المفاهيم والمصطلحات - اعتمدنا كلمة « الرومنطيقية » ، للمدرسة الأدبية أو المذهب .. و « الرومنسية » لكل ما هو صفة أو نسبة ، من غير أن نخوض في سيل الاستعمالات لمصطلح هذا المذهب وأوصافه .
- ٤ - عرضنا لهذه المسألة بشيء من التوسع في كتابنا : « مذاهب الأدب : معالم وانعكاسات » (الكلاسيكية - الرومنطيقية - الواقعية) ، دار العلم للملايين . الطبعة الثانية - بيروت ١٩٨٤ ص ٢٥٧ وما بعدها
- ٥ - ديوان عمر أبو ريشة، المجموعة الكاملة. دار العودة ، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧١، (ص٥٧٦-٥٧٧).
- ٦ - كتابنا : « مذاهب الأدب ، معالم وانعكاسات » ص ٢٧٨ .
- ٧ - Ph.V.Tieghem, "Le Romantisme' Français" Que sais-je, Paris 1972, p. 40
- ٨ - المواكب، (مؤلفات جبران خليل جبران) بالعربية. المجموعة الأولى. دار جبران - مكتبة صادر، بيروت ١٩٨١، قسم المواكب. ص ١٥.
- ٩ - المصدر نفسه. كتاب: البدائع والطرائف، ص٨٧.
- ١٠ - كتاب : « همس الجفون » - المجموعة الكاملة. المجلد الرابع ، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧١ ، ص ١٢٢
- ١١ - « شعر الأخطل الصغير » دار الكتاب العربي - الطبعة الثالثة - بيروت. لا. ت، ص٣١

- ١٢ - شعر الأخطل الصغير، ص ٦٥.
- ١٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٧ - ١٢٨.
- ١٤ - أرجوحة القمر، دار ربحاني. بيروت ١٩٥٥، ص ١٧-١٨
- ١٥ - ضياء الدين بن الأثير، «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»، تحقيق د.أحمد الحوفي، و د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر. القاهرة ١٩٦٢، القسم الثالث: ص ٢٣٦-٢٣٨
- ١٦ - ديوان أبي ريشة، المجموعة الكاملة، ص ١٧٧-١٧٨.
- ١٧ - المصدر نفسه/ ص ٣٦٢.
- ١٨ - أغاني تموز، دار الأحد، ١٩٥٣، ص ٥٣ - ٥٤.
- ١٩ - المصدر نفسه/ ص ٥١.
- ٢٠ - ديوان «ظلال الأيام» دمشق ١٩٤٨، ص ٢٩ - ٣٠.
- ٢١ - المصدر نفسه/ ص ٣٦.
- ٢٢ - المصدر نفسه / ص ٤٤.
- ٢٣ - المصدر نفسه / ص ٤٦.
- ٢٤ - جلال فاروق الشريف: «الرومنطيقية في الشعر العربي المعاصر في سورية» اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٠، ص ١٣٩.
- ٢٥ - د. سامي الدهان، «الشعر الحديث في الإقليم السوري»، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٠، ص ٤٨.
- ٢٦ - المرجع نفسه، ص ٦٣ - ٦٤.
- ٢٧ - د. منيف موسى. «الشعر العربي الحديث في لبنان» بحث في شعراء لبنان الجدد، مرحلة ما بين الحربين العالميتين. دار العودة. بيروت ١٩٨٠، ص ١٠٦.
- ٢٨ - من قصيدة «ألحان الربيع» ديوان «الألحان» دار المكشوف. بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٦٣، ص ٣٥ و ٣٧.

- ٢٩ - إلى الأبد، دار الحضارة. الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٦٣، ص ٢٨.
- ٣٠ - شعر الأخطل الصغير، ص ٢٢٠ - ٢٢١.
- ٣١ - ديوانه: مواعيد، دار ربحاني، الطبعة الثانية، ١٩٥٩، ص ١٥.
- ٣٢ - المصدر نفسه/ من قصيدة «ليت» ص ٢١.
- ٣٣ - مواعيد، من قصيدة «موت الطيور»، ص ٣٣ - ٣٤.
- ٣٤ - المصدر نفسه/ من قصيدة «موت الورود» ص ٣٧.
- ٣٥ - أغاني تموز، من قصيدة : «دخان»، ص ٣٣ - ٣٥.
- ٣٦ - أغاني تموز، من قصيدة : «عذراء» ص ٧٤ - ٧٧.
- ٣٧ - المصدر نفسه/ ص ٧٨ - ٧٩.
- ٣٨ - رزوق فرج رزوق، «الياس أبو شبكة وشعره»، دار الكتاب اللبناني . الطبعة الثانية بيروت ١٩٧٠، ص ٢٤٨. وأبيات القصيدة المذكورة، من ديوانه : «نداء القلب» ص ٥٣.
- ٣٩ - المرجع السابق، ص ٢٥٠، والبيتان المستشهد بهما، من قصيدة : «الناسكة» في «نداء القلب» ص ٢٤.
- ٤٠ - فدوى طوقان. المجموعة الشعرية الكاملة. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨ من قصيدة : «الصدى الباكي»، ص ٧٨.
- ٤١ - المصدر نفسه/ ص ٨١ - ٨٣.
- ٤٢ - Lamartine, "Méditations" Garnier, Paris 1968, P.186.
- وقد ترجمنا مقاطع أخرى من القصيدة في كتابنا: مذاهب الأدب... ص ١٨٠ - ١٨١.
- ٤٣ - عن د. محمد غنيمي هلال: «الرومنتيكية»، دار الثقافة - دار العودة. بيروت ١٩٧٣، ص ١٨٩.
- ٤٤ - أفاعي الفردوس، دار المكشوف. الطبعة الثانية، بيروت ١٩٤٨، ص ٢٦.

- ٤٥ - شعر الأخطل الصغير، ص٢٥٦.
- ٤٦ - ظلال الأيام، ص٧٢.
- ٤٧ - المصدر نفسه / ص ٧٦.
- ٤٨ - المصدر نفسه / ص ٧٧.
- ٤٩ - ديوان بدوي الجبل. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨، ص ٤٧٢.
- ٥٠ - Gustave Lanson, "Histoire de La Littérature Française" Hachette Paris, 1982, P.964
- ٥١ - جبران خليل جبران. المجموعة الأولى. «البدائع والطرائف»، ص ٧٧، من قصيدة «يا نفس».
- ٥٢ - المصدر نفسه / ص ٧٨.
- ٥٣ - المصدر نفسه / ص ٨٢.
- ٥٤ - ميخائيل نعيمة. المجموعة الكاملة، «همس الجفون»، ص ١٢.
- ٥٥ - صلاح لبكي. «سأم»، ص ٢٤ - ٢٦.
- ٥٦ - ديوان: سأم، ص ٢٨ - ٢٩. والخطاب لله عز وجل.
- ٥٧ - ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، «همس الجفون»، ص ١٣٢.
- ٥٨ - ديوان فدوى طوقان، قصيدة : «مع المروج»، ص ٩.
- ٥٩ - المصدر نفسه، والقصيدة نفسها ، ص ١٠ - ١٢.
- ٦٠ - ديوان ايليا أبي ماضي. دار العودة. ص١٢٦ - ١٢٧.
- ٦١ - شعر الأخطل الصغير، ص ٨١.
- ٦٢ - كتابنا «آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي»، دار جروس - طرابلس - لبنان ١٩٩٥ من مقدمة فصل بعنوان: (شعر الشكوى والحنين) ص ٣٠٦.
- ٦٣ - شعر الأخطل الصغير، ص ٨٢ - ٨٣.

- ٦٤ - ديوان أبي ماضي، دار العودة. ص ٣٦٩. وفي البيت الثالث خلل عروضي ملحوظ لم نتبين مسوَّعه.. وهناك قصيدة أخرى للشاعر نفسه، بعنوان «أيلول الشاعر»، ص ٤٣٢، فهي في السياق نفسه.
- ٦٥ - ديوان بدوي الجبل، ص ٤٦٦ - ٤٦٧.
- ٦٦ - مؤلفات جبران. المجموعة الأولى: البدائع والطرائف، ص ٧٦.
- ٦٧ - Philippe Van Tieghem, "Les grandes doctrines Littéraires en France" Presses Univerversitaires en France, Paris , 1963. P.180
- ٦٨ - ديوان أبي ماضي، المجموعة الكاملة. ص ٢٠٦.
- ٦٩ - جبران خليل جبران. مصدر سابق. «البدائع والطرائف»، ص ٨٠ - ٨١ موشحة : «بالله يا قلبي» وقد أثبتناها كاملة.
- ٧٠ - انظر «توشيع التوشيع»، لصالح الدين الصفدي. تحقيق ألبير مطلق. دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص ٢٠ وما بعدها.
- ٧١ - لم أعر على جمع لـ «روي» القصيدة. فاستحدثته على القياس، لحاجتنا الى جمعه كجمع القافية..
- ٧٢ - إقرأ على سبيل المثال قصيدته : «ليل الصيف» (نداء القلب/ ص ٤٥ - ٤٧) حيث تتكون بعض الشطور ولا سيما الأعجاز من كلمة واحدة، أو كلمة وبعض كلمة.
- ٧٣ - انظر «سأم» من ص ٤٥ حتى نهاية ص ٤٩، ومن أول ص ٥٠ حتى نهاية ص ٥٨، ومن أول ص ٥٩ حتى نهاية ص ٦١.
- ٧٤ - مؤلفات نعيمة. مصدر سابق. «همس الجفون»، ص ١٦.
- ٧٥ - ديوان أبي ريشة. دار العودة. ص ٤٧٠.
- ٧٦ - المصدر نفسه/ ص ٤٦٧.
- ٧٧ - ديوان أبي ريشة، ص ٣٦٦.
- ٧٨ - ديوان فدوى طوقان. دار العودة. ص ٣٦.

- ٧٩ - المصدر نفسه. ص ١٣ - ١٥.
- ٨٠ - المصدر نفسه، من قصيدة: «أوهام في الزيتون» ص ٢٦ - ٢٧.
- ٨١ - ديوان بدوي الجبل. من قصيدة: «دموع ودموع»، ص ٥٤٦.
- ٨٢ - ديوان أبي ماضي. من قصيدة: «أنا وأخت المهابة والقمر» ص ٣٥٦.
- ٨٣ - من قصيدة: «أحبك» نداء القلب، ص ٤٠ - ٤١.
- ٨٤ - جزء من الآية ٣٥ من سورة النور.
- ٨٥ - ديوانه: إلى الأبد، ص ٤٦.
- ٨٦ - ديوان أبي ريشة، من قصيدة «ساذج» ص ٣٧٧ - ٣٧٨.
- ٨٧ - ديوان أبي ماضي، ص ٣٩٥ - ٤٠١.
- ٨٨ - المصدر نفسه / ص ٣٩٥.
- ٨٩ - إقرأ للشاعر قصة شعرية أخرى بعنوان «بائعة الورد» ص ٤٤٣، لعلها أعمق حبكة وأثر في النفس، وإقرأ كذلك قصيدتي «المسلول» و «عروة وعفراء» للأخطل الصغير، فقد تضمنتا كثيراً من الأبعاد القصصية الرومنسية.
- ٩٠ - الياس أبو شبكة، «إلى الأبد»، ص ٧٧.
- ٩١ - الأعمال الكاملة. همس الجفون، ص ١٩.
- ٩٢ - أرجوحة القمر، ص ١٧ - ١٨.
- ٩٣ - ديوان أبي ماضي، «المساء» ص ٧٦٥.
- ٩٤ - أرجوحة القمر، ص ٢٢ - ٢٣.
- ٩٥ - المصدر نفسه، الصفحات، تبعاً للشواهد: ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٤.
- ٩٦ - ديوان فدوى طوقان - «وحدى مع الأيام» قصيدة: نار ونار، ص ٩٣.
- ٩٧ - المصدر نفسه / ص ٩٤.

- ٩٨ - ديوان أبي ماضي، من قصيدة: «مصرع حبيبين» ص ١٢٨ - ١٣٠.
- ٩٩ - المصدر نفسه، ص ١٣٧.
- ١٠٠ - نداء القلب، ص ١٦ - ١٧.
- ١٠١ - المصدر نفسه، ص ٤٢.
- ١٠٢ - المصدر نفسه، ص ٤٥.
- ١٠٣ - «الياس أبو شبكة وشعره» ص ٢٥٢.
- ١٠٤ - النظر بحثنا: «المنحى الرمزي في أدب جبران» دار الإنشاء. طرابلس - لبنان ١٩٨٣، ص ١٤ - ١٥.
- ١٠٥ - يمكن الاطلاع على قصيدة مماثلة بعنوان «الشرار» / ديوانه / ١١٧
- ١٠٦ - مقدمة ديوان أبي ماضي، بقلم زهير ميرزا، ص ٢٨.
- ١٠٧ - جبران خليل جبران. مقدمة ديوان «تذكار الماضي» لأبي ماضي.
- ١٠٨ - صلاح لبكي، «لبنان الشاعر» دار الحضارة، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٤، ص ٢٠٩ - ٢١٠.
- ١٠٩ - ديوان «سأم» المقدمة، بقلم سعيد عقل. ص ٩ - ١٠.
- ١١٠ - ديوان عمر أبي ريشة، من قصيدة «خالد»، ص ٥٣٧ - ٥٣٩.
- ١١١ - د. سامي الكيالي. «الأدب العربي المعاصر في سورية»، دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٦٨، ص ٤٠٤ و ٤٠٧.
- ١١٢ - ديوان فدوى طوقان، من قصيدة: «الصدى الباكي»، ص ٧٩.
- ١١٣ - ديوان بدوي الجبل، المقدمة: بقلم أكرم زعيتر، ص ٢٧ - ٢٨.
- ١١٤ - المصدر نفسه، المقدمة. ص ٤٩.
- ١١٥ - المصدر نفسه، مطلع قصيدة «الروح الثائرة» ص ٤٧٣.

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر

أ - المجموعات الشعرية:

- ١ - الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي - طبعة ثالثة. بيروت - لا تاريخ.
- ٢ - الياس أبو شبكة، - أفاعي الفردوس، دار المكشوف. الطبعة الثانية. بيروت ١٩٤٨.
- الألحان، دار المكشوف، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.
- إلى الأبد، دار الحضارة، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.
- نداء القلب، دار المكشوف الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.
- ٣ - أنور العطار ، ظلال الأيام، دمشق ١٩٤٨.
- ٤ - إيليا أبو ماضي ، ديوان إيليا أبي ماضي (المجموعة الكاملة) دار العودة - بيروت لا تاريخ.
- ٥ - بدويّ الجبل ، ديوان بدويّ الجبل. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨.
- ٦ - جبران خليل جبران ، البدائع والطرائف المجموعة الكاملة، دار جبران ، مكتبة صادر، بيروت ١٩٨١.
- المواكب المجموعة الكاملة، دار جبران ، مكتبة صادر، بيروت ١٩٨١.
- ٧ - صلاح لبكي
- أرجوحة القمر، دار ربحاني، بيروت ١٩٥٥
- سأم ، (طبعة ثانية) دار ربحاني، بيروت ١٩٥٩.
- مواعيد، (طبعة ثانية) دار ربحاني ، بيروت ١٩٥٩.
- ٨ - عمر أبو ريشة، ديوان عمر أبي ريشة، المجموعة الكاملة. طبعة أولى. دار العودة، بيروت ١٩٧١.

- ٩ - فدوى طوقان - وحدي مع الأيام ، المجموعة الكاملة. طبعة أولى . دار العودة. بيروت ١٩٧٨ .
- ١٠ - فؤاد سليمان ، - أغاني تموز، دار الأحد، ١٩٥٣ .
- ١١ - ميخائيل نعيمة، همس الجفون، المجموعة الكاملة، المجلد الرابع. دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧١ .

ب - المصادر التراثية

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - صلاح الدين الصفدي، توشيع التوشيع تحقيق ألبير مطلق . دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦ .
- ٣ - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د.أحمد الحوفي ود. بدوي طَبَّانة. مكتبة النهضة بمصر، ١٩٦٢ .
- ٤ - محمد بن المكرم (جمال الدين ، ابن منظور) لسان العرب، دار صادر - دار بيروت، بيروت ١٩٦٨ .

ثانياً - المراجع

أ - المراجع بالعربية:

- ١ - بول فان تيغم، الرومنسية في الأدب الأوروبي، ترجمة صيَّاح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٨١ .
- ٢ - جلال فاروق الشريف، الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٨٠ .
- ٣ - رزوق فرج رزوق، الياس أبو شبكة وشعره، دار الكتاب اللبناني، طبعة ثانية، بيروت ١٩٧٠ .
- ٤ - د. سامي الدهان، الشعر الحديث في الاقليم السوري. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٠ .
- ٥ - د. سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، طبعة ثانية، دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٨ .

- ٦ - صلاح لبكي، لبنان الشاعر، دار الحضارة. طبعة ثانية، بيروت ١٩٦٤.
- ٧ - د. محمد غنيمي هلال، الرومنطيقية، دار الثقافة - دار العودة، بيروت ١٩٧٣.
- ٨ - د. منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان. (مرحلة ما بين الحربين العالميتين) دار العودة. بيروت ١٩٨٠.
- ٩ - د. ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات (الكلاسيكية - الرومنطيقية - الواقعية)، دار العلم للملايين، طبعة ثانية. بيروت ١٩٨٤.
- ١٠ - د. ياسين الأيوبي، المنحى الرمزي في أدب جبران، دار الانشاء، طرابلس - لبنان ١٩٨٣.
- ١١ - د. ياسين الأيوبي، آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، دار جروس، طرابلس - لبنان ١٩٩٥.

ب - المراجع بالفرنسية.

- 1- Gustave Lanson, "Histoire de La Littérature Française", Hachette paris 1982.
- 2 - Lamartine, "Méditations", Garnier Paris 1968
- 3 - Philippe Van Tieghem, "Les grandes doctrines Littéraires en France" Presses Univerversitaires en France, Paris 1963
- 4 - Philippe Van Tieghem. "Le Romantisme' Français" Que sais-je, Paris 1972

ابيض

التعليقات والمناقشات

ابيض

رئيس الجلسة:

باسمكم جميعاً أيها السادة نشكر الدكتور ياسين الأيوبي على بحثه القيم، نشكره على تفاصيله، ونشكره على تحليلاته، ونشكره على اعترافاته الأخيرة، ولاشك أنه سيثير فينا نخوة التعقيب على هذا البحث المعطاء، قبل المناقشة أعطي الكلمة الى أخي السيد مدير الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريع لتقديم نقطة تنظيمية فليتفضل.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً سيدي الرئيس، أحب أن ألفت الانظار أن هناك توازياً أو تزاوجاً في البرنامج ففي الساعة الخامسة ستستأنف الندوة أعمالها، وستقام في طرابلس أمسية شعرية الساعة السادسة مساءً، فالذي يريد من الاخوان المدعوين حضور الأمسية الشعرية فليسجل اسمه لدى سكرتارية الندوة حتى تتهيأ له وسيلة مواصلات يذهب فيها لحضور هذه الأمسية، أما الجلسة المسائية فأود أن أنبه إلى أنها ستبدأ في الخامسة، ولأن عدد المتحدثين كثير، ولأن ورائنا برنامجاً طويلاً هذا المساء فينبغي أن نحضر في وقت مبكر، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للأستاذ عبدالعزيز السريع، وندخل الآن الى مجال التعقيب، ومثلما رُتب سلفاً، سيكون لدينا سبعة معقبين على البحث الأول وستة على الثاني، وسأعطي لكل معقب خمس دقائق لا تزيد إطلاقاً فيوصلنا هذا الى ٣٥ دقيقة على الأول، و ٣٠ دقيقة على الثاني وبالتالي يوصلنا هذا الى منتصف النهار، ثم أعطي ربع ساعة لكل واحد من المحاضرين، فننتهي في الساعة الواحدة إلا ربعاً بحول الله..

الكلمة تعقيباً على البحث الأول للدكتور إدريس بلمليح فليتفضل.

الدكتور إدريس بلمليح:

شكراً سيدي الرئيس، لي بعض الكلام المتواضع حول البحث الذي تقدم به الدكتور خريستو نجم. يبدو أن المنهج النفسي في الدراسات الأدبية قد أصبح منهجاً

متغلغلاً في أدبنا العربي الحديث، بدأه الأستاذ العقاد، والدكتور نويهي، وخلف الله، ثم سار معهم في هذا الطريق أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل وغير هؤلاء.

هذا المنهج اليوم ازداد تشعبه، وتطور، أو تطورت مدارسه، وكما يبدو أن الدكتور خريستو نجم قد اختار لنفسه ولبحثه هذا بعض المفاهيم التي لا أوافقه عليها ولو بشكل نسبي. في الصفحة السابعة عشرة بعد المئة يقول في كلام مطول (ولئن كان تحطيم الكأس يعكس السادية الفمية طلباً لتدمير الموضوع فإن تبعثر الشظايا على شفتي صاحبنا يعكس جانباً من «مازوشيته» التي ارتاح إليها بسبب تجاذبه أمام الموضوع) وفي الصفحة الموالية، (ولا عجب أن يتساءل القارئ عن خجل العذارى ما دام صاحبنا قد نعتن بالعفّة والطهارة. والجواب في أكبر الظن مرتبط بنزوات الشاعر اللا واعية لأنها تسقط مشاعر الذنب التي انبعثت من أعماقه الدفينة منذ الطفولة، وذكرته بالنزوات الأوديبية والعلاقات المحرّمة).

جاء مفهوم (المازوشية) ومفهوم (المحرّمة) وعقدة (أوديب) في صفحة واحدة تقريباً، فأنا أتساءل هل نستطيع أن نخدم الأثر الفني ونبين جماليته وأثره في القارئ، ونحن نتوسل إليه بعقد الدنيا والآخرة؟ أنا في رأيي هذا لا يصح، لأن جزءاً واحداً من عقدة واحدة من هذه المفاهيم كلها لا يمكنها أن تجعل من العبقرى، أو من الشاعر، أو من الفنان شخصاً عادياً سوياً، إنها تجعل الشخص العادي والسوي مجنوناً في مستشفى الأمراض العقلية!

أظن أن المنهج النفسي الذي قصد إليه أستاذ الجيل (العقاد) كان مخالفاً لهذه المفاهيم التي لا أوافق الباحث عليها، وفي رأيي المتواضع أن هذا المنهج يجب أن ننتفح عليه على أساس أن نوظفه في سبيل تبين رموزنا الأدبية، وفي سبيل تسليط الأضواء على نصوصنا الإبداعية، لا على أساس أن نلصق عبر النصوص الفنية العقد النفسية بالشخص، - هنا مفارقة كبيرة وخطيرة - ففي الوقت الذي يعبر فيه الشاعر والفنان عبر قدراته التخيلية لينفصل عن عالم الواقع، ويرتبط بعالم متخيل، نعمل نحن على تدمير هذا التخيل أولاً لنلصقه بالواقع اليومي، وهذا خطأ منهجي كبير، لأن الفنان

ليس هو الحياة اليومية. ثم بعد ذلك ننتقل من هذه القراءة المرجعية التي تجعل التخيل واقعاً لنبحث في دوافع هذا التخيل على أساس أنها دوافع نفسية كامنة في اللاشعور وأن الابداع الفني هو تفجير لعقد نفسية!، هذا لا يصح لأن الأستاذ العقاد حين استعمل المنهج النفسي حاول أن يبين عبر هذا المنهج عبقرية الأدباء والفنانين وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور إدريس، الدكتور محيي الدين صبحي، يتفضل.

الدكتور محيي الدين صبحي:

تثور هنا عدة اعتراضات، التركيز على الطفولة الأولى، وإلغاء تجارب أربعين عاماً بعدها، فيه حيف على إنسانية الإنسان، قد يكون صحيحاً أن العقدة الأولى تشكل منطلق الشخصية إلا أن هذه الشخصية تكتسب تجارب وثقافة ووعياً يحرك تلك العقدة أو يقويها بحسب رغبة صاحبها وإرادته، والأخطل شاعر أطلق لنفسه العنان بإرادته لا بإرادة (المرحلة الفمية)، ثم إن الحواس كلها ليست متساوية، في إرواء الرغبة أو إثارتها، فالنظر حاسة سامية، أما الذوق فحاسة دنيا، والخلط بينهما يؤدي الى عدم فهم الشعر الذي يتحدث عن الورد والروض، ثم إن (المرحلة الفمية) لا يمكنها أن تفسر في وقت واحد، نزعة التسامي المفرطة في شعر الأخطل وهذا التهاك على اللذات الحسية، فلو دققنا النظر لوجدنا أن المرحلة الأخيرة (نزعة التهاك) جاءت في أخريات حياته أو بعد أفول عهد الشباب الأول.

مرة أخرى إن إلغاء مراحل العمل إلغاء للإنسان في سبيل مفهوم مجرد هو (المرحلة الفمية) التي لا يوجد سبيل للتثبت من وجودها وعدمه، ثم إن للشاعر ثقافة في الموروث والمعاصر تؤثر على تعابيره وصوره وأي شاعر لم يذكر الليل، والسهاد، والوحدة، ثم أين دور الخيال؟ لقد صرفه الباحث بكلمة (هوامات)، وهي لا تصنع شعراً، التهويم غير الشعر، وغير الخيال الخالق، الخيال الخالق كما عرفه (كولردج) ملكة تركيبية، في حين أن (الهوامات) خواطر سريعة، وأحاسيس تهويمية، تخطر وتذهب بسرعة، فالخيال الخالق أبعد من الهوامات وأعمق بل هو مختلف عنها بالكلية

اختلافاً تاماً. إن خطيئة الباحث - وليس خطأه فقط - هي أنه لقط لقطعة جيدة فحاول أن يعممها على حساب الشعر والشاعر معاً (الشخصية الشعرية) غير (شخصية الشاعر)، يعني الشاعر لما يقول (أنا أحبك) يكون الشاعر هو الذي يتكلم وليس شخصه، وهذه نقطة عالجتها في عدة كتب، وهي أن الشخصية الأدبية هي شخصية افتراضية، نقطة افتراضية يفترضها الشاعر، يقول نزار قباني (أنا عاشق) فيتلبس قناع العاشق، ويتصرف وكأنه عاشق سواء كان عاشقاً أو لا، في نوع من المسرحية الداخلية تجري، عنتره يقول (أنا فارس)، جميل (أنا عاشق عذري)، سواء كان عذرياً أو لا، يتلبس هذا اللبوس، فالخلط بين (أنا الشاعر)، و(أنا الشخص التاريخي) خطأ فادح، ومن هنا يسقط المنهج النفسي بأكمله، وأعتذر للصديق خريستو نجم لأنني أحبه ولا أحب المنهج، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور محيي الدين صبحي، الكلمة للفاضلة الأخت فاطمة يوسف العلي فلتتفضل.

الأستاذة فاطمة يوسف العلي:

بداية أشكر الباحث الجاد الدكتور خريستو نجم على بحثه الجاد، وهو كعالم (سكيولوجي) يعرف كيف اختلفت تفسيرات العلماء في تعليل الموهبة الخاصة عند الشاعر. لقد تحدث أفلاطون عن إلهة الشعر، وتحدث العرب القدماء عن شياطين الشعراء وتحدث علم النفس عن العقد المكبوتة، وهذه هي البداية التي تمسك بها الدكتور خريستو في تعليل شاعرية الأخطل الصغير، فهل هذا التعليل قابل للتعميم؟ بعبارة أخرى هل الدكتور خريستو نجم يرى - كعالم وناقد - أن الشاعر لابد أن يكون قد عانى الكبت أو الخلل العصبي في طبيعته الإنسانية؟ وهل يعني هذا أن الإنسان السوي المعتدل غير قادر على إنتاج شعر جيد؟ هذا بالنسبة للدكتور خريستو.

بالنسبة للدكتور ياسين الأيوبي في بحثه (القصيد الرومانسية في بلاد الشام بين الحربين)، لي تعليق وداخله سؤال، بالنسبة للدراسة المتميزة عن القصيدة الرومانسية في

بلاد الشام بين الحربين، اهتممت بشعراء لبنان بالأساس، وبعض شعراء سوريا، ولم تلتفت إلا إلى فدوى طوقان من بين كل شعراء فلسطين، فهل هذا يعني أن الشعر الفلسطيني لم يعرف الرومانسية إلا من خلال فدوى طوقان؟ وأيضا أحب أن أشير إلى أن الأدب العربي والشعر بصفة خاصة أبوابه مفتوحة على بعضها، والكلام عن الرومانسية في بلاد الشام، لا ينفصل عن الرومانسية في العراق أو تونس، أو مصر وحتى في الكويت، كان فهد العسكر الشاعر الكويتي يرسل أحياناً رومانسية، شجية، أسية، عاشقة، متألة، حسب كل المواصفات التي وضعها الدكتور الأيوبي في صلب بحثه.

إنني أعتقد أنه وهو يكتب عن القصيدة الرومانسية في بلاد الشام، كان يحتاج إلى فقرة ختامية بدلاً من التعريف الإضافي الذي لا يحتاجه البحث بعدد من الشعراء سبق ذكرهم، لو أنه أضاف مثلاً معرفته بتيار الشعر الرومانسي العربي وعلاقته المتفاعلة مع الرومانسية في بلاد الشام ربما جعلنا أكثر فهماً وتعاملاً مع ظاهرة القصيدة الرومانسية في بلاد الشام، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً لك، الأستاذ خالد الشايجي.. يتفضل.

الأستاذ خالد الشايجي:

شكراً لكم جميعاً، حقيقة من خلال حضوري ندوة الأمس لي ملاحظة. فنحن نتفاعل كما يتفاعل الشاعر مع مادته، عندما استمعت إلى ما دار في ندوة الأمس خطر على بالي بيتان من الشعر:

لو صَحَا الأَخطل من رَقْدَتِه
ورأى فَعَلتْنا في لَغَتِه
لأنثنى في عَجَلٍ يلعننا
وتمنى عودَه في حَفَرَتِه

حقيقة أنا أقول هذا الكلام من منطلق معاناة الشاعر..

رئيس الجلسة: (مقاطعاً): أستاذ خالد، من قائل البيتين؟

الأستاذ خالد الشايجي: أنا

رئيس الجلسة: شكرًا

الأستاذ خالد الشايجي (متابعاً):

أنتم تفترضون افتراضات - حقيقة - بعيدة عن وضع الشاعر الحقيقي عندما يقول النص كما تفضل الدكتور من قبلي، أقول هذا لأنني لم أسمع إلا تفكيكاً للجمال الى مفرداته التي لا تحلو الا مجتمعة، وأؤكد للدكتور ياسين بأن الشاعر في معاناته أثناء الإبداع لا تخطر على باله فروع البلاغة، ولا قوانين المعاني بل تملي عليه موهبته، وعفويته وموروثه، وتملي عليه ثقافته ونبض فؤاده، وقدرته على التعبير وإلا لما عاش شعر امرئ القيس وعنترة والنابغة وغيرهم.

كما أن الدكتور خريستو حينما أبدع هذا البحث - وللأسف الشديد - لم يذكر لنا اسماً عربياً واحداً معنياً بنظريات النقد الحديث، هل عقمنا يا ترى؟ وإلى متى نخضع لغتنا وتراثنا وأعمال مبدعينا إلى نظريات منتمية إلى مجتمعات تختلف كلياً عن مجتمعاتنا، ونحن نعرف أن الشاعر أو الكاتب متجذر في المجتمع، وفي أقصى ثوراته على المجتمع هو ينتمي إليه، بالأمس ذكرت الدكتورة أمينة غصن بأنها انتهجت في بحثها نظرية نقد أوروبية حديثة لم تزل جديدة، ولم تزل مختلفاً عليها ولم تستقر! كيف نلجأ لذلك؟ ونخضع نصاً رائعاً عاش بين دفتي قرن من الزمن إلى مثل هذه - ماذا أقول عنها وماذا أسميها؟ شيء لم يستقر ولم يتم، تستورده لي هنا وتطبقه علي وعلى أعمالي؟ هذا انتهاك لحقوق مجتمع.. أرجو المذرة لأنني انفعلت... أيها السادة أخيراً أتمنى عليكم وقد سمعتم الكثيرين - وأنا منهم - من المشاركين خاصة بالأمس، لا يهتمون بقواعد اللغة، ولا يهتمون باستخدام عبارات التعبير، أتمنى أن نعود الى الأصول، وأن نكون قدوة حسنة، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للأستاذ خالد الشايجي، آخر المتحدثين، المعقبين على البحث الأول،
الدكتورة إقبال الغربلي فلتتفضل.

الدكتورة إقبال الغربللي:

بسم الله الرحمن الرحيم، يتخذ الأديب على الدوام موقفاً فكرياً من المجتمع الذي يعيش فيه، مما يجعل بإمكانه التعبير عن صور المجتمع من خلال اتخاذ موقف فكري خاص به، وقد اتخذ الأخ الأستاذ الشاعر عبدالعزيز البابطين موقفاً ثقافياً وفكرياً، العالم العربي بأسره بحاجة له، هذا الرجل الموسوم بالنبيل والكرم في زمن تكاد عروق هذه الصفات أن تجف، فهو وفي لحضارته العربية، ولوطنه الصغير (الكويت) ولوطنه الكبير العالم العربي بأسره، وفي فؤاده رغبة جامحة نحو جعل الشعر من جديد في طليعة صنوف الأدب الأخرى، فجزاه الله خيراً.

كل الذي أقوله عن محاضرة الدكتور خريستو أنه وفق لدرجة كبيرة عند مزاجه علم النفس بالشعر، وأجاد في محاضراته إجابة ممتازة، أكاد أقول إنها من أفضل ما سمعت، لكن عندي نقطة، كنت بالخلف عندما سمعت الأستاذ الدكتور يذكر - ما معناه طبعاً -، بأن الخمر في طبيعة الإنسان من المرحلة الفميّة، المرحلة الفميّة رائعة التي تطرقت لها، ولكن الخمر لم يكن قط طبيعة بشرية، وبإسنادنا صفة الطبيعة البشرية له معناها أن المدمن لا يشفى من إدمانه، فاسمح لي دكتور أن أتعالى وأنصحك بالعودة لمراجعة معلوماتك حول هذه النقطة، الإدمان ليس من طبيعة البشر، كل ما قلته عن المرحلة الفميّة صحيح إلا هذه النقطة، ولهذا فإن جماعة (المدمن المجهول) يفشلون لأنهم يسندونه الى شيء آخر، وهو أنه مرض في جسد الإنسان (يقول لك أنا مريض بالجرب) نحن في هذه الحال نؤيد ونشجع المدمن على عدم الشفاء من إدمانه على أساس أنه طبيعة بشرية، أو أنه مرض جسدي، شكراً لكم وشكراً لاستماعكم.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتورة إقبال، وأراهن على أن الدكتور خريستو نجم قد تقبل بصدر رحب ما قالته بطبيعة الحال.. الحقيقة أنه وقعت تعديلات، وليس لرئاسة الجلسة إلا أن ترتب تسيير الجلسة بحكم ما جاءها من إدارة الندوة وهي أرفع مقاماً في الترتيب من الرئاسة، انتهت قائمة التعقيب على البحث الأول وربما نجد بعض الدقائق مع المسامحة بدون تشنج .

الدكتور مبارك ربيع (مقاطعاً): أنا مدرج ضمن قائمة المعقبين..

رئيس الجلسة:

لقد جاءت قائمة أولى وثانية والقائمة الأخيرة، فلا عليكم سنقتطع بعضاً من وقتنا أو من وقت الإخوة حتى نلبي رغبة الجميع - مخاطباً د. ربيع - دكتور ستكون لك فرصة التعقيب على البحث الثاني، فلتمزج بين الموضوعين.

الدكتور مبارك ربيع (محتجاً):

نحن رتبنا أنفسنا بناء على الطريقة التي نظمت على أساسها الندوة حيث نكتب تعقيباً على البحث الذي أختاره وأنا، البارحة قدمت ورقة على أنني...

رئيس الجلسة:

شكراً ستعطينا موجزاً له في أسلوب (تلغرافي) وسيُنشر في أعمال الندوة يا دكتور فلتسمح..

الدكتور مبارك ربيع:

لا أنا لست محتاجاً لذلك أنا جئت وجلست هنا لأنني طلبت وقُبل طلبتي على أن أُلقي تعقيباً.

رئيس الجلسة:

ما في مشكلة، سنعطيك الكلمة وخذ وقتك كما تشاء بحسب أريحية الجميع.

الدكتور مبارك ربيع: أريد حقي لا تعطيني إلا حقي..

رئيس الجلسة:

سأتمرد على ما أعلنه وأعطيك الكلمة إرضاءً لك، ولن تحسب عليّ. تفضل.

الدكتور مبارك ربيع:

شكراً للرئيس الموقر وإن كنت لا أعتبر هذا تمرداً، هذا إحقاق للحق...

ولتسمح لي بنصف دقيقة أتوجه بها بالشكر الجزيل إلى تنظيم هذه الندوة وطبعاً وهذه النصف دقيقة لا تأخذ كثيراً ولكنه واجب، أتوجه الى الأخ الكريم والشاعر الكبير الدكتور عبدالعزيز سعود البابطين على هذا التقليد الذي أصبح سارياً في حياتنا الثقافية، وأذكر بعد ذلك حاجة يعقوب في نفسي، لأنني أنتمي الى جنس غير الشعر، لأتمنى لو تحظى كافة مظاهر الإبداع العربي بمثل هذه الحفاوة من البابطين ومن أمثاله في الوطن العربي حتى يغتني مجالنا الثقافي، وأنوه أيضاً بنجاح هذه الدورة وخاصة في البحوث، وعلى ذكر البحث الذي أريد أن أتناوله ببعض الملاحظات أتوسل إليه بالعبارة الواردة على لسان (أوسكار وايلد) التي كان يكررها وهي أن (كل تأويل للإبداع هو مغامرة يتحمل مسؤوليتها صاحبها).

ولكنني أعتقد أن الدكتور خريستو نجم بالفعل قد استطاع أن يتحمل مسؤولية هذه المغامرة في أنه بنى بناءً لا نملك إلا أن نعجب به ونحن نقرأه ونتتبعه وقدم بالفعل مادة شيقة غنية مغنية لقارئها، وغنية بنفسها وهي في كل فقرة من فقراتها وفي كل جملة من جملها تحليل إحالات عميقة إلى عطاءات علمية وأدبية، تدل على سعة اطلاع، وعلى عمق وتمرس في تطبيق نظرية التحليل النفسي للأدب على النماذج التي يراها أهلاً لذلك، فالدكتور نجم يعرض شاعرية الأخطل، أو بالأحرى شخصية الشاعر أو لأقول، (الشخصية الشاعرة) وإنما أقول هذا لأنه لم تأت على لسانه هذه اللفظة وإنما كان يتحدث عن شخصية الشاعر لكنني أقرب ما أريد أن أصل إليه لأتحدث عن شخصية الشاعر بأنها نمط الشخصية الفنية، وأعتقد أن ما جاء أيضاً في العرض الملخص المركز الذي قدمه وانتهى فيه الى تأكيد قوي وحاسم في أن نمط الشخصية هو نمط الشخصية الفنية وتدرج الى ذلك، وكنت أود على الأقل لو ترك بعض المرونة والاحتياط في حين أنه لم تبق أية فرصة لذلك، ولا داعي للإطالة في المواقع التي جاءت طبق الأصل تدل على التطبيقات للتحليل النفسي في الأدب، وخاصة منه ما يتصل بالحياة اليومية، وهو ما كان يسميه فرويد ويخشى منه في نفس الوقت (بالتحليل النفسي للحياة اليومية)، وكان يخشى منه لأن فيه تعميماً من جهة، وفيه محاولة تفسير بالتحليل النفسي لكل حركة، ولكل همسة، وأعتقد أن هذا ما جعل دقة الموضوع لدى

د. خريستو تصل في النهاية إلى أن تخرج عن الخاصية المميزة للتحليل النفسي، ونظرية التحليل النفسي، وهي نقطة قوتها وضعفها في أنها انتقائية، في حين أن ما نجده في هذا التحليل هو تكاملاً مطلقاً في كافة التفاصيل وكأن نظرية التحليل النفسي خلقت خلقاً، وصنعت صنعاً لتنطبق على شخصية الأخطل الصغير.

كأنني بالضبط وجدت نفسي أمام الحالات الخمس التي حللها فرويد، أو أمام الدروس الخمسة في التحليل النفسي أو أمام النرجسية والطفولة، أو الجنسية والطفولة لفرويد بدون أي نقصان، لعلني أقبل إلى حد ما أن تأتي بعض أدوات التحليل النفسي ومفاهيمه عرضاً في مثل هذا البحث، كأن تعرض على نحو يجعل منها إحالات مساعدة لأننا هنا في الإبداع نحتاج إلى فهم سؤال (كيف عبر؟ كيف رأى؟ كيف استبصر؟ كيف قصد؟)، ولا نحتاج بالكثير إلى أن نعرف (لماذا، أو ماذا)، فكل ما يوجد هنا هو (لماذا)، وكأنه تعويض جديد أو صيغة جديدة - ولكنه ليس جديداً لأن التحليل النفسي ليس بجديد ليعوض ذلك السؤال الذي كان أيضاً يخرج بنا عن النص، وهو سؤال: ماذا قال؟ وهو الاعتناء بهذا المدى.

الأخطل الصغير كان - مباشرة وبطريق غير مباشر، ضمناً، وصراحة - يحاور أنداده من الشعراء في مثل هذا الجنس الأدبي، وفي هذا التعبير من الجاهلية إلى اليوم في حضارات أخرى هل يمكن أن نقول - وهو يحاور ويعارض ويريد أن يتجاوز، ويريد أن يجدد ويريد أن يخلق ويبتدع - أنه في كل هذا كان يستجيب لا شعورياً إلى ما كان مطلوباً أن يأتي عن طريق اللاشعور؟ هل تغيب هذه (القصدية) كلها وليس (الإرادية)، أقول القصدية - لحساب اللاشعور؟ هنا نقطتان كأننا بالضبط أمام وجود إطار نظري تنظيري مسبق يمكن أن يملأ بشخصية أي فنان ولا يكلف ذلك إلا إدارة زر من الأزرار ليستوي هذا الإطار على المقياس، ثانياً: الابتعاد عن الشعر والشاعرية إلى ثقافة واسعة ومعطيات حضارية أخرى.

لقد كان فرويد ينزعج أكثر الانزعاج، ويخطئ أكبر الخطأ، ويعتز أيضاً بفنه أكبر الاعتزاز عندما يتقدم إليه المثقفون المشبعون بثقافته عن التحليل النفسي الذين قرأوا

كتبه وأدركوا واستوعبوا ثقافته، ويتقدمون إليه على أنهم عصايبون، ويأتون بكل الأوصاف الدقيقة التي في ثقافته، فكان يخشاهم دائماً، وكان يخطئ في التشخيص لأنه كان يشخص على غير أساس.

أنا أتساءل إذا كان الأخطل الصغير من هؤلاء؟ شكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور مبارك ربيع، والحمد لله أننا لم نحرم تدخلك وفعلاً نحن أمام بحث مثير، وربما يعيننا هذا الحوار على أن نثبت بعض الأساسيات التي تدخل من حيث لا نشعر في آليات إنتاجنا النقدي مطلقاً لا آليات النقد النفسي على وجه التحديد، وربما سيعيننا، الدكتور خريستو نجم في إجاباته على أن يضيء مسالك السؤال التالي:

بعد ثلاثة أرباع القرن ونحن على مشارف قرن جديد، وأمام هذه التهمة من تداخل النظريات والمناهج، ما قوله في السؤال المطروح بدءاً: هل المقصد المنتهى أن نشرح النص الأدبي بمعطيات تكوين علم النفس لدى صاحب النص؟ أم أن هدفنا أن نحلل شخصية الأديب من خلال النص المبدع شعراً أو نثراً؟ وفي ضبط المقاصد تكمن الإشكالية القصوى التي ستعيننا على أن نتطور مع السؤال الملحق:

أي حظ للنقد النفسي في وجهته الأولى، وفي وجهته الثانية، أي حظ له مع تطور (علم النفس اللغوي) ثم في تحليل الخطاب، ما شأن النقد النفسي اليوم مع آفاق (اللسانيات) النفسية الإدراكية كما هي متمسكة اليوم بحقها في تناول النص من خلال تحليل الخطاب؟

أظن أنها قضايا مهمة، ومرة أخرى ممنونون لهذا اللقاء، ولهذه الندوة لأنها تمكننا من أن نتحاور في الأعماق في قضايا النقدية الكبيرة.

نأتي على تعقيب السادة على البحث الثاني (القصيدة الرومانسية في بلاد الشام) للدكتور ياسين الأيوبي.

أول المتدخلين د. محمد الدناي، فليفضل..

الدكتور محمد الدناي:

شكراً سيدي الرئيس، أقتطع من وقتي القصير دقيقة، لأنوه بالبحث القيم الذي قدمه د. خريستو نجم، لأن الإحكام بادٍ عليه من حيث مقدمته ونتائجه، وشئنا أم لم نشأ قديماً قالوا: أنف في السماء، وإست في الماء - ونحن للطبيعة، ولا نستطيع أن ننسلخ من الطبيعة، والدكتور تحدث عن الإنسان برغباته، وهو يتحرك في حلقة مستديرة، يتسامى من خلال المنحط، ولا نستطيع أن نجزم بأن طريق السمو غير طريق المنحط.. قديماً قال الشيرازي في علاقة المقدس بالمحرم: «نحن المريدين بينما نتوجه إلى المسجد يتوجه شيخنا إلى الخمار، لنتقي عند نهاية واحدة»، فيصعب أن نفصل الطبيعة عن السامي.

في ما يخص البحث الذي اخترت التعقيب عليه، وهو للدكتور ياسين الأيوبي، فقد ختم بحثه الجميل بأنه بناء على الذوق، وكأنه أجاب عن بعض الأشياء التي بدت في ذهني غير واضحة، أقصد إشارته في الصفحة (١٧١) والتنبيه الذكي في ما أسماه (الاستطراد الثاني) نبه إلى أن صفة (الرومنسية) التي اختارها لوصف هذه القصيدة، هي (اجتهاد نقدي لتسهيل درسها وتحليلها) أي هي عملية معملية، وهذا كلام واضح، ثم ذكر في الصفحة (١٧٣) أسباب ظهور القصيدة الرومنسية، فأشار إلى (الاستشراق) و(الهجرة إلى الغرب) ودخول (الرومنسية الغربية) بكل خصائصها إلى الفكر الأدبي العربي، والاستعداد الفطري لاعتناقها.

لم أستطع أن أعرف الآن الحديث عن قصيدة رومنسية تنتمي بمكوناتها إلى ما أسسه (هوغو) و(موسيه) و(لامارتين)، و(غوته) في مراحل معينة أو أنه فقط استعار المصطلح لوصف قصيدة مكوناتها تشبه ما سيعتبر رومانسياً.

الملاحظة الثانية: حصر الدراسة بين الحربين.. هل كان الباحث يتخوف من أن تكون الموضوعات التي اختارها، موضوعات ممتدة تسبح بنا إلى العصر الجاهلي لأنه ذكر (الأم والحب والطبيعة) وقديماً.. في كل نسيب قديم هناك مكونات ثابتة: محنة

العشق، عي الأطلال، رحلة الشقاء، غدر الأيام، منذ طرفة وعنترة وامرئ القيس....
نفس المكونات التي يمكن أن نصفها بأنها رومانية، إذن هل كان هذا الحصر محاولة
لمنع الذهن من أن يخلط بين ما هو موروث وبين ما هو مستورد من الغرب؟.

أختم تدخلتي بإشارة مختصرة إلى استعمال مصطلح (الموضوعة) بدلاً من
(التيمة) أو (الطيمة) فقد ارتحت الى هذا الاستعمال، رغم أن الجمع يضلل إن (التيمة)
في العربية هي الشاة التي تربط ليُتصدق بلبنها، وارتحت لـ (الموضوعة) وإن كنت
أفضل أن يضبط المصطلح.

رئيس الجلسة:

جميل.. جميل فعلاً.. شكراً، الكلمة للدكتور الصيد أبو ديب.

الدكتور الصيد أبو ديب:

بداية، يسعدني أن أسجل كامل تقديري للأستاذ الدكتور ياسين الايوبي على
بحثه القيم (القصيدة الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين) وأعترف بأنه
بحث ترابطت أجزاؤه واستحكمت حلقاته المتمثلة في عناوينه الرئيسية، ورغم الإطالة في
الحديث عن الموضوعات التي تناولها، فإن السرد فيه لم يفقدنا متعة قراءته، ومع ذلك لا
يمنع من أن أضع بين يدي الدكتور الأيوبي جملة من الملاحظات التي خرجت بها من
قراءتي لبحثه المذكور.

الملاحظة الأولى، في استهلاله لهذا البحث لم يستخدم الدكتور الأيوبي رسماً
محددًا للفظ الرومانسية، فتارة (رومانسية) كما جاء في العنوان وتارة أخرى
(رومانطية) كما جاء في صفحتي (١٦٧ - ١٦٨) وطوراً (رومانسية).

الملاحظة الثانية، في ختام حديثه عن مفهوم القصيدة الرومانسية الشامية بين
الحربين استوقفني قوله: إن التقليد بمعنى (المحاكاة) لم يجرؤ أحد من الشعراء العرب
على تجاوزه وتغييره إلا غداة الحرب العالمية الثانية، أليس في هذا القول ما نعتبره

تهميشاً لجرأة الشاعر العربي في الأندلس حين خرج عن دائرة التقليد بالمعنى المشار إليه^٩. الملاحظة الثالثة: استخدم الدكتور الأيوبي في بحثه هذا وكذلك غيره من الدارسين والباحثين والنقاد تعبير (الاتجاه الرومانسي)، وهو الاتجاه القائم على حد قوله على ربط الموضوعات بالانصهار الوجداني للشعر حيث الانفعال النفسي العاطفي، كم وددت أن يستخدم المصطلح الذي أطلقه أستاذنا الكبير الدكتور عبدالقادر القط على هذا الاتجاه وهو الاتجاه الوجداني، الملاحظة الرابعة: وهذه، والملاحظة السابقة تقودنا إلى الملاحظة التالية: وهي وقوع البحث في دائرة الانبهار بمفاهيم الغرب والإصرار على أن تكون نظرتها هي الفيصل في أحكامنا النقدية دون النظر بعين الاعتبار إلى اختلاف البيئات والثقافات والمؤثرات وغيرها، الملاحظة الخامسة: سبقنتي بالإشارة إليها الأستاذة فاطمة، لاشك أن عنوان البحث قد حدد الدائرة المكانية التي يدور فيها بحث الدكتور الأيوبي، ومع ذلك فإنني كنت أتوقع أن يخرج الدكتور الأيوبي من بحثه هذا بملامح عامة للرومانسية العربية، وبيان مجمل لخصائصها الفنية، ذلك أن هذا الموضوع مازال في حاجة إلى مؤلفات ودراسات وأبحاث تأتي على جوانبه وتعالج إشكالياته وقضاياها وإلى أن يقول أصحابها كلمتهم التي توفيه حقه من الدراسة والبحث والتحليل فقليلة هي الكتب والدراسات التي تناولت هذا الموضوع وناقشت جزئياته، وعلى قلتها فإن أغلبها انحصر في الحديث عن نشأة الرومانسية بديار الغرب، أختتم كلامي بتكرار الشكر للأستاذ الفاضل الدكتور ياسين الأيوبي على بحثه القيم الذي عالج فيه القصيدة الرومانسية متطلعاً أن يتلوه ببحث آخر عن الرومانسية العربية وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً لك، الكلمة للشاعر والناقد الأستاذ ممدوح عدوان فليتكفل.

الأستاذ ممدوح عدوان:

بدون مقدمات ولكسب ما أستطيعه من الوقت، هذا ليس تعقيباً على أي من الباحثين المقدمين للندوة عن الرومانسية، بل أفكار وملاحظات موجودة مسبقاً، وتجد فرصتها الآن بمناسبة تقديم هذين الباحثين للندوة وعنوان ورقتي (مفارقات رومانسية).

نلاحظ تسرب سوء فهم لمعنى الرومانسية إلى العقل الإبداعي والنقد العربيين، أدى إلى إفقار الرومانسية وتسطيحها، الأمر الذي أدى إلى إفقار الأدب ذاته، وقد أدى سوء الفهم هذا إلى تكريس اعتبار أن الرومانسية ليست إلا حزناً وتعلقاً بالطبيعة وحنيناً إلى القرية أو الطفولة، بينما بمراجعة تاريخ الرومانسية ومضامينها، وللتذكير فقط للسادة أمثالكم، يتبين لنا أن الرومانسية موقف جذري من الحياة والمجتمع والسياسة والدين والأخلاق، ويكفي أن نتذكر أن الثورة الفرنسية قد اعتبرت الشرارة الأولى للرومانسية، بإطلاقها شعار الحريات الفردية وشعار السلطة للشعب والاحتمالات القصوى للحرية الإنسانية.

وثمة عوامل أدت إلى ظهور الرومانسية لعل أبرزها الاكتشافات الجغرافية التي أطلقت المخيلة الإنسانية والثورة الصناعية التي أدت إلى هجرة الفلاحين إلى المدينة القاسية المتسخة، فأشعلت الحنين للعودة إلى الريف وقد تضمن هذا عودة إلى (الفلكلور) مثل ما تضمن حنين المهاجرين عن أوطانهم مواقف وطنية بالمعنى السياسي للكلمة، ومن الناحية السياسية تتجلى الرومانسية أحياناً في الالتفاف حول (بطل) يمثل تطلعات الأمة والتفاؤل بإمكانية أن يقوم بتحقيقها، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كتابات (نيتشه) عن (السوبرمان) الذي يخلص المجتمع من الأخلاقيات المسيحية ويعد بطرح قيمه الخاصة موقفاً رومانسياً. وينسحب على الموقف الرومانسي ذلك الفهم الخاص للعدمية على أنها كفاح من أجل حرية الفرد وتضاد مع السلطة والنفاق والتصنع، وكذلك الأمر بالنسبة للفوضوية التي تريد الانعتاق من سلطة الدولة.

إن الرومانسية أساساً رفض للحاضر وقد كان البديل الأوضح عن الحاضر وهو التعلق بالماضي وهذا الموقف يرى إمكانية استعادة الماضي واستعادة أمجاده وقيمه، ومن هنا تنضوي الحركات الإحيائية الدينية والقومية كلها تحت لواء الرومانسية، أي أن الرومانسية في جوهرها نظرة قد تكون نحو الماضي وقد تكون نحو الحاضر، كما أنها يمكن أن تكون نحو المستقبل أيضاً.

وبمراجعة سريعة لبعض شعرنا الرومانسي أو ما قرر النقد أنه شعر رومانسي، نعثر على مفارقات تستحق التوقف عندها، إذ لا تكتفي هذه الرومانسية بالاختصار على

الحزن والشوق، والتعلق بالطبيعة مما يفقرها، بل إن المفارقة المثيرة هي أن الرومانسية أساساً تنثور على ثبوتية الكلاسيكية، فالكلاسيكية تقرير بثبات العالم وقوانينه، الأمر الذي يقرر ثبات الفن، لكن الرومانسية المطروحة على أنها مجرد حنين إلى الطبيعة تنطلق من توهم أن الطبيعة لا تتغير وفي أشواقها إلى الأمكنة تثبت صورتها على حالها، وهذا ما نلاحظه في الحنين الرومانسي لدى المهاجرين، وكأن أشواقهم الحقيقية ليست للوطن المكان بما هو عليه الآن، بل هي أشواق لطفولتهم هم في المكان ومحاولة لاستعادة العالم مثلما كان، وهكذا يثبت الرومانسي أمام صورة قرية لم تعد موجودة إلا في الذاكرة. الموقف الرومانسي الذي من هذا النوع لا يعود مقتصرًا على المهاجرين بل على كل من يرجع إلى ماضيه ليستقر فيه، ومن يريد تثبيت الماضي أو ما حملته الذاكرة منه، إنها ليست إحياءً للماضي كما تقتضي الرومانسية بل هي ندب وتحسر على فردوس مفقود لا يمكن أن يستعاد، ولا يبدو لي أن الشاعر يريد أن يستعيده فعلاً، إن التغيير الذي يصيب العالم شبيه بذلك النهر الذي يتجدد ماؤه في كل لحظة وفي الوقت الذي يرقب الشاعر تدفق ماء النهر ويتحسر على ما يضيع، قد ينتبه إذا رأى نفسه في صفحة الماء أن التغيير قد انتابه هو الآخر دون أن يكون قد أدرك ذلك من قبل، وبالتالي فهو يطلب ويتذكر ويحن لعلاقة أو علاقات لشخص لم يعد موجوداً، هو الشخص الذي كان.. غير الموجود إذن يفرض نفسه على الموجود لينقله إلى مكان غير موجود وإلى زمان قد هرب، لعل مثلاً:

لبنان يا بلد السذاجة والوفا
حلم وهل غير الطفولة يحلم
كبر الزمان ولا تزال كأمسسه
فعمساك تكبر أو لعلك تفظم

يقول الأخطل:

أنا منذ أتيت النهر آخر ليلة
كانت كما ذكرت انشادي
وسألته عن ضفتيه ألم يزل
لي فيهما أرجوحتي ووسادي

فبكى لي النهر الحنون توجعاً
لما رأى هذا الشحوب البادي
ورأى مكان الفاحمات بمفرقي
تلك البقية من جذى ورماد

أي أن الشخص الذي يتذكر هو غير ذلك الشخص الأول: أنا أقول المفارقة البسيطة التالية: أن الشخص الذي نصف شعره أنه رومانسي نفقر هذه الرومانسية ولا نصفها بحقها، فهو شخص يتغير ويحن الى مكان متغير، وبالتالي فإن هذا الشخص الذي لم يعد موجوداً يحن الى مكان هو أيضاً لم يعد موجوداً، وبالتالي لا مهرب له إلا أن يقع في نمطية، هي نمطية العلاقة مع الطبيعة وليست العلاقة مع الطبيعة حقيقة، وهذه نمطية أكثر قسوة من الكلاسيكية التي تثور عليها. والنمطية الأخرى والأخيرة، أن تصور الشاعر عن نفسه... هناك صورة نمطية للشاعر الرومانسي الحزين والشارد وهي كلها صور مستقاة من ذاكرة ثقافية، وليست مستقاة من تجربة شعرية حقيقية، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للأستاذ شكراً لك، الدكتورة نسيم الغيث.

الدكتورة نسيم الغيث:

بسم الله الرحمن الرحيم: شكراً سيدي الرئيس، شكراً للباحثين الكريمين، وأرجو أن يتسع صدر الدكتور ياسين للملاحظات، فاختلاف الرأي لا يفسد للود قضية.

كلنا يعرف أن للكتابة العلمية مطالب، أولها: دقة المصطلح والحرص عليه، وثانيها: إسناد المعلومات بموضوعية والبعد عن المبالغة والتعميم، وثالثها: ترتيب كل جزئيات البحث بالتدرج المنظم يجعله صالحاً لأداء ما اقتضاه دون اضطراب في استخلاص أية معلومة.

هناك شروط أخرى بالطبع ليس المجال استعادتها، وما أريده هو أن هذه الجوانب لم تكن موضع رعاية بالدرجة المناسبة في بحث الدكتور الأيوبي، فمثلاً هذه التفرقة بين (الرومانطيقية) و(الرومانسية)، ما أساسها؟ وليس القصد أنني أوجه إليه سؤالاً فقد شرح هذا في حاشية الهامش رقم (٣)، لكن السؤال هل من حق باحث أن يتأول ويفترض في مصطلحات مستقرة لمجرد أنه يرى ذلك، ما رأيه في (غنيمي هلال) الذي يفضل (الرومانتيكية) وقد أُلّف تحت هذا المصطلح كتاباً استعان به الدكتور الأيوبي أكثر من مرة.

ثم نجد بعد هذا سيلاً من التعميمات، يقرر مثلاً أنه لم يجد قصيدة واحدة في التراث الشعري - وإلى اليوم - تخرج على النسق المختلف، وهذا للأسف غير صحيح ويفتقد الدقة العلمية! لن أحيله على (مرثية مالك بن الريب) أو قصيدة ابن سينا (في النفس) بل سأحيله إلى ديوان كامل يحمل اسم قيس (مجنون ليلي) وآخر يحمل اسم (جميل بثينة)، إن الديوان كله يأخذ سمت القصيدة المستمرة حتى لا يترك لقارئه فرصة التقاط الأنفاس. وتعميم آخر يقرر فيه أنه لم يستطع شاعر واحد (لاحظ النص على العدد واحد) منذ امرئ القيس حتى قبيل (بدر شاكر السياب)، الخروج على نظامها وطابعها مع تجهيل القصد من النظام والطابع بصيغة الجمع، كيف نغفل قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر أيضاً التي نجدها في محاولات (محمد فريد أبو حديد) المبكرة وقبل أن يوجه جهده إلى الرواية؟ وبماذا نصف جهود (شكري) وهذه قصائده ومقدمات دواوينه تقول الكثير عن نشاط محاولات التجريب منذ بداية القرن العشرين وليس في منتصفه، وليس السياب طليعة ذلك بأي حال، ومن هذه التعميمات ما يقوله عن الشاعر (فؤاد سليمان) وأعترف لم أكن قرأت له شيئاً قبل قراءة الدكتور الأيوبي في هذا البحث،.. هذا الشاعر يقول عنه في صفحة (١٨٣) (إنه لم يغفل عن وجهه أو حنوة أو سرحة) إلى آخره.

ثم يأتي المثال قاصراً أقل من المؤلف المتاح، وبعد عشر صفحات يعود إليه (صفحة ١٩٣) فيقول إنه أيضاً (نثر الدرامي في قصائده وموشحاته) وقد أجهدت

نفسى فى التقاط درة واحدة وأنا من بلاد الدر واللؤلؤ فلم أجد، فإذا ذكر الباحث أسماء أعلام الرومانسية أو الرومانطىقية أو الرومانطىكية أشار صفحة (٢٠٠) إلى (لا مارتين) و(الفريد دىفينيه) و(كىتس) و(وردزورث)، وأنا أدعوه لمراجعة تاريخ ميلاد ووفاة كل شاعر من هؤلاء، فسواء اعتمد هذا أو ذاك، فهذه الأسماء لم تقدم مرتبةً والذي أعرفه أن ترتيبها ضرورة لاستخلاص حركة الزمن وتحديد مواقع وجهود كل فى سياقه، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتورة نسيمه، بقى لنا ثلاثة معقبين وبشرى للمحاضرين، لن أعطي ربع ساعة لكل واحد وإنما عشر دقائق فقط فليهيئاً نفسيهما ... الدكتورة سعاد تفضلي.

الدكتورة سعاد عبدالوهاب:

شكراً سيدي الرئيس، أرجو أن يتسع صدر الباحث الدكتور ياسين الأيوبي لهذه المشاكسات العلمية! فى هذا الكتاب القيم الذي يضم أبحاث دورة الأخلل والذي يستحق توجيه تحية خاصة لمؤسسة البابطين، قرأت دراستين تتصلان ببلاد الشام فى الزمن ذاته وهو بين الحربين، الأولى دراسة الدكتور الأيوبي والتي نعقب عليها الآن، والأخرى عن القصيدة القومية للدكتور محيي الدين صبحي، وأول ما يلفت النظر بالدراستين أن الشام عند الدكتور الأيوبي يبدأ وينتهي فى لبنان وشعراء لبنان، وتشغل سوريا فيه مساحة هامشية، وقد يشار إلى فلسطين مرة واحدة، ولا يشار إلى الأردن على الإطلاق، فى حين أن الدكتور محيي الدين صبحي وزع اهتمامه بالعدل مؤكداً أن الشعور القومي يبدأ من عدالة الشعور فى الانتماء والتقدير والاهتمام. وهذه طبعاً مفارقة تستحق أن نفكر فيها طويلاً وبصفة خاصة لأنها انعكست على خطة بحث الدكتور الأيوبي بما لم يستطع الدكتور مغالبتة فذاع سره دون أن يتعمد إذاعته، وأعود إلى موازنة تفريعات البحثين اللذين اهتمتا بالشام مكاناً وبما بين الحربين زماناً، فأجد الدكتور محيي الدين صبحي فى تعقبه للإبداع القومي فى الشعر يربط الظاهرة بكل

أطراف الأمة فيناظر بين القصائد القومية في الشام ومثيالاتها في مصر والشام، وحتى في الجزائر، أما الدكتور الأيوبي فإن مقارناته تبجر شمالاً إلى أوروبا (فرنسا غالباً وإنجلترا أحياناً) والمهجر الأمريكي دون غيره، ونحن نعرف أن من بين أبناء سوريا ولبنان من هاجر أيضاً إلى مصر، لم يذكر من هؤلاء غير خليل مطران وهناك أيضاً نيقولا رزق وغيرهم مما لا يتسع الوقت لذكره الآن، ومن المؤكد أن مطالب الرومانسية واتجاه نشاطها يختلف عن القومية وهذا صحيح، لكن الصحيح أيضاً أن الرومانسية في شعر بلاد الشام لم تكن غرس أوروبا أو فرنسا وليس الشام أسبق إلى الرومانسية من أبي القاسم الشابي في تونس، والتيجاني في السودان، وعلي محمود طه في مصر، والمعنى أن رومانسية الشام جاءت عن طريق التفاعل العربي أكثر مما جاءت عن طريق التأثير الخارجي ولكن لكل هواه.

عندي ملاحظة أخرى من حق الدكتور الأيوبي أن يضع الاستشراق في السطر الأول تحت عنوانه الفرعي (عن الدواعي والأسباب لظهور القصيدة الرومانسية) صفحة (١٧٣) من البحث، لكن من حقنا ومن واجبنا أن نصحح - ويصحح التلميذ لأستاذه أحياناً - أن لا ننكر فضل هذا التصحيح، ونقول إن الرومانسية جاءت مرة أخرى عن طريق التفاعل، الآن أيضاً هناك الاستشراق الذي تحدث عنه الدكتور الأيوبي في بحثه، ولا ننكر أن للاستشراق فضلاً وأن له أيضاً بعض المزالق والمثالب، والاستشراق أفاد الثقافة العربية في مجال تحقيق المخطوطات وفي مجال الاهتمام بالشق القلق المتمرد في تاريخ الفكر العربي، ولكن أن يقال أفاد الشعر وأدى إلى ظهور القصيدة الرومانسية، فمن حقنا أن نسأل مَنْ، وأين، ومتى، وماذا ترجم هؤلاء المستشرقون من شعر بلادهم إلى لغتنا وما الوسيلة التي صنعوا بها هذا التأثير المزعوم؟ لقد أشار الجاحظ منذ (١٢٠٠ عام) أو تزيد إلى أن الشعر ليس مما يقبل الترجمة وأنه خاصة لغوية، فهل يتطوع بعضنا ليضع خيوط التجديد في أيدي المستشرقين، وشكراً جزيلاً.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتورة سعاد عبدالوهاب الكلمة للدكتور توفيق الفيل، فليتفضل.

الدكتور توفيق الفيل:

بسم الله الرحمن الرحيم، يبدو أن الأمر جبر خاطر، وبطبيعة الحال لا يمكن لباحث وناقد مثلي بلغ من العمر أرذله أن تكون مناقشته أو مداخلته من باب جبر خاطر، لكن اسمحو لي في جمعكم وفي مواجعتكم أن أتقدم بخالص الشكر وعظيم التقدير للسيد الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين على هذه المبادرة التي جمعت هذه الكوكبة الكبيرة من العلماء والباحثين والمفكرين. شكراً لكم.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور توفيق الفيل، الكلمة الأخيرة للدكتور محمد قوبعة فليتفضل.

الدكتور محمد قوبعة:

كدت أضم صوتي إلى صوت الأستاذ الدكتور توفيق الفيل قبلي، لأنني كدت أفقد الأمل، في التعقيب على بحث الدكتور ياسين الأيوبي، إذ إنني ما وجدت اسمي ضمن المعقبين ولكن تدارك المنظمون الأمر، وسأكتفي ببعض الملاحظات التي أعتقد أن غيري لم يسبقني إليها.

فبحث الدكتور ياسين الأيوبي بحث جليل يثير قضايا كثيرة، وهذه القضايا تتصل بالمنهج كما تتصل بروح البحث وبمادته أيضاً. أما المنهج الذي توخاه فقد حاول في آخر بحثه أن يبرره فينسبه إلى الذوق، وإذا نسب إلى الذوق صعب الحديث على أساس المنطق والعقل، ولذلك فلن أبدي الملاحظات المتعلقة بما اتخذته من منهج تحليلي وصفي، وهذا المنهج قام في أحيان كثيرة على الانتقاء، وهذا الانتقاء لم أتبين أسسه ولا تبينت مقاييسه أيضاً، حتى لكأن المادة التي أراد الحديث عنها أوفر من الحيز الذي خصصه لها، فإذا بها تفيض من نواح، وإذا به يسعى إلى لمّ شتاتها، ووفق أحياناً ولم يوفق أحياناً أخرى، وتساءلت كثيراً عن المداخل التي توخاها في بحثه هذا، أي المواضيع ثم الصياغة؟ أي الأعلام؟ أهو الجمع بين هذا وذاك؟ ولكن هذا الجمع في اعتقادي، قد كان على غير أساس واضح، ثم لعلني أختلف مع الأستاذ (أبو ديب) الذي

قال إن هذا البحث مترابط الأجزاء، فإنني لم أقف على ترابطه لأن صاحبه قد ذكر موضوعات القصيدة الرومانسية تبعاً أو ما بدا له كذلك، فهو لم يف أحياناً بما وعد وطفغ أحياناً بعض المواضيع على ما كتب، فأدخل بعضها في باب الخصائص فاختلف الأمر علينا، ولم نفهم بالضبط ما هو أساس اختياره، وما هي مقاييسه أيضاً، فعند تحديده مفهوم القصيدة الرومانسية، كنت أنتظر أن يتحدث إلينا بلغة بيانية يغلب عليها (الجانب المفهومي) لا بلغة استعارية كما بدا ذلك في الصفحة الثانية من حديثه عن مفهوم القصيدة الرومانسية، هذا خاصة في الصفحة السبعين بعد المئة، ثم يكاد ينفي بعد ذلك أنه توجد قصيدة رومانسية في الشام بين الحربين! فما مبرر العمل عند ذلك؟ ولم هذا الجهد يصرف في هذا المبحث؟.

في بحثه كذلك كنت أود أن أجد رؤية منظومية، أعني بها رؤية تمكن من تبين العلاقة العضوية بين مختلف مكونات هذا الشعر مضموناً وصياغة، فما علاقة الطبيعة بالحلم؟ وما علاقتهما بالخيال والحب والألم والتأمل والحنين والإحساس بالغربة والموقف من الزمن وتصور الموت؟ وما علاقة ذلك كله بالطابع التوشيجي؟ وما علاقة ذلك كله أيضاً بالوحدة الكونية موقفاً ورؤية، وما علاقة ذلك كله أيضاً بالوحدة العضوية اختياراً فنياً؟ وما علاقة ذلك كله أيضاً باختيار اللغة البسيطة البعيدة عن جزالة الشعر التقليدي وفخامة العبارة فيه؟ إن القضايا كلها في اعتقادي على صلة وثيقة جداً.

أما الطائفة الثانية من الملاحظات التي كنت أود أن أביها فتتعلق بجانب مادة البحث وبروحه أيضاً، فأول ما لمستته في هذا البحث ضمور البعد النظري وهذا أدى الى نتائج ثلاث على الأقل، أدى إلى تحليل ظهور الرومانطيقية في الشام بالاستعداد الفطري والتراثي، وأدى كذلك الى تحليل ظهور الرومانطيقية بطبيعة الشام الخلابة، فأني أسأل لماذا لم يكن شعر الشام كله رومانطيقياً على مختلف الأزمنة؟ أتغيرت الطبيعة أم تبدلت؟ لماذا كان هذا الاستعداد الفطري وقفاً على ثلة من الشعراء دون غيرهم؟ لماذا كان هذا الإحساس بالطبيعة أيضاً حكراً على جماعة دون غيرها؟ والحق

أنني لم أتبين في حديثه أيضاً إشارة إلى أن الرومانطيقية يمكن أن نعتبرها جواباً من أجوبة المرحلة التاريخية التي مر بها الشام في فترة ما بين الحربين، فما منزلة الرومانطيقية من الفكر العربي الحديث؟ ما منزلتها من طرائق التعبير في هذا العصر؟ ما هي العلاقة الحميمة بين الموقف الرومانطيقى والرؤية الرومانطيقية والحدثة من حيث هي ظاهرة تشدد على أهمية الفرد لا الجماعة؟ تشدد على تفرد الفرد، تشدد كذلك على مفهوم السيورة التاريخية، والسيورة والتطور وما إلى ذلك؟ أخيراً ما هي طرافة القصيدة الرومانطيقية في الشام بين الحربين؟ ما هو دورها؟ ما وظيفتها في تطوير حركة الشعر العربي الحديث؟ أسئلة كثيرة أرجو أن يتسع لها صدر الدكتور ياسين الأيوبي وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور محمد قوبعة، تعسفاً سأقتطع ثلاث دقائق أخرى من حق المحاضرين المعقبين لأعطيها إلى الدكتور عبدالقادر فيدوح، فليتفضل ولو على البحث الأول.

الدكتور عبدالقادر فيدوح:

اسمحوا لي أن أعبر عن مشاعري تجاه هذه المؤسسة «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري» التي فاقت بعملها هذا كل التصورات، بتقديرها الحقل المعرفي في الساحة العربية على هذا النحو. فلشاعرنا الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين تحية وافية، وقد حُق فيه نظير قول الشاعر:

لا يوجد الخير إلا في معادنه

أو يجري الماء إلا في مجاريه

أما بخصوص المحاضرة: فبودي أن أشكر الأستاذ المكرم على ما تفضل به من جهد مثنى ومعزز - ولكن فليسمح المحاضر الكريم - ربحاً للوقت أن أدخل معه في بعض أوجه النظر المختلفة.

أعتقد أن الصلة في هذا البحث كانت تتوزع بين الوعي واللاوعي على نحو غير متناظر، وكأن البحث يتعمد التقمص الوجداني في وجهه النفساني الذي يميل إلى

التفسير البيوگرافي، في وقت كان يمكن الاعتماد على المظهر الوجداني الذي يظهر الذات بوصفها أداة متحررة في أفكارها.

وفي هذه الحال يكون الدارس مدعواً لأن يقدم ما هو في عمق مشاعر المبدع من خلال سياق الدلالة. وبذلك يكون المحاضر الكريم في بحثه هذا مبالغاً في حق شاعرنا الأخطل الصغير، معتمداً على نظريات التحليل النفسي - حرفياً - من تضمين فرضيات قائمة على التجريب المنصب على التحليل الواعي الذي يتعلق بأصل الفرضية التي بنى عليها تصويره.

أما كون الأخطل الصغير من شخصيات «المرحلة الفمية» كما يرى الباحث - فهذا من قبيل الافتراض المبالغ فيه، صحيح أن تحضير الأثر - مكافأة نزوات إغرائية - لغرائز جنسية هو من اهتمامات نظرية التحليل النفسي وشغلها الشاغل، من حيث كون هذه الغرائز تتمثل في حياة المرء منذ صباه، ثم تتطور تدريجياً بمراحل معينة، لكن إذا كان ذلك كذلك مع ما طبقه فرويد على شخصياته التي اعتمد فيها على وثائق لتحديد معالم دراسته، موعلاً في العوامل المكبوتة لسلوك هذه الشخصيات. إذا كان الأمر كذلك، فإن رؤية شاعرنا الأخطل الصغير بريئة من هذه الإسقاطات على الرغم من كون صورته الشعرية تتداعى فيها الوظيفة الانفعالية، وتتجزأ الى مجموعة من الدلالات الى جانب ما يمثل واقع الفنان من جوانب خفية تحيله الى باطن الوجدان، أما أن يكون تحليل الباحث قائماً على تشريح الشخصية الفنية من منظور استخدام الأساليب التجريبية التي طبقها فرويد على مرضاه فهذا ما لا يتفق مع شخصية شاعرنا وهو ما أوقع الباحث في الميل عن الغرض المقصود.

وبإمكان القارئ أن يعود الى صفحة ١٤١ من البحث لاستكشاف معالم المبالغة في توظيف المصطلحات النفسية وانعكاسها على حياة شاعرنا بحسب ما يراه الباحث.

قد نتفق على أن النص الأدبي أفاد من العلوم الإنسانية الكثير كما أنه لا جدال في أن الزمن النفسي اعتبر لاوعي المبدع علبة سوداء معتمداً على عبقرية اللاجذور.

كل هذه الحقائق (سواء في مدرسة التحليل النفسي، أو في مدرسة علم النفس التحليلي أو في مدرسة علم النفس الفردي) كلها تؤكد لنا شيئاً مهماً وهو أن لا قطيعة بين النص الأدبي والعلوم الإنسانية، غير أننا في دراسة الدكتور خريستو نجم نجد تطبيقاً حرفياً لمفاهيم نظرية راسخة على نص بريء من بعض الحقائق في وقت كان يمكن استنتاج المعالم الوجدانية من النص وليس تطبيق المفاهيم النظرية على النص، أو التقاط الأسلوب وتتبع معاييرها في سياق النص.

من هنا يصبح النسيج الجمالي مفتاحاً للعثور على النسيج الفكر الموغل في الباطنية، لأن تحليل النص من منظور التحليل النفسي لا يجب أن يحمل في طياته جميع المفاهيم النظرية كما يتعرض لها جو العيادة الطبية، وإنما القصد في منظوره هو دخول الأدب من جهة الإحاطة بجوانب الأسلوب السيكلوجية للسلوك الإنساني، على أن تكون مرامي النص الأدبي ذات صلة اندماجية في إطار ما يسمى بالوحدة الميثولوجية للكتابة.

رئيس الجلسة:

شكراً، سادتي الفضلاء كانت الجلسة الأولى بالأمس واعدة، لعل جلستنا اليوم أيضاً قد وفّت بوعدها، وهي أيضاً تعد بمزيد العطاء في الجلسة المقبلة، نعطي الكلمة للمحاضرين الكريمين في تعقيبين وجيزين يقدران هما وقتهما. بخمس دقائق أو عشر دقائق إن شاء الله، فليفضل الدكتور نجم.

الدكتور خريستو نجم:

باختصار، أنا أوّمن بتعدد المناهج، وليس ضرورياً أن يكون الجميع في منهج واحد، نحن في الجامعات لا نجبر الطلاب على أن يلتزموا بمنهجية نحن نفرضها عليهم، كل يختار ما يناسبه ويتفق مع مزاجه. سمعت اليوم أن (المنهج النفسي) هو من المناهج التي اكتسحت عالمنا الحديث، وهذا أستغربه لأن أقل المناهج استخداماً في عالمنا العربي هو (التحليل النفسي). ليس هناك من مؤلفات بهذا الحقل، وذلك لأنه

صعب، ويحتاج إلى سنوات قبل أن يبدأ الطالب بتنفيذه، ولكن يستطيع إذا باشر وصمم على ذلك. والتحليل النفسي في الأدب غير التحليل النفسي في العيادة، فالأديب لا يحتاج إلى معالجة الشاعر وليس ضرورياً أن يكون في مصح للمعالجة، وأنا أستغرب ما سمعته أن بعض المصطلحات تسيء إلى الشعراء، كأن البشر، يخلو الواحد منهم من كل ما نسميه تعقيدات. التعقيدات بالمنهج النفسي الذي أتحدث عنه هو شيء يسمونه باللغة الأجنبية (نورمال). حتى التعقيدات الأوديبية ليست مرضاً، هذه موجودة عند كل طفل يتربى.. ينشأ، وأينما كان، فإذا قلت (مرحلة فمية) فهذه موجودة عندك أنت، موجودة عند صديقك، موجودة عند كل الناس. المرحلة الفمية موجودة عند جميع البشر. التحليل النفسي في الأدب، ليس لإعطاء حبات دواء لمعالجة المريض، ولكن لتبيان انعكاس إبداعه الفني. لماذا جاءت صورته يغلب عليها اللون الأحمر؟ لماذا جاءت هذه الصور مرتفعة وليست منخفضة؟ كلها تترجمها وضعيته النفسية. فهذا التحليل يعكس التصغير الأدبي الجمالي. ولا نستبعد استخدام الألسنية في هذا الحقل. التحليل النفسي - وهذا أقوله لجماعة الألسنيين - التحليل النفسي يستفيد جداً من الألسنية، ومن التفكيكية، لأننا نعتمد في هذا التيار على التحليل التصويري الأدبي كأننا نحلل الحلم، الذي يعتمد على التكثيف والنقلة والرميز، فتحليل الأحلام يحتاج إلى تساؤلات: لماذا جاءت هذه الصورة كذلك؟ لأن اللاوعي، الأنا الأعلى، القيم، المبادئ تفرض علينا هذه الرسوم. وكذلك عند الشعراء، اللاشعور يفرضها وحتماً الشعور أيضاً عندما ينقحها نتيجة الوعي واللاوعي في عملية الإبداع. أما العقاد كما ذكر، فالعقاد ليس محلاً نفسياً لأنه ذكر قليلاً من ذلك عن أبي نواس في كتابه... طه حسين يستخدم بشكل عابر النواحي النفسية. هذا ليس المنهج الذي نحن نعمل به... والمثال ما تقرأونه في هذا الكتاب. في العالم العربي قليل، من يكتب بهذا المنهج يكتب أحياناً (جورج طراييشي) لأنه ترجم كثيراً مؤلفات (فرويد) بسورية، هناك (يوسف اليوسف) له دراسات قيمة وتسمعون عن البارانونيا عند (المتنبي)، يحكون عن رهاب المرأة عند عمر بن أبي ربيعة، كلها موضوعات جديدة تطرح لطلاب يبحثون عن الجديد. فهنا روعة المنهج النفسي القليل الذي لم ينتشر بعد. هو أقل المناهج انتشاراً، وتهويم

الحلم (الهوام والحلم) كما يقول الزميل الصديق، التهويم... الهوام. هو نسخة من الحلم لأن الصور الأدبية ترتبط بما يشبه الحلم، وتنطبق عليها العناصر التي ذكرتها من الترميز والنقلة والتكثيف. ثم هل تعمم هذه التعقيدات على جميع الناس؟ نعم تعمم على جميع الناس، ولكنها بدرجات مختلفة. عندما أقول نرجسية نزار قباني، ليس معنى ذلك أن نزار قباني يحتاج إلى معالجة، هو نفسه الذي غادرنا، ولا يزال معنا في شهرته ومحبته، قال لي مرة: (الآن فهمت بعدما قرأت كتابك النرجسية في أدب نزار قباني، - وهذا منذ (١٦) سنة - فهمت أن النرجسية ليست من الناحية السلبية للفنان)، ليس هناك من فنان لا يمتلك النرجسية، النرجسية هي التي تساعد للإبداع وقد صدرت كتبٌ تشرح ذلك. منها كتاب شهير لـ «أوتو كارنبرغ» اسمه: (الشخصية النرجسية). لماذا لم أذكر الأسماء بالعالم العربي؟ الأسماء بالعالم العربي نذكرها ولكنها ليست هي من أصحاب النظريات، نذكر الأديب المعروف عز الدين اسماعيل، عز الدين اسماعيل كتب كتابه (التفسير النفسي للأدب)، عمن تحدث في هذا الكتاب؟ عن شكسبير، عن أرنست جونز الذي فسّره.

رئيس الجلسة: (منبهاً)

الدكتور عز الدين اسماعيل حاضر بيننا.

الدكتور خريستونجم (متابعاً):

كانت أقل المراجع عنده عربيّة. وأكثرها أجنبية (أميركية، إنجليزية) فليس من الضروري أن نعتمد على المراجع العربية في التحليل النفسي. ليس هناك من نظريات عند العرب، نحن نطبق نظريات مأخوذة من الغرب، ولكن هذه النظريات تطبق أيضاً على مجتمعنا في بيئة العالم العربي مع مراعاة أثر التراث والمجتمع التربوي.

المرحلة الفمية أنا لا أزال ألفت النظر إلى أن الذي يقرأ النص يراها تهيمن على الأخطل الصغير - وهذه من حسناته - نفس لماذا عنده هذه الميول... القبلات ترد كثيراً عنده وكذلك الشفاه والشراب والارتشاف والارتواء والامتصاص. وهذا شيء جميل، ويمكن للبعض أن يقولوا إن الذين يدخنون عندهم أيضاً المرحلة الفمية، وليس فقط الذين يشربون.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور نجم جميل أنه سوغ لكل أديب أن يكون نرجسياً، ليته سوغ أيضاً للنقاد أن يكونوا نرجسين، لم لا.. الكلمة للدكتور ياسين الأيوبي في هذا التعقيب الموجز والذي نسعد فيه بصبركم خاصة كما سعدنا بتشريف الأستاذ الدكتور غازي صلاح الدين، وزير الثقافة بجمهورية السودان الشقيق فتحية له، الكلمة للدكتور فليتفضل.

الدكتور ياسين الأيوبي:

أشكر الدكتور عبدالسلام المسدي، الرئيس الرقيق رغم عناده، وأجيب على الأسئلة التي تفضل بها المناقشون والمناقشات بكثير من السعة ورحابة الصدر، ولتطمئن الأختان د. الغيث ود. عبدالوهاب إلى أن لي صدرًا يسع الأرض، وما تعودت أن أشكو من ناقد سلبي، بل كنت دائماً أشكر من ينقذني لأنه يهتم بي، إذن ليست هناك مشكلة بيني وبين النقد السلبي. بالنسبة إلى الدكتور محمد الدناي، الرومانسية الغربية هي الأصل؟ ليست الرومانسية الغربية هي الأصل، لكن المذهب (الرومانطيقية) نظرياً ومذهبياً هو الأصل في حدود تطورنا الأدبي الحديث، وأنا من القائلين أنه ليس في آداب العربية أو في آداب العربية القديمة مذاهب وفقاً للتعريف الفلسفي المتكامل. هذه نقطة، إذن لابد من أن أنطلق من التسمية الغربية التي أعتبرها الأصل من حيث التأسيس، لا من حيث المناخ، فنحن رومانطيقيون قبل لامرتين، وهيغو وكل الرومانطيين الغربيين بعشرات القرون، لكن نحن رومانطيقيون بالمفهوم الغنائي الوجداني العام لا بالمفهوم المذهبي الذي تحددت أسسه، وأعمدته في العصر الحديث.

حصراً البحث بين الحربين هو حصر المؤسسة واللجنة المنظمة وليس من تدخل لي، ولذلك كنت متقيداً بالإطار الزمني تقيداً تاماً وإن كنت قد تعرضت إلى كثير من الحرج لأن هاتين المرحلتين أو هذين التاريخين، ليسا دقيقين بالنسبة إلى انتهاء الحياة الأدبية، فشاعر ينتهي في مطالع الحرب الأولى، وشاعر يبدأ في نهايات الحرب الثانية، كيف أصنّفهما؟ إذن هناك صعوبة في التصنيف وفي النسبة التاريخية؛ وقد عانيت منها. وانتقل أيضاً إلى

التسميات التي لم ترق للإخوة وقد وقعت فيها كذلك، وعندما أسند إلي هذا البحث كنت قد اعترضت على التسمية، فأنا من القائلين بالرومانطيقية بالطاء وليس بالسين ولا بالتاء ولا بغير ذلك، استناداً إلى أن المذهبية في العربية تنطلق من حرف (طاء) (كالاستيطيقاء) وما شابه ذلك، وأن الرومانطيقية هي صفة تشبيهية، وليست صفة فلسفية واسمية مستقلة، لذلك وضعت تعريفاً في حاشية بداية البحث بأنني عندما أستعملها صفة فهي (رومانسية)، وعندما أستعملها مذهباً فهي رومانطيقية، وهذا واضح، ربما أكون قد أغفلت شيئاً من ذلك، وهذا ليس مطعناً كما قال الإخوان. ويقول السائلون أو المناقشون بأنني ادعيت أنه ليس هناك في الشعر العربي قصيدة واحدة خرجت على تعددية الموضوعات، وعلى النسق الاتباعي قبل العصر الحديث، أنا قصدت بذلك الأسلوب أو مدرسة العمود في الشعر العربي، هذه القصيدة العربية القديمة هي بنظري لم تزل تحتوي على كثير من الموضوعات وإن غلب عليها موضوع على آخر، خذوا أية قصيدة في المدح أو في الرثاء أو في الهجاء أو في الوصف، لن تجدوا فيها موضوعاً واحداً، واستثنيت في البحث لمن لم يقرأ جيداً قصائد الذين اعتنقوا عقيدة أو اعتمدوا على اتجاه وخصوصاً أصحاب الغزل العذري، والإباحي. هؤلاء هم الاستثناء فليعرف ذلك. أنا لا أدعي هكذا إنما أستقرئ، ومن يجد قصيدة أخرى تكسر هذه القاعدة فليقدمها لي وأنا أشكره، ولكن في حدود ما قرأت لم أجد من خرج على هذا النسق العمودي إلا أصحاب الرومانسية الحديثة، أو الذين عاشوا على استقلالية في المنهج الحياتي وهم قلة قليلة في تاريخنا العربي. أمّا الكلام على الانبهار في مفاهيم الغرب، فأنا لا أنبهر بمفهوم ولا أتصدر أي تيار من هذا القبيل، إنما الغرب هو المصدر لي كدارس منهجي، وأنا من الذين فرقوا تماماً وميزوا بين ما قدمه الغرب من نتاج أدبي متمذهب، وبين ما كثر في نتاجنا العربي من اتجاهات في الشعر وفي الرومانطيقية وفي غير ذلك.. وقلت بأن لا نعاني من العقدة فيما إذا كان الغرب لديه مذاهب متكاملة وليس لدينا، فهذه طبيعة أدبنا العربي، وليس لنا أن نكون مقلدين، وأن نكون نسخة طبق الأصل، إذن ليس هناك انبهار على الإطلاق.

وأنتقل إلى الدكتورة سعاد التي خاطبتني بلغة الأستاذ وهذا تشريف، وقالت بأنني بدأت بלבnan وانتهيت به، وهمشت سورية ولا أعرف إلى أي شيء ترمي، هي تريد أن تبذر بعض الحساسية بيننا وبين السوريين، هذا غير صحيح.

رئيس الجلسة: (مقاطعاً): هي موجودة متوارية هناك...

الدكتور الأيوبي:

نعم أنا أراها - الحقيقة أنه لم يكن بين شعراء سورية في المرحلة هذه شعراء لامعون في المذهب الرومانطقي على مستوى أنور العطار، ولم أهتمش سورية، سورية هي نفسها التي لم تكن تعني بهذا التيار وقد قال ذلك أحد كبار الكتاب جلال فاروق الشريف مثلاً...

مقاطعة من الرئيس:

رفقاً بالرئاسة أمامك دقيقتان.

الدكتور ياسين الأيوبي:

دائماً الدكتور عبد السلام يشد علي ويرخي لغيري....

(يتابع) أما الدكتور محمد قوبعة فقد أدهشني، أدهشني مداخلته التي لم أر فيها شيئاً مترابطاً، وقد أثار نقاطاً كثيرة، جعلني أتساءل هل أنا صحيح في هذا الموقف الذي لم يربط ولم يصل ولم يجد منهجاً؟ لا! إنه جور فاضح، وأرجو أن تعيد النظر وأن تقرأه من جديد، فستجدني ملماً تماماً وأنا من أساتذة المنهج، ولكنني دائماً في دراستي أتبع المنهج الذوقي، لأن شاعريتي في البحث التي لم يشر إليها أحد من الدارسين أو من الناقدين، فلم يقل أحد عن لغتي التي كانت تهامس أو تقف على قدم المساواة مع الشعر إلى حد ما، وهذه النقطة كنت ألد أن أسمعها ولكن لا يهمني فأنا مدرك لهذا الخط البلاغي لدي. فهذا النقد، نمط من النقد الذوقي الأدبي لا يمكن أن يكون منهجياً صارماً وإن كنت أنا أحد الذين ينادون بالمنهجية الأكاديمية التي حاولت الدكتورتان نسيمه وسعاد أن تحاسباني عليها، وكأنني في مناقشة أكاديمية في صرح جامعي.

أشار الأستاذ عدوان إلى نقاط مهمة لم يتطرق إليها البحث... والحقيقة أن مسودة البحث قد رصدت كثيراً منها، كالحرية، والثورة، وغيرها... ولكنه بالغ في التوسع والطرح، مع العلم أن الكلام في الإحياء الديني والقومي والتصدي لمشكلات

العصر، يدخل في الاتجاهين الواقعي والكلاسيكي، وبيتعد كثيراً عن الاتجاه الرومنطقي الخالص، ولا سيما رومنطيقية الغرب التي كانت الركيزة في دراستنا وما انعكس منها على قصائد الرومنسيين في الشام وقوله (بالتفكير) الذي اتسم به البحث، لأنه لم يتطرق إلى ما ذكر من ثورة وحرية ومعالجات اجتماعية.. غير صحيح. لأن الكلام في النوازع الذاتية والوجدانية، التي أشرتُ إليها، في صميم الموضوعات التي عُنيَتْ بها الرومنطيقية العربية وغير العربية، كالموت والحب والحنين والتأمل والتذكّار، والانصهار مع الطبيعة. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للمحاضرين الكريمين وشكراً للسادة المعقبين... شكراً لكم سادتي الأفاضل وإلى اللقاء.

ابيض

الجلسة الثالثة

رئيس الجلسة الأستاذ صدقي خطاب:

هذه هي الجلسة الثالثة من جلسات الدورة السادسة، والتي سيتحدث فيها كل من الدكتور محيي الدين صبحي والدكتور عبدالله الغدامي، الدكتور محيي الدين صبحي يتحدث عن القصيدة القومية في بلاد الشام فترة ما بين الحربين، (ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية)، ويتحدث الدكتور عبدالله الغدامي عن (قراءة القصيدة الحرة).

اسمحوا لي أن أعرف بكلمات قصيرة محاضرنا الأول الدكتور محيي الدين صبحي، الذي تخرج في جامعة دمشق عام (١٩٥٥) ثم نال شهادة الدكتوراه من الجامعة الأميركية في بيروت، وعمل في حقل التعليم وفي الصحافة السياسية والأدبية، وانتخب عضواً في المكتب التنفيذي.

حقيقة للدكتور محيي الدين صبحي نشاطات ثقافية متنوعة وله عدد من الكتب والدراسات منها المترجم ومنها المؤلف، منها على سبيل المثال (نزار قباني شاعراً وإنساناً)، و(الأدب والموقف القومي)، و(العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي)، و(البطل في مأزق)، و(نظرية الأدب)، و(النقد الأدبي) وهذه أعمال شامخة ولا شك أنه قد كانت له جراحة في التصدي لها، رغم صعوبتها، على من يعرف هذه الأعمال باللغة الإنجليزية، وكان آخر كتبه كتاب (الدكتور إحسان عباس والنقد الأدبي).

تعودنا في الجلستين السابقتين أن نعطي للمحاضر نصف ساعة ليتحدث فيها بشكل موجز عن أهم القضايا التي يطرحها بحثه، أما بالنسبة للتعليقات فلدي قائمة بالمتحدثين، ستة منهم سيناقشون الدكتور محيي الدين صبحي، وأحد عشر كوكبا سيناقشون الدكتور الغدامي، سنتقيد بالوقت لأننا مضطرون أن نغادر هذا المكان في الساعة الثامنة، فرجاء التقيد بالمدة المحددة حتى نستطيع أن نكون منصفين، وقد قيل في الجلسة الأولى أن جميع التعليقات ستنتشر، وتفضل إدارة الندوة أن تُعطى لهم التعليقات المفصلة حتى ينشروها في الكتاب، أدعو أخي وصديقي الدكتور محيي الدين صبحي لكي يتحدث في موضوعه فليتفضل.

البحث الخامس
القصيدة القومية في بلاد الشام
فترة ما بين الحربين (*)

د. محيي الدين صبحي

مقدمة للشاعر عبدالرحيم محمود:

سأحمل روعي على راحتني
وألقي بها في مهاوي الردى
فإما حياة تسرُّ الصديق
وإما مماتٌ يغيبُ العدى
ونفسُ الشريف لها غايتان:
ورودُ المنايا ونيلُ المنى
وما العيش؟ لا عشتُ إن لم أكنُ
مَخُوفَ الجَنابِ حرامِ الحمى
إذا قلتُ أصغى لي العالمون
ودوى مَقَالِي بين الورى

لعمرك إنني أرى مصرعي
ولكن أغيذ إليه الخطى
أرى مَقَتلي دون حَقِّي السليب
ودون بلادي هو المَبْتغى

(*) اختار الباحث عنواناً آخر هو: من شعر الحماسة إلى شعر الوطنية والقومية، تطور نوع أدبي.

يَلْدُ لَأَذْنِي سَمَاعُ الصَّلِيلِ
وَيُبْهَجُ نَفْسِي مَسِيلُ الدَّمَا
وَجِسْمُ تَجَنَّدَلْ فَوْقَ الْهَضَابِ
تَنَاوَشُهُ جَارِحَاتُ الْفَلَا
فَمِنْهُ نَصِيبٌ لَطِيفِ السَّمَاءِ
وَمِنْهُ نَصِيبٌ لَأَسَدِ الثَّرَى
كَسَا دُمْلَهُ الْأَرْضَ بِالْأَرْجَوَانِ
وَأَثْقَلَ بِالْعَطَرِ رِيحَ الصَّبَا
وَعَفَّرَ مِنْهُ بِهِيَ الْجَبِينِ
وَلَكِنْ عَفَّاراً يَزِيدُ الْبَهَا
وَبَانَ عَلَى شَفَتَيْهِ ابْتِسَامُ
مَعَانِيهِ هَزْءٌ بِهِذِي الدُّنَى
وَنَامَ لِي حِلْمُ حِلْمِ الْخُلُودِ
وَيَهْنَأُ فَيِيهِ بِأَحْلَى الرُّؤَى

لَعَمْرُكَ هَذَا مِمَاتُ الرِّجَالِ
وَمَنْ رَامَ مَوْتاً شَرِيفاً فَذَا
فَكَيْفَ اصْطَبَّارِي لَكَيْدِ الْعَدُوِّ
وَكَيْفَ احْتِمَالِي لِسُومِ الْأَذَى
أَخُوفاً! وَعَنْدِي تَهْوُونُ الْحَيَاةِ
وَذُلّاً! وَإِنِّي لِرَبِّ الْإِبْرَا
بِقَلْبِي سَأَرْمِي وَجْهَهُ الْعَدَاةِ
فَقَلْبِي حديدٌ وَنَارِي لُظَى
وَأَحْمِي حِيَاظِي بِحَدِّ الْحَسَامِ
فَيَعْلَمُ قَوْمِي بِأَنِّي الْفَتَى

تندرج هذه القصيدة في باب الحماسة ولا ريب، ففيها كل مقومات الحماسة من استنهاض وعزيمة وتصميم، وكذلك تتوسع في المفهوم ليستوعب شعر المقاومة والوطنية.

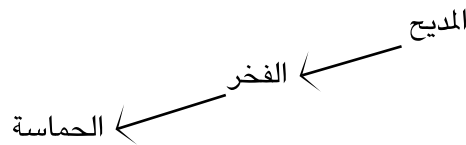
فكيف تطور باب الحماسة وتحدث حتى صار يشمل كل الشعر السياسي والوطني، فيما ضمّر باب المديح على سبيل المثال حتى كاد يحمل معنى سلبياً ينتقص من الشعر والشاعر معاً.

لننصّ بادئ ذي بدء على أن باب الحماسة ليس من أغراض الشعر الأصلية، إذ إن النقاد العرب من ابن قتيبة إلى ابن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٣م) يجمعون على أن أغراض الشعر أربعة هي المدح والهجاء والنسيب والثناء، وقد يضيفون إليها الفخر أما الحماسة فلم ترد بين أغراض الشعر ألبتة، وبالتالي فهي ابتكار من الشاعر أبي تمام اكتشفه وثبته في كتاب مختاراته. ويرد الافتخار إلى المديح، فيقول ابن رشيق: «والافتخار هو المديح بعينه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه فكل ما حسن في المديح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه، قبح في الافتخار»^(١) ومن نماذجه التي يسوقها ابن رشيق قول عامر بن الطفيل:

فإني، وإن كنت ابن سيد عامرٍ
وفي السر منها، والصريح المهذب
فما سوّدتني عامرٌ عن وراثته
أبى الله أن أسـمـو بأم ولا أب

والحماسة: الشجاعة والتشدد في الدين وفي الحرب^(٢)

وباعتبار الحماسة نوعاً شعرياً يصعب تصنيفها في الأغراض الشعرية الرئيسية فهي فرع ثالث بحسب التصنيف التقليدي عند ابن قتيبة وابن جعفر وابن رشيق:



(١) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٨،

٧٩٩-٧٩٨/٢

(٢) لسان العرب ٨٠٣/٣ مادة حمس.

فالمديح هو الغرض الأصلي، يتوجه به الشاعر إلى الآخر - الأعلى مقاماً مستعملاً فيه «الأسلوب العالي» الذي يميز فيه علماء البلاغة الأوربيون شعر التراجيديا والملاحم، وسبيله في العربية «شرف المعنى وجزالة اللفظ» فإذا افتخر الشاعر تحدث عن قومه ونفسه بالأسلوب عينه. فإذا قصر حديثه على التجلد والشدة وعقد العزم على المكاره فقد دخل في باب الحماسة.

ومن ينظر في باب الحماسة يجد أن أبا تمام قد اختار مجموعة واسعة من المقطوعات تتضمن العديد من المعاني التي تؤكد جميعها على الصراع بصرف النظر عن الطرف المنتصر، هل هو الشاعر وقومه أم خصومهم. فمن السهل مقارنة الانكسار الذي تعرضه صاحبة الحماسية (٣١٠)^(٣) عن موت قومه وهزيمتها الشخصية، مع ما حل ببلاد الشام بعد الحرب العالمية الأولى من هزيمة واحتلال، تقول فاطمة بنت الأحجم الخزاعية ترثي أباها:

يا عينُ جُودي عند كل صَباح
جودي بأربعة على الجراح
قد كنتَ لي جِبلاً ألوذ بظله
فتركتني أمشي بأجرد ضاح
قد كنتُ ذاتَ حمية ما عشتَ لي
أمشي البرازُ وكنت أنت جناحي
فاليوم أخضع للذليل وأتقي
منه، وأدفع ظالمي بالراح
وأغض من بصيري وأعلم أنه
قد بان حدُ فوارسي ورماحي
وإذا دعت قُمرية شجناً لها
يوماً على فنن دعوت صباحي

(٣) الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق د. عبدالله بن عبدالرحيم عسيان، نشرته إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود ٤٤٤/١.

يقول الشارح «وكانت عائشة رضي الله عنها تتمثل بهذه الأبيات التي معنا بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم» فمن السهل إسقاطها على وضع الانكسار القومي بعد خروج الملك فيصل من دمشق وزوال الدولة العربية ووقوع الوطن تحت الاحتلال الفرنسي.

ويمكن وضع نقطة افتراضية لنشوء الشعر الوطني في قصائد محمود سامي البارودي عن ثورة عرابي حيث يمتزج الفخر والحماسة بالهزيمة والانكسار. وفي تلك البدايات كان العنصر الذاتي في البطولة الشخصية مازال ملموساً فالبارودي شاعر فارس شارك في الأحداث، ولذلك يحفل شعره الوطني بالفخر في فروسيته ومواقفه. ومازال هذا التمازج أثراً من آثار النشأة الأولى في الشعر الفلسطيني، فنقرأ للشاعر محمود درويش في قصيدة «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦):

حملتك زاد أسفاري

وباسمك صحت في الوديان:

خيول الروم أعرفها

وإن يتبدل الميدان

خذوا حذراً

من البرق الذي صكَّته أغنيتي على الصوَّان

أنا. زين الشباب وفارس الفرسان

أنا. ومحطَّم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان..

ويقول راشد حسين في الخمسينات:

قالت: «أخاف عليك السجن» قلت لها:

من أجل شعبي ظلام السجن يُلتحفُ

لو يُقْصرون الذي في السجن من غرفٍ

على السجون، لهدَّتْ نفسها الغرف

لكن لها أمل أن يُستضاف بها
حرّ. فيزهر في أنحائها الشرف

فهذه بقايا من الفخر القديم والاعتداد بالتجلد سرّت في قصائد الشاعر المحدث
الذي وقف شعره على قضية وطنه وأبيات راشد حسين في السجن لها نسب في
قصائد علي بن الجهم حين حبس وصلب.

قالوا: حُبست، فقلت: ليس بضائري
حبسي، وأي مهند لا يُغمَدُ

على أن غياب البطولة الفردية وحلول البطولة الجمعية حيث تتصدى الجماهير
الغفل للمحتل فتصدّه وتدميه دون أن تعباً بالآلام والتضحيات الباهظة التي تقدمها،
يمكن تقصّي ظهوراته الأولى بوضوح في الثورات الجامعة التي اجتاحت أقطار الوطن
العربي من مغربه إلى مشرقه في مطالع العشرينات من القرن العشرين. في مصر
١٩١٩، وفي العراق ١٩٢٠ ثم فلسطين، كما في سورية، ١٩٢٠ و ١٩٢٥. ففي هذه
اللحظات التاريخية البطولية تم تحول الحماسة إلى شعر وطني وحدثت طفرة قلبت هذا
النوع الأدبي وحدثته حتى صار قادراً على استيعاب نضالنا والتعبير عن ضمائرنا
وحمل رؤيا عن تطلعات الأمة العربية إلى التحرر والوحدة وإنشاء دولة متقدمة.

هكذا نرى أن الشعر القومي والوطني وشعر المقاومة في فلسطين والجزائر
وبورسعيد وحرب تشرين وطرد الاحتلال الأجنبية من الوطن العربي .. هو سليل
مباشر لشعر الفخر والحماسة والرياء، وهذا دليل ساطع على استمرارية الأدب العربي
عبر العصور وقابليته للتعبير عن مختلف المراحل التاريخية والتطور بحسب تغير
المواقف والأنماط الثقافية.

والقارئ المتبصر لهذا البحث يجد أن الباحث قد ضرب صفحاً عن النواحي
الجمالية في الأشعار المختارة، فقد كان همه التقاط المقطوعات التي تسجل ردود الفعل
المباشرة على التقلبات السياسية العنيفة التي تلاعبت بمصائر بلاد الشام بين الحريين
وقد كان مقياس الاختبار مدى القرب الزمني بين المعركة وشاعرها. فالأقرب هو الأهم

لأننا في معرض تسجيل تاريخي لمواقف قومية يظهر فيها الاتساق والتتابع في الإصرار على موقف واحد: وحدة بلاد الشام وعروبيتها واستقلالها. على تفاوت في التأكيد كل مرة بين عنصر وآخر من هذه العناصر الثلاثة.

ولما كان الجانب التطبيقي لانقلاب شعر الحماسة إلى شعر قومي أكثر أهمية من التعليقات النظرية، فسوف نقتصر على عرض مختصر لمسألة تطور الأنواع الأدبية في مرجع عالمي معتمد هو كتاب «نظرية الأدب».

يقول مؤلفا (نظرية الأدب) «إن النوع الأدبي ليس مجرد اسم، لأن العرف الجمالي يصوغ شخصية هذا العمل. فالأنواع الأدبية أوامر دستورية ملزمة لأنها تعطي قوانين للشعر الملحمي أو المسرحي أو الغنائي».

النوع الأدبي مؤسسة، ومن المعروف أن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بوساطتها. كما أن بإمكانه أن يلتحق بالمؤسسات القائمة ثم يعيد تشكيلها، أو يبتكر مؤسسات جديدة.

نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي فهي تصنف الأدب وتاريخه بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية، على أساس أنها معطى تاريخي.

هل تشتمل نظرية الأنواع الأدبية على اقتراح بأن كل عمل ينتمي إلى نوع؟ وهل تبقى الأنواع ثابتة أم تتطور ويلحقها التغير؟ تاريخ الأدب يدل على تطور الأنواع فعند الحديث عن فنون التخيل الحديثة (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة): يقترح فيتور (Viotor) اقتراحاً مناسباً، مفاده أن مصطلح «النوع» (Genre) ينبغي ألا يستعمل لتلك المقولات الثلاث - على تفاوت حدودها النهائية، وكذلك لمثل تلك الأنواع التاريخية كالمأساة والملهة؛ ونحن نوافق على أن الاصطلاح ينبغي أن يطبق على الفئة الثانية أي الأنواع التاريخية، ومن الصعب أن نتدبر مصطلحاً للفئة الأولى - ربما لا نحتاج إليه غالباً في الممارسة.

ميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب «أسلوب المحاكاة» أو «التمثيل» فالشعر الغنائي هو «شخص الشاعر ذاته»؛ في الشعر الملحمي أو (الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه كراوية، ويجعل شخصياته تتحدث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط)؛ أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية».

الناقد الإنكليزي E.s. Dallas في كتابه: Poetics: An Essay on Poetry (1852) وجد ثلاثة أنواع رئيسية من الشعر (المسرحية، الحكاية، الأغنية) ثم انكب عليها بعد ذلك في سلسلة من التخطيطات، ألمانية أكثر منها إنكليزية. وهو يترجم هذه الأنواع على النحو التالي: المسرحية - ضمير المخاطب الحاضر - الزمن المضارع. الملحمة - ضمير الغائب، الزمن الماضي. الشعر الغنائي - ضمير المتكلم المفرد، الزمن المستقبل.

ينظر في النوع إلى الوزن والصناعات والقصد الجمالي. تؤمن النظرية الكلاسية بمبدأ «نقاء النوع» وهو مذهب يعتمد على مبدأ جمالي هو الرجوع إلى وحدة صارمة في الجرس وصفاء الأسلوب والتركيز على انفعال واحد وكذلك على عقدة واحدة. وللنظرية الكلاسية طريقتها في التفريق الاجتماعي بين الأنواع، فالملحمة والمأساة تعالجان قضايا الملوك والنبلاء، والمهابة للطبقة المتوسطة، والهجاء والمأساة للعامة. فلا أعراف الطباقية «لإيقاع» أسلوبية توزع الأسلوب العالي والمتوسط والمنخفض حسب مراتب الشخصيات.

أما نظرية الأنواع الحديثة فتفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية لإنتاج نوع جديد مثل «المأساة - المهابة»

يمثل النوع جملة من الصناعات الأسلوبية تكون في متناول اليد قريبة المأخذ للكاتب. الكاتب الجيد يمثل مؤقتاً للنوع كما هو ثم يمدده تمديداً جزئياً (البارودي).

الفضل في دراسة النوع أنه يلفت النظر إلى التطور الداخلي للأدب وهو تطور يتأسس على قاعدة أن الأشكال الأدبية المعقدة قد تطورت من وحدات أبسط.

(نظرية الأدب، بيروت ١٩٨١، ط٢، ص ص ٢٣٧-٢٥٠).

الشعر القومي في بلاد الشام بين الحربين (١٩١٤-١٩٤٥)

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب
فقد طمى السيل حتى غاصت الركبُ
فيم التعلل بالآمال تخدعكم
وأنتم بين راحات القنا سلب
كم تُظلمون ولستم تشتكون وكم
تُستغضبون فلا يبدو لكم غضب
فشمّروا وانهضوا للأمر وابتدروا
من دهركم فرصة ضنت بها الحقب
لأنتم الفئة الكثرى وكم فئة
قليلة تمّ إذ ضُمت لها الغلب
بالله يا قومنا هبوا لشأنكم
فكم تناديكم الأسف فار والخطب
ألستم من سطوا في الأرض واقتحموا
شرقاً وغرباً وعزوا أينما ذهبوا
فما لكم ويحكم أصبحتم هملاً
ووجه عزكم بالهون منتقّب
لا دولة لكم يشهد أزركم
بها ولا ناصر للخطب ينتدب
أقداركم في عيون الترك نازلة
وحقكم بين أيدي الترك مغتصب
إبراهيم اليازجي (١٨٩٦)

لم يسلم الغرب قط بعروبة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، لذلك اصطبغت اندفاعته الاستعمارية في القرن التاسع عشر بصبغة صليبية مقيتة قرنت الاستعمار الإمبريالي الغربي مع الاستعمار الثقافي، مضافاً إليهما مشاريع الاستعمار الاستيطاني سواء في الجزائر ومصر أو في سورية الطبيعية التي مزقت إلى أربع دويلات هي سورية ولبنان ثم الأردن وفلسطين، حتى العراق لم يسلم من أذى الاستيطان، إذ إن إدارة الهند البريطانية وضعت في يوم من الأيام مشروعاً لتوطين مليوني هندي في العراق، مثلما فكر كيتشنر في أن يحكم مصر عن طريق مجلس من اليونانيين والأرمن والأقباط على أساس أن مسلمي مصر مجرد فلاحين غير مؤهلين لتطوير بلادهم وإدارتها.

وزاد الطين بلة أن الضباط الأتراك في جمعية الاتحاد والترقي اعتنقوا النزعة الطورانية ليعارضوا بها سياسة السلطان عبد الحميد في الدعوة إلى الجامعة الإسلامية وفي محاولته إشراك العرب في حكم السلطنة. فبدلاً من أن يتجاوب ضباط الاتحاد والترقي الأتراك مع دعوة المصلحين العرب إلى اللامركزية، لجأوا إلى سياسة التتريك بالقوة، وأسقطوا اللغة العربية في جهد غير مسبوق لمحاربة القومية العربية التي كان أصحابها يقبلون بالاستمرار تحت حكم السلطنة، مقابل الاعتراف بقوميتهم ولغتهم واستقلالهم الذاتي.

هذه العوامل مجتمعة فرضت على النخب العربية في القرنين الأخيرين خوض معارك مستمرة ضد الغزو المتنوع: الثقافي والاستعماري والاستيطاني. وكالعادة كان الشعر ديوان العرب فسجل معاركهم وأشاد بمقاومتهم وثبت مواقفهم، وعبر عن وجدانهم. لهذا السبب فإننا إذا أردنا أن نفهم الشعر القومي في النصف الأول من القرن العشرين فلا مندوحة لنا من تتبع السياسات الدولية التي تلاعبت بمصائر العرب وأوطانهم، ثم رصد المعارك التي خاضوها. فإذا تم لنا ترسيم خارطة للحوادث السياسية والمعارك العسكرية وزعنا القصائد التي أوجت بها تلك الحوادث على مناسباتها، فإذا فرغنا من ذلك التفتنا إلى النواحي الفنية بغية معرفة تطور هذا الشعر والموازنة بين شعرائه.

١ - التحقيب السياسي

أ - قبل تقسيم سورية الطبيعية:

١ - أصدر السلطان عبدالحميد الثاني دستوراً في ١٩٠٨ وألغاه عام ١٩٠٩. كان الأتراك يشكلون خمس سكان السلطنة بينما العرب يمثلون ثلاثة أخماسها، ومع ذلك تشكل البرلمان الذي أسفرت عنه حركة الاتحاد والترقي من ١٥٠ عضواً للأتراك و٦٠ عضواً للعرب، وضم مجلس الأعيان ٣١ عضواً تركياً و٣ أعضاء عرب.

٢ - الجمعيات العربية:

- رابطة الوطن العربي في باريس، أنشئت عام ١٩٠٤.
- جمعية النهضة العربية، أسست في دمشق ١٩٠٦.
- جمعية الإخاء العربي العثماني ١٩٠٨.
- المنتدى العربي، أسس بعد إغلاق جمعية الإخاء.
- الجمعية القحطانية، أسسها عزيز علي المصري وسليم الجزائري ١٩٠٩.
- العربية الفتاة، أسسها الطلاب العرب في باريس، ثم انتقلت إلى بيروت سنة ١٩١٣ ثم إلى دمشق حتى ١٩٢٠.
- حزب اللامركزية، تأسس في القاهرة عام ١٩١٢ وله فرعان في سورية والعراق.
- جمعية العهد، أسسها عزيز علي المصري سنة ١٩١٣ ومعظم أعضائها من الضباط العراقيين، كان لها فرعان في الموصل وبغداد ثم اجتمعا في دمشق ١٩١٥ واشتركا في الثورة العربية.
- الجمعية الإصلاحية في بيروت، ١٩١٣ أغلقتها الحكومة.

٣ - عقد في باريس المؤتمر العربي الأول بين ٨ و٢٣ حزيران/ يونيو ١٩١٣ بالتعاون بين العربية الفتاة والجمعية اللامركزية في القاهرة وبعض أعضاء الجالية العربية في أمريكا. بلغ عدد الممثلين الرسميين ٢٤ بالتساوي بين المسلمين والمسيحيين، برئاسة الشيخ عبد الحميد الزهراوي وشارل دباس أميناً للسِر. أهم مقرراته: الحكم الذاتي للولايات العربية، وتأسيس اللغة العربية وجعلها رسمية، أخيراً قصر الخدمة العسكرية للعرب على الولايات العربية ضمن إطار السلطنة.

٤ - ردت حكومة الاتحاد والترقي على المؤتمر العربي بتعيين جمال باشا (وكان يستلم إدارة المخابرات في جمعية الاتحاد والترقي) فبدأ بإرسال الكتائب العربية إلى الأناضول وإحلال كتائب تركية محلها.

٥ - مراسلات الحسين - مكماهون بين تموز/ يوليو ١٩١٥ وأذار ١٩١٦ على أساس تشكيل مملكة من البلاد العربية المحررة من الحكم العثماني برئاسة الحسين مقابل الثورة على الأتراك ومساعدة الحلفاء في الحرب العالمية الأولى.

٦ - بعد إعلان السلطنة الحرب على إنكلترا وفرنسا، اقتحمت قوات تركية القنصليتين الفرنسية والبريطانية وضبطت وثائق عن اتصالات بعض رجال الجمعيات العربية بالحكومتين الفرنسية والبريطانية، فحاكمهم جمال باشا بتهمة الخيانة وأعدمهم في ٦ مايو/ أيار ١٩١٦ في بيروت ودمشق.

٧ - الثورة العربية:

- في ١٠ حزيران/ يونيو ١٩١٦، أطلق الحسين بن علي رصاصة الثورة من قصره في مكة ثم أذاع «منشور الثورة» فبدأ الضباط العرب يتركون الجيش التركي ويلتفون حوله وفي طليعتهم عزيز علي المصري مع ثلاثمائة جندي مصري.

- في ٢٥ - كانون الثاني/ يناير ١٩١٧ حررت القوات العربية الحجاز (ما عدا المدينة المنورة) وأعلنت الحسين «ملكاً على البلاد العربية» وفي ٦ تموز/ يوليو ١٩١٧ احتلت العقبة فجعلها فيصل بن الحسين مقراً لقيادته برفقة الجنرال اللنبي الذي أجلى

الأتراك من غزة والخليل واحتل القدس في ٩ كانون الأول/ ديسمبر ١٩١٧ واتجه إلى شرق الأردن بالقوات العربية فاحتل معان وعمان ثم درعا وفي أول تشرين أول/ أكتوبر ١٩١٨ دخلت جيوش الثورة إلى دمشق وتبعته القوات البريطانية ثم حررت حمص وحماة وحلب فيما كانت الحملة العربية على الساحل تحرر حيفا وعكا وصور وصيدا إلى بيروت وطرابلس. وأعلن فيصل ملكاً على سورية الطبيعية. وكان الجنرال اللنبي قسم سورية الطبيعية إلى ثلاث مناطق:

١ - الشرقية: وتشمل شرق الأردن ودمشق مع حمص، حماة، حلب برئاسة

الأمير فيصل في ٤ نيسان/ أبريل ١٩٢٠.

٢ - الغربية: وشملت جبل لبنان وولاية بيروت (أي صور وصيدا وطرابلس واللاذقية ثم انطاكية واسكندرون)، ووضعت تحت الإدارة الفرنسية.

٣ - فلسطين، وضعت تحت الإدارة البريطانية.

٨ - معاهدة سايكس - بيكو في ١٦ أيار/ مايو ١٩١٦:

منحت روسيا القسطنطينية وشرق الأناضول. وحصلت فرنسا على سورية الحالية ومنطقة الموصل وحصلت بريطانيا على الأردن والعراق على أن توضع فلسطين تحت إدارة دولية خاصة.

٩ - وعد بلفور في ٢ ت ٢/ نوفمبر ١٩١٧. وهو رسالة من جيمس بلفور وزير خارجية بريطانيا إلى اللورد روتشيلد تتعهد فيه بريطانيا «بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين».

١٠ - في ٢ يناير ١٩١٩، انعقد مؤتمر الصلح في باريس واتخذ قراراً في ٢٠ ك ٢/ يناير بفصل لبنان وسورية وفلسطين والعراق عن تركيا ووضعها تحت الانتداب. وفي ٢٥ نيسان/ أبريل ١٩٢٠ عقدت عصبة الأمم مؤتمر سان ريمو فتقرر فيه الانتداب الفرنسي على سورية ولبنان، والانتداب البريطاني على فلسطين والأردن والعراق مع العمل على تنفيذ وعد بلفور.

١١ - في ٢١ تموز/ يوليو ١٩٢٠ زحف الجنرال غورو على دمشق. وفي ٢٤ منه التقى بالقوات العربية في ميسلون وعلى رأسها الشهيد يوسف العظمة وزير دفاع حكومة الملك فيصل.

١٢ - في أول أيلول/ سبتمبر ١٩٢٠، أعلن الجنرال غورو إنشاء دولة لبنان الكبير وفصله عن سورية وقسم سورية إلى أربع محافظات: دمشق، حلب، العلويين، جبل الدروز.

ب - الدويلات السورية المجزأة:

الجمهورية السورية:

١٣ - قامت حركات مسلحة ضد فرنسا قبل معركة ميسلون في اللاذقية وجبالها عام ١٩١٩ بزعامة الشيخ صالح العلي، وحركة إبراهيم هنانو في حلب والمعرة عام ١٩٢٠.

١٤ - الثورة السورية الكبرى ١٩٢٥ - ١٩٢٧، انطلقت شرارة الثورة من جبل العرب بزعامة سلطان باشا الأطرش وما لبثت الجمعيات العاملة آنذاك أن انضوت تحت لوائه، مثل جمعية العهد والجمعية العربية الفتاة، وحزب الاستقلال، فامتدت المعارك من جبل العرب إلى غوطة دمشق. ولما كادت القوات الفرنسية أن تواجه الهزيمة لجأت إلى إحراق النصف الجنوبي من مدينة دمشق بسكانه - وما تزال المنطقة تسمى «الحريقة» حتى اليوم وكانت مطالب الثوار:

١ - إعادة توحيد أجزاء سورية الطبيعية.

٢ - وضع دستور للبلاد وقيام حكومة عربية.

٣ - تشكيل جيش عربي.

٤ - تحقيق شرعة حقوق الإنسان في الحرية والإخاء والمساواة.

١٥ - في عام ١٩٣٦ وقعت فرنسا مع سورية على معاهدة رفضها البرلمان الفرنسي، وفي ١٩٣٩ أعلنت الحكومة الفرنسية سُلخ لواء الاسكندرون عن سورية ومنحه لتركيا بدءاً من ٢٣ حزيران/ يونيو مقابل حياد تركيا في صراع الحلفاء مع ألمانيا وتأمين سلامة المواصلات في البحر الأبيض مما أثار موجة سخط عارمة.

١٦ - في ١٩٤٠ هزمت فرنسا أمام ألمانيا فألف الجنرال بيتان حكومة عرفت باسم حكومة فيشي وقد والتها القوات الفرنسية في سورية، لكن بريطانيا جلبت قوات فرنسا الحرة بزعامة الجنرال ديغول فهاجمت القوات الفرنسية في سورية وهزمتها، فأعلن الجنرال كاترو، نيابة عن ديغول انتهاء الانتداب واستقلال سورية في ٨ حزيران يوليو ١٩٤١ وأجريت انتخابات برلمانية جاءت بشكري القوتلي رئيساً للجمهورية في آب ١٩٤٣ لكن فرنسا رفضت تسليم القيادة العسكرية للحكومة الوطنية مما أثار اضطرابات في أنحاء البلاد، فما كان من القوات الفرنسية إلا أن قصفت دمشق بالمدفعية والطيران ومثلت بحامية البرلمان السوري بفقء الأعين وتقطيع الأوصال. وأحرقت دمشق مرة ثانية، لكن المقاومة صمدت مما أدى إلى عقد مؤتمر في باريس حضرته سورية ولبنان إلى جانب فرنسا وبريطانيا تقرر فيه جلاء القوات الفرنسية في ١٧ نيسان / أبريل ١٩٤٦ فنالت سورية استقلالها الفعلي.

١٧ - في ١٥ - أيار/ مايو ١٩٤٨ انسحبت القوات البريطانية من فلسطين فدخل الجيش السوري الحرب إلى جانب الجيوش العربية لإنقاذ الشعب الفلسطيني من فتك العصابات الصهيونية التي أعلنت قيام دولة إسرائيل في ذلك التاريخ، وفي ١١ حزيران فرضت الدول الغربية هدنة دامت إلى ٩ تموز / يوليو/ وهي مدة كافية لإعادة تسليح اليهود وقلب موازين القوى في المنطقة، وفي ١٨ تموز أعلنت الهدنة الثانية بعد أن كسبت دولة إسرائيل مزيداً من الأرض وشردت الشعب الفلسطيني.

١٨ - الجمهورية اللبنانية:

على أثر الفتنة الطائفية بين الدروز والموارنة عام ١٨٦٠ اجتمعت في القسطنطينية الدول العظمى وهي فرنسا وبريطانيا وبروسيا والنمسا وروسيا وتركيا ووضعت للبنان ما أسمته «القانون الأساسي لسنة ١٨٦٤» الذي تم بموجبه إعادة تنظيم الحكم في لبنان وكان مقسماً إلى قائمقاميتين، فجعل لبنان ولاية مستقلة يحكمها مسيحي عثماني يعينه الباب العالي بعد موافقة الدول الموقعة على الميثاق، مع وجود مجلس إدارة

منتخب يمثل الطوائف. ونص بروتوكول ١٨٦٤ على إلغاء امتيازات الإقطاعيين وإنشاء محاكم مدنية وأخرى دينية.

حين عين جمال باشا حاكماً على بلاد الشام عام ١٩١٢ ، ألغى منصب المتصرف في لبنان وحكم لبنان حكماً مباشراً إلى أن دخلت قوات الملك فيصل دمشق، فعين عمر الداعوق ١٩١٨ حاكماً على بيروت وحبيب باشا السعد حاكماً على جبل لبنان، مما أزعج فرنسا فاحتلت الساحل اللبناني والجبل وجعلت بيروت عاصمة المنطقة الغربية الساحلية وضمت إليها جبل لبنان وجبال النصيرية وكيليكيّا، وفي عام ١٩١٩ أوعزت إلى البطريرك الياس الحويك بتشكيل وفد من الكهنة شحنتهم على مدرعة حربية إلى باريس ليقدم مذكرة إلى كليمنصو رئيس وزارة فرنسا يطالب فيها باستقلال لبنان. وكان فيصل يحاول منذ مطلع ١٩١٩، أن يشترك في مؤتمر الصلح في فرساي، باريس، حيث دعمته أمريكا فأقنع المؤتمر بإرسال بعثة تستطلع رغبات السكان وعلى إثر ذلك انعقد المؤتمر السوري العام في ٢ تموز، يوليو ١٩١٩ فأكد على استقلال سورية ووحدتها على أن تضم لبنان وسورية وفلسطين يكون فيصل ملكاً عليها. وطالب المؤتمر بإلغاء اتفاقية سايكس بيكو ووعده بلفور. تفاوض فيصل مع كليمنصو فاتفقا على أن تستقل سورية تحت حكم فيصل وأن تأخذ فرنسا لبنان. رفض المؤتمر السوري الاتفاق فانعقد مجلس الحلفاء في أبريل ١٩٢٠ وأبرم معاهدة سان ريمو (انكلترا وفرنسا وأميركا وإيطاليا) لتقاسم المنطقة.

بعد معركة ميسلون حكمت فرنسا لبنان حكماً مباشراً بوساطة الجنرالات غورو ثم فيجان ثم سراي، وبعد الثورة السورية عام ١٩٢٥ منح المفوض السامي دي جوفينيل لبنان دستوراً فيه مجلسان للشيوخ والنواب وانتخب شارل دبّاس أول رئيس للجمهورية اللبنانية.

في الحرب العالمية الثانية حكمت قوات فيشي لبنان، واستقبلت الطائرات الألمانية التي جاءت لدعم رشيد عالي الكيلاني في العراق، فكانت تقصف القوات البريطانية

وتعود، فدعمت بريطانيا قوات ديغول واحتلت لبنان. في مطلع عام ١٩٤٣ بعثت الحكومتان السورية واللبنانية بمذكرة تطالب بتحويل دار المفوضية إلى دار تمثيل دبلوماسي، وأجريت انتخابات في لبنان دعم فيها الانكليز الشيخ بشارة الخوري ففاز وألف حكومة برئاسة رياض الصلح الذي أعلن الاستقلال في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٤٣، فوجه نائب المفوض السامي إنذاراً إلى الحكومة اللبنانية بعدم إعلان الاستقلال. لكن المجلس النيابي أقر تعديل الدستور فأمر المفوض السامي «هللو» بتعليقه واعتقال رئيس الجمهورية ورئيس الحكومة وزعماء آخرين لكن النواب اجتمعوا وانقلب هياج الشارع إلى ثورة أيدتها الشعوب العربية وإنكلترا وأمريكا فجلت القوات الفرنسية عن لبنان في نهاية ديسمبر ١٩٤٦.

انتسب لبنان إلى جامعة الدول العربية في ١٩٤٥ وإلى هيئة الأمم المتحدة واشترك في الحرب الفلسطينية سنة ١٩٤٨.

١٩ - المملكة الأردنية الهاشمية:

عندما نصب الملك فيصل ملكاً كانت الأردن جزءاً من سورية، لكن مؤتمر سان ريمو وضع الأردن وفلسطين تحت الانتداب البريطاني، وحين انتهى العهد الفيصلي لجأ إلى الأردن جماعة الحركة العربية وجعلوه قاعدة لمناوأة الفرنسيين. فاشتكت فرنسا إلى إنكلترا التي أرسلت الأمير عبدالله بن الحسين إلى الأردن فبايعه شيوخ القبائل والعشائر، لكن حكومة هربرت صموئيل في فلسطين بثت الفوضى في الأردن إلى أن جاء وزير المستعمرات ونستون تشرشل في ٢٧ آذار / مارس ١٩٢١ فعقد في القدس اجتماعاً مع الأمير عبدالله وهربرت صموئيل المندوب السامي على فلسطين وروبير دوكة وكيل المندوب السامي الفرنسي في سورية، حيث تقرر إعلان عبدالله بن الحسين أميراً هاشمياً على الأردن وتشكيل حكومة أردنية برئاسته على أن ترجع حكومة عمان إلى المندوب البريطاني في القدس بالمشورة مقابل إعانة مالية سنوية تقدمها الحكومة البريطانية، وعلى أن يتعهد رئيس الحكومة الأردنية بالمحافظة على حدود فلسطين وسورية، وعلى مركزين للطيران البريطاني أحدهما في عمان والآخر في الكرك.

ظلت البلاد في حال من الفوضى والهيّاج إلى أن عقد الأردن مع بريطانيا معاهدة في ٢٠ شباط / فبراير ١٩٢٨ ظلت فيها الشؤون الخارجية والاقتصادية والقضائية والعسكرية بيد بريطانيا. وفي ١٩٣٤ اعترفت بريطانيا باستقلال الأردن على أن يبقى الجيش تحت إدارتها. وفي ٢٥ نيسان / أبريل ١٩٤٦ اجتمع المجلس التشريعي الأردني وأعلن الأردن دولة مستقلة ذات حكم ملكي وراثي نيابي وتوج الأمير عبدالله ملكاً على الأردن، وفي ١٩٤٨ أبرمت معاهدة أخرى بين الطرفين نصت على إبقاء قيادة الجيش الأردني في إمرة الضباط البريطانيين مقابل المعونة البريطانية.

في ٢٩ تشرين الثاني، نوفمبر ١٩٤٧ أقرت الجمعية العامة للأمم المتحدة مشروع التقسيم لفلسطين فرفضته الدول العربية ووافق عليه الملك عبدالله والوكالة اليهودية. وكان الملك عقد أول اجتماع مع جولدا مائير في نوفمبر ١٩٤٧ واجتماعاً آخر في نيسان ١٩٤٨، وبعد ذلك اندلعت الحرب بين العرب واليهود، فأصر الملك عبدالله أن يكون هو القائد الأعلى للقوات العربية، يساعده في ذلك غلوب باشا رئيس أركان الجيش الأردني، وبعد النكبة أعلن الملك ضم ما تبقى من فلسطين إلى الأردن في نيسان ١٩٥٠.

٢٠ - فلسطين:

في ٢٩ آب من عام ١٨٩٧ عقد هرتزل في مدينة بال بسويسرا أول مؤتمر صهيوني حضره ممثلون من أوروبا قرروا فيه:

١ - تكوين المنظمة الصهيونية العالمية.

٢ - وضع برنامج للعمل الصهيوني.

وقد رفض السلطان عبدالحميد عرض هرتزل بحل أزمة السلطنة المالية مقابل فلسطين، فاتصل الصهاينة بأعضاء جماعة الاتحاد والترقي الذين كانوا على استعداد للنظر في المقترحات اليهودية، لكن الممثلين العرب في البرلمان العثماني احتجوا بشدة في جلسة المجلس في خريف عام ١٩١٢ على ما أحرزه اليهود من أراض زراعية في

سهل مرج ابن عامر، وكان يخص الياس سرسق، لكن اليهود حذروا الأتراك من يقظة القومية العربية ووعدوهم بأنهم سيكونون عوناً لهم على العرب.

في ١٤ تموز / يوليو ١٩١٥ بدأت المفاوضات بين الشريف حسين وهنري مكماهون بهدف الحصول من بريطانيا على ضمان استقلال البلاد العربية بعد انتهاء الحرب، وكان مكماهون المندوب السامي لبريطانيا على مصر والسودان، وقد جرت المراسلات عبر خمس مذكرات، آخرها في ١٠ آذار / مارس ١٩١٦، خلال ذلك توصلت بريطانيا مع فرنسا وروسيا إلى اتفاق سري عرف بمعاهدة سايكس بيكو وهي تعطي القسطنطينية والأناضول لروسيا، وسورية والموصل لفرنسا وجنوب سورية والعراق لبريطانيا. أما فلسطين فقد وضعت تحت إدارة دولية. لكن الحركة الصهيونية وعدت بريطانيا بأن تعمل على جعل فلسطين «محمية» بريطانية مقابل أن تفاوض بريطانيا كلاً من إيطاليا وفرنسا والولايات المتحدة لتأمين موافقتها على وعد بلفور.

في ٢ تشرين الثاني / نوفمبر ١٩١٧، وبعد مفاوضات استمرت تسعة أشهر صدر وعد بلفور «إن بريطانيا تؤيد إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين» وقد تسلم الرسالة اللورد روتشيلد. وفي مؤتمر سان ريمو ١٩٢٠ أصدرت عصبة الأمم صك انتداب بريطانيا على فلسطين وعين اليهودي هربرت صموئيل مندوباً سامياً على فلسطين بعد الجنرال اللنبي. في أكتوبر ١٩١٧ كشفت الثورة البلشفية كلاً من وعد بلفور واتفاقية سايكس بيكو، فاتصل حاييم وايزمن بالملك فيصل وأكد له عدم نية اليهود في إنشاء دولة لليهود وأن الهجرة اليهودية بقصد تطوير فلسطين.

اندلعت المظاهرات بعد أن نشرت الجرائد الوثيقتين وقد مرت الحركة الوطنية في ثلاث مراحل تاريخية هي:

- ١ - مرحلة ١٩١٩ - ١٩٢٩ وهي مرحلة الانتفاضات والمؤتمرات.
- ٢ - مرحلة ١٩٣٠ - ١٩٣٩ وقد حدث فيها الإضراب الكبير والثورة الكبرى.
- ٣ - مرحلة ١٩٤٨ مرحلة الحرب والهزيمة وضياع فلسطين.

وفي المراحل الثلاث خاض الشعب الفلسطيني نضالاً غير متكافئ حيث وضعت الإمبراطورية البريطانية ثقلها العسكري، كما صبت الحركة الصهيونية إمكاناتها المالية والبشرية. فكانت تضحيات الشعب الفلسطيني عظيمة وآلامه أعظم، في وجه هجرة يهودية مسلحة. فقد انعقد في أواخر عام ١٩١٩ المؤتمر القومي الأول في القدس ورفض وعد بلفور واعتبر فلسطين جزءاً من سورية الكبرى ثم اندلعت مقاومة مسلحة في القدس ثم في يافا عام ١٩٢١ ثم قامت ثورة شملت كل فلسطين في ١٩٢٩ وانتهت بلجنة (شو) وإصدار الكتاب الأبيض حيث وعدت بريطانيا بإعادة النظر في الهجرة اليهودية ثم تراجعت فقامت ثورة ١٩٣٦ وقاومتها بريطانيا بشراسة، فسقط أكثر من ثلاثة آلاف شهيد. لكن الأعمال المسلحة استمرت إلى سنة ١٩٣٩ تاركة المزيد من الضحايا بينهم متطوعون عرب. ثم نشبت الحرب العالمية الثانية فنقلت الحركة الصهيونية ولاها إلى الولايات المتحدة وألفت في فلسطين منظمات إرهابية (الهاجانا، شترن، أرجون) التحق أفرادها بالجيش البريطاني فتلقوا التدريب والعتاد. وفي ٢٩ نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٤٧ عرضت بريطانيا قضية فلسطين على الأمم المتحدة وضغطت مع الولايات المتحدة لتمرير مشروع التقسيم فأقرته الجمعية العامة وقبلته الوكالة اليهودية وبدأ البريطانيون بالانسحاب وتسليم الأراضي للصهاينة ومعها السلاح، وفي ١٥ أيار ١٩٤٨ أعلنوا استقلال دولتهم مع اعتراف الولايات المتحدة بها. فالتهمت المنطقة العربية ودخلت الحركات الفدائية والجيش العربي أرض فلسطين بقيادة الملك عبدالله وحقت شيئاً من التوازن. لكن هيئة الأمم المتحدة فرضت هدنة في ١ حزيران / يونيو ١٩٤٨ وانتهت في ٩ تموز / يوليو أعادت خلالها المنظمات الصهيونية تسليح نفسها فيما انقسمت القيادات العربية وتخلخل الوضع العسكري العربي فأعلنت الهدنة الثانية في ١٨ حزيران واستمرت إلى عام ١٩٦٧.

٢ - التحقيب الشعري

في نهاية القرن التاسع عشر كان الشعر العربي في بلاد الشام يشهد نهضة تحديثية نفضت عنه مخلفات عصر الانحطاط، فنشد شعراء الشام الجزالة والوضوح والصورة المعبرة، وكانت العودة إلى شعر العصر العباسي الأول والثاني خير معين لهم على التعبير عن أحداث عصرهم المضطرب وعن وعيهم لقوميتهم المضطهدة ولغتهم المغيبة وحريتهم المستلبة. ولا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء القوميين في مطلع القرن العشرين كانوا يمثلون النخبة المثقفة والفاعلة في المجتمع العربي إلى جانب الضباط، والسياسيين الثوريين. وإذا كنا سوف نربط القصائد إلى مناسباتها السياسية فذلك لأن الحدث السياسي ينبغي أن يترجم في حدود مغزاه النفسي الجماعي، لأن هذا المغزى هو الدافع إلى التعبير والمساهمة في تطوير الشعر القومي، فالمهم ليس الحادثة وإنما رد الفعل عليها عند الشعب والشاعر، وقدرتهم على استيعاب مغزاها كاملاً. وإذا كنا سنقرن القصائد إلى المناسبات السياسية فذلك لا يعني إغفال التغيرات التي دخلت على المجتمع العربي في كل المجالات الأخرى من سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسانية، أدت إلى إخراج الشعر والشعراء من دائرة العصور الوسطى إلى قلب العصر الحالي.

١) عندما أصدر السلطان عبد الحميد الثاني دستور ١٩٠٨ عمد الشعراء العرب إلى الإشادة بالحرية الوافدة بعد القمع، فيقول سعيد شقير منوهاً بنضال الضباط الأحرار في سبيل الدستور:

اليوم نمرح أحراراً بفضلكم
نغـدو ونمسي، ولا هم ولا نصب
قد أطلق الحر من سجن أهين به
وعاد للوطن المحبوب مغترب
فلا جواسيس نخشى من وشايتهم
ولا جـرائد تأتينا فنرتعب
وإن مشينا فلا جاسوس يتبعنا
وإن جلسنا فلا جاسوس يرتقب

١) الأرقام ضمن دائرة تحيل إلى الأرقام الواردة في قسم التحقيب السياسي.

ننام في الليل لا الأحلام تقلقنا
وننهض الصبح، لا خوف ولا رعب^(١)

وكان شعراء الشام ما زالوا يذكرون فتنة ١٨٦٠ فرأوا أن الدستور يسهم في
إزالة الطائفية عن طريق المساواة. وفي ذلك يقول نقولا رزق الله أحد مهاجري الأدباء
الشاميين في مصر:

هيا افتحوا يا بني عثمان أعينكم
تدفق النور حتى بدد الظلما
وادعوا لمن بعث الدستور من جدث
بكت عليه عيون العالمين دما
فقد حرمانه ظلماً وانقضى زمن
عليه، حتى حسبناه غدا عدما
واليوم جرد سيف الحق صاحبه
وهاجم الظلم حتى فر منهزما
تعانق الشيخ والقسيس واصطحبا
من بعد ما افترقا ضدين واختصما
تعانقا في حمى الدستور واتحدا
ورفرت راية التوحيد فوقهما^(٢)

٤ - اتبعت جمعية الاتحاد والترقي سياسة التتريك في البلاد العربية بعد خلع
السلطان عبدالحميد، فانبرى الشعراء للدفاع عن اللغة العربية، وسوف نبدأ بقصيدة
للشاعر سليمان التاجي الفاروقي يخاطب فيها السلطان محمد رشاد فيفخر بمجد
العرب ولأنهم للعثمانيين أولاً:^(٣)

العُرب، لا شقيت في عهدك العُرب
سيوف مُلكك، والأقلام والكتب

(١) الأب لويس شيخو اليسوعي، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر.

(٢) م.س.ج. ٧٢ ص ٢، ج ٢ / ١٦٣

(٣) د. أمجد الطرابلسي: شعر الحماسة والعروبة في بلاد الشام - مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٧ ص ٣٩.

سياج دولتك الغرا ومعلها
والثابتون، وحبل الملك مضطرب
هم الجبال فما حملتهم حملوا
لكن إذا سمتهم ضيم النفوس أبوا^(١)
كانت ربيعاً من الأيام دولتهم
ومعرضاً راج فيه العلم والأدب
وكل فضل أتى فالعرب مصدره،
بل أي فضل أتى لم تحوهِ العرب؟

وينتقل إلى الكلام على اللغة العربية، مبدئاً غيرته ذاكرة ما صارت إليه من إهمال
بعد أن حظر تعليمها في المدارس:

لسانهم أخلق الإهمال جدته
فبات ينعى على الكتاب ما كتبوا
تمشتّ لهجة العجماء فيه إلى
أن أنكرته بنوه الخُلص النجب
بضع^(٢) وعشرون مليوناً لهم لغة
تموت ما بينهم؟ يا شد ما غلبوا!
هذي المدارس محظور تعلمها
فيها، فمن أين تُبغى؟ كيف تكتسب؟
ويهاجم الشاعر فؤاد الخطيب طغيان الأتراك فيخاطبهم معنفًا مهددًا:
يا عصبية في بلاد الترك طاغية
لا تحسبوا العرب في أوطانهم رمما
إن الزمان الذي أولاكم نعماً
هو الزمان الذي نرجو به نعماً

(١) ضم الشاعر الباء في (أبوا) وكان حقها الفتح.

(٢) صحيحها (بضعة).

وهذه صحف التاريخ ناطقة
بفضلنا، فاسألوا الرومان والعجماء
وطالعوا صادق الآثار واجتنبوا
يوماً نطبق فيه السهل والعلماء^(١)

⑥ شهداء ٦ أيار ١٩١٦:

لم يكن في وسع الشعراء المقيمين في الوطن خلال تلك الأيام العصيبة أن ينتصروا بشعرهم علناً لهؤلاء الشهداء الذين كانوا القافلة الأولى من الضحايا تقدمها بلادهم في سبيل حرية الأمة العربية، فقد كان سيف الطغيان مصلتاً على الأعناق وكان الإنسان يؤخذ بالشبهة، بله الإقرار. فانطوى هؤلاء الشعراء على أنفسهم وقلوبهم تقطر دماً، ينتظرون اليوم الذي يستطيعون فيه أن ينفسوا عن آلامهم وينشروا ما نظموا في بكاء شهدائهم، ولعل من الشعر الذي نظم في تلك الفترة وطوي ثم نشر فيما بعد، قصيدة (هل تذكرين) لمحمد الشريفي، فالقصيدة - كما يظهر من بعض أبياتها - نظمها صاحبها حينما كان سجيناً في قلعة دمشق عام ١٩١٦، ثم نشرتها مجلة (الرابطة الأدبية) الدمشقية عام ١٩٢٢^(٢).

وهذه بعض أبياتها:

لله شعبان البلاد وشيبتها
باسم البلاد على الجذوع تُعلّق
يتقدمون إلى الردى بتبسّم
لا يرهّبون الموت وهو محقق
ليكلّ لنا الأوغاد ما شاؤوا أذى
لا بد أن الظلم يوماً يُمحق
نقموا علينا أن نحب بلادنا
والحب في شرع الإله مصدق

(١) ديوان الخطيب، ص ٣٤.

(٢) أمجد الطرابلسي، م.س. ص ٥٦.

وقضوا عليّ بأن أُزجَّ بمحبسٍ
من دونه باب المسيرة مغلق
زعموا بأن السجن يوهن عزمتي
يا بئس ما زعم الظلوم الأحمق!

ويورد أستاذنا الدكتور أمجد الطرابلسي قصيدة في رثاء الشهيد الشيخ عبد الحميد
الزهرراوي بتوقيع أديب حمصي اسمه جورج أطلس - ولعله اسم مستعار. يقول:
عبد الحميد أخي، ما كنت منتظرا
أن السماء بهذا الجور تبلونا
تبكيك حمص وما تحويه من نزه
يبكيك ميماسنا، يبكيك عاصينا^(١)
يبكيك من سمعوا صوتاً جهرت به
ضد التفرق فانبت الإخافينا
أين الألى طالما باهوا بشددتهم
وطالما احتقروا من خالف الدينا
لم لم يزودوا ولم لم يقطعوا قرنا
شد الطغاة إليه زين واديننا؟

وينتقل صاحب هذه الأبيات بعد ذلك إلى تعنيف ممثلي الحلفاء لأنهم هم الذين
شجعوا العرب على التمرد وأطمعوههم باستقلال، ثم نفضوا أيديهم منهم وسمحوا
لمراسلاتهم السرية معهم أن تقع في أيدي الترك وتركوهم يصلبون على الجذوع دون
أن يحركوا ساكنا:

يا قنصل العم سام! لا رأيت هنا
طول الحياة ولا لاقيت تطمينا
سلمت للترك أوراقا قتلت بها
خير الكرام وفرقت المحبين

(١) نهر العاصي، ويمر في حماة وحمص.

ويا فرنسا التي بالغش قد جذبت
إلى المشانق جمعا من موالينا
نفخت في بعضنا روح الرجاء وإذ
قمنا على الترك لم تأتي تعييننا
ويا حكومة جورج الخامس احترمي
ما في الكتاب الذي أوحاه فاديننا^(١)

والشاعر في هذا المقطع يشير إلى رأي انتشر في ما بعد، مفاده أن السفارات
الأجنبية تركت المراسلات بينها وبين هؤلاء الزعماء عن عمد لكي تقع بأيدي الأتراك
فيقضوا على الزعامات القومية لئلا يبقى في بلاد الشام قيادات تنظم المقاومة ضد
المحتل الأجنبي.

وقد كان شعراء المهجر أطلق لساناً وأوضح بياناً، فنقرأ في «أعاصير»
الشاعر القروي:

خير المطالع تسليمٌ على الشهدا
أزكى الصلاة على أرواحهم أبدا
فلتنحنِ الهامُ إجلالا وتكرمةً
لكل حر، عن الأوطان مات فدى
يا أنجم الوطنِ الزهرِ التي سطعتْ
في جوِّ لبنان، للشعب الضليل هدى
قد علقتكم يد الجاني ملطخة
فقدستْ بكم الأعواد والمسدا
حتى غدا كل حر لو نصبت له
حبل المنون على هُدَّابه سجد
بل علّقوكم بصدر الأفق أوسمة
منها الثريا تلظى صدرها حسدا

(١) يقصد المسيح عليه السلام.

أكرم بحبلٍ غدا للعرب رابطة
وعقدة وحدت للعرب معتقدا

ولعل قصيدة نسيب عريضة وموضوعها (الشعب الذي لا يفيق) هي مما نظم في
هذه الفترة أيضاً:

كفّنوه
وادفنوه
أسكنوه
هُوَّة اللحد العميق
واذهبوا، لا تندبوه،
فهو شعب
ميت ليس يفيق
هتُكُ عرضٍ
نهبُ أرضٍ
شنق بعضٍ
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافاً؟
ليس تحيا الخطبة!

وقد كان إعدام هذه القافلة الكريمة من الشهداء سبباً في تعجيل الشريف حسين،
الذي كان آنئذٍ يفاوض الحلفاء سراً، بإعلان الثورة العربية على الترك ودخول العرب إلى
جانب الحلفاء في الأيام الأولى من حزيران سنة ١٩١٦، أي بعد شهر واحد من تعليق
الشهداء على المشانق في ساحات دمشق وبيروت، وقبل أن تجف دماؤهم المطلولة،
واستطاع شعراء العرب في الشام - من ثم ، ولا سيما من استطاع منهم الإفلات من قبضة
الترك والالتحاق بالحجاز، أن يطلقوا العنان لعواطفهم، فيمجّدوا ثورتهم ويغنوا لمواكب المجد
أناشيد النصر والفخار. وكان من الطبيعي ألا ينسى هؤلاء الشعراء في غمرة حماسهم
الثوري شهداءهم الذين كانت شهادتهم من أشد العوامل أثراً في إذكاء نار الثورة.

فهذا خيرالدين الزركلي يفتتح إحدى قصائده الثورية بذكر هؤلاء الشهداء الأبرار فيقول^(١) :

نعي نأدب العرب شـبـانـها
فـجـدد بالنـعي أحـزانـها
بكى كل ذي عـزـة تـربـة
فـهـاج نـزاراً وعـدنانـها
فـمـن للمـدامع ألا تـفـيض
وترسل كالسـيل هـتانـها
فـجـائع هـن حـديث القـلوب
وهيـهات تـسطيع سلـوانـها
نعت لـغة العـرب من أحـكمـوا
لسان قـريش وتـبـيانـها
وناحت على من بنوا عـزها
وأعلوا بما أثـلوا شـانـها

وقد بقيت تضحية (شهداء ٦ أيار) حية في نفوس أهل الشام فظل الشعراء يستوحونها على كر السنين، فبعد ثماني سنوات نظم خليل مردم بك قصيدة موجهة في ذكراهم:

لاهمّ دمعـي من طول البـكا نـفـدا
فهب لعيني ما تبكي به الشهدا
وما الدموع، وإن جادت، بمنجدة
فاجعل لها من دمي أو مهجتي مددا
لؤم بمن لا يريق الدمع تـكـرمـة
لمن أريقـت دماهم للبلاد فدـى
في مثل ذا اليوم، لا جاد الزمان به
على الجذوع علت أرواحهم صعدا
طارـت إلى المـلأ الأعلى لتـدرك ما
قد فاتها نيله إذ تسكن الجسدا

(١) ديوان الزركلي، ص ٦٥ .

لصوتها في حفاف العرش هيمنة
هل تسمعون ففي أذنيّ منه صدى
صدى دعاء عريض ذي حكايته
العُرب، والعُرب، واستقلالهم أبدا

.....

هل تذكرون، وما بالعهد من قدم
يوما أراكم ضحاه طالعنا نكدا
على الوجوه علامات الأسى ارتسمت
وفي القلوب سعيير البث قد وقدا
ترى الكأبة ممدودا سرادقها
وغيمها بسماء الشام منعقدا
في الغوطتين إذا ما نسمة خطرت
أنت كما أن محزون إذا جهدا
كأنما الدوح إن مال النسيم به
ثواكلٌ نشرت أشعارها كمددا

فلو تراهم على الأعواد ماثلة
أجسامهم لفقدت الصبر والجلدا
تواجه الشمس منهم أوجهها نضرت
كالناس في الشمس للاء إذا اتقدا
كأن إطراقهم في طول صمتهم
كمن يراجع معنى رائعاً شردا
كأن إغضائهم إغضاء ذي كرم
عن الإساءة خلقاً طاهراً وهدى^(١)

(١) د. أمجد طرابلسي، ص ٦٤.

بعد هذا الوصف الحي المؤثر في استشهاد هذه الكوكبة نختم بأبيات قالها
بشارة الخوري في تمجيد تضحياتهم:

كـ تـ لـة مـن لـهـب
فـي سـمـمـاء العـرب
ولـواء مـن هـدى
وشـعـعـاع مـن نـبـي
يا شـهـيـداً، دـمـه
قـال: يا أرض اشـربـي
أنتِ إن لم تـرتـوي
مـن دم الحـيـر الأـبـي
ذلّ فـيـك العـربـي
واسـتـبـد الأـجـنبـي^(١)

٧) الثورة العربية:

ما إن أعلن الشريف حسين انطلاق الثورة حتى تبادر شعراء الشام إلى تمجيد
قيادته والدعوة إلى الانضواء تحت لوائه، قال شاعر الثورة العربية فؤاد الخطيب:

حيّ الشريف، وحي البيت والحرما
وانهض فمثلك يرعى العهد والذمما
إيه بني العرب الأحرار، إن لكم
فجراً أطل على الأكوان مبتسما
من ذلك البيت، من تلك البطاح على
تلك الطريق مشيت أجداكم قُدمًا
من كل أروع وثاب إذا انتسببت
بيض الصوارم كان الصارم الخدما
لستم بنيهم ولستم من سلالتهم
إن لم يكن سعيكم من سعيهم أمما

(١) أعلام الأدب والفن لأدهم الجندي، ص ١٥.

إلى الشام، إلى أرض العراق إلى
أقصى الجزيرة سيروا واحملوا العلم

واسمعه ينشد لمواكب الثورة أناشيد النصر ويدعو العرب إلى التجرد من كل
نزعة إقليمية والانصهار في الفكرة العربية الشاملة:

لمن المضارب في ظلال الوادي
ريانة الجنبات بالوراد
الله أكبر تلك أمة يعرب
نفرت من الأغوار والأنجاد
ومشت على الأسلاف مشية واثق
بالله والتاريخ والأمجاد
لبيك يا شبيه الجزيرة واسمعي
ما شئت من شدي ومن إنشادي
لك في دمي حق الوفاء، وإنه
باق على الحداث والآباد
ولقد برئت إليك من وطنية
عرجاء، تؤثر موطن الميلاء
ومن اشترى استقاله بدمائه
لم يستنم لأذى ولا استعباد^(١)

ويوم دخل الأمير فيصل على رأس الجيش العربي دمشق في ٣ تشرين الأول /
أكتوبر ١٩١٨ يخاطب الشاعر محمد الفراتي الحسين مهنتاً:

صدقت ظنهما بك الأيام
يا إمام الهدى، ونعم الإمام
بان أمة الله لما تصدى
لبني الترك سيفك الصمصام

(١) راجع كتاب «ثورة العرب» لأسعد داغر، ص ٣٤١

كوكب في الحجاز لاح سناه
فاستنارت به دمشق الشام
فزكا نبتها وطاب ثراها
وانجلى يوم ذاك عنها القتام
ما أعرت الفراش جنبك حتى
رفرفت في ربوعها الأعلام^(١)

ولكن في غمرة الاحتفالات، تناهت إلى أسماع الثوار أخبار وعد بلفور ومعاهدة
سايكس بيكو فندد الشعراء بغدر «الحلفاء»، فهذا خير الدين الزركلي يصف غدر الحلفاء
أصدق وصف، ويميط القناع عن ثعلبيتهم وإفكهم حين يخاطب العرب قائلاً سنة ١٩١٩^(٢):

يا أمة وقفت على حب العال
أفلاذها والشيب والشبانا
لبس العداة لها الرياء جلابياً
وطووا لها الأحقاد والأضغانا
هم عاهدوك على الوفاء وما وفوا
ووثقت منهم بالحليف فخاننا
عطفوا على الضعفاء حتى خيلوا
لهم المخاوف موئلاً وأمانا
وحنوا على الإنسان حتى استوثقوا
متحكمين، فأنكروا الإنسانا

ويقول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى يعرض بمبادئ (ولسن) وانخداع
الشعوب بها^(٣):

وعوداً (ولسن)، كم أضللت من فئة
لأنت أشأم ما سييسرت به الأمم

(١) ديوان الفراتي، ص ٢٧.

(٢) ديوان الزركلي، ص ٥٥-٥٦.

(٣) م س، ص ١٥.

خدعتنا فانخدعنا فاستخف بنا
 شُئِمُّسُ عن الحق في أذانهم صمم
 أيدعون حقوقاً في مواطننا؟
 والمين أقبح ما يطوى عليه فم
 كذلك يهاجم مصطفى الغلاييني مؤتمر سان ريمو بقوله^(١):
 يا مجلساً عقدته عصابة ظلمت
 خطت أساطيره بالجور طغواها
 لا تخذعونا بألفاظ إذا سُـمـمـت
 تحلو، وإن نختبرها مرّ معناها
 فما (الحماية) إلا السهم يقصدنا
 وما (الوصاية) إلا النار نصلاها
 وما (الرعاية) إلا سلب نعمتنا
 باسم المعونة نرعى شوك بؤساها
 لا تحسبوا زخرف الأقوال يختلنا
 إن السياسة قد بانت خفاياها
 وهذا شفيق جبري يؤكد أن العدل لا يقف بجانب الأعزل، فيقول:
 يا للثغور من الضيـا
 ع، فمن يغـيـث ومن يناضل
 عزّ النصير فليس يند
 صرر، في الشـدائد والنوازل
 إلا الأسنة والصـوا
 رم، والمدافع والقنابل
 أبت الطبائع أن يـقـرّ
 ر، العـدـلُ في جنب الأعـازل

(١) ديوان مصطفى الغلاييني، ص ٧٦.

يوسف العظمة بما استطاع تجميعه من متطوعين ضد قوات غورو التي كانت تشكل أقوى قوة برية في العالم. وبعد شهر من الواقعة نظم خيرالدين الزركلي هذه القصيدة:

غلت المراحل فاستشاطت أمة
عربية غضباً وثار وقوداً
زحفت تذود عن الديار وما لها
من قوة، فعجبت كيف تذود
الطائرات محومات حولها
والزاحفات صراعهن شديد
ولقد شهدت جموعها وثابة
لو كان يدفع بالصدر حديد
في ذمة الأجيال نهضة أمة
أودى بها التهويل والتهديد
وثقت بعهد الأقوياء فأسلمت
هيئات ما للأقوياء عهدود
ما سجل التاريخ عبرة وأدها
إلا لينهض في الغد الموعود
والشعب إن عرف الحياة فما له
عن درك أسباب الحياة محيد

«ويسألون يوسف العظمة»: كيف تقاتل الفرنسيين وأنت تعلم أنك لن تنتصر عليهم؟ ويجيب بتصميم المقاتل:

«أن نقاتل ونخسر المعركة خير من أن نسلم بلادنا بدون قتال، تسليم البلاد لهم يعني شرعية وجودهم فيها، أما مقاتلتهم فتعني أن البلاد لنا ولن نسكت على وجودهم فيها ويعني أن بلادنا لن تركع»

(من كتاب معركة ميسلون
لساطع الحصري).

هذا الموقف البطولي أوحى إلى الشعراء العرب أفضل ما جادت به قرائحهم. فقد زار
مقام الشهيد الشاعر أحمد شوقي فكانت لاميته التي نقشَت على الضريح وجاء فيها:

سأذكر ما حييتُ جدار قبرٍ
بظاهر جلقٍ ركبَ الرمالا
مقيمٌ ما أقامت ميسلون
يذكر مصرع الأسد الشبّالا
تغيّب عظمة العظّمات فيه
وأول سيد لقي النبالا
فكفّن بالصّوارم والعوالي
ووسّد حيث جال وحيث صالا
إذا مرت به الأجيال ترى
سمعت لها أزيزاً وابتهاالا

ويخاطب الشاعر المهجري «إيليا أبوماضي» بطل ميسلون قائلاً:

بأبي وأمي في العراء مـوسـد
بعث الحياة مطامعاً ورغابا
لما ثوى في ميسلون ترنحت
هضباتها وتنفست أطيابا
وأتى النجوم حديثه فتهافتت
لتقوم حراساً له حجّابا

وظل يوسف العظمة وميسلون مثلاً للتضحية والفداء، فبعد خمس عشرة سنة
نظم خليل مردم قصيدة عام ١٩٣٥ يمجّد المعركة والشهيد:

أيوسف، والضحايا اليوم كثر
ليهنك كنت أول من بناها
زكا نبت البلاد، وليس بدعا
زكيات الدما كانت حياها

فديتك قائداً حياً وميتاً
رفعت لكل مكرمة صواها

وقد عم البلاد زهول من هول ما جرى، تصوره هذه الأبيات لشفيق جبري من
قصيدة له عنوانها «أنا والحمام»:

شـتـان مـا قـلـبي وقـلـ
بك، يا حـمـام الـزـيـزفـون
أنت الطليق فـمـما تـزا
ل، من السـهـول إلى الحـزون
ومن السـحـاب إلى الهـضا
ب، إلى الجـبـال، إلى الدـكون
وأنا المـبـرح بالسـلا
سل، مـثـل تـبـريـح السـجـون؟
وحـصـونك الجـو المـديـ
د، فـمـن يـدل عـلى حـصـوني؟
وتقـيـك أطـراف الجـبـا
ل، أذى النـبـال فـمـن يـقـيني؟
تطوي السـمـاء فـتـرتوي
من كل واطفـة هـتـون
وأنا إذا انـقـطـع السـحـا
ب، سـقـيت قـلـبي من شـؤـوني

أما الشيخ مصطفى الغلاييني فيدعو إلى استئناف النضال، بعد عام
من ميسلون^(١):

أيرجع المجد ما تجري به المقل
أم يبعث الميت من طي الثرى الأمل

(١) ديوان الغلاييني، ص ٩٤.

إن الغزاة أقاموا في منازلنا
والبحر في يدهم والسهل والجبل
والناس يُسْقون كأس الضيم مترعة
مزاجها الهون والتغريب والوجل
عام مضى ودماننا لم تزل هدرا
في ميسلون، عليها الهام تنتقل
قلنا كثيراً وشر القول أكذبه
لا يصدق القول حتى يصدق العمل

وقد شرعت فرنسا في تقسيم البلاد إلى دويلات طائفية، فقال الشاعر بدوي
الجبل يذكر العرب بوحدتهم^(١):

فيم التخائل، لا فلت جموعكم
والدهر يزحف بالأرزاء والنوب
ما لي وللناس، جسد الناس كلهم
وضاع قومي بين الجسد واللعب
هل لابن دجلة حق غير مغتصب
أم لابن جلق إرث غير منتهب؟

ويلح الشاعر في قصيدته هذه على أوضاع القطرين السوري واللبناني ويستغرب
انفصالهما ويبين ضرورة اتحادهما قائلاً:

لي موطن في ربا لبنان ممتنع
ولي بنو العم من أبنائه النجب
لبنان والغوطة الخضراء ضمهما
ما شئت من أدب عال ومن نسب
ما في اتحادهما تالله من عجب
هذا الفراق لعمرى منتهى العجب

(١) ديوان بدوي الجبل، ص ١٧٣.

وينتقل الشاعر من ثم إلى الدعوة للوحدة العربية وبيان مقوماتها فيقول:
كل الربوع ربوع العـرب لي وطن
ما بين مبتعد منها ومقترب
إن لم تكن وحدة الأنساب جامعة
فإننا جمعتنا وحدة الأدب
للضاد ترجع أنساب مفرقة
فالضاد أفضل أم برة وأب
تفنى العصور وتبقى الضاد خالدة
شجى بحلق غريب الدار مغتصب
(١٤) الثورة السورية ١٩٢٥ - ١٩٢٦^(١):

أظهر الثوار بطولة أذهلت الجيوش الفرنسية، وكان منها أن قائد الثورة سلطان
باشا الأطرش شاهد دبابة (التنك) تزحف نحوه فوثب عليها وقتل من فيها ثم حطمها.
فقال الشاعر القروي:

أ - بطولة الثوار:^(٢)

ولما صرت من مهج الأعادي
بحيث تذيبها السم النقيعا
وثبت إلى سنام التنك وثبعا
عجيبا علم النسر الوقوعا
فخر الجند فوق التنك صرعى
وخر التنك تحتهم صريعا
فيالك غارة، لو لم تدعها
أعداينا لكذبنا المذيعا^(٣)

(١) للاطلاع على بعض تفاصيل الثورة، راجع الثورة السورية الوطنية لعبد الرحمن شهبندر، ط دمشق ١٩٣٣.

(٢) جمع الأديب ياسين عرفة ما قيل من شعر حماسي في الثورة السورية وطبعه باسم (ديوان الثورة).

(٣) ديوان أعاصير، ص ٢٦ - ٢٧

وقال الشاعر محمد البزم في تمجيد سلطان الأطرش:
غَادِرُ دَمَشْقٍ وَيَمُّ دَارِ (سلطانا)
على السَّوِيدَاءِ، لَا تَحْفَلُ بِمَنْ مَانَا
جُلُّ فِي حِمَاهِ، وَلَا تَعْدِلُ بِدَارَتِهِ
أَفِيَاءَ (غمدان) أَوْ مِنْ شَادِ (غمدانا)
فَتَى الْعَرُوبَةِ، دَفَّاعَ الْكَتَيْبَةِ قَدْ
ضَمَّتْ أَشَاوَسَ وَضَائِنَ غِرَانَا
وَجُلُّ بَعَثُورَةٍ مَعْرُوفٍ وَإِخْوَتِهِمْ
تَلَقَّ الْإِبَاءَ وَتَلَقَّ الْأُسْدَ فَرَسَانَا
يَا آلَ مَعْرُوفٍ، هَذَا ذِمَّتِي وَيَدِي
رَهِينَةُ الْوَدِّ عَنْ أَبْنَاءِ قَحْطَانَا
أَنْتُمْ مَلُوكُ الْوَعَى وَالْبَيْضِ نَاطِقَةٌ
وَذِي عِمَائِكُمْ فِي الْهَوْلِ تِيْجَانَا
لَمَّا رَأَيْتُمْ عَدُوَّ الْعَرَبِ يُعْنَتُكُمْ
طَرْتُمْ إِلَيْهِ زَرَافَاتٍ وَوَحْدَانَا^(١)

وقد ظهر في الثورة أبطال كانوا مضرب الأمثال في الشجاعة والجرأة. منهم الشهيد أحمد مريود الذي لجأ إلى قريته (جباتا الخشب) فحاصرها الفرنسيون وهددوا بتهديمها، فما كان منه إلا أن خرج في لفيفٍ من رجاله فقاتل حتى قتل، ثم حمل الفرنسيون جثته وعرضوها في شوارع دمشق. فقال خيرالدين الزركلي:

أَقْبَلُوا يَحْمِلُونَ أَحْمَدَ وَضًّا
حَ الْمَحْيَا، مَضْرَجَ السَّرْبَالِ
شَهَدَ اللَّهُ أَنَّهُمْ حَمَلُوا مَوْ
ثَلَّ، مَسْتَصْرِخٍ وَلِيْثَ صِيَالِ
حَمَلُوا النِّبْلَ وَالْمَهَابَةَ وَالْحَزْ
مَ، وَصَدَقَ الْأَعْمَالُ وَالْأَقْوَالُ

(١) ديوان الثورة، ص ٣٠.

حملوا البأس والندى حملوا أف
ضل، ما في ابن حرة من خلال
ثم يعمد الشاعر إلى وصف مصرع الشهيد في تلك الليلة الرهيبة:
ما رأى الناس مثله ليلة الهو
ل، ولا مثلها رأوا في الليالي
زحف الصف يتبع الصف إفرن
جاً، وصفر الوجوه شقر السبال
من رأى قبله مغيراً بأحاً
د، على ألف غاشم ختال
وهو لو حاول الزيال تنحى
كبرت نفس أحمد عن زيال
شق جنح الظلام يمشي إليهم
رابط الجأش مشية الرئبال
قائلاً للحياة غيري غري
قائلاً للنعيم غيري وال
ليس ما يشتري بغير الدم حر
بحرية ولا استتقلال^(١)

ب - تدمير دمشق:

وقد وصف الشعراء تدمير دمشق وحرائقها وأعمال النهب والسلب المشار إليها
وأبرزوها في صور عديدة. من هذا قول محمد البزم^(٢):
ضاقنا مذهب أوطاني وكان بها
سم الخياط على النعماء ميداناً
أمطرتموها بصوب من قنابلكم
حوائماً بالردى مثنى ووجداناً

(١) ديوان الثورة، ص ٨٥.

(٢) ديوان الثورة، ص ٣٣.

فكم لهيب بعرض الجو مرتفع
يكاد يلتهم (الشعري) و(كيوانا)
وكم خرائب كانت في نضارتها
تزهو على الدهر بنياناً وعمرانا
وكم طلاء من الأبريز كان على
مجد طوته يد الأيام عنوانا
أتته هادمة منكم وهازمة
حيرى تدمر سكاناً وبنيانا

وهذا خير الدين الزركلي يرسم لتلك الحوادث صورة مماثلة ويشير إلى إباحة
المدينة للجند وما ارتكبه هؤلاء من فظائع في أحيائها المفجوعة^(١):

النار مخرقةً بجلق بعد ما
تركت حماة على شفير هار
تنساب في الأحياء مسرعة الخطا
تأتي على الأطممار والأعممار
والقوم منغمسون في حماتها
فتكاً بكل مبرأ صبار
الطفل في يد أمه عرض الأذى
يرمى، وليس بخائض لغمار
والشيخ متكئاً على عكازه
يرمى، وما للشيخ من أوزار
صبرت دمشق على النكال ليالياً
حرم الرقاد بها على الأشفار
الوابل المدرار من حمام اللظى
متواصل كالوابل المدرار
والظلم منطلق اليدين محكم
يا ليت كل الخطب خطب النار

(١) ديوان الثورة، ص ١٤.

وقال خليل مردم بك عن تضامن الناس في المحنة أثناء الحريق:
بَلَتْ دَمَشَقُ بَنِيهَا يَوْمَ مَحْنَتِهَا
فَلَمْ تَجِدْ غَيْرَ مَنْ صَحَّتْ عَقَائِدُهُ
تَرَى الْحَنِيفِيَّ يَوْمَ الرُّوعِ مَبْتَدِرًا
إِلَى الْمَسِيحِيِّ فِي الْبُلُوْىِ يَسَاعِدُهُ
خَلَى حِمَاهُ لِيَحْمِيَ عَرَضَ صَاحِبِهِ
وَصَالُ خَشْيَةٍ أَنْ تُؤْتَى مَوَارِدُهُ
الْحَمْدُ لِلَّهِ أَنِّي فِي حِمَى وَطَنِ
تَحْمِي كَنَائِسِهِ فِيهِ مَسَاجِدُهُ^(١)

في فترة الثلاثينات توفي الحسين عام ١٩٣١ وفيصل عام ١٩٣٣، وكانت وفاتهما مناسبة للتذكير بالثورة والاستقلال فقال خليل مردم بك في رثاء الحسين:

وَسَبَّ الثُّورَةَ الْأُولَى فَـأَزْكَى
نَفُوسًا كَادَ يَدْرِكُهَا انْطِفَاءُ
فَعَلَّمَنَا جَزَاهُ اللَّهُ خَيْرًا
طَرِيقَتَهَا إِذَا طَفَحَ الْإِنَاءُ
وَمَا دَامَتْ نَفُوسُ الْقَوْمِ يَوْمًا
تَثُورُ فَلَا يَزَالُ لَهَا رَجَاءُ

ويرثي محمد البزم فيصلاً فيقول:
إِيَّاهُ عَدْنَانُ شَقَّ شَقِّي أَوْ فَكَّفِي
خَطَفَ الْمَوْتَ فَحُلِكَ الصَّنْدِيدَا
فَتَعَاطَى كَأْسَ الْحُقُودِ عَلَى الدَّهْرِ
فَإِنْ الْحُقُودَ تَحْيِي الْحُقُودَا
وَأَقْيَمِي مَوَاسِمَ الضَّغْنِ تَتَرَى
لَا تَمْلِي لَذَكْرَهَا تَجِدِيدَا

(١) ديوان الثورة، ص ٣٠.

ولما عرض الفرنسيون مشروع معاهدة ١٩٣٦ على سورية قال خليل مردم:

ومنتـدباً عليّ برغم أنفي
ولست بقـاصـر يوم النزالِ
يُضنّ علي من مـالي ويسـخـو
على غـيري بميراثي ومـالي
يعلمني الخشـونة في معاشي
وينعم بالأطايـب من غـلالـي

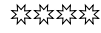
كما اتخذ الشعراء من ذكرى المولد النبوي مناسبة للدعوة إلى الثورة والفداء
وعرض ما آلت إليه الأمة. يقول خليل مردم:

نحن في الشـام نقـاسـي
فـوق أهـوال القـيـامـة
ما لنا من أمرنا حتـى
ولا مـثـل قـلامـه
أخـذوا الأمـر وأعـطونا
المعـالي والفـخـامـه
هل يصـير الهـرُّ لـيـثاً
حين ندعـوه أسـامـه

ويقول شفيق جبري (١٩٣٤):

فأين رسول الله يشهد أمة
تئن أنين الطيـر من كل ذابح
تعالـت فطاحت فاستكانت فأصبحت
لإذلالها يلهو بها كل مازح

فلا مُلكها في الأرض مشتبك العرى
ولا عيشها في الخلق عيش الصحاح
على مثلها من ذلة بعد عزة
تفيض جفون بالدموع السوافح
فهذي فلسطين تنوح من الأذى
فما نضحت عنها عيون النوائح
فهل صيحة في الغرب تبعث ملكهم
ألا ربما هبوا بصيحة صائح^(١)



(١) سامي الدهان، الشعر الحديث في الإقليم الشمالي، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦٠.

تطور الفكر العربي في الثلاثينات وأثره على الشعر

١- السلفية والتوفيقية والعلمانية، ثلاث نزعات تقاسمت الفكر والمجتمع العربي منذ انحطاط السلطنة العثمانية وصعود سلطة محمد علي باشا في مصر وبلاد الشام وشبه الجزيرة العربية.

كان الإسلام الناهض آنذاك مناضلاً ضد الاجتياح الغربي الثقافي والعسكري:

- حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في الجزيرة العربية منذ ١٧٤٤.
- حركة عبدالقادر الجزائري (١٨٣٢ - ١٨٤٧) ضد غزو فرنسا للجزائر.
- الحركة المهدية في السودان (١٨٨١ - ١٨٩٨) ضد الاستعمار البريطاني.
- الحركة السنوسية في ليبيا (١٩١٢ - ١٩٢٥) ضد الغزو الإيطالي.

هذه الحركات قرنت التصوف بالمقاومة المسلحة التي ظهر عليها الغرب كلها. فجاءت حركة الإصلاح التوفيقي (الأفغاني ١٨٣٩ - ١٨٩٧، محمد عبده ١٨٤٩ - ١٩٠٥، الكواكبي ١٨٥٤ - ١٩٠٢) فقد رفضت الحركات السلفية الصوفية الغرب وما يمثله من علم وتبشير واستعمار، فحاول هؤلاء التوفيقيون إيجاد صيغة للتعايش بين الإسلام والعلوم الحديثة بإحياء التراث العقلاني المعتزلي، وفيما بعد ظهر تيار علماني قدمه المفكرون العرب المسيحيون، وأبرزهم يعقوب صروف (١٨٥٢ - ١٩٢٧) وشبلي شميل (١٨٦٠ - ١٩١٦) وفرح أنطون (١٨٧١ - ١٩٢٢) وسلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨).

غير أن التوفيقية التي أحيها الشيخ محمد عبده تراجعت أمام ضغوط غربية لا تقاوم: احتلال عسكري، وهيمنة على الاقتصاد والسياسة، مما جعل التيار العلماني يتقوى فظهر لطفي السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل لتدعيم الاتجاه العقلاني والنظام الحرّي (الليبرالي). وفي تلك الفترة (١٩٢٠ - ١٩٣٥) ظهر فكر ساطع

الحصري في بلاد الشام يدعو إلى قومية عربية علمانية في مقابل دعوة لطفي السيد إلى وطنية مصرية علمانية^(١)، لكن هذه النهضة العقلانية ومضت كشهاب ساطع بلغ ذروته في ١٩٣٠ ثم خبت وتلاشت كأنها لم تكن، والسبب هو أن خريطة التجزئة السياسية التي فرضتها السياسة الاستعمارية على العرب لم ترض - إلى يومنا هذا - القوميين الذين ثاروا من أجل دولة عربية موحدة (ولو في بلاد المشرق فقط) ولا الإسلاميين الذين يرون في الإسلام ديناً ودولة وفي المسلمين أمةً واحدة، فتأسست جماعة الإخوان المسلمين عام ١٩٢٨ وتكون الحزب القومي السوري عام ١٩٣٢ وأعلن عن قيام حزب البعث بين ١٩٣٩ - ١٩٤٠، وكلها تهدف إلى صيانة «الشخصية العربية» من الانحلال في حدود هذه الدويلات المتنازعة، وإنقاذ هوية هذه المجتمعات المفككة، بالإضافة إلى تفاقم الخطر الصهيوني على فلسطين. وقد قاوم الغرب بكل شرارته أية محاولة وحدوية أو توحيدية. إلا أن سبب الفشل الأساسي ظهور زعامات محلية مرتبطة بالخارج مع المصالح الأجنبية وتعتمد في الداخل على عصبية طائفية أو عشائرية.

وبما أن الفكر العلماني- الحرّي (الليبرالي) ظل فكراً نخبياً وأقلوياً انقسم أتباعه إلى فئة تنتمي لأفكارها وشيع عادت إلى جذورها الشعبية وراجعت أفكارها فوجدت في «حياة محمد» (١٩٣٥) و «في منزل الوحي» (١٩٣٦) مصدر إلهامها «لما تنطوي عليه من تعاليم أوحاها الله كلها السمو والقوة والجلال والعظمة» كما يقول محمد حسين هيكل نادماً على ما فرط فيه وبدر منه في مرحلته العلمانية، وانتقل طه حسين من الشك «الديكارتي - كما يزعم» إلى إصدار كتاب «على هامش السيرة» (١٩٣٣)، وغادر توفيق الحكيم أرض العقل والأعبيبة الذهنية في «شهرزاد» إلى تأليف

(١) يعلق المفكر محمد جابر الأنصاري بقوله: عندما تتعلمن العروبة لابد أن يتعرض ذلك المزيج العضوي التاريخي للتحلل بافتراق عنصريه: «العصبية» العربية و«الدعوة الدينية». انظر كتابه الموسوعي: (الفكر العربي وصراع الأضداد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦ ص ٦٤. ونحن مدينون له بهذا الاستعراض الفكري السريع في أكثر من موضع في الفصل الأول «الجذور التاريخية للتشكل الفكري الحديث» ص ص ٢٥-٩٣.

مسرحية «محمد الرسول البشر» (١٩٣٦) وكتب العقاد عبقرياته كما كتب منصور فهمي: «سبحانك اللهم، فليست بيئتي التي أعيش بها ولها وفيها هي بيئة الغرب .. وهذه لغتنا غير لغته وهذا ما ورثناه من عادات ومحن وظروف وصروف غير ما ورث الغرب، أف تكون مكنوناتنا غير مكنوناته، ومميزاتنا غير مميزاته ... ثم يراد أن نكون كالغربيين ... لسنا من الغرب في شيء، وإنها لكبيرة أن ننتهج في كل شيء سبيل الغربيين»^(١) (١٩٣٩). غير أن أصرح وأخطر اعتراف بخطأ التغريب الكامل قول محمد حسين هيكل « حاولت أن أنقل لأبناء لغتي ثقافة الغرب المعنوية وحياته الروحية، لنتخذها جميعاً هدًى ونبراساً، لكنني أدركت بعد لأي أنني أضع البذر في غير موضعه ... وروأت فرأيت أن تاريخنا الإسلامي هو وحده البذر الذي ينبت ويثمر»^(٢).

ومن العراق إلى سوريا وفلسطين ومصر ... فرض الاستعمار تسويات سياسية بمعاهدات تحفظ سيطرته وتهدر آمال العرب وكرامتهم مما خيب الآمال بقيم الغرب (وما أشبه اليوم بالبارحة!) .

والتقى العلمانيون مع اليساريين على التوفيق بين الإسلام والعصر فكتب ميشيل عفلق «إن الإيمان يجب أن يسبق كل معرفة، ويهزأ بأي تعريف»^(٣).

٢ - وكان جابر^(٤) الانصاري من الذكاء بحيث قرن هذ الإحياء الديني الانبعاثي بالحركة الرومانتية التي سيطرت على الأدب العربي في العقد الثالث دون مزاحمة تقريباً، وقد ظلت الرومانتية العربية وفية للرومانتية الأم التي ظهرت في القرن الثامن عشر ضد العقلانية والمناهج العلمية وارتبطت بالإحياء الديني والبعث القومي، وما لبثت أن طبعت حركة إحياء الثقافة الإسلامية بطابعها الشعوري المثالي، فكان تأثيرها أعمق وأطول أمداً من الحركة العقلانية.

(١) أنور الجندي، المعارك الأدبية ، ص٢٩٢.

(٢) عن الأنصاري. م.س، ص٧٥.

(٣) في سبيل البعث، ص٢٦.

(٤) م.س، ص٨٥.

وفي ظل هذا النزوع الرومانسي والإحياء الديني تلاشت القصائد القومية وظهرت قصائد تتسابق مع الجو الفكري السائد فنقرأ في ديوان عمر أبوريشة قصائد «محمد» (١٩٤١) و «يا رمل» (١٩٤٥) في نفس الموضوع و «مع المعري» (١٩٤٤) ، إلا أننا سوف نبدأ بقصيدة مبكرة نظمها الشاعر عام ١٩٣٨ بعنوان «خالد» ، والخالد هنا القائد الفاتح خالد بن الوليد، وقد طاف معه الشاعر في رحاب الجاهلية ووقعة «أحد» إلى نصره المؤزر في اليرموك ، ثم يقف الشاعر مع البطل وقفة بعد أن عزله ابن الخطاب، ففي إثر اليرموك فتن العرب ببطولة خالد وقيادته:

هَلْ الْمُؤْمِنُونَ وَاهْتَزَتِ الْبَشَرَى
تَرْوِي حَنَا جَرِ الْرُكْبَانِ
فَإِذَا خَالِدٌ عَلَى كُلِّ جَفَنٍ
خَطَرَاتٍ مِنَ الطَّيُوفِ الْحَسَانِ
فَتَنَةٌ خَيفَ أَنْ يَشْلَعَ بِهَا الزَّهْوُ
فَتَلَوِي بِالْقَائِدِ الْفَتَانِ
فَنَحْنُ الْفَارُوقُ فَنَنْضِمُ لِلْجَنْدِ
فَخَوْرًا بَعِزَّةَ الْإِذْعَانِ
وَتَرَاءَى أَبُو عَبِيدَةَ فِي الْفِيحَاءِ
يَحْمِي قِيَادَةَ الْفَرَسَانِ
وَفَتَى النِّبْلُ خَالِدٌ يَقْحَمُ الْأَسْوَارَ
فِي نَخْبَةٍ مِنَ الْفَتَيَانِ
لَمْ تَزْعَزَعْ مِنْ عَزْمِهِ إِمْرَةُ الْفَارُوقِ
بَلْ فَجَّرَتْهُ فَيَضُ تَفَانِي
وَإِذَا رَاضَتْ الْعَقِيدَةُ قَلْبًا
فَمَنْ الصَّعْبُ أَنْ يَكُونَ أَنَانِي

أخشى أن هذه الطريقة في نظم الحوادث التاريخية واستخلاص العبرة منها لا تفجر الشعر في نص القصيدة ولا في نفس القارئ، كما أن السرد المباشر يفضي إلى معاني فجأة لقرب مأخذها، وعلى النهج ذاته جاءت قصيدته المطولة عن «محمد» (١٩٤١)، فقد بدأت بوصف عبادة قريش للأصنام ثم فرح الهاشميين بولادة اليتيم ورعايتها لنشأته حتى سمي بالأمين، ثم حراء والوحي فبدر وأحد.

المشكلة في القصيدة، إضافة إلى المأخذ السابقة، أن الشاعر احتاج إلى إغناء القصيدة بالصراع، فلم يجد سوى قريش يقارعها ويصارعها، ففي بدر:

وأرادت أكفأها فتلقاها
عليّ نؤابة الأكففاء
جزّ بالسيف عنق شيبه وارتدّ
إلى صاحب به خضيب رداء

قضي الأمر يا قريش فسييري
للحمى واندبي على الأشلاء
يوم بدر يوم أغرّ على الأيام
باقٍ إن شئت أو لم تشائي!

ويبدو أن عمر أبو ريشة أراد نظم قصيدة مطولة في حياة الرسول لأنه كتب على رأس هذه القصيدة عبارة تشي بقصده «مقدمة ملحمة النبي» ولكنه قصر عن ذلك فنظم «يا رمل» في ذكرى المولد النبوي عام ١٩٤٥ وهي أقل احتفالاً بحوادث السيرة وأكثر ثراءً بالصور الشاعرية وأقرب إلى معالجة الحاضر، مباشرة ودون إسقاط، بناءً على المقدمة التي جاء فيها «ألقيت في ذكرى المولد النبوي في الأسبوع الذي أعلن فيه الرئيس روزفلت أن الميثاق الأطلسي، كفيل الحريات الأربع، لا أثر له في الوجود». وفي الأبيات التالية إشارة إلى بطش الغرب وتفلته من موثيقه:

أترقص الطير في أشراك صائدها
ويحرس الذئب في أعطانها الغنما؟
حلمٌ تناثر أطيافاً منضرة
ما كان أكرمه لو لم يكن حلماً
وما الموثيق إن فاه القوي بها
ونصب الختل في أقداستها حكماً؟
ما كان أغناه عن تزوير غايته
من يحمل السيف لا يبزي به قلماً!

ولعل الشاعر لو نظم السيرة لما تجاوز بها هذا المستوى الشعري، فمسرحية توفيق الحكيم عن «محمد» (١٩٣٦) لا تنقل إلينا روعة الرسالة وعظمة الرسول.

٣ - وقد شهد العقد الرابع رحيل عدد من قادة الثورة العربية والثورة السورية؛ كما شهد أعظم ثورة قام بها الشعب الفلسطيني ضد الاستعمار البريطاني والاستيطان الصهيوني فكانت قصائد الرثاء مناسبة للتنبؤ بالحدثين القاتلين. ففي قصيدة «قيود» (١٩٣٧) التي «ألقيت في حفلة الذكرى للمجاهد «إبراهيم هنانو» تمجيد للثورتين السورية والفلسطينية .

تبدأ القصيدة بهذا المطلع الفخم المكلل بالجلال القومي:
وطن عليه من الزمان وقارُ
النور ملء شعاعابه.. والنارُ
تغفو أساطير البطولة فوقه
ويهزها من مهدها التذكار
فتطلّ من أفق الجهاد قوافل
مُضَرٌّ يشدّ ركابها ونزار
وبعد أن يوفي الفقيد حقه من التكريم، ينتقل الشاعر إلى فلسطين:
والقدس ، ما للقدس يخرق الدما
وشـراعـه الأثام .. والأوزار
أي العصور هوى عليه، وليس في
جنبـيـه من أنـيـابه آثار

وقد تداعى قدماء المجاهدين وزعماء القوميين إلى نصرته الثورة الفلسطينية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) واستشهد لفيف منهم كان في مقدمتهم «الشهيد البطل سعيد العاص الذي استشهد في جبل النار في فلسطين» (١٩٣٦):

.. إي فتى المجـد، إنه العـمر، يوم
لخـسـار، وأخـر لربـاح
إن من سـامـك المنون لـقـومُ
لم يحيّوا على الحجى والفلاح

.....

أرخصوا خشبة الصليب، وباعوها
وقوداً إلى اللئام الشحاح
خفروا ذمة العهود، وصموا
الأذن عن صرخة الهضيم اللاحي

.....

جبل النار لن تنام، كما نمت
جريح العلى، كسيح الطّماح
لك حب في قاسيون وصنين
وسييناء، ماله من براح
أنت للعرب كالمنارة في الساحل
لاحقت لأعنين الملاح..

كان الشاعر عمر أبو ريشة من منطقة حلب في شمال سوريا . ثمة شاعر من
حماة في وسط سوريا، أكثر من الشعر السياسي حتى جاء ديوانه - وخاصة الجزء
الأول منه - سجلاً لوقائع السوريين وأيامهم وزعمائهم، هو الشاعر بدر الدين الحامد
(١٨٩٩ - ١٩٦١).

نورد رثاءه لسعيد العاص الذي كان من قواد الثورتين السورية والفلسطينية
لننوع النغمات في الشعر القومي:

شرف لعمرك أن تموت شهيدا
متفياً ظلّ الخلود، حميدا
أولست منذ صباك في ساح الوغى
تُعلي لقومك في الحفاظ بنودا
إن جرت معركة جريت لمثلها
أثرى خلقت من الرجال حديدا

ها هنا يختلط الخاص بالعام، فتبرز البطولة الفردية في ثنايا البطولة الجماعية، لأن مقام القول يتسع لجذر القصيد في باب الحماسة أن يبرز الخصال الفردية وسط البطولة الجماعية:

لولا ميامينُ الحمى وعرائهم
كدنا نكون، مدى الحياة، عبيدا
لهفي على تلك الأسود تخرّفي
مرمى البنادق رگعا وسجودا

وفي عام ١٩٥٠ رثى بدر الدين الحامد واحداً من أوائل الثوار في سوريا، هو الشيخ صالح العلي الذي قاد ثورة طويلة ضد الاحتلال الفرنسي وتقسيم سوريا إلى دويلات، ثم قضى بقية حياته زاهداً في جبال اللاذقية. والقصيدة تنجح في رسم أبعاد جهاده وشخصيته:

نم بعيداً إن شئت أو نم قريباً
عشت في عزلة وامت غريباً
الشماريخ من جبالك كادت
تتداعى وأوشكت أن تذوبا
ذكرت صرخة الكرامة تدوي
والدم الحرف فوقها مسكوبا
ورجلاً فوق الأسود إذا
صرح شرّ مخابلاً ونيوبا
يا فرنسا ارجعي فنحن وقوف
ليس هيناً أن تطلعي ونغيبا

أكبر الثائرين قلباً حديداً
وأعز الرجال سيفاً خضيباً
وهو الأول الذي لبس الحمم
على الثائرين برداً قشيباً

يا فريد الصفات، أنت المصطفى
عشتَ في عزلة، ومتَّ غريباً

وقد نشبت اضطرابات متفرقة في المدن السورية خلال الثلاثينات فخشيت فرنسا
أن تتبلور في ثورة شاملة فوافقت (فرنسا) على استقبال وفد سوري في باريس لعقد
معاهدة تعترف فيها باستقلال سورية.

فقال في حوادث ١٩٣٦ هذه الحماسية الرائعة التي يمتزج فيها الفخر بالثناء
بتمجيد البطولة الجماعية:

كفكف الدمع وابتسم ليس بدعا
أن تسيل الدماء في المجد طوعا
وبروحي من الشبّاب نجوم
تنهأوى إلى المقابر صرعى
خضبوا الأرض بالدماء، ولكن
نهجوا للعلی وللمجد شرعا

.....

هكذا المجد أن نموت لتحيّا
أمة للحياة تحبو وتسعى

وفي ٢٩ أيار ١٩٤٥ أمر الجنرال ديغول، رئيس حكومة فرنسا الحرة آنذاك،
بقصف المدن السورية، تمهيداً لعودة الاستعمار الفرنسي (راجع فقرة ١٦ من التحقيق
السياسي)، فقال الشاعر في الذكرى السنوية الأولى (١٩٤٦):

الأضاحي في السّاح فوق الأضاحي
إذ تباع النفوس بيع السمّاح
والثكالي على نزيّف الجراح
في الليالي بين الأسى والنواح
يا فرنسا: يمحو الزمان ويُنسي
ومأسيك، ما لها الدهر ماحي

كيف نغضي على الهوان ونرضى
ذلة العيش في حمى مستباح!

وكان في مبنى البرلمان ثلة من الدرك استماتت في صد الفرنسيين عن احتلاله،
فاستشهد أفراد الحامية جميعهم إلا واحداً، فألم الشاعر بالعدوان الوحشي:
لو سألتم دار النيابة لما
وشحوها من الأسى بوشاح
أبيوت التشريع تصبح ساحاً
لقتال، ومسرحاً لكفاح؟

.....

والعبيد الطغام جاؤوا وحوشاً
كل وغد بشفرة الذباح
والجنود الكرام ليس لديهم
ما يذود العدا عن الأرواح

ويقول البدوي ساخراً من تهديم الفرنسيين لدمشق فيما كان النازيون يحتلون
باريس، وهم يقصفون المسجد الأموي:

سمعت باريس تشكو زهو فاتحها
هلا تذكّرت يا باريس شكوانا
والخيل في المسجد المحزون جائلة
على المصلين أشياخاً وفتيانا
والأمنين أفاقوا، والقصور لظى
تهوي بها النار بنياناً فبنيانا
نجابه الظلم سكران الطبى أشراً
ولا سلاح لنا إلا سجاجيانا

وإمعاناً في الإرهاب، قصفت فرنسا مدينة حماة بالمدفعية والطائرات في ٣١ أيار ١٩٤٥، فبادرها المجاهدون بالمقاومة وأسقطوا طائرتين للفرنسيين وأوقعوا بالمغيرين وركبوا أكتافهم على مصفحاتهم، فقال الشاعر بدر الدين الحامد قصيدة في هذه المناسبة:

في الأعالي طيارة تنهـادي
أسقطوها صريعة في العـراس
لم تكـد تقـذف القـذائف حتـى
جاءها الموت من يدي قـناص
وأنت أختها فـلاقت رداها
لم يُفـدّها سـبـبـاغ درع دلاص
واغتـصـبنا المـصـفـحات وفـروا
إذ يرون المنون في الأشـخـاص
فإذا هم على الهزيمة أضـحـوكة
حـرب لكل دانٍ وقـناص
تركوا ما لديهم من عـتـاد
وتركنا الحديث للقـناص

التصوير التاريخي واقعي يجسد الصراع الدامي، والنهاية الساخرة فيها من الشماتة بالعدو والاعتداد بالنفس ما يبلغ إلى ذروة التفاخر.

٤ - يقول قدامة بن جعفر: «وليس بين المراثية والمدحة فضل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل (كان) أو (توفي) و (قضى نحبه) وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته»^(١) ويؤيد ابن رشيق هذا التعريف بنصه ويضيف إليه: «وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة»^(٢) ويضيف بعد صفحات «ويكون الرثاء مجملاً كالمـدح المـجـمل»^(٣).

(١) نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، مطبعة بريل، لندن ١٩٥٦، ص ٤٩، وينقل جابر عصفور عن يونس بن حبيب قوله: «إن

التأبين مدح الميت والثناء عليه» انظر: مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، لا مكان، ١٩٨٢، ص ١٣٦

(٢) العمدة، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، لبنان ١٩٨٨، ٨٠٥/٢.

(٣) نفسه ٨١٠/٢.

وقد دعانا إلى هذا التأصيل ما نراه من كثرة شعر الرثاء في الثلاثينات، وبنائه على شيم الشجاعة والإقدام والثبات على مقارعة الاستعمار بعزيمة لا تلين، وذلك أن الشعراء حين تجافوا عن شعر المديح أطلقوا العنان لألسنتهم وعواطفهم لتمجيد القادة والزعماء في قصائد الرثاء، حيث يحسب المديح والإعجاب «على الوفاء لا على الرجاء»، ولا سيما أن ظروف النضال تخلق ندية وتقارباً بين المناضلين فتتقارب المكانة والمكانة وتقل المسافة بين المنزل والمنزلة، خاصة وأن الزعماء يصلون إلى القيادة بخصالهم وصلابتهم، بما يشبه الانتقاء الطبيعي مما يخلق بين المناضلين نوعاً من الديمقراطية يصح أن نسميها «ديمقراطية الحب والاحترام». تتجلى خصائص هذا الموقف عندما يكون الشاعر سرياً من أسرة مرموقة، كما هي حال الشاعر بدوي الجبل مبدع أجمل قصائد الرثاء.

توفي الزعيم إبراهيم هنانو عام ١٩٣٥، وقد «حمل أعباء الثورة والزعامة والكفاح ضد المستعمر ٢٠ عاماً وهو يعاني مرضاً عضالاً» وفي حفلة أقامتها الكتلة الوطنية في حلب لذكرى المغفور له هنانو سنة ١٩٤٢ «ألقى البدوي قصيدة بعنوان «آلام» جاء فيها:

أغفى أبو طارق بعد السهاد به
وخلف الهم والبلوى لمن سهدوا
ضاور من السقم ضجت في شمائله
عواصف الحق والأمواج والزبد
إذا أثير نضا عنه مواجهه
كما تفلت من أشراكه الأسد
يروع في مقلتيه بارق عجب
وعالم عبقري السحر منفرد
يغالب البشر أسقاماً نزلن به
يأبى له الكبر أن يأسى لها أحد
داء ملح ونفس لا تذل له
حرب تكافأ فيها البأس والعُدَد

تلك البشاشة أبلى الداء نضرتها
فراح يُلمَحُ في نعمائها الكمد
كالغيم يحجب حسن الشمس طالعةً
وما تحوّل عنها الحسنُ والراءدُ
نعمتُ منك بساعات معطرة
كأنها الحلم: دان وهو مبتعد
وصحبة كقديم الراح، لو جليتُ
لليائسين حميًا كأسها سعدوا

فانظر إلى براعة الشاعر وهو يصور صراع الزعيم مع مرضه وما يبدي من رباطة
جأش فيجلو لنا قوة تلك الشخصية وصلابتها في قراعها مع العدو المستعمر، وذلك عن
طريق الرمز والإيحاء دونما حاجة إلى ذكر الوقائع والمعارك، ثم تأمل تلك العزيمة:

إذا أثير نضاً عنه مواجعه
كما تفلت من أشراكه الأسد

فهناك في الصورة مغزى تعجز عن نقله الكلمات والبلاغة لأنه لا يأتي إلا عن
ارتجاع الشاعر من رؤية مباشرة شاهد فيها الزعيم وهو يثب غير مبال بآلامه، وليس
هذا البيت العظيم هو بيت القصيد، فالقصيدة تتبارى أبياتها في الروعة والحسن
والقوة والصدقة واللوعة حتى ينتهي إلى شفافية هذا الختام الرائع:

ما لي أرى الفرسَ الشقراء عارية
على المرابط، لا تطفئ فتتجرّد
أب المغيرون جئت خيلهم مرحاً
وأن أن يستريح الفارس النّجيد

ولا عجب بعد هذا أن الشاعر صنع في إبراهيم هنانو ثلاث قصائد تجلو صفاته
السامية وأخلاقه النبيلة وشخصيته الأسرة.

«كان سعد الله الجابري دنيا من البطولة والوطنية والمروءة والصراحة والعفة والوفاء، وكان بينه وبين الشاعر من الصداقة والود ما هو أقرب من كل قربي»، يقول في رثائه (١٩٤٧):

سأل الصبح عن أخيه المفدى
أيها الصبح: لن تشاهد سعدا
غيب الدهر من سيوف مَعَدٍّ
مشرقياً حمى وزان معدا
كلما عارضوا الصوارم فيه
كان أمضى شبا وأصفى فرندا

بعد هذا المطلع المصوغ من البلور شفافية وحرّاً تنتقل إلى هذا المقطع العجيب يصور نضال سعد وجلاء الفرنسيين عن سوريا مدحورين ببأس شعب لا يعرف الونى:

من كسعد إذا الملاحم جئت
وتلقى حدّ من الهول حدا
وعلى راية الشمام كمي
يُقمح الدارعين أشقر نهدا
هتكوا حرمة العرين فهاجوا
أسدأ دامي البــراثـن وردا
حشدوا جندهم، وأقبل سعد
يحشد البأس والعقيدة جندا
ضاحك الثغر، والضحي مكفهراً
رؤعوه قصفاً وبرقاً ورعدا
والتقيننا، فلا وإيمان سعد
ما تحدّوا بالموت إلا تحدى
ضرب الظلم ضربة رنحتة
فتداعى مزمجرأ فتربى
زعموا أنه جلاء، وما كان جلاء
... بل كان خـزياً وطردا

ما على العبد أن يسوء عار
بدعة العار أن ترى الحر عبدا..

وما دمنا في ذكرى الجلاء، النهاية السعيدة - والوحيدة، ربما - فنستحسن أن
نختم هذا الفصل برواية حادثة طريفة، فقد تبارى الشعراء في الذكرى الثانية ليوم
الجلاء وكان عمراً أبو ريشة قد صنع قصيدة مطلعها:

يا عروس المجد تيهي واسحبي
في مغانينا ذبول الشهب

وقد جاء فيها:

كم لنا من ميسلون نفضتْ
عن جناحيها غبار التعب
كم نَبَتْ أسيافنا في ملعب
وكسبت أفراسنا في ملعب
من نضال عاثر مصطخب
لنضال عاثر مصطخب
شرف الوثبة أن تُرضي العلى
غلب الوائب أم لم يغلب

فسمعه المرحوم شكري القوتلي، وكان رئيس الجمهورية الوليدة آنذاك، فقال:

- ما أحلى ذكر ميسلون في مثل هذا اليوم العظيم، لله در عمر ما أشعره حين
تغنى وافتخر بوقعة ميسلون، ورب هزيمة جلبت نصراً.

وكان الشهيد البطل يوسف العظمة ليلة ميسلون قال، «أن نقاتل ونخسر المعركة
خير من أن نسلم بلادنا بدون قتال. تسليم البلاد لهم يعني شرعية وجودهم فيها، أما
مقاتلتهم فتعني أن البلاد لنا ولن نسكت على وجودهم فيها، ويعني أن بلادنا لن تركع». وهي نصيحة ما تزال مفيدة لهواة المعاهدات والمفاوضات.

الأردن

مصطفى وهبي التل ١٨٩٩-١٩٤٩:

يبدو أنه كان الشاعر الوحيد في الأردن بين الحربين، وشعره لا يتطرق إلى القضية العربية - الفلسطينية خاصة، لكنه يمسها بين الفينة والفينة كقوله في سياق قصيدة:

أنا، إن أصمْتُ فصممتي حسبه
أنه صــــــــــــــــوت الأرقــــــــــــــــاء الأبعــــــــــــــــج
أيها البــــــــــــــــاكي على أوطانه
لا يرد الروح للمــــــــــــــــيت نوح

وورد في قصيدة يتغزل فيها:

يا رب إن بلفــــــــور أنفــــــــذ وعده
كم مسلماً يُبقي وكم نصراني
وكيان مسجد قرיתי من ذا الذي
يُبقي عليه، إذا أزيل كياني؟
وكنيسة العذراء، أين مكانها
سيكون؟ إن بُعث اليهــــــــود مكاني

وقال يخاطب الأمير عبدالله بن الحسين:

من كان يحسب أن العُرب يخذعهم
من كنت تحسبهم للعرب أخذانا
أبا طلال وأنت اليــــــــــــــــوم رائدنا
نغدو إليك إذا ما الدهر عادانا
إنا أتيناك من بدو ومن حــــــــــــــــضر
نسعى إليك، وقد كلتُ مطايانا

إن الوعود التي مئُّوا وما صدقوا
بها علينا لعمري كُنْ بهتانا
فحسبنا من وعود القوم ما دغلوا
على الأعـاريب أشكالا وألوانا
إنا ضحايا لهذا المين مـينهم
من يوم حطَّين حتى اليوم والآنا
هذي الربوع ليوم الفصل ناظرة
فكن لها، يارعاك الله، عنوانا

محنة فلسطين في شعر أبنائها وعد بلفور

للشاعر عبد الرحيم محمود:

وأتى الحليف وقام في أعتابنا
متحيراً إنا هدى المتحير
واسـتنصر العُرب الكرام وإنهم
غوث الطريد ونصرة المستنصر
وإذا عتاق العُرب تُورى في الدُّجى
قدحاً وتصله تحت كل غضنفر
وإذا السيوف كأنهن كواكب
تهوي تلامع في العجاج الأكر
رجحت موازين الحليف ومن نكن
معه يرجح بالعظيم الأكثـر
وبنت لنا أسـيافنا صرحاً فلم
يحفظ جميل العُرب يا للمنكر

للتوسع انظر:

د. ناصر الدين الأسد، محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية
العليا، القاهرة ١٩٦٠، ص ص ١٠٩ - ١٣٨.

غدر الحليف وأيّ وعدٍ صانته
يوماً وأية ذمّة لم يخفر
لما قضى وطراً بفضل سيوفنا
نسي اليد البيضاء لم يتذكر
وإذا الدّم المهراق لا بمراقبه
جدوى، ولا بنجيعة المتحدر

الشاعر إبراهيم الدباغ^(١):

ردّوا على القوم كيّداً وعد بلفور
ونسجه بيدي كيّد وتدمير
قد ساء تدبيره عفواً فلو عقلوا
لم يفرط الوعد إلا بعد تفكير
فهل لصحوة مأخوذٍ بغمرته
حس ينبّه منه عقل مخمور

وله أيضاً^(٢):

ما وعد بلفور من أمر السماء ولا
في الجذب من أرضنا زرع لمحتطب
هل وعد بلفور تشريع إذا فرطت
أغلوطه منه تدعو الناس للعجب؟
ما حكمه بعد أحكام السماء ولا
يرضى به بعد حكم الله غير غبي
يحوطه باسمه القانون معتصما
بنصه معنا كالفيصل الدّرب

(١) من قصيدة عنوانها «صوت فلسطين»، ديوان الطليعة، ج ٢، ص ٣٦

(٢) من قصيدة عنوانها «فلسطين الدائمة»، المصدر السابق، ص ٨٣

ملاحظة: اعتمدنا على كتاب كامل السوافيري، الشعر العربي في مأساة فلسطين من سنة ١٩١٧ إلى ١٩٥٥
مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٣

الوعي بالكارثة المقبلة

للشاعر عبدالرحيم محمود^(١):

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر
ضمت على الشكوى المريرة أضلعة
المسجد الأقصى أجئت تزوره
أم جئت من قبل الضياع تودعه؟
حرر تبسّح لكل أوكع أبقي
ولكل أفق شريد أربعه
وغداً وما أدناه لا يبقى سوى
دمع لنا يهمني وسن نقرعه

للشاعر عبدالرحمن الكيالي^(٢):

يا قوم هل من غضبة مضرية
أو صيحة فوق الزئير المرعد
هلاً جمعتم للعدو أمورك
ومشيتم مشي الكريم الأمجد
ونفضتم عن عينكم هذا الكرى
من قبل تفتيت الحشا والأكبد
فالحر من يلقي القنا بفؤاده
ويرد كيد الغاشم المتهدد
والدار لا يصفو لشعب جوها
حتى يكون بها القوي المذود
والخصم ليس براجع عن غيّه
حتى يرد إلى لئيم المورد

للشاعر أبي سلمى:

أخت صلاح الدين عشت حرة
تأبى لك العلياء أن تهودي^(٣)

(١) من قصيد بعنوان «نجم السعود» ألهاها الشاعر أمام الأمير سعود بن عبدالعزيز أثناء زيارته لفلسطين في ١٤ آب ١٩٣٥.

(٢) من قصيدة عن «ذكرى وعد بلفور».

(٣) من قصيدة بعنوان «فلسطين» ١٩٣٨.

دعي «عصابة اللصوص» جانباً
واعتمدني على بنيك اعتمدني
كم وعدوا إن الرصاص وحده
هو الذي ينجـز كل موعـد
معركة اليرموك هذا نقعها
يروح فوق رأسنا ويغتدي

الانتداب

للشاعر إبراهيم الدباغ:

ما الانتدابُ أمرماه وغايته
إذلال حرٍّ أبيّ باسم غير أبيّ؟
أم الانتداب يرام الاغتصاب به
معنى، وأحرفه في ذمة العرب؟
لما انتدبتم حسبنا خير منتدب
موفق وابتلينا شر منتدب
ملاؤم الأرض من عدلٍ وأغنية
عنه فهل أخذتها هزة الطرب؟
العدل شعر خيالي حقيقته
في ذمة الظلم والتدليس والكذب

الحض على الثورة

للشاعر برهان الدين العبوشي^(١):

لهـفي على الليث المهـدد غـابه
قد كان أجدر أن يموت بغـابه
والحر يدفع عن حماه بسيفه
فإذا تحطم سيفه فبنابه

(١) من قصيدته «الوطن المبيع».

فلنمش للموت الزؤام كما مشى
جيش النبي بشيبيه وشبابه
فالمجد لا يبني بغير جماجم
والمجد تحميه سيوف غضابه

للشاعر عبدالرحيم محمود^(١):

دعا الوطن الذبيح إلى الجهاد
فخفَ لفرط فرحته فؤادي
وسابقت الرياح ولا افتخار
أليس عليّ أن أفـدي بلادي؟
وقلت لمن يخاف من المنايا
أتفرق من مجابهة العوادي؟
أتقعد والحمى يرجوك عوناً
وتجنّب عن مصاولة الأعدادي؟
ولأوطان أجناد شـداد
يكيلون الدّمـار لكل عـادي
بني وطني دنا يوم الضحـايا
أغرّر على ربا أرض المعاد

المشرد

للشاعر عبدالكريم الكرمي «أبوسلمى»^(٢):

يا أخي أنت مـعي في كل درب
فاحمل الجرح وسر جنباً لجنب
نحن إن لم نحترق كيف السنـى
يملاً الدنيا ويهـدي كل ركب؟
سرّ مـعي في طرق العُمـر وقلْ
أين من يحمي الحمى أو من يلبي؟

(١) من قصيدة عنوانها «دعوة إلى الجهاد» ديوان عبدالرحيم محمود، ص ١٥.

(٢) من قصيدة عنوانها «المشرد» ديوان المشرد، ص ٧.

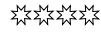
فهنا الأيتامُ في أدمعهم
وهنا تهوي العذارى مثل شهب
وشيوخٌ حملوا أعوامهم
مثققاتٍ بشظايا كلِّ خطب
هم ضحايا الظلم هل تعرفهم
إنهم أهلي على الدهر وصحبي؟

يا رفاق الدهر هل شردكم
في الورى غدر عدو أم محب؟
زعماءٌ دنسوا تاريخكم
وملوكٌ شردوكم دون ذنب
وجيوشٌ غفر الله لها
سلمت أوطانكم من غير حرب
دولٌ تحسبها شرقية
فاذا أمعنت فالحاكم غربي
يوم هزت الوغى راياتها
حكمت فيه على تشريد شعب

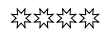
في الوعي القومي

إبراهيم طوقان شاعر فلسطين:
تمكن الذلُّ من قومي فلا عجب
الأيبالوا بتقريع وتأنيب
ما أشرف العذر لو أن الوغى نثرت
أشلاءهم بين مطعون ومضروب

لكنْ دَهِتْهُمُ أَسَالِيبَ الْعِدَاةِ وَهُمْ
سَاهُونَ لَاهُونَ عَنْ تِلْكَ الْأَسَالِيبِ
وَيَقْنَعُونَ بِمَبْذُولٍ يُلوَحُّه
مُسْتَعْمَرُوهُمْ بِتَبْعِيدٍ وَتَقْرِيبٍ
كَأَنَّهُمْ لَمْ يُشَيِّدْ مَجْدَ أَوْلَهُمْ
عَلَى السَّبِيحِ وَأَطْرَافِ الْأَنْبَابِ



انْفَرُوا أَيُّهَا النَّيَامُ فَهَذَا
يَوْمٌ لَا يَنْفَعُ الْعَيَّيُونَ كَرَاهَا
نَبِئُونِي عَنِ الْقَوِيِّ مَتَى كَانَ
رَحِيماً؟ هِيَ هَاتِ مِنْ عَزَّتَاهَا
لَا يَلِينُ الْقَوِيُّ حَتَّى يُلَاقِي
مِثْلَهُ عَزَّةً وَبَطْشاً وَجَاهَا
لَا سَمَتْ أُمَّةٌ دَهِتْهَا خُطُوبُ
أَرْهَقَتْهَا وَلَا يَثُورُ فَتَاهَا



أَمَامَكَ أَيُّهَا الْعَرَبِيُّ يَوْمٌ
تَشْيِبُ لَهُوْلَهُ سُودُ النِّوَاصِي
مَصِيرُكَ بَاتَ يَلْمُسُهُ الْأَدَانِي
وَسَارَ حَدِيثُهُ بَيْنَ الْأَقْصَاصِي
فَلَا رَحْبُ الْقُصُورِ غَدًا بِبِقَاقِ
لِسَاكِنِهَا، وَلَا ضَيْقُ الْخِصَاصِ
لَنَا خَصْمَانِ ذُو حَوْلٍ وَطُولِ
وَأَخِرِ ذُو احْتِيَالٍ وَاقْتِنَاصِ

تواصوا بينهم فأتى وبالأ
وإذلاً لنا هذا التواصي
مناهج للإبادة واضحات
وبالحسنى تنفذ والرصاص

وجه القضية من جهادك مشرق
وعلى جهادك من وقارك رونق
لله قلبك في الكهولة إنه
ترك الشبيبة في حياء تطرق
قلب وراء الشيب متقد الصبا
كالجمر تحت رماده يتحرق

الهجرة اليهودية

أرى عدداً في الشؤم لا كثلاثة
وعشر، ولكن فاقه في المصائب
هو الألف لم تعرف فلسطين ضربة
أشد وأنكى منه يوماً لضارب
يهاجر ألف ثم ألف مهرباً
ويدخل ألف سائحاً غير آيب
وألف جواز ثم ألف وسيلة
لتسهيل ما يلقونه من مصاعب
وفي البحر آلاف كأن عبابه
وأواجه مشحونة بالمراكب
بني وطني هل يقظة بعد رقدة
وهل من شعاع بين تلك الغياهب

فوالله ما أدري ولليأس هبة
أنادي أمــــيناً أم أهيب براغب

بيع الأراضي

باعوا البلاد إلى أعدائهم طمعاً
بالمال، لكنمما أوطانهم باعوا
قد يعذرون لو أن الجوع أرغمهم
والله ما عطشوا يوماً ولا جاعوا
تلك البلاد إذا قلت اسمها وطن
لا يفهمون، ودون الفهم أطماع
أعدائنا - منذ أن كانوا - صيارفة
ونحن - منذ هبطنا الأرض - زراع
لم تعكسوا آية الخلاق بل رجعت
إلى اليهود بكم قربي وأطماع

الانقسام الداخلي

ما لكم بعضكم يمزق بعضاً
أفرغتم من العدو اللدود؟
انهبوا في البلاد طولاً وعرضاً
وانظروا ما لخصمكم من جهود
والمسوا باليدين صرحاً منيعاً
شاد أركانه بعزم وطييد
شاده فوق مجدكم، وبناه
مشمخراً، على رفات الجدود
كل هذا استفاده بين فوضى
وشققاق وذلة وهجود
واشتغال بالترهات وحب الذ
ذات عن نافع عميم مجيد

محنة فلسطين في الشعر العربي (في بلاد الشام)

وعد بلفور

محمد علي الحوماني (لبنان)^(١):

باسم عيسى هتكوا حرمتها
وبموسى جاوز الهتك النصاها
لم تلد مـــــــريم بلفـــــــور ولا
أنبتت نويورك سعداً والحبابا
نحن غرس الله في تربتها
وعليها مجدها شباً وشابا

معاهدة سايكس بيكو

خيرالدين الزركلي (سورية)^(٢):

فيم الونى وديار الشام تُقتسم
أين العهود التي لم تُرعَ والحُرْمُ؟
هل صح ما قيل من عهد ومن عِدّةٍ
وقد رأيت حقوق العرب تهتضم؟
ما بال بغداد لم تنبسُ بها شفة
وما لبيروت لم يخفق بها علم
ويلمُّها نكبات كلها ظلم
وقد تنير صراط السالك الظلم
نسأُ خسفاً ونُقصى عن محجتنا
ويوثق الفم حتى تخفت الكلم

(١) من قصيدة عنوانها «يا فلسطين»، الفتح - العام الثامن عشر - العدد ٨٥٧، وله قصيدة أخرى عنوانها «بلفور في دمشق». ومطلعها: إن تدع لنصرتك العربا فالشاميون هم العرب ومصدرها ديوان الحوماني، ج ١، ص ١٨.

(٢) من قصيدة عنوانها «فيم الونى» نظمت في دمشق بتاريخ ١٩١٩/١٠/٢١، على أثر ظهور أطماع الحلفاء في تقسيم الشام - ديوان الزركلي، ص ١٥.

نسجو على الضيم، والأطماع جائعة
ونكظم الغيظ والأكباد تضطرم
وعُود «ولسن» كم أضللت من فئاة
لأنت أشأم ما سيست به الأمم
خدعتنا فانخدعنا فاستخف بنا
شُمس عن الحق في أذانهم صمم

يا نابضاً فيه عرق من بني مُضَرٍ
أسرج جياذك ولتطلق لها اللجم
واشحذ غرارك لا يعلق به صدأ
فإن يجُرَّ حَكَمُ فالصارم الحكم
كفكف دموع فلسطين وجارتها
بيروت واكفف يداً في بسطها النقم

يا جهاداً صفق المجد له

بشارة الخوري (لبنان):

يا جهاداً صفق المجد له
لبس الغارُ عليه الأرجوانا
شرفاً باهت فلسطين به
وبناء للمعالي لا يدانى
إن جرحاً سال من جبهتها
لثمته بخشوع شفتانا
وأنيلاً باحت النجوى به
عريباً رشفته مقلتنا

يا فلسطين التي كــــدنا لما
كابدته من أسي ننسى أسانا
نحن يا أخت على العهد الذي
قد رضعناه من المهـد كلانا
يثرّب والقـدس منذ احتلما
كعبتنا، وهوى العرب هوانا
شرف للموت أن نطعمه
أنفساً جبارةً تأبى الهوانا
انشروا الهول وصبوا ناركم
كيفما شئتم فلن تلقوا جبانا
غذت الأحداث منا أنفساً
لم يزلها العنف إلا عنفوانا

قم إلى الأبطال نلمس جرحهم
لمسة تسبّح بالطيب يدانا
قم نجّع يوماً من العمر لهم
هبة صوم الفصح، هبه رمضان
إنما الحق الذي مــــاتوا له
حقنا، نمشي إليه حيث كانا

يا فلسطين سلاما

للشاعر أمين ناصر الدين^(١):

أَتَبِيحُونَ حَمَانَا لَلْأَلَى
أَفَعَمُوا الدُّنْيَا فُسَاداً وَأَثَامَا؟
أَمِنَ الْحَكْمَةُ أَنْ تَسْتَبْدِلُوا
بِالسَّرَاةِ الْغُرَّ أَجْلَافاً طَغَامَا؟
مَنْحُوكُمْ غِيَدَهُمْ وَاتَّخَذُوا
لَكُمْ مِنْ كُلِّ دِينَارٍ وَسَامَا
فَإِذَا أَنْتُمْ لَدَى هَيْكَلِهِمْ
قَدْ تَعَبِدْتُمْ قَعُوداً وَقِيَامَا
مَا عَاهَدْنَا دَوْلَةً مِنْ أَجْلِ أَنْ
تُسْكِنَ الطَّارِئُ ثُقُوصِي مِنْ أَقَامَا!

مولد إسرائيل

للشاعر محمد العدناني^(٢):

أَجْهَضَتْ هَيْئَةَ الْأُمَمِ
عِنْدَ مَا بَاعَتْ الذَّمَّ
جَاهُضُهَا دَوْلَةَ الرَّبِّ
وَالْمَوَاحِشَ وَالنَّقَمَ
جَيْشُهَا الْمَكْرُ وَالنِّسَا
تَبْذُلُ الْعِرْضَ فِي الظُّلَمِ
تَحْسِبُ الْمَالَ أَنَّهُ
يَخْلُقُ الْعِزَّ وَالشَّهْرَ

(١) الديوان، ص ١٦٥

(٢) من قصيدة عنوانها «الدولة اليهودية» قدم لها الشاعر بما يلي: [تأمرت هيئة الأمم على العرب فاقرت في ١٩٤٧/١١/٢٩ تقسيم فلسطين العربية إلى دولتين عربية صغيرة ويهودية كبيرة وقد ثبت للعرب أن عدداً كبيراً من ممثلي الدول الذين وافقوا على التقسيم قد رشاهم اليهود بمبالغ طائلة]. ديوان اللهيبي، ص ٧٥

وترى فـيـه فـخـرـها
وذرا مـجـدـها الأثـم
وترى الخـلـق أنـه
لا يسـاوي سـوى العـدم
بئس والـاه دولـة
للـخـنا تـرفـع العـالم
ولدت أمـس مـيـتة
دولة الشـر والقـرم
فاشـهـدي دفنـها غـداً
ويك يا هـيئة الأمـم

المأساة

عمر أبو ريشة:

أمـتـي هل لك بـين الأمـم
منـبـرٌ للـسـيف أو للـقـلم؟
أتـلقـاك وطـرفـي مطـرق
خـجـالاً من أمـسك المنـصـرم
ويكادُ الدـمـع يهـمي عـابـثاً
بـبـقـايا كـبـرياء الأـلم
أين دنـيـاك الـتي أوحت إلـى
وتري كلّ يـتـمـيم النـغم؟
كم تـخـطـيتُ علـى أصـدائه
ملعب العـزّ، ومغنى الشـمـم
وتهاديتُ كـأنـي سـاحـب
مئـزري فـوق جـباه الأـنـجـم

حلمٌ مرَّ بأطراف السنى
وانطوى خلف جفون الظلم

جهاد فلسطين

للشاعر أمجد الطرابلسي^(١):

يا عُرب هيا فانصروا موطننا
للعرب هاج القيد أفراده
هناك شعب عربي الهوى
يحاول الغاصب إنفاده
يسومه الخسف وأغلاله
ويدعي بالنار إرثه
ثار على ظلامه مكرماً
تراثه الأسى وأجده
مجاهد أقسم لا ينثني
أو تعتق الأطواق أجساد
شعب فلسطين يناديكم
مستبساً يصرع جلده
تدمر النيران أبياته
وتحصد الأسى أجساد
أخاكم يا قوم لا تهملوا
إرفاده اليوم وإمده
رقوا لبلواه ثوروا له
حتى يبيد الحق أضداده
فدله تكسون أبراده
ونصبره تجنون أوراده

(١) من قصيدة عنوانها «جهاد فلسطين»، الرسالة - العدد ١٦٠ - ٢٧/٧/١٩٣٦.

خاتمة تقريبية

أعتقد أن البحث، بهذه الطريقة شبه التوثيقية، استطاع أن يشكل عند القارئ فكرة أو تصوراً عن تحول شعر الحماسة بما فيه من فخر ومديح للذات أو للآخر، إلى شعر يمجّد الوطن والقوم والدفاع عنهما ضد الغزاة.

إن طبيعة المقاومة الشعبية والمد الجماعي في وجه الجيوش الغازية بأسلحتها الحديثة تملي على الشاعر اكتشاف البطولة الجمعية وتمجيدها. الجماعة تحارب من أجل الوطن والوحدة القومية وحرية الشعب، فقد أصبحت هذه الأهداف مثلاً علياً في الشعر، وهكذا حصل شعر الحماسة على مادته ومضمونه الحديثين.

قصيدة الحماسة تنبثق عن موقف وتعبر عنه، فهي بنت انفعالات الشاعر بالحياة واتجاهاته النفسية السابقة على القصيدة، وبنت قدرته على التعبير القوي المركز الآن. والآنية لا تعني الارتجال بقدر ما تعني الارتباط بالمناسبة، وقد تكون المناسبة ذكرى لحادثة وقعت قبل سنوات. كالاحتفال بذكرى شهداء السادس من أيار ١٩١٦ فقد ظل الشعراء يستلهمون الحدث لنصف قرن قادم، أو ذكرى نكبة فلسطين التي ما تزال غصتها غضة في قلوب العرب، وعليه فالآنية هنا ليست زمنية إنما هي قيمة نقدية تتضمن القدرة على استحضار الموقف والانفعال المتعلق به ونفضه ناخراً حياً لغرسه في النفوس بوصفه رمزاً وطنياً وقومياً وإنسانياً للجرأة على المعتدي والإقدام على التضحية وشق طريق للمناضلين في سبيل حرية الأمة ووحدتها.

فالشهيد رمز، وكل مناسبة ينبغي أن ترتفع بالشعر وفي الشعر إلى معنى الرمز، لا بمعنى التقنية الأدبية، ولكن بالمعنى الإنساني والاجتماعي والتاريخي.

وبحسب مقدرة الشعراء على استحضار المناسبة وبلورة الموقف ثم التعبير عن الانفعال وحرارته وفوريته ، تتفاوت القصائد القومية جودة وتحليقاً فيما بينها من شاعر لآخر وأحياناً تتفاوت قصائد الشاعر الواحد إذا نظم في المناسبة ذاتها أكثر من قصيدة، كما نرى في قصائد بدوي الجبل في إبراهيم هنانو أو سعد الله الجابري، ولهذا فإن الموضوع القومي محايد، لأن مستوى القصيدة القومية يتحدد في أغلب الأحيان بمستوى الشاعر وطريقته في الأداء الشعري، فالشخصية الشعرية بنسجها وعنفوانها وتأثيرها، تختلف من شاعر لشاعر اختلاف الشخصيات الشعرية بين خير الدين الزركلي وعمر أبوريشة وبدوي الجبل - وكلهم شعراء مجيدون.

لإبراز العلاقة العضوية بين التحقيب السياسي والشعر القومي المرتبط به، حرصنا على إبراز التعبير الشعري عن كل مناسبة بعينها ولدى أكثر من شاعر، لإظهار ارتباط الشعراء بالمناسبات القومية واهتمامهم بتقديم مواقفهم وإثارة الجماهير بها، مما سوغ لنا نظرة أساسية انطلق منها البحث، وهي اعتبار كل شعر سياسي شعراً قومياً لأن تعقيد المرحلة وتوالي الثورات وارتباطها، اضطر الشاعر في كل مرة أن يخرج من الخاص إلى العام. ومما فرض هذه التقنية على شعراء بلاد الشام أن الوضع السياسي بدأ بدولة موحدة رأسها الملك فيصل بن الحسين وانتهى إلى أنواع من التقسيم والتجزئ والتفكك مع تعدد الممارسات بين الانتداب والاستعمار والاستيطان بين قطر وآخر مما جعل المصيبة شاملة والحل قائماً بالعودة إلى الأصل الأول والدولة الموحدة.

ويشكل غدر الحلفاء وبطشهم ثيمات تترافق مع المقاومة العربية وتضحيات الأبطال من شهداء وزعماء وقادة وفوا لشعوبهم بما عاهدوا عليه، وتمجيد العربية

الفصحى وأنها الرابط الوثيق بين أبناء العروبة، وأن أمة العرب ناهضة من عثراتها ولا ريب، فلن تنام على ضيم ولن تستكين إلى غدر.

يضاف إلى ذلك وصف المدن المحروقة والشعوب المشتتة، وتضامن المسيحيين مع المسلمين في البأساء والضراء، مع التأكيد على عظمة اللغة العربية والتراث الإسلامي، ومضاهاة الاستعمار الأوربي الجديد بالغزوات الصليبية القديمة. والتمثل ببطولات الرسول محمد وقادته وصحابته وشهداء الرسالة وإلحاق شهداء النضال والقومية بهم في خط تاريخي جديد.

وقد وجدنا في رثاء الزعماء تجويداً أو فخامة وقيماً تعد إضافة جوهرية إلى الشعر القومي في بلاد الشام، فبروز شخصية المرثي وتعداد مآثره يدمج القيم الشخصية بالشيم الجمعية، ويجلو صورة أمة مقاتلة ذات مبادئ يعتنقها الكبير والصغير من مختلف طبقات الشعب وفئاته. كما أن التفاف الشعب حول قاداته يظهر تماسك الجبهة الداخلية ضد الغزو الخارجي.

إن اتساع شعر الحماسة، منذ البداية الأصلية، للمديح والفخر والرثاء، جعله فناً جامعاً لعدة فنون، بهدف تعميق الأثر في نفس القارئ عن طريق توسيع التجربة ونقلها إلى خارج حدود الفنون التقليدية في الشعر العربي. فعلى سبيل المثال، إن القصيدة التي مطلعها:

لو كنتُ من مازن لم تستبج إبلي

بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

ليست من المديح ولا من الفخر في شيء، وهي مع ذلك تنصدر باب الحماسة لما فيها من قيم فروسية تحمل معنى النجدة والتضامن، بخلاف ما عليه الحال في قبيلة الشاعر المتكلم، وكذلك الأمر في الحماسية التي يمدح بها الشاعر أعداء قبيلته بأنهم «كانوا على القتل أصبراً».

فكأن أبا تمام قصد بالحماسة شعر القيم سواء جاء حسب التقاليد الفنية أو خرج عنها، والغالب فيه الشعر الخارج.

هذا الاتساع الأصلي في باب الحماسة جعل تطويره سهلاً على الشعراء في العصر الحديث لتمجيد البطولتين الفردية والجماعية، وإبراز الحوادث الهامة كالاحتلال ومقاومته، وحمد التضحيات الفردية والتنديد بظلم المستعمر السفاح (شهداء ٦ أيار ومجزرة دنشواي) ثم استمر الظلم والعدوان وتمادى مع الزمن (مذابح دير ياسين ومجزرة بحر البقر) فتراكم هذا النوع من الشعر واعتبر فناً جديداً، واشتق له اسم من مضمونه، فهو تارة الشعر الوطني، وتارة الشعر القومي، ونُسي الأصل.

ومن العجب أن النقاد العرب اعتبروه أيضاً جديداً غير مسبوق، ودرسوه على أنه كذلك، وليس ذلك لغفلة، لكن المناهج التي اتبعوها ضللتهم، فمنهج «تين» الذي فرضه طه حسين على الجامعات العربية يفرض على الدارس أن يبحث حياة الشاعر وبيئته وعصره، مما يغلب التاريخ على الشعر والفهم على التذوق. والمنهج النفسي قاصر لا يلائم إلا الحالات المنحرفة ويجعلنا نهتم بالشاعر أكثر من الشعر. وجاءت البنيوية فيتمت النص وحنطته، فهو بلا مؤلف ولا معنى بل فسيفساء لفظية تدور حول نفسها بلا غاية. وقد آن الأوان للإقرار بعد التجربة بأن هذه المدارس ما دامت لا تتسع للشعر كله فيجب أن نقلب الآية ونترك النصوص تقودنا إلى المنهج الصحيح الذي يقدر على ربط شعرنا الحديث بأصوله التراثية، لاكتشاف مسار التطور الداخلي للأنواع الأدبية. ولربما بينت قراءة داخلية مدققة أن شعر الحماسة بعد أن جمع في تركيب واحد فنون المديح والفخر والرثاء، انقسم بدوره إلى شعر الوطنية والقومية والشعر الاجتماعي. ثم جاءت القصيدة الحديثة فاستعانت بالأسطورة وبتقنيات التلاعب بالزمن والمضامين على إعادة توحيد القصيدة العربية، كما نرى في شعر السياب والبياتي على سبيل المثال.

المهم أن القراءة الداخلية لوحدات المضمون يمكن أن ترشدنا إلى تطور أشكال جديدة مبسطة، منبثقة عن الأشكال المركبة الأولى. وبالمثل، فإن الأشكال المركبة يمكن لوحدات المعنى أن ترشدنا إلى مكوناتها من الأشكال البسيطة الأصلية. وبهذه الوسيلة نكتشف الوسائل التي اتبعها الأدب العربي للمحافظة على استمراريته بتطوير الشكل والمعنى على السواء. فثمة أنواع خفية من التناص يتمكن الشعر بوساطتها من المحافظة على الاستمرار والتغير في وقت واحد، فحفريات المعرفة الشعرية لا تزيدنا معرفة بالنص فقط، بل ربما أوحى بمعرفة وسائل تجديده وفهمه، ثم إن العناية بالمعنى بدل الاختصار على تفكيك الألفاظ يعيد إلى الشعر تاريخيته وحيويته وحياته، أي يجعله جزءاً من حياة الأمة وتاريخها المعيش، وكذلك الأمر في نقد الشعر.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور محيي الدين صبحي وشكراً لتلقيه بالوقت، الآن أدعو الدكتور عبدالله الغدامي لإلقاء ملخص لبحثه وقبل أن أدعوه، اسمحوا لي أن أعرف به، مع أنكم تعرفونه، لكن هي سنة جرت.

الدكتور عبدالله الغدامي من مواليد مدينة عنيزة بالمملكة العربية السعودية ودكتوراه في الأدب والنقد من جامعة أكستر بإنجلترا، أستاذ النقد ونظرية الأدب بكلية الآداب في جامعة الملك سعود بالرياض، وقد عمل بأكثر من جامعة في المملكة العربية السعودية، ومنح جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية عام (١٩٨٥).

من مؤلفاته (الخطيئة والتكفير)، وقد نال هذا الكتاب الجائزة التي أشرت إليها قبل قليل، ثم كتاب (الصوت القديم الجديد) و(الموقف من الحداثة ومسائل أخرى) و(تشريح النص) و(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، و(الكتابة ضد الكتابة) و(ثقافة الأسئلة)، أدعو الأستاذ الدكتور عبدالله الغدامي للحديث في موضوعه (قراءة القصيدة الحرة) فليفضل....

البحث السادس

قراءة القصيدة الحرة

د. عبدالله محمد الغدامي

«إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبوحها»

قاله الفرزدق في امرأة قالت شعراً «مجمع الأمثال ٦٧/١»

(١)

من حسن حظ أي باحث أن يكون مسبوقاً إلى موضوعه ، خاصة إذا كان سابقوك من ذوي الشأن والعلم حتى ليبدو الأمر وكأن لا شيء يمكنك أن تقوله بعد ما قيل من قبلك، هنا تأتي العضلة البحثية التي تخلق لك تحدياً بأن تقول غير ما قد قيل. ولا شك أن مسألة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة مسألة طرقت وطرقت حتى لم يعد لدارس أن يقول ما لم تأت به الأوائل، وهذه هي معضلة هذه الورقة من جهة وهي فرصتها من جهة أخرى.

ولذا فإنني سأطرق القلعة من باب يختلف عن الأبواب المطروقة من قبل، حاملاً في نفسي كل آيات التقدير والعرفان للباحثين السابقين الذين أدين لهم بالفضل عليّ إذ بهم استعنت على مخاتلة طريقي حتى صار فعلهم علامات أهددي بها على تجنب السكك المطروقة من قبل وأستمد منها الضوء لكشف المعالم المخفية والمغفول عنها.

وما هو مغفول عنه حقاً هو السؤال الثقافي، إذ إن السؤال الأدبي قد أشبع بحثاً ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة لقصيدة التفعيلة.

غير أن السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي «النقد الثقافي» لا دواعي «النقد الأدبي» هو الذي ما زال مادة حية تقبل المخاتلة والمراوغة.

ومن هنا فإن النظر إلى «قصيدة التفعيلة» بوصفها «حادثة ثقافية»، وليست حادثة أدبية فحسب، هو الذي سيتيح لنا مجالات لاستكشاف دلالات الحادثة بوصفها حدثاً ثقافياً، وبوصفها تحولاً في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه أو من أجلها.

وهذا ما تطمح إليه هذه الورقة من أجل طرح الأسئلة حول صراعات الأنساق الثقافية وتداخلاتها.

ولسوف نجد أنفسنا - هنا - أمام عدد من الأسئلة منها:

* لماذا حدثت حادثة الشعر الحر في العراق تحديداً..؟

* ما دلالة حدوثها على يد امرأة...؟

* هل هي تحرير للشعر العربي أم تحرير للذات المبدعة..؟

* هل هي صراع بين الأنساق..؟

ولسوف نغدو ونروح حول هذه الأسئلة وغيرها في وقفتنا هذه.

(٢)

هناك عدد من القضايا التي لا بد من تجلية الأمر حولها قبل أن ندخل إلى موضوعنا وهي كالتالي:

أ - هناك قناعة عامة بأن حركة الشعر الحر قد جاءت لإنقاذ الشعر العربي وإعادة الحياة إليه^(١) وهذه دعوى لا يمكن التسليم بها.

وعلى عكس ما يشاع فإن حركة الشعر الحر لم تقم على أنقاض العمودي ولم تك قد جاءت للإنقاذ، ذاك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر العربي الحديث في الوطن الأم وفي المهاجر وعبر مدارس الديوان وأبوللو وجماعة الرومانسيين ، وقبلهم شعراء الإحياء في مصر والشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة ، وصاحبها وعي نظري ونقدي قوي، وشمل ذلك إيقاعات الشعر وصيغ الخطاب الشعري في الأشكال والدلالات والمجازات.

وهذا يجعل دعوى إنقاذ الشعر العربي دعوى غير مبررة.

ولعل الإنقاذ كان للشعراء لا للشعر.

فالسحاب ونازك الملائكة - وهما الرائدان هنا - كانا سيظهران شاعرين عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية، وكذلك حال الآخرين من شعراء التفعيلة ممن لم يظهروا مقدرة متميزة في كتابة العمودية.

وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة أن هذه الصيغة هي صيغة إنقاذ للمبدع ذاته لكي يكون مبدعاً لأنه في حال المنافسة على ما هو قائم فإنه لن يبرز سابقه، تشهد على ذلك قصائد السحاب العمودية، وهي قصائد ضعيفة وعادية.

إذن هي مشروع لتحقيق «الذات» ولإبراز الذات بوصفها مبدعة ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ.

على أن الخروج على السائد هنا سيحقق للخارج مقاماً لا يتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية.

لقد وجد الفرد فيها مجالاً ليرتقي بصوته ونصه وينافس إبداعياً، وهي لهذا صوت الهامش والظل، بمعنى أنها صوت الهامش إذا ما تاق لأن يكون متناً، والظل إذا ما أراد أن يتحول إلى نور ساطع.

هي تحقيق للذات وتحرير لها، وليست تحريراً للشعر العربي بما أنه خطاب حي أو خطاب جامد.

ب - كان هناك سباق ومنافسة واضحة بين نازك الملائكة والسحاب، وهذا ليس مجرد تنافس عادي بين مبدع ومبدعة، ولكنه سباق له دلالاته الرمزية، فهو بين شاعرة «بالتأنيث» وشاعر «بالتذكير» أي بين وجودين أحدهما لشاعر هو سليل الفحول ووليد التراث الشعري الذي هو تراث الرجال. بينما الأخرى ليست سليل هذا التراث، إنها خارجية عليه ولم تكن من صانعيه ولا من «رجاله» وليست من نسائه أيضاً. فالشعر لا نساء فيه بمعنى الفاعلات،

ووجودهن التقليدي في الشعر كان وجوداً حيوانياً فحسب، فهن غزلان وظباء وبقر، والكلام عنهن غزل، ولن يفوتنا التجاور الدلالي بين الغزال والغزل، ولم يكن في الشعر موقع إبداعي نسوي، وليس مثال الخنساء وصويحباتها إلا تعزيزاً للمعنى الفحولي للشعر، فهي وحيدة على مدى قرون من الإبداع، وكل من سواها من الشاعرات كن أصحاب مقطعات صغيرة ومحدودة. وهذا الشعر منسوب إلى شاعرات لكنه شعر فحولي كتبت الخنساء تحت خيمة الفحول وكتبت من أجل الرجال حتى لقد أمضت عمرها كله في رثاء رجلين والبكاء عليهما ولم تحقق أية إضافة أنثوية أو أي اختراق إبداعي مؤث، مما جعل الشعر يظل رجلاً فحلاً وتظل المرأة خارجية عليه.

ولهذا فإن دخول نازك الملائكة هنا هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها.

وبهذا نستطيع أن نفسر حماس نازك التنظيري الذي به تحاول أن تصنع لنفسها موطئ قدم راسخة وتجعل صوتها صوتاً فاعلاً وملحوظاً ليس لأنها شاعرة مجددة فحسب، ولكن لكونها ناقدة وصاحبة نظرية ورأي وفكر إضافة لشاعريتها وهذا ما لم يحدث من قبل لامرأة شاعرة.

وهذا يمنح الحادثة معنى رمزياً ويضفي عليها دلالات ثقافية تعود إلى الذات الفاعلة من جهة وإلى تحرك النسق الإبداعي تحركاً تصادمية مع الأنساق الراسخة ذهنيًا وثقافياً، وهذا ما نطمح إلى مجادلته في هذه الورقة.

ج - لابد - أيضاً - من حسم سؤال الأولية، هذا السؤال الذي شغل الباحثين وأشغلهم، ولا يملك قارئ لحركة الشعر الحر إلا أن يشير إليه بطريقة أو أخرى، ومن الضروري لنا هنا أن نميز بين المحاولات المجردة، وبين الفتح الإبداعي.

ولا شك أن هناك محاولات مبكرة^(٢) ظهرت في العراق منذ عام ١٩١٩م ومحاولات أخرى في مصر وفي لبنان وجميعها سابقة ولكنها كانت مجرد محاولات فردية معزولة وغير فاعلة ولم تتمخض عن حركة واعية، كما أنها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت.

ولم تشتعل حركة الشعر الحر إلا في عام ١٩٤٨ أي بعد سنة من تجارب نازك والسياب، وكانت النار هي نار الشاعرة نازك والشاعر بدر وما بين نازك وبدر حدث هذا الحدث الثقافي وهما سارقا النار ومشعلا الجذوة.

وهذا رأي صار يميل إليه عدد من الباحثين منهم محمد النويهي وإحسان عباس^(٣)، حيث رأيا إهمال المحاولات السابقة وقصر النظر على تجربتي نازك وبدر.

ونحن هنا ننسب الحدث إلى نازك أولاً وإلى السياب معها، آخذين بالاعتبار المعنى الرمزي لكون الفاعلة امرأة تقدم على تكسير عمود الفحولة وعلى انتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية، وهو ما تناولناه من قبل بتفصيل وتدقيق^(٤) ونعتمد عليه هنا في تأسيس نظرتنا إلى المسألة.

د - من المهم ألا نغفل عن كون واقعة الشعر الحر حدثت في العراق، والعراق تحديدًا، وهذا له معنى رمزي لافت، فالعراق هو مستودع الشعر العربي «العمودي»، وقد ظل الشعر هناك يتعامد ويتسامق ويستفحل على مر العصور ، ولم ينكسر عمود الشعر هناك، حيث ظل النجف معهداً للشعر وداراً للشعراء، ولم يتراجع الشعر هناك، على عكس ما هو شائع من أن الشعر العربي انحط وتدهور حتى جاء شعراء الإحياء فردوا له الحياة. وهذا قول قد يصدق على ديار العرب كلها إلا النجف حيث استمر الشعر وتواصل وصار النجف رمزاً شعرياً مثلما هو رمز ديني، حيث البيئة المتشعبة بالعمود والفحولة والنسق الذكوري.

ومن هنا فإن بروز نازك الملائكة هذه الفتاة النجفية يثير الملاحظة النقدية الثقافية، فنحن هنا أمام رمز ثقافي عمودي مترسخ وفي مقابله فتاة لا موقع لها داخل هذا النسق الشعري الفحولي. وهي إما أن تندرج تحت مظلة النموذج المائل بذكوريته المطلقة أو أن تتمرد عليه، ولقد جربت الخنساء من قبل وكان قرارها هو قرار الاندماج ، ولهذا فإن الخنساء استفحلت واسترجلت ، ومن ثم فإنها لم تغير شيئاً في النسق الثقافي وصارت مجرد صوت يحاكي ويردد ومن ثم يعزز النموذج ويقويه ويقوي ذكوريته، حتى صار شعر الخنساء مجرد بكاء على الرجال ولا موقع للنساء فيه.

أما نازك فهي أول امرأة عربية تقرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره، وهو عمود ماثل أمامها بقوة وجبروت، فنازك من عائلة شعرية والنجم يمثل أمام عينيها بوصفه داراً للشعر وخيمة تقوم على ذلك العمود ويتجلل العمود بها، وإذا ما جاءت نازك فإنها تأتي في المكان المناسب ولا شك.

من هنا فإن حدوث حركة الشعر على يد فتاة خرجت من الثقافة النجفية، ومعها السياب الجنوبي الملاصق للنجم، وفي هذا المكان تحديداً فإنه يعني المواجهة مع خيار مصيري، إما الذوبان في النسق أو الخروج عليه ومحاولة التأسيس الذاتي المتحرر.

وجاء الخيار الثاني لينكتب فيه وبه فتح ثقافي إبداعي له دلالاته الثقافية الخاصة - كما سنرى -.

هـ - والقضية الأخيرة هنا تأتي من زعم صار يتردد أخيراً ، وهو زعم ابتداء به أدونيس وقال به إحسان عباس،^(٥) حيث رد كلاهما رأياً بأن الحداثة العربية منحصرة في الشعر فحسب، وأن لا حداثة ولا تحديث في الخطابات الأخرى سواء في الفكر أو في السياسة والاقتصاد أو في غيرها.

وهذا رأي يقوم على تصور أن الشعر خطاب منبت ومنعزل ثقافياً وحضارياً. وهذا افتراض لا يمكن الأخذ به إلا لو أمكن تجريد الشعر من أي انفعال أو تفاعل ثقافي.

والحق أن الشعر ليس سوى خطاب من خطابات وليس سوى نسق فرعي يتساوق مع أنساق أخرى تصنفها الثقافة، وهي جميعها منغرس في الذهنية الثقافية للمجتمع. ومن المحال أن نتصور القصيدة وكأنما هي خطاب منبت لا صلة له مع السياق الثقافي والحضاري للأمة.

ومن الواضح أن أسئلة الإبداع والأصالة ومطمح التأصيل مع سؤال الذات عن موقعها الإبداعي الفردي المتميز، كانت المحرك الدائم وراء الإحساس بأننا في زمن مختلف برزت فيه فردية الفرد وشعور الذات بأنها قيمة إنسانية لها خصوصيتها من

جهة ولها حقوقها وتطلعاتها من جهة أخرى. وذلك بعد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير أبنائها أو في حمايتهم أو توجيه اختياراتهم وحلت المؤسسات الاجتماعية، السياسية منها والحزبية والبيروقراطية، مع الثقافة ومؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية، وهي كلها بدائل جديدة ألغت العشيرة والأسرة وفكت ارتباط الإنسان معهما، فصار الإنسان فرداً منفصلاً عن سياقه السابق وعن الحماية القديمة والالتزام التقليدي، وانخرط في تحد جديد لا بد فيه للمرء من إثبات ذاته بقوته الخاصة وحيلته وحده من دون عصبية القديمة^(٦).

في هذا الجو جاءت الخطابات الإبداعية كالرواية مثلاً حيث صار المبدع يخلق عشيرة متخيلة عبر السرد ويؤسس له وجوداً مجازياً وإبداعياً يضعه في حال جديدة من سياق جديد.

وجاءت حركة الشعر الحر بوصفها سؤالاً من أسئلة العصر حول ما يمكن أن يؤسس له كذهنية إبداعية متصلة أم منقطعة ، وهل الموروث عبء أم رصيد وهل الموروث واللغة والأدب صوت جماعي أم أنه صوت النخبة والطبقة...؟.

وهل للمهمشين والصغار والنساء مكان في هذا النموذج أم لا؟.

وهل يلزم المبدع أن يتواصل مع الماضي ويتأصل معه ومع الراهن أم أنها قطيعة مع الأصل ومع العشيرة في آن.

إن تجربة القصيدة الحرة علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي تسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيكه ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج، مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه.

وبهذا وجدت الذات بوصفها كائناً مفرداً غير عشائري، وجدت لها مكاناً يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبة (التكرار

والاختلاف) حيث يتحقق الإبداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيداً عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة.

ومن هنا جاء دور الذات المبدعة وجاء صوت الأنوثة وجاء النسق الجديد – كما سنرى في الفقرات اللاحقة –.

إذا أخذنا هذا بالاعتبار فلن يكون من الصحيح القول إن الحداثة العربية اقتصرَت على الشعر وحده. ذلك لأن حالة التحول شاملة وليست خاصة، وشموليتها تأتي عبر الأسئلة التي هي ذاتها في كل الخطابات الثقافية، وأهمها سؤال الهوية وعلاقتنا مع الآخر ومع الأصل. وحول أسئلة النقد ونقد الذات تحديداً ومساءلة المنجز التاريخي، مع السؤال عن دور الذات المفردة وعن موقعها في النسق الثقافي وفي نظام العشيرة. وهذه أسئلة موجودة في كافة الأفعال الثقافية. ولقد كان جواب الشعر عليها هو الأبرز لأن الشعر هو أبرز ما في ثقافتنا وهو الوجه المكشوف دوماً لنا. وإن كانت مواقع الشعر أخذت بالاهتزاز الآن فإن هذا حدث جديد لم يك في السابق.

ويسجل لحركة الشعر الحر أنها السباقَة إلى فعل تفكيك الموروث، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية، وحدوث ذلك من شاعرة فتاة له مدلوله الخاص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة.

(٣)

١/٣ النسق /الأصل:

حينما نتحدث عن حركة الشعر الحر بوصفها حادثة ثقافية فهذا يعني أن هذا الشعر قد أسهم في التأسيس لنسق إبداعي جديد. على أن كلمة «جديد» لا تعني الجودة المطلقة، فالشعر العربي – ومعه الثقافة – كانا يقومان على النسق الذكوري، وهو نسق طاغ ومهيمن، ولكن التأنيث كان له وجود من نوع ما، غير أنه وجود هامشي وربما نقول إنه وجود سلبي.

فالتأنيث يأتي رديفاً للنقص والضعف، وكلما جنحت اللغة إلى اللين فإنها حينئذٍ تصبح في خانة المؤنث والضعيف والمحتقر.

هذا ما تدل عليه شواهد الثقافة، ومنها موقف ابن قيس الرقيات حينما أنشد عبد الملك بن مروان قائلاً:

إن الحـوا دث بالمدينة قـد
أوجـعنني وقـر عن مـروتيه
وجـبـb

فقال له عبد الملك : أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك، فرد ابن قيس الرقيات قائلاً: ما عدوت كتاب الله «ما أغنى عني ماليه. هلك عني سلطانيه»^(٧).

وما قاله عبد الملك بن مروان لم يصدر عن ذائقة شخصية تخصه ، ولكنه يمثل السائد الثقافي من تمثيل المؤنث بصفة الضعيف والحقير، ولقد قال المزرد بن ضرار واصفاً قوافيه بالتذكير لا بالتأنيث^(٨):

زعيـم لمن قـاذفـتـه بأوـابـد
يغـنـي بها الساري وتـحدى الرواحـل
مـذكـرة تلقى كـثيـراً رواتـها
ضـواح لها في كل أرض أـزامل

متجاوباً بذلك مع أبي النجم العجلي الذي جعل شيطانه ذكراً في حين قلل من شأن أصحاب الشياطين الإناث^(٩).

وهذا هو البد الذي لم يسع المتنبي فأعلن تحقيره للمؤنث الشعري في قوله:

مدحت قوماً وإن عشنا نظمت لهم
قصائدًا من إناث الخيل والحصن
تحت العجاج قوافيها مضمرة
إذا تنوشـدن لم يدخلن في أذن

ولهذا وصف أبوتمام قصائده بأنهن بنون ذكور ومن ثم فشعره غال عليه وثمانين عنده لأنه شعر فحولي^(١٠) ومن قبله وصف الفرزدق الشعر بأنه جمل بازل^(١١).

هذه ذهنية ثقافية نتج عنها احتقار الخطاب اللين لأن ما هو لين هو مؤنث وما هو مؤنث فهو محقر. وهذا بالضبط ما جرى في عصرنا هذا في الرد على دعوة محمد مندور للشعر المهموس،^(١٢) حيث وصفت الدعوة وصاحبها بالتخنث، مثلما جرت مهاجمة قصيدة التفعيلة بسبب ما سموه بميوعتها^(١٣) أي أنوثتها.

وهذا أفضى بالمرأة قديماً لأن تكون خارج الإبداع الشعري وصار كل ما هو مؤنث فهو مضاد لما هو شعري، وصار الشعري هو الفحولي فحسب. حتى إذا ما أرادت الأنثى أن تقول شعراً فليس لها سوى شعر الفحول لتقول على غرارها - كما لدى الخنساء وكما نرى لدى ليلى الأخيلىة التي ينسب لها أبيات لا تختلف عن شعر أي رجل فحل وإليك مثلاً على ذلك في قولها^(١٤):

نحن الأخـيـل لا يزـال غـلامنا
حتى يدب على العصا مذكورا
تبكي السيوف إذا فقدن أكفنا
جزعاً وتعلمنا الرفاق بحورا
ولنـحن أوثق في صدور نسائكم
منكم إذا بكر الصـراخ بكورا

وهذا شعر ذكوري لم تجد المرأة بداً من قوله ولم تنتبه إلى فحولية لغتها لأن النسق الثقافي الشعري نسق فحولي فحسب.

٢/٣ - ذاك نسق فحولي واضح الهيمنة، غير أن في الثقافة نسقاً آخر أنثوياً يتحرك بحياء شديد حتى لقد جاء ضعيفاً ومستسلماً، فالشعراء الذكور ظلوا يعطون قصائدهم وقوافيهم صفات مؤنثة، فأبوتمام وصف قصائده بأنهن عذارى^(١٥)، والحصين المري جعلها قافية غير إنسية - وكان ذلك تحد واضح لشتيمة العجلي وتحقيره لأصحاب

الشياطين المؤنثة - وجاء عمر أبوريثشة أخيراً ليصف القصائد بأنهن بنات الشاعر^(١٦) ناقضاً بذلك أبا تمام الذي اتخذ القصائد بنين يعتز بهم وينتمي إليهم.

هذه مؤشرات ضعيفة تنام في دعة وسكون واستسلام تحت خيمة العمود الذكوري بنسقه الفحولي الطاعي، ولم ينتج عنها خطاب إبداعي ملحوظ ولم تجد المرأة لنفسها موقعاً قط في الخطاب الشعري القديم. لأن الشعر جمل بازل وشيطان ذكر ولأن القوافي مذكرة، وظل التأنيث هامشياً وسلبياً وعاجزاً، إلى أن جاءت حركة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» لتجترح نسقاً جديداً في الشعر العربي سوف نلاحق تجلياته في الفقرات التالية.

(٤)

كسرالنسق / علامات التأنيث:

١/٤ - لاشك أن الشعرية الرومانسية العربية قد لينت النسق الشعري وخففت من غلواء الشعر والشاعر حتى جاء نوع من الشعر الذاتي والوجداني والإنساني - أو المهموس حسب كلمات مندور - غير أن الفتح الشعري الأهم في مجال النسق والخطاب هو ما حدث فعلاً في حركة الشعر الحر وعلى يدي نازك الملائكة والسياب تحديداً. ولسنا نقول إن هذا قد حدث بوعي وقصد منهما، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي من جهة وعبر مقولات نازك الملائكة النقدية من جهة ثانية.

على أن هناك مؤشرات خفية توحى برغبة مضمرة لدى نازك الملائكة لكي تؤسس للنسق الجديد، لكنها ليست في موقع قوي لإعلان المشروع والجهربه وتتنازعها رغبتان، رغبة النهضة، والخوف من هذه النهضة، ولقد عبرت عن ذلك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» حيث ظهر التردد والخوف، بينما كانت في مقدمتها لديوانها «شظايا ورماد» أكثر شجاعة وأقوى إرادة. ولقد كتبت مقدمة الديوان عام ١٩٤٩ بينما صدر كتاب قضايا الشعر المعاصر عام ١٩٦٢ بفارق أربعة عشر عاماً، وهو الفارق ما

بين الشجاعة والخوف. وهو أيضاً الفارق بين «الشظايا» و«القضايا» حيث تحمل كل مفردة منهما دلالاتها الخاصة في ما بين التمرد والحياد.

وفي شظايا نجد الشاعرة تتحدث بجرأة وقوة عن «التحرير التام» وعن تكسير القواعد وتقرر أن «القواعد شيء واللغة شيء آخر - ص ٨/٧» وأن الشعر العربي لم يقف على قدميه (ص ٥) وكأنها بذلك تشير إلى أن الشعر سار بقدم واحدة هي القدم الذكورية ولم يستعمل القدم المؤنثة ولذا فإنه لم يسر بقدميه معاً.

وظلت تشير إلى الألفاظ الميتة والقافية الموحدة والفترة المظلمة حتى إنها وصفت هذه الحالة بالإلهة المغرورة (ص ١٧) التي يجب التمرد عليها بوصفها صنماً ووثناً ووهماً وليست حقيقة.

ومن هنا دعت إلى سبر القوى الكامنة وراء الألفاظ (ص ١٨-١٩) وكشف الأحاسيس المكبوتة (ص ١٩) أي الذات المؤنثة في الخطاب الثقافي الشعري الذي هيمن عليه النسق المذكور. ولعل في قول نازك الملائكة بالذات الباطنية (ص ٢٢) ووجوب ظهورها وسفورها ما ينم عن مشروع النسق الجديد المقموع سابقاً والذي يسعى الآن إلى البروز والظهور.

وفي كلام نازك في هذه المقدمة إحياءات تنبئ عن المكبوت الثقافي مثل كلمات «الوأة» ومصطلح «الكامل» حيث يحيل «الكامل» إلى وصف النسق القديم المهيمن الذي ظل يئد الذات الباطنية ويحولها إلى المكبوت والمقموع (ص ١٦) مثلما تتردد كلمة العائق (ص ١٦) والعوائق بوصفها أصناماً مغرورة تقمع وتمنع^(١٧).

وحينما ولدت القصيدة الجديدة جاءت تبعاً لذلك محاولات «الوأة» ولكنها فشلت ولم تفلح. هذا ما تقوله نازك حيث تتمركز كلمة «الوأة» في خطابها حاملة دلالات هذه الكلمة كفعل ثقافي أزلي ما بين الفحولة والتأنيث. وهنا تتبدى علاقات السياق النسقية، فهذا الفعل عند نازك هو «حركة الشعر الحر» وهذه هي التسمية التي تلتزم بها نازك

هنا حيث تصر على دمج كلمة «حركة» سابقة لكلمتي «الشعر الحر» من باب تأنيث المصطلح من جهة ووصفه بأنه تحرك وتغير وانتعاش للمكبوت وللذات الباطنية.^(١٨)

هذا هو مشهد الميلاد ومعه شهادة الميلاد المحررة بيد نازك الملائكة حيث سمت ابنتها بـ«حركة الشعر الحر» قبل أن تتسمى بعد ذلك بـ«قصيدة التفعيلة» وستكون «ماما نازك» هي الأم والحاضنة عبر الكشف والتسمية والدفاع. ويستمر ذلك من نهاية الأربعينات إلى بداية الستينات حيث يصدر كتاب «قضايا الشعر المعاصر». وهناك يبدأ خمود «الشظايا» وتظهر الأم وكأنها ترغب في إعادة البنت إلى حضن «الأب» وتبدو الأم وكأنها غير راضية على تمرد البنت على أبيها.

وتعود نازك إلى القواعد والعروض والضبط والربط والتحذير من تحرر النسق^(١٩) وكأنها لم تقل عام ١٩٤٩ إن القاعدة الذهبية هي اللقاعدة (شظايا -٥). وبذا يعود القيد بدلاً عن الاستقلال ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد، حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لابنتها أن تنال حق الاستقلال التام.

هذا هو المشهد لدى نازك ما بين عامي ١٩٤٩ و٦٢ غير أن الوضع أقوى من قدرة الشاعرة على كبح الوليدة، وما دامت محاولات الوأد قد فشلت جميعها حسب تقرير نازك نفسها فإن محاولات الكبح لم تفلح أيضاً حتى وإن كانت الأم الرؤوم هي الناصحة والراغبة في ذلك.

هذا لأن الحركة لم تكن فردية ولم تكن بفعل فاعلة وحيدة مفردة، ولكنها حركة ذات بعد ثقافي وتحول نوعي في الذهنية والأنساق. ولذا فإننا نرى شعر نازك الملائكة يسير على نقيض مرادها النظري لأنه مراد أبوي قمعي وليس مراداً أمومياً إنسانياً.

جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السياب إلى حد مطلق ومثل الإبداع دوراً أمومياً - لا أبوياً - وانطلق النسق الحر ليغرس لنفسه موقعاً جليلاً في الثقافة ومقروئية جديدة في الاستقبال الشعري لم تكن من قبل.

٢/٤ - يأخذ النسق الحر مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلاً شعرياً وإبداعياً ويتنازل عن الكمال والقوة. ولقد

ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتكسير عمود الشعر حيث كانت قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة وقصيدة «هل كان حباً» للسياب مشروعاً لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة وتكسير النموذج التام من جهة ثانية، بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها، وجاءت الحركة لفتح الباب أمام نسق شعري جديد ابتداءً بتأنيث الشكل عام ١٩٤٧ عام ظهور القصيدتين^(٢٠)، ثم جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد على المهملش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني، في مقابل الكامل والقوي والمتعالي مما هو من صفات النموذج الفحولي.

ولقد أفصحت نازك الملائكة عن أسباب دفعتها إلى إشهار تمرداها على النموذج وحددت أربعة أسباب هي:^(٢١)

- أ - النزوع إلى الواقع.
- ب - الحنين إلى الاستقلال.
- ج - النفور من النموذج.
- د - إيثار المضمون.

وإذ حددت نازك فعلها بهذه الأسباب فإن هذا يعني أنها تتهم النموذج العمودي بلا واقعيته وبتسلطه على المبدع وحرمانه من الاستقلال بوصفه نموذجاً مهيمناً، وهي أخيراً تشير إلى مشكل «المضمون» وكأنها تشير بذلك إلى غلبة النسق الذكوري في النص العمودي متعالياً بذلك على ما في اللغة من إمكانات مكبوتة ومهمشة. وتجيء نازك الملائكة بوصفها أنثى وبوصفها يافعة وهما صفتا نقص وضعف حسب معايير النموذج، تجيء لتعلن أن الناقص والمهمش والضعيف ليست قيماً ساقطة ولكنها تستطيع أن تكون قيماً إبداعية إذا ما استنهضت الحس الإبداعي فيها وتسلمت بالشجاعة والندية. وهذا ما حدث فعلاً حيث تجرأت هذه الأنثى اليافعة على عمود الفحولة وتولت تهشيمه وتكسير عموديته وإحلال نموذج منافس وجديد.

ولا شك أن لدى نازك الملائكة وعياً قوياً بما تتصدى له من دور عبر إحساسها الشديد بذاتها كذات مقموعة وإحساسها بالأشياء الصغيرة مثلما هي صغيرة أمام النموذج الفحولي، ولقد أفصحت عن انشغالها بما هو مهمل وهامشي ومغفول عنه وعن مسعاها إلى جعل ذلك قيمة إبداعية وتأسيس النص الحر على هذه الشعريات وذلك في حديثها عن قصيدتها «الخيوط المشدود إلى شجرة السرو»^(٢٢)، حيث صارت الأشياء الصغيرة تتكلم ، وحيث جرى تكسير فحولية الرجل في هذه القصيدة وصار الرجل ضحية لتسلطه وكبريائه، وجاء نص القصيدة متطابقاً في شكله ومضمونه حيث الشكل غير العمودي والمضمون غير الفحولي وتأنيث النص هنا شكلاً ومضموناً بواسطة توظيف النقص، نقص الأوزان وتفتتها مع تفتيت جبروت الرجل في النص وإظهاره منكسراً ومهشماً.

(٥)

ذاك وجه البداية كما ارتسمت عند نازك الملائكة وهي بداية لحادثة بعيدة المدى بوصفها حادثة ثقافية دالة، ومن هنا فإن علامات تأنيث النسق الشعري أخذت وجوهاً متعددة ومتنوعة حيث شاهدنا ثورة إبداعية في اللغة ذاتها ابتدأت بميزان القول الشعري وامتدت إلى موازين الكلام وأنظمة التفكير اللغوي وأساليب الإنشاء الإبداعي. تقوم كلها على مبدأ «النسبية» كنقيض للعمود الكامل والنص المطلق. والشعر هنا يعتمد على «التفعيلة» بوصفها قيمة أنثوية تحبل بإمكانات الولادة والتوليد مما جعل مبدأ النقص أساساً توليدياً وليس عيباً، على نقيض مبدأ الوزن العروضي التام حيث هو ميزان فحولي متعال ومغلق.

ويمتد مبدأ النسبية ليعم الخطاب الإبداعي كله حيث جاءت اللغة بمستواها المحكي بما أن الحكي ذاته مستوى لغوي مؤنث^(٢٣). وجاءت قصائد نازك الملائكة وقصائد السياب معتمدة على أساس (الحكي) حيث صارت الحكاية قيمة شعرية يتولد منها النص والقول الشعري ونشأ للنص رحم إبداعي يحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة . وصار القول الشعري ذا أساس عضوي فيه حيوية بمعنى النص الحي

والرحم الإبداعي الذي يزاوج ما بين الشعري والسردى ويؤلف جملة شعرية جديدة فيها شعر وفيها حكي وتنطوي على رحمها الخاص بها كمولد دلالي قابل للتلاقح والتوالد ، وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدد والتنوع وتجاوز الأصوات بديلاً عن الصوت الواحد. وتكسرت بهذا الأنا الشعرية الصارمة التي كانت تطفئ على العمود القديم وتدير أنظمة الخطاب الشعري التقليدي وآلت هذه (الأنا) الفحولية إلى حال من الانكسار والتهشم مثلما تهشم عمود العروض. ولقد أخذ ذلك أبعاداً ثلاثة متوسلاً بالحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة، أي الإبداع بمعناه الأعمق ، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهرية تجعل النسق أكثر غوصاً على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة بوصفها أمّاً ورحماً ولوداً تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر. وسوف نقف على هذه الأبعاد واحدة واحدة في ما يلي من قول.

١/٥ - النص الضيف / الحكاية أنثى دلالية؛

يظهر بدر شاكر السياب في حركة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» بوصفه الشاعر الكاشف لجسد النص الجديد، ذاك لأنه قد أدرك أن الجسد الحي يتحرك بالضرورة بواسطة قدمين اثنتين ، وهما عنده الإيقاع والحكاية. ولقد اشترك مع نازك في هذا الاكتشاف وأسهما معاً في فتح ثغرات فككت النسق العمودي وحررت القصيدة من سلطة العمود. ثم دخلا معاً إلى نظام القول الشعري بتوظيف الحكاية توظيفاً شعرياً ألف ما بين الإيقاع الحر والسياق الحكائي المشعرن.

وإن تراءت لنا اليوم «قصيدة الكوليرا» لنازك وكأنما هي نص ساذج وبسيط إلا أنها في وقتها «عام ١٩٤٧» كانت فتحاً وبداية شجاعة لفتاة يافعة تجرأت على عمود الفحول وعلى نظام لغتهم. وفي هذه القصيدة إضافة إلى لعبة الإيقاع - توظيف للحكاية واستنبات لفكرة النص الولود، وفكرة التزاوج الدلالي حيث يأتي الموت والولادة معاً في رحم نصوصي لا شك أنه رحم قابل للتلقيح والتناسل،^(٢٤) ثم جاءت نازك بقصائد مثل «الخيوط المشدود إلى شجرة السرو»^(٢٥) وقد كتبت القصيدة بعد سنتين من كتابة الكوليرا أي عام ١٩٤٩ وقصائد مثل «مر القطار» والأفعوان» و«خرافات» و«نهاية

الألم» و«أنا» ، وكلها من نصوص ديوانها «شظايا ورماد» ، وفيها تدخل نازك إلى فكرة التزاوج بين العناصر والثقافات^(٢٦) ومن ثم تأسيس رحم دلالي للنص تتولد عنه الشعرية الجديدة حيث تصبح «الحكاية» قيمة شعرية وأساساً إبداعياً.

ولكن الإنجاز الأكبر هنا سوف يسجل للسياب الذي أبدع بشكل لافت في توظيف «النص الضيف» ونقصد بذلك استخدام السياب للأسطورة استخداماً شعرياً جديداً فيها تجريب أولاً ثم إنه تجريب أفضى إلى نجاح إبداعي ملحوظ.

ومن الواضح أن السياب كان يحس بجفاف النسق الشعري القديم وضيقه، ويحس أن في نفسه توترات شعرية لا يستوعبها النسق العمودي، ولقد أشار إلى معاناته مع النص في قصيدته المعنونة «القصيدة والعنقاء» حيث يردد:

جنازتي في الغرفة الجديدة

تهتف بي أن أكتب القصيدة

فأكتب

ما في دمي وأشطب

حتى تلين الفكرة العنيدة.^(٢٧)

وعبر الكتابة والشطب تأتي «الفكرة العنيدة» ، وهذه الفكرة هي النسق الشعري الجديد الذي وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة التي صارت للسياب بمثابة «الغرفة الجديدة الواسعة»:

وغرفتي الجديدة

واسعة، أوسع لي من قبري.

هذا الإحساس العنيف لدى السياب بالتوتر الإبداعي من جهة وضيق النسق العمودي من جهة ثانية هو ما جعله يفرح بالاكشاف الجديد في تحطيم الوزن العمودي أولاً ثم في تعرفه - عبر جبرا إبراهيم جبرا - على ثقافة الأساطير القديمة بوصفها حكايات إنسانية تحمل بذور الهاجس البشري المقموع ، وراح يوظف الأساطير في نصوصه توظيفاً تدرج في مراحل ترقى بها الإبداع عنده إلى أن بلغ اللحظة التي فيها لانت الفكرة العنيدة.

على أن تليين العنيدة وترويضها أخذ منه عناء وتجريباً متواصلًا بدأ - أولاً -
بمجرد الضيافة الكريمة للنص الضيف، حيث تحل الأسطورة حلولاً قسرياً، ولكن
الشاعر يظل حيويًا ومنفتحاً على التجريب والبحث إلى أن يدخل في مرحلة أكثر
نضجاً حينما زواج ما بين الأسطورة والحكاية وجعلهما معاً أساساً كما هو في
«الموسم العمياء» و«حفار القبور» ثم انتهى أخيراً إلى مرحلة متقدمة في صناعة الفن
الشعري حينما أحدث اندماجاً تاماً بين عناصر الحكمة المتحددة والمتضامنة كما في
«أنشودة المطر»، حيث جرى تبنيء الحكاية الأسطورية مع الحكاية الذاتية وجاء سطح
النص خلواً من ضغط النص الضيف ودخل الضيف إلى جوف الدار وصار من أهلها
وانفتح النص قائلاً:

عيناك غابتا نخل ساعة السحر

الخ

وهنا نجد نصاً مؤنثاً يقوم على كائن أنثوي حالاً في النص وليس أجنبياً عنه
وليس مجرد ضيف عزيز، وتتحول الأسطورة هنا من عشتار البابلية إلى نواة نصوصية
يتولد عنها نص حديث بسياق حديث، وبالتالي فهو نسق جديد تصبح فيه «الأنوثة»
قيمة شعرية، فهي ليست كائناً متغزلاً به وكأنما هو مجرد معشوق جسدي شبقّي أو
مجرد عامل تحفيزي على القول، كما أنها ليست مجرد مجاز بلاغي أو استعارة طارئة
على النص أو حكاية خارجية، ولكنها هي النص ذاته، ولذا تأتي قصيدة «أنشودة
المطر» بوصفها قمة إبداعية تحمل صورة النص ذي الرحم الولود. ولم يحدث هذا إلا
بعد بحث طويل ومعاناة باتجاه «الفكرة العنيدة» والرغبة في تليينها.

هناك نرى الجسد الميت يعلن الحياة ويسمّيها في قصيدته «وصية محتضر»: (٢٨)

أنا ميت لا يكذب الموتى. وأكفر بالمعاني

إن كان غير القلب منبعها

...

دماغي وارث الأجيال

عابر لجة الأكوان.

يتحول الشاعر الشخص إلى «ذات شاعرة» لا تكذب لأنها ذات ميتة والأموات لا يكذبون، وبما أنه ميت فإن دماغه عالمي وإنساني وكوني. وهنا تأتي الحكاية بما أنها صدق خالص وبما أنها إنسانية وكونية، وإذا ما جئنا إلى أنشودة المطر نجد الحكاية مخزونة في جوف النص «حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال - لم تترك الرياح من ثمود في الوادي من أثر».^(٢٩)

الحكاية أنثى ساكنة ساكنة «مقموعة» وإذا نزع عنها قمعها «بكسر القاف» عنوة فإن العيذين تتحولان من غابتي نخيل إلى ألف أفعى تشرب الرحيق . فالوباء مخبوء بالمطر،^(٣٠) والشرر الناري مخبوء في العيذين اللتين طالما تغزل بهما الفحول وحولوهما إلى مجرد زينة جسدية شبقية، لكنهما هنا يتحولان إلى حكاية تفضح البغاة والزناة أحفاد أوديب منتهك حرمة الجسد المؤنث، الجسد الأم، والرحم الولود، هؤلاء الذين ينتهكون كرامة الأنوثة ويحولونها إلى بغي:

المال شيطان المدينة

رب فاوست الجديد.

«الموس العمياء»^(٣١)

هذا هو شعار الزناة منتهكي حرمة الجسد المؤنث، وهنا تتحول الأنوثة إلى (حكاية) تدين الاغتصاب والانتهاك والعنف وإذا ما فض الرجال ختم الحكاية فإنها تتحول إلى رياح لا تبقى في الديار من ثمود من أحد.

المال شيطان المدينة...

هذه جملة شعرية حكاية لا تأتي في نص عمودي حيث إن ثقافة الفحولة تعبد المال وتسخر الإبداع الشعري من أجله، إلى أن صار فن المديح والتكسب أهم فنون الشعر عندهم فهو جالب المال. ولكن المال في النص الجديد هو «شيطان المدينة» وهو السبب في انتهاك حرمة الجسد المؤنث وتحويله إلى البغاء، ولم يك بد لهذه «العنيدة» من أن تتحول إلى حكاية يتنشأ عنها رحم نصوصي يدين القبح ويفضحه عبر قيم دلالية مغفول عنها وهي قيمة الموت، حيث الميت لا يكذب وقيمة الأسطورة حيث الحكاية التي لا يمكن تكذيبها، وقيمة الولادة حيث لا أحد يرفض الميلاد سوى الثقافة الجاهلية التي تند الجسد الغض المؤنث لتخلص منه وتلغيه من السياق الثقافي.

ولكن الأنوثة تعود هنا في هذا الفتح الإبداعي لتؤسس لها نسقاً حياً لم تستطع جهود الفحول على وأده على الرغم من كل المحاولات.^(٣٢)

ولقد أدرك السياب جنائية الفحولة ضد المحكي والمؤنث، وهو ما نراه في قوله «الديوان ٣١٩»:

تثُّورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين
ووراء باب كالقضاء
أيدٍ تطاع بما تشاء لأنها أيدي رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
أفتذكرين؟
أفتذكرين؟
سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء
حشد من الحيوانات والأزمان، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه.

وفي هذا النص إشارات إلى الحكي بوصفه قيمة أنثوية مقموعة يقمعها الفحول ولكن الشاعر هنا يعيد للأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية، ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنيه شعريّة جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر.

٢/٥ - الحزن بوصفه أنثى:

في النسق الشعري العمودي كانت الفحولة هي القيمة الشعريّة حيث القوة والتفرد والذات المتعالية ، وهذا نسق لا ريب أنه اصطناعي ومفتعل وبالتالي فإنه نسق متعال وغير واقعي. حتى لقد احتار باحث مثل «غرونباوم» وعجز عن تصنيف شعر الرثاء مع أشعار الفحول وراح يعده فنا نسائياً رابطاً الرثاء بأصل نسوي مع عادة

النياحة وأناشيد النواح النسائية^(٣٣) ولعله في ذلك قد تطبع بطابع الفحولة فرأى كل ما هو وجداني وإنساني وغير نفعي - إذن - غير فحولي وبالتالي فإنه نسوي. وكان مثال الخنساء مسعفاً غرونبوم لتعزيز فكرته.

والخنساء شاعرة مفردة سواء بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء، ولذا فإن نسوية الرثاء لن تتأتى من كونه فناً تقوله النساء وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكبوتة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن.

وحيثما نقول الحزن فإننا نضع أيدينا على معنى أساسي من معاني الحياة، وهو المعنى الذي كانت تتعالى عليه الفحول. فالفحل رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف ويجب ألا يظهر في شعره أو قوله انكسار أو ضعف، فهذه أمور مضادة للفحولة، وجرى بذلك تطابق بين شكل القصيدة العمودية وهو شكل تام البناء متماسك التركيب وذو ظاهر متكامل وقائم بذاته ومستغن عما عداه، وهذا شكل ينعكس على مضمونه من حيث صفات التمام والكمال والتعالي، وهذه هي القيم الشعرية الفحولية. وما خرج عن هذه الصفات فهو نسوي كالرثاء أو متخنث كقوافي ابن قيس الرقيات - وقد سبق القول فيها - أو مهموس وهو الموصوف بالأنثوي كما حدث لدعوة مندور. وهذا يعني إغلاق النموذج الفحولي واكتفاءه بصفات الكمال والتعالي.

ومن هنا يأتي انكسار النموذج في أوزانه متساوياً مع انكسارات أخرى تغير من دلالات النسق الشعري ومن أنظمة الخطاب وأساليبه. وجاء شعر فيه انكسار وتهشم في أوزانه وفي دلالاته، وكان «الحزن» هو القمة الدلالية الأبرز شعرياً ونسقياً بوصفه علامة على تآنت النسق.

ولقد تصاحب «الحزن» بوصفه أصلاً دلاليّاً ونسقيّاً مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة «الكوليرا» كان الانكسار الوزني مصحوباً بالانكسار الدلالي حيث الحزن من جهة والحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معاً قيمتان غير فحوليتين.

ثم سار الحزن ليكون علامة أولية على هذا النسق الشعري لدى نازك ولدى السياب معاً. ولقد تدرج عند نازك على ثلاثة مستويات أولها المستوى البسيط ثم المركب وأخيراً العضوي، وما بين «الكوليرا» و«مرثية امرأة لا قيمة لها»^(٣٤) و«إلى أختي سها»^(٣٥) و«هل ترجعين»^(٣٦) و«إلى عمتي الراحلة»^(٣٧) و«صائدة الماضي»^(٣٨) و«مرثية يوم تافه»^(٣٩)، حيث نرى الحزن بمستواه البسيط وهو الحزن المتغذي على حادثة الموت والمتمثل على شكل مرثية مثلها مثل المراثي التقليدية. وهذا هو المستوى الأول لسيرة الحزن لدى نازك.

ثم يأتي الحزن المركب حيث يتنشأ الحزن عبر ولادة نصوصية، وذلك في قصيدة «الخيوط المشدود إلى شجرة السرو»^(٤٠)، وفيها تتطور صناعة الحزن حيث يأتي الحزن من داخل النص وبأسباب نصوصية مبني بعضها على بعض ويجري في القصيدة استنبات الحزن في نفس الرجل بطل النص، والذي كان في أصله عاشقاً لبطله النص فغدر بها وهجرها، ثم عاد بعد هجران طويل ليكتشف أن حبيبته قد ماتت ولم يجد أمامه شيئاً يتعلق به سوى خيوط مشدود إلى جذع شجرة وتعلق ذهنه بهذا الخيط، حيث احتل الخيط ذهن الرجل وأشغله عن نفسه وعن حياته.

هذه هي حكاية القصيدة، وهي بهذا نص يعتمد على الحكي والحبك لرسم دلالاته ثم إنها تصطنع حدثاً جوهرياً بموت الحبيبة كي يدخل الفحل في «الحزن» ويذوق طعم هذا الجنين المؤنث.

ثم إن الرجل الفحل قد وضع في موضع لا يجد معه بداً من ملاحظة ما لم يكن يراه من قبل وهو الخيوط المشدود إلى الشجرة مما يؤدي به إلى ملاحظة هذا المنسي المهمل والمغفول عنه، تماماً مثلماً نسي الرجل حبيبته وهجرها ثم عاد ليضع نفسه في الحزن وفي الهامشي.

كتبت نازك الملائكة هذا النص عام ١٩٤٩ أي بعد سنتين من كتابة «الكوليرا» ومن ميلاد القصيدة الحرة، فهو النص الطفل الغض ذو السنتين والذي هو على مشارف

الطعام بعد أن تغذى على لبن الأم الحنون، ولذا فهو نص حي ومتحرك ومتغذ بالمعنى الأنتوي، وجاء مركباً ومسبوكاً سبكاً حكاثياً يتخلق المعنى من تراكيبه وحبكته السردية والدلالية، مفارقاً بذلك المستوى البسيط للحنن الرومانسي والمراثي الشعرية.

ثم يأتي المستوى الثالث، وهو العضوي والمتمثل بقصيدتها «ثلاث مرات لأمي»^(٤١) وهي نص يتكون من ثلاث قصائد: أغنية للحنن، ومقدم الحزن، والزهرة السوداء، حيث يجري افتتاح النص بهذه الكلمات:

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهف السابح في بحر أريج
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
إنه جاء إلينا عابراً خصب السرور
إنه أهدأ من ماء الغدير
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج.

هو الغلام المرهف، والقصيدة مكتوبة عام ١٩٥٣ بعد ست سنوات من «الكوليرا»، مما يجعل النص غلاماً مرهفاً يسير على قدميه جارباً وناشطاً ومحققاً نقلة نوعية في الأداء الشعري، حيث تنضج النظرة الدلالية لهذا المعنى العميق الذي هو الحزن، ليس بمعناه الرومانسي البسيط ولا بمعنى الرثاء التقليدي، وإنما هو نوع دلالي محدث يتحول فيه الحزن إلى عنصر شعري عضوي، إنه «خيطنا الأخير وفيه من أمسنا ألف شيء - قرارة الموجة، ص ١٢٣»

وما دام أنه الخيط الأخير فهذا ربط عضوي له بالخيط المشدود إلى شجرة السرو، ولذا فإنه حزن أصيل وعضوي.

ونازك الملائكة في هذه القصائد الثلاث تطور مفهوم الحزن لتجعل منه مادة للاحتفاء والاحتفال بوصفه أمراً مطلوباً وأساساً حياتياً فهي لا ترفضه ولا تخاف منه، ولا تفر منه، إنها تطلبه وتفسح له الطريق وتجعل منه غلاماً مرهفاً يحتاج إلى من يحضنه ويحبه ويرأف به، ويتحول الحزن بذلك من معنى مقموع يتعالى عليه الشاعر

الفحل أو معنى مكروه يفر منه الشاعر الرومانسي إلى معنى مطلوب ومحبوب، ولذا فإن قصيدة نازك هذه تركت أثراً شعرياً عميقاً وواسعاً في الجيل الشعري كله وسجلت هذه القصائد حضوراً وأثراً بالغاً في كافة شعراء الجيل،^(٤٢) ذلك لأن المعنى الجديد للحنن أكسب الخطاب الشعري منظوراً جديداً كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني. ولقد ظل هذا المعنى معزولاً ومهملاً لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من إسارها.

ولقد أسهم السياب إسهاماً جليلاً في ترسيخ هذه الدلالة وزرعها في جسد القصيدة الحرة حيث يجري استنطاق دموع الرجال الذين لم يكن لهم دموع في زمن الفحولة، ويجري توظيف الحزن بأسلوب أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً حتى ليصبح الحزن ضمير النص ونسقه. والحنن لدى السياب يأخذ بعده الأعمق لأن القصيدة عنده تنبني على أساس عضوي هو هذا الحزن الأعمق الذي يشكل روح النص ويبنى دلالاته، ويمثل السر الإبداعي في تجربة السياب وهو ما سنراه في الفقرة التالية.

٣/٥ - القصيدة بوصفها أما:

إن كانت القصائد أبناء الشاعر كما هي صورتها لدى الفحول،^(٤٣) فإن هذه البنية تأخذ في سياق فحولي يجعل الشاعر (أباً) بمعنى أنه مصدر القوة والسلطة، وبذا فهو الكامل مبني ومعنى، غير أن الضمير الشعري الحر يأخذ نسقه من الفعل الإنساني، ويتمثل هذا في تجربة السياب الإبداعية حيث يتحول الشاعر الأب إلى طفل تائه ويتحول الفحل إلى غلام مرهف «حسب عبارة نازك عن الحزن». وهذا الغلام المرهف يأتي مكسوراً ومنكسراً مثل انكسار النص بعد تحطم عموده العروضي.

عمودان يتحطمان، عمود القصيدة وعمود الدلالة، مما يجعل الحزن غلاماً مرهفاً تمد له نازك الجسور لكي يسير وينمو، وإن كانت نازك هي الأم والحاضنة فإن السياب لا يأتي بوصفه الأب والراعي فيعيدنا إلى زمن الفحولة، ولكنه يأتي بوصفه ذلك الغلام المرهف ويسمح لانكساراته بأن تفصح عن ذاتها وتشهر عن حقيقتها المخبأة منذ عهود.

ويبدأ الأمر عند السياب بإدراكه لقيم الحكاية من جهة والأنوثة من جهة ثانية وبإدراكه لطفولة الكائن الإنساني من جهة ثالثة،^(٤٤) وإدراكه لهذه القيم ساعده على كشف زيف الدعوى الذكورية بكمال الذات الشاعرة وقوتها، وهذا جعله يكشف انكسارات هذه الذات ونقصها مما يجعلها محتاجة إلى الآخر وليست كاملة، ومما يجعل الذكورة عاجزة عن مواجهة الحياة بذكورتها فحسب، ولذا فهي محتاجة إلى منظومة قيمية تستمدّها من غيرها، ولذا فإنه يكشف عن عيوب الذات ونواقصها ويبحث عن حل للمعضل الإنساني مما يجعل الشعر خطاباً إنسانياً وصرخة بشرية، وسؤالاً ملحاً وإشهاراً صادقاً عن الجوهر وكشفاً للزيف والادعاء، وهذا هو لب الصياغة الجديدة مما يجعلها نسقاً جديداً وحرّاً.

ولم يصل السياب إلى ذلك مباشرة ولكنه حققه عبر التجريب والاستكشاف والبحث القلق، وعلامة ذلك أننا نرى السياب يبدأ نصوصه في بدايات فحولية ما يلبث أن يلتفت عنها ويتجه إلى تأنيث قصيدته، وكمثال على ذلك نقف على قصيدته «مدينة بلا مطر»^(٤٥) حيث يفتتح النص بفاتحة تفوح منها رائحة الفواتح الفحولية والمطالع العمودية:

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والدور ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها:
«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها».

هذه قصيدة تبدأ فحولية في نسقها اللغوي وفي روحها الداخلية حيث يهب تموز الفحل من نومه ليعود لبابل الأنثى كي يرعاها. والأنوثة هنا محتاجة للفحولة ولا تقوم إلا بعمود الفحولة مثلما أن القصيدة لا تولد إلا عبر النسق الفحولي، غير أن هذه ليست سوى بداية النص الذي ما زال مرتكساً إلى الشرط القديم، وهو شرط ما يلبث النص أن يصحو منه وتأتي «عشتار» لتحل محل تموز وتتولى عشتار أطفالها الباحثين

عنها لأن أطفال بابل اكتشفوا أن الأب لا يقوى على إطعامهم وسد جوعهم ولذا ظلوا يبحثون عن الأم:

وتبحث عنك أيدينا
لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح آذار
تهز مهودنا فنخاف . والأصوات تدعونا.
جياع نحن مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطيها،
نشد عيوننا الملتفتات بزندها العاري.
ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت فاسقينا!^(٤٦)

يتجه الأطفال إلى الأم متوسلين بالحكاية وبالرمز وبغناصر الحياة الأساسية: الخوف والجوع والحاجة. وهي عناصر لا يستجيب لها الأب/ الفحل الذي ينفث رياحه بوصفه (آذار) القاسي والمتسلط، ويكتشف الأطفال حاجتهم ويرون نقصهم ولذا يتوجهون إلى (الأم) هنا في هذا النص الذي ابتدأ فحولياً ثم تأنث ، وهو قد تأنث لأسباب إنسانية وجوهرية، فالنص طفل (غلام مرهف) وهو محتاج إلى أم. هذه الأم الحكاية الأم الأسطورة والأم القصيدة. تلك التي نجدها في كل نصوص السياب كما هنا وكما في (أنشودة المطر) التي نقرأ فيها الأم/ الحكاية:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه – التي أفاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له : «بعد غد تعود...» –
لا بد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحد
تسف من ترابها وتشرب المطر.^(٤٧)

عنصران أنثويان جوهريان: الأم والحكاية. ولقد أثر الشاعر الحكاية بوصفها
نسقاً مؤنثاً وخطاباً أمومياً ووجد بينها وبين الأم التي تظل جسداً غائباً وروحاً
حاضرة، ومن هنا جاءت القرية لتحل في النص بوصفها أمماً أيضاً. وتتردد جملة
(جيكور أمي)^(٤٨) في نصوص السياب حاملة معها صفات الأمومة والحنان:

جيكور مسّي جبيني فهو ملتهب

.....

جيكور مدي غشاء الظل والزهر

سدي به باب أفكاري لأنساها

جيكور لمي عظامي وانفضي كفني

.....

أفياء جيكور أهواها

كانها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور ترعاني وأرعاه.^(٤٩)

من هذا النسيج الإبداعي يتنشأ لا أقول نص شعري جديد فحسب، وإنما يتنشأ
إنسان مختلف، هذا الإنسان القابع من وراء النص وهو ذات تحمل اختلافاتها
وتميزاتها لأنها ذات أدركت أنها مختلفة وبالتالي صارت متميزة وجاءنا الإنسان كبديل
عن الفحل. هذا الإنسان الذي أحس بالمعول الحجري:

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي

يدمر في خيالي صورة الأرض.^(٥٠)

تدمرت صورة الأرض كما عهدنا من قبل، وجاءت إليه صورة مختلفة للأرض
وللأشياء واعترف بهذا الدمار وأبصره وتبصر به، ولذا نطق باختلاف وتميز وتنازل
عن صورة الشاعر الأب لأن هذا الشاعر انقرض فعلاً ولم يعد ضرورياً لأنه لم يعد
واقعيّاً وصحيحاً، وجاء بديلاً عنه إنسان يرى القصيدة (أمماً) ويرى الحكاية هوية ويرى
الأنوثة حاجة وضرورة حياتية.

ومن هنا يجيء (المطر) بوصفه عنصراً توليدياً به تتأنت الأرض وتحبل وتلد في مقابل حالة (اللامطر) وهي حالة الجذب الذكوري وحالة سيطرة (أدونيس) المتسلط^(٥١) وهذا يؤدي إلى انكسار الرجولة وضعفها وتحولها إلى حال من الخوف لا تدري عنه إلا حينما تواجهها لحظة الحكي، ولحظة الحكي هي لحظة الكشف والمواجهة:

يدندن حولها القصاص: «يحكى أن جنيه..»

فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش وإخلاق

كان زئير آلاف الأسود يرن في وادٍ

وقد ضلوا حيارى فيه ، ثم ترن أغنية.^(٥٢)

تتواضع الرجولة وتدخل (مع) الأطفال في الوحشة والصمت والترقب بانتظار الحكاية والأم مع الاعتراف بالجوع والخوف حيث يتغلب الفعلي واليومي ويظهر المقموع.

٤/٥ - لدى السياب تجتمع عناصر التذكير في مواجهة سافرة مع عناصر التأنيث، ونرى تموز وأدونيس وأذار وبويب في مواجهة عشتار وجيكور والقصيدة العنقاء، وعلى عكس النسق القديم فإن عناصر الذكورة تنهزم أمام عناصر التأنيث ورأينا في الفترة السابقة تراجع تموز وأذار أمام عشتار وهو ما أحدث تغييراً نسبياً في علاقات القوى بين العناصر والأشياء ، ومنه يأتي تغيير جوهري في التصور الذهني لدلالات العناصر . فالوطن - مثلاً - لدى ابن الرومي هو منزل مملوك يملكه الشاعر وله الخيار في بيعه أو الاحتفاظ به وله فيه مآرب وهو حقيقة وواقعاً (ملك) يمتلكه الشاعر. فالشاعر مالك وأمر وفاعل. هذا هو الشاعر/ الفحل.^(٥٣) ثم يجيء بعد ذلك الشاعر الرومانسي حيث يتحول الوطن إلى كعبة يطوف بها الشاعر وإلى مغنى وإلى موطن حسن وإلى دار أحلام - كما هي لدى إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة)^(٥٤) والوطن هنا ملكية خاصة والشاعر مالك متسلط أو عاشق هيمان، وفي كلتا الحالتين يظل الوطن خارجياً ومفعولاً به، والفاعل هو الشاعر.

أما لدى السياب فإن الوطن يتحول إلى (أم): جيكور أمي، ويتحول إلى أنثى واهبة معطاءة (عشتار)، وبما أنها كذلك فإن الذكر يتحول إلى طفل لهذه الأم وليس مالكا لها متسلطاً عليها أو عاشقاً فاعلاً ، إنه هنا محتاج إليها طالب لها باحث عنها يدلّه عليها الجوع والخوف والضياع وما لم تأت فسيظل مكسوراً وتائهاً.

وبما أنها أم، وبما إن الشاعر محتاج للأم فإن كل تذكير يتراجع أمامها متقلصاً إلى كائن محتاج وبالتالي فهو كائن ضعيف، ولذا جاء (بويب) ليكون طفلاً في أحضان (جيكور) ويجري تعريف بويب بأنه نهر (في) جيكور، إنه غلام مرهف يعيش في حضان جيكور، والسياب هنا يختار جيكور لأنها مؤنثة فيعطي من شأنها ويمحور النص من داخلها ويعيد صياغة اللغة صياغة مؤنثة تخضع للتأنيث وتسجيب له وتعري التذكير في الوقت ذاته وتفضح عجزه وضعفه واحتياجه. ومن هنا لم يأت (بويب) بوصفه أباً ولكنه يتراجع ليصبح جنيناً في رحم الأم، وتأتي جيكور أمّاً وحاضنة وليست بنتاً أو جارية أو معشوقة.

٥/٥ - من الفحل / إلى الإنسان:

في القديم الفحولي وقف المتنبي هاتفاً حيث لم يجد غضاضة بأن يقول كلمته الشعرية الفحولية المجلية: «إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً» و«أنا الصائح المحكي والآخر الصدى»^(٥٥) وهو بهذا يتجاوب مع ما روي عن الفرزدق الذي أطلق القول السائر: «إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها»، قاله في امرأة ذكر له أنها قالت الشعر^(٥٦).

في هذه الأقوال تظهر الفحولة بوصفها ذاتاً مغلقة لا تقيم وزناً للآخر، فالآخر ليس سوى صدى للذات، هذه الذات التي هي معادل صوتي للمطلق (الدهر) وهي ذات مذكرة فحسب، وإذا ما حاولت الأنثى أن تقول الشعر فهي دجاجة تصيح صياح الديك ولا بد من ذبحها، لأنها تجرأت على حق من محتكرات الفحول.

هذا هو منطلق الفحولة بوصفها أناً مغلقةً وبوصفها صوتاً مفرداً لا آخر له. أما الشاعر الحديث فهو أقرب إلى البشرية والواقعية الإنسانية ونجد ذلك في قول للسياب عن نفسه كشاعر وعن شعره كنص ماثل حيث يصف قصائده قائلاً:^(٥٧)

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئها.

هذا قول يقابل نشيد الدهر للمتنبي ويناقضه، فالشاعر هنا لا ينتظر انطلاق الدهر في الإنشاد، ولكنه يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتنكسر صورته.

وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الإنسانية لا يمكن حدوثه في النسق الفحولي ولكنه يحدث في النسق الحر، وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها كما أنه يبيح للدجاجة أن تصيح لا كصياح الديك، ولكنها تصيح صياحها وبصوتها وبكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث.

٦/٥ - وفي الختام نقول إن ما جرى في نهاية الأربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية، وحدث الفعل بيد امرأة شابة أولاً كان يحمل دلالاته الرمزية التي تتجه نحو كسر عمود الفحولة شكلاً ثم مضموناً، مما أسس لنسق شعري جديد يقوم على تأنيث الخطاب الشعري. ودخول العنصر النسائي في إبداع الشعر والتأسيس له وفي التنظير للخطاب الإبداعي أثمر عن فتح ثقافي كبير، جاءت بعده طوابير النساء المبدعات في فن هو في الأصل فن الفحول، وكان دور المرأة فيه هامشياً وثانوياً، ولكن الحدث هذا نتج عنه شاعرات مبدعات في عقود قليلة وهو رقم لا يقارن به أي رقم في قرون الشعر العمودي كلها، وفي مقابل شاعرة واحدة وحيدة هي الخنساء، معها بعض مقطوعات معدودة جاءت جيل بعد جيل من نساء الشعر ومبدعاته. وهذا لم يتحقق ولم يك ليتحقق لو ظل النسق الفحولي هو الأصل الإبداعي في الشعر.

وجاء دور ثقافي يمس الخطاب الإبداعي ذاته، حين دخل اليومي والمقموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية، مما أسن لغة الشعر وأنسن الشعر وأنسن الشاعر وجاء الشاعر بوصفه إنساناً وليس نبياً أو فحل الفحول أو (أنا) طاغية، وإنما هو بشر فيه نقص وضعف ومحتاج ومنكسر، وهذا ما جعل القصيدة الحرة تتحرر حقاً من قيود الفحولة وإدعائها المزعومة، وجدد الشاعرات والشعراء مجالاً في القول الشعري لكي يمارسوا فيه إنسانيتهم وبشريتهم الطبيعية، ولقد أشارت فدوى طوقان إلى ذلك وإلى كون القصيدة التفعيلية تمنحها مجالاً حراً في القول وفي تحقيق الذات^(٥٨).

ومن هنا صح لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة.

الهوامش

- ١ - تردد ذلك كثيراً لدى شعراء ونقاد، انظر مثلاً نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ٣٧، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٥.
- ٢ - انظر عبدالله الغدامي : الصوت القديم الجديد، ١٨-٣١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧ وانظر يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث، ٢١٩، ٢٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣.
- ٣ - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ٩٩، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧١، وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٣٥، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨.
- ٤ - تناولنا ذلك في مبحث (تأنيث القصيدة) وقد ألقى البحث في مهرجان الشعر في القاهرة نوفمبر ١٩٩٦ ونشر في مجلة (علامات) ديسمبر ١٩٩٦، ص ص ٧-٢٢ جدة، النادي الأدبي الثقافي. وفي مجلة (فصول) صيف ١٩٩٧، ص ص ٦٦ - ٧٢.
- ٥ - أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ٢٩، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣ وإحسان عباس في مقابلة أجراها معه علي العميم جريدة (الشرق الأوسط)، عدد ٦٠٤٠، الاثنين ١٢/٦/١٩٩٥.
- ٦ - ناقش علي الوردي انتقال المجتمع العربي والعراقي خاصة من العشيرة إلى المدينة وما صاحب ذلك من تغير وتحول وذلك في العديد من كتبه وبحوثه ومقالاته.
- ٧ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٣٤٥، بريل، لايدن ١٩٠٤.
- ٨ - التبريزي: شرح المفضليات ٣٥٢/١، تحقيق علي محمد البجاوي. دار النهضة، مصر القاهرة ١٩٩٧.
- ٩ - أبوالنجم العجلي: ديوانه، ١٠٢، تحقيق علاء الدين أغا. النادي الأدبي، الرياض ١٩٨١.
- ١٠ - الصولي : أخبار أبي تمام، ١١٤، تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين، المكتب التجاري بيروت، د.ت.
- ١١ - أبوزيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ٢٤، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق ١٣٠٨هـ.

- ١٢ - محمد مندور: في الميزان الجديد، ٦٩، مكتبة نهضة مصر، القاهرة د.ت.
- ١٣ - عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد، ٨٧-١٠٨، دار المعارف بمصر ١٩٧١.
- ١٤ - أبوتام: الحماسة ٣٩٣/٢، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة محمد علي صبيح .
القاهرة ١٩٥٥.
- ١٥ - أبوتام: الديوان ٢١٧/٢ تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٦٩، وكذا
الصولي : أخبار أبي تمام ١٦٩.
- ١٦ - أبوريشة: ديوانه، ٦٧، دار العودة، بيروت ١٩٧١.
- ١٧ - نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت ١٩٧١.
- ١٨ - المرجع السابق، وانظر قضايا الشعر المعاصر، ٢٤.
- ١٩ - قضايا الشعر المعاصر، ٥١-٤٩.
- ٢٠ - تناولنا ذلك في بحث مستقل جرت الإشارة إليه في الهامش رقم ٤.
- ٢١ - قضايا الشعر المعاصر، ٤٤.
- ٢٢ - شظايا ورماد، ٢٢-٢٣.
- ٢٣ - أفضنا في الحديث عن كون الحكيم مؤثلاً في : المرأة واللغة، ص ٢٦، المركز الثقافي
العربي، بيروت ١٩٩٦م.
- ٢٤ - قصيدة الكوليرا، ديوان شظايا ورماد، ١٣٦.
- ٢٥ - المرجع السابق، ١٨٥.
- ٢٦ - نجد لدى نازك الملائكة وعياً بضرورة التزاوج، انظر : شظايا ورماد، ٢٦.
- ٢٧ - القصيدة والعنقاء، انظر ديوان بدر شاكر السياب، ص ٣٠٣، دار العودة بيروت ١٩٧١.
- ٢٨ - بدر شاكر السياب، الديوان، ٢٨١.
- ٢٩ - المرجع السابق، ٤٧٤.
- ٣٠ - المرجع السابق، ٤٧٠.
- ٣١ - المرجع السابق، ٥١١، ٥١٢، ٥١٥، ٥١٦.

- ٣٢ - تعرضت من قبل لمحاولات وأد القصيدة الحرة، انظر البحث المشار إليه في الهامش رقم ٤.
- ٣٣ - غرونيباوم: دراسات في الأدب العربي، ١٣٧، ترجمة إحسان عباس وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩.
- ٣٤ - نازك الملائكة : قرارة الموجة، ٨٠، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.
- ٣٥ - المرجع السابق، ١٠٤.
- ٣٦ - المرجع السابق، ١٩١.
- ٣٧ - شظايا ورماد، ١٣١.
- ٣٨ - قرارة الموجة، ٩٩.
- ٣٩ - شظايا ورماد، ٩٢.
- ٤٠ - المرجع السابق، ١٨٥.
- ٤١ - قرارة الموجة، ١١٥-١٢٧.
- ٤٢ - عن هذا انظر محيي الدين صبحي : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، ١٤٤، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٢.
- ٤٣ - أشرنا أعلاه إلى مقولة أبي تمام عن أبناء الشاعر، ومقولة أبي ريشة عن بنات الشاعر.
- ٤٤ - انظر نصه «غريب على الخليج»، الديوان، ٣١٩، ولقد وقفنا عليه في الفقرة ١-٥ من هذا البحث.
- ٤٥- ديوان السياب، ٤٨٦.
- ٤٦ - المرجع السابق، ٤٩٠.
- ٤٧ - المرجع السابق، ٤٧٥.
- ٤٨ - المرجع السابق، ٦٥٦.
- ٤٩ - من قصيدة (أفياء جيکور)، الديوان، ١٨٦، وانظر قصائد أخرى مثل (الباب تفرعه الرياح) ٦١٥.
- ٥٠ - الديوان، ٧٠١.

التعقيبات والمناقشات

ابيض

رئيس الجلسة:

شكراً، د. عبدالله ولقد اختصرنا الوقت لكي تستمتعوا بقراءتها، ولكي تختلفوا معه طويلاً وتتفقوا معه طويلاً.

ويبدو أن بعض الإخوة غير موجودين، وهذا يتيح لنا وقتاً علمياً أن وقت المناقشة من الساعة السادسة والنصف إلى الساعة السابعة والنصف، ثم ربع ساعة لكل من المحاضرين الكريمين ليردوا بها على ما أثير من نقاط.

أول المعلقين على القصيدة القومية، هو الأستاذ مصطفى أبو شوارب، فليفضل.

الأستاذ محمد مصطفى أبو شوارب:

بسم الله الرحمن الرحيم، إن موضوع الدراسة، لا شك حيوي يفتح آفاقاً رحبة واسعة من المناقشات الثرية، وقد التقت الدراسة المقولة النقدية التي تنادي بأن الشاعر العضوي يقف في خندق واحد مع شعبه، معبراً عن همومه وتطلعاته ومن ثم كان هذا الشاعر - بالضرورة الشعرية إن لم يكن بالانتماء السياسي - ذا موقف ضدي من السلطات القمعية، وقد حاولت الدراسة أن تقدم لنا خلال التحقيقات السياسية والشعري، مواقف الشعراء من الأحداث وتفاعلهم معها وانفعالهم بها، وهناك بالواقع ثلاثة محاور رئيسة للنقاش حول هذا البحث أحاول إجمالها في التنظير الأدبي والطرح الفكري، والنص الشعري.

فالتنظير الأدبي يثير بدوره نقطتين رئيسيتين، الأولى: التلبث أمام المصطلح، فشعر الحماسة لا يمكن أن نعده نوعاً شعرياً، إذ ثمة فارق كبير بين النوع والموضوع، الثانية: أن شعر الحماسة لا يمكن عده فرعاً ثالثاً نشأ عن تطور المديح إلى الفخر الذي تطور بدوره إلى شعر الحماسة، إذ إن استقراء تاريخ النص الشعري القديم يثبت أن شعر الحماسة لا المديح هو الغرض الأصلي والأصيل في الشعر العربي كله، ومن رحمِهِ خرج الفخر والثناء والمديح والهجاء، وفي الطرح الفكري للدراسة ينبغي أن نلاحظ الفارق بين مفهوم القومية في عموميتها من ناحية، وبين مفهوم الوطنية بخصوصيتها من ناحية أخرى ولقد تراوح البحث بينهما على المستويين النظري والتطبيقي، أما ما

يتصل بالنص الشعري فقد غضت الدراسة الطرف عن القيم التي تجعل الرسالة اللغوية لهذا الشعر عملاً فنياً وذلك على الرغم من وعدها بالالتفات إلى النواحي الفنية في صفحة (٣٧٧)، ولا شك في أن الدراسة الفنية لهذا الشعر تكشف عن غلبة الاتجاه التقليدي عليه، فظل الشعراء على تمسكهم بالمعجم اللغوي الموروث ولم تبعد صورهم عن الإطار التقليدي الشائع، إضافة إلى شيوع الصور التي تعتمد على المتلازمات اللفظية المتوارثة.

كذلك حافظ هؤلاء الشعراء على البنية الإيقاعية للشعر العربي على المستويين الإطاري والنسيجي، وعلى الرغم من ذلك فقد تميزت الرسالة اللغوية لهذا الشعر بخاصتين لغويتين بارزتين هما: التكرار الذي يحاول التقريب بين القصيدة والأنشودة والتأكيد على الدلالة المتخلقة حول الدال الشعري، والتناقض وهو المرأة التي تنعكس عليها صورة المقاومة الضدية التي تحملها رسالة الشعر الوطني والقومي، وشكراً سيدي الرئيس.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور مصطفى، الدكتور التهامي العبدولي يتفضل.

الدكتور التهامي العبدولي:

شكراً، كل واحد منا في ما أعتقد مهموم بعرويته إلى حد كبير، ولكن هناك فرق بين الشعر، جنساً أدبياً والقومية اتجاهاً سياسياً وهنا مكن الحرج في هذه الدراسة، فإذا وصفنا القصيدة بأنها (قومية عربية)، أو وصفنا الشعر بأنه (شعر قومي) علينا أن نعي أن هذا الشعر سيغدو مشروعاً سياسياً يظهر في لبوس شعري، وعندها فإن ذات الشعر ليست محض شعر وليست منتمية إلى الجنس الشعري إلا لأنه باعتباره شكلاً تعبيرياً يبدو أنفذ في التعبير عن الإيديولوجيا، وهذا مأزق أول، ولا مفر لنا هنا من الاعتراف بأن الظاهرة السياسية تحتوي الظاهرة الجمالية وهي الشعر.

نحن نعلم أن الشاعر ينظم قولاً له سحران، سحر الشكل وسحر المعنى، وإذا وصفنا الشعر بالقومي – الإيديولوجي، فلا مناص لنا كذلك من الاعتراف بمصطلحات

تكافئ هذه المصطلحات حجّية كأن نقول: مثلاً الشعر الشيوعي، والشعر الأصولي، وغير ذلك من هذه المسميات السياسية فهو شعر قومي على شروطك باعتبارك تقف في موقف آخر هو موقع السائس الذي ينظر إلى الشعر، وليس موقع الناقد الذي ينظر إلى هذا الشعر.

الملاحظة الأخرى إذا ما قلنا شعر الأخطل شعر قومي دال على أهله فما علاقة غير أهله به؟ ونحن بهذا نخالف ناموس الشعراء المرتسم بالقول: «كل الشعراء أحبتي وليس كل القوميين أحبتي»، المستوى الجمالي هو تحويل الانتماء إلى مكوّن شعري، فالعروبة تتحول إلى حالة وجدانية يتمثلها الشاعر ثم تغدو بذلك مكوّنًا شعريًا، والنتيجة من هذا العمل أنه اعتبر تطور الفكر السياسي بمثابة الدال على تطور الشعر، وهذا يفضي ضرورة بالناقد، إلى تبين خصائص ذلك الفكر، ولكن الفكر السياسي هو فكر يبحث عن وعي مطابق للوقائع في حين أن الشعر يعتمد إلى التخيل، وهذا هو الفارق بين السياسة والشعر، وإنني أقترح مثلاً - وبهذا أختتم حديثي - أن ننظر في سبب غياب غرض تأسيس في الشعر هو غرض المدح، ما الذي جعل هذا الغرض ينقرض اليوم؟ أليس ذلك بسبب الموقف السياسي من الشاعر المدّاح الذي يُعتبر بحكم الإيديولوجيا هذا الانبطاحي المدّاح الانهزامي؟ أليست السياسة مما يغتال الشعر فيها؟، يمكن أن نتحدث عن القومية ولها أثر في الشعر ولكن ليس بإمكاننا أن نصف الشعر بأنه شعر قومي وكأنه الشعر الرومانسي أو غير ذلك. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً للدكتور التهامي، والآن نبدأ في مناقشة بحث الدكتور عبدالله الغدامي، يبدأ التعقيب أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط.

الدكتور عبدالقادر القط:

شكراً للسيد الرئيس، أقبل الدكتور الغدامي على بحثه وفي خاطره كثير من النظرات القيّمة التي عرضها في كتابه عن (المرأة واللغة)، وفي نيته أن ينصف المرأة من الرجال الفحول، فيبين عطاءها المتميز حين أتيج لها أن تعبر عن شعورها الخاص، وعن

رؤيتها المتفردة في المجتمع والحياة، وأن تسبق إلى تحطيم النسق الفحولي السائد، ولا ينكر أحد سيطرة الرجل على المجتمع وصوغه لكثير من قيمه وأوضاعه الاجتماعية، لا في المجتمع العربي وحده بل في العالم أجمع، حين اكتسب بقدرته على العمل مكان الصدارة، لكنه لم يقصد قصداً إلى قهر المرأة، أو الاستئثار دونها بالكتابة والإبداع، وكم كان في العالم وما يزال من الرجال المقهورين أو المغيّبين أمثال النساء أو يزيد.

وفي ظل تلك الأوضاع الحضارية المفروضة على المجتمع الإنساني القديم نسائه ورجاله، ظل للمرأة عند الرجل مكانة مرموقة تبلغ في الشعر أحياناً حدّ القداسة، وقد نختلف هنا مع الدكتور الغدامي في قوله، عن نظرة الرجل المبدع إلى المرأة في كتابه القيم (المرأة واللغة) يقول: «هي موضوع وأداء أو رمز أدبي يتساوى مع رموز أخرى تشيع في لغة الرجل، والمرأة في ذلك مثلها مثل الناقة والفرس والغزال أو المطيّة الجميلة»، وقوله في (قراءة القصيدة الحرة): «فالشعر لا نساء فيه بمعنى الفاعلات ووجودهن التقليدي في الشعر كان وجوداً حيوانياً فحسب، فهن غزلان وظباء، وبقر، والكلام عنهن غزل، ولن يفوتنا التجاور الدلالي بين الغزال والغزل»، وما أظن أن ناقداً جليلاً وباحثاً قديراً مثل الدكتور الغدامي لا يدرك مكانة المرأة السامية عند الشعراء بعيداً عن ما فرضته الأوضاع الحضارية ولا أن تشبيه المرأة ببعض مظاهر الجمال والرشاقة أو الحنان عند بعض الحيوان يتضمن نسبتها إلى الوجود الحيواني، وعلى الرغم من أن الشعراء كانوا يشيرون في هذا المقام إلى بعض مظاهر الجمال المشتركة بين المرأة والحيوان الجميل، فإن الربط لم يكن قائماً على التشابه الحسية وحدها، بل كان وراءه رموز أسطورية ومعان نفسية تُعلي دلالاتها من شأن المرأة وتضفي عليها وجوداً نفسياً عند الرجل يتجاوز وجودها المادي إلى الخيال والأحلام والرؤى الروحية، ولأمر ما سمّيت الشمس الغزالة، ولدلالات أبعد من التشابه المادية فتن الشعراء القدماء بلفتة الغزال الرشيق، أو نظرة المهابة الحانية على ولدها، وكأن الشاعر يذكر بها حنان الأم وما أكثر ما رثى الشعراء للمهابة المفجوعة بولدها الذي أكله السبع:

أضاعت فلم تُغفر لها غفلاتها

ولاقت بيانا عند آخر معهد

دماً عند شلو تحجل الطير حوله
وبضع لحام في إهاب مقدد

وما كان الغزل مجرد تقاليد بيانية لجأ الرجل إليها، بل كانت طقساً من الطقوس الروحية في الشعر الجاهلي، كما كان الوقوف على الأطلال طقساً روحياً أيضاً، وأصبحت المرأة عند الرجل - حتى في العصر الإسلامي بعد ذلك - رمزاً للخصب الذي يتجاوز خصب الحمل والولادة إلى خصب العطاء، خصب الطبيعة وخصب الروح، وخصب الخضرة...

تكاد يدي تندي إذا ما لمسثها
وينبت في أطرافها الورق الخضر

ويتجسم الحب وتمتلئ نفس الرجل بهذا الحب النابع من وجود المرأة في المجتمع فيتجسد في صورة غمامة حانية ممطرة:

ولعمرها لو كان حبك فوقها
يوماً وقد ضحيت إن لأظلمها

هذه أشياء تنفي أن الرجل كان ينظر إلى المرأة نظرة حيوانية، ونحن في الحقيقة حين نتحدث عن هذا التراث نتحدث عنه كأنه وجود مطلق منفصل عن الزمان والمكان، ولكن ما فرض على الرجل فرضته طبيعة الحضارة وفرضته طبيعة الزمان والمكان، وفي ظل تلك التطورات اليسيرة ظل الشعر التقليدي يختلف من عصر إلى عصر، حتى قيل عن شعر أحد الشعراء، (إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل) مع أنه كان في نفس الإطار التقليدي، لأن الإطار التقليدي يتضمن صوراً ومفردات ومجازات وأشياء أخرى غير مجرد وحدة البيت.

وعنوان البحث (قراءة القصيدة الحرة) يثير عند القارئ توقعاً لدراسة فنية شاملة لهذا اللون الجديد في الشعر، في رؤيته ومفرداته وأبنيته الأسلوبية وميزاته وأخيلته وإيقاعه العام، والحق أن القارئ يجد شيئاً من ذلك في البحث، ولكنه ضئيل إذا قيس بجهد الدكتور الغدامي لأن يثبت تأنيث القصيدة وانفلاتها من قبضة الفحول على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. قيل كلام كثير في السبق ولا أريد أن أكرره، لكن ما

دام الدكتور الغدامي اتخذ السبق معياراً لتأنيث القصيدة لأن هذا السبق صحبه تكسير النسق الفحولي، فلا بد أن نشير إلى هذا السبق في الحقيقة بالرغم من أن كثيراً من الدارسين أشاروا إليه، وأنا هنا أؤكد سبق علي أحمد باكثير إلى هذا اللون، ومقدمته لترجمته مسرحية (أخواتون ونفرتيتي) تكاد تكون بياناً في الشعر الحر، وشعره يتجاوز في صيغته الحديثة شعر نازك الملائكة بمراحل كثيرة، ومع ذلك نتجاوز هذا السبق ونقول إن أحداً فرداً لا نازك الملائكة ولا بدر شاكر السياب ولا علي باكثير يمكن أن يصنع حركة شعرية، هذه الحركة جلبتها تحولات حضارية حديثة منذ أواخر القرن التاسع عشر، ووصف بعض الشعراء في عصر مبكر في سنة (١٩٠٨)، وصف شعره بأنه شعر عصري، يقول مطران في مقدمة ديوانه عام ١٩٠٨ «قال بعض المتعنتين من المتنطسين الناقدين إن هذا الشعر عصري، وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر، إنني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة، ولا أعني منظوماتي الضعيفة (هذا تواضع من مطران) هو شعر المستقبل، إن هذا الشعر هو شعر المستقبل».

الدكتور الغدامي تجاهل تقريباً دور الحركة الرومانسية، وهي ثورة كبيرة في تاريخ الشعر العربي، في الرؤية، وفي الصياغة، وفي المفردات، وفي المجازات، حتى هيأت الجول ظهور هذا التأنيث الذي ينسب إلى نازك، تحولت المقامة إلى قصة قصيرة وتحولت السيرة إلى رواية ومسرحية، وتحولت الرسالة إلى مقال مختلف في اللغة وفي البنية وغير ذلك، وهناك عنصر مهم لابد أن نذكره متصل بهذه المرحلة وفي الرؤية الرومانسية هي المسرحية الشعرية والأوبريت الغنائي، هذه المسرحيات قطعت أوصال البيت العروضي الفحولي الذي يتحدث عنه كثيراً الدكتور الغدامي، ولننظر مثلاً في قول شوقي - وهو حين كان يقول لا يلتفت إطلاقاً إلى الوزن لأن الوزن عند الشاعر الكبير أمر مفروغ منه، يتحدث به كما يتحدث الناس في الكلام العادي - يقول: في حوار بين (زنون) أمين المكتبة و(حابي) أحد قادة المقاومة ضد الرومان:

أتعلم يا غلام علي عشقاً

دع الإنكار قد برح الخفاء

وحابي يقول له:

ومن أنباك.. أنت.. وكيف تهذي
فتفضحك الوسائس والهداء

شوقي حين قال: «ومن أنباك/ أنت/ وكيف تهذي» لم يقلها وهو يكتب:
ومن أنباك أنت وكيف تهذي (مُفاعِلْتُنْ مُفاعِلْتُنْ فعولن)، ولكنه قال وسكّن وهو يقول:
ومن أنباك / أنت/ وكيف/ تهذي
فتفضحك الوسائس والهداء

سيد درويش وسلامة حجازي حين كانا يعرضان أوبريتات كانت تُقطّع بهذه الصورة، فالبيت كان مقطع الأوصال قبل نازك الملائكة، ومنتقل بعد هذا إلى نازك الملائكة وقصيدتها (الكوليرا) لأن هذا الموضوع في الحقيقة موضوع لا بد أن يُبين تماماً وإلى ديوان (شظايا ورماد) وديوان (قرارة الموجة)، هل حقاً تخلت نازك الملائكة عن النسق الفحولي الرجالي؟ لنقرأ في قصائد بعد قصيدة (الكوليرا):

لا تسلني عن سر أدمعي الحرّ فبعض الأسرار يأبى الوضوحا
بعضها يؤثر الحياة وراء الحسّ لغزاً وإن يكن مجروحا
بعضها إن كشفته يستحل حباً مهاناً يموت موتاً حزيناً

والأبيات من البحور المركبة التفعيلات وجميعها مدورة، يتصل شطرها الأول بالشطر الثاني وكلها صفات تخالف طبيعة الشعر، كثير من هذه القصائد على هذا النحو، وقصيدتها في (رثاء عمته) عام (١٩٤٧) قصيدة عمودية خالصة:

أنا لم أزل في الفجر غانية
لأفّق في صمتٍ وإعْياءٍ
تدافع الذكرى على شفّتي
بعض ارتعاشاتٍ وأصداء
الجرح نديانٌ تعيش به
أصداء ماضٍ ميّتٍ نائي

أيامه عادات صدى حلم
لم تبق منه غيير أشلائي
غير ابتسامات ممرقة
أودت بهن ممرارة الداء

ما الفرق بين هذا وبين شعر علي محمود طه؟، هو شعر عمودي تماماً.

رئيس الجلسة:

(مقاطعاً) أستاذي أنا مضطر أن أستفتي الإخوة، هل يوافقون أن يستمر أستاذنا
في الحديث؟

الدكتور عبدالقادر القط:

على أي حال أكتفي بهذا القدر.

رئيس الجلسة:

شكراً أستاذي ، الآن جاء دور الدكتور محيي الدين صابر، فليفضل..

الدكتور محيي الدين صابر:

سيدي الرئيس الإخوة الزملاء، هذه فرصة طيبة في موسم من مواسم الفكر
والأدب تفضل الشيخ الشاعر عبدالعزيز البابطين بأن يهيئ هذا للإخوة في إطار خدمته
للفن والأدب العربي، وأشكر أيضاً الفرصة التي جمعتنا جميعاً فبعض الإخوان لم
أرهم منذ عشر سنوات، فكانت هذه فرصة للقاء بهم. أنا في الحقيقة أعرف أن الوقت
ضيق وأنا لا أريد أن أطيل، وحين قرأت الدراسة التي قدمها الدكتور الغدامي، كنت
سعيداً جداً، لأن موضوع الشعر الحديث مهم فقد كتب عن القصيدة الحرة وأحياناً
يكتبون عن قصيدة النثر وأحياناً الشعر الحر، ولا نعرف اسم هذا الموضوع فنحن قبل
أن نتكلم عن الشعر الحديث ينبغي أن نعرف الاسم، ما اسمه؟، اسمه محمد، علي،
إبراهيم، ما نعرف! ولهذا أنا أعتقد أنه يجب أن نحدد الاسم، وتحديد الاسم ليس أمراً

هيناً لأن تحديد الاسم معناه تحديد المفهوم ومعنى هذا أننا لم نحدد مفهوم هذا الشعر حتى اليوم، هل هو مفهوم زمني لأنه نحن نعيش في هذا الوقت، وبعد مدة سوف يكون هذا الشعر قديماً هل هو مفهوم زمني؟ هل هو مفهوم فني؟، ما هي مقومات هذه العملية؟، ثم أغرب شيء قصيدة النثر، هناك نثر وهناك شعر، لا توجد قصيدة نثر أو شعر نثري، هذا كله يدل على أننا حتى الآن لم نفهم هذا الموضوع، وطبعاً الدكتور الغدامي أشار إلى أن هذا الحدث ليس حدثاً أدبياً وإنما هو حدث ثقافي، وأنا أوافق على هذا الكلام لأنه فعلاً ليس ثمة شيء يخلقه إنسان، وأكثر من هذا في الحقيقة الذي أزعجني في هذه الدراسة القيمة أن التركيز كان على أن هذا العمل العظيم عمله شخصان رجل وامرأة عاشا في بلد واحد، وهذا الكلام غير معقول.

كل عمل له تاريخ... كلمة إبداع واختراع لذاته كلمة غير صحيحة، أنا في الستينات كتبت كتاباً عن الاختراع والإبداع وقتها. إذن ليس هناك شيء يخلق من لاسيء أبداً، أبداً، أبداً. الجديد معناه أن نأتي بالشيء القديم ونغير نسب تكوينه، ونغير بوظيفته إلى آخره، ولكن أننا نخلق، فهذا ليس جديداً، فالكلمات القديمة موجودة وهناك أشياء كثيرة جداً الناس في حاجة إلى أن يتبينوها.

ثم تكلم الدكتور الغدامي عن ذكورة الشعر وأنوثة الشعر، وهذا طبعاً موضوع مطروق منذ القدم (شيطانه أنثى) و(شيطاني ذكر) وأن الرجل كل شيء وهذا غير معقول، الرجل ليس كل شيء، والرجل لولا المرأة لما كان موجوداً أساساً، والأنوثة ما معناها؟ معناها الضعف، من أجل هذا يجب ألا ننشر هذا الكلام بين الناس ولا ننشره كفكر، والناس لا يحترمون فكراً بهذا الشكل أبداً، فالأنوثة والذكورة هذا موضوع (بيولوجي) موضوع اجتماعي، ليس له صلة بالأدب إطلاقاً، هذا ما أحببت أن أشير إليه، وشكراً جزيلاً.

رئيس الجلسة:

شكراً، الدكتورة نورة الشملان، تفضلتي.

الدكتورة نورة الشملان:

بسم الله الرحمن الرحيم، أمتعني في الحقيقة هذا البحث الرصين المستف،
ولست في مقام من ينقد بحثاً يقدمه الدكتور الغدامي عن الشعر الحر فهو فارس فيه،
ولكن لدي تساؤلات أرجو أن يتكرم بالإجابة عنها وسأكون له من الشاكرين.

السؤال الأول: نسبت الشعر الحر إلى نازك أولاً، وإلى السياب معها، فهي الأم
الشرعية لهذا المولود الجديد، ومن هنا فقد جعلتم ملكيته الأولى لنازك دون السياب،
ومن المعروف أن تجربة نازك وتجربة السياب تتنازعان قصب السبق، فلا يُعلم أيهما
سبق الآخر وبخاصة فقد نظم كلاهما دون اطلاع على عمل صاحبه، فكيف تكون
القصيدة الحرة ابنة لنازك دون السياب؟! إلا إذا وضعنا بالحسبان رغبة الدكتور
الغدامي في إثبات ثورة الأنوثة على الذكورة، ثم هل يمكن أن تكون قصيدة واحدة نقطة
تحول في الشعر العربي الحديث؟ وأثني على ما قاله أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط
أن الشعر الحر جاء بعد تحولات تدريجية كثيرة في الشعر الوجداني وأن محاولة نازك
ومحاولة بدر سبقتهما محاولات كثيرة لعل أهمها محاولات محمد فريد أبو حديد، وعلي
أحمد باكثر.

التساؤل الثاني: ذكر الدكتور أن الشعر الحر هو مشروع لتحقيق الذات وأن
نازك والسياب كانا سيظهران شاعرين عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة العمودية،
مما يفهم منه أن الخروج إلى الشعر الحر هو وثيقة عجز عن الإتيان بشعر عمودي
متميز، وقد أثبتت هذه القضية قديماً بين العقاد وبين أحمد عبدالمعطي حجازي عندما
رفض العقاد شعر التفعيلة واعتبره عجزاً، فما كان من حجازي إلا أن دبح قصيدة
عمودية في هجاء العقاد. السؤال هنا، هل هذه الفرضية تنسحب على الجيل الثاني من
شعراء التفعيلة، أي أنهم عجزوا عن الشعر العمودي المتميز - وأضع خطوطاً كثيرة
تحت كلمة المتميز - فلجأوا إلى الشعر الحر؟ التساؤل الثالث، وقف الدكتور عند موقف
نازك من الشعر الحر وهي أمه الرؤوم، وقارن بين موقف نازك الشاعرة في مقدمة
(شظايا ورماد) سنة (١٩٤٨) وموقفها كناقدة في (قضايا الشعر المعاصر) (١٩٦٢)

من حيث إنها دعت بجرأة وقوة إلى التحرر التام وتكسير القواعد في ديوانها، ودعت إلى الالتزام بالقواعد والعروض في كتابها النقدي، وهناك نص اقتبسته من كتاب (قضايا الشعر المعاصر) يؤكد ذلك ولكن بسبب ضيق الوقت سأجاوز النص.

السؤال هو، ألا يعتقد الدكتور أن تغير موقف نازك الناقدة عن موقف نازك الشاعرة يعود إلى خوفها على الشعر العربي من بعض الخطوات الجريئة التي تبدو أحياناً متهورة، وأنها كانت تستشرف المستقبل؟ فهي تخشى على بوابة الشعر من الانفتاح التام أمام من يملك الموهبة ومن لا يملكها خاصة وأن الفترة الزمنية التي تفصل بين الكتابين تزيد على ثلاثة عشر عاماً، التساؤل الرابع، ذكر الدكتور أن التأنيث يأتي رديفاً للنقص والضعف، واستشهد ببعض الأبيات، والواقع أن الناقد الكريم كان انتقائياً في أمثله فالشعر العربي يعج بالأبيات التي تصف القصيدة بأنها (أنثى) أو (عروس) أو (بكر) إلى آخره، في مقام الرفع من شأنها لا في مقام تحقيرها والانتقاص منها، فهل قام الدكتور بدراسة إحصائية تبين له من خلالها أن وصف القصيدة بالأنثى في مقام التحقير يفوق وصفها في نفس الصفة في مقام التوقير؟ وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، دكتورة نورة، الأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر.

الدكتور أحمد مختار عمر:

بسم الله الرحمن الرحيم،

أتجاوز الثناء على الباحث نزولاً على رغبة السيد الرئيس، وأدخل في الملاحظات مباشرة، الملاحظة الأولى: أن العنوان لم يطابق المضمون وكان الأولى أن يكون (القصيدة الحرة وتأنيث النص)، أو (الكشف عن الذات المؤنثة في الخطاب الثقافي الشعري) أو (الانتقال من النسق الذكوري إلى النسق الأنثوي في الشعر الحديث) لأن التفسير الأنثوي لنشأة هذا اللون من الشعر قد غلب على نظرة الباحث.

الملاحظة الثانية: أن ما سماه الباحث، (تليين النسق الشعري على يد أنثى هي نازك الملائكة)، ينقضه اشتراك ذكر هو بدر شاكر السياب في تليين النسق الشعري، وكون الذين سبقوا نازك ويمتد تاريخهم إلى عام (١٩١٩) كما ذكر هو لا أعرف بينهم أنثى واحدة، فهذا دليل على أن عامل الأنوثة غير مؤثر، ولذا فإن نسبة ما سماه بتليين النسق الشعري إلى نازك وحدها خطأ يشبه خطأ من يرى رجالاً يتعاورون على كسر حجر بمطرقة فينسب فلَقَهُ إلى الضربة الأخيرة وحدها ويتجاهل الضربات السابقة!. الملاحظة الثالثة تجيء على قول الباحث، (التأنيث يأتي رديفاً للنقص والضعف وكلما جنحت اللغة إلى اللين تصبح في خانة المؤنث والضعيف والمحتقر وقول ما هو لَيِّن هو مؤنث وما هو مؤنث فهو محقَّر). الحقيقة هذا الكلام غير صحيح في رأيي. خاصة بالنسبة للغة العربية ... أنا أعطي بعض الأمثلة في تتبع لحالات تذكير الفعل وتأنيثه في القرآن الكريم مع كلمة (رسل) والرسول لم يكونوا إلا من الذكور، ولم يكن تكريمهم محل شك، نجد القرآن الكريم يغلب عليه تأنيث الفعل (ولقد كُذِّبَتْ رسل من قبلك)، (لقد جاءت رسل ربنا بالحق)، (ولقد جاءت رسلنا إبراهيم بالبشرى)، (قالت رسلهم أفي الله شك). إلى آخره.. واللغة العربية تستخدم علامة التأنيث كثيراً في التعظيم والمبالغة، وكلنا نعرف أن كثيراً من صيغ المبالغة تشتمل على التاء (علامة، نسابة، مقدامة، هُـمَزة، مُزَة).

وأخيراً أقول إن اللغة العربية حين خلعت على بعض الأسماء الخالية من علامة التأنيث ولا تدل على مؤنث حقيقي - حين خلعت عليها صفة الأنوثة كان بقصد التعظيم والتضخيم، كما أن تأنيث (الأرض، والسماء، والشمس، والبئر) ونحوها، كان باعتبارها أمهات للطبيعة وذات تأثير قوي في حياة الإنسان والحيوان والنبات والكون، وأقتصر على هذه الملاحظات وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، شكراً دكتور أحمد، الدكتور إدريس بلمليح.

الدكتور إدريس بلمليح:

بسم الله الرحمن الرحيم، قرأت كتاب (الخطيئة والتكفير) منذ سنوات عديدة، وكانت قراءتي لهذا الكتاب قراءة عاشقة، احتفلت بها مع ذاتي وقلت للطلبة: إن العالم العربي قد عرف باحثاً جديداً ومتميزاً هو الدكتور عبدالله الغدامي الذي لا أعرفه.

أُتفق مع الدكتور عبدالله الغدامي في مجمل وجهات نظره وفي مجمل الهواجس المنهجية التي تشغلنا، ولكن كل اتفاق لابد من أن يتضمن اختلافاً... اختلف معه أولاً في الطرح الذي طُرِحَ به هذا الموضوع، لأنني كنت أتصور بأننا سنشتغل جميعاً في خانة واحدة هي القراءة، أي أن كافة الذين قرأوا القصيدة الحرة، ولذلك فإن العنوان يختلف مع مضمون البحث، بمعنى أنك ستشتغل في نقد النقد، (قراءة الشعر الحر) أو (قراءة القصيدة الحرة) أي ستعمل على تصنيف الباحثين الذين نظروا في القصيدة الحرة على مختلف مشاربهم وبحسب مدارسهم النقدية، بمعنى أن زاوية النظر للموضوع مختلفة.

ندخل إلى المنهج أو التصور المنهجي العام الذي طُبِّقَ في هذه القراءة، يبدو أن الدكتور عبدالله الغدامي ينتقل من النسق اللغوي إلى النسق الشعري، ثم إلى النسق الجمالي. أنا أتساءل وأصر أن تجيبني على هذا التساؤل. هل نظام الشعر العام هو نظام اللغة الطبيعية؟ اللغة الطبيعية في مختلف التوجهات المعاصرة وحتى القادمة أيضاً لا يختلف اثنان في أنها لغة للتواصل اليومي اصطلاح على تحديدها في سن المراهقة، في حين أن نظام الشعر نظام مستقل ومختلف بشكل جذري عن نظام التواصل اليومي لأنه تواصل جمالي يُصنَّف من أفلاطون وأرسطو في مجال اللوحات التشكيلية، الموسيقى، الرقص إلى آخره، أي في مجالات سيميائية مخالفة لنظام اللغة الطبيعي، وبالتالي فإن التصور المنهجي في - رأيي المتواضع - كان يجب أن يشتغل في النسق الشعري ليكشف عن نظامه العام في حد ذاته وليس في النسق اللغوي.

بعد هذا التصور المنهجي هناك مفاهيم جزئية سأقولها بسرعة.. لا يمكن أن نفصل بين الذات والخطاب، الذات هي الخطاب والخطاب هو الذات، لأن الذات - وهذا شيء أشرت إليه سابقاً - الذات هي التي توجه الخطاب وهناك ذات تتلقى الخطاب، والتفاعل يتم بين الذات الباثية، والذات المتلقية عبر الخطاب، ولذلك فلا انفصال.

سلطة العمود، العمود لا يشكل سلطة وهذه القضية أشار إليها أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط وإنما الشعراء خارج هذه السلطة، الشاعر الحق الذي يستحق هذا اللقب لا يعرف العروض الذي نصنفها نحن في إطاره. نصنف نحن شعره في إطار

هذا الذي نسميه عروضاً، الشاعر الحر، الشاعر الحق، المبدع، الكبير، يشتغل من نظام خاص هو نظام الشعر تكون قواعده قد أصبحت في شعوره الباطني أو لا شعوره، وهذه المسألة لعلماء النفس الحق في أن يتناولوها وبالتالي فإنه يقول الشعر ولا يقول شيئاً آخر غير الشعر أي أنه يتكلم شعراً.

أما قضية السبق أنا قرأت للجواهري في الجزء الأول من ديوانه قصيدتين اثنتين من الشعر الحر، وبالتالي فإن السبق مسألة حضارية، هناك مفهوم آخر نحن لا نقيم المرأة العربية، إنما احتفينا بنازك الملائكة والتاريخ العربي يحتفي بها الآن، لقد أعطاهما النقد العربي كامل الفرصة لتكون امرأة اشتغلت في إطار الإبداع.

رئيس الجلسة:

دكتور إدريس شكراً، تفضلي دكتورة ريتا، مع رجاء الاختصار.

الدكتورة ريتا عوض:

تشير ورقة الدكتور الغدامي العديد من القضايا النقدية التي لا ينتهي البحث بشأنها أو الحوار حولها إلى قول فصل، فتظل حية وفاعلة في الكتابة النقدية في حياتنا الثقافية اليوم وستبقى كذلك مستقبلاً. ولا فضل لمتقدم من النقاد في الزمن على متأخر ولا لمتأخر على متقدم إلا بقدر وعيه بالتراث الأدبي الذي يدرس، وإلمامه بمناهج النقد الأدبي خاصة من حيث ارتباطها بالسياق الفكري والفلسفي والحضاري الذي نشأت فيه، وبقدر معرفته بمبادئ البحث العلمي المنهجي وحسن استلهامه تلك المبادئ في بحثه وكتابته واستخدامه ما تتيحه من أدوات وإفادته مما تفتحه من مجالات. من هنا فإن التخوف الذي يبديه الدكتور الغدامي في مطلع البحث من كونه كان مسبقاً إلى موضوعه ليس له ما يبرره، بل إنه كان في رأيي الشخصي السبب في ما اتخذته الباحث من مواقف متطرفة تفتقد أحياناً كثرة إلى الدقة العلمية وما توصل إليه من نتائج لا أراها كثيرة الجدوى في إنارة الموضوع الذي يعالج.

ولا مجال في هذا التعليق إلى مناقشة الباحث في كل ما يذهب إليه من آراء في التراث الشعري والثقافي العربي وفي حركة الشعر العربي الحديث، وسأكتفي بالتوقف

عند بعض المسائل الأساسية التي يثيرها هذا البحث. وأبدأ بالأطروحة المحورية فيه وهي أن الشعر الحر على حد تعبيره «حادثة فاعلتها امرأة أقدمت على تكسير ما أسماه عمود الفحولة وعلى انتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية». ويقول إن الشعر العربي والثقافة العربية كانا يقومان على النسق الذكوري وكان للتأنيث دور هامشي أو ما أسماه الباحث بالوجود السلبي. و«التأنيث رديف النقص والضعف كلما جنحت اللغة إلى اللين فإنها حينئذٍ تصبح في خانة المؤنث والضعف والمحتقر وهذا ما تدل عليه شواهد الثقافة» وهنا يستدل الباحث في ما يستدل بما يسميه وصف أبي تمام قصائده «بأنهن بنون ذكور» ومن ثم فشعره غال عليه وثمرين لأنه شعر فحولي على حد قوله، وكذلك بقول عبدالمك بن مروان لابن قيس الرقيات «أحسننت لولا أنك خنثت في قوافيك».

سأتوقف هنا عند بعض المصطلحات التي يقيم عليها الباحث أطروحته وأعود به إلى دلالاتها في شواهد الثقافة العربية كما أراد.

أولها الفحولة، ما هي الفحولة في التراث الأدبي العربي؟ هل هي الذكورة كما يقول لنا الباحث في مقابل الأنوثة؟ وهل هي الكمال والقوة مقابل النقص والضعف واللين كما يقول لنا أيضاً؟

ليس هنا مجال البحث في مصطلح الفحولة في التراث الشعري والنقدي العربي. وقد اختلف رواة الشعر ونقاده في حكمهم على الشعراء من هو الفحل فيهم ومن ليس يعد بين الفحول. وسأكتفي ببعض الأمثلة ذات الدلالة.

سأل أبو حاتم الأصمعي عن معنى الفحل فقال له: «له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقائق» (الموشح، ص ٦٣) والحقاق هي صغار الإبل التي أكملت ثلاث سنوات من عمرها.

وقال الأصمعي: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم

العروض ليكون ميزانا له على قوله والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم» (العمدة ١: ١٣٢).

وقال الأصمعي أيضا في نص مهم: «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لأن، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علّا في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي (ص) وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم لأن شعره. وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والخيول والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لأن» (الموشح، ص ٨٥).

وقال الأصمعي عن حسان بن ثابت إنه «فحل من فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره» (الشعر والشعراء، ص ١٨٨).

قال أبو حاتم: «سألت الأصمعي عن مهلهل، قال: ليس بفحل، ولو قال مثل قوله: أليتنا بذي حسم أنيري» خمس قصائد لكان أفحلهم. ويفرق الأصمعي بين الشعراء الفرسان وبين الفحول فيقول في خفاف بن ندبة وعنترة والزبرقان بن بدر: «هؤلاء أشعر الفرسان ولم يقل إنهم فحول». (الموشح، ص ١٠٦).

نستنتج من هذه الشواهد أن الأصمعي لا يضع الفحل بمدلوله الشعري في مقابل الناقة بل في مقابل الجمل الصغير الطري العود، وهذا ما تفصح عنه كافة الشواهد المذكورة هنا. فالفحولة في الشعر في رأي الأصمعي مرتبطة بسعة ثقافة الشاعر وبقدرته على قول الشعر الجليل في أغراض الشعر التقليدية المتنوعة، فقد قال الأصمعي في معنى فحيل: «هو الذي يشبه الفحولة في عظم خلقه ونبله» (لسان العرب - فحل) مؤكداً ارتباط الفحولة بالعظمة والنبل كما ترتبط بغزارة الشعر الرفيع والنبل الذي حدده، إذ لا تكفي القصيدة الواحدة الجيدة معياراً للفحولة. والفحولة هي العلو كما قال في وصفه شعر حسان في الجاهلية ويقابلها اللين المرتبطة في تعريف الأصمعي بالخير الذي مثل عليه بشعر حسان في مراثي النبي وصحبه. ولم يرتبط اللين بدلالته الشعرية بالأنوثة كما يقول باحثنا ولم ترتبط الفحولة بالذكورة، فالمهلهل كما يقول ابن قتيبة «سمي مهلهلا لأنه هلهل الشعر أي أرقه، وكان فيه خنث ويقال إنه

أول من قصد القصائد» (ص ١٨٢) ولم يمنع ذلك الأصمعي من أن يعده أفحل الشعراء لو أنه قال خمس قصائد مثل قصيدته التي أعجبتة، ولم تجعل فروسية عنتره وغيره من الشعراء الفرسان فحولاً في رأي الأصمعي وظلت الفحولة بالنسبة إليه قيمة فنية وثقافية لا قيمة جنسية تتعلق بالذكورة والأنوثة.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن ابن سلام ولو اختلف مع الأصمعي في إسباغ صفة الفحولة على الشعراء فكان أكثر تساهلاً منه في أحكامه إلا أنه لم يختلف عنه في موقفه الذي لم يربط الصلابة بالفحولة ولم يدع الرقة خارجها. فجزير لديه في الطبقة الأولى من فحول شعراء الإسلام وكان الفرزدق يقول فيه: «ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري وما أحوجني إلى رقة شعره» (ابن قتيبة ص ٣٠٦).

ولابد من الإشارة أيضاً إلى أن صفة الفحولة لم ترتبط إلا بالشعراء الجاهليين والإسلاميين فعندهم توقف ابن سلام في كتابه طبقات فحول الشعراء، وعندما تجاوزه ابن قتيبة إلى طبقات المحدثين اختفت صفة الفحولة لتحل محلها صفة الطبع وهذا ما وصف به في الشعر والشعراء كلاً من بشار وأبي العتاهية وأبي نواس على سبيل المثال.

ولن أناقش هنا إذا كان الشعر العربي والثقافة العربية يقومان على ما أسماه الباحث النسق الذكوري، فأني ثقافة من الثقافات الكلاسيكية القديمة في العالم لم يصنعها الرجال وأين الدور المتميز للمرأة في التراث الشعري والثقافي العالمي؟ وهل يجوز الحكم على تلك العصور والثقافات بمعايير عصرنا الحديث؟ ولعل التراث العربي كان أغنى تراث كلاسيكي قديم بما قدمته المرأة فيه من شعر بالأخص، لن أناقش هذه المسألة لأنها ليست في نظري مسألة نقدية ولا هي بالمسألة الثقافية الحضارية وإن كان ليس من فاصل بين المسألتين وهو الفصل الذي يثبته الدكتور الغدامي بينهما في الصفحة الأولى من بحثه.

لكنني سأتوقف عند شاهدين في هذا البحث أولهما ما أورده الباحث عن قول أبي تمام بأن قصائده بنون ذكور ومن ثم فشعره غال عليه لأنه شعر فحولي.. وقد عدت إلى الشاهد في كتاب الصولي «أخبار أبي تمام» وهو التالي: «دخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرهما، وعلم أنني قد

وقفت على البيت، فقلت له: لو أسقطت هذا البيت.. فضحك وقال لي: أترك أعلم بهذا مني؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة، كلهم أديب جميل متقدم، فيهم واحد قبيح متخلف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس» (ص ١١٤ - ١١٥). ولا أظن أن الأمر يحتاج إلى تعليق، فمن الواضح أن ما قاله أبو تمام لا تمام له علاقة له بالفحولة ولا بالذكورة ولا بالأنوثة، غير أن الخطر الحقيقي في بحثنا وفي نقدنا يكمن في تحميل النصوص ما لا تحتل لنبرهن حكماً مسبقاً نلبسه للنصوص قسراً.

أما عبد الملك بن مروان الذي عاب على الرقيات تخنث قوافيه فقد أورد ابن قتيبة رواية عنه تقول إن الأخطل دخل عليه فقال: «يا أمير المؤمنين قد امتدحتك فقال: إن كنت تشبهني بالحية والأسد فلا حاجة لي بشعرك، وإن كنت قلت مثل ما قالت أخت بني الشريد - يعني الخنساء - فهات» (٣١٩) لكن الباحث يقول: إن الخنساء مستفحلة ولا مجال هنا للخوض في الخصائص الفنية لشعر الرثاء لدى شاعرات العرب لكنني أحيل إلى الجزء الثالث من كتاب سوزان سنتكيفيتش *The Mute Immortals Speak Pre - Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*.

وتتناول في هذا الجزء خصائص شعر الرثاء عند الشاعرات في الجاهلية من وجهة نظر أنثروبولوجية ثقافية وهو عمل نقدي متميز يستحق التأمل كما يستحق التقدير.. غير أن المهم في هذا الشاهد أن الخليفة طلب من أحد أكبر شعراء العصر الاقتداء بشاعرة ولم يجد أية غضاضة في ذلك، وقد روى ابن قتيبة أن النابغة كانت تضرب له قبة حمراء في سوق عكاظ فتأتيه الشعراء وقد أنشدته الأعشى ثم حسان بن ثابت ثم الخنساء فقال لها: «والله لولا أن أبا بصير أنشدني لقلت إنك أشعر الجن والإنس» (ص ٢١٣). هذه الثقافة التي يقول الباحث إنها احتقرت المؤنث وأعلت من شأن الذكر هي الثقافة التي قال في إطارها المتنبي بيته المشهور:

وما التأنيثُ لاسم الشمس عيبٌ

ولا التذكير فخرٌ للهلالِ

غير أن الخطورة تكمن في النظر إلى هذه الثقافة الممتدة عبر ما يزيد عن ستة عشر قرناً نظرة أحادية مبسطة وكأنها صورة واحدة بلون واحد أو باللونين الأبيض والأسود، والإخطر هو إصدار الأحكام الجارفة القاسمة واعتناقها مسبقاً بدون اللجوء إلى قواعد المنهج العملي.

المصطلح الثاني الذي سأتوقف عنده هو عمود الشعر. إن هذا المصطلح النقدي الذي وضعه نقادنا القدماء ليحددوا بمدلولاته الخصائص الفنية للقصيدة الكلاسيكية العربية بدا وكأنه فقد دلالاته النقدية الأساسية على أيدي بعض نقادنا المعاصرين. يعرف الدكتور الغدامي عمود الشعر بأنه علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها، ويستنتج من بحثه أن تعريفه للقصيدة العمودية يعني أساساً الشكل القائم على وحدة الوزن والقافية ووحدة البيت الشعري وتقابلها القصيدة الحرة القائمة على التفعيلة، وإن تجاوز هذا المعنى حيناً وتحدث عما أسماه بالنسق العمودي فيضعه في مقابل ما يسميه بالنسق الأنثوي القائم حسب قوله على قيم جديدة تعتمد المهمش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني، لأن العمودي يمثل الكامل والقوي والمتعالي وهي صفات الذكورة.

ولا بأس أن نتذكر هنا أن الأمدي حين استخدم مصطلح عمود الشعر لأول مرة في موازنته بين الطائيين، كان يصف البحثري بأنه أعرابي مطبوع وعلى مذهب الأوائل «ما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام»، وكان أبو تمام في رأيه خارجاً تماماً عن عمود الشعر لما في شعره من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة (الموازنة ٦:١). ولم يبتعد القاضي الجرجاني كثيراً في وساطته عن هذه الدلالة لعمود الشعر فكان شعر البديع في رأيه خارجاً عن عمود الشعر. ولم يحدد المرزوقي عمود الشعر إلا للتفريق بين الشعر القديم والمحدث فقال: «فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ليتميز تلبد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطىء أقدام المختارين في ما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيفوه، ويعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتيّ السمع على الأبيّ الصعب، فنقول وبالله التوفيق: إنهم كانوا

يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف.. والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما - فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر (شرح ديوان الحماسة، ص ٨ - ٩) فأين هذا التحديد الشامل الدقيق للبنية الفنية للقصيدة العمودية ونظامها من الحديث عن تعريف عمود الشعر بوحدة الوزن والقافية ووحدة البيت أو الحديث عن عمود الذكورة وعمود الفحولة؟

إن أحد الأخطاء المنهجية التي يعاني منها جانب كبير من نقدنا الحديث هو اعتبار الشعر العربي القديم من امرئ القيس حتى أبي العلاء المعري صيغة واحدة ونمطاً واحداً دون الوعي بالتحويلات الكبيرة التي مر بها هذا الشعر عبر القرون، فضلاً عن خطأ اعتبار القصيدة الحديثة المعاصرة أو الحرة حادثة تكسير أو تحطيم أو تهشيم - كما يقول الدكتور الغدامي - لما يسمى بالقصيدة العمودية ويقصد بها تراث الشعر العربي برمته.

المصطلح الثالث هو الحكاية والأسطورة. يقول الباحث إن النسق الشعري الجديد وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة وقال إن الحكاية تصبح قيمة شعرية وأساساً إبداعياً في الشعرية الجديدة، فيتحدث عن القصيدة الحكاية والسياق الحكائي والسبك الحكائي والحبكة السردية وتوظيف الحكاية في الشعر والعينان اللتان تتحولان إلى حكاية، والأنوثة المتحولة حكاية لأن الفحولة على حد قوله ضد الحكاية. أما الأسطورة فينعتها بالنص الضيف على الشعر يدمجها السياج بالحكاية الذاتية ليزيل غربتها.

أود في ما أمكن من الاختصار أن أتناول قضية السرد الحكائي في فلسفة الشعر الحديث وارتباط هذه القضية الأساسية بالأسطورة في هذا الشعر. ولا شك أنها قضية فلسفية وثقافية وحضارية ونقدية على درجة كبيرة من الدقة والأهمية وتحتاج إلى معالجة متأنية ليس هذا مجالها. لكنني أذكر بأن أول من أرسى مبادئ الشعر الحر الحديث في الغرب هو الناقد والشاعر الإنكليزي تي. إي. هيوم في مقالته المهمة

التي نشرها عام ١٩١٣ بعنوان: «الرومنطيقية والكلاسيكية» وفيها ثبَّت مبادئ نقدية رسم بها معالم القصيدة الحرة الحديثة ومنها أفاد عزرا باوند في وضع أسس المدرسة الصورية (Imagism) وكذلك تي. إس. اليوت في شعره وفي كتاباته النقدية عن الشعر. من أهم هذه المبادئ مكانية النص الشعري الناتجة عن تحوله إلى صورة شعرية تجعل القراءة عملية مشاهدة في المكان وتلغي البعد الزماني بما هو تسلسل وتتابع. وقد طور باوند هذا المبدأ خصوصاً في تعريفه الشهير للصورة الشعرية بما هي «تلك التي تمثل مركباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن» مؤكداً الخاصية المكانية للشعر الحديث وناشياً عنه التتابع الزمني بتحويل الزمن نفسه إلى مكان، ويقول جوزف فرانك في مقالته المهمة والممتعة «الشكل المكاني في الأدب» إن ما يستنتج من عمل باوند وهيوم أن الشعر الحديث قدم مفهوماً للشكل الشعري مناقضاً للطريقة التي تدرك بها اللغة العادية فزالت سيادة الأسلوب السردى وغدت القصيدة سلسلة من المقاطع المستقلة، ويرى فرانك أن ما يتسم به الشعر الحديث من صعوبة في تلقي نصوصه يرجع إلى الصراع الداخلي بين المنطق الزماني للغة العادية وما ينطوي عليه المفهوم الحديث لطبيعة الشعر من منطق مكاني.

هذا المبدأ يرتبط بمبدأ أساسي آخر لدى هيوم هو ما أسماه حذف البعد الثالث في الشعر، وهو مبدأ مستفاد من الفنون التشكيلية ويرتبط في الوقت نفسه بالابتعاد عن نقل مظاهر الطبيعة العضوية ويؤدي إلى تحويل القصيدة بأكملها إلى صورة شعرية واحدة تتواجد أجزاؤها بشكل مترامز في لحظة من الزمن. وإن كان البعد الثالث في الفن التشكيلي هو المنظور الذي يقرب العمل الفني من المظاهر الطبيعية في الوجود، فإنه في الأدب البعد الزمني الذي يسبغ على العمل الأدبي صفة الاقتراب من محاكاة الوجود الطبيعي. وحذف هذا البعد يبعد العمل الأدبي عن مطابقة المظاهر الطبيعية للوجود العضوي ويربطه بالنصوص الأخرى التي تشكل معاً نظاماً مستقلاً هو التراث الأدبي، وقد أفاد هيوم في دراساته المهمة في الشعر من نقاد الفن التشكيلي وفلاسفته الألمان وبخاصة ولهيلم فورنغر، الذين اهتموا بدراسة العلاقة بين الشكل في الفن والجو الحضاري الذي ينشأ فيه وعللوا مسألة الانتقال من شكل فني إلى آخر بالموقف الوجودي والثقافي الحضاري للإنسان.

وكذلك كانت عودة الشعر الحديث إلى استلهام التراث الأسطوري من أبرز خصائص الحداثة فيه. وتتمثل في لقاء شخصيات هذا العصر بالشخصيات الأسطورية القديمة، الاستمرارية الحقيقية للجنس البشري. وبهذا اللقاء يتحقق تجاوز مستمر بين مظاهر الماضي ومظاهر الحاضر التي تتخطى الحدود التاريخية وتحيط بكل الأزمنة، فيتحول عالم الزمن التاريخي إلى عالم الأسطورة السرمدي وتتجلى الأشياء في صورة مكانية مستوية. من هنا يتم اللقاء على المستوى الدلالي الرمزي بين الشعر والأسطورة لا بمعنى أن الشاعر ينقل حكايات أسطورية في شعره أو أن الشعر انعكاس تام أو جزئي للأساطير، بل إن الأسطورة والشعر والدين تجليات ثقافية تستلهم النماذج الأصلية ذاتها ولكن كلاً منها يشكلها بصيغة متميزة ترسم الحدود بين النوع التعبيري والآخر، ويؤكد كلود ليفي شتراوس أن اللغة يختلف دورها في الشعر اختلافاً أساسياً عن دورها في الأسطورة وهو يفرق تفريقاً دقيقاً وواضحاً بين شعرية الشعر المتمثلة في بنيته اللغوية وإيقاعه الموسيقي وبين أسطورية الأسطورة المتجسدة في السرد القصصي، ولعل المنهج النقدي الذي طوره «نور ثروب فراي» المعروف باسم النقد الأسطوري شكّل الإطار المفهومي الأساسي لإدراك مدلول البعد الأسطوري للأدب وتناول العلاقة بين الأسطورة والنموذج الأصلي. وقد عرّف فراي الأسطورة في الشعر بأنها اتحاد الطقس والحلم في صيغة كلامية يحول بها الشاعر الواقع التاريخي شعراً ويحقق هذا التحول بالبناء والرمز.

وتجدر الإشارة هنا إلى إن النقد الأسطوري جاء رداً على مذهب النقد الجديد الذي ركز دعاته اهتمامهم على تحليل النص الأدبي من حيث هو وحدة مستقلة بذاتها فسلخوا بذلك العمل الأدبي عن جذوره الاجتماعية والحضارية. وكان هدف النقد الأسطوري أن يعيد ربط الشاعر بالحضارة فدرس القصيدة الواحدة باعتبارها جزءاً من التراث الشعري ودرس الشعر باعتباره جزءاً من الحضارة الإنسانية، وهذا هي الدلالة الحقيقية لما يسمى بالنقد الثقافي الذي يتناول أساساً البعد الثقافي والحضاري للتحويلات الأدبية. وقد كان التجديد في الشعر العربي الحديث نتيجة حتمية للتحويلات الفكرية والاجتماعية والسياسية التي عاشها الوطن العربي في القرن الأخير، ولم يكن

حادثة فاعلتها امرأة أقدمت على تكسير عمود الفحولة وانتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية كما قال لنا الدكتور الغدامي.

رئيس الجلسة:

شكراً، شكراً دكتورة ريتا، وأدعو الدكتور كمال عمران ليتفضل بالتعليق.

الدكتور كمال عمران:

يمثل بحث د. عبدالله الغدامي منعطفًا في هذه الندوة لأنه قدم قراءة إشكالية من وجوه. ولعل هذا الضرب من القراءات هو الذي يحوج إلى النقد ولا ينأى النقد في هذا المجال عن الإثراء أو التساؤل على الاختلاف في الفهم وفي التخييل.

ينهض البحث على منطق داخلي متماسك وليس لنا من مطمح في أن نخترق لهذا المنطق، غايتنا مقصورة على غاية جوهريّة هي أن نجوس خلال المسألة الثقافية وهي المنطلق الذي أثره الباحث د. عبدالله الغدامي، ولا محيص عن تثمين هذا الاختيار لأنه انتبه إلى ظاهرة جديرة بالمراعاة والنظر وهي لا تقنع بالشعر في ذاته بل تتخطاه إلى ما يحيط به، وليس ما يحيط به فضلة بالمعنى النحوي للعبارة، إنه ضرورة ملازمة والوقوف عندها استكمال للدرس الأدبي، إن للدراسات الحضارية وظيفة جسيمة في المسائل الأدبية لأنها تفترض منهجا ملائما وهو يستند إلى تاريخ الأفكار، وهي ذات أطر مرجعية دقيقة لعلها أقرب ما تكون من الرؤية المنبثقة عن علم اجتماع المعرفة وهو يرصد الصلة العضوية، بين الفكرة والأسلوب من جهة والجدلية القائمة بينهما وبين البيئة المحتضنة لهما من جهة أخرى، وإن اختيار د. عبدالله الغدامي منهجا فيه من النفسانيات وعلم الإناسة هو الذي يثير الأسئلة ونريد بالأسئلة اقتراح زوايا نظر مختلفة.

السؤال الأول: هل للسؤال الثقافي طاقة على أن يتجزأ؟ وهل يتسنى أن نعالج الظاهرة الثقافية انطلاقًا من زاوية واحدة، قد نجد المسالك إليها مشروعة ولكنها لا تقوى على أن تلبي الحاجة، هذا هو المدخل لمناقشة عمل د. الغدامي. إن الكلام على النسق يفترض العروج إلى جملة من العوامل والمعطيات الكفيلة بإجمال ما يؤثر في

المخيال وما يغذيه وما يرجع إليه، أليس السؤال الثقافي بحاجة إلى قراءة أشمل من الانطلاق من الأنوثة والذكورة؟.

السؤال الثاني: يستند النسق إلى أرضية مفهومية، وإلى سياق حضاري أبان عنهما مارسال غوشي في كتاب له بعنوان *le desenchautement du monde* وهذا يعني أن النسق يفترض منهجا راسخ الأقدام في المقاربات الحداثية لأنه يأخذ من الاجتماع والنفس والفلسفة والتاريخ والجغرافيا والإناسة.. بأطراف قد يستعصي بعدها الفصل بينها دون الإلماع إلى ما يربط. وقد لا يتسنى ذلك إلا باللواذ لوأذاً إلى المفاهيم والمصطلحات والإشكال قائم بالقياس إلى عدد من المصطلحات تتجاوز فيها اللبس حول «النسق» إلى المفاتيح كالذات والفرد.

السؤال الثالث: إذا انطلقنا من السؤال الثقافي فإننا سنقلّب النظر في نسق الشعر الفحولي حسب عبارة د. الغدامي وسنجد - في الإطار المرجعي القديم - طاقة على كسر النسق الجاثم وهو المفروض فكريا ودينيا على الثقافة العربية.

ألم يكن الشعر اختراقاً لما كان ساكناً أو لما أريد له أن يتحول إلى سكون؟.

هذا الكسر تجلى في مواضيع وأغراض من قبيل المرأة والقدر والسياسة والدين، ولهذا المنحى صلة بالولادة وهي فعل تأنيث بامتياز، ولا ضير أن نذكر بشيء مهم وهو أن شعر «الفحولة» لم يتخذ نسقاً واحداً، لقد كان تردداً - وهذا شرط من شروطه - بين الأقطاب المتقابلة المتناقضة كالكبرياء والصغار والعزة والحقارة والقوة والضعف والفرح والحزن والشدة واللين.. على هذا النحو نبقى لشعر الفحولة مجالاً من التأنيث (كما أشار إليه د. الغدامي) يجعل المقابلة المؤسسة للبحث بين الفحولة والتأنيث بحاجة إلى المراجعة والاستفهام.

السؤال الرابع: إذا جارينا الباحث فاعتبرنا القصيدة الحرة حاملة لسمة التأنيث، فإن النهاية التي آل إليها وهي الفتح الثقافي إزاء الخطاب الإبداعي في القصيدة الحرة يجذف ضد تيار الحداثة وما يلزمها من مقومات لعل أهمها الإنسوية (ولا نقول

الإنسانية) والخروج الأخير في البحث: «من الفحل/ إلى الإنسان» يفرغ الإنسان من المرتكزات الفكرية الحداثية ويحولها إلى نصفين، في مستوى الرموز والدلالات - ولا الجنس - نصف ذكوري ونصف أنثوي.

ألا تحتاج القراءة إلى إعادة القراءة لأن الربط بين السؤال الأدبي والسؤال الثقافي مشروع يستدعي طول نفس وأناة ومعاناة؟.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور كمال، الدكتورة سهام الفريح.

الدكتورة سهام الفريح:

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً ألتقط هذه الإشارة المضيفة في بحث الدكتور الغدامي، وهي بأن الشعر الحر لم يرق على أنقاض الشعر العمودي ولم يأت لإنقاذ هذا الشعر، وإنما جاء لإنقاذ الشاعر. بعدها أنتقل إلى ذلك المحور الذي اعتمده الغدامي وشغل تفكيره ليس في هذه الدراسة كما ذكر، وإنما في دراسات ماضية، عن تأنيث القصيدة، وعن المرأة واللغة إلى آخره، وهي ثنائية الذكورة والأنوثة، وقد تضيق هذه الثنائية في معالجاته النقدية وقد تتسع، وتكون أكثر رحابة لما يطلق من تبريرات في هذا الشأن.

أولها - على حد قوله - إن هذه الثنائية لا تشكل حيزاً في الشعر والأدب فقط وإنما تتسع عنده لتشغل حيزاً في الفضاء الاجتماعي والنفسي في المجتمع، فيقف عند قضية اللغة ولن أطيل فيها، وقد بدأ بذلك أستاذنا الدكتور أحمد مختار وهو أستاذ في هذا المجال وتحدث عن موقفه من أقوال الشعراء كأبي تمام الذي مجّد قصائده وعظمها ببعض صفات الأنوثة. ثم انتقل إلى كسر النسق وعلامات التأنيث ومثل لها باستخدام نازك الملائكة لكلمات (الوأة، والكامل، والعائق) فهل هذه الكلمات، أو الألفاظ بدلالاتها وإحياءاتها تنفرد بها نازك الملائكة الشاعرة الأنثى دون باقي الشعراء الذكور؟ وهل يتحقق لنا هذا الحكم دون عمل إحصائي يكشف عن استخدامات هذه الكلمات أو

الألفاظ بهذه الدلالات سواء كانت عند نازك أو عند غيرها من شعراء تلك المرحلة. وتلجُّ هذه الثنائية على ذهن الغذامي فيعتبر كلمة (حركة) التي جعلتها نازك تتقدم كلمتي (الشعر الحر) من باب تأنيث المصطلح من جهة ووصفها بأنها تحرك وانتعاش للمكبوت وللذات الباطنية من جهة أخرى فقد حملت هذه الكلمة بمدلولات فوق ما تحتمل، وكذلك في قوله، في قصيدتها (الخيوط المشدود) حيث جرى تكسير فحولة الرجل في هذه القصيدة وصار الرجل ضحية لتسلطه وكبريائه وقوله (والشعر هنا يعتمد على التفعيلة بوصفها قيمة أنثوية) إلى آخر النص، وقوله أيضاً (الحكاية أنثى ساكنة، ساكنة مقموعة) فمحاولة ربط هذه الإشارات اللغوية بقضية الأنثى وقدرتها على الإبداع والتميز في الفن الشعري اعتمدها الغذامي بسحر صياغته وانتقاء مقولاته، أعتقد أنها على سبيل - ليعذرني قليلاً - المداعبات الذهنية وليست المعالجات النقدية الدقيقة التي تميز بها في دراسات عديدة له.

بعدها ينتقل الغذامي إلى موضوع الحزن الذي تتعالى عليه الفحول، وأريد الاختصار في هذا الجانب، فوقف عند قصيدة نازك أيضاً ووقف عند قصيدة السياب (مدينة بلا مطر) وقصيدة (جيكور أمي)، قد تناسب هذه المعالجات قليلاً في إطار هذه الثنائية. بعد هذه السياحة الشائقة في بحثك القيم نلتقي لنقول مع الغذامي، إن ما طرأ على الشعر خلال الأربعينات كان حادثة ثقافية لها مدلولاتها الحضارية لكن يستوقفني قولك، (جاءت طوابير النساء المبدعات فيه هو الأصل فن الفحول) نقول إنه لا يزال فن الفحول رغم ما طرأ على الحياة من متغيرات سريعة ومذهلة ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين، فلا تزال المرأة وقد تكون أبخس حظاً من حالها في عصور مضت في عصور ما قبل الإسلام وفي عصر الإسلام، فقد كانت المرأة تجير الرجال وعندما وقف أحد الشعراء البارزين لامرأة هجته اشتكى لوالدها فقال أبوها «إنها امرأة مالكة نفسها»، أنا أعتقد أن المرأة تقف في الصفوف الخلفية ليس في الشعر فقط وإنما في جميع مناحي الحياة، وهي كما ذكرت في مطلع حديثك هو وعي بالذات وبحقيقتها الإنسانية لا يمكن حدوثه بالنسق الذكوري الذي قد لا يتبدل كثيراً حتى الحاضر، فهل يسمح للدجاجة بأن تصيح صياح الديك؟ وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتورة سهام، الدكتور عبدالله صولة تفضل.

الدكتور عبدالله صولة:

شكراً، دراسات الدكتور الغدامي معروفة بحيث ليست بحاجة إلى أن أثنى عليها أو أذكرها وأعدد خصالها وقد تعلمت منها الكثير، ولكن هذا البحث بالذات في الحقيقة بحث مخيب للآمال، فهو يفتقر - بكل صراحة وبدون مجاملة، ولا مجاملة بالعلم - يفتقر إلى خلفية علمية صارمة صلبة وإلى بناء منطقي صارم ودقيق، فمن حيث البناء والخلفية العلمية - بكل صراحة - إذا كان لابد من الحديث عن الذكورة والأنوثة، الفحولة والأنوثة، إذا كان لابد من اتخاذ هذا المحور منطلقاً لدوران مشكلات النقد حوله، فإنه لا مناص من الإحالة على مراجع علمية تتعلق بعلم النفس التحليلي من قبيل كتابات (فرويد) وكتابات (لا كون) وغير ذلك من المراجع العلمية الثقافية.

كذلك لابد من الناحية الأسلوبية أن نحدد ما هي خصائص الفحولة وخصائص الأنوثة من الناحية الأسلوبية الدقيقة حتى نحاكم في ضوءها هذا الشعر، وفي هذا المجال لابد على الأقل أن نعتمد مثلاً معادلة (بوزيمان) في الأسلوب، هذا من الناحية النظرية ومن الناحية التطبيقية لابد من الناحية العلمية، أن نعتمد على إحصاءات دقيقة وأن ننظر نظرة شمولية وأن لا نعتمد التعميم، فقد ذكر منذ حين أن هناك تعميماً في هذا البحث في ذكر الفحولة وانتقاء .. إلى غير ذلك، هذا التعميم وعدم التدقيق والتمحيص أدى إلى غياب البناء المنطقي في هذا البحث فعلى سبيل المثال: هذا البحث بني على مقابلات بين خصائص الفحولة (العمود) وخصائص (القصيدة الحرة) فمثلاً نأخذ قضية الحزن، القصيدة الحرة هي قصيدة الحزن، يغلب عليها الحزن والعمود ليس فيه هذا الحزن هذا في الحقيقة غير منطقي لأنه يؤدي بنا إلى الخلط في مستوى الأغراض والمضامين، هل بإمكان الدكتور الغدامي أن يمدني بديوان شعري واحد للشعر الحر قام كله على الحزن، أنا بالمقابل أمدّه بأكثر من ديوان من الشعر القديم

قام على الحزن، على سبيل المثال ديوان (اقتراح القريح واقتراح الجريح) لعللي الحصري المتوفى سنة (٤٨٨) للهجرة، كله في الحزن يرثي ابنه عبدالغني! فإلى ماذا يؤدي هذا؟ يؤدي إلى نوع من انعدام البناء المنطقي وإلى قيام المقال كله على أقيسة مغالطية أو سفسطائية، على سبيل المثال كأن نقول كل من كان شعر رأسه طويلاً فهو أنثى، وهذا الرجل شعره طويل إذن فهذا الرجل أنثى، وكأن يقال كل قصيدة قامت على الحزن فهي من الشعر الحر، وهذه القصيدة العمودية قامت على الحزن إذن هذه القصيدة العمودية هي من الشعر الحر! بحيث نصل في النهاية إلى نوع من المغالطات التي في الحقيقة ليست من عادة الأستاذ الجليل الألمي الدكتور الغدامي، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور عبدالله صولة، والآن أدعو الدكتور عبدالقادر فيدوح، فليتنفضل.

الدكتور عبدالقادر فيدوح:

شكراً سيدي الرئيس، وعلى الرغم من أنني لا أتقن رهان المناقشات الماراثونية إلا أنني سأحاول ذلك.

يرى أستاذنا الفاضل، الدكتور الغدامي في فقرة له ضمن فقرات كثيرة تستوقفنا - إن أردنا أن نناقشها بعمق أكثر - يرى في ذلك أن ما جرى في نهاية الأربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالتها الحضارية، وهي مرحلة بين واقعها وقراءتها غبار أثارته سحب داكنة، أفرزت جيلاً لم يحقق على الأقل الشعور بالانتصار على أغلب توالي الأزمنة اللاحقة، وبقدر ما بقيت الثقافة العربية ضمن منظورة أو مقولة الفكر السائد وفي هذه الحال اقتضت الحاجة ودعت الضرورة إلى التعاطي مع متغيرات الشأن الاجتماعي الذي أصبح مضطرباً متسارعاً في التكيف مع متغيرات الواقع الاجتماعي، ومع متغيرات حضارة القرن العشرين والقائمة على الاختصار والسرعة والقلق والا تمحور والا تحديد على جميع الأصعدة، وهذا ما دعا شباب جيل القرن العشرين إلى أن يخوض غمار هذه التجربة دون وعي منه بغض النظر عن

كون نازك الملائكة هي الرائدة أو السياب حتى ولو لم يكن هذان الشاعران، كان بالإمكان أن يكون شاعر آخر، كما كانت هناك إرهابات أولية لم تؤرخ لها الدراسات في شأن كثير من الأسماء التي غابت ضمن الثقافة المنسية... حتى أختصر أقول إن الحركة التجديدية لم تأت حباً في التجديد ولا انتفاضة على المؤلف أو السائد، وإنما بما أملته معايير روح العصر واستوجبت الأطر الجديدة التي كانت تنظر بحيوية في تقبل نظام اجتماعي يستشرف آفاق المستقبل دون وعي منه. هذا المجتمع كان يحاول إعادة تصويب العلاقة بينه وبين اللغة المحورية التي يتكلم بها ويبدع بها، ومن هنا أيضاً جاء التحول الطبيعي ونحو هيكل هذا التحول الطبيعي الذي جاء وفق هيكلية جديدة لنظام القصيدة التي أصبحت شهادة لجيل عاش طرائق الاضطراب والفوضى كما نعيشها اليوم والتي تحاول هذه المرحلة أن تفرز كما أفرزت في الستينات، قصيدة النثر التي أسس لها أحد الشعراء المنسيين ضمن الشعراء الكثيرين المنسيين في حلب، وهو الشاعر (علي الناصر) في ديوانه (اثنان في اثنان) والمتبوع بلوحات فنية راقية جداً تعبر عن مضمون هذه القصائد. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور عبدالقادر، الآن الدكتور فوزي عيسى.

الدكتور فوزي عيسى:

بسم الله الرحمن الرحيم، حقيقةً يحسب للدكتور عبدالله الغدامي توجهه الثقافي والفكري والحضاري، واهتمامه بموضوعية السؤال الثقافي كطرح بديل للسؤال الأدبي، ونحن نعتز بالفعل أن السؤال الأدبي قد أشبع بحثاً. إنه يحاول أن يبحث عن الجديد، ولا شك أن الدكتور الغدامي ينطلق من حقيقة لا بد أن نعتز بها حقيقة لا مجال لنكرانها، وهي هيمنة الفكر الذكوري وسيادته على العقلية العربية، لا بد أن نعتز - نحن الرجال - بأننا مجتمع ذكوري ولا بد أن نعتز أيضاً بأن المرأة في هذا المجتمع تواجه العنت وتواجه القهر، لا بد أن نعتز بذلك، ومن هنا فإن هذا البحث جاء استمراراً لما طرحه الدكتور الغدامي في كتابه (المرأة واللغة).

لابد أن يثير هذا البحث كثيراً من التساؤلات لأن الجديد دائماً أو كل فكرة جديدة تثار حولها تساؤلات كثيرة، الحقيقة لابد أن نتوقف أولاً عند العنوان (قراءة القصيدة الحرة) فالعنوان يعطي بعداً شمولياً ويجعلنا منذ البداية نبتعد كثيراً عن المضمون، أيضاً لابد أن نتوقف عند الجملة الافتتاحية التي تمثل فيها الدكتور عبدالله بقول الفرزدق (إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها) كنا نريد أن نعرف في أي سياق جاءت هذه العبارة وإذا نظرنا إليها على أنها سياق منفصل فهي تؤكد أن الرجل رجل، وأن المرأة هي امرأة، سأجاوز عن كثير مما قيل، ولكن أريد أن أقول أولاً: إن مصطلح العمود الذي استند إليه الدكتور عبدالله الغدامي لاشك أن هناك خلافاً كبيراً فمصطلح عمود الشعر كما نعلم، وكما شرحه المرزوقي يعني شيئاً آخر غير بناء القصيدة! لأن المرزوقي تحدث عن عمود الشعر على أنه الإصابة في التشبيه والاستعارات والوصف إلى آخره، فإطلاق مصطلح عمود الشعر على البناء أيضاً مسألة نتوقف عندها، كما لابد أن نعترف أن عمود الشعر بهذا المصطلح الذي اختاره الدكتور عبدالله قد انكسر في العراق قبل نازك الملائكة ولا نستطيع أن ننكر محاولات الشعراء العباسيين الكثيرة والمتعددة، وشكراً جزيلاً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور فوزي، الدكتور أحمد المعتوق.

الدكتور أحمد المعتوق:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحقيقة أن مقال الدكتور الغدامي ثري في مضمونه وثري في طرحه وثري في ما يثيره من تساؤلات، ولقد شدني المقال بعنوانه ولكنني عندما قرأته وجدت خلاف ما كنت أتصور وخلاف ما كنت أرتقب، وبدا لي من خلال قراءتي لهذا المقال أن الكاتب يحاول أن يوجد هالة يظهر فيها السيدة نازك الملائكة كرائدة ليس للشعر الحر فقط وإنما لإرساء التراث النسوي، والحقيقة أننا لا ننكر أن هناك تراثاً نسوياً لا يمكن إنكاره فلقد تحدث صاحب كتاب (الأغاني) و(الحموي) وعدد كبير جداً من مؤرخي الأدب أن ما وجد من التراث النسوي مختلف الأغراض ليس في الرثاء فحسب وإنما في أغراض عديدة

أخرى، لا أريد أن أطيل في الحديث، فأنا كتبت وأرى أنني أسهبت في ما كتبت وعلقت ولم أقرأ ما كتبته معتبراً لما جرى لبعض زملائي، ولكنني أتساءل في بداية الأمر وقد أثارني استخدام الدكتور الغدامي لمصطلح الشعر الحر كمرادف لمصطلح شعر التفعيلة وأنصوّر أن هناك اختلافاً بين شعر التفعيلة والشعر الحر فالشعر الحر، لا التزام فيه ولا تقيد فيه وشعر التفعيلة فيه قيد والالتزام بنظام التفعيلة الواحدة في البحر الواحد، الشيء الثاني أن السيدة نازك الملائكة في الحقيقة ليست (نجفية) إنما زوجها (نجفي) هي عاشت في بغداد ولم تعيش في النجف وأنا أعرف عن تاريخها ولقد عشت زماناً هناك، فقد تربت في أسرة علمية أدبية في بغداد وتأثرت بما حصل في بغداد من اتجاهات نحو التطوير، وفي النجف كان هناك حفاظاً على النسق السابق، وكان هناك حفاظ على عمود الشعر، صحيح ولكن هناك شعراً نجفياً وهو شعر (البند) لم يكن نجفياً ولكن تطور في النجف أيضاً وظهر عدد من الشعراء كالحائري، وباليل الحسيني وابن معنوق وغيرهم من الشعراء الذين نظموا البند، والبند فيه خروج على نظام الشطرين وفيه خروج على نظام الدور في الموشح وفيه خروج على نظام الكم، وأعتقد أننا إذا بحثنا عن الشعر الحر وقارنا شعر التفعيلة لدى نازك الملائكة وشعر البند نرى أن شعر البند أكثر تحملاً لأنه يبني أو يجري على بحرین هما الهزج والرمل، بينما تشترط نازك الملائكة أن يجري الشعر الحر على بحر واحد وتعتبر شعر البند أسهل من شعر التفعيلة واعترافها هذا يشير لنا إلى أنه أكثر تحملاً إذا أردنا معنى الحرية من شعر نازك الملائكة نفسها، ثم لم تهاجر إلى النجف على الرغم من حفاظ النجف على عمود الشعر فلم تهاجر، كتب عنها الدكتور مصطفى جمال الدين وحاضر عنها في عدد من المناسبات وكتب في مجلة النجف وكتب في مجلة الأقلام وعدد من المجلات الأخرى، لم يتصد لنا نازك الملائكة كامرأة ولا كخارجة على عمود الشعر ولكن تصدى لها كمدعية لريادة الشعر الحر، وشكراً جزيلاً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور أحمد، ليعذرني الإخوان، جاءني أكثر من بيان من الإدارة العامة بالإسراع في إنهاء الجلسة.

الآن شكراً لجميع الذين عقّبوا، أعتذر.. لكن أظن لو قدر كل واحد ضرورة مشاركة الآخرين لعذرني، أدعو الدكتور محيي الدين صبحي ليعلق وقد طمأنني بأنه سيعلق في ثلاث دقائق، تفضل.

الدكتور محيي الدين صبحي:

الذي سمعته يقول «الشعر السياسي لا ينتمي إلى جنس الشعر وكل الشعراء أحبتي وليس كل القوميين أحبتي»، كما أعتبر التطور السياسي دالاً على التطور الشعري، هذه أقوال يراد منها نفي تأثير القومية في الشعر، فإذا كنت لا تريد القومية فهذا موقف فكري وليس موقفاً نقدياً وانتهى النقاش. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور محيي الدين، د. عبدالله الغدامي.

الدكتور عبدالله الغدامي:

أولاً شكراً جزيلاً لكل متحدثة ومتحدث أو لكل متحدث ومتحدثة، أنا ممتن لكل الذين قدموا مداخلاتهم سواء كان على شكل أسئلة أو تعليقات أو استدراكات، من الواضح جداً أن الوقت لا يسمح أن أقف مع كل قضية من القضايا... فالقضايا حقها أن أقف معها باحترام وتقدير وأعطيتها وقتها، ولكن أن أتعامل معها بابتذال وبسرعة فهذا ليس من أخلاق العلماء وليس من قيمتكم عندي هذه ناحية، الناحية الأخرى إنني لا أظن أن المسألة هنا مباراة علمية، والله أنت قلت القول الفصل وأدافع عن كلامي، إذا كانت الورقة ذاتها لم تدافع عن نفسها فدفاع صاحبها عنها لا يعني شيئاً على الإطلاق، لكن القضايا التي ذكرت هنا مهمة، أهميتها عندي أنني ذكرت لكم في البدء أنها جزء من أطروحة أعمل عليها واسعة، لذلك كل هذا الكلام سجلته عندي وسيدخل في إطار تفكيري لو أتيحت الفرص في ما تبقى لنا من إقامة هنا مشتركين فيها، أود أن نتحدث على شكل فردي وأقول الذي قد يريد البعض أن يقوله، ولكن أريد فقط أن أشير إلى مسألة لعلها توضح الموقف الذي أستاذت إليه، الموقف الذي أستاذت إليه وأريد

حقيقة أن أوصله إليكم - ولعلكم تعذروني أو يكون سبباً للعذر في ما فعلت أو في ما قدمت - أن لدي رغبة مبيتة في تحويل فعلي الكتابي من عالم مصطلح النقد الأدبي إلى عالم مصطلح النقد الثقافي، بمعنى محاولة فصل الصفة عن الموصوف ليس التنازل عنها... نقد بما أنه نقد، النقد كأداة مجربة كأدوات وكفعل وكمقولات مسألة أساسية تضحية التنازل عنها يصبح بعلم جليل لا يمكن التنازل عنه وليس من الحكمة أن يتنازل عنه أحد، لكن هل بإمكاننا أن نطرح السؤال الثقافي عبر الأداة... بوسيلة وبالتوسل بالأداة النقدية المدربة، هل نستطيع أن نطرح السؤال الثقافي؟ وحينما أقول السؤال الثقافي فأنا أقصد به الثقافي المنسجم أو المستنبت من النسقي، ولذلك الأسئلة التي جاءت عن النسق؟ وما النسق هي الأسئلة التي يجب أن تُحكم في عملية الكتابة هنا.

النسق في عرفي هنا هو هذه الذهنية اللاشعورية المخبوءة وراء الخطاب التي تحرك الخطاب دون وعي من فاعل الخطاب، ومن الخطاب نفسه، ومن مستهلكي الخطاب، بحيث إنها تحركنا دون أن نعي. هل نستطيع في لحظة من لحظات عمرنا الثقافي أن نتوقف ونسأل عن المحركات الخفية التي تحركنا؟ لا شك أن المحركات الواضحة مفعولها هي في عرف أي إنسان، لكن المحركات الخفية هي التي تفعل فعلها دون أن ندرك هذا المفعول، هل نستطيع أن ننزع الأقنعة عن مسلمات عديدة في خطابنا وفي التكوين النسقي لنا كي نتبين أن هذا النص الذي هو جميل فعلاً وجمالياتاً من الممكن سبرها وإدراكها بوسائل متعددة، وراء هذه الجماليات من دون إنكار لهذه الجماليات؟ ما وراء الجماليات.. ما النسق المتحرك وراء الجماليات؟ ثم ماذا يفعل هذا النسق المتحرك فينا في ثقافتنا؟ بمعنى آخر أنه لدينا فعل كبير جداً وإنجاز ضخم جداً في قراءة الجماليات وفي تسمياتها، هل نستطيع في الوقت ذاته أن نبحت عن شيء اسمه شعريات القبحيات؟ هل بالإمكان أن نبكر نظريات في القبحيات؟ ليس في القبح الجميل، أقصد نظريات في القبحيات، القبحيات بمعنى أن مجموعة الأنساق الذهنية التي تشكل تفكيرنا تشكل الطريقة التي نتحدث أو نتكلم بها، هذا مثال عليها وليست كل الأمثلة. من غير الممكن على أي باحث أن يتحدث عن العالم كل العالم وعن كل حوادث العالم عن كل أخطاء العالم عن كل ثقافة في العالم بوقفة واحدة. العقل

البشري يشغل على الأمثلة، مثال واحد يكفي عن ألف مثال. هل باستطاعتنا أن نصنع أمثلة عبرها نكشف عن شيء ما وتصبح هذه الأمثلة التي نكشف عنها ونسبرها من داخلها نموذجاً لأشياء تقاس عليها، ونقيس ثقافتنا وتفكيرنا حولها. هل بإمكان الناقد الأدبي اليوم - وأنا أخص النقاد وأمامي عدد منهم - أن يتمكن من أن يحمل الشجاعة الكافية لأن ينقلب على نفسه وأن ينقلب على أطروحاته بحيث أن لا نكون عبيداً لأطروحات ظللنا ننتجها وهي أطروحات سامية وجليلة لا أنكر سموها وجلالها؟ هل بالإمكان أن نجرب أدواتنا بأن ننقلها من حقل معرفي إلى حقل معرفي آخر؟ إن نجحت هذه النقلة فمعناه أن هذه الأدوات قادرة على الفعل، وإن لم تنجح وظلت هذه الأدوات مكبلة بمجالها الأول فهناك خلل من نوع ما، ولابد أن يكون لدينا هذا النوع من الشجاعة الذي نستطيع به أن نتمسك (بالنقدي) بما أنه ذهنية، ناقدة، نافذة، سابرة، مبصرة، لكن هذا النقد بدلاً من أن يتجه إلى (الأدبي) بمفهومه الرسمي والمؤسساتي ليتسع مصطلح (الأدبي) و(الأدبية) ويأخذ جوانب متعلقة بالتكوين الذهني النسقي للبشر، بمعنى آخر هل نستطيع أن ننقل من نقد النصوص إلى نقد الأنساق؟ وأنا أعتقد أن هذه مهمة لها محاذيرها، صحيح لها مشاكلها وكل الإخوان المحترفين معنا في لعبة النقد هذه يعلمون ذلك، وأنا أدرك هذه المحاذير، أدرك المخاطر، أدرك أن الخلل لابد أن يحدث (وهل يابق الإنسان من ملك ربه) هل يستطيع الواحد أن يخرج عن تدريب أكاديمي عاش معه عقوداً من الزمن؟ هذه عملية صعبة وأعرف ذلك، لكن ما لم نمارس عملية النقل الصعب وما لم نمارس عملية الإدراك أن المثقف العام - أو القارئ العام - بدأ ينسحب عنا فعلاً لأن خطابنا صار متعالياً عليه، بطريقة أخرى لا أريد الآن أقول أن ننزل بالخطاب إلى دونيته.. أقول إن بإمكاننا أن نفتح أبواباً متعددة (وادخلوا من أبواب متعددة) عبرها نستطيع أن نمارس نوعاً من تنهيض الخطاب الثقافي من تجربته، أنا مستعد أن أدخل بهذه التوضحية حاملاً لكل شروط التوضحية متحملاً لمساوىء التوضحية ولهذا السبب قبلت، وأقبل كل النقد الذي استمعت له ولو كنت في مكان أي واحد منكم لقلت للمتحدث، كلاماً كالذي قلتموه، لذلك أنا أشكر وأقدر الجميع، وكم أود أن أذكركم اسماً اسماً، فالجميع أنا ممتن لهم وأعدكم أن كلامكم لن

يضيع هباءً، واعذروني أنني لم أقف على كل كلامكم واحداً واحداً لأن عذري واضح أمامكم، وشكراً.

رئيس الجلسة:

وأخيراً أيها الإخوة اسمحوا لي باسمكم أن أشكر كلاً من الدكتور محيي الدين صبحي والدكتور عبدالله الغدامي، وأستاذنا الدكتور عبدالقادر القط، على تعقيبه الذي كنت أتمنى أن أسمعه مطولاً لكن عامل الوقت منعنا من ذلك، والدكتور عبدالقادر من أساتذة جيل علموني في مصر، فحقيقة كنت أود أن أسمعه مطولاً ولكن عامل الوقت منعنا من ذلك، وأشكر أستاذنا الدكتور محيي الدين صابر الذي أعرفه من اليونسكو منذ العام (١٩٦٣)، وأشكر جميع الذين أثروا البحثين بتعليقاتهم وأشكر للمحاضرين مرة أخرى بردودهما وتوضيحاتهما، وأشكر للإخوة صبرهم علي، وليسمح لي المعقبون لقد أثرتهم على نفسي فقد كان لي تعليقان على المحاضرين فاحتفظت بهما حفاظاً على الوقت، ثم ومسك الختام لابد أن أشكر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري التي أتاحت لنا هذه الفرصة للاستماع إلى هذين البحثين وإلى الالتقاء بهذه العقول النيرة، فشكراً لها، وشكراً لكم.

ايض

تعقيبات ومناقشات إضافية

لم يتسن لأصحابها أن يدلّوا بها
خلال هذه الجلسة فقدموها
مكتوبة وأثرنا نشرها مستقلة

ا ب ي خ

الأستاذ أحمد شراك:

١ - في الواقع إن البحث قام على أطروحتين تبدوان متوازيتين، وهما في العمق مترابطتان، تنطلقان من العنوانين التاليين:

أ - عنوان الأنوثة:

أرادت هذه الأطروحة أن تبحث في الأنثوي داخل القصيدة الحرة، ولقد اجتهدت حقاً في تحديد قيم أنثوية في مقابل قيم الفحولة الشعرية التي اتسمت بها القصيدة العمودية، إنْ على صعيد الشكل وإنْ على صعيد المضمون معتبرة أن صوت الخنساء صوت مُتَمَاهٍ ومنخرط في القيم الفحولية، رغم انتمائه الجينيالوجي والجنسي حيث كان صوتاً مسترجلاً، إلا أن الصوت الأنثوي الذي اخترق تاريخ الشعر فعلاً هو صوت نازك الملائكة على الصعيدين الإبداعي والنقدي.

ب - عنوان الإنسان:

٢ - انطلقت هذه الأطروحة أيضاً من نقد الذكورية كعلامة جوهرية للقصيدة العمودية، معتبرة أن القصيدة الحرة مع نازك الملائكة ومع بدر شاكر السياب (بغض النظر عن انتمائهما الجنسي) قد أسست لقيم جديدة على صعيد الإبداع منها تغيير الشكل الشعري ومنها قيمة الحكي والحكاية وقيمة الحزن واستدعاء الخطاب الأسطوري...

لقد قامت هاتان الأطروحتان على أساس البحث في السؤال الثقافي، معتبرة أن البحث في الشعر وحده بحث جزئي إذا لم ينخرط في بحث نسقي (النسق الثقافي)، ولأن هذا النسق هو الذي أدى إلى التحول الذي عرفته القصيدة العربية بدءاً من نازك وبدر وابتداءً من الأربعينيات وفي العراق بشكل مخصوص.

٣ - والواقع أن الحديث عن المرأة كمبدعة، كعنصر خارجي في الإبداع (من أجل تحقيق الذات) سرعان ما توجه نحو الحديث عن المرأة ككائن مبدع من الداخل، في

كيمياء الإبداع الشعري بصورة مغايرة (بصورة أنثوية) ولعل هذا ما حاول البحث أن يحدده تنقيباً عن المغايرة والاختلاف بل والتعارض مع عصب القصيدة التقليدية (الفحولة والذكورة). وهنا يمكن أن نتساءل مع الباحث هل هناك نظرية للأدب والإبداع والنقد كذلك تقوم على أساس الثنائية بين الفحولة والأنوثة؟ وبعبارة أخرى هل يمكن أن نتحدث عن شعر فحولي مقابل شعر أنثوي؟ بهذا التمييز والتمايز بل والتخالف وكأن الأدب يأخذ جينياالوجية انطلاقاً من جنس الأديب؟ وإلى أي حد - إذا تجاوزنا لحظة النشأة - يمكن البحث، والاستمرار في البحث، عن هاته الثنائية وتأثيرها إلى اليوم في الشعر العربي المعاصر؟ خاصة وأن هذا الشعر عرف أصواتاً نسائية كثيرة وعرف ثورة في الأشكال آخرها قصيدة النثر، وهل يمكن أن نتحدث علمياً عن قيم جمالية أنثوية وأخرى ذكورية ومن صميم كيمياء الإبداع؟ بعيداً عن بعض الإشارات التي تعكس التنهدات النسائية والتي قد تطبع هذا النص أو ذاك بحكم الاختلاف البيولوجي الطبيعي بين الجنسين؟

٤ - إن حضور نازك الملائكة في لحظة النشأة، إلى جانب السياب، قد لا يعطي مبررات كافية للحديث عن إبداع أنثوي محض، خاصة وأنه يصعب الحديث عن مثل هذا الإبداع (بهذا الوصف والتوصيف) حتى بالنسبة للقصيدة الغربية الحديثة بل ويصعب الحديث عنه على الصعيد الفكري والفلسفي، ذلك أن لحظة ما لا تبرر توصيفاً أو سمة تتميز بثبات وهكذا، لا يمكن - مثلاً - أن نقول على صعيد تاريخ الفلسفة (والذي لم يعرف من الفيلسوفات إلا سيمون دو بوفوار) بأنه تاريخ ذكوري، وفي السياق نفسه قد يصعب علينا أن نقول أيضاً بأن نازك الملائكة تشكل إبداعاً أنثوياً وتشكل حادثة ثقافية لأنها مؤسسة لمسار جديد في الشعر العربي..

٥ - إن الحديث عن السؤال الثقافي سؤال عريض ولا شك، ولا يمكن اختزاله في مناخ الشعر النجفي للعراق، ولا يمكن أيضاً اختزاله في إشارات سريعة إلى التحول الذي شهده المجتمع من القبيلة إلى الأسرة والمؤسسة.. أليس السؤال الثقافي هو الذي يبحث بكثير من الصبر في النسق السوسيوي - ثقافي على صعيد التحولات في أنمطة

الإنتاج والسياسات الثقافية، وأي ثقافة؟ هل الثقافة بالمعنى الانثروبولوجي؟ أم ثقافة النخبة، والأكثر من ذلك هل عراق سنة ١٩٤٨ بل وإلى اليوم (هو وغيره من بلدان عربية) قد شهد تحولات فعلية من قيم القبيلة والعشيرة إلى قيم حداثة تسودها العقلانية في السياسة والمجتمع والتفكير والثقافة؟ من هنا قد يكون الربط بين هاته الأشياء مورطاً ومعقداً في الوقت نفسه، وقد يستدعي تخصصات متعددة من باب تكامل المعرفة. ومن جهة أخرى قد يكون الربط ميكانيكياً أو مبتسراً وقد يكون منفلتاً في اتجاه توجيه ما للقراءة والبحث.

٦ - هناك شبكة من المفاهيم و(الألفاظ) تتداخل وتتداخل أحياناً، وهنا أسأل عن الفرق بين الذكورية والذكورة، وعن الفرق بين الذكورية والرجالية. إن الذكورية هي إيديولوجيا عامة سيطرت (وما زالت تسيطر) فيها قيم استبدادية ولا ديموقراطية شملت الرجال والنساء معاً، وأما الذكورة فهي تعبير عن انتماء جنسي، وأما الفحولة فهي مظهر وصفة لاحقة من الصفات الكثيرة للإيديولوجيا الذكورية، إنها عنوان لمجد جنسي (كفصيلة بشرية، وكجنس، وكفعل جنسي داخل المؤسسات التقليدية للمجتمع وعلى رأسها مؤسسات الأسرة والزواج) - التي اعتبرتها من مظاهر التحول - ... بينما الأنثوي يرادف النسائي في حين أن المؤنث أو الأنثى هي صفات للتمييز الجنسي، وإذا كان الأنثوي يرادف النسائي فإن المقصود بهما هو الخطاب المعياري للنساء والذي يتأسس على أطروحة المساواة والندية والذي لا تتبناه النساء فقط بل وأيضا الرجال، خاصة المتنورين منهم والذين يدافعون عن القضية النسائية في العالم العربي، كما أن هناك مصطلح النسوانية والذي يشير إلى الذكورية المعكوسة كرد فعل على القيم الذكورية ويواجه إقصاءً بإقصاءٍ على كل الأصعدة، وهاته النسوانية موجودة بشكل خاص في الغرب.

٧ - إن توازي الأطروحتين والتقاءهما يوحداهما في رأيي - بل وفي رأيك - عنوان كبير وهو عنوان الحداثة، هذا العنوان الذي أشرت إليه في بحثك وإن كان هو العنوان الحقيقي المؤطر والموجه لمسار البحث عمودياً وأفقياً من خلال البحث بطريقة أو بأخرى عن مظاهر الحداثة في مقابل مظاهر القدماء، ولعل الإشارات العديدة الواردة في البحث ومنها الإشارة إلى الهامش وممارسة الشغب والمشاكسة بدل التنميط

والتعليب الفكري الذي مارسه القصيدة التقليدية (وليس كل القصيدة التقليدية) لأن لكل نسق مكره وإشراقه وانفلاؤه.

وأخيراً أؤكد أن كل هاته الأسئلة ما هي إلا لحظات مشاكسة من أجل هدف واحد وهو ممارسة اليتيم وقتل الأب السائد في تصوراتنا الأدبية والثقافية، كل هاته الأسئلة فجرها ولا شك بحثك القيم ولغتك الشفيفة وخلفيتك الثقافية الثقيلة حقاً، ولولا هذا العيار الثقيل لما تكلمت، وبهذه الكلمات أختتم وأسلم. ودمت متألّفاً.

الدكتور عبد القادر فيدوح:

تتجه مداخلتي في اتجاه مغاير للمألوف والمتعارف عليه في حقول انشغالاتنا من حيث الاهتمام بالشعراء البارزين لتأسيس قصيدة التفعيلة (القصيدة الحرة).

قبل ذلك يرى الدكتور الغدامي أن ما جرى في نهاية الأربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالتها الحضارية.

ولتأكيد ذلك نعتقد أن هناك جاذبية طبيعية تحرك البنية الذهنية لمجتمع ما - وعبر جميع الأزمنة - ولا أحد يعرف سبب ذلك في حينه إلا بعد استتباب الأمر وفق معايير سنن التاريخ، وأعتقد أن فترة ما بعد «أربعين سنة» كافية لاستكشاف ملامح أي شيء أنشئ في هذه الحقبة أو تلك.

من هنا يجد الباحث نفسه مضطراً للعودة إلى المرحلة التاريخية نفسها التي أسهمت في إفراز أي مصطلح، أو ظاهرة فنية كما هو الشأن بالنسبة لحركة الشعر الحديث «قصيدة التفعيلة» في الأدب العربي الحديث.

ولعل في العودة إلى هذه الحقبة بين الفينة والأخرى - ما يرشدنا إلى الكشف عن بعض الحقائق، بما يوضح خصائص العصر الدالة على بلورة هذا المفهوم أو ذاك.

ومن هنا نكون مضطرين للعودة إلى مرحلة الأربعينات، وهي مرحلة بين واقعها وقراءتها غبار أثارته سحب داكمة، أفرزت جيلاً لم يحقق الشعور بالانتصار على مر توالي الأزمنة بخاصة أمام بعض محطات التاريخ المعاصر الرئيسة.

من هذا المنظور سوف أغامر بتقديم فرضية استنتاجية مفادها أن مبادرة نازك الملائكة لا تعد انتهاكاً للمعرفة السلطوية فحسب - بحسب رأي الدكتور عبدالله الغدامي - بل هي أيضاً انتهاك للمجتمع السلطوي بغرض التحول من التوحد الثقافي بتكريس الجانب الأحادي إلى إمكان هيمنة النزعة الفردانية، بحيث يكون أساس التحرك الاجتماعي، وهو ما عبرت عنه نازك بقولها: يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر.. وهو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتها. «قضايا الشعر المعاصر ص ٤٢ - ٤٣».

ومن هنا سادت لا عقلانية المنظومة الثقافية بعد أن كانت منضبطة الأنساق، بما في ذلك نظرية المعرفة التي لم تترك في يوم ما مجالاً للاختيار الفردي أن يبادر في تحديد مساره، على اعتبار أن لوك الصيغ المكرورة هو السائد، لكون المجتمع العربي كان - وما يزال - في هذا الحقبة سلطوياً، بدءاً من السلطة الأبوية إلى سلطة احترام النموذج، وفي ظل هذه السلطة غابت روح المبادرة.

وبقدر ما بقيت الثقافة العربية ضمن منظومة «فقه الفكر» السائد بقيت القصيدة العربية معلقة، تكرر الحقل المعرفي للغة، وفي هذه الحال اقتضت الحاجة إمكانية التعاطي مع متغيرات الشأن (الوضع) الاجتماعي بعد المتغيرات التي أفرزتها الحرب العالمية الثانية، هذا المجتمع الذي أصبح مضطرباً، متسارعاً في التكيف مع معايير حضارة القرن العشرين القائمة على دعائم: الاختصار، السرعة، القلق، اللا تمحور، أي اللا تحديد على جميع الأصعدة، مما أدى إلى صعوبة تمثيلها، إلا ممن حاول التمكن من الانسجام والقدرة على تقبل الظاهرة من الشباب، وهؤلاء قلة حاولوا أن يجسدوا دواعي المؤثرات الثقافية ضمن ميادين اهتماماتها المتميزة، بالتركيز على مبدأ «الذاتية».

ومبدأ «الذاتية» هذه في نزعتها الفردانية التي صاغت نتائج الحرب العالمية الثانية استبدلت مبدأ العدمية بمبدأ القيم، والتحول من مقياس الحقيقة الناتجة عن عقلانية

الشيء، إلى عالم الافتراض، وتبني الاختلاف ولعل أهم مظاهر هذا الاختلاف تجسيدا هو صوغ القالب الفني وفق منظور التشظي، استجابة للتواصل مع الأنساق الاجتماعية التي برهنت بمقدرتها على إمكان التحول من الواحدة المستتبة إلى التعددية الحركية.

من هنا يتضح الأمر جلياً من خلال مسألة الانفصال بين القصيدة العمودية والعوامل الزمنية بوصفها سلطة أسهمت في إبعاد الدور التقليدي من الحياة. والفكرة حول تلاشي القصيدة العمودية تعني أنها أكملت دورها في ذات متلقيها، واستنفدت طاقتها التعبيرية مع نهاية الذات المنسجمة، وقد عبرت نازك عن ذلك بقولها: وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا أوهام. «قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٢».

لذا جاء دور التجديد، ليس حبا في التجديد، ولا انتفاضة على الموروث، أو السائد، وإنما بما أملت معايير روح العصر، واستوجبت الأطر الجديدة التي كانت تضخ، وتنفض حيوية في تقبل نظام اجتماعي آخر يحاول إعادة تصويب العلاقة بينه وبين اللغة المحورية التي يتكلم ويبدع بها.

ومن هنا أيضا جاء التحول الطبيعي نحو هيكلة جديدة لنظام القصيدة التي أصبحت شهادة لجيل عاش طرائق الاضطراب والفوضى، وقد أخبرتنا جميع تفاصيل البناء التركيبي لها أن نجاحها - وفق منظور ثورتها على الكلاسيكية - هو تأكيد لواقع استشراقي مضطرب تلاشت فيه خيوط التماسك والوحدة «بعد أن تربعت على عرش النموذج العتيق بمر العصور».

وفي هذه الحال لا يمكن التعبير عن مجتمع - (كان يتمخض لأن يفرز ما بعد الثورة الناصرية) - بلغة ما قبل الحرب العالمية الثانية، أو ما قبل عصر النهضة العربية، إلا أن تقطع مع هذه المرحلة الأخيرة الاتصال وهو ما أعلنته نازك والسياب وغيرهما، بما أملت مقتضيات تحولات المجتمع، لذلك جاءت قصيدة التفعيلة قفزة على الواقع الاجتراري، بعد أن أدركت دوره السابق.

ومن سنن الكون أن فكرة التجاوز لا يمكن أن تتبلور إلا بعد مرحلة الاستيعاب، فلكي تكون هناك رؤية ثابتة لأبد من تصور، وتصور قصيدة التفعيلة - بكل ما تحمله من نزوعات فردية جاءت على أنقاض ثبوتية الرؤية المتجذرة، وبالتالي فلا غرابة - هنا - أن تنفض القصيدة العربية عن كاهلها عبء الثقافة الموروث - بخاصة منه التقليدي - وأن تفسح المجال «لضرتها» قصيدة التفعيلة بترويض الأنساق المعهودة وفق الواقع العملي على هدى خلخلة البنية الاجتماعية التي بدأت تنفث في المجتمع العربي، وكأن قصيدة التفعيلة - في هذه الحال - فرضت نفسها استجابة للسيرونة التاريخية الحتمية - على غرار مستجدات كل عصر - ذات الطابع «الحسي/ المركب» وكأننا في مثل هذه الحال «لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد (كما يقول يوسف الخال) بل لأن الحياة تتجدد فينا، فالمستقبل لنا، ولا حاجة بنا إلى صراع مع القيم».

«يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص ٩٣».

وإذا سلمنا بذلك فإن خلخلة القصيدة العربية - بحسب مفهوم المجددين - وتعويضها بقصيدة التفعيلة هو استجابة لـ: «اللاعقلانية السائدة، التي بدأ يتخلق بها المجتمع بحسب انهيار القوة الإدراكية الراسخة، الموهنة بأسانيد الفكر الأرسطي».

إن تعرية «السائد» في هذه المرحلة مهّد السبيل إلى الإسهام في خلق أنظمة ودلالات ورموز اجتماعية انعكست - إما سلباً أو إيجاباً - على نمط الفكر، وقصيدة التفعيلة على وجه الخصوص.

من هنا يكون خلق قصيدة التفعيلة، استناداً إلى هذه الرؤية بمثابة تحديد جوهري للعامل الأنثروبولوجي، وذلك من خلال التحول المعرفي بالكيفية التي تعاملت بموجبها البنية الذهنية للنظم الاجتماعية - العربية - في وظائفها الدالة. لذا تعتبر أهمية المجتمع في تحولاته وضرورة انعكاس ذلك على المستوى المعرفي من الأمور التي تشكل جوهر التعدد الوظيفي للحقل الأنثروبولوجي، تلك الوظائف التي كرس لها قصيدة التفعيلة.

صحيح أن نازك - بخاصة - هي أول من طرح القطيعة مع الإبداع المعياري - باتفاق معظم الدراسات - ولكن، يجب ألا ننسى أن الفترة التاريخية المتبلورة عن حتمية التغير هي التي أنتجت هذه القطيعة، حيث يشكل زمن القطيعة مميزات التكتيف والضغط النفسي والسرعة في التعامل مع الأحداث، وهي كلها خصائص نجدها في قصيدة التفعيلة التي برهنت على أن كل حاضر مشرئب إلى الآتي، بوصف هذا الحاضر محطة عبور، أو انتقال من حاضر مترهل إلى مستقبل بازغ حيث القطيعة مع الماضي، وإنشاء عالم جديد، وهي سنة الحياة في نظر المجددين، وهو ما جعل يوسف الخال يصور هذه المرحلة بأنها مرحلة إبداع تتماشى مع الحياة في تغييرها الدائم، ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغير على الحياة التي نحيها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف. «المرجع السابق، ص ١٧».

إن عصر قصيدة التفعيلة هو عصر مختل التوازن في جميع العقود السابقة، يأخذ مقوماته ومرامييه من ذاته، وليس من مخلفاته، من أجل ذلك كانت القطيعة مع التراث، وبمعنى آخر إن قصيدة التفعيلة، بهذا المنظور هي تأكيد لنظام الذات الفردانية التي لا تفكر إلا حول نفسها.

وبذلك ما زالت قصيدة التفعيلة - وبنيتها النثرية - تمارس البحث عن البعد اليوتوبي، وهو البعد الذي بدأت تتبلور فيه معاني روح التجديد على جميع الأصعدة، قوامها استمداد الاختيار الذي يجب أن تظهر فيه «دافعية الذات» برهانها المتواصل، ضمن فرضيات آلية الوجود، وسيرورة الحياة.

ومن هنا أصبحت الذات - في فردانيته - مركزاً مرجعياً للهواجس الإبداعية، وهذا ما يكشف بجلاء تحولات الثقافة العربية التي أصبحت خاضعة لحتمية تحولات العالم من المثال إلى الواقع، بخاصة في الساحة العربية، والتطورات التي تكتسح بنية المجتمع الجديد، وكان من شأن القصيدة العربية أن تكون ضمن تحولات المجالات الثقافية الأخرى، كل هذا يميز ظاهرة تأسيس قصيدة التفعيلة.

الأستاذة فاطمة يوسف العلي:

أريد أن أعبر عن سعادتي للبحث العلمي القيم الذي قدمه الدكتور الغدامي بعنوان (قراءة القصيدة الحرة)، وسأعمل أو أحاول أن أعمل على طريقته في كتابه (المرأة واللغة) فأقول إن الاهتمام بالقصيدة وهي كلمة مؤنثة، والقراءة وهي كلمة مؤنثة يجعل من وصف القصيدة بأنها حرة ذات معنى عميق على إيمانه بحق المرأة في وجود واقعي ومستقبلي ووجود ماضوي أو تاريخي أيضاً.

وفي هذا البحث العلمي القيم استخرج من ريادة نازك الملائكة لحركة الشعر الحر جوانب لم يسبقه إليها أحد، فهذه الأسئلة التي طرحها: لماذا جاءت قصيدة التفعيلة على يد شاعرة أنثى؟ ولماذا من العراق؟ ولماذا من النجف بصفة خاصة؟ هذا كلام مهم جداً حتى لو اختلف بعض النقاد معه، فهذا الاختلاف لا يقلل من أهمية التعليقات المقدمة والنتائج التي انتهى إليها، وأرى أنها دقيقة وصادقة ومقنعة، وأيضاً فإن هذه الإضافة بمنهج النقد تجعل من الدكتور عبدالله الغدامي الذي نعرفه كأحد رواد الحداثة في النقد الثقافي أو ما يطلق عليه هو النقد الثقافي، فلعله رأى - ولعله على حق - أن النقد الأدبي كما نعرفه في السنوات الماضية قد أدى دوره أو أنه لا يكفي في تفسير الظاهرة الإبداعية، ومن هنا كانت هذه الإضافة من النقد الثقافي التي نشكره عليها أعمق الشكر.

الدكتور عبد الحميد الهرامة:

هناك حقيقة يطالعها من يقرأ عيون الشعر العربي في شكله الحديث والقديم، المفقئ والمرسل، بل يراها من يقرأ عيون الشعر العالمي بمختلف بيئاته وعصوره، هي أن الشعر النابض بالحياة يخترق حدود الزمان والمكان والشكل والانتماء ليحقق غايته في التبليغ والتأثير!

ولذا فلا غرابة في أن نجد هذا الفيض الشعوري، المفعم بالحياة في شعر الأخطل الصغير، برغم ما قيل ويقال عن موت الشعر في القصيدة العروضية، والأغرب من ذلك أن تجده يبعث الحياة في التشبيهات التي ظننا بعض النقاد بالية، وخارجة عن

مساحة العصر الحديث، انظر ذلك في قوله:

طالعت وجهك والصبح فلم أكد
أتبين الصبح المنور منهما
تعب الربيع من الطواف فلم يجد
بيتاً أعز ولا مقاماً أكرماً
فرمى الأكاليل التي ظفرت له
وسعى إليك وقد تهلل وانتفى

ولكن مظاهر إبداع الرجل في القصيدة العروضية تبدو أكثر حين يكون الإبداع
أصيلاً غير متأثر بمنوالات السابقين في مثل رائعته الرائية:
قد أتاك يعتذر لا تسله ما الخبر
كلما أطلت له في الحديث يختصر
في عيونه خبر ليس يكذب الخبر

منتهى الروعة في منتهى البساطة، فهل جعلته القافية محصوراً في قيودها مغلولاً
بأوزانها وقوافيها، أو هي الشاعرية تنبض في كل الأثواب وتتدفق في كل المسالك؟

لقد عايش الأخطل الصغير تراثه العربي، لكن ليمنحه الحياة لا ليموت معه، ليثبت
لنا أن الشعر لم يمت في القصيدة كما يزعم بعضهم، بل يمكن القول بأنه كان يتحد مع
التراث، ويعبر عنه حين قال مفتخراً وراداً على عقل:

ومعشر حاولوا هدمي ولو دُكروا
لكان أكثر ما يبنون من أدبي
تركثهم في جحيم من وساوسهم
ورحت أسحب أنيالي على السحب

فهل تراه يفتخر بنفسه هنا أو يتحدث بلسان التراث الذي أعطاهم كل ذلك وتنكروا له؟

وإذا كان الدكتور عبدالله الغذامي قد ترك السؤال الأدبي في قراءة القصيدة
الحرّة لأنه أشبع بحثاً ودرساً، فإنني أجدها فرصة لتناول ما ترك، ليس حباً في مزيد

من الصراع الأسن بين أنصار القصيدة الحرة والقصيدة المقفاة، ولكن لرغبة أضعها بين يدي المشاركين في دورة الأخطل في أن يسد باب هذا الصراع الذي أكرر أنه أسن وعبثي، لقد كان هذا الصراع مشروعاً في بداية ظهور الشعر الحر باعتباره ظاهرة جديدة وكان ينبغي للأدب أن يقول فيه كلمته، ولكن الصراع ضد أو مع الشعر المقفى والمرسل تحول على مدى نصف قرن إلى جدل عقيم، يتحلق فيه أنصار كل فريق إلى الشكل الذي يميلون إليه، ليس بالحجج الموضوعية والفنية، ولكن بحجة الانتماء إلى القدامة أو الحداثة.

لقد رأينا صراعات أدبية في الغرب لأن الأدب هناك ذو صلة عميقة بالفلسفة والسياسة والمجتمع، وهي اتجاهات فكرية تقتضي الخلاف وتسوغه، ولكن هذه الصراعات كانت موضوعية ومتحركة، بحيث تتابعت المذاهب والمدارس حتى بلغت العشرات خلال قرن ونصف القرن، وكانت العصبية فيها منتجة، والانفعالات أداة لإثراء الحياة الأدبية بعكس ما نشاهده من التعصب لهذا الشكل أو ذاك في القصيدة العربية.

وليس أدل على بطلان الزعم بموت القصيدة العروضية من متعتنا بشعر الأخطل الصغير ونحن على أبواب القرن الحادي والعشرين، وفي المقابل لا أدل على بطلان الزعم بأن الأذن العربية لا تقبل الشعر الحر من إدراك نقادنا القدامى لحقيقة وجوده، فأبو القاسم بن جزي يقول: «وأما الشعر فهو في هذا الاصطلاح أعم منه في الاصطلاح العام، لأنه هنا المجاز والتمثيل وشبه ذلك مما ليس بحقيقة، سواء كان منظوماً أو منثوراً» (تقريب الأصول ٦٢) ويقول ابن الخطيب السلماني «وشعر فيما يوجد للأوائل أو يلغى أعم من أن يشمل الوزن المقفى» «السحر والشعر: ٧» وهناك دليل آخر على استساغة الأذن العربية للشعر غير المقفى يتمثل في إعجاب نقادنا وقرائنا بالترجم من الشعر العالمي وصفوة من شعر الكبار من شعراء العرب الممتازين في هذا المجال.

ولست بهذا القول أو ذاك انتصر لهذا الفريق أو منافسه، ولكني أرفض أن يختفي أدعياء الشعر خلف حماية الحداثة أو القدامة ليعمموا أحكامهم في نقد الشعر في أي شكل كان.

وأنت لو فتشت نصوص الشعر، المقفى والحر لوجدت الكثير من الشعر الممتاز والريء هنا وهناك، فلقد أثمرت حركة الشعر الحديث ثروة من النصوص المرسلة، واستمرت روائع الشعر المقفى تحمل بكل جدارة راية الشعر الأصيل، وسيبقى الشعر حياً شائناً في أشكاله المختلفة، وينتهي نقد التعصب الذي يريد دفنه في هذا الثوب أو ذاك.

فهل رفضت الأذن العربية سماحة شعر طاغور في صورته المترجمة عن لغتين على الأقل، أو هل وقفت القافية حاجزاً أمام من قال:

فالشعر كالشاطئ المجهول مرفأه
على شفاه نجوم المنتهى كمنا
والشاعر الحر إن ضاقت به مدن
بنى على الأفق من أحلامه مدنا
والشاعر الحر إن ضاعت كرامته
سعى إلى الموت حتى يبلغ الكفنا
كم أمة خسرت حرباً فأنهضها
مع الرصاص نشيد يدفع المحنا

وخارج الشعر المثير والمحرك يموت كثير من اللا شعر منظوماً كان أو منثوراً، فلننه معاً في هذه الدورة جولات الصراع الأسن بين أنصار الشعر الحر والمقفى، وليكن ذلك من إنجازاتها التاريخية.

هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية المضمون فإن على غالبية الحداثيين مآخذ تتصل بالخروج عن الهوية والقيم المميزة لها، وفي هذا النطاق هناك استثناءات ترسخ القاعدة إلى حين وتفصيل ذلك يخرج بنا عن صراع الشكل، فإلى مقام آخر والسلام.

الدكتور أحمد الطريبق أحمد:

أولاً: إن القراءة الفاحصة لأبحاث الندوة ودراساتها، تؤكد حالة ارتباك في بنية النقد العربي الحديث والمعاصر، وهذا لا يعني أن تنامي هذا الارتباك نزلاً وصعداً، أن النقد العربي بتجلياته واجتهاداته، يعيش خارج أسوار العصر، أو أنه سلبي في كل

الحالات، ذلك أننا ومنذ أن دخلنا أو أدخلنا في عصر التنوير الثقافي، نحث الخطى بحثاً عن الفرادة والاستقلالية المذهبية، فهل تحقق لدينا ما كنا ننشده، أم أننا نعيش ضياعاً يؤكد شتات الهوية النقدية؟..

وكل الأبحاث المنشورة، تطرح، بصورة أو بأخرى أسئلة الهوية.. وشتاتها وكل الأبحاث تؤكد بأن المذاهب الأدبية، وكذا المناهج النقدية بتحليلاتها ومقارباتها إنما هي وافدة دخلت مرابعنا وحقولنا المعرفية بقوة الاختراق الفكري والأدبي.. بحكم الخواء والضعف الملازمين لنظريتنا المملقة. إن نظرية الأدب الحديثة ترفض الفصل بين المذهب الأدبي وبين مناخه الفكري والفلسفي، والحالة أننا، وعلى خريطتنا الأدبية منذ رفاعة الطهطاوي إلى ندوة الأخطل الصغير هذه نتقبل ما فصل من تلك المناهج والمدارس، بعد أن طوتها رياح التغيير في عقر دارها من الكلاسيكية إلى الرومانسية وما تفرع عنها، وبدءاً من نظرية «نيس» إلى «رولان بارت» أتساءل، ونحن نحاول الاقتراب من كل نص، من أين نبدأ الحوار مع النص، من صاحبه، ومن قصائده أم من دوافعه وكيهونته اللغوية. بل إننا وبجرائتنا في التقليد - نترزاً لبوس ما بعد الحداثة، وقد تركنا الحداثة وراءنا ظهرياً، هي تبحث عنا، بعد أن قفزنا على هيكلها المقدس.

هكذا، صرنا نعيش ونجتز الفضلات المتبقية....

ثم إن نقادنا ودارسينا وجامعيينا، بذلوا الجهد الوافر مشكورين في محاوراة النصوص العربية قديمها وحديثها، تارة بحثاً عن التأصيل، وتارات أخرى تتعثر خطوات التجريب في جهودنا التي تحوم حول عرض النص وجوهه.

- تلك هي الخلاصة التي خرجت بها، وقد سعدت بقراءتها، كما حفزتني لطرح أسئلة التجديد فيها والقديم، التأصيل والاتباع، التقليد والاختراع. أحياناً كان النقد - تحليلاً وتفسيراً - يمتح من ذبذبات لاسلكية عن النقد الأدبي، وأحياناً كانت خيوط البيئة والجغرافية والتاريخ تلف النص وصاحبه.. وأحياناً كنا نتذبذب بين البنيوية والتفكيكية ولسانيات التحليل. مائة عام، تقريباً، وخطوات النقد تحت الخطى وتغذ السير، ولكن على صورة لهاث جريح يتشظى تشظي الضائع في البرية..

وأغلب الظن، بل وأغلب اليقين أن الخلفية العلمية والحضارية هي التي تهيء الأرضية لكل مناخ أدبي إبداعاً ونقداً..

تلك هي الملاحظة الأولى في الخلاصة الوفيرة.

- أما الملاحظة الثانية فهي، أن النص الأدبي، يتموضع على هيئة المطلق، أما تلك المقاربات والمقاييس والتحليلات فكلها تتمحور حول النسبية، ترجمة لمقولة الثابت والمتحول لا بالمفهوم الأدوني، بل من منطلق مفهوم فلسفي يشكل الخلفية الفاصلة بين الإبداع.. وبين النقد.. داخل جدلية التفاعل الكوني الذي يتكتف في لغة الشعر المحاثية لجوهر الزمن الخالد..

كما أن لي ملاحظات تفصيلية «بين التوثيق تارة، وبين الطرح التحليلي تارة أخرى» وحتى لا أجتري حرمة الحوار وأدابه، فإني لا أستطيع البوح بمقاييس التراتبية وإن كان النبض فيها، يبدو وكأنه على عجل كُتب، وإن البعض فيها استوى على غير خلقته المنهجية.. لما في ثناياه من تفكك لا يخفى على خبير.

وأخيراً، لا أخفي اغتباطي بما كتبت د. أمينة فارس غصن، كبحت أول يطرح للمناقشة.. لاعتمادها مجموعة من الآليات المتناظرة في البحث والتحليل.

ثانياً : كما أشرت في الورقة السابقة المجملة لخلاصة القراءة النقدية العامة، وقد جاءت عنواناً لحالة الارتباك التي يعيش عليها النقد العربي الحديث في تجلياتها القديمة والحديثة..

وهذا لا يعني أن الاجتهاد منعدم في بعضها (بحث د. عبدالله الغدامي - بحث د. إدريس بلمليح، وبحث د. أمينة غصن)، لأن هذه شكلت مجموعة من عناصر الجدية والابتكار.. بما يؤهلها لمستوى التراتبية الطموحة..

وبخصوص الأبحاث الأخرى، وتحديداً فيها بحث د. محيي الدين صبحي، وبحث د. الأيوبي.. فلقد جسمت العناصر البارزة لصورة الأزمة المشار إليها.. لا من جهة المناورة والتحليل، ولا من جهة المنهج المتبع، كرؤية هادية داخل نسق البحث ومفرداته النقدية.

إن بحث الأيوبي (وله مؤلفات عن الموضوع ذاته) يطرح عدة تساؤلات عن المنهج.. والمادة.. والتحليل، كما يطرح عدة تساؤلات عن جمهرة الشعراء الذين شكلوا مادة الاستشهاد بحيث لم يأت ذكرهم في السياق المطلوب.. حيث تم الخلط بين ما هو وجداني محض. وبين ما هو صوفي تأملي (بين جبران، ونعيمة وأبو ماضي) على سبيل المثال، ولعل المصطلح حمل معه عناصر التعميم والتعتيم.. خاصة وأن المطلوب حسب التصريح من طرف الناقد، بأنه سيعديّ عن الأدب المهجري باعتباره خارج المكان، لا خارج الزمان، إلا أن الملاحظ أن النصوص المهجرية طغت على مجمل فقرات البحث وعقوده الهيكلية..

وإلى جانب هذا، فإن الهيكلية المنهجية أصابها التفكيك وعدم التحكم في سيولة المادة المطروحة (تحليلاً وإبداعاً).. بحيث لم يطرح الموضوع وفق هيكلية متناسقة، وهذا جانب من الأزمة المشار إليها، علماً من الجميع بأن الدراسات عن الرومانسية وعن الاتجاه الوجداني موسومة بالتراكم كمّاً ونوعاً.. وقد تم إغفال أهمها (على سبيل المثال فقط مؤلف «تاج السر حسن» من القطر السوداني) لأن هذا المؤلف جاء خلاصة الدراسات عن الوجدانية والرومانسية وليس أدل على صورة التفكيك وعدم التناسق، ما صرح به الباحث في ملاحظته الأخيرة، بحيث يحيل على ما ذكره في الفصول والأبواب السابقة. ترى أية فصول يعني أية أبواب يقصد؟ والحال أنه كتب بحثاً مفرداً هو المعد لهذه الندوة!! والجواب أنه أخذ أوراقاً وصفحات من مؤلفاته السابقة وأقحمها في بحثه المعد للندوة!.

أما بخصوص بحث د. محيي الدين صبحي، فإن متابعته، تتطلب صبراً طويلاً.. لما يعتريه من خلط وتداخل، على مستوى الرؤية والمنهج في آن واحد، وإن كان الموضوع يفصح عن منهجية التاريخ السياسي في تناول، لكن السرعة في الإنجاز ربما لم تهين للباحث ملامسة العناصر منسجمة مع بعضها، في متابعة النصوص وملاحقتها بالخلفيات التاريخية والسياسية (وهو يغيب أهم المراجع التي تناولت الموضوع في الشام وفي مصر كتاب محمد حسين عن الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، وكتاب د. جميل صليبا عن الاتجاهات الفكرية وأثرها في بلاد الشام).

وإلى جانب هذه الملاحظة المرجعية، فإن مقارنة النصوص بمنهج محيي الدين صبحي، جاءت معزولة عن سياقها، وكأنها مطروحة على قارعة الطريق لعابر سبيل...؟! مما يؤكد طابع الاستعجال الذي اعتري كتابة البحث..

إن المسؤولية مطلوبة، ترى أين هي؟.

الدكتور محمد مسعود جبران(*)؛

يسعدنا في هذا اللقاء البهيج الذي يحتفل فيه لبنان الصامد والبلاد العربية بتكريم الشاعر البارع الفنان الأخطل الصغير «بشارة الخوري» الذي خصصت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين دورتها هذه باسمه، أن نلم بمدارج طفولته ومراتع صباه، وأن نغشى الرياض الفيح المخضلة التي كان في ساعات خلقه الفني يغشاها، ويهيم بريائها، يسعدنا أيها الإخوة أن نساري أشجار الأرز الخالدة، ومغارس الأزاهير الزاهرة على حفافي الأمواه في الشرق الدافق، لنستنشي بشذى عبقها الذي تضوع في شعر بشارة، وأن نحیی ذكری هذا الشاعر المبدع وشعره المغموس المؤثر، ونناجي على نغمات أوتاره الرقيقة الناعمة لبنانه الذي طالما سعد بمغانيه السابية، وأنس في صبوحة وغبوقه خلالها بهمهمات الشعرية، وغمغماته وتهويماته الروحية المحلقة في السماوات الصافية التي لقي في فضاءاتها الفساح، وبين كواكبها ونجومها المشعة ربات الشعر الفاتنة التي أمدت قصيده بالخيال البديع:

لبنان يا بلدَ السذاجة والوفا
حلم وهل غير الطفولة يحلمُ
صداحك الشادي على هضباته
كم معبد في عوده يترنم
هو في كلا حاليك أنتَ غرامُه
وعلى كلا حالیه ذاك المغمرم

كما أحيي بعد تحية لبنان الجميل وشاعره الصنّاعة هذه الأنسام اللطاف التي تضوّع أريجها من أرض الكويت الشقيق لينا جي نسمات هذا البلد والبلاد العربية، في

(*) هذا ليس تعقيباً على بحث بعينه، بل قراءة في شعر الأخطل الصغير.

إثراء هذا الحفل وإغنائه، وأن نقف وقفة التجلة والإكبار لابنه البار الأديب السري الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، الذي أصاخ السمع - وهو الشاعر المرفه - لربة الشعر الملهمة فحف بحسه الفني وسخائه إلى إنجاز هذا المشروع الحضاري الضخم «معجمي البابطين للشعراء العرب المحدثين والمعاصرين» وأهان في سبيل تحقيقهما نفيس الأموال والأوقات لجمع أنغام شعراء العربية ولحونهم في هاتين المعلمتين المتميزتين، كما رصد الجوائز الرفيعة للمبدعين المتفوقين، وأقام لها الاحتفالات المشهورة في الأمصار والأقطار العربية، والتي يعد هذا المشهد الفخيم مظهراً من مظاهرها المشرفة.

لا يختلف اثنان من أصحاب الذائقة الأدبية في أهمية الشعر، وضرورة صناعته، والاستمتاع به، فهو كما قال أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي من أعلام القرن الرابع الهجري في تحليلته «والمنظوم أرشق في الأسماع، وأعلق بالطباع، وأبقى مياسم، وأذكى مناسم، وأخلد عمراً، وأجمع لأفانين البديع» وأصاب الحاتمي أيضاً حيث قال «والمنظوم أهرز لعطف الكريم، وأجمع لشتات محاسنه، كما أنه أفلُ لغرب اللئيم وأبدى لصفحة مطاعنه».

وقال الأستاذ عباس محمود العقاد - ت (١٩٦٤) من النقاد المعاصرين في تعريفه «هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق».

وما من ريب في أن شاعر لبنان الأشهر الأخطل الصغير - بشاره الخوري قد وعى هذه الأهمية لهذا الفن، وأمن بضرورته في التعبير عن الوجدان الذاتي والوجدان الجماعي، فمضى منذ نعومة أظفاره يستنطق ربات الشعر ويستوحىها، ويبحث عن قيثارة الخلود التي ينفع بها الوجود ليوثق على أوتارها أرق مشاعره الصادقة، بتعابير رصينة منمقة، ومعان رصينة منسقة. إن قارئ شعر الأخطل الصغير، والمتأمل في تجاربه الشعورية والوجدانية، وإبداعاته الشكلية الفنية لا يملك إلا أن ييوح بالإعجاب والافتتان اللذين يغمران من يمتع حواسه في بستان تفتحت أزهاره وغردت أطياره، وأينعت ثماره مع ما فيه من دفء وظلال توحى فتبعث الشعر حياً.

ولا غرابة في أن يكون شعر بشارة كبهاء البساتين المشرقة، فقد خص الله صاحبه بالذائقة الأدبية النقدية المجدولة على انتقاء أدق المعاني وأرق المباني، وحباه بالوجدان المتفتح الذي يستجلي ما في الوجود من أسرار وخلجات ليجلوها بعد التمثل بها في خاطره في معارض من فن القول النادر ضمن ألفاظ مختارة وتعايير منتقاة، تحفل بالتشابه والاستعارات البارة، والصور الجديدة المبتكرة، حتى ليخيل إليك وأنت تقرأ هذا الشعر وكأنك تسمع فناً يتلى عليك من وادي عبقر.

إنه كما قال سعيد عقل «قُبْ مَكُوكَة بِالزَّهَر، بِالْعَنَاقِيد تُعَلُّ بِانْقِطَاف، بِالْكُؤُوس تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ مِنَ الْغَيْب لَا تَرَى عَرَسَ لِلْهَنِيهَةِ، نَفْسٌ بَاعَدَتْ فِي ذَاتِهَا، تَكْشِفُ عَنْ كَنْزِ الْوُجُود بِحِكْمَةٍ مَرَّةً، وَمَرَاراً بِغَرَابَاتٍ مَا لَهَا عَدٌّ حَتَّى لِيَفَاجَأَ ذَوَاقَةُ الْطَرَفِ فِيهِتَفُ شِعْرُ الشَّاعِرِ هُوَ هُنَا غَيْرَ مَا هُوَ، إِنَّهُ لَعَمْرِي أَزْلِي الْمِيلَادُ».

إن مداخلتي هذه تندرج ضمن استقراء الخطاب الشعري في ديوان بشارة الخوري أو شعر الأخطل الصغير في طبيعته الثالثة التي سنعتمد عليها في الإحالات، وأرجو أن تضيف هذه القراءة بعداً في الرصد، ورؤية في النقد، ضمن القراءات المتعددة التي نهض بها الباحثون والدارسون لهذا الخطاب.

في البدء ينبغي أن ننطلق من منطلق ما يروقنا من خطاب الأخطل الصغير الشعري، إنه يماثل في تقديرنا وتقدير جل الباحثين إشراقة الروض، وشموخ الجبال ونعومة الأزاهير، وبراءة الطفولة، فهو يعبر عن أزلية الميلاد حسب تعبير سعيد عقل.

واقراً إن شئت قصائده «أرق الحسن» ص ٢٥ و«أدب الشراب» ص ٣٢ و«بيتها والربيع» ص ٣٥ و«الصبا والجمال» ص ٤٥ و«خيال من دمر» ص ٩٤ و«أنا ساهر» ص ١١١ و«الهوى والشباب» ص ١٦٠، فستقف على مجالي الجمال والشفافية والجاذبية التي يكتنز بها هذا الشعر الذي يتجلى بعضها في قوله:

أيها البلبـل المغـرـد في الليل
على كل أخـضر مـيـادٍ
أنا أدري بالطيـر حين تغني
كم جراح سالت على الأعـواد

سل ضفاف الهوى أنبتن غصناً
كحبيبي أو طائراً كفؤادي
خلق الله للهوى قبلة الرو
ح، وراء الخدود والأجساد

ويروقنا من شعر بشارة أن وجدانه ظل فيه متفتحاً على المدارس الأدبية والاتجاهات الشعرية العربية والغربية، القديمة والحديثة على حد سواء، فأنت تراه يتنقل بإبداعه بين رياضها الوارفة، ويمتص لذائذ رحيق أزهارها، ويودع شعره وفنه محاسن ألوانها دون أن يشيح بوجهه عن إحداها، فهو كالنحلة التي ترفرف بأجنحتها الناعمة على ألوان الزهور الفواحة، وتتغذى بنفح عطرها الشذي لتخرجه بعد ذلك عسلاً مصفى.

إن متلقي شعره يجد نفسه مأخوذاً بهذه الأطياف والألوان المتناغمة، ففيه ارتباط وثيق بالشعر العربي القديم، وتأثر ظاهر بأعلامه الذين ترسموا تقاليده وعموده الصارم، وقد استدعى الشاعر في ديوانه من أسماء الفحول الذين تأثرهم أبا الطيب المتنبي وأبا العلاء المعري وغيرهما، على نحو ما جاء في قصيدتيه «المتنبي والشهباء» ص ١٢٠ و«أبو العلاء» ص ١٥٦، ولم يقتصر هذا التأثر على شعر المشرق وشعرائه فحسب، بل توسع ليقبس من إبداع الأندلسيين في فن موشحاتهم على نحو ما يطالعنا به في موشحته «بأبي أنت وأمي»:

اسقنيها بأبي أنت وأمي لا لتجلو الهم عني، أنت همي
املاً الكأس ابتساماً وغراماً
فلقد نام الندامى والخزamy
زحم الصبح الظلاماً وإلاماً
قم نُنهنه شفتينا ونذوب مهجتينا، رضي الحبُّ علينا
يا حبيبي

واتجاه الأخطل هذا نحو إحياء فن من الفنون السبعة المستحدثة، يذكّرنا باتجاه جماعة الشعر في المهجر الأمريكي الجنوبي، وبخاصة جماعة رواق المعري، والعصبة الأندلسية التي أحييت في تجديدها إبداع الأندلسيين في فن الموشح.

كذلك نقرأ في الخطاب الشعري لدى الأخطل تأثره بالمدرسة الكلاسيكية الجديدة أو الاتجاه المحافظ «مدرسة البعث والإحياء» الذي كان ثورة على المدرسة التقليدية التي شاعت تجاربها الشعرية في القرن الماضي بضخالة المعاني والمبالغ في المباني، ومن المعروف أن مدرسة البعث والإحياء عادت بصياغتها إلى إحياء الشعر العربي الحديث وفاق عمود الشعر العربي في عصور إشراقه وازدهاره، وانتقلت بمضامينه من الآفاق الضيقة إلى آفاق أكثر رحابة حينما تناولت المعاني الشخصية الذاتية والقضايا الاجتماعية والسياسية، ومن أمثلة هذا الشعر في ديوانه ما نقرأه في وطنياته مثل قصيدة «لبنان» ص ٤٤ و«وكر النسور» ص ٤٦ و«غنيت للشرق الجريح» ص ٨٦ و«لبنان عيد ما أرى» ص ٩٢ و«الحاملون الشمس» ص ١٤٠، و«بيروت» ص ١٧٤ و«سعد» ص ٢٢٥، و«الشام منبتهم» و«يا أمة غدت الذئاب تسوسها» ص ٢٩٧، أو التغني بأعلام شعراء هذه المدرسة أو رثائهم كقصائده «شوقي» ص ١٠٥ و«الزهاوي» ص ١٦٢ و«شاعر النيل» ص ٢١٢ .

فبشارة الخوري مع تأثره بأعلام تلك المدرسة الذين ألح إلى بعض أسمائهم تأثر بغيرهم من معاصريه وسابقيه الإحيائيين في بلاد الشام الذين حرص على أن يسير موكب شعره في مواكب أشعارهم، يتجلى ذلك في حفاظه على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الأوزان والقوافي المشرقة، وفي عنايته التامة بالموسيقى الداخلية التي وفرها في تجريده الألفاظ والتراكيب وتجانس الحروف، فجاء شعره يمتلئ بالإطراب والتنغيم مثل جماعة البعث والإحياء وبخاصة شعر أحمد شوقي الذي نجد أثره واضحاً في بعض أشعاره.

ويبدو أن شاعرنا الأخطل الصغير - مع ذلك التأثر بالإحيائيين - انفعل أيضاً بجماعة الديوان، وتأثر ببعض أحكامها النقدية في بعض ملامح شعره، وبخاصة في دعوتهم إلى شعر الشخصية، ومؤدى قول العقاد فيها: إن الشعر الذي تقرأه ولا تجد شخصية صاحبه فيه لا يعد شعراً جديراً بالتقدير، فقد حرص بشارة على أن يكون شعره مرآة نفسه، وصورة دقيقة لأبعاد شخصيته، إلى أن انتهى به هذا المظهر إلى ما يشبه الاعتراف، فقد جسده الديوان شاعراً محباً واقعاً يتبع الحسن، ويهيم بالجمال

في كل مجلى من مجاليه، نلمح هذا المظهر الديواني في قصائده «أرق الحسن» ص ٢٥ و«الصبا والجمال» ص ٤٥ و«يا عاقد الحاجبين» ص ٦٨ و«نم إن قلبي» ص ٧٠ و«كيف أنسى» ص ٨١ و«عش أنت» ص ١٤٣ و«الهوى والشباب» ص ١٦٠ و«بلغوها» ص ١٦٩ و«أه يا هند» ص ٢٦٠ و«يا خيال الحبيب» ص ٢٧٨ .

كما أبرزه خطابه الشعري شاعراً نواسياً يحب الخمرة ويعاقرها، وينفق الكثير من أوقاته في احتساء معتقها في سويغات الصبوح والغبوق على نحو ما نقرأه في قصائده «أدب الشراب» ص ٣٢ و«كذب الواشي» ص ٦٨ و«يا صارف الكأس عنا» ص ٢١٦ و«اسقنيها بأبي أنت وأمي» ص ٢٦٢ .

وقد استهوى هذا المظهر من البوح النفسي أو شعر الشخصية، الناقد إيليا الحاوي فعده أبقى تجارب الشاعر لما فيه من النقاء والشفافية في الحديث عن الذات والجمال والمرأة والطبيعة ونشوة الغناء ولذة الخمرة - حسب تعبيره .

ولم يكن الشاعر محدود الفكر والثقافة، بل كان كالمبرزين من شعراء العربية ونقادها الكبار المحدثين من أمثال جماعة الديوان والمهجر الأمريكي وأبوللو - رعب الباع، أفاد من الثقافة الغربية، كما أفاد من الثقافة العربية وتراثها إذ أطل على الرومنسية والبرناسية والواقعية وغيرها من الاتجاهات الأدبية، واختار وجدانه من روائعها ما أثرى به خطابه الشعري .

فإذا كان غاية الفن عند البرناسيين - هو الجمال الذي يتحقق في كمال الشكل والتعبير والتثقيف وبراء العبارة، ونحتها نحتاً نهائياً لا يخلف فيها أي مجال للتتبع والحيرة، فإن شعر الأخطل الصغير - كما أجمع النقاد والمتلقون - معرض للألفاظ الأنيقة، والعبارات الرشيقة، وللروعة في الإيقاع الموسيقي .

وقد تقدمت كلمة سعيد عقل التي وصفت شعره بأنه «قُبب مكوكبة بالزهر، بالعناقيد تعلل بانقطاف»، وثبتت هنا قول إيليا الحاوي الذي وصف جمالية خطابه الشعري «فعبارته برناسية إذا جاز القول، لأنه يقتلها حُكاً وصقلاً، حتى تشف، وتبرأ من الهنات والشوائب» .

ومن أشكال قصائده وأشعاره التي نجتزىء بها في هذا السياق الممثل لتجويد الأشكال على مذهب البرناسيين قصائده المغناة التي توشحت بالتطريب «في عيونه خبر» ص ٣٤ و«يا عاقد الحاجبين» ص ٦٠ و«عش أنت» ص ١٤٣ و«الهوى والشباب» ص ١٦٠ و«بأبي أنت وأمي» ص ٢٦٢ و«كفاني يا قلب ما أحمل» ص ٢٧٦، وفي الحق فإن جمال الشكل والعناية بالمباني على مذهب البرناسيين لا يقف عند حد شعره الذي غناه كبار المغنين والمطربين، واستمتع به أصحاب الذوق من المستمعين، بل يطل علينا في جل قصائده المطولة، ومقطعاته القصيرة، وذلك لما اشتهر به الشاعر من رهافة الحس الفني، والقدرة على التصوير الابتكاري الذي تجلوه قصائده «بيتها والربيع» ص ٣٥ و«ضفاف بردى» ص ٦٤ و«نديمي» ص ١١٥ و«أترى يذكرونه» ص ٢٦٤ و«لو مرَّ سيف بيننا» ص ٣١٩.

كما نجد في سياق القراءة لخطابه الشعري ما حرص الكثير من النقاد على تأطيره في إطاره، أعني تفتح وجدان الأخطل على مذهب الرومنسية المعروف بانكفاء شعرائه على استنطاق الطبيعة، والعناية بالنزعة الإنسانية والتشبه بروح الحرية المطلقة، ومن أشعاره التي تؤكد حبه الطبيعة والهيام بمفاتها المتنوعة قصيدته «جبل الورد» ص ٢٠ و«يا ظلمة في خاطري» ص ٢٦ و«ناي الهوى» ص ٣١ و«ضفاف بردى» ص ٦٤، وحسبنا أن نورد في هذا المقام أبياتاً من قصيدته «الطائر السجين» ص ١٢٧ والتي يقول فيها:

أيها الطائر الذي أَلِفَ الرو
ض مقاماً وجاور الأنهارا
وتلهى حيناً بسقسقة الما
ء، فكانت لشـدودٍ أوتارا
كان في الروض ملعب لك يا طيـ
ر، وملهى تمضي عليه النهارا
تترامى في معطف الغصن حيناً
وأحـايين تلثم الأزهارا

وتحيي الصباح إذ يتلالا
وتحيييه عندما يتوارى

ثم يمضي في سياق هذه القصيدة الرومنسية فيدير - مثل الكثير من قصائده
الرومنسية الأخرى - حواراً طريفاً بينه وبين هذا الطائر السجين، يصور خلاله لواعجه
ومواجهه، ويجسد في نسق أدبي طريف أحواله وخوالجه:

تسجع السجعة البديعة في الفج
ر، وتأتي بمثلها تَكَرَّاراً
أصالة في حمم ربك لم تب
ق، افتناناً في نظمها وابتكاراً
أم حنين إلى الحبيب الذي أقد
سَم، أن لا يطير عنك فطاراً
نغم لو وعَنُّه أذن الليالي
لتمنت أن تغتدي أسحاراً

ويختتم الشاعر بعد ذلك قصيدته بالبوح الصريح والامتزاج بهذا الطائر أحد
موجودات الطبيعة:

كان في الروض كالهواء طليقاً
فغدا في الحديد يشكو الإساراً
هكذا أيها الشقيق أنا اليو
م، كلانا نحارب الأقداراً

ونقرأ من شعره الرومنسي الذي وظفه للنزعة الإنسانية، ورسم خلاله متاعب
الناس والحياة الاجتماعية وما تعج به من متاعب وتخلف وفقر وقهر. قصائده «الفقراء»
ص ٨٨ و«تحت الأنقاض» ١٣٠ و«المسلول» ص ٢٥٢ و«المهاجر» ص ٣٩ وغيرها من
القصائد التي شابه فيها قصائد الرومانسيين من أمثال شعراء جماعة أبوللو وجماعة
المهجر الشمالي والجنوبي بأمريكا.

أما نزوع الأخطل الصغير إلى الحرية المطلقة مثل شعراء الرومنسية في العالمين القديم والجديد، فلها مظاهر شتى، يكفي أن نشير منها إلى قصائده «عيد الجهاد» ص ٢٣ و«قصر يلدن» ص ٤٢ و«ليالي الجهاد» ص ١٠٣ و«نحن في لبنان» ص ٣٤١، يقول في أولى القصائد التي تمت الإحالة عليها:

قم نقبل ثغر الجهاد وجيده
أشرق الكون يوم جدد عيده
أيهذا اللواء من خضرة الأرز
ن، كساها دم الجهاد وروده
قد نشدناك عند كل قنطرة
وعلى كل أكمة غريريه
قل لمن حدد القيود رويداً
يعرف الحق أن يفك قيوده
نحن لا نحسب الحياة حياة
أو نفدي أوطاننا المعبوده
لن نراها إن لم نمت في هواها
أمة حرة ودينا جديده

وبعد، فهذه قراءة متواضعة في شعر الأخطل الصغير الذي زودته الطبيعة بموهبة نادرة، جاب بها الآفاق، وجاس بمعطياتها خلال الطبيعة والنفس الإنسانية، ورسم في عالم الشعر لوحات بديعة خلدها له الزمان.

الجلسة الرابعة

— ٥٥٥ —

رئيس الجلسة: الدكتور علي عقلة عرسان:

بسم الله الرحمن الرحيم،

الأخوات والإخوة الكرام أحييكم وأحيي مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين على إتاحة فرصة هذا اللقاء لنا جميعاً وأشكر الإخوة الذين تقدموا بأبحاث للدوة ولهذه الجلسة والذين تفضلوا بطلب المشاركة بها.

نحن في رحاب الشعر والنقد، والشعر ربيع الروح والنقد والنقاد حماة بيئة الشعر وحفظتها، وعليهم وعلى المبدعين يقع عبء انتشار الإنسان من الإحباط واليأس إلى مدارج الأمل والتفتح على الحياة والإقبال عليها بعد نصب واستعداد لتحمل ما ينبغي أن يتحمله الإنسان المسؤول حيال أجيال، وأمة وقضايا كبيرة ومصيرية، والشعر غناء قد يبعث فينا كل ما يدفع باتجاه استساغة الحياة والإبداع فيها، فللمبدعين في مجالي الشعر والنقد كل التقدير.

في جلسة اليوم نحن أمام بحث بعنوان: (قراءة القصيدة التقليدية) للدكتور إدريس بلمليح وبحث آخر بعنوان (قراءة القصيدة الرومانسية) للدكتور سالم عباس خدادة، وسيكون الابتداء ببحث الدكتور إدريس بلمليح وهو من مواليد فاس، المدينة العريقة بالمغرب في عام (١٩٤٩) حاصل على الإجازة في الأدب العربي (١٩٧٤) من كلية الآداب بفاس، ودبلوم الدراسات العليا، دكتوراه السلك الثالث عام (١٩٨٣) كلية الآداب - الرباط، دكتوراه الدولة (١٩٩٢) كلية الآداب - الرباط، فاز بجائزة المغرب للكتاب في مجال الترجمة (١٩٩٣) وبجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر من مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري (١٩٩٨). أعماله الإبداعية: الوردة والبحر - رواية ١٩٨٥، (القصبة) رواية ١٩٨٧، مؤلفات أخرى: (الرؤية البيانية عند الجاحظ) ٩٨٤، (البنية الحكائية في رواية المعلم علي) ١٩٨٥، (الحركة السلفية ومدرسة البعث في الأدب العربي الحديث) ١٩٨٦، (فلسفة المعتزلة) ١٩٨٧، (المدرسة الرومانسية) ١٩٨٨، (نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة) ١٩٩٣، (المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام) ١٩٩٥،

مجموعة مقالات عن الشعر العربي المعاصر: (استعارة الباث واستعارة المتلقي عند محمد الخمار)، (من التركيب البلاغي إلى مجال التصور عند عبدالله راجع)، (بلاغة المطلق عند سيف الرحبي)، (ومجاز التخيّل عند محمد بنيس). أهلاً بالدكتور بللمليح وله المنصة الآن والوقت في حدود ثلاثين دقيقة ليتفضل خلاله بإيجاز بحثه.

الدكتور إدريس بللمليح:

أشكر السيد الرئيس على هذا التقديم الجميل، وأضيف إليه إضافة جزئية فقط وهي أن الكتاب الذي نلت عنه جائزة المغرب للكتاب سنة (١٩٩٣) في مجال الترجمة هو لأستاذ الأجيال الدكتور أمجد الطرابلسي، ناقشه في كلية الآداب في السوربون سنة (١٩٤٥) وقمت بترجمته إلى اللغة العربية بعد خمسين سنة تقريباً من مناقشة هذا الكتاب في فرنسا، أطال الله في عمر الدكتور أمجد وأبقاه ذخراً لأمتنا العربية العريقة.

ايض

البحث السابع

قراءة القصيدة التقليدية

د. إدريس بللمليح

I - مدخل:

يتمحور هذا البحث حول ثلاث قضايا أساسية هي على التوالي:

١ - القراءة.

٢ - القصيدة.

٣ - التقليد.

ولا بد من أن نعالج هذه القضايا في إطار كونها مصطلحات متميزة باشتغال دلالي متشابك وراسخ في الذاكرة النقدية، سواء في المستوى النظري أو التطبيقي.

وأول ما يبرز من هذا الرسوخ وذلك التشابك هو أن مصطلح القراءة يحيلنا بالضرورة على مصطلح القارئ، أي أننا بإزاء فعل أو حدث، ثم بإزاء ذات تحقق الحدث أو تقوم بالفعل.

وقد اجتهدت النظرية المعاصرة اجتهاداً خصباً في إطار محاولة تحديد هذه الذات القارئة، كي تتمكن فيما بعد من تحديد مختلف أفعالها. ومن الممكن أن نلخص هذا الاجتهاد في أربعة أنواع من القراء، يتميز كل منهم بسماته الخاصة وبفعل متخالف مع فعل غيره:

أ - **القارئ النمذجي**: وهو مفهوم استخدمه ميكائيل ريفاتير Riffaterre ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية.

ب - **القارئ الخبير**: ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها، هادفاً إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وتمرها عبر مسالكها الوعرة ومساربها الضيقة.

ج - **القارئ المقصود**: وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد، أي أنها استمرار له، وتقمص جديد لفعله.

د - **القارئ الضمني**: من الممكن أن نقول عنه إنه آخر ما توصل إليه الباحثون المعاصرون في مجال القراءة، ثم إنه يهمننا بشكل أساسي في هذا البحث، ولذلك فإننا سنتوقف عنده بنوع من التفصيل.

إن أول باحث حدد هوية هذا القارئ وسماته هو أمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه Lector in Fabula. ومفاده عنده أنه «المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى أن يستخرج من النص ما لا يقوله النص، وإنما يفترضه، ويعدنا به، ينطوي عليه أو يتضمنه، وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد من هذا التناص ويذوب فيه»^(١).

وقد تبني هذا المفهوم كثير من الباحثين الذين اختلفت مشاربهم النظرية والمنهجية، ولكن هاجسهم ظل هاجساً مشتركاً يتلخص في محاولة تحديد سمات هذا القارئ. ومن الممكن أن نبلور هذا الاشتراك وذلك الاختلاف عبر مثالين اثنين أساسيين، يعكس الأول منهما جهد أصحاب نظرية الخطاب، ويلخص الثاني زاوية الرؤية عند أصحاب نظرية التلقي:

١ - **تقول مانكينو: D. Maingueneau**

«إن تأويل العبارات من زاوية نظر التداوليات لا يعتبر ضمناً وإضافة للوحدات الدالة على معنى يكفي بتحديدته وتركيبه، وإنما هو شبكة من التوجيهات التي تمكن

«المقصد» باعتباره مشاركاً «حيوياً» من أن يبني المعنى... فينتج عن ذلك نوع من اللاتماثل الجذري بين التلفظ والتلقي»^(٢) ومعناه أن كل بيان مهما كانت طبيعته، لغوية أو شعرية.. ينطوي بالضرورة على عملية تشاركية يفترض في إطارها أن الباث يستحضر المقصد حين إنتاج خطابه؛ فيكون هذا المقصد ضمنياً في الخطاب الذي يتلقاه على أساس تشاركي أيضاً، إذ لا بد له من أن يستحضر الباث أو المصدر.

٢ - وقد وقف إيزر W. Iser باعتباره أحد أقطاب نظرية التلقي وقفة مطولة عند مفهوم القارئ الضمني، مؤكداً على أن نشاطه يتلخص في كونه أفعالاً إرجاعية، تستجيب لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج رد فعل ثابت وغير مختلف في سماته العامة.

إن العلاقة بين النص والقارئ تشتغل بحسب نموذج الأنظمة المنظمة من ذاتها Systèmes Autorèglés أي أن النص يتجه نحو إخبار المتلقي، والمتلقي يفهم محتوى الإخبار في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم؛ وذلك باتفاق متواقت بين عوامل الإثارة الكامنة في النص، ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن أن تنبثق في ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل بإزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي^(٣).

إن أطروحة القارئ الضمني، سواء لدى علماء السيميائ وأصحاب نظرية الخطاب أو لدى علماء الشعرية وأصحاب نظرية التلقي أطروحة أساسية، ولكنها غير كافية.

وتفصيل ذلك أن هذا القارئ ذو حضور نصي يتكسر عبر المؤشرات المباشرة وغير المباشرة التي تحفز القراءة وتضمن سيرورتها فتجعل المقصد مشاركاً في بناء المعنى وقادراً على استيعاب مظاهره المختلفة، مؤولاً إياه في نوع من التفاعل الحيوي الذي يجعل الدلالة متدرجة في ذهنه، ممارسة تأثيرها في وجدانه.

إن هذا القارئ - عادياً كان أو غير عادي - لا يعدو أن يكون ذا تحقق نصي يضمن فعل القراءة ووقعها. في حين أن القارئ الذي يهمننا نحن إنما هو القارئ الذي

يحيا هذا الفعل ثم يجاوزه إلى بناء دلالات موازية للنص الأصلي، تتحقق بأشكال مختلفة فتصبح إنتاجاً آخر يكون ما يمكن أن نسميه النص الموازي.

إن هذا القارئ يتميز في رأينا بطبيعة تجريدية تتحقق عبر فعل القراءة، وعبر الإنتاج التاريخي الذي يلخص هذا الفعل ويبلوره من خلال نصوص مختلفة توازي النص الأصلي وتحيا بحياته. يقول المتنبي:

أنا مملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

فلاحظ أن القارئ الضمني قد حضر لديه في قوله: يسهر - يختصم، وقد يكون هذا القارئ الذي لا بد من أن يستحضره المتنبي، هو سيف الدولة أو ابن جني أو أبو فراس. ولذلك فإن سماته شبه واضحة ومهيأة لأن تستوعب من طرف الباحث عن طريق رصد رد فعلها بإزاء النص.

ولكن المتنبي لم يستحضر هذا القارئ فقط، بل جاوزه إلى جعل فعل القراءة ذا أبعاد تجريدية، قادرة على أن تتحقق عبر الوقع المباشر للنص، وعبر الفضاء التاريخي الممتد في الزمن والمكان وذلك حين جعل الخلق - كل الخلق - يسهرون ويختصمون من جراء شوارده.

والسؤال المطروح في هذا المجال هو: كيف يمكننا تحديد القارئ التجريدي؟

إن مؤشرات القارئ الضمني قادرة على أن تسعفنا في هذا المجال؛ ولكنها مؤشرات غير كافية. وإنما لا بد لها من أن تردف بعملية رصد الإنتاج الذي جاء نتيجة تداول النص، على أساس أن هذا الإنتاج تحقق مادي ومحسوس للمظاهر التجريدية في النص. ومعنى ذلك أن القارئ التجريدي ذو تحقق تاريخي ممتد عبر الزمن، تلخصه مختلف أجهزة القراءة التي تتوالى من خلال عملية تداول النص وشيوعه، بما يكفل له كونه أثراً خالداً يستقطب كتابة موازية ما تفتأ تسلط عليه الضوء المتجدد.

وهنا نطرح سؤالاً آخر يتعلق بالأسباب التي تجعل القارئ التجريدي هوية حاضرة في النص، وموجودة خارجه في أن واحد؟.

إنه لا يمكننا أن نجيب عن هذا السؤال إلا من خلال معرفة طبيعة النص الفني ووضعه الاعتباري.

ودون أن ندخل في متاهات تعريف النص وحدوده ونظامه، نبادر إلى القول: إن النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي. ذلك أن المبدع يستحضر - في غياب السياق الفعلي للتواصل - مخاطباً غائماً وغير واضح المعالم، ليخلق سياقاً متخيلاً تتم عبره عملية التواصل الفني، وتنبتق بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع والقارئ. ومن هنا يكتسي المتلقي طبيعة تحققية داخل النص، وأخرى تجريدية.

يقول بشار:

بكرًا صاحبي قبل الهجير
إن ذاك النجاح في التبكير

فتقفنا القراءة اللغوية المباشرة على أنه يخاطب صاحبين معينين له، متميزين بوجودهما الفعلي الذي قد تحدده القراءة المرجعية بأسماء محددة وحياة واقعية.

ولكننا لا نكاد نعلم لبشار صاحباً، ثم لماذا سيبكر معه هذان الصاحبان وهو يقصد إلى أن يمدح سلم بن قتيبة الذي دخل إلى البصرة متباصراً بالغريب، فأحب أن يورد عليه الشاعر ما لا يقدر على معرفته.

فلا صاحب إذن ولا رحلة إلى الممدوح؛ وإنما هو محض تخيل وتجريد لمتلق متباصر بالغريب. ثم يتحقق هذا التجريد خارج النص. وذلك عن طريق عملية التفاعل التي يقيمها المتلقي مع مصدر الرسالة.

نعم إن هذا التحقق سيتم عبر اطلاع سلم بن قتيبة على النص، وتفاعله بما اشتمل عليه من الغريب، ثم إثابة صاحبه على الجهد الإبداعي الذي بذله في مدح هذا

القائد العسكري. ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد من تحقق القارئ التجريدي خارج النص. بل قد اهتم بشعر بشار عدد كبير من العلماء، فشرحوا ديوانه، وبذلوا جهداً مضمياً في الوقوف عند غريبه.

إن القارئ التجريدي يتحقق بشكل محسوس خارج النص حين يقبل دور المتلقي المستعد لأن يتواصل مع المبدع تواصلًا تفاعلياً يصل في حدوده القصوى إلى تحقيق إنتاج تاريخي ممتد عبر الزمن، يوازي حياة النص ويتجدد بتجدد تداوله.

فنستخلص أن النص الفني تواصل تفاعلي بين المنتج والمتلقي، وأن القراءة تحقق تاريخي لهذا التفاعل الذي يتجاوز مرحلة ظهور النص إلى مراحل ممتدة عبر الزمن والفضاء، ينكشف من خلالها ما يمكن أن نسميه أجهزة القراءة.

يقول يوس H.R Jauss:

«يكن هدف الدراسات الجديدة في أنها تريد التعرف على التواصل الفني الذي تنطوي عليه الوقائع الأدبية. وهي دراسات تستوجب وجود نظرية أدبية قادرة على أن تدخل في اعتبارها التفاعل القائم بين الإنتاج والتلقي، وذلك عن طريق تحليل قضايا التلقي ووقائعه»^(٤).

إن تاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر. وذلك لأنه يخضع لأنواع من التأويل التي تعتبر تحقيقات لتبادل التجربة الجمالية وإقامة الحوار الحيوي بين الأجيال، بالرفض أو القبول، بالجواب عن أسئلة عالقة وإهمال أسئلة أخرى، بالتأثر بأشكال ومضامين قديمة أو إعادة النظر فيها.

ومعناه أن النص الفني يشتمل على طاقة جمالية قادرة على أن تنبثق في كل مرحلة من مراحل تاريخ الأمة. و«التراث الأدبي يتكون بالضرورة من وضع يتحقق من خلال المواقف المتعارضة والرافضة، المحافظة على الماضي والمجددة»^(٥).

وتبعاً لذلك نقول إن التقليد تواصل تفاعلي للتراضي. أو إن المقلد يتحقق لمتلق يتفاعل مع النص في إطار من التعايش غير التصادمي.

ولذلك فإن الوضع الاعتباري لقارئ القصيدة التقليدية يتحدد في كونه بإزاء تواصل يتضمن تفاعلين اثنين:

أ - النموذج القديم باعتباره ذخيرة تنتمي إلى زمن القراءة التاريخية.

ب - النموذج الجديد باعتباره تواصل يقيمه الشاعر المقلد مع هذه الذخيرة، ويهدف من خلاله إلى إثارة الدهشة الجمالية التي قد تنبثق عنها قراءة استعادية تقف بالقصيدة على مشارف زمن القراءة التاريخية.

ومعناه أن القارئ يعيش ثلاثة أزمنة متداخلة هي:

أ - زمن القراءة التاريخية بالنسبة للنموذج القديم.

ب - زمن الدهشة الجمالية بالنسبة للنموذج الجديد.

ج - زمن القراءة الاستعادية التي تبرر هذه الدهشة وتهيئ القصيدة التقليدية إلى أن تنتمي هي نفسها إلى زمن القراءة التاريخية.

وإذا كنا في غير ما حاجة إلى أن نذكر أمثلة لقراءة النماذج القديمة، فإن من الممكن أن نتخذ من طه حسين مثلاً واضحاً للتفاعل مع القصيدة التقليدية في إطار الدهشة، وفي إطار القراءة الاستعادية.

II - المحاكاة والنمذجة:

يتحدد النموذج في أنه النص الفني الذي ينطوي على نظام دلالي يستطيع أن ينفصل عن البنيات المركزية التي تولد عنها، ليمارس فعاليته في إطار بنيات مركزية مخالفة.

إن جمالية النص الإبداعي نابعة لا محالة من حدود هذا الانفصال ومدى فعالية النموذج وتأثيره. ولكنه لا بد من أن نشير في هذا المجال إلى أن تفسيرنا للنموذج لا يقتضي دائماً حق السابق على اللاحق وسبقه الإبداعي الذي قد يترتب عن سبقه الزمني. ذلك أن هذا التفسير تفسير محافظ متشنج يقدر الماضي بشكل منغلق فيسيء إليه بنحو ما يسيء لكل إبداع فني.

إن النموذج يتحرك من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى الماضي. وإذا كان الأمر الأول لا يحتاج إلى توضيح، فإن تحاضر النموذج، وكذا حركيته في اتجاه الماضي يحتاجان إلى بعض التأمل:

أ - إن النموذج الذي يتولد من التحاضر حركة إبداعية دائبة يأخذ فيها كل مبدع بطرف، فنصطلح على تسميتها اتجاهاً أو مدرسة أو شكلاً فنياً.

ولنا في شعر النقائض، وفي المدرسة الرومانسية، وفي حركة الشعر العربي المعاصر أوضح الأمثلة على ذلك.

إننا في ما يخص هذه التوجهات الثلاثة لا نستطيع التنازع في إطار قضية السابق واللاحق، كما لا نستطيع أن ندعي بأن فلاناً يمتلك النموذج دون غيره أو أكثر منه. وإنما الأمر في ذلك أن النموذج المتولد عن التحاضر حركة إبداعية متوافقة ومضنية لا مجال فيها للزعامة والإمارة. إنها نوع من الديمقراطية المتداولة بين المبدعين الكبار.

من الجدير بأن ننسب إليه نموذج القصيدة الرومانسية في الغرب: الألمان أم الإنجليز أم الفرنسيون؟

ثم من صاحب النموذج الرومانسي في صيغته العربية: خليل مطران، جبران، إيليا أبو ماضي، أبو القاسم الشابي... يبدو أن هذه الأسئلة ستبقى عالقة مدى الدهر إذا نحن لم نفسر النموذج المتحاضر في إطار من التعاضد والتكافل بين كبار المبدعين.

ب - إن الأمر يصبح غاية في الصعوبة حين نزع بأن النموذج قد يتحرك في اتجاه الماضي. وذلك لأن قناعة أصحاب مبحث السرقات، وتوجه دارسي التناص مسألتان راسختان في اتجاه الماضي وعرض اللاحق على السابق في إطار ما يمكن أن يسمى بعلم أنساب المعاني.

وهنا نقول في صراحة تامة: إن التأثير الذي يصل في بعض الأذهان إلى محو الحاضر ضرب من العبث الذي لا معنى له. نعم قد يتأثر المبدع بمرجعياته إلى حد

كبير، ولكنه لا يمكن أن يستحق هذا اللقب إذا هو لم يخلخل هذه المرجعية ليعيد بناءها من منظوره الخاص والتميز. ومعناه أن النموذج الذي يتحرك نحو الماضي نموذج لا بد له من أن يستند إلى مرجعية معينة. ولكن هذا الاستناد لا يعدو أن يكون امتصاصاً لما هو سابق وقديم، استيعاباً لعناصره المختلفة ومكوناته، ثم إعادة لتشكيلها وبناءها ليصبح النموذج ذا أثر مرجعي.

فهذا شعر عمر بن أبي ربيعة، يبني نموذج قصيدة التغزل بامتياز، فنفهم في إطاره قصص التغزل عند امرئ القيس، والتغزل المكشوف أو الإباحي عنده وعند النابغة في وصف المتجردة. ثم ألم بين العذريون نموذج التغزل العفيف فاستطعنا في ضوءه أن نفهم شعر عنترة وبعض أشعار الصعاليك؟.

ولقد بنى أبونواس نموذج الخمريات فأعدنا تقويم شعر الأخطل والأعشى على أساس هذا البناء. ومعناه أننا في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في الأحكام الجاهزة التي تدرس كل جديد في ضوء كل قديم، معتقدة أنه لا حق للاحق على السابق ألبتة. فنؤكد: إنه من الممكن أن يدرس داخل الشعر العربي القديم نفسه كثير من الإنتاج الذي نصبغ عليه فضل السبق الجمالي في موازاة تامة مع السبق الزمني، أن يدرس بوعي زمني مخالف نفهم في ضوءه القدماء على أساس أشعار المحدثين، ونقوم كل ذلك في نوع من التوازن الذي لا بد له من أن يلغي المحاكاة بمعناها القدحي، ويعتقد اعتقاداً راسخاً بأن: «السُرقة» والتأثر والمعارضة و(التناص)، إنما هي مظاهر مختلفة لتواصل تفاعلي بين الشاعر والشاعر يفيد في بناء النماذج الفنية ماضية كانت، أو متحاضرة، أو متحركة من الحاضر إلى الماضي.

III - الدهشة الجمالية:

يقول طه حسين:

«كان شوقي مجدداً ملتوي التجديد، وكان حافظ مقلداً صريح التقليد، ويمضي الزمن على حافظ وشوقي فإذا تقليد حافظ يستحيل - لا أقول - إلى تجديد، بل أقول

إلى نضوج غريب وقوة بارعة وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضاً، وإذا تجديد شوقي يستحيل شيئاً فشيئاً إلى تقليد، حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً ظاهراً للقدماء من الشعراء، لا يتستر فيه ولا يحتاط، ينشئ القصيدة فلا تحتاج إلى تعب أو مشقة لتجد القصيدة القديمة التي يحاكيها، سم هذا معارضة أو محاكاة أو تقليداً، فذلك عندي سواء لأنه ينتهي إلى نتيجة واحدة، وهي أن الشاعر قد رجع إلى القدماء يلتمس عندهم مثله الأعلى»^(٦).

ويقول في مكان آخر:

«... وتتقدم السن بشوقي وتكثر الحوادث من حوله ويشتد بشاعريته النشاط، فإذا جناح شعره ينبسط وينبسط حتى إذا أطل الشرق العربي كله عاد شوقي فرفع بصره إلى السماء بعد أن ملأ عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص»^(٧).

فنستخلص أن زمن الدهشة الجمالية يتسم بسمات متقاربة تنصهر في مجملها لتكون الفترة الأولية لتلقي الأثر الفني. وهي فترة يطبعها عدم التعبير، وتفتقر إلى التأمل والتدبر والتمحيص، ولكنها بالرغم من كل ذلك، تشهد على أن الأثر الفني قد قوبل بنوع من الاهتمام الذي يقفنا بحد ذاته على أن فعل القراءة قد تحقق، وعلى أن الأثر أصبح قابلاً لأن يدخل زمن القراءة الاستيعادية التي قد تسفر عن قراءة تاريخية متعددة الجوانب، وامتظهرة بمظاهر التأويل المتنوع الذي لا بد من أن يكشف عن أجهزة مختلفة تتناول الأثر الفني الخالد، فتقفنا بأشكال مختلفة على قيمته الجمالية التي لا تنفد، ثم تدلنا على الإنتاج التاريخي الذي يوازي الأثر ويسير بسيره.

إن أبرز ما يميز زمن الدهشة الجمالية كونها:

١ - قراءة انفعالية: سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال، أي أنها متعصبة للأثر دون قيد أو شرط. أنشد مروان بن أبي حفصة يوماً جماعة من الشعراء وهو يقول في واحد بعد واحد:

«هذا أشعر الناس! فلما كثر ذلك عليه قال: كل الناس أشعر الناس»^(٨).

أو رادة له ومتعصبة عليه بشكل تام ونهائي:

«وكنتم تقول: إن بيتاً واحداً من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله وهو قوله:

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت

عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

.. وكانت خلاصة رأيك ورأيي أن هذه القصيدة هي أشبه شيء بالتمرين المدرسي

يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية»^(٩)

٢ - مقتنعة اقتناعاً تاماً بالأحكام الجاهزة التي تصدرها في حق الأثر الفني.

إن هذه الأحكام أحكام مسبقة، تصدر في مجملها عن مجال ليس هو مجال الأثر الفني، أي أنها إذا سعت إلى التبرير فإنما تسعى إليه من خارج النص، مقتنعة اقتناعاً تاماً بهذا الخارج، وجاعلة منه أداة لتدمير الأثر وإلغائه.

فمما يحكى عن ابن الأعرابي أن واحداً ممن يحضرون مجلسه أنشدته أبياتاً استحسناها كثيراً وأمر بكتابتها. ولما عرف بأنها لأبي تمام تراجع عن هذا الاستحسان وأمر أن تمرق الصحيفة قائلاً: «لا جرم، إن أثر الصنعة فيها بين»^(١٠).

وهو موقف شبيه بموقف طه حسين من التقليد:

«... فهؤلاء الشعراء الذين ينظمون في الحكم والأخلاق إنما يريدون أن يتأثروا المتنبي وأبا العلاء، فشخصيتهم هذه الحية الزاهدة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين يتغنون الخمر، ويتهاكون على وصفها إنما يريدون أن يتأثروا أبا نواس، والأخطل، فشخصيتهم هذه الماجنة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين يمدحون النبي إنما يريدون أن يتأثروا صاحب البردة، فشخصيتهم هذه مصنوعة، وهم لا يسلكون طريقاً من طرق الشعر، ولا يتعاطون فناً من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين»^(١١).

فلاحظ أن تبرير الحكم الجاهز (التقليد) عند طه حسين يتم على أساس أنه يشترط في الشعر أن يكون انعكاساً تاماً للحياة اليومية التي يحياها الشاعر؛ أي أنه

إذا نظم في الخمرة فلا بد أن يكون سكيراً، وإذا مدح النبي فلا بد أن يكون زاهداً، وإلا فإن شخصيته مصنوعة بنحو ما إن شعره مصنوع ومتكلف.

٣ - قراءة الدهشة قراءة حاسمة ، أي أنها تعتمد إلى الأثر في مجمله، وتقابله برأي جزئي مستخلص من بيت واحد أو من قصيدة بعينها، ثم تجعل من هذا الرأي النهائي مقياساً عاماً وشاملاً ينجر على مجمل ما ينتجه الشاعر وينطبق على سائر ما يبدع.

يقول طه حسين:

«وإذن فلشعر القدماء معنى في أذواقنا، لأنه يمثل حقيقة من الحقائق هي حياة القدماء ويمثلها بصورة تلائمها، ولكن الشعر الحديث ليس له هذا المعنى، لأنه لا يمثل حياة القدماء إذ هو لم ينشأ لتمثيلها، ولا يمثل حياتنا الحاضرة؛ لأن لغته وشكله وأنحاءه في التمثيل والتصوير لم تنشأ لتمثيل هذه الحياة، وما أرى أنك نسيت ما كنا فيه من ضحك وأسى حين قرأنا منذ أعوام قصيدة شوقي التي يصف فيها انتصار الترك على اليونان في آسيا الصغرى، والتي يبدوها بقوله:

الله أكبر كم في النصر من عجب

يا خالد الترك جدد خالد العرب

نعم ضحكنا، وأسينا حين قرأنا هذه القصيدة.

... والحق إننا لا نعرف أمدح شوقي مصطفى كمال حين قرنه إلى الفاتح العربي القديم، أم ذمه»^(١٢).

فنرى من جهتنا أن مقارنة مصطفى كمال إلى خالد بن الوليد أثارت وحدها لدى طه حسين كون الشعر الحديث لا يمثل شيئاً، لأنه بعيد جملة وتفصيلاً عن حياة القدماء وحياة المعاصرين في آن واحد، إنه شعر يثير الضحك والبكاء والسخرية.

٤ - قراءة الدهشة قراءة متناقضة: إنها تصدر الحكم الجائر ، والحكم ضده في آن واحد، أي أنها قراءة مضطربة، تفتقر إلى الجهاز الصلب الذي يوجهها ويراقب ضوابطها من الداخل، وهذه أهم سمة من سماتها.

ولعل في الاستشهاد الأول الذي أوردناه لطفه حسين ما يمثل هذا الاضطراب أوضح تمثيل. فالتطور الذي حدث في شعر شوقي سار في طريقين اثنين لا نعرف أيهما نتبع:

الأول أن شوقي بدأ مجدداً، ثم استحال شعره شيئاً فشيئاً إلى تقليد، «حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً»^(١٣).

والثاني أنه حين تقدمت السن بشوقي، انبسط جناح شعره، فأظل الشرق العربي، وحلق إلى السماء يبحث عن الفن الخالص...

إن المسألة لا تتعلق في هذا المجال بالتراتب الزمني الذي يصنف حياة المبدع إلى بداية ووسط ونهاية، بل هي متعلقة بلحظة الإبداع في حد ذاتها : هل تخضع خضوعاً تاماً للنموذج القديم فتمحي ضمن قوالبه وتحاول إعادته ؟ أم تخترقه بهدف خلخلته وإزاحته لتجد لنفسها طريقاً خاصاً ضمن قوالبه ؟

إن الجواب عن هذا السؤال - في ما يخص شعر شوقي - يقتضي منا تحليل بعض قصائد المعارضة عند شوقي، ومحاولة العثور على أنظمتها الدلالية، بقصد فهم مدى انزياح هذه القصائد عن الأنظمة الدلالية التي تحكم في قصائد القدماء وارتبطت ببنيات مجتمعاتهم.

ومن هذه القصائد معارضته لأبي تمام. يقول فيها :

ولا أزيدك بالإسلام معرفة

كل المروعة في الإسلام والحاسب

وهو بيت يتضمّن مقطعين صوتيين متميّزين بقدرتهما الكبيرة على أن يعكسا النظام الدلالي للنص في مجمله، ونعني بذلك (الإسلام - الإسلام).

وقد وردا في سياق التسامح والمروءة، وهو ما يحيل حتماً إلى نظام: سلم VS حرب.

في حين أنَّ قصيدة أبي تمام في فتح عمورية تحيل في مجملها على النور والظلمة، أي نور الإسلام وظلمة الكفر. يقول :

بيضُ الصَّفائح لا سُود الصَّحائف
في مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشك والريب

الصفائح - بياض - نور

الصَّحائف - سواد - ظلمة

وهو نظام دلالي يرتبط بالفتوحات الإسلامية والقضاء على الكفر، ثم العمل على إقامة مجتمع يستظل بنور الإيمان، بدلاً من جهالة الكفر وظلمته.

ولذلك فإنه لا علاقة لهذا النظام بالنظام الدلالي الذي تحيل عليه قصيدة شوقي إلا في حدود ضيقة جداً، كأن نقول مثلاً: إن هذا الدَّور القديم الذي كانت تمثله الخلافة العباسية أو الخلافات الإسلامية التي سبقتها، هو نفسه الذي تمثله الخلافة العثمانية إن صحَّ أنها خلافة. وربما ذلك ما جعل طه حسين يرفض القصيدة جملة وتفصيلاً.

ويقول في معارضة البوصيري:

محمد صفوة الباري ورحمته
وبغية الله من خلق ومن نسَم
قد أخطأ النجم ما نالت أبوتُه
من سـوددٍ باذخٍ في مظهر سَنَم

فلاحظ أن المقطعين الصوتيين : (نسم - سنم) قد تطابقا تطابقاً شبه تام يسفر عن نظام دلالي متحكم في القصيدة برُمَّتها. ونعني بذلك نظام قوة (VS) ضعف. ذلك أن (نسم) وردت في سياق الكثرة، و(سنم) جاءت بمعنى العلوّ والارتفاع. في حين أن قصيدة البوصيري شعر نظمته في التصوف والزهد وذوبان الفرد في محبة النبي وعشق النفحة الطيبة. إننا إذا أضفنا نظام القوة والضعف إلى نظام الحرب والسلام أدركنا لا محالة أن شوقي داعية إسلامي مناصر للخلافة العثمانية، يعمل ما أمكن

على محاولة تقويتها وبلورة صراعها ضد أوروبا المسيحية، في وقت انهارت فيه هذه الخلافة أو كادت. ولذلك فإن مجمل شعره الديني داخل في إطار بنية مركزية عايشها وتفاعل معها إلى حد بعيد، شأنه في هذا التفاعل شأن جيله من رواد الدعوة إلى نهضة إسلامية جديدة شبيهة بما كان عليه الإسلام في عهد الخلافة القوية والإشعاع الحضاري القديم. وفي ذلك ما يكفي لتبرير معارضته للقدماء وتأثره بهم. إذ كانوا مثله الأعلى في الشعر بنحو ما كانوا مثله الأعلى في النهضة السياسية والفكرية. وهو ما جعله مرتبطاً ومنزاحاً عن النموذج القديم، يقترب منه ليبتعد، ثم يبتعد ليقترّب، وهو في كل الأحوال شاعر عربي متميز لا يمكنه أن ينصهر في القديم فيمحو موهبته، ثم لا يمكنه أن يفصل عن هذا القديم انفصلاً تاماً فيجتث هويته.

IV – القراءة الاستيعادية:

١ - تبرير الدهشة:

إن ما ذكرناه آنفاً لا يعدو أن يكون وقوفاً أولياً عند التفاعل الذي يعكسه طه حسين حين يقرأ شعر شوقي فيثير لديه رد فعل مبدئي لا يستطيع معه إنكار جمالية هذا الشعر، بنحو ما لا يستطيع قبولها. أي أنه يعيش بإزائها رد فعل مندهش يقبل ويرفض في آن واحد، رد فعل يعكس المفارقة الخطيرة بالنسبة لكل إبداع خالد: إنه رائع، ولكنه لا يستطيع أن يكون في روعة الآثار الفنية التي سبقته، ألم يستخلص الفلاسفة بأن الانفعال في أقصى صورته، هو ما يتضمن العاطفة ونقيضها في آن واحد؟.

«تذكر يوم قرأنا قصيدة شوقي:

الله أكبر.....

وافترقنا على أنها قصيدة رائعة.

ثم التقينا ... فضحكنا وأغرقنا في الضحك والسخرية من هذه الصور العتيقة البالية...».

إن المبدع الحق يصارع مبدعين كباراً من درجته، ولذلك فإنه لابد له من أن يقبل ويرفض في الوقت نفسه.

إن هذا الشعور الحاد بالمفارقة عند طه حسين يجعله:

أ - من أصحاب الذوق الفني المرفه والإحساس الحدسي الكبير بالطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى كونه أبرز ناقد كبير يمثل قراءة الدهشة بالنسبة لهذا الشعر.

ب - يتساءل باستمرار عن أسباب هذه الدهشة، وعن الطاقة الجمالية التي أثارها لديه، ويجيب عن ذلك بقراءة استعادية مستمرة ، وغير مقتنعة، إذ إنه من علماء الشعر ومن كبار نقاد العربية.

وإذا كنا قد وقفنا في ما سلف عند دهشته، فإننا سنحاول الآن الوقوف عند استعادته، أي عند مكونات تبرير هذه الدهشة. ولا بد من أن نذكر قبل ذلك بأن القراءة الاستعادية تحقق ثانياً للقارئ التجريدي يتميز بسمات مخالفة لسمات قراءة الدهشة، فينفصل عن تحققها ويرتبط به في آن واحد. ينفصل عنه لأنه يمثل زمناً آخر للتلقي، ليس هو زمن رد الفعل الأولي بإزاء الأثر الفني. ويرتبط به لأنه يسعى ما استطاع إلى تبرير رد الفعل ذاك وبلورته.

وإذا كان طه قد مثل - في ما يخص شعر شوقي - زمن الدهشة الجمالية أحسن تمثيل، فإنه - بحكم حاسته الفنية الرائعة وعلمه الغزير - لم يستطع أن يتوقف عند هذا الزمن أو يكتفي به، وإنما انبثق لديه زمن آخر وتحقق ثانياً كلفاء عناء كثيراً في سبيل استيعاب الطاقة الجمالية التي يتضمنها إبداع شوقي، والعمل على بلورتها، ثم ترسيخها على أساس أنها مدرسة شعرية قائمة بذاتها، قد نسميها مدرسة البعث أو المدرسة التقليدية أو المدرسة المحافظة ، ثم نطل في جميع الأحوال معجبين بها ورافضين لها. أي أنها أصبحت منتمية إلى تراثنا، ومستفزة لقدرتنا الإبداعية في

مجال الشعر. وكأننا أصبحنا نقول مع طه حسين: إن هذا رائع ولكن علينا أن نبذل ما هو أروع منه. ولعل في هذا السلوك الذي مثله طه حسين، ثم استمر إلى ما بعده، أبرز شهادة على التفاعل متعدد الجوانب بالبعث والتقليد والمحافظة.

إنه تفاعل استعادي ، من أهم سماته:

أ - كونه ممتداً : أي أنه لا يكتفي برد فعل أولي، يتوقف عنده فيظل يبيلوره ويردده، بل يعمل على أن يدخل للإبداع الذي يتلقاه معطيات جديدة، فيتأمل في ضوءها استجابة النص ، ثم يبرز ردود أفعال أخرى تصير بمثابة معطيات جديدة، ومن هنا يتشكل هذا التفاعل ويتخذ صورة كونه مستمراً ، يبرز الدهشة الأولية، ثم يبرز ردود الفعل التي تتلوها أو تأتي بعدها.

إنه بإمكاننا أن نرصد هذا التفاعل عند طه حسين في إطار ثلاث درجات متميزة هي:

- كون شوقي مقلداً، تكاد تمحى شخصيته بإزاء ما يقلد.

يقول:

«... وهم لا يسلكون طريقاً من طرق الشعر، ولا يتعاطون فناً من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين...»^(١٤).

- كونه لا يستطيع الحياة خارج هذا التقليد.

يقول:

«ولعل من الخير والحق أن ننصف الشعراء فنلاحظ أنهم كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر ، لأن هذا التأثير بالقديم في نفسه دليل على الحياة والقوة والقدرة على البقاء والجهاد»^(١٥).

- كونه شاعراً مجدداً من داخل هذا التقليد نفسه.

يقول بصدد نقد قصيدة شوقي التاريخية:

قفي يا أخت (يوشع) خبرينا

أحاديث القرون الغابرينا

«... وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها، وإحساساً يحب أن يذيعه. وهو شاعر لأنه يشعر... ولعلك إذا أردت أن تتلمس مصدر ما في هذه القصيدة من جودة لم تتجاوز شيئاً واحداً، وهو أن شوقي لم يتكلف في هذه القصيدة لفظاً ولا معنى، وإنما شعر وأحس، وجرى قلمه بما أحس وبما شعر»^(١٦).

إن الفعل الأولي للإبداع الفني عند شوقي هو أن نصه يتحرك بحكم سماته الخارجية في إطار نموذج القصيدة التقليدية. ولذلك فإن الفعل المباشر يكمن في أن شوقي شاعر مقتاد، غير أصيل، ولا شخصية له.

ولكن رد الفعل هذا غير مقنع، ذلك أن صاحبه يظل مندهشاً ومتفاعلاً مع قصيدة شوقي بالرغم من رأيه الجاهز حولها. ولذلك فهو مضطر إلى أن يبرر موقفه، وهو أمر لا يمكنه أن يتأتى إلا بإدخال معطيات جديدة للنص، قد تمكنه من إثبات رد فعله الأولي أو نفيه وإبداء بعض التحفظ بصدده.

هل كان بإمكان شوقي أن يتحرك خارج النماذج التقليدية؟ الجواب عند طه جواد بالنفي، ولكن الإبداع في إطار النموذج التقليدي والمحافظ دليل على الحياة والقوة؛ إنه الإحياء، أي إعادة الروح إلى النموذج القديم بقصد استمراره وامتداده وإثبات حياة جديدة من خلاله.

ومن هنا ينبثق رد فعل جديد، أي إدخال معطيات جديدة، ثم الاستمرار في تبرير الدهشة الجمالية. كأن نقول: ما دور شوقي في الإحياء والبعث؟ وما مكانته بين عباقرة الشعر العربي؟ لماذا نعتبره مقلداً وشاعراً كبيراً في وقت واحد؟.

ثم نجيب مع طه حسين: إنه شاعر يحب الشعر للشعر، يعبر عن ذاته في إطار النموذج القديم، يقترب إلى أبي تمام والمتنبي، ويتخذ لنفسه شخصية متميزة وتوجهاً خاصاً. إنه مجدد من داخل التقليد.

ولكي نقف على هذا التبرير الذي وجهنا إليه رد فعل طه حسين بإزاء شعر شوقي، سنعمد إلى تأمل قوله:

**قفي يا أخت (يوشع) خبرينا
أحاديث القرون الغابرينا**

إذ اشتمل على مقطعين صوتيين متطابقين في حدود خمسة حروف. ونعني بذلك تشابه: (خبرينا - غابرينا) في الباء والراء والياء والنون والألف.

إنهما مقطعان وردا في سياق الماضي وأخباره الغابرة، ولذلك فإنهما يحيلان على نظام دلالي هو: ماضي VS حاضراً. أي أن شوقي يكتب الشعر التاريخي. وهو أمر قلما كان قبله، إن لم نقل إنه لم يكن أصلاً عند شعراء العربية، ولكن هذا لا يعني أنه يكتب القصة التاريخية أو الشعر القصصي على الإطلاق، بل يعتمد إلى الماضي يستوحي منه الحكمة والعبرة، وشعر الحكمة شعر قديم لا محالة، ومعناه أن شوقي يعتمد باستمرار إلى أن يصهر القديم في الجديد، أي البعث والإحياء في الإبداع والخلق. إنه شاعر يمزج في قوة وتمكن بين عناصر الماضي ومعطيات الحاضر ليميز على أساس أنه شاعر عربي أصيل طوع القوالب القديمة وعمل على دمجها في الحداثة التي يصح أن نقول عنها: إنها حادثة أصيلة.

ب - ومن أهم سمات رد الفعل الاستعادي أنه يعمل باستمرار على تفجير طاقة النص، ذلك أن النص الفني يتميز بطاقة جمالية كامنة فيه، هي مثار الدهشة الأولية، وإليها يرجع انبثاق القارئ التجريدي وتحققه. وإذا كانت هذه الطاقة في حالة كمون، فإنها تظهر أول ما تظهر حين تثير في المتلقي رد فعل أولي، سرعان ما يتبلور وينبني ليصبح فعلاً تستجيب له هذه الطاقة في شكل رد فعل يصبح هو بدوره فعلاً. أي أنه في غياب الطاقة الجمالية يستحيل التفاعل وتتوقف ردود الفعل. ولذلك فإن القراءة

الاستعدادية لنص معين لا يمكن أن تحدث إلا إذا كان هذا النص متضمناً لكمون جمالي جدير بأن يثير لدى القارئ ردود فعل متنوعة ومتجددة. إنه بقدر ما يشتمل عليه النص من أفعال جمالية وإبداعية، بقدر ما تكون قراءته الاستعدادية قراءة غنية وعميقة ومتعددة الجوانب. ولعل النتيجة الأساسية لهذا التفاعل هي خروج القارئ من حدود الدهشة التي قد تكون استجابة سلبية في كثير من سماتها، إلى اغتناء رد الفعل وعمقه وإيجابيته. أي الانتقال من زمن التلقي الأولي إلى زمن آخر يشهد بأننا فعلاً بإزاء نص إبداعي ذي قيمة جمالية خارقة وكفيلة بأن نتفاعل معها.

فما الطاقة الجمالية التي تسعى طه إلى تفجيرها لدى شوقي عن طريق رد فعله الاستعدادي؟

لقد اقتنع طه حسين بأن شوقي مجدد من داخل التقليد، أي أنه فنان كبير يقترن إلى كبار شعراء العربية ويسلك في طبقتهم، ولذلك فإن ما يثيره فينا من إحساس جمالي شبيه أو يكاد بما يثيره فينا شعراء من مثل المتنبي وأبي العلاء وأبي تمام. فهل هذا يعني أن طه حسين وقف بشوقي عند هذا الحد من كونه شاعراً ذا مكانة متميزة بين القدماء؟ إنه في هذه الحال سيجعل منه شاعراً غائباً عن عالمه، ومبدعاً خارج زمنه، وبالتالي فإن القارئ - الذي هو طه حسين - سيسقط في التناقض المبدئي الذي انطلقت منه قراءة الدهشة، أي: شوقي شاعر، ولكنه شاعر غير متميز، مقلد وخاضع للنموذج التقليدي فلا طائل من قراءته!

في حين أن الطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي طاقة تشد إليها طه حسين وتستفزه ثم تثير فيه ردود فعل جديدة ومتنوعة.

يقول:

«ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية المتألئة من قصيدة شوقي، هذه القطعة التي يتحدث فيها الشاعر إلى فرعون فيسأله ويستنطقه بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ويضع أمامه هذه الألغاز التي عجز العقل والوجدان عن حلها: ألغاز الحياة والموت، ألغاز البعث والنشور، ألغاز الصلات الاجتماعية بين الناس.

ثم ينتقل الشاعر أحسن انتقال، يثب ويخيل إليك أنه يخطو، يثب من عصر
الفراغة إلى العصر الذي نعيش فيه، فتراه شاعراً مصرياً يعيش معنا، يحس ما
نحس، ويشفق مما نشفق منه»^(١٧).

ومعنى هذا أن طه حسين يؤمن إيماناً قوياً بأن شعر شوقي يتضمن طاقة جمالية
خارقة يقف بإزائها أحياناً موقف العاجز الذي لا يستطيع إلا أن يتفاعل مع النص دون
أن يدرك أسرار هذا التفاعل ومنتهاه. ولكنه لا يكتفي بذلك، بل يحاول سبر أغوار هذا
التفاعل بنحو ما يحاول تفجير الطاقة الجمالية الكامنة في النص والمسؤولة عن مختلف
ردود الفعل التي نبديها بإزائه.

ولذلك فإن قضية التقليد غير مقنعة بالنسبة لطله حسين، وإنما لا تكاد أن تتجاوز
رد فعل أولي بإزاء الأوزان القديمة والأعاريض المتوارثة، حتى إذا تم ذلك، كان شوقي
شاعراً كشعراء العربية، خارج مدرسة الجمود، وقادراً على أن يقترب إلى كبار
الشعراء.

ثم هو بعد ذلك شاعر مبدع ومجدد، صاحب قطع صافية متألئة. وإلى جانب
هذا وذاك فإنه شاعر إنساني «أطل الشرق العربي كله ورفع بصره إلى السماء بعد أن
ملاً عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص»^(١٨).

إن هذا التدرج الثلاثي الذي أسفرت عنه القراءة الاستيعادية عند طه حسين تدرج
يتوازى إلى أبعد حد ممكن مع محاولة التبرير التي يقدمها الناقد بين يدي النص. أي
أن الطاقة الجمالية التي تحرك طه حسين تجد باستمرار معادلها الموضوعي في
محاولة التبرير التي يقدمها كي يعمل على تفجير الكمون النصي وبلورته. وهو ما
يؤدي إلى ثلاثة أنواع من التوازي نجلها على الشكل التالي:

١ - شاعر مقلد - عربي.

٢ - شاعر مجدد - مصري.

٣ - مبدع كبير - إنساني.

إن هذه التقابلات هي التي ستقود طه حسين إلى التماس الطاقة الجمالية في إطار الموضوعات، بعد أن حاول التماسها في إطار قوالب الوزن، أي أن شوقي يكون:

١ - مقلداً حين يتحدث عن العروبة والإسلام فيقلد أبا تمام والبحتري والبوصيري.

٢ - وينبثق عن تقليده التجديد حين يتحدث عن العصر الذي نعيش فيه، فيحس ما نحس، ويشفق مما نشفق.

٣ - ثم ينبثق عن هذا التجديد إبداع فني كبير يجعل من هذا الشاعر المقلد والعربي شاعراً إنسانياً يتساءل عن ألبان الحياة والموت والبعث والنشور... فيقترب إلى بودلير وفيكتور هوجو.

يقول عن بودلير:

«... وأن ترى معي كيف استطاع الشاعر أن يتحدث إلى أله في هذه الدعة والإذعان، والازدراء، وأن يصور أثناء هذا حديث الطبيعة التي تحيط به، ويمثل ما بين هذه الطبيعة وبين نفسه...»^(١٩). ويتحدث عن شوقي قائلاً:

«..... وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها، وإحساساً يحب أن يذيعه.....»^(٢٠) ومن هنا يغيب التقليد تماماً ليصبح شوقي شاعراً يرى في نفسه وعواطفه المصدر الأساسي للإبداع الفني.

٢ - العملية التجزئية وإثارة القضايا:

أ - الوزن والقافية:

إن القراءة الاستيعادية قراءة تجزئية بالدرجة الأولى، وذلك لأنها تحاول أن تتجاوز زمن الدهشة وهي ما تزال متعثرة فيه، إذ لم تجد بعد النسق العام الذي يفصل

بينها وبينه. ونحن نعني بهذا النسق البعد النظري الذي تستند إليه القراءة التاريخية باعتبارها قراءة باحثة عن نظامين اثنين متوازيين هما:

أ - نظام النص : أي النسق العام الذي يدخل في إطاره نص من النصوص.

ب - نظام القراءة: أي الجهاز العام الذي تستند إليه، وعت ذلك أو لم تعه، كي تتناول النص ضمن إطاره.

إن الدهشة الجمالية دهشة كلية، تترجم الإحساس العام الذي يراود القارئ وهو يطلع على الأثر الفني أول ما يطلع عليه. ولكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد ويخبو؛ ولكنه لا يمكن أن ينطفئ، إذ لابد من أن نتذكر في هذا الصدد بأن للنص حياته الخاصة، وإمكاناته الذاتية. وهو بهذه الإمكانيات وتلك الحياة يستطيع في كل فترة من فترات التلقي أن يستفز القارئ ويثيره. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إعادة القراءة وتكريرها. وفي هذه الإعادة ابتعاد أولي عن الدهشة وارتباط مبدئي بالتبرير. إلا أن التبرير الذي ما يزال منصهراً ضمن المعطيات الأولية للتلقي يظل تبريراً جزئياً يثير القضايا الشائكة أكثر من أن يجد لها الحلول المقنعة. أي أنه يطرح المشاكل الكلية، ثم يتناولها تناولاً تجزيئياً غير متجانس مع طبيعتها العامة. وهو ما يؤدي حتماً إلى استمرار ارتباطه بالدهشة التي انطلق منها.

«... ثم رأينا معاً أن شوقي إنما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذجاً حين أراد أن ينظم قصيدة في انتصار الترك».

ومن غريب الأمر أن اتخذ القصيدة نموذجاً في اللفظ والمعنى، وفي الوزن والقافية...

فهي من البسيط وقافيتها الباء ورويها مكسور، وكذلك قصيدة شوقي، فأبو تمام إذن هو الذي قدم إلى شوقي قوافيه وشيئاً غير قليل من ألفاظه ومعانيه، وبخاصة هذا التشبيه الذي كان يلائم ذوق المسلمين وهم يجاهدون الروم بقيادة الخليفة المعتصم، تشبيه يوم عمورية بيوم بدر^(٢١).

إن محاكاة النموذج ليست كامنة في النظم على منوال معين في مستوى الوزن والقافية. ولذلك فإن الذين سموا هذا النوع من الشعر معارضة، كانوا على حق كبير في هذه التسمية. إذ اعتبروا السبق الزمني مسألة، والسبق الإبداعي مسألة أخرى. فنتج عن ذلك أنهم لم يفوتوا الفرصة على اللاحق في أن يقرنوا إلى السابق وينافسه ثم ينارعه القيمة الإبداعية. ومعنى هذا أن مفهوم التقليد بالمعنى القدحي لهذه الكلمة مفهوم مهزوز إلى أبعد حد ممكن. أي أنه يصح للشعراء أن ينظموا في وزن واحد وقافية متماثلة، ثم يتميزون في القيمة الفنية لأثارهم.

ولسنا هنا في موقع الدفاع عن شوقي، بقدر ما نحن بإزاء قضية شائكة ذات تاريخ عريق في الأدب العربي.

فهذا عبد يغوث بن وقاص الحارثي، نظم قصيدة في هزيمته وأسرده واستعداده لأن يقتل على يد أعدائه قائلاً:

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا
وما لكُما في اللوم خير ولا ليا

فوقف مالك بن الربيع موقفاً شبيهاً بموقفه وقال في الوزن نفسه:

ألا ليت شعري هل أبيتُ ليلةً
بجُبِّ الغُضا أُرْجي القلاصَ النواجيا

إن المسألة الأساسية في هذا النمط من الشعر أقرب ما تكون إلى نظام دلالي متعال أو مثالي يسعى كل مبدع إلى أن يحققه في إطار من الاستقلال الذاتي والتكامل الجمعي. فلا عيب إذن أن يتأثر مبدع بمبدع أو يعارضه فينافس القيمة الفنية التي لا يمكن أن تكون موقوفة على الشاعر دون غيره من الشعراء. ومن الذين أنصفوا المعارضين (المقلدين) في هذه القضية في إطار القراءة الاستيعادية لشوقي ولغيره من الشعراء الدكتور زكي مبارك، إذ قرأهم على أساس الموازنة التي حاول أن يجد لها نظاماً عاماً يتجاوز به مفاهيم الأمدي ومنهجه دون أن يلغيه أو يغيبه. وقد حدد ذلك في عشرة شروط منهجية من أهمها:

١ - المعاني المسبوقة والمعاني المبتدعة.

٢ - المطالع والمقاطع.

- ٣ - الإبانة عن الغرض الواحد.
- ٤ - أسباب السبق وأسباب التخلف.
- ٥ - المعاني الموضوعية والمعاني الإنسانية.
- ٦ - الصور الشعرية^(٢٢).

ومن هنا ندرك أن المعارضة قضية شائكة وعميقة البعد في الأدب العربي، ليست مجرد نظم مقلد كما اعتقد طه حسين، يلغي اللاحق إلغاء تاماً لمجرد كونه أبدع قصيدة وفق وزن متشابه وقافية متشابهة.

إن قصد الشاعر اللاحق من المعارضة ليس هو التقليد، وإنما هو نوع من الإبداع ضمن المضايق وعلى أساس الاقتران إلى كبار الشعراء.

يقول زكي مبارك:

«...والآن ندخل في بحث جديد لم يسلكه أحد من قبل: هو الموازنة بين القصائد المشهورة التي جرت مجرى المعارضة والمماثلة كما فعل ابن المعتز في معارضة الحسين بن الضحاك، وابن عبد ربه في معارضة مسلم بن الوليد، وابن دراج في معارضة أبي نواس، والبارودي في معارضة أبي فراس، إلخ»^(٢٣).

ثم يتحدث عن شوقي قائلاً:

«أما شوقي فشاعر معروف في مصر والشرق، وله كلف بمعارضة القدماء...»^(٢٤)

ويوازن بينه وبين الحصري ليستخلص أن «شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني»^(٢٥) معللاً ذلك بأن هذا الأخير «لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو خاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق»^(٢٦).

فلعلنا نستخلص بأن القول في إطار الوزن المتماثل والقافية المتجانسة ليس تقليداً بقدر ما هو معارضة، وأن المنهج الصحيح لدراسة هذا النوع من الإبداع الفني إنما هو الموازنة التي لا يمكن أن تستخلص بأن:

«بيتاً واحداً من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله»^(٢٧).

إنه إلى جانب التصدي لهذه الأحكام المتحاملة على قصيدة المعارضة، يمكننا أن نقول إن زكي مبارك استطاع في إطار القراءة الاستيعادية أن يخرج هذه القصيدة من حدود النظم والتقليد إلى فضاء الإبداع وشروطه، وذلك بتصنيفها مبدئياً ضمن نسق عام مغرق في القدم والعتاقة - ونعني بذلك نسق المعارضة، ثم بمحاولة تأسيس دراستها على أساس من الموازنة. إنه بهذا الصنيع أكد النظام الذي يعكسه النص، ثم حاول إعادة الاعتبار للمنهج الجدير بدراسة هذا النظام.

ومعنى ذلك أن مفهوم النظم انحسر ليحل محله مفهوم الإبداع الإيقاعي داخل منظومة الوزن، بنحو ما تضاعف مفهوم التقليد الأعمى ليحل محله مفهوم المعارضة الإبداعية. وهو ما أدى بالضرورة إلى انبعاث منهج الموازنة في إهاب جديد وتصور اجتهادي جاد ومتمكن.

لقد أثار طه حسين مشكل الوزن والقافية والتقليد، فآثار زكي مبارك مشكل المعارضة والنظم على شاكلة واحدة وإمكانات التجديد. ثم تتفرع القضية الكبرى عندهما إلى قضايا جزئية لا تقل عنها تشابكاً وعمقاً. كأن يكون التقليد في مستوى:

أ - اللفظ والمعنى.

ب - المعنى الكلي والمعاني الجزئية.

ج - الصورة.

د - الوحدة واستقلال الأبيات.

ثم تكون الموازنة، وقد يكون التجديد.

ب - اللفظ والمعنى؛

إن القراءة الاستيعادية قراءة تجزئية بطبيعتها، وذلك لأننا حين ندهش، ثم نريد تبرير هذه الدهشة نجد أنفسنا مضطرين إلى التفكيك، أي إلى مقابلة الكلي بالجزئي. إنها عملية إسقاط بالدرجة الأولى، إذ نروم تفكيك النص ونحن في الحقيقة نفكك الدهشة أو نبرر أسبابها.

يقول طه حسين بصدد حديثه عن قصيدة لحافظ إبراهيم:

«لقد قرأت القصيدة وقرأتها، ورددت أبياتها، وسألت فيها كل بيت، بل كل شطر، بل كل كلمة عن شيء من جمال الشعر، أو قليل من روعة الفن فلم أوفق إلى شيء»^(٢٨).

إن ما يهمننا من هذا الاستشهاد هو التدرج الذي تخضع له العملية التجزئية، ثم ما يثار من قضايا نقدية خلال هذا التدرج. فمن الواضح أن طه حسين يقرأ القصيدة ويعيدها، لا على اعتبار أنها كل متجانس سيدفعنا إلى البحث عن نظامه العام أو نسقه، وإنما على أساس أنه مكون من أجزاء يجب البحث فيها كلاً على حدة، كي يكون حكمنا الأول والأخير حكماً صائباً.

وإذا كنا قبل قليل قد ذكرنا بأن عملية التفكيك في القراءة الاستيعادية عملية إسقاطية بالدرجة الأولى فإن ذلك يعني بالنسبة إلينا أن زمن القراءة الاستيعادية متداخل إلى حد بعيد مع زمن الدهشة. أي أن العمل الفني المفكك إلى أجزاء متعددة إنما هو في الحقيقة مجرد تبرير لرفضنا أو قبولنا الكليين لهذا العمل. ولذلك فإن التفكيك وإن تعدد، يظل مرتبطاً بالحكم الكلي الذي نصدر عنه، أي:

شوقي (أو حافظ) مقلد في مستوى:

القصيدة - البيت - الشطر - الكلمة... إلخ.

ومن هنا تنبثق القضايا الجزئية والشائكة التي لا تكاد تنتهي في إطار كل قراءة استيعادية. إنها قضايا تتناسل وتتعدد، ثم تملأ الدنيا وتشغل الناس فتخرج الشاعر الكبير من زمن إلى زمن. ولعل ذلك هو سر الفن الخالد.

إن طه حسين بعد أن نظر في الوزن والقافية عند التقليديين واستخلص بأن: «كل شعر نظم، وليس كل نظم شعراً. وقد يشعر الناظم وينظم الشاعر. بل الشاعر ناظم دائماً، وليس الناظم شاعراً في كل وقت»^(٢٩)، وجد نفسه أمام خيار واحد هو إقامة الدليل على التقليد والتكلف والنظم في مستوى اللفظ والمعنى، أي في مستوى الجزئيات التي يتألف منها البيت أو الشطر.

«فأبو تمام إذن هو الذي قدم إلى شوقي قوافيه وشيئاً غير قليل من ألفاظه ومعانيه...»^(٣٠).

إن العملية التجزئية لا تختلف من فعل القراءة الراض إلى فعل القراءة القابل أو المعجب. إنها تظل هي هي بالرغم من جودة القصيدة أو رداءتها، لصيقة بالقراءة الاستيعادية ومرتبطة بها في كل الأحوال.

يقول شوقي:

ولدت له (المأمين) الدواهي
ولم تلدي له قط (الأمنيـنا)

فيعلق طه حسين:

«لفظ (المأمين) فيه نبو، ولفظ (الدواهي) يبعث الاشمئزاز في النفس، ولفظ (قط) يخلو من كل جمال شعري...»^(٣١).

فنرى من جهتنا كيف أن البيت ينقسم إلى جزئيات يتناولها الناقد في مستوى المعجم، ثم يفهمها في إطار اللغة اليومية المتداولة، وكأن الشعر بالنسبة إليه ترجمة لما يجري في هذه الحياة من حقائق إدراكية لا بد أن تكون خاضعة هي أيضاً إلى الأبعاد الجزئية والتجربة المتفرقة.

ولذلك فإن النص لا يحيل إلى نفسه أو إلى العالم التخيلي المتجانس مع طبيعته الشعرية، بقدر ما يحيل بشكل مباشر وآلي إلى معناه الإدراكي اللصيق به وفق المعطيات المعجمية المتوافرة لدى القارئ بشكل قبلي.

«ثم مضى الشاعر في لفظ سهل، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى:

تعالى الله كان السحر فيهم
أليسوا للحجارة مُنْطَقِينَا»^(٣٢)

إن العملية التجزيئية التي ترومها القراءة الاستيعادية مدعاة لاختلاف كبير ولا نهائي بين قارئ وآخر، وذلك لأنها حين تعتمد إلى اللفظ فتقبله أو ترفضه، ثم تسعى بعد ذلك إلى ربطه بالبعد الإدراكي للغة، تكون بهذين الفعلين قد أخرجت اللفظ من سياقه ونظامه، ثم أحالته إلى الحياة اليومية والتجربة المبتذلة، لتبتعد بكل ذلك عن الشعر والتخيل ثم ترتبط حتماً بالمضمون الذي لا بد من أن يكون في رأيها انعكاساً للحياة أو محاكاة لمعطياتها المباشرة.

ولذلك فإنه من المتوقع أن يختلف ناقد آخر عن طه حسين، فيستسيغ لفظ (المأمين) ويمج ذوقه لفظ (الحجارة).

ثم ما هذا المعنى الذي تقف عنده القراءة الاستيعادية؟ إنه معنى منفلت بطبيعته، تدرك منه بعداً واحداً تقيسه بمقاييس الحقائق اليومية والمألوفة، وهي بهذا الفعل تتناسى الأبعاد التخيلية المضاعفة التي من الممكن أن تحيل إليها العبارة الشعرية الواحدة أو البيت المفرد، بله المقطوعة والقصيدة.

يقول:

«والبيت كله مخالف للحق، فليس من الحق في شيء أن ملوك مصر جميعاً كانوا كالمؤمن، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه المؤمنين...»^(٣٣)

والشاعر لا يريد ذلك بقدر ما يريد المعاني المصاحبة للعبارة الشعرية المفجرة للمفارقة في قوله: (المأمين الدواهي)، أي: الفراعنة الذين كانوا حماة لمصر ولشعبها، والذين عرفوا بالحكمة والتبصر فجلبوا لها الخير وخلصوا ذكراها، ثم جعلوها تعيش في أمن وطمأنينة، فكانوا من دهاء السياسة والقدرات العسكرية ومهابة الجانب مدعاة لأمن الشعب وإرهاب أعدائه في الوقت نفسه.

أي: إنه يؤمن جانبهم ويخشى في آن واحد.

إن العملية التجزيئية لا تقف في إطار القراءة الاستيعادية عند حدود اللفظ المفرد والمعنى المنفصل أو البيت المستقل، وإنما تمتد أيضاً لتجعل من المضمون أجزاء متفرقة، ومن شبكة التخيل صوراً مفردة، فتستحسن أو تستقبح بحسب ما تؤول إليه عملية التفكير.

ولذلك فإن زكي مبارك لا يختلف في رأينا عن طه حسين من هذه الجهة. أي أنه حين عمد إلى الموازنة بين شوقي ومن عارضهم، محاولاً تبين موقعه بينهم، كان مضطراً هو أيضاً إلى القيام بعملية التفكير، وذلك بحكم انتمائه إلى مرحلة تاريخية لم يكن بإمكانها أن تقرأ شوقي إلا قراءة استيعادية متداخلة مع زمن الدهشة. ومعنى هذا أنه إذا كانت نظرة هذين الناقلين لشوقي قد اختلفت بين القبول والرفض، فإنه لا اختلاف بينهما من حيث قراءتهما لأشعاره. نعم إننا قد نلمس لدى زكي مبارك بعض الهواجس الشمولية التي قد تطرح قضايا نقدية أكثر غموضاً وتشابكاً كقضية الغرض والصورة والمطلع... ولكن ذلك لا يتجاوز لديه حدود الهاجس الجزئي الذي لا يستطيع أن يرتقي إلى درجة البحث عن النسق: هل هو نسق تقليدي كما حدس طه حسين؟ أم هو نسق للاختلاف والتعارض؟ بل إنه من الغريب أن نلاحظ بأن هذا الهاجس هو الذي يوجه رد الفعل عند الناقد ويرسم حدوده. أي أن القضية التي قد تبدو لديه كلية وعامة عند بداية الموازنة، سرعان ما تؤول إلى مسألة جزئية وسطحية إلى أبعد حد ممكن. ولذلك فإن الغرض والمطلع والصورة سرعان ما تنتهي كلها إلى اللفظ والمعنى باعتبارهما نتيجة نهائية للموازنة أو استخلاص الأحكام الكلية.

يقول بعد أن وازن بين الحصري وشوقي في مستوى (الأغراض) و (المطالع) و (الصور):

«وإننا لنرى شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني، ومن السهل أن نعلل هذا: فإن الحصري لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو خاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق، وكان من ذلك أن عني بترتيب المعاني واختيار الألفاظ، وتنوع الأغراض»^(٣٤).

إن الأمر قد يبدو في البداية بحثاً عن النسق: تقليدي - تجديدي - إحيائي - توازني... إلخ ولكنه سرعان ما يؤول إلى التفكير، أي إلى تأويل الكلي بالجزئي.

V - القراءة التاريخية:

إن القارئ التجريدي لا يمكنه أن يتحقق تاريخياً إلا إذا عايش مرحلتين إبداعيتين أساسيتين، نستطيع أن نطلق على الأولى منهما: مرحلة صراع النماذج، وعلى الثانية: تعارض النماذج. وليست هذه القضية جديدة على الأدب العربي، إذ عايش قارئه صراعاً محتتماً بين نموذج القدماء ونموذج المحدثين، ثم تمكن من أن يقيم بينهما خلال مرحلة تاريخية لاحقة نوعاً من التعارض المتوازن، فيرصد بعد ذلك مقومات النموذجين معاً، ويبحث لكل واحد منهما عن نسقه الخاص، والنظام المعجمي والدلالي والتخيلي الذي يعكسه. ومعنى هذا أنه إذا كان شرط التحقق التاريخي للقارئ التجريدي مرتبطاً ارتباطاً حتمياً بالبحث عن النسق، سواء في المستوى النظري أو المستوى التطبيقي، فإن ذلك غير ممكن نهائياً إلا إذا عايش هذا القارئ مرحلة الصراع ومرحلة التعارض كما ذكرنا قبل قليل.

إن القصيدة التقليدية كانت ستكون غير تقليدية لو وقفت عند حدود قراءة الدهشة، والقراءة الاستيعادية، أي أنها في هذه الحال التي هي حال النشأة والتأسيس ستعايش القصيدة العربية القديمة، وتقرأ قراءة استيعادية ملازمة للقراءة التاريخية التي تأسست وفق معطيات القصيدة القديمة، فتخضع للشرح، وتحديد الأغراض والموازنات، ثم لإقامة أنواع من التشابه بين البارودي وأبي فراس، وبين شوقي والبحري، وبين الجواهري والمتنبي، ثم بين كل هؤلاء وأولئك. وتكون محصلة كل ما في الأمر أننا سنكتب تاريخاً أعمى لمبدعين يبصرون أكثر مما نبصر. أما وأن القصيدة التقليدية قد حاولت القصيدة أو الكتابة الرومانسية إزاحتها، ثم مازالت القصيدة المعاصرة والحداثية تحاول تغييبها، فإن ذلك قد أدى إلى تحقق قارئها التاريخي الذي جاوزت به زمن الدهشة وأجهزة القراءة الاستيعادية.

إن لهذا القارئ أشكالاً متعددة ومختلفة نعتقد أن أبسط صورة لها هي الصورة المحايدة التي تعتمد الذاكرة باعتبارها أداة الذخيرة ووسيلة رسم حدود التراث. فمن منا لا يحفظ البيت والبيتين لشوقي والجواهري؟

ولكن الصورة التي تهمنا في هذا المقام صورة معقدة ومتشابكة لتحقيق تاريخي قد يمثل تعصباً واضحاً للقصيدة التقليدية، وقد يعكس معارضة قصوى لنموذجها، ولكنه في الحالين معاً يشهد على أن هذه القصيدة قد دخلت زمن القراءة التاريخية من بابه الواسع. وقبل أن ندرس هذين التوجهين بنوع من التحليل المفصل، نحب أن نوّكد من جديد بأنه لولا ظهور النموذج الرومانسي ونموذج القصيدة الحداثيّة، لما كان بإمكان القارئ التجريدي الذي تنطوي عليه القصيدة التقليدية من أن يتحقق في المستوى التاريخي. أليس بإمكاننا أن نقول إذن: إن من جملة ما تضمنته القصيدة التقليدية من طاقة جمالية هو أن القصيدة الرومانسية والقصيدة الحداثيّة قد انبثقتا عن بعض إبداعات شوقي والجواهري؟ وأنه بصراع النماذج وتعارضها عاشت هذه القصيدة وما تزال أزمنتها الثلاثة، ثم سعت وما تزال إلى التعايش الحيوي الذي يضمن التوازن والتجديد؟ إن هذا التأكيد الأولي يفرض علينا تساؤلاً مبدئياً يرتبط به ارتباطاً حتمياً يتعلق بالشروط العامة والجوهرية التي لا بد من توافرها في كل قراءة تاريخية.

إننا نستطيع أن نلخص مجمل هذه الشروط في طابعين محوريين تتسم بهما هذه القراءة:

١ - شرط الصرامة العلمية:

وهو رد فعل واضح وصريح ضد تناقضات قراءة الدهشة وانطباعاتها المتسارعة، وكذا ضد أحكامها الجاهزة والحاسمة. ولذلك فإن أهم ما يدفع إليه هذا الشرط هو أنه يحث القارئ التاريخي للبحث عن منهج علمي يقرأ في ضوءه الأثر ويتناوله وفق أدوات إجرائية ومفاهيم، تتصف بالصلابة، وتقدر على أن تكون ناجعة ومنتجة.

نعم إن القراءة التاريخية قراءة تبريرية، ولذلك فإنها تشبه القراءة الاستيعادية من هذه الجهة. ولكنها تختلف عنها بهذا الشرط الذي هو شرط الصرامة. فيتفرع عن ذلك:

أ - كون القراءة الاستيعادية قراءة جزئية ترتبط باللفظ والمعنى والوزن والقافية والغرض... إلخ، في حين أن القراءة التاريخية قراءة كلية، تبحث في معجم الشاعر وفي

المحاور الدلالية لهذا المعجم، وكذا في بنيته الإيقاعية وفضاءه التخيلي... إلخ، فإذا ما بررت كونه تقليدياً فلا بد من أن تبرر بمجمل ذلك، وإذا أثبتت حكماً آخر أثبتته بحسب كل ذلك.

ب - القراءة الاستيعادية قراءة تفكيكية، تسعى إلى تجزيء العمل، وإلى أن يصب الكل في الجزء. أما القراءة التاريخية فتتسم بكونها قراءة تجميعية، تهدف إلى لملمة الأجزاء، وإلى ترصيفها، ثم إلى البحث عن دلالتها الكلية.

ج - أن القراءة الاستيعادية قراءة متسلحة بأحكام مقنعة في مستوى الجزء؛ أما القراءة التاريخية فذات أحكام تهدف إلى أن تكون مقنعة في مستوى الكل.

وأرى أن أهم مشروع علمي توافر فيه هذا الشرط العام للقراءة التاريخية التي تلقت شعر شوقي هو مشروع محمد الهادي الطرابلسي: «خصائص الأسلوب في الشوقيات».

فقد قسم الباحث دراسته إلى ثلاثة أقسام، وذلك في إطار منهج علمي واضح وصارم إلى أبعد حد ممكن، هو الأسلوبية الإحصائية.

القسم الأول، سماه أساليب مستويات الكلام. وهي مستويات ترتبط عنده بحواس السمع واللمس والبصر، فينتج عن كل حاسة مقومات، وخصائص، وأثر في الدلالة.

فمما ينتج عن حاسة السمع المقومات الموسيقية. وقد درسها الباحث في بابين هما: باب موسيقى الإطار، وباب موسيقى الحشو.

وقد استخلص من دراسته لموسيقى الإطار - اعتماداً على إحصاء عام ودقيق وصلب - أن «نظام اعتماد البحور في (الشوقيات) هو النظام الكلاسيكي عامة، لا يتميز شعر شوقي في ذلك إلا بكثرة ما ورد منه على الرجز. والشاعر بذلك ينفرد من بين القدماء والمحدثين، بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم»^(٣٥). ألا يمكننا أن نقول إذن إن محمد الهادي الطرابلسي تصدى لأكبر أطروحة أرادت أن تجعل من شوقي شاعراً تقليدياً؛ ليرد عليها بأن هذا الشاعر الكبير

وإن كان قد سار على أوزان الشعر العربي القديم، فإنه شكل داخل هذا الخضم الهائل من هذه الأوزان المتكررة أصالة خاصة هي: أحمد شوقي إلى جانب المتنبي، أبي تمام، البحتري، ابن زيدون، أبي نواس... فأين التقليد إذن؟ وأين سيطرة النموذج؟ إن المسألة في رأينا تحتاج إلى إعادة نظر جذرية!

ولعل في دراسة القافية عند محمد الهادي الطرابلسي ما يؤكد هذا الذي نزعمه من أن شوقي شاعر متفرد داخل هذا الاتجاه الذي اصطلح على تسميته بالاتجاه التقليدي. إذ استخلص من هذه الدراسة بأن «المميز الأكبر لقوافي شوقي هو تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهر نسبة استخدام المجرى المضموم. فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين»^(٣٦).

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة موسيقى الحشو فتتقسم لديه إلى موسيقى الصوت المعزول، وموسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي، ثم موسيقى الإطار الدلالي الموسع.

وقد استند في كل ذلك إلى مفاهيم اللسانيات وبعض مفاهيم الشعرية المعاصرة ليستخلص من خلال الخصائص الفيزيائية للصوت المفرد ومن خلال التكرار «أن الترجيع الصوتي المتجسم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في (الشوقيات) من لبنات الشعر الأساسية»^(٣٧).

فلاحظ أن هذا المنحى لديه يتصف بكثير من الغلو في شطره الأول، وبالسقوط في بعض التعميم في ما يخص شطره الثاني. ذلك أن الخصائص اللسانية أو الفيزيائية للصوت خصائص ترتبط بالكلام اليومي وبالتواصل العادي، في حين أن الإيقاع الصوتي لنظام التواصل الشعري يفقد الأصوات اللغوية طبيعتها اللسانية ليجعلها خاضعة لخصائص شعرية صميمة ذات ارتباط بالدلالة الشعرية وبالمحيط الإيقاعي الذي يخدمها ويصب في مصيها. يقول شوقي:

مَضْنَاكَ جَفَاه مَرْقَدَه

وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُوْدَه

فلاحظ أن الضاد قد أصبحت مهموسة وأن القاف لم تعد من حروف الحلق. وذلك لأن دلالة البيت تتمحور حول الحزن وتهافت المحب وشقائه.

أما مسألة التكرار فإنها قانون شعري عام لا يخص شوقي وحده بل يرتبط بلغة الشعر جملة وتفصيلاً. في حين أن الباحث يتصدى للخصائص الأسلوبية في الشوقيات.

ثم ينتقل الباحث إلى الباب الثاني من دراسته، فينظمه في إطار مستوى الملموسات بعد أن نظم الباب الأول في إطار مستوى حاسة السمع.

وقد ضيق الخناق على حاسة اللمس فحصرها في مظهر واحد من مظاهرها هو الحركة. ثم جعل لهذه الحركة أساليب تعبيرية تتمحور في مجملها حول ظاهرة المقابلة، فاستخلص أن دور هذه المقابلة في (الشوقيات) يكمن في كونها محركاً للمعاني والأفكار، وأنها «كثيراً ما تعزز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة، فتولد صوراً مسموعة أو تدعم معنى البيت بخيالات مخصبة فتولد صوراً مرئية»^(٣٨).

وإذا كان شرط الصرامة العلمية قد توافر في هذا الباب إلى أبعد حد ممكن، فإن ذلك قد أدى إلى أمور نجملها في ما يلي:

أ - حصر حاسة اللمس في الحركة، في وقت قد تشمل فيه الجماد أيضاً:

قف في يا أخت يوشع خـبـرنا

أحاديث القرون الغـابـرنا

ب - جعل الحركة حركة عامة ومجردة، دونما أي ارتباط بمجالها الدلالي والتخيلي، كأن تتمحور حول حركة الإنسان والحيوان والنبات والجماد، أو تنقسم إلى: حيوي ≠ غير حيوي، أو يتحول فيها الحيوي إلى غير حيوي، وينتقل غير الحيوي إلى حيوي كقوله:

خيل الرسول من الفولاذ معدنها

وسائر الخيل من لحم ومن عصب

حيث نلاحظ :

خيـل	-	خيـل
حيوان	-	حيوان
خيـل (من فولاذ)	VS	خيـل (من لحم...)
غير حيوي	VS	حيوي
صلابة	VS	ليونة
قوة	VS	ضعف
حيوي	VS	غير حيوي

ج - تحديد الأساليب التعبيرية للحركة في ظاهرة المقابلة. وهو أمر أدى إلى بعض الخلط من جهتين:

الأولى هو أن للحركة أساليب تعبيرية متعددة لا نستطيع حصرها في ظاهرة دون أخرى، من جملتها الاستعارة التي تحول الحيوي إلى غير حيوي، أو غير الحيوي إلى حيوي:

فَـلَا هُوَ خَـفَافٌ وَلَا ظَاهِرٌ
وَلَا سَـفَافٌ وَلَا مُنْتَقِبٌ
وَلَيْسَ بَثْـلَاوٍ وَلَا رَاحِلٌ
وَلَا بِالْبَعِيدِ وَلَا الْمُقْتَرِبِ

والثانية أن المقابلة نظام عام للغة الشعر، ناتج عن نظام أعم منه هو نظام التكرار الذي أشرنا إليه قبل قليل. أي أن المقابلة ظاهرة من ظواهر التوازي الصوتي والمعجمي والتركيبية والدلالي.

ولذلك فإنها ليست ظاهرة أسلوبية تخص شاعراً دون آخر، وإنما هي قانون عام يعتمد عليه الخطاب الشعري في مجمله.

وحين انتقل الباحث إلى مستوى المرئيات الذي يشكل الباب الثالث من القسم الأول، نظم بحثه في إطار مفهوم المشابهة والمجاورة عند جاكبسن، ثم حصر هذا

المفهوم في مستوى الصور، فدرس التشبيه والاستعارة بحسب علاقات المشابهة، ودرس المجاز المرسل والمجاز العقلي بحسب علاقات المجاورة.

ولعل أهم ما يمكن أن نوجهه من نقد لهذا الجزء من الدراسة، هو أن علاقات المشابهة والمجاورة عند جاكبسن أمران يرتبطان بنظرية عامة لديه هي نظرية المستويات. أي أن هذه العلاقات بنوعيتها تنطبق على الخطاب الشعري في مجمله، فتشمل المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والتركيبى، والدلالي. ثم تنطبق على ما يسمى بالغلاف التخيلي للنص الشعري، أي على التركيب البلاغي داخله.

ولذلك فإنه لا يمكن استخدام مفهوم المشابهة والمجاورة على مستوى واحد دون غيره من المستويات، لأن في ذلك نوعاً من الاجتزاء النظري الذي قد يذهب بمفهوم الصرامة العلمية، إذ من شروط هذا المفهوم شرط الشمولية الذي قد ينعدم في حال عدم الأخذ به شرط آخر هو عدم التناقض. أي أنه حين نقتصر على أخذ مفهوم واحد من نظرية معينة، نكون مضطرين إلى استعارة عدة مفاهيم من نظريات مختلفة، فنسقط في التناقض، وهو ما قد يؤدي إلى التخلي جملة وتفصيلاً عن شرط الصرامة.

ولإقامة الدليل على أن علاقات المشابهة والمجاورة علاقات كلية عند جاكبسن يمكننا أن نحلل البيت التالي:

تَحِيْطُ بِهِ كَالنَّمْلِ فِي الْبَرِّ خَيْلُهُ
وَتَمَلُّ أَفَاقَ الْبَحَارِ مَرَاكِبُهُ

حيث نلاحظ:

- أ - أن المشابهة الصوتية قائمة على حروف:
 - اللام الذي تردد في البيت خمس مرات.
 - الراء والباء اللذين ترددا أربع مرات.
- ب - أن هذا التشابه الصوتي قد بلغ أقصى درجاته في المقطعين الصوتيين: لُبْرُ - لِبَحَارِ.

ج - أن هذين المقطعين قد بلغا الحد الأقصى من المجاورة التي تقوم عند جاكبسن على التضاد والتصادم، إذ بالرغم من تشابههما الصوتي الكبير والواضح، فإنهما ينطويان على تضاد معجمي حاد وواضح هو الآخر:

الْبَر ≠ البحار (أو البحر).

د - وكذلك الأمر في ما يتعلق بالتركيب النحوي لشطري البيت، إذ يقوم كل واحد منهما على جملة فعلية تبتدئ بفعل مضارع، وتنتهي عناصرها التركيبية بنهاية الشطر الشعري الذي تنتظم في إطاره. ولكن الجملة الأولى تؤدي معنى الإحاطة، في حين أن الجملة الثانية تؤدي معنى التفرق والاتساع والتشتت.

هـ - والشئ نفسه في ما يتعلق بالمجال التخيلي للبيت، إذ نلاحظ أن النمل والخيل والمراكب تنطوي على تشابه واضح عقدت في إطاره مطابقة تخيلية بين النمل والخيل على أساس الكثرة، ثم ألحقت بهما المراكب على هذا الأساس أيضاً، ثم على أساس أنها من جنده.

ولكن المجاورة بين هذه العناصر تكمن في أن النمل من الهمَج وأن الخيل من الحيوان في حين أن المراكب من الجماد.

وعند هذه الحدود نقف من هذه الدراسة أملين أن يكون الهدف من تبين سماتها المميزة قد تحقق بما فيه الكفاية، ونعني بذلك أن شرط الصرامة العلمية الذي لابد من توافره في تحقق أو انبثاق القراء التاريخيين قد وصل إلى حدوده القصوى في ما يتعلق بشعر شوقي خاصة، وبالشعر التقليدي عامة. هذا الشعر الذي أصبح لدى محمد الهادي الطرابلسي حركة حيوية وإبداعية لا يمكن تصنيفها ضمن التقليد، بنحو ما لا يمكن تصنيفها ضمن تيارات التجديد الحداثي. إذ لا نستطيع أن نقول: إن شوقي شاعر تقليدي، كما لا نستطيع الزعم بأنه شاعر حداثي. وهو ما قاد الباحث وفق الصرامة العلمية التي قيد بها نفسه إلى أن يؤكد أكثر من مرة بأن الشاعر (التقليدي) المعاصر لا بدّ له من أن يخالف القدماء والمحدثين في آن واحد.

وكل ذلك من خلال منهج أسلوبى وإحصائي واضح المعالم ودقيق في مستوى المقومات، ثم صلب في مستوى التطبيق والنتائج العامة.

٢ - البحث عن النسق:

إن البحث عن النسق شرط أساسي من شروط حياة النص. إذ لا يمكن لنص معين أو مجموعة نصوص أن تحيا بمفردها. أي أنه بإمكانها أن تنعزل، فينبثق عن هذا الانعزال قارئها التجريدي، من خلال الدهشة الجمالية، ومن خلال القراءة الاستيعادية. ولكن هذا الانعزال لا يمكنها من مجاوزة أنظمتها الدلالية المستقلة، وبنياتها المركزية، لتصبح نصوصاً تاريخية بالمعنى الإبداعي والجمالي لهذه الكلمة. ولذلك فإنها تظل دائماً معبرة عن أنظمتها وبنياتها المركزية، تحيل على صاحبها وعلى عصرها دون أن تقفنا على الشاعر الكبير وعلى الإبداع الفني الذي ندهش بإزائه في كل عصر أو بيئة. إن المتنبي كان سيكون شاعراً عادياً لو لم يملأ الدنيا ويشغل الناس. وكذلك أبو تمام، لو لم يكن إمام مدرسة البديع، لما شرحه الصولي والتبريزي والمرزوقي والأعلم الشنتمري. إن النسق العام للنص هو ما يجعله - داخل القراءة التاريخية - مدرسة أو تياراً أو حركة. بل إن هذا النسق هو ما يبعده عن استقلاله الخاص، ليجعل منه أثراً إنسانياً خالداً. أي إبداعاً فنياً يكشف عن نظام دلالي يجاوز بنياته المركزية، ليعبر عن بنيات مخالفة لها، تنشأ عن عصور لاحقة، أو تضرب بجذورها في عصور غابرة.

ولذلك فإن الذين ازدروا القصيدة التقليدية، وأرادوا لها أن تكون مجرد شعر ماضوي تغلب عليه الصنعة والتكلف، وتغيب عنه التجربة والمعاناة، كانوا وما يزالون بإزاء مفارقة خطيرة لم يستطيعوا تفسيرها إلى اليوم. وأعني بذلك أنهم يحتارون أمام الشعراء الكبار الذين يمثلون هذه القصيدة في أقوى صورة لها: إنهم تقليديون، ولكنهم شعراء مبدعون. وتتلخص هذه المسألة - بحسب رأيي - في أن هؤلاء الشعراء يعيشون داخل نسق معين، ويكتسبون صفة الشاعر من داخل هذا النسق. في حين أن النقد الذي يوجه إليهم على أساس أنهم تقليديون بالمعنى السلبي لهذه الكلمة، نقد ناشئ ومتطور من خارج النسق. إنه نقد يعكس شعرية الناقد أكثر مما يمثل شعرية المبدع.

صحيح أننا ما زلنا إلى اليوم نفتقر إلى نظرية الشعر الذي نسميه شعراً تقليدياً، وأننا في مقابل ذلك نمتلك مواقف ومنظورات متعددة ومتنوعة تحاول أن تقيم نظرية لهذا الشعر من خارج نسقه. ولكن هذا لا يمنع من التساؤل المبدئي عن نسق القصيدة التقليدية، ومن التمييز بين هذا النسق وبين رؤيتنا الخارجية لما نعتقد سلفاً أنه مجموع مقومات هذه القصيدة.

إن أحسن من يمثل هذه السمات الثلاث التي أشرنا إليها، أعني: المفارقة، والبحث عن النسق، ثم الرؤية الخارجية هو الدكتور محمد بنيس في كتابه : «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها» إذ كرس الجزء الأول من هذا الكتاب للتقليدية فوجد بين بعض أقطابها في العالم العربي، ورأى أن هؤلاء الأقطاب يعكسون نموذج القصيدة التي تمثل الزمن الدائري، زمن دورة الشمس، حيث «يتحول الحاضر إلى ماضٍ يستعاد، ماضٍ متخيل حتماً، لأنه أمام حاضر الماضي لا ماضي الحاضر، وهما معاً متعارضان في التصور والتحقق»^(٣٩).

أ - المفارقة:

إن المفارقة التي مثلها طه حسين في زمن الدهشة وزمن القراءة الاستيعادية، أصبحت أكثر حدة مع الشاعر محمد بنيس ومع زمن القراءة التاريخية. ذلك أن طه حسين كان بإزاء نصوص متفرقة يقرأها فيرى أن صاحبها شاعر تقليدي، لا شخصية له، يتأثر خطى القدماء، ويعيش زمنهم، فيغيب في الماضي العربي البعيد، ويتناسى أنه لا يمكن أن يكون أبا تمام والبحري وابن زيدون والبوصيري، ثم يستطيع أن يقول عنه الناقد أو القارئ: إنه شوقي، شاعر مصر في العصر الحديث، ولكن طه حسين وهو يؤكد كل ذلك، يعترف غير ما مرة بأن هذا الشاعر الذي قلد القدماء، استطاع أن يكون مقلداً ومبدعاً في الوقت نفسه، أي شاعراً معاصراً، ضيق الخناق على نفسه، فانخرط في القوالب التقليدية، ووضع لنفسه حدوداً تغريضية هي نفسها حدود القدماء، ثم كان شاعراً كبيراً.

وهي مفارقة ستتسع دائرتها مع القراءة التاريخية ومع جعل شوقي منتماً لنسق شعري عام ومستمر عبر الزمن، عام من حيث بنيته، ومستمر من جهة صراع حاد سيفرض على أقطابه الجدد تحديات في مستوى المنظور الذي سيظل تقليدياً كما أريد له أن يكون، وفي مستوى التحقيقات المختلفة التي ستظهر في مجموع مناطق الشعر العربي.

يقول بنيس:

«واتسعت البداية لتتحول إلى مشهد يمتد عبر المراحل والأطراف، فلا يتوقف في زمنية تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقة، سواء أكان المعلن عنها هو جبران خليل جبران، أم مدرسة أبولو، أم بدر شاكر السياب، أم مجلة شعر، أم مجلة مواقف. إن المشهد، على عكس المختفي، يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة. لم يكن نقد مدرسة الديوان لحافظ وشوقي ليقوّض فتنة التقليدية. فالجواهري يعلن عن تجدد البداية واتساعها، ولئن كان جبرا إبراهيم جبرا يطلق عليه صفة «أنت آخر الفحول» فإن استمرارية المشهد التقليدي ستؤكد مع الجواهري ذاته، فيما هي تنبثق مرة أخرى من صيحة البردوني، هذا اليمني القادم من بين الجبال المسننة.

وتكون الثمانينيات ذهاباً نحو التقليدية في أكثر من منطقة عربية، حيث المهرجانات الشعرية في المشرق والمغرب معاً تفتن بتماسك التقليدية وانغراسها في اللا وعي الجماعي»^(٤٠).

إن أول سمة من سمات المفارقة التي يعيشها محمد بنيس في حدة هادئة ومستكنة، ثم مستسلمة لأمر واقع لا نستطيع رفضه إلا في المستوى النظري وبنوع من اللجاجة المنتفخة، تكمن في تصريحه المضاد للزمن الدائري. وذلك لأن «الامتداد عبر المراحل والأطراف»، واللا توقف يقتضيان انفتاح الدائرة وإمكانات التجدد ولو داخل شروطها.

ويبدو أن وعينا للزمن، وأنه لا بد من أن يمتد من الماضي إلى الحاضر، هو السر الكبير في ربط التقليدية بالقدم والعتاقة. وهو أمر كنا قد أشرنا إليه في بداية هذه

الدراسة، حيث تبينا بأن النموذج قد يتجه من الحاضر إلى الماضي، فيمكننا من أن نعيد النظر في مقومات قد تنتمي إلى هذا الماضي دون أن تتخذ صيغة البنية. وذلك أمر شوقي في إسلامياته وفي حكاياته على لسان الحيوان ثم في مسرحه الذي أثر كثير من النقاد أن يعتبروه شعراً غنائياً ممسرحاً، وكذا في أشعاره التاريخية. إنها قصائد ترسم معالم النموذج الفني الذي لا نستطيع تحريكه من الماضي إلى الحاضر إلا بكثير من التحمل.

والسمة الثانية من سمات المفارقة تكمن في الدهشة الجمالية بإزاء القصيدة التقليدية، وهي دهشة عبّر عنها محمد بنيس بمصطلح يدل على حدة المفارقة، ونقصد بذلك مصطلح «الفتنة». أي فتنة التقليدية التي لا نمتلك بإزائها إلا أن نفتتن! إننا في الوقت الذي قد نرفض فيه التقليدية في مستوى الوعي النظري وفي مستوى الممارسات الشعرية التي أرادت أن تقوم على ما تعتبره في كل مرحلة أنقاضاً لها، نظل مندهشين أمام تحقيقاتها المتجددة ومفتنين بإبداع أقطابها الذين ما فتئوا يفاجئونا بتواصل حلقات زمنهم الممتد من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى الماضي. إنه زمن الفتنة الجمالية الذي يصح اعتباره زمناً حلزونياً. هذا الزمن الذي عبّر عنه بنيس بتجدد البداية، وفي ذلك تكمن السمة الثالثة من سمات المفارقة.

إنه في الوقت الذي نعتبر فيه القصيدة التقليدية قصيدة سكونية ومحنتة يفاجئنا قطب من أقطابها الكبار بطاقة إبداعية كامنة في هذا الذي نسميه تقليداً، يفجرها من جديد، ويبعث الحياة في ما نعتقد أنه انتهى وتهافت أو أصبح أنقاضاً. وعبثاً نحاول أن نقيم صروحاً على هذه الأنقاض، فنكتسب شرعية الإبداع التي قد يعترف بها الشاعر التقليدي دون أدنى حقد أو تسلط، ثم سرعان ما نكتشف أن صروحنا قد انبنت بإزاء عنقاء أسطورية تحترق من رمادها وتنبعث عذراء بكرة تدعونا إلى غواية جديدة وإلى مجهول لا نعلم مداه. إننا في حضرة الفتنة مع الجواهري والبردونى والبرادعي والحلوي، وغيرهم كثير.

ألسنا بصدد الزمن التاريخي وقد تحول إلى زمن للدهشة. أكاد أجزم بأن القصيدة التقليدية وحدها هي القادرة على هذا الانصهار الزمني الخارق. إنها القصيدة التي تحول الزمن الأفقي إلى زمن عمودي بامتياز.

إنها قصيدة التماسك، وتلك هي السمة الرابعة من سمات المفارقة التي نعاني منها مع الشاعر والباحث محمد بنيس. إننا ضد هذا التماسك ومعه في آن واحد، من طه حسين إلى مهرجان المربد سنة خمس وثمانين، ومن العقاد وجبران ومدرسة أبولو والسيّاب إلى الجواهري، ثم من أدونيس ومحمد بنيس إلى القصيدة التقليدية المعاصرة وهي تطلع علينا من كل منبر شعري قد يعاديه ويفتتن بها، إنه تماسك القصيدة وتماسك الفتنة، تماسك جعل من البردوني «واحداً من أكبر الشعراء العرب على مر العصور، والكلاسيكي المعاصر أشدّ المعاصرة»^(٤١).

ب - البحث عن النسق:

إن قراءة الدهشة والقراءة الاستيعادية اللتين انصبّت جهودهما حول القصيدة التقليدية، لم يستطيعا تكوين نسق منسجم لهذه القصيدة. نعم إنهما انشغلا بهاجس البحث عن هذا النسق، ولكنهما لم يستطيعا بلوغه على أساس بناء المكونات ثم تحديد البنية باعتبارها علاقات مختلفة ومتبادلة بين هذه المكونات.

ولقد أدّى هاجس البحث عن النسق إلى ثلاث نتائج نستطيع إيجازها في ما يلي:

أ - الاضطراب في تحديد المكونات: ونقص ذلك اضطراب أنواع التساؤل حول المكوّن الإيقاعي والمعجمي والتركيبى والدلالي.

فمرة يكون الوزن والقافية مأخوذتين من القدماء، ومرة يكونان تجديدًا وإبداعاً بالرغم من هذا الأخذ.

ثم تكون الوحدات المعجمية مستعارة أو مسروقة، وجديدة تعكس سمات التجربة الحقّة والمعاناة.

وقد يكون البيت أو المقطوعة والقصيدة من صميم التركيب العربي القديم، ثم قد تكون هي نفسها مكونات لتركيب إبداعى ذاتى ومستحدث.

أما الأنظمة الدلالية فقد تكون هي نفسها أنظمة القدماء، وقد تكون محض تخيل من صميم العصر ولبّ التجربة الذاتية.

ب - الانكفاء على أنساق القصيدة العربية القديمة: وهي مسألة امتدت من طه حسين وزكي مبارك، لتتسع رقعتها فتشمل شعراء كثيرين غير شوقي، تناولهم باحثون متعددون على أساس أنهم جميعاً امتداد لتلك الأنساق وانعكاس لمجمل معطياتها. وهو ما أدى إلى نتائج مغلوبة لم تزد على أن جعلت موسيقى شوقي كوسوسة الحلي، وطبع حافظ إبراهيم شبيهاً بسليقة المتنبي، وفروسية البارودي شبيهة ببطولات أبي فراس الحمداني، والجواهري آخر الفحول. ويتلخص الاعتراض على كل ذلك في التساؤل عن نسق القصيدة التقليدية المعاصرة، في ضوء نظرية عامة لهذه القصيدة، تحدد مكوناتها، وتسبر أغوار العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات. وذلك لأنه لا طائل وراء ربط علاقات مجهولة بين كل شاعر معاصر وكل شاعر قديم، لأن القدماء أنفسهم لم يفعلوا ذلك، وكأنهم كانوا يحاولون باستمرار اعتبار كل شاعر، إنما هو مبدع كبير داخل نسق خاص. قد يخضع هذا النسق للتحقيب، وقد يجاوزه إلى الطبقة، أو المدرسة والتيار. فلماذا لا نتساءل اليوم عن نسق القصيدة التقليدية أو أنساقها إن أمكن؟.

ج - محاولة الانفتاح على الآداب الغربية: وهي محاولة بدأها طه حسين، واستمرت مع محمد مندور وغيره ممن حاولوا دراسة القصيدة العربية الحديثة في ضوء اتجاهات الأدب الغربي. وقد أدى ذلك إلى اعتبار شعراء العرب كلاسيكيين أولاً، ثم رومانسيين فيما بعد، فواقعيين، ثم قصصيين وغنائيين وشعراء مسرح... إلخ.

وهو أمر لا اعتراض عليه إذا كان المقصود منه تأسيس أدب مقارن يدرس المعطيات في ضوء المقارنة، ثم لا يتعدى ذلك - وهو ما قد وقع - لاعتبار الشعر العربي

الحديث في مجمله انعكاساً غير مشروط لمدارس الغرب وتياراته، وهنا نعود لنؤكد أن المقارنة لا بد لها من أن تكون بين الأنساق والأنظمة الدلالية والبنىات.

إن الأستاذ محمد بنيس حاول مجاوزة كل ذلك بدءاً بالمصطلح وانتهاء إلى الخطاب.

وتفصيل ذلك أنه رفض مصطلح: الكلاسيك، والبعث، والإحياء، ثم قبل مصطلح الاتباع على مضض، وأقرّ مصطلح التقليد.

وفي هذا الرفض والقبول يصح أن نقول: إنه أراد أن يبحث للقصيدة التقليدية عن نسق داخلي. ذلك أن (الكلاسيك) هو قولتير وراسين وكورني، أما شوقي والجواهري فشئ آخر لا محالة.

ثم إن البعث والإحياء ارتباط حتمي وغير مشروط بامرئ القيس والأخطل وأبي تمام... إلخ.

نعم إن دائرة القرابة قد تتسع لتشمل هؤلاء وغيرهم، ولكنها دائرة قد أصبحت لدى كثير من الباحثين، وفي جميع مناطق العالم العربي دوامة تغيب الشعراء، وتعمل على مسخهم لتجعل منهم في آخر المطاف دواجن مستنسخة داخل (تراث) أريد له هو أيضاً أن يكون آلة للاستنساخ. إننا بهذا الرفض للإحياء والبعث نصبح بإزاء قمم شامخة للإبداع العربي المعاصر.

لقد أدى هذا التساؤل عن النسق الداخلي للقصيدة التقليدية بمحمد بنيس إلى اعتبارها برنامجاً شعرياً صريحاً للحدثة العربية، تلتها وواكبته برامج أخرى من صميم الإبداع الفني الذي اتجه للاستفادة الإيجابية من برامج شعرية متعددة انفتحت بإزاء توجهين اثنين هما: التراث العربي القديم، ومُجَمَّل معطيات التراث الإنساني القديم والمعاصر. وكل ذلك في سبيل إثبات استقلال ذاتي موصول بغيره من أنواع الاستقلال التي أعلن عنها الآخر الذي سيصبح في هذه الحال: المتنبي وقولتير في آن واحد.

والشرط الأساسي للنسق تحديد مكوناته.

ويبدو أن أول ما شغل بنيس من هذه المكونات هو الإعلان عن البرنامج التقليدي - صراحة أو ضمناً - من طرف أقطابه في العالم العربي برمته. وهو ما جعل التقليد مدرسة جديدة. وهنا يكمن الاختلاف الجذري بين الذين مثلوا هذه المدرسة وبين ثلاثة توجهات كبرى لا نستطيع بأي حال من الأحوال تصنيفها ضمن هذا الذي سنسميه - إن حقاً أو باطلاً - مدرسة تقليدية. وأعني بذلك:

أ - التيارات الشعرية التي عرفها الأدب العربي القديم:

إن الذين يزعمون أن الرّصافي والبارودي وشوقي والجواهري وابن إبراهيم شعراء مقلّدون، ثم يقصدون بذلك أن التقليد استنساخ مطابق للأصل، يجعلون من هذا المصطلح كلمة اعتباطية لا تدل على شيء، فيؤدي بهم ذلك حتماً إلى أن يلحقوا تياراً إبداعياً جديداً بتيارات قديمة ومفرقة في التاريخ حتى لا نستطيع ادعاء حدود نشأتها الأصلية ومعالماً نماذجها الأولية. وإلا سنسقط في مبحث السرقات كما أراد أن يبينه بعض الذين تحاملوا على أبي نواس وأبي تمام والمنتبّي. فلا أصالة إذن ولا إبداع، سوى ما يتعلق ببعض الجاهليين إن أمكن ذلك.

ب - التيارات الغربية:

وعلى عكس هؤلاء الذين ربطوا المدرسة التقليدية المعاصرة بالنموذج العربي القديم ربطاً ألياً وسطحياً، أراد نقّاد آخرون ربطها بالكلاسيكية في صيغتها الفرنسية، فسمّوها بعثاً وإحياء ونهضة، على غرار ما فعله الأوروبيون في بعثهم أو إحيائهم لمقوّمات الحضارة اليونانية. ولعل في ترجمة مصطلح: Renaissance ما يكفي لإقامة الدليل على هذا الربط الذي سيبدو أكثر إجحافاً ومسخاً من الربط السابق. وهنا لابد من أن نتساءل عن علاقة الجواهري وابن إبراهيم بقولتير وراسين ومونتيسكيو؟ وقد نشأ الأول في النجف وترعرع الثاني في صفوف طلبة القرويين.

ثم لماذا نصرّ على اعتبار شوقي شاعراً كلاسيكياً وهو متأثر في شعره التاريخي بفيلكتور هوجو، وفي قصصه على لسان الحيوان بلافونتين، وفي مسرحه بحكايات الحب والبطولة التي لا علاقة لها ألبتة بالآلهة والقدر؟

ج - التيارات التي نشأت في تداخل مع المدرسة التقليدية، ثم انفصلت عنها لتبني توجهاتها المستقلة:

وأعني بذلك مدرسة أبولو، ومدرسة المهجر، ثم التيار الرومانسي في العالم العربي، وكذا تيار الشعر الحر في أولياته.

إن تداخل هذه التيارات في مجملها مع المدرسة التقليدية، وكذا تداخل المدرسة التقليدية مع مجمل هذه التيارات أمر لا مجال إلى إنكاره. فكم قصيدة لشوقي ذات مسحة رومانسية، وكم قصيدة للرومانسيين ذات طابع تقليدي. كما أن للجواهري بعض الشعر الحر، ولبعض أصحاب الشعر الحر قصائد ذات إهاب تقليدي. ولكن المهم ليس هو هذا وذاك، وإنما هو أن هذا الذي نسميه تقليداً، إبداع فني من صميم عصره، ذو جذور تراثية، وانفتاح على الغرب، ثم تفاعل مع التيارات الشعرية التي نشأت معه أو في فترة قريبة منه.

ولذلك فإننا بصدد نسق شعري مستقل عن غيره من الأنساق ومتفاعل معها، والسؤال المطروح: ماذا تقلد المدرسة التقليدية؟

إن الإعلان عن برنامج صريح أو ضمني من طرف أقطاب هذه المدرسة يجعلها تياراً شعرياً مستقلاً بذاته، أي نسقاً إبداعياً مخالفاً لغيره من الأنساق: قديمة كانت أو جديدة.

ومن مكونات النسق التي بحث عنها بنيس مفهوم الشعر والشاعر. وقد تمّ له ذلك من خلال تأمل مقدمتي ديوان البارودي وديوان شوقي.

يقول البارودي:

«وبعد، فإن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألأئها نوراً يتصل خيطه بأسلكة اللسان، (...)
تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جرّت
به عادة الإنسان أن يتكلّم
فلا يعتمدني بالإساءة غافل
فلا بدّ لابن الأيك أن يترنّم

فنتساءل في اتفاق واختلاف مع الأستاذ محمد بنيس عن علاقة «لمعة الخيال، وصحيفة القلب، وابن الأيك» بالكلام الموزون، المقفى، الدال على معنى»^(٤٢).

ويقول شوقي:

«اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرّموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم أثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور القديم على قديمه...»^(٤٣).

وهو كلام واضح يرفض شوقي من خلاله الصناعة والكلفة والتعقيد والقديم القديم...

ولذلك فإن هذا المفهوم وحده كافٍ لإخراج (التقليديين) من هذا الذي أردناه معسكراً للتقليد، وإدخالهم ضمن زمرة المبدعين الكبار الذين لا بد لهم من أن يوفّقوا لأنفسهم شرط الحرية حتى يكونوا جديرين بهذا اللقب الذي تمنحهم إياه أجهزة القراءة التاريخية.

إن هذه الحرية وحدها هي الكفيلة بجعل الشاعر شاعراً، يقول البارودي:

«ولقد كنت في ريعان الفتوة، واندفاع القريحة بتيار القوة، ألهج به [الشعر] لهج الحمام بهديله، وأنس به أنس العديل بعديله، لا تذرّعا إلى وجه أنتويه، ولا تطلّعا إلى غنم أحتويه، وإنما هي أغراض حركتني، وإباء جمّ به، وغرام سال على قلّمي، فلم أتمالك أن أهبت، فحركت به جرسى، أو هتفت فسرّيت به عن نفسى».

ويقول الشاعر:

«الحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلّ عنها، ويتبرأ الشعراء منها، إلا أن هناك مُلكاً كبيراً ما خلّقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب. وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثرى والثريا، يقلّب إحدى عينيه في الذر ويجيل أخرى في الذرا، يأسر الطير ويطلقه، ويكلّم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطلّ، ويمرّ بالعراء مرور

الوبل. فهناك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول...»^(٤٤). ومعناه بالنسبة إلينا أن النموذج حاضر، فلا مجال لإنكاره. ولكن الذات المبدعة والتجربة تنازعانه السلطة وتحاولان إزاحته عن أن يكون نموذجاً صلباً ومتسلطاً حتى لا مجال للحرية.

ويبدو أن هذا الصراع المتوافق مع النموذج، هو الذي يحرك المدرسة التقليدية، ويؤسس نسقها الخاص والمتميز، وإن ظهر لكثير من النقاد والباحثين في صورة خضوع مطلق للماضي وتوافق كلي معه.

بإمكاننا إذن أن نستخلص بأن الشعر عند (التقليديين) إبداع وبأن الشاعر مبدع. ولذلك فإن النسق الذي أسسوه، ثم تحركوا في إطاره، نسق سيشغل في حرية مطلقة دونما حدود للمكان والزمن.

ففي ما يتعلق بجغرافية الشعر التقليدي، سنلاحظ لا محالة أن هذا الاتجاه قد ازدهر في مجمل مناطق العالم العربي، دونما أي تمييز بين جهة وأخرى، اللهم إلا في ما يتعلق بالتفوق الكمي أو الكيفي لدى هذا الشاعر أو ذاك. وهذه مسألة أخرى لا تهمننا في هذا المقام بقدر ما يهمننا التأكيد على أن نسق القصيدة التقليدية قد اشتغل في حرية تامة وبفعالية قوية كما هو الشأن بالنسبة لكل تيار فني يجاوز حدود التأسيس ويطمح إلى آفاق الممكن.

ولقد وفق الدكتور محمد بنيس إلى أبعد حد ممكن حين تتبع جغرافية هذا النسق، فسلك البارودي وشوقي والجواهري ومحمد بن إبراهيم في منظومة واحدة لم يوفق إلى إدراك أبعادها وممكاتها أغلب من بحث في هذا الموضوع قبله.

وفي تكامل تام وحيوي مع هذه الجغرافية الشاسعة لم يكد يحدد بنيس للمدرسة التقليدية أي زمن متوقف، بل تحدث عن الجواهري وهو ما يزال على قيد الحياة، وأشار إلى البردوني، ثم ترك الباب مشرعاً لإمكانات إبداعية جديدة داخل التيار التقليدي. ولذلك فإن حدود الزمن والمكان تظل من هذا المنظور العلمي الناضج والواثق من نفسه حدوداً مشرعة وثابتة، تضمن الحرية والتفاعل والتنوع، في وقت أرادت فيه كثير من الكتابات المتهافئة إسكات هذا الصوت أو ذاك، أي إسكات صوت الإبداع الفني في نهاية الأمر.

ج - الرؤية من الخارج؛

إنَّ أقسى ما تعاني منه المدرسة التقليدية هو دراستها وتقييمها أو وصفها من الخارج. أي بعدم استحضار نسقها الداخلي لإجلاء كلِّ مقوِّم من مقومات القصيدة التي تنتجها. نعم إن هذه المسألة قد تعمم لتصبح مشكلاً عويصاً ما يزال يعاني منه الشعر العربي برمته. ذلك أنه شعر ارتبط في مجمله ببلاغة القراءة بدلاً من أن يرتبط ببلاغة الإبداع. ولكننا نلاحظ داخل هذه المسألة الكبرى بأنَّ جلَّ المدارس الأدبية التي نشأت بعد المدرسة التقليدية، مدارس جمعت بين الإبداع الفني ودراسة هذا الإبداع في الوقت نفسه. ولا أدلَّ على ذلك من مدرسة الديوان والمدرسة الرومانسية اللتين خاضتا صراعاً لإثبات هويتهما الإبداعية. في حين أن الشعراء التقليديين قلَّما يتحدثون عن مفاهيمهم التي بدت واضحة لديهم فأثروا الصمت النقدي، ليتركوا المكان للنقاد ودارسي الأدب. ومن هنا ترسخت بإزاء إنتاجهم بلاغة القراءة.

ومما ترتب على ذلك أن خصومهم خلطوا بين الإبداع وقراءة الإبداع ليجعلوا من الشعر «كلاماً موزوناً مقفًى». وصناعة أو حرفة ذات قواعد وتقاليده لا يجوز بأي حال من الأحوال خرقها أو عدم احترامها. بل كلُّما كان الشاعر متقناً لهذه القواعد ومحترماً لهذه التقاليد، كان صانعاً ماهراً وصاحب حرفة مجوداً...

ولعل استحضار مفهوم الشعر والشاعر عند البارودي وشوقي - وهو ما لخصنا فيه القول قبل قليل - ما يكفي لإقامة الدليل على أن هذا التوجه قد خضع لكثير من الخلط والتحامل. خاصة إذا أضفنا إلى ذلك بأنَّ خصوم التقليدية قد أرادوا احتكار مفاهيم من مثل: التجربة والمعاناة والإبداع الذي يقتضي خرق القواعد والذات الشاعرة... وغير ذلك مما روجوا له، ثم جعلوه مرتبطاً ارتباطاً حتمياً بتوجهاتهم الفنية. ويبدو أن الأستاذ محمد بنيس قد حاول الابتعاد عن هذا التوجه، ليرصد معالم المدرسة التقليدية عبر مؤشرات الداخلية. وذلك بهدف مجاوزة الصراع ضدها ثم وصفها على أساس أنها أول تجربة للحدثة الشعرية في العالم العربي.

يقول: «هي باختصار أزمة البيت التي تفضح أزمة المفهوم. وها هو الشعر التقليدي الذي عرف بإخلاصه للنموذج القديم، وللمنط الأولي للبيت حسب (لوتمان)

يخرج هو ذاته على هذا النمط الأولي، ولا نجد اللباقة الكافية للتستر عن هذا الخروج! إنَّ هذا النموذج القديم مرَّ بإبدالات من القصيدة إلى الموشَّح، ومن الموشَّح إلى ما يمكن تسميته بالقصيدة البديعية، التي ما يزال يكتب محمد بن إبراهيم قصيدة على غرارها هي «الشطرنج الناطق» ولا يتَّسع مفهوم البيت عند العرب القدماء لاستيعابها، وما زلنا ساكتين عن القصيدة البديعية»^(٤٥).

وكم كنت أتمنى أن يدرس الأستاذ محمد بنيس الشعر المسرحي عند شوقي في ضوء الإبدالات التي يشير إليها، حتى نتمكن من رصد الخروج على النمط الأولي للبيت، باعتباره نمطاً مرتبطاً ببنية الثقافة الشفوية، وفهم الأنماط المخالفة له على أساس أنها ذات بعد إيقاعي يتمازج فيه السمعي بالبصري داخل المدرسة التقليدية نفسها.

وبالرغم من ذلك فإن بنيس يكاد يتفرد بخلخلة مفهوم البيت من داخل المدرسة التقليدية نفسها، في وقت اعتبرت فيه هذه المدرسة المخلص الأكبر لنمط البيت.

إن دراسة المسرح الشعري عند شوقي ربما تمكَّن من إدراك مدى التغيرات التي طرأت على البيت التقليدي من داخله، وهو ما قد يمكن في مرحلة لاحقة من إدراك مدى الاختلاف الجوهرى بين النموذج القديم والنموذج الجديد للقصيدة العربية في مجملها، لا في حدود ما يسمى مضموناً أو محتوى، بل في هذا الاختناق الكبير الذي حاولنا حصرها ضمنه، أعني قوالب الوزن والقافية واللفظ والمعنى وما أشبه ذلك من مفاهيم جزئية ومفروضة على النص من خارجه.

إلى هذه الحدود نقف، لنؤكد من جديد بأن نسق القصيدة التقليدية، نسق جديد في الأدب العربي، نسق أعاد الشرعية الإبداعية للنموذج القديم، فاقترب منه ليبعد، وقلده ليجدد، ثم حاول تأصيل الذات الإبداعية في تفاعل كبير مع الذخيرة الفنية، وفي تصادم مع تحنيط هذه الذخيرة وتفكيكها في آن واحد.

إن التقليدية باختصار ليست قضية تقليد، بقدر ما هي تجدد للأصل وإعادة لإشعاعه وتماسكه وفتنته في إهاب مستحدث وصورة قديمة - جديدة.

الهوامش

- ١ - Lector in Fabula - P.7
- ٢ - Pragmatique pour le discours littéraire - p.18
- ٣ - انظر المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب - إدريس بلمليح، ص ٢٧٩ فما بعد.
- ٤ - Esthétique de la réception et communication Littéraire - in - Critique.
No 413-1981 - p.1117
- ٥ - المصدر نفسه - ص ١١٢٤
- ٦ - حافظ وشوقي - ص ١٧٦
- ٧ - المصدر نفسه - ص ١٩٦
- ٨ - العمدة - ج ١ - ص ٩٠
- ٩ - حافظ وشوقي - ص ٤٦
- ١٠ - الصناعتين - ص ٥١
- ١١ - حافظ وشوقي - ص ١٩ - ٢٠
- ١٢ - م.ن - ص ٢٩
- ١٣ - م.ن - ص ١٧٦
- ١٤ - م.ن - ص ٢٠
- ١٥ - م.ن - ص ١٢
- ١٦ - م.ن - ص ٩٠ - ٩١
- ١٧ - م.ن - ص ٩٨
- ١٨ - م.ن - ص ١٩٦
- ١٩ - م.ن - ص ٥٠
- ٢٠ - م.ن - ص ٩٠
- ٢١ - م.ن - ص ٤٢
- ٢٢ - الموازنة بين الشعراء - ص ٦١
- ٢٣ - م.ن - ص ١١٢

٢٤	-	م.ن - ص ١١٣
٢٥	-	م.ن - ص ١٢٣
٢٦	-	م.ن - ص ١٢٣
٢٧	-	حافظ وشوقي - ص ٤٦
٢٨	-	م.ن - ص ١٠٤
٢٩	-	م.ن - ص ١٠٣
٣٠	-	م.ن - ص ٤٢
٣١	-	م.ن - ص ٩٤
٣٢	-	م.ن - ص ٩٥
٣٣	-	م.ن - ص ٩٥
٣٤	-	الموازنة بين الشعراء - ص ١٢٣
٣٥	-	خصائص الأسلوب في الشوقيات - ص ٢٧
٣٦	-	م.ن - ص ٥٣
٣٧	-	م.ن - ص ٧٣
٣٨	-	م.ن - ص ١٢٧
٣٩	-	الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها - ج ١ - ص ٨٣
٤٠	-	م.ن - ص ٧٤
٤١	-	م.ن - ص ٧٤ - هـ ٣
٤٢	-	م.ن - ص ٧٩
٤٣	-	م.ن - ص ٨١
٤٤	-	م.ن - ص ن.
٤٥	-	م.ن - ص ١٢٥

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً للدكتور بلمليح على عرضه الشائق والتزامه بالوقت، أنتقل كسباً للوقت ودون إطالة إلى الباحث الدكتور سالم عباس خدادة الذي سيكشف لنا بحثه بعنوان (قراءة القصيدة الرومانسية) في حدود نصف ساعة، والدكتور خدادة ولد عام (١٩٥٢) في الكويت وقد حصل على ماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة (١٩٨٥) ونال الدكتوراه من الكلية ذاتها عام (١٩٩٢). عمل مدرساً بكلية التربية الأساسية ثم أستاذاً مساعداً ثم رئيساً لقسم اللغة العربية في الكلية ذاتها، له ديوان شعر بعنوان (وردة وغيمة ولكن) في عام (١٩٩٥) من مؤلفاته (التيار التجديدي في الشعر الكويتي) رسالة ماجستير - (ظاهرة غموض الشعر في النقد العربي) رسالة دكتوراه.

جمع واختار ودقق ديوان (أوشال) لأحمد العدوانى مع الدكتور خليفة الوقيان وله دراستان في طريقهما إلى النشر (النص وتجليات التلقي) و(النقد والسياق)، مع الدكتور خدادة فليتنفضل مشكوراً.

البحث الثامن

قراءة القصيدة الرومانسية

د. سالم عباس خداده

عنوان هذه الورقة يشير إلى أمرين: رصد قراءة النقاد للقصيدة، أو قراءة مقترحة من قبل الباحث لهذه القصيدة، وقد أثرنا الجمع بين الأمرين لنصل إلى قراءة تحاول تحديد أهم السمات الرومانسية في القصيدة العربية. اعتماداً على منهج يقوم على الموازنة بين الإبداع الشعري والنظرية النقدية...

(١)

درج الباحثون على إطلاق مصطلح «الرومانسية» على اتجاه في الشعر العربي يقع فيما بين الحربين العالميتين أو قبل ذلك أو بعده بقليل، على خلاف بين الدارسين حول استخدام المصطلح أهو الرومانسي أم الرومانتيكي أم الإبداعي أم الوجداني أم غير ذلك؟. والذي يبدو أن رأي عبدالقادر القط له وجهته حين اختار «الاتجاه الوجداني» وذلك لشيوع لفظ الوجداني في شعر هذا الاتجاه وفي نقده أيضاً، ولكن شيوع مصطلح الرومانسية في كتابات بعض النقاد المتأخرين، ووجود علاقة وثيقة بين أقطاب الاتجاه الرومانسي شعراء ونقاداً وبين الرومانسية الغربية، دفع إلى ثبات هذا المصطلح لدى معظم الباحثين أكثر من غيره. علماً بأن شعراء هذا الاتجاه، وهم في غالبيتهم نقاد، رفضوا تبعيتهم لهذا الاتجاه، وهذا واضح في كلام العقاد^(١)، كما أنه جلي في خطاب الشابي^(٢)، ولكن هذا الرفض يمكن أن يعزى إلى خوفهم من الاتهام بالتقليد في الوقت الذي كانوا فيه يهاجمون حصون ما يسمى بالشعر التقليدي (أو الإحيائي أو الاتباعي أو المحافظ).

إن مصطلح الرومانسية متشعب الدلالات على نحو حذر من التورط في الخوض فيه بعض نقادها حين قال بأن «من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطيرة راح ضحيتها

كثيرون»^(٣) والحقيقة أنني لست معنيا هنا بتمحيص مصطلح الرومانسية، ولا بالتأريخ لحركتها الشعرية والنقدية، فقد أوفى من كتب فيها، وسنشير إلى بعض هذه الجهود بعد حين، ولكنني معني بالرومانسية في صورتها العربية، وفي فن الشعر على نحو خاص.

ومن المتفق عليه بين الدارسين أن ملامح التأثر بالأدب الغربية أخذ يؤتي ثماره منذ وقت مبكر من هذا القرن، وكان التأثر بالاتجاه الرومانسي في تلك الآداب أعمق لما صادفه من عوامل القبول على مستويات مختلفة.. صحيح أن الرومانسية بوصفها مذهباً قد انتهت منذ أمد بعيد في أوروبا، ولكن تراثها في الشعر والنقد كان فيما يبدو الأنسب للبيئة العربية في ذلك الوقت، وبخاصة أنها كانت تمثل ثورة على الكلاسيكية، وهذا وحده كان كافياً لجعلها قبلة التأثيرين على الاتجاه الشعري العربي السائد حينئذٍ الذي كان يمثل أمثلة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وجميل الزهاوي ومعروف الرصافي وغيرهم... وقد أنتجت هذه الثورة إبداعاً متميزاً على مستوى الشعر، وإبداعاً متميزاً كذلك على مستوى النقد...

ولقد خطت أقلام مبدعي المرحلة في الشعر والنقد قيماً نقدية أسهمت في تنوير عالم الشعر والشعراء اعتماداً على نظرية التعبير الرومانسية فأبرزوا قيمة العاطفة، وبينوا دور الخيال، واهتموا بالتعامل مع الطبيعة تعاملًا مختلفاً عما سبق، والتفتوا إلى وحدة القصيدة، ودعوا إلى التجديد في موسيقاها وغير ذلك... هذه القيم النقدية وسواها هي التي أخصبت الحركة الشعرية، وقد تولى غرسها ورعايتها النقاد الشعراء من مدرسة الديوان والمهجر مع التنويه اللازم والخاص بالخطوات الأولى التي مهدت لهذا الاتجاه الشعري والتي جاءت بفضل ما كتبه وأبدعه كل من خليل مطران، وجبران خليل جبران... وقد حظيت هذه الحركة الشعرية النقدية باهتمام النقاد في المراحل اللاحقة، فتصدوا لمنتجها الشعري والنقدي: تاريخاً وتأسيساً وتقويماً، ولعل أبرز الدراسات في هذا المجال هي تلك التي قام بها محمد مندور في حلقاته عن «الشعر المصري بعد شوقي»، وما كتبه محمود الربيعي في «نقد الشعر» ونعيم اليافي في «الشعر العربي الحديث» وفي «تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث» ويمنى العيد في «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان...» وجلال فاروق

الشريف في «الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» وهناك دراسات كثيرة حول هذا الاتجاه في شعر كل بلد عربي، أما الدراسات التي تميزت برصدها لهذا الاتجاه في الشعر العربي دون تخصيص فمنها دراستان هما «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» لعبدالقادر القط، و«الرومانسية العربية» لمحمد بنيس.

إن قراءة القصيدة الرومانسية تتحدد في إطار النقد المصاحب لها، والنقد اللاحق، ففي مجمل هذه الجهود تتبدى لنا الخصائص التي أُلح عليها النقاد، والتي أصبحت سمات مميزة للقصيدة الرومانسية، هذه السمات ليس بالضرورة تواجدتها في كل قصيدة رومانسية، ولكن لا تخلو القصيدة في هذا الاتجاه من بعضها، بل إن القصيدة الرومانسية لا يمكن أن تحمل طابعها المميز إلا من خلال احتوائها على أهم تلك السمات المميزة...

(٢)

إن ثنائية التقليد والتجديد هي التي أشعلت المعركة النقدية وهي التي كانت منطلقاً لتحديد أبرز سمات التطور في القصيدة العربية، وذلك من خلال الإلحاح على تجاوز الأغراض التقليدية والاتجاه نحو التعبير الصادق عن الذات الشاعرة، يقول المازني: «أليس شعر حافظ قاصراً على المدح والثناء، ونظم منثور الأخبار، وصوغ مقالات الجرائد. وهل خرج حافظ عن الطريق القديم الدارس أو قال غير ما قالت فيه العرب... وهل أدل من ذلك على التقليد ووهن السليقة وقصور الباع؟ وإذا لم يكن التقليد عنواناً على العجز عن الابتكار فأأي شيء أدل منه وأبلغ في إظهار العجز والقصور؟ على أنهم يقولون: إن التقليد ليس بعييب، ونحن نقول: مهما يكن من الأمر فإنه في كل حال دليل على ضعف الخيال، وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية وفنائها في غيرها...»^(٤) والمازني لا ينكر فضل القدماء، بل يرى ضرورة الإفادة منهم ولكن «مهما يكن فضل القدماء ومزيتهم فليس ثم مساع للشيخ في أنك لا تستطيع أن تبلغ مبلغهم عن طريق الحكاية والتقليد، فإن الفقير لا يغنى بالاقتراس من الموسرين ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء الأولين جملة وعدم الاحتفال بهم، فإن

ذلك سخف وجهل، ولكنني أقول: إنه ينبغي أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التي لا ينبغي لكاتب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال - كالصدق والإخلاص في العبارة عن الرأي والإحساس - وهذا كفيل بالقضاء على فكرة التقليد»^(٥) ويصف العقاد قصيدة شوقي التي مطلعها:

اثـن عـنان القـلب واسـلم بـه

مـن رـبـرـب الرـمـل ومـن سـسـرـبـه

بأنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون، وكان فيها مقلداً للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه... ويرى أن التقليد يعطل المدارك والحواس^(٦).. ويقرن التقليد والاقتباس والسرقة^(٧).. وإلى مثل ذلك ذهب ميخائيل نعيمة الذي افتتح غرباله بمقدمة للعقاد يهاجم فيها الشعر التقليدي، ثم أعلن عن موقفه الراض لهذا الشعر من خلال نقده للدرة الشوقية^(٨).. واضح أن جهد هؤلاء النقاد ينصب على ضرورة تجاوز الأغراض التقليدية، وتعددتها في القصيدة الواحدة، وضرورة أن يكون الشعر تعبيراً صادقاً عن المشاعر، وأن يمنح الشاعر خياله فرصة الابتكار لا على مثال سابق... ولعل هذا الجهد في محصلته كان يوجه - بأثر من نظرية التعبير الرومانسية - الشعراء إلى مزيد من العناية بعواطفهم الذاتية ويدفعهم عن أبواب شعر المناسبات، وهو توجيه ودفع جعلوا الحديث عن العاطفة في الشعر من الأحاديث المألوفة في هذه المرحلة، بل إن كتاب المازني «الشعر غاياته ووسائله» خصص مكاناً للحديث عنها، لبيان أن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر^(٩).. ولكن هل يمكن أن يخلو شعر من عاطفة ما؟ ربما يكون هذا التساؤل قد ورد على أذهان هؤلاء النقاد، ولهذا تجددهم يلحون على الصدق في هذه العاطفة، مما يعني أن الشعراء التقليديين لا يعيرون الصدق اهتمامهم، يقول العقاد: «الشعر تعبير، والشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية...» ويرى أن الشاعر مطالب بالتعبير الجميل عن الشعور الصادق^(١٠) إن تأثير مثل هذه الأفكار النقدية على مجمل الحركة الشعرية كان قوياً، زاد من قوته اتصال بعض الشعراء بالاتجاه الرومانسي الغربي، وإذا كان بعض التقليديين قد استجاب لمثل

هذه الأفكار فهي استجابة محدودة سطحية، أما من نحسبهم ضمن الاتجاه الرومانسي فقد كانت استجابتهم واسعة عميقة، لقد وعوا جوهر المفارقة بين الشعر التقليدي الذي يقوم على المحاكاة وبين الشعر الجديد - الرومانسي - الذي يقوم على التعبير^(١١)، ذلك التعبير عن الذات الشاعرة الذي غير صوت القصيدة العربية فنقلها من الصخب إلى الهمس كما عبر محمد مندور، والهمس عنده ابتعاد الشعر عن الخطابة والارتجال، وألا يقتصر الشاعر على التعبير عن مشاعره الشخصية، فهو يهمس بأي شيء فيثير المتلقي ولو كان موضوع قصيدته ملابسات لا تمت إلى المتلقي بسبب^(١٢) وفي ضوء حديث مندور عن الهمس يتحدد المقصود من التعبير عن الذات فهو لا يعني «أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها - وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية - بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس والإنسانية»^(١٣) وهذا الحديث عن الذاتية لا يعني بحال أن التقليديين كانوا بعيدين عنها، بل إنهم مهدوا لها على نحو ما بيّن عبدالقادر القط في دراسته القيمة، ومن ثم فإن محمد فتوح عبر عن هذا التحول من الذات التقليدية إلى الذات الرومانسية تعبيراً صائباً حين رأى أن الأمر تدرج من مرحلة «الوعي بالذات» في قالبها الإحيائي: إلى مرحلة «توكيد الذات» في إطارها الرومانسي^(١٤).

على أننا يجب أن نشير إلى أن هذا التحول إلى التعبير عن الذات على الرغم من تأثيره القوي في تشكيل القصيدة الرومانسية إلا أنه لم يحسم الأمر مع الشعر التقليدي الذي ظلت بعض آثاره باقية في جسد القصيدة الرومانسية، ولعل هذا الاختلاف عن الشعر القديم أو التقليدي، وذلك التشابه معه يعطيان الرومانسية العربية خصوصيتها، ذلك أن الملحوظ في الشعر الرومانسي العربي هو علاقته الوثيقة بالموثوث على الرغم من تأثره العميق بالتراث الرومانسي الغربي. ونضيف إلى الإشارة السابقة أن الشعراء العرب الذين يمكن إدراجهم تحت هذا الاتجاه مختلفون من حيث درجة الاستجابة لطبيعة التجربة الرومانسية، ومن حيث الفعل الإبداعي. ويكاد النقاد يجمعون على أن شعر الديوان أقل توفيقاً من شعر المهجر وأبولو، كما أن كل شاعر

من هؤلاء له تجربته المختلفة، وطريقته الإبداعية المتميزة، ومن ثم ليس غريباً أن نردد مقولة أن هناك أنواعاً من الرومانسية بعدد الرومانسيين^(١٥). .. يضاف إلى ذلك أن الشاعر من هؤلاء لا تستقيم قصائده في اتجاه واحد من حيث خصوبة الرؤية ومستوى المعالجة الفنية، إذ تتباين التجربة لديه ما بين قصيدة وأخرى، ولكن النتائج في مجمله يمثل لبنة تساند اللبنة الأخرى في بناء شعري مختلف عما سبق...

وفي سبيل قراءة تحدد أهم سمات القصيدة في هذا الاتجاه الشعري رأيت الاتكاء على نص من نصوص أحد شعرائه، حتى يكون النص الشعري شاهداً على ما أثاره النص النقدي. وقد وقع اختياري على قصيدة الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ - ١٩٥٧) وهي بعنوان «الفراشة المحتضرة» المنشورة في ديوانه «الخمائل»^(١٦) حيث أبدت القصيدة من خلال قراءتنا الأولية استعدادها للكشف عن كثير من سمات هذا الاتجاه الشعري، مع الوقوف المناسب عند السمات التي غابت عنها، ومن ثم ستكون القراءة رصدًا لتلك السمات على مستوى الحضور، وعلى مستوى الغياب أيضاً.

(٣)

أول شيء نصادفه فنقرؤه في هذه القصيدة هو عنوانها، والعنوان في الشعر لم يول أهمية إلا في العصر الحديث، حيث إن القصيدة في أوروبا لم تنزع نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية، وهكذا الشأن في الشعر العربي، فمع الاتجاه الرومانسي بدأ العنوان في القصيدة يتخذ منحى جديداً^(١٧). إن قراءة سريعة في عناوين قصائد شوقي أو حافظ مثلاً، تكشف عن هذه المفارقة بينها وبين عناوين القصائد في الشعر الرومانسي، فقد صنفت قصائد الشعر التقليدي حسب موضوعاتها المرتبطة بالمناسبات التي قيلت فيها، فهناك - وفق ديوان حافظ - المدائح والتهاني، والأهاجي، والإخوانيات، والوصف، والخمریات، والغزل، والاجتماعيات، والسياسيات، والشكوى والمراثي... وتحت هذا التصنيف تأتي القصائد معنونة على نحو تقريرى ومباشر. ومثل هذا التغير لم يقف عند حدود عناوين القصائد في المرحلة الرومانسية، وإنما تجاوزته إلى عناوين الدواوين أيضاً وعلى نحو لافت وغير مسبوق.

فعلى حين نقرأ في المرحلة السابقة: ديوان البارودي، الشوقيات أو ديوان شوقي، ديوان الزهاوي، ديوان الرصافي إلى غير ذلك، نجد في المرحلة الرومانسية: أنداء الفجر، عابر سبيل، المواكب، همس الجفون، الجداول، الخمائل، وراء الغمام، الطائر الجريح، الينبوع، الملاح التائه، أغاني الكوخ، الألحان الضائعة، أزهار الذكرى، الزورق الحالم، أحلام النخيل، الشاطئ المجهول، أنفاس محترقة..

إن التغير الذي طرأ على العنوان، وعلى هذا النحو الملحوظ يعطي الاتجاه الرومانسي خصوصيته، وسمة من سماته المميزة. وهذه الخصوصية تأتي تنويجاً لأمرين في ما أرى: أولاً، إن العنوان أصبح هاجساً يشغل الشاعر من حيث ارتباطه ببنية القصيدة، ومن حيث ضرورة العناية بصياغته صياغة تدخل في حسابها عنصر الجذب للمتلقي منذ اللحظة الأولى التي تقع عينه فيها على القصيدة. ثانياً، إن العنوان أصبح يدل دلالة واضحة على وحدة القصيدة على خلاف التقليديين الذين كانوا في كثير من الأحيان يعددون الأغراض، فلا تكون العلاقة بين العنوان وموضوع القصيدة علاقة شاملة. إن عنوان قصيدة أبي ماضي «الفراشة المحتضرة» يتألف من كلمتين، والجديد فيه ليس ذكر الفراشة، لأن شوقي سبق إلى ذكرها في قصص الحيوان وفق طريقته المعهودة وذلك في قصيدته التي عنوانها «الخفاش ومليكة الفراش» المصحوب بعنوان تفسيره هو «الصديق الحامي والصديق المهلك» والذي كشف ما يرمي إليه الشاعر في هذه القصة... وليس الجديد أيضاً في الوصف «المحتضرة» لأن مثل هذا التركيب، على ندرته، ورد لدى شوقي في مثل «النملة الزاهدة» وإنما الجديد هو شيوع مثل هذا التركيب في المرحلة الرومانسية من جانب، ثم ارتباط العنوان بروح القصيدة من حيث تعبيرها عن أحاسيس معينة لدى الشاعر من جانب آخر، على حين لم تزد عند شوقي على أنها شخصية يدور على لسانها حوار بغية التوصل في الختام إلى حكمة معينة، هذا مع تنويعنا بجهود شوقي الرائعة في هذا المجال...

وحين ننظر إلى المرحلة الرومانسية لنستجلي ما جرى لمثل هذا العنوان فيها، نجد أن الأمر أصبح يشكل ملمحاً بارزاً من ملامحها، فالفراشة حاضرة في عناوين كثير من القصائد، نجدها لدى إبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل، والهمشري

وأحمد زكي أبي شادي، ومحمود الخفيف^(١٨).. ولكن هذا الحضور لا يعني أن المعالجة واحدة لدى هؤلاء الشعراء، ذلك أن التجربة الشعرية حيال الفراشة متنوعة ما بين شاعر وآخر... ولعل وصف «المحتضرة» في هذا العنوان يجعل فراشة أبي ماضي مختلفة ابتداءً عن الفراشات الأخرى التي وصفت أو تركت دون وصف.. ويمكن القول هنا إن الوصف في العنوان يعلن عن اتجاه شاعر في كتابة العناوين لدى الشعراء الرومانسيين سواء أكان الوصف لكائن من كائنات الطبيعة أم لمظهر من مظاهرها، وسواء، أكان الوصف مباشراً أم غير مباشر. ولذا نجد مثلاً مثل هذه العناوين: النهر المتجمد، الغدير الطموح، البلب السجين، الطائر الجريح، الكنار الصامت، مصرع القمر، القمر العاشق، الناي المحترق، الناي الأخضر، الفردوس الضائع، الغابة المفقودة، تصوف الطبيعة، الصنوبر الكاذب، حديث المقبرة... وكثير هذا الوصف أيضاً في عناوين الدواوين وقد سبق أن ذكرنا بعضاً منها..

إن مثل هذا الوصف في العنوان يضيف عليه - دون ريب - درجة من الشعرية تفتقدها قصائد التقليديين، ولكن الدرجة تعلو أو تسفل حسب ارتباطها بالبناء العام للقصيدة.

نعود إلى عنوان القصيدة «الفراشة المحتضرة» ونذكر قول عبد القادر القط عن استخدام الشعراء لمثل هذه الكائنات، فهو يرى أن الفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب الجمال بهدي من الفطرة ووحى من السماء^(١٩).. ونقول تفصيلاً لهذا: المأثور عن الفراشة عشقها للنور، وهو عشق يدفعها للموت من أجله، والشعراء الرومانسيون يحاولون الوصول إلى مثل هذا العشق، ولذا تشيع في أشعارهم مفردات النور وصوره. كما أن الفراشة - وهي جميلة - تمثل عشقاً فطرياً للجمال، بل إنها لا تستطيع العيش خارج الحقول المزهرة، وهي محلقة، تطير بجناحيها الجميلين في سماء الحرية فوق ربوع الجمال، ولكنها مع كل ذلك تحمل مأساتها وهي أنها كائن ضعيف ولا يقوى على العيش خارج وطنه الجميل... هذه الدلالات في لفظ الفراشة يجعلها هدفاً رمزياً جميلاً ذا دلالات متعددة وهو هدف سعى له الشعراء في

هذه المرحلة ومنهم أبوماضي الذي كانت فراشته في لحظات المأساة، ولذا جاء وصف «المحتضرة» تعبيراً عن هذه اللحظات وتجسيدا للموقف الشعوري، ومشيراً إلى الأفق الذي ستتحرك فيه القصيدة...

(٤)

إذا كان التحول نحو الذات الشاعرة سمة من سمات الرومانسية فأين نجد هذه الذاتية في «الفراشة المحتضرة»؟ إذ العنوان لا يعدو أن يكون ذا دلالة على مأساة هذا الكائن الضعيف.. إن النظر في القصيدة من هذا المنطلق، ومن الفهم الجوهرى لمعنى الذاتية على نحو ما أسلفنا، يكشف أن تجربة الشاعر تجربة تنبع من الذات، وإن اتخذت هذه الصورة الفنية في التشكيل اللغوي.. صحيح أن الشاعر يدير قصيدته على فراشة مشرفة على الموت، ولكنه ينظر من خلالها إلى مصيره أيضاً. إن تعبيره منذ البداية يدل على تميز ذاته عن ذوات الآخرين لأنه يشعر بعذاب هذه الفراشة، وبمأساتها القريبة، فقلبه غير القلوب، إنه قلب يؤرقه مصير الإنسان، ومصير الكائنات أيضاً، فهذه الفراشة تضيف لبلواه بلوى أخرى:

لو كان لي غير قلبي عند مراك

ما أضـاف إلى بلواه بلواك

إن فكرة الموت ذاتية إنسانية، وطالما ترددت في قصائد الشعراء الرومانسيين وبخاصة عبدالرحمن شكري والمازني وفوزي المعلوف والشابي وعلى محمود طه، والتيجاني يوسف بشير والهمشري والشرنوبى وعبدالباسط الصوفي وغيرهم^(٢٠). على أن هؤلاء الشعراء اختلفوا في ما بينهم حول هذه الفكرة، فمنهم من رأى فيها خلاصاً من هموم الحياة وأحزانها، ومنهم من أحس بالقلق الوجودي إزاءها لارتباطها لديهم بالفناء والعدم، ومنهم من غلبه الحزن تجاهها، ولكنه ظل متفائلاً لإيمانه بوحدة الوجود، هذا الإيمان ألح عليه عدد من الرومانسيين الأوربيين وتأثر بهم شعراء المرحلة مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأحمد زكي أبي شادي وشاعرنا إيليا أبي ماضي^(٢١). إن أبا ماضي يعبر في هذه القصيدة عن إحساسه حيال فكرة الموت، ولكي

يعمق الشعور بهذه الفكرة ويبرزها في النص استخدم التضاد في المشاهد النصية، ومن الملاحظ أن النص ينقسم إلى ستة مقاطع أو مشاهد، حاصرت فيها مشاهد الموت في الطبيعة مشهدين من مشاهد الحياة فيها، وهما مشهدان غير خالصين لها لأنهما ختما بالنزع والحشجة، فالفراشة كانت تنعم بمظاهر الحياة الجميلة التي أخذت في الاستحالة، لأن الموت راح يعصف بها، وينزل بها الدمار، ويمكن القول إن فكرة الموت تطغى على القصيدة برمتها لولا ختامها، ذلك أن المشهدين اللذين ضمنهما الشاعر صور الطبيعة الجميلة ليسا أكثر من ذكريات تلك الفراشة، وهذا يعني أن الواقع مرتبط بالموت، لأن الذكريات لن تغير من هذا الواقع شيئاً وهذا ما يؤكد المقطع أو المشهد الأخير وبخاصة في جزئه الأول.. هذا الإحساس القوي بفكرة الموت، وما ارتبط به من كآبة واضطراب وخوف دفع الشاعر إلى الإعلان عن مشاعره تجاه الفراشة، رابطاً بين مأساتها ومأساته المنتظرة وهو إعلان لم يستطع الشاعر الصبر على كتمانها:

فراشة الحقل... في روعي كآبته
مما عـراه، ومما قـد تولاك
أحببته وهو دار تلعبين بها
وسوف تهواه نفسي وهو مثواك
قد بات قلبي في دنيا مشوشة
منذ التفت إلى آثار دنيـاك
لا يستقر بها إلا على وجل
كالطير بين أحابيل وأشراك

هذا الشعور إزاء احتضار الفراشة خاصة، والموت عامة، ليس نهاية المطاف لأن الشاعر من الذين عرفوا بتفاؤلهم في كثير من نصوصه، وهو هنا يختم القصيدة برؤية تحمل عودة الفراشة للحياة اعتماداً على أن الحقل يتجدد بعد ذبوله وموته، وعودة الفراشة تعني عودة الشاعر.. إن فكرة الموت التي باتت تؤرق الذات الشاعرة في المرحلة الرومانسية، وعلى نحو ما تشكلت في القصيدة، لم يقف عندها التقليديون هذه الوقفة، فقصارى حديثهم عنها هو ما انطوت عليه قصائد الرثاء التي كانت ضرباً من المديح، والتي كانت تطعم ببعض الحكم المستقاة في غالبها من الموروث...

ويبقى هنا سؤال، هل الالتفات إلى مثل هذه القضايا الذاتية ذات الطابع الإنساني حاصر الفعل الإبداعي الرومانسي في دائرتها، فلم يخرج إلى الأمور الحياتية العادية، والقضايا الاجتماعية والسياسية التي كانت تشتعل بها الساحة في ذلك الوقت؟

يقول نعيم اليافي: «في الواقع إن الشعراء الرومانسيين تخلوا أو تخلى معظمهم عن القول بأن الشعر مرآة للمجتمع، وذهبوا إلى أنه مرآة لنفس صاحبه وصورة لمشاعره وعواطفه، أو نقول إذا كان الشاعر القديم يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن نفسه الفردية، ويصل إلى الخاص من خلال العام فإن الشاعر الرومانسي يعبر عن نفسه ولنفسه أولاً. ويصل إلى العام من خلال الخاص ثانياً، بيد أن هذه قضية غير متفق عليها عند الرومانسيين كلهم، فبعضهم أعلى من شعر الفردية حين انطوى على ذاته وتوجه إلى نفسه، وبعضهم ربط بين الفرد والمجتمع وتوجه إلى عصره من خلال نفسه».. (٢٢).

إذن فالنموذجان موجودان، وهما في الغالب نموذجان شعريان لا نموذجان من الشعراء، لأن الشاعر الرومانسي قد ينطوي على ذاته أحياناً، ولكنه يخرج من هذه الدائرة بين حين وآخر ليشارك في قضايا مجتمعه ووطنه وقومه، على أن الشاعر حين انطوى على ذاته ليعبر عن أحلامه في الحرية وفي مجتمع مثالي يخلو من الشرور والأحزان فإنه بذلك مثل ثورة ضد كل من حرمه هذه الأحلام، وهذا النمط من الرؤية هو الذي يسر تكوين التشكيل الشعري الرومانسي، وأبعده عن المعالجة التقليدية، أما حين خرج الشاعر من هذه الدائرة للمشاركة في القضايا الوطنية والقومية فإن التشكيل الشعري راح يبتعد في كثير من الأحيان عن أسلوب التناول الرومانسي حيث نبرة الخطاب تعلق في مثل هذه التجارب على رغم انطلاقها من الذات. ولذا يرى عبد القادر القط أنه «كلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحاً في ما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة، على حين تقف وسطاً بين «الكلاسيكية الجديدة» والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية». ويرى كذلك أن

الشعراء في هذا الاتجاه «يختلفون في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد، وإن كانوا جميعاً يختلفون عن شعر حركة الإحياء وامتدادها»^(٢٣).

(٥)

يقول سيرموريس بورا «ففي الطبيعة وجد الشعراء الرومانسيون جميعاً إلهامهم الرئيسي ولم يكن ذلك كل شيء لديهم، ولكنهم بدونه لم يكونوا شيئاً، لأنهم وجدوا من خلاله تلك اللحظات المجيدة عندما عبروا المنظر إلى الرؤيا ونفذوا، كما اعتقدوا إلى أسرار الكون»^(٢٤).

لقد أصبح من المعلوم أن التعامل مع الطبيعة شعرياً قد تغير تغيراً جذرياً مع مجيء الحركة الرومانسية. وإذا كان بعض الشعراء التقليديين قد تأثروا نسبياً بشعر الرومانسيين في هذا المجال كالذي يذكره بعض النقاد عن شوقي^(٢٥)، فإن شعر شوقي ظل شعر وصف لا شعر طبيعة، في حين يعتمد شعر الوصف على دقة الشاعر في تحديد الصفات الظاهرية لهذه المظاهر^(٢٦). ويمكن القول: إن الشعراء في الاتجاه الرومانسي قد تجاوزوا الرؤية التقليدية للطبيعة، كما تجاوزوا طريقة التعبير عنها، وصار حضور الطبيعة في شعرهم حضوراً لافتاً ومتميزاً، شارك في تميزه ووصوله إلى ما وصل إليه اهتمام النقاد بالحديث عن الطبيعة. فالمازني يكتب عن «الطبيعة عند القدماء والمحدثين»^(٢٧) ويرى أن الإنسان المعاصر أسمى من الأقدمين مدارك، وأوسع آفاقاً وأعمق إجلالاً للطبيعة، وأدق نظراً إليها، وأشد تعلقاً بها، وأقدر على إحساسها، والتفطن إليها، وإدراك حقيقتها، والتأثر بظواهرها... والإحساس لديه لا الفكر هو الطريق للتعامل مع الطبيعة سعياً للهروب من ضيق الحياة.. ويورد في ذلك نصاً لـ «مي زيادة» معبراً غاية التعبير عن الطريقة الرومانسية في التفاعل مع مظاهر الطبيعة المختلفة... ولا يختلف العقاد عن هذا المنحى، ففي تعليقه على أبيات شوقي في وصف الربيع يكشف عن رأيه في مثل هذه المعالجة التي تتجاهل الربيع الذي هو ثورة الحياة الخفية، وبعثة في سرائر الخلق، وقبس ينير من الباطن، وسحر يفيض من

النفس وراء هذه الأصباغ والأصدااء. ويتساءل عن ربيع شوقي ويجيب: « هل فيه ربيع الوجدان إلى جانب ربيع النبات وربيع الأجواء؟

كلا. ليس فيه من ذلك الربيع أثر، وليس في ربيعيات شوقي كلها ما يعدو هذه الأوصاف التي تقف عند هوامش الحياة، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من المتعة الحسية، وشعور الراحة الجسدية»^(٢٨).

ويعد أبوشادي نفسه من أبناء الطبيعة، ومن دافع البنية سعى للتخاطب معها، والترجمة لبعض حديثها^(٢٩).. بل إنه حين أراد تعريف الشعر رأى أنه تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة، لأن مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة^(٣٠). ويمكن أن نلخص موقف هؤلاء الشعراء من الطبيعة فنقول إنهم «في تطلعهم إلى الحرية يفرون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة، ويجدون في صفائها وجمالها ورحابتها ما يفقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع، وفي حياتهم الاجتماعية المليئة بالتناقض، ويتخذون من بعض مشاهدها وأحيائها رموزاً لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البريء... على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة - وإن بدا في أغلبه تطلعاً إلى الحرية الذاتية واحتجاجاً على المجتمع والحياة - يعود في جانب منه إلى ما عرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره. ويتلون جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي، فيصبح المشهد الواحد في قصيدة غيره في قصيدة أخرى، سواء في مظهره الخارجي أو دلالاته العاطفية، بل قد يتغير هذا المشهد في القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى، وقل أن نجد لديهم تصويراً لجمال الطبيعة خالصاً لذلك الجمال وحده...»^(٣١).

حديث الطبيعة إذن حديث جديد في شعر هذه المرحلة. واستناداً إلى المقولات النقدية، واعتماداً على الإبداعات الشعرية يمكن القول إن علاقة الإنسان - الشاعر بالطبيعة علاقة تتسم بالشمولية على نحو ما أكدته نظرية المعرفة الرومانسية^(٣٢) ذلك أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة فاعلة ومنفعلة، لأن الشاعر يسلط عاطفته أو شعوره على الأشياء فتبدو أمامه ملتحمة أو تبدو جزءاً منه، وعلى هذا الأساس العريض تشكل الموقف الرومانسي في مجمله^(٣٣).

ومن منطلق هذه النظرة الشمولية أو العلاقة الجديدة بين الذات والموضوع نستطيع قراءة تجليات الطبيعة في قصيدة «الفراشة المحتضرة» فالشاعر يبدو حزيناً منذ اللحظة التي رأى فيها الفراشة مشرفة على الموت، لأن الموت قد عصف بوطنها الطبيعة، ولما كانت الفراشة في الصيف سعيدة بدت الطبيعة في كامل زينتها وجمالها... والشاعر يخاطب الفراشة خطاب الإنسان، بل يفضلها على بني جنسه:

قالوا فراشة حقل لا غناء بها

ما أفقر الناس في عيني وأغناك

وهو يفهم شكواها، ويفهم لغة الفجر، وشاهد على ما فعله النهار والليل بالأزهار من تقتيل بعد موت الصيف وولادة الخريف... ولا نريد أن نمضي أكثر من ذلك في سرد هذا التفاعل الواضح بين الذات الشاعرة والطبيعة، فالموت، وهو الفكرة التي تنضح في كل مشاهد القصيدة، لا يفرق بينهما، يعصف بالطبيعة ليشير إلى عصفه القريب بالفراشة، والفراشة في حالة احتضارها تنبه الشاعر بمأساته القادمة... ولعل قراءة القصيدة في مستوى يجعل الفراشة هي الشاعر يزيد من هذا الطابع الشمولي بين الذات والموضوع أو بين الشاعر والطبيعة. هذا الطابع هو الذي دفع أبا ماضي وآخرين إلى الإيمان بوحدة الوجود، وهو ما نلمس الإشارة إليه في نهاية هذه القصيدة. وإذا كان الشاعر هنا لم يصرح بلجؤه إلى الطبيعة هرباً من ضيق الحياة وأحزانها، فإن القصيدة ذات دلالة على هذا الملمح حين نقرأ البيت الذي أوردناه قبل سطور، فهو يعلن ضيقه ببني الإنسان في مقابل اهتمامه العاطفي الكبير بالفراشة...

وغني عن البيان أن لجوء الشعراء إلى الطبيعة من الأمور الجلية لدى من يقرأ شعر أبي ماضي خصوصاً، وشعر المرحلة عموماً^(٣٤). ولعل من السمات التي تميز شعر الطبيعة في هذه الفترة تكرار لفظ الغاب فيه، وتعدد صورته لدى الشعراء حسب مواقفهم النفسية والفكرية، ونذكر هنا قصيدة جبران «المواكب»^(٣٥) فهي رائدة في هذا المجال ومعبرة عن فلسفته تجاه الحياة المدنية ولجؤه للطبيعة، وهي طويلة نختار منها هذه الأبيات:

هل تخذت الغاب مثلي
 منزلاً دون القصور
 فتتبع السواقي
 وتسلقت الصخور
 هل تحممت بعطر
 وتنشفت بنور
 وشربت الفجر خمراً
 في كأسٍ من أثير؟
 هل جلست العصر مثلي
 بين جنات العنب
 والعناقيد تدلت
 كنثرات الذهب

كما نذكر أيضاً قصيدة للشابي يتغنّى فيها بالغاب، ويجد في أحضانه الراحة والسلوان والجمال والسلام وأشياء كثيرة لا يجدها الشاعر في دنيا الناس، والقصيدة بعنوان «الغاب»^(٣٦) وهي طويلة أيضاً نورد هذه الأبيات منها:

بيت، بنته لي الحياة من الشذى
 والظل، والأضواء، والأنغام
 بيت من السحر الجميل، مُشيئاً
 للحب، والأحلام، والإلهام
 في الغاب سحر، رائع متجدد
 باقٍ على الأيام والأعوام
 كم من مشاعر، حلوة، مجهولة
 سكرى، ومن فكر، ومن أوهام
 غنت، كأسراب الطيور، ورفرفت
 حولي، وذابت كال دخان أمامي

.....

في الغاب، في الغاب الحبيب، وإنه
حرم الطبيعة والجمال السامي
طرحت في نار الجمال مشاعري
ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس، فهي سخافة
سكرى من الأوهام والآثام

فالغاب الذي يتغنى به الشبابي، والذي تغنى به جبران من قبله، وتغنى به شعراء
آخرون في هذه المرحلة، يمثل الطبيعة البسيطة الصادقة الخيرة والطاهرة والعادلة
والبرية الأولى التي وجد فيها الرومانسيون مثلهم الأعلى^(٣٧).

وإذ كان الغاب ملجأً للروح الرومانسية، فإن بعض الشعراء كان يلجأ إلى طبيعة
مختلفة، لأنه كما يرى في الطبيعة الحية نذير الموت، وهذا ما نلمسه في خطاب محمود
حسن إسماعيل لفراشته:

تعالني نظير في سماء الخيال
ونهبُ بجنته النائيه
بعيداً عن الكون، حيث المنى
ترب باظلاله هانيه
وحيث الشذى من أزهيره
أفاويح من حلم طافيه
ونبر الصدى من مطاريبه
طيوف على أيكه شاديه
إذا ظممت روحنا نرتوي
بخمر لآلما أسيه
مرققة الكأس من هالة
من النور طفاحه طاميه
تروّح عنا شجون الحياة
وتطفي لظى الكبد الواريه

هـنالك لا أدمع ثرة
تـهاوى، ولا مـهـجـة شاكـيه
ولا عـالم بالأذى صـاخب
ودنيا بأشـبـاحها زارـيه
ولا زهرة تـنـتـشـي في الصـباح
بكأس الندى الحلوة الصافيـه
ويأتـي المسـاء بأنوائـه
فتسقى أعاصيره السافيـه

فالشاعر يلجأ هنا لطبيعة لا وجود لها في عالم الواقع، إنه يسعى لعالم مثالي بعيد عن الحزن والأذى والموت، إنه عالم الخيال... ونود أن نستطرد هنا قليلاً فنقول إن الشاعر الرومانسي لا تهدأ نفسه على حال، فهي نفس تتلاطم بالتناقض كما يقول النقاد إلا أننا لا ينبغي أن نعمم هذا الأمر فنحكم بالتناقض على الشاعر إلا حين يكون مثل هذا التناقض في قصيدة واحدة، إذ من الطبيعة أن يختلف موقف الشاعر الفكري والنفسي بمرور الزمن، ونسوق هنا مثلاً دفعنا إليه موقف محمود حسن إسماعيل السابق من الخيال، فهو بعد أكثر من عشر سنين عدّ الخيال سيّداً لا يمنحه الحرية:

رمانـي الرق بدنيـا زوال
مغلولة الجنب
وقال: حوّم في سفوح الجبال
واهبط على العشب
واضرب جناحيك بأفق المحال
واسأل عن الغيب
وها أنا... لا شيء إلا ضلال
سار مع الركب

أواه يا ربي!
لو لم أكن عبداً لهذا الخيال! (٣٨)

وبعد هذا الاستطراد نعود إلى موضوع الطبيعة في شعر هؤلاء الشعراء لنذكر أن الأثر الرومانسي الأوربي واضح في عناوين القصائد وفي موضوعاتها على نحو لا يحتاج لشاهد أو مثال..^(٣٩) على أننا يجب أن نذكر أيضاً أن الموقف من الطبيعة مختلف لدى شعراء هذا الاتجاه وذلك حسب طبيعة التجربة لدى كل شاعر ونزعته الفنية، وموقفه من الحياة، وهو اختلاف يتوافق مع التنوع في الذوات الرومانسية، ولكنه التنوع الذي يشكل وحدة في مقابل الشعر التقليدي، إن موازنة سريعة بين ما أوردناه من نصوص وبين الشعر الذي قاله التقليديون في الطبيعة تعلن عن تغير واضح في الموقف من الطبيعة وفي وسائل التعبير عن هذا الموقف. وهما أمران يشكلان أحد الملامح الرئيسية في القصيدة الرومانسية...

وإذا كان موضوع الطبيعة قد شغل الرومانسيين إلى هذا الحد، وبدت آثار هذا الانشغال في «الفراشة المحتضرة» فإن موضوع الحب الذي جاءت إشارة الشاعر إليه سريعة في «سيماء غاوية» و«رأيت أحلام أهل الحب...» لم يكن له حضور رئيس في هذه التجربة. والواضح من نتاج هؤلاء الشعراء في تجربة الحب وارتباطها بالمرأة ذلك التنوع الذي عرف به الرومانسيون في شتى تجاربهم، فمنهم من ربط الحب بالموت أو الجنون أو بهما معاً، ومنهم من ربط بين الحب وتقديس اللذة والشهوة، ومنهم من مال إلى النظرة التقديسية الصوفية، كما عبّر بعضهم عن الحب الممزوج باليأس ومزج بعضهم الحب بالطبيعة والكون...

ويمكن حصر هذه التجارب في نوعين: تجارب روحية، وتجارب حسية، فعاطفة الحب ترتبط في جانب منها بمعاني الطهارة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام والأوهام متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته، وتبدو المرأة هنا مثلاً سامياً لا يرتبط باسم أو زمان أو مكان، وهو في سعيه لهذا المثال يأمل الخلاص من أدران الحياة، ولكن تناقضه بين الرغبة والطهارة يجعل نشدان المثال مستمراً، ممتزجاً بالألم، وهو ألم يستعذبه الرومانسي، ولذلك يلج على صنعه ليظل غذاءً لوجدانه وموهبته.. أما الجانب الآخر فيصور المرأة مخلوقاً طائشاً نزقاً، قليلة

الوفاء، كثيرة التقلب والخيانة وكأنها بذلك معادل للحياة عند الشاعر في ما تمنحه من لحظات الصفاء والإقبال، وفي ما تبديه من كدر وإدبار وتحول مفاجئ في المصير^(٤٠).

والشواهد على هذين الجانبين يمكن الرجوع إليها ببسر وسهولة^(٤١)...

(٦)

يرى شيلي أن الشعر هو التعبير عن الخيال، ويرى كذلك أن الخيال أسمى ملكات الإنسان وأن الإنسان يستطيع عن طريقه أن يحقق أنبل طاقاته^(٤٢).

لقد احتفى الرومانسيون بالخيال في العصر الحديث أيما احتفاء، وتأثر بهم في ذلك النقاد العرب، فالمازني يصف حافظ بأنه ضعيف الخيال كما مر بنا، وقد بين رأيه في الخيال من خلال مقالة بعنوان «كلمة في الخيال»^(٤٣) أما العقاد فقد تحدث كثيراً عن الخيال وبين أهميته، وعلاقته بالصور^(٤٤)، وفرق بين الخيال العام والخيال الشعري^(٤٥)، وهاجم التقليديين الذين لا يمنحون الخيال الدور الذي يستحق^(٤٦).. وأبرز وظيفة التشبيه في نقده الشهير لشوقي، وقدم أبو القاسم الشابي مؤلفاً قيماً في هذه المرحلة هو «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان في الأصل محاضرة ألقاها سنة ١٩٢٩ رداً على كتاب محمد الخضر حسين «الخيال في الشعر العربي» الصادر عام ١٩٢٢. وقد فرق الشابي بين نوعين من الخيال، الأول: الخيال الفني وهو الخيال الشعري الذي يتفهم الإنسان من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود. الثاني: الخيال الصناعي، وهو الخيال المجازي الذي يعتمد الممارسة اللغوية المجازية قديماً وحديثاً^(٤٧)... ولعل اهتمام الرومانسيين بالنوع الأول هو الذي دفعهم إلى تشبيه الشاعر بالنبي أو الرسول، هذا ما نقرؤه بوضوح لدى جبران والشابي ولا يختلف عنهما أحمد زكي أبوشادي الذي لم يستكثر عدّ كل شاعر رسولاً في قومه^(٤٨)... ويقول علي محمود طه في مطلع قصيدته «ميلاد شاعر»:

هبط الأرض كالشعاع السني

بعصا ساحر وقلب نبي

وإذا كان التقليديون: البارودي وشوقي وحافظ (أو المويلحي) والرصافي^(٤٩) قد ذكروا الخيال أيضاً، فما الجديد لدى الرومانسيين؟

يرى محمد بنيس أن ما أتى به الرومانسيون من جديد هو تأويلهم المختلف للخيال عن تأويل التقليديين، فالخيال عندهم أصبح مناهضاً لإمبريالية العقل، فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل^(٥٠)... ويبدو أن مناهضة العقل هذه، التي كانت في ذات الوقت تطويراً للعقل، هي التي وسعت آفاق التعامل الحر مع الخيال في الشعر على النحو الذي تجسد في الفعل الإبداعي الرومانسي في بيئاته المختلفة...

ونحن في واقع الحال لا نرى الخيال لأنه ملكة من ملكات العقل، وإنما نرى آثاره في ما يقوم به الشاعر من رسم فني بكلمات اللغة، يقدم لنا فيه اللوحات أو المشاهد، وهو رسم وتصوير شكله الخيال الشعري، وبه - بعد تجليه على الورق - يتميز شاعر من آخر.

وعند النظر إلى «الفراشة المحتضرة» وإلى آثار عمل الخيال فيها، نجد أن هذا العمل يمكن رصده في جانبين: التصوير على مستوى المشاهد التي تتألف منها القصيدة وهي ستة مشاهد، ثم التصوير على المستوى الجزئي من خلال العلاقات المجازية الواردة في تلك المشاهد. أما الجانب الأول ففيه حديث طويل نحاول أن نوجزه.

في المشهد الأول، وهو مشهد افتتاحي، يصور الشاعر الفراشة وقد التجأت إلى شبّاكه هرباً من الموت، فهي تهتز خائفة، وتدور حول البيت حائرة، ويصفها بأنها تحمل ملامح العشاق والشعراء والعباد والنسك وآخرين من أهل الحب كما يصف جمال ألوانها المنقوشة بألوان الطيف.

وينتهي هذا المشهد بتساولين أحدهما تقريري، والآخر تعجبي إنكاري والتساؤل الأخير تمهيد للمشهد الثاني لبيان أن الشاعر وحده الذي قرأ مأساتها، وهو أيضاً سيقوم برواية هذه المأساة.. ويأتي المشهد الثاني لتصوير وطن الفراشة وحالها بعد موت الصيف وقدم الخريف، وهو تصوير يخيم عليه الذبول والموت واليأس... ويقابل الشاعر هذا المشهد بالذي يليه حيث يصور حال الوطن - الحقل - في الماضي القريب - والماضي جميل لدى الرومانسيين وهم دائمو الحنين إليه - حيث كانت الفراشة تلهو في الحقل بين الأزهار والسواقي، ويستكمل الشاعر هذا المشهد بالمشهد الرابع وفيه

يصور علاقة الصغار بالفراشة ولهوهم معها، وكأنه يصور بذلك طفولته - والحين للطفولة ملمح رومانسي - ولكنه يختم هذا المشهد بما يمهد للمشهد الخامس الذي برز فيه صوت الشاعر وهو يعلن كآبته لما آل إليه الحقل، ولما انتهت إليه الفراشة، ذلك المآل وهذه النهاية كانا تمهيداً للمشهد الختامي الذي صور فيه الشاعر فصل الخريف الذي غابت فيه الحياة، وعصفت فيه رياح الموت، وهي رياح خريفية يتهمها الشاعر بقتل الفراشة - والخريف فصل أثير عند الرومانسيين - ولكنه يختم القصيدة بتفأوله بعودة الفراشة مع الربيع وعودته للقائها...

إن انشغال الشاعر بهذه الفراشة على هذا النحو له دلالاته الرومانسية من منطلق الرؤيا التي توحد بين كائنات الوجود، كما أن هذه المشاهد تعكس قدرة الخيال الرومانسي على استقصاء جوانب الفكرة التي يعالجها مهما كان حجم هذه الفكرة، فمن الفراشة هذا الكائن الصغير الذي تجاهل التقليديون علاقته بالطبيعة والإنسان انطلق الشاعر إلى تصوير هذه المشاهد التي تضمها كاشفا الصلة بين الفراشة وثنائية الحياة والموت وبين ما تعانيه ذاته المؤرقة. وهذا هو الخيال الذي كان يرمي إليه أبو القاسم الشابي، الخيال الذي يتفهم الشاعر من خلاله سرائر النفس وخفايا الوجود.

أما الجانب الثاني من آثار الخيال فهو الصور الجزئية في مستوياتها البلاغية... وإذا كان النقاد يرون أن الاستعارة هي الشكل البلاغي البارز في المرحلة التقليدية فإن هذا الرأي يتفق مع علو درجة التشخيص والتجسيد في الشعر الرومانسي وبخاصة أن علاقة الشعراء بالطبيعة أصبحت علاقة متميزة، فالطبيعة صارت تتحدث وتضحك وتبكي وتبتسم وتغني وترقص وتحزن وتعشق إلى غير ذلك من صفات خلعتها عليها الشعراء في هذه المرحلة، وواضح أن الاستعارة المكنية تشيع شيوعاً لافتاً، على أن هناك من العلاقات في التشكيل الاستعاري ما لا يمكن إخضاعه بسهولة للطريقة المدرسية المعهودة، ومن ثم رأى بعض النقاد البحث عن وسائل لدراسة هذا التشكيل في الشعر الرومانسي تعتمد على نظر جديد في هذا الفن البلاغي^(٥٩). المهم هنا أن

الاستعارة في هذه القصيدة هي الغالبة، وبخاصة حين يبتعد الشاعر عن نفسه، ويتوجه إلى خطاب الفراشة أو وصفها أو وصف مظاهر الطبيعة، فالفراشة تشكو وتناجي وتحلم، والفجر ينعى الصيف وهو مرتعش والزهر مزق أشلاء، والنهار له كف، والليل له عين، وكلاهما أسهم في قتل الحياة في الحقل، فجرد الزهر من حليه، وبقيت الفراشة لتشقى بحليها، وهي متعبدة، والناس حملوا الأنس وانصرفوا وبقيت الفراشة تحمل اليأس في جفنيها... إلخ...

أما التشبيه فليس له حضور في النص إلا في ثلاثة مواضع: «وطائراً كالأقاحي...» و «ها أنت كالحقل..» و «قلبي... كالطير» أما قول الشاعر: سيماء غاوية، أطوار شاعرة، على زهادة عبّاد ونسّاك فهو تشبيه على الأغلب، ويمكن أن يدفع إلى الاستعارة نظراً لما يتحمّله من دلالات بسبب التركيب، وهذا شبيه باستخدام بعض الشعراء الغربيين الأوصاف في مقام الاستعارات^(٥٢)، ولعل مجيء البنية النحوية على هذا النحو أي بحذف المبتدأ يقرب هذا التشبيه من مجال التشكيل الاستعاري. والحديث عن هذا اللون من الوصف يجرنا إلى توضيح بعض الأمور المتعلقة بأسلوب الوصف بمفهومه العام في هذه القصيدة، إذ يرى بعض النقاد أن وصف العاطفة غير التعبير عنها، أو أن التعبير عن الانفعال شيء ووصفه شيء آخر^(٥٣).. والحقيقة أن هذه المقولة ليست على إطلاقها، ذلك أن الوصف في الشعر الرومانسي هو ضرب من التعبير في كثير من الأحيان، ومن ثم يمكن أن نطلق عليه «الوصف التعبيري» في مقابل الوصف التقريري، وإذا كان النقاد يرون أن الفارق بين التعبير والوصف كالفارق بين الإيحاء والمباشرة، فإن الإبداع الرومانسي يدفعنا إلى القول: إن التعبير أكثر إيحاء من الوصف، ففي كليهما إيحاء وإنما يتفاوتان في الدرجة. ولعل منهج الصوت الواحد في هذه القصيدة - وهو المنهج الشائع في الشعر الغنائي - أسهم في سيطرة هذا الأسلوب على القصيدة، ولكنه في معظم المشاهد يتخذ دلالة الوصف التعبيري ولا يقترب من الوصف التقريري المتسم بالمباشرة إلا حين يتحدث الشاعر عن نفسه، ذلك أن قراءة القصيدة في مجملها تنقل وصف الفراشة أو الطبيعة إلى مستوى

آخر هو التعبير عن الذات الشاعرة، على حين لا نستطيع نقل وصف الذات الشاعرة إلا إليها، والمشهد الخامس واضح الدلالة على ما نقول... نصل من ذلك إلى أن الجانب الأكبر من القصيدة يشكل في مجمله استعارة تصل إلى مستوى الرمز المتمثل في الفراشة وفي مظاهر الطبيعة...

وإذن فالاستعارة جزئياً و كلياً تهيمن على هذا النص كما هو واضح فتشير بذلك إلى تحقق هذه السمة أو الملمح الرومانسي، على أن هذه الهيمنة ليست سواء لدى كل الشعراء، ولكنها الصفة الغالبة في نتاج الشعراء الرومانسيين...

واتصالاً بما سبق من إشارة للرمز في هذه القصيدة، نذكر أن الشعراء احتفوا بالرمز في هذا الاتجاه، بدأه جبران ثم تبعه آخرون في المهجر كنعيمة وأبي ماضي وكذلك اتجه إلى هذا المنحى كل من الصيرفي ومحمود حسن إسماعيل والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي، مع ملاحظة الفارق بين الرمز والرمزية، فهؤلاء الشعراء لم يستخدموا الرمز بدلالته المذهبية، وإنما استعانوا ببعض الوسائل الرمزية مثل التركيز على التجريد والتجسيد واستخدام أسلوب الاستعارة الرمزية، والتراسل بين معطيات الحواس وغير ذلك مما أشارت إليه دراسة مهمة في هذا المجال^(٥٤)، ويمكن أن نمثل لهذا الأسلوب الأخير - التراسل بين الحواس - بهذا المقطع للهمشري من قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»^(٥٥):

هيهات! لن أنسى بظلك مجلسي
وأنا أراعي الأفق نصف مغمض
خنقت جفوني ذكريات حلوة
من عطرك القمري والنغم الوضي
فانساب منك على كليل مشاعري
ينبوع لحن في الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى
لتعب من خمرة الأريج الأبيض

إن ميل الشعراء إلى مثل هذه الوسائل، والتفاتهم إلى الرمز في كثير من قصائدهم قد مهد الأمر لبروز الرمز بمفهومه المذهبي لدى شعراء المرحلة التالية... إن خيال الشعراء قد اتسع في هذا الاتجاه فوسع المجال أمام من جاء بعدهم، ويبدو هذا بصورة جلية في استخدام «الفراشة» لدى عدد منهم، فقد تنوعت دلالاته، فهو رمز واحد ولكن الرموز إليه مختلف، دلالة على تنوع المواقف والتجارب، وخصوبة خيال الشعراء، وتميزهم في مثل هذه المعالجات عن التقليديين وهنا نسوق قصيدة «الفراشة» لإبراهيم ناجي شاهداً على هذه المعالجة الرومانسية المتميزة لهذا الرمز الأثير لديهم وليبيان اختلاف فراشة أبي ماضي عنها:

أجل! يعلم الحب أني لظَاه
وتدري الفراشة أني للهِبْ
وأني بدوت لَهَا في الظلام
فَرَقْتُ بِأَجْنَحَةٍ تَضْطَرِبُ
وبين ذراعَيَّ سِرَّ الحَيَاةِ
وفي ناظريَّ بريقَ الشَّهَبِ
دنت خطوة ثم عَمَّادت إلى
مجاهلها من خفيَّ الحُجُبِ
وشَتَّانَ بين السنا والظلام
لعابدة للسنن عن كَثْبِ!
وفي صدرها لَهْفَةً للعناقِ
وفي قلبها جنة المغتربِ
يلوح لَهَا شَبَّاحٌ للعذابِ
ويبدو لَهَا الأبد المقتربِ
كأن اللظى قَدَحَ من سَلاَفِ
لَهَا فوقه وثبات الحَبَبِ
فراشة رُوحِي تعالِي وثوباً
سَتَلْقِينِ قَلْباً إِلَيْكَ يَثْبِ

إذا ما امتزجنا احترقنا معاً ونلنا الخلود بهـذا العطب

لقد سبق أن أشرنا قبل قليل في حديثنا عن الخيال وأثاره في القصيدة إلى العلاقة بين المشاهد المختلفة، وكيف كان الشاعر يمهّد للانتقال من مشهد إلى مشهد مع سيطرة شعور واحد مرتبط بثنائية الحياة والموت على كل المشاهد، هذا الترابط في القصيدة وعلى هذا النحو يذكرنا بقول كولردج: «الخيال هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة في ما بينها بطريقة أشبه بالصهر»^(٥٦)، ومصطلح الوحدة أو الوحدة الفنية من المصطلحات التي راج مفهومها منذ مطلع هذا القرن على يد مطران، ولكن العقاد هو الذي أصل هذا المفهوم من خلال نقده لشعر شوقي، حيث خلص إلى القول عنها «إننا لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية، وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة، ولا ينفرد كل بيت بخاطر»^(٥٧) وقد اختلف بعض النقاد مع نقد العقاد لشوقي في ما يخص الوحدة الفنية^(٥٨)، إلا أنه خلاف في حقيقته حول ملابسات التطبيق، إذ ظل مفهوم الوحدة فاعلاً في نتاج الشعراء عموماً، ونتاج الشعراء الرومانسيين على وجه الخصوص. ويمكن أن يكون التفات الشعراء إلى أسلوب القصة في البناء الشعري أو ميلهم إلى النزعة القصصية دليلاً آخر على فعل هذا المفهوم النقدي في الإبداع الشعري. ومن الواضح أن أبا ماضي يعتمد هذه النزعة القصصية في كثير من قصائده، وفي «الفراشة المحتضرة» تبدو هذه النزعة جلية، فالشاعر يروي مأساة هذه الفراشة، وما آل إليه حالها بعد حياة مفعمة بالجمال والسعادة، وهو يصرح بلفظ القصة:

وقصّ شكواك قلبي قصّةً عجيباً
من قبل أن سمعت أني شكواك

لقد أسهم الإبداع والنقد الرومانسيان في ترسيخ مفهوم البناء الشعري المتناسك، وأصبحت الوحدة الفنية في القصيدة علامة بارزة من علامات الإبداع الشعري في هذا الاتجاه.

يقول ميخائيل نعيمة: «الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر»^(٥٩) ويقول أحمد زكي أبوشادي: «لقد تبرأ الشعر من قرابة النظم المقفى منذ أجيال وإن كان لا يزال يقبل صحبته في حدود...»^(٦٠) هذان قولان مقتضبان، ولكنهما دالان في سياق هذه المرحلة الإبداعية والنقدية التي وردا فيها.. إنهما دعوتان في إطار دعوات أخرى من أجل محاربة روح النظم التي سيطرت على القصيدة العربية قروناً طويلة، روح تقدم الوزن والقافية على سواهما من عناصر التجربة الشعرية، وهو تقديم ضاق به الشعراء والنقاد في هذا الاتجاه، فحاولوا الخروج على هذه الروح من خلال خطوات ملحوظة في الإبداع الشعري. وقد رأى بعض النقاد أن هؤلاء الشعراء «لم يحطموا إطار القصيدة القديم، أو لم يبتدعوا إطاراً جديداً لها، وكل ما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل الإطار، لا ينكرها هذا الإطار نفسه، وترشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعري»^(٦١)، وهذا القول صحيح في رصده للوزن والقافية، ولكننا قد نختلف معه عند النظر في طبيعة الموسيقى التي فرضتها التجربة الشعرية الجديدة.

ونحن في هذا المقام يجب أن نفرق بين نوعين من الموسيقى... الأول هو الوزن العروضي والآخر هو الإيقاع النغمي. والوزن العروضي قالب خارجي أو نسب هندسية محدودة يفرغ فيها المعنى، أما الإيقاع فهو أنغام خاصة ترتبط بالتجربة الشعرية التي تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى^(٦٢)... وهذا يعني أن الإيقاع نغم جديد في كل تجربة جديدة، ويمثل إضافة خاصة إلى الوزن العروضي والقافية، فهما يتآزران إن اجتماعاً في إثراء موسيقا القصيدة...

وعند قراءة الموسيقى في «الفراشة المحتضرة» نجد الشاعر يعتمد البحر البسيط وصوت القافية المؤلف من ثلاثة حروف هي الـرـدـف والـرـوي والـوـصل، وهو يذكرنا بقصيدة الشريف الرضي الشهيرة:

يا ظبية البان ترعى في خمائله
ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

مع استخدام أسلوب رد العجز على الصدر، أو التمهيد للقافية، فالشكل الموسيقي يضرب بجذوره إلى القديم، فما الجديد إذن؟ الواقع أننا لا نستطيع أن ننكر الأثر القديم في القصيدة الرومانسية، بل إن هذا الأثر من خصائص القصيدة الرومانسية العربية كما سبق أن أشرنا، لكن إذا اعتمدنا على التفريق السابق بين نوعي الموسيقى، فإن القصيدة المذكورة وإن استندت إلى البحر والقافية الموحدة نراها تمتاز بإيقاعها الخاص والذي يمكن أن نلمسه في عدة أمور منها التكرار بأشكاله المختلفة، والتكرار موجود لدى القدماء ومن تبعهم، ولكنه أصبح شائعاً ويمثل سمة مؤثرة في الإيقاع لدى الرومانسيين.

وإلى جانب التكرار نلاحظ الأسلوب الإنشائي الذي جاء في خمسة عشر موضعاً تقريباً، وهو أسلوب يتطلب طريقة خاصة في القراءة وبخاصة الاستفهام الذي يجبر القارئ على التوقف مما يحدث نوعاً من الإيقاع لا ينتهي مع انتهاء الإيقاع العروضي، انظر إلى قوله مثلاً:

فالنزهر في الحقل أشلاءً مبعثرةً

والطير... لا طائر إلا جناحاك

فالتفعيلة (مستعلن) لا تستكمل إيقاعها إلا إذا قرأنا الكلام متصلاً (والطير لا..). ونحن حسب تعبير الشاعر ورسمه الكتابي لا نفعل ذلك، وهذا بطبيعة الحال يجعل الإيقاع النغمي من خلال الأسلوب الإنشائي إيقاعاً خاصاً أضافه الشاعر انسجاماً مع طبيعة التجربة الشعرية...

والأسلوب الإنشائي منتشر في الشعر الرومانسي عموماً وفي الشعر المهجري خصوصاً، مع بروز الاستفهام المعبر عن كثرة التساؤل لدى المهجريين. ولعل تقسيم القصيدة إلى مقاطع هو من الأمور التي أصبحت منتشرة في قصائد هذا الاتجاه، سواء كانت القصيدة على نظام المقطوعة المنوعة القوافي، أم جاءت على قافية واحدة كما هو الشأن في هذه القصيدة فقد قسّمها إلى ستة مقاطع متساوية في عدد أبياتها عدا المقطعين الثاني والأخير، وهذا التقسيم المقطعي حسب رأي محمد بنيس

مما يتميز به الشعراء الرومانسيون، ويمكن أن نذكر أيضاً ما يتصل بالمعجم الشعري وأعني ميل الشعراء إلى التركيز على مفردات معينة في كثير من قصائدهم وبخاصة ما يتعلق بالتعبير عن الوجدان، فقد أحدثت نوعاً من الإيقاع في إطار التجارب الجديدة.

ولقد شهدت هذه المرحلة علي يد هؤلاء الشعراء محاولات لتجديد موسيقا الشعر، فظهر الشعر المرسل، والشعر المنثور، والشعر الحر (مجمع البحور)، ولكن الذي غلب على نتاج الشعراء هو نظام القصيدة القديم ومجزوءات البحور، ثم نظام المقطوعة الذي أفاد من تجربة التوشيح، وهذا الغلب لا ينسينا الإضافة الإيقاعية بفضل الرؤية الشعرية الجديدة.

ويضيف محمد بنيس إلى النظام المقطعي الذي جئنا على ذكره قبل سطور ما يسميه بالإدماج، ويعني به التدوير، ويرى أن الإدماج استبد بالممارسة النصية الرومانسية، ويسوق لذلك مثلاً هو قصيدة «الجنة الضائعة» للشابي التي جاءت على مجزوء الكامل^(٦٣). والواقع أن التدوير في شعر الشابي يكاد يلزم مجزوء الكامل ومجزوء الرمل والخفيف، ولعل غلبة التدوير في هذه البحور أُلجأت إلى كتابة الأبيات غير المدورة في الشكل المدور حتى يتناسق الشكل الكتابي، وليس أدل على هذا ما جاء في قصيدته (من أغاني الرعاة) التي نكتفي منها بهذا المقطع:

أقبل الصبح جميلاً، يماً الأفق بهاه
فتمطى الزهر، والطير، وأمواج المياه
قد أفاق العالم الحي وغنى للحياه
فأفيقي يا خرافي، وهلمي يا شياه

والتدوير ليس مقصوراً على الشابي، فهناك شعراء آخرون، ولعلنا نذكر هنا شاعرنا أبا ماضي، ونذكر على نحو خاص قصيدته (الطلاسم) و(المساء) فكلتاهما تنحو إلى هذا النهج العروضي والكتابي، كما أن التدوير ليس جديداً في الشعر العربي، ولكن حضوره اللافت في النتاج الرومانسي أثر في إشاعة إيقاع مختلف، بل إن هذا الإيقاع يبرز حين يتجاوز المدور وغير المدور في القصيدة الواحدة...

بقي أن نشير إلى إبداع جبران خارج إطار العروض والقوافي، وهو إبداع صنفه محمد بنيس في إطار قصيدة النثر، وجعله خاضعاً للنظام المقطعي، ولبناء إيقاعي مقترح من قبله ينطلق من مقولة «أن الإيقاع أوسع من العروض» وأن الشعر وهو يتخلى عن العروض يسمح بانفجار إيقاعه الداخلي الذي هو إيقاع الذات الكاتبة.^(٦٤) وهو قول يجعل مفهوم الإيقاع غائماً عائماً يتفق مع الحالة التي يكون عليها الإيقاع في مثل هذه النصوص. وربما يكون هذا الأمر مع أمور أخرى مرتبطة بطبيعة الكتابة النثرية هي التي دفعت كمال خير بك إلى القول: إن القيمة الشعرية لهذه الكتابات الجبرانية لا يمكن أن تعوض عن غياب بنية القصيدة^(٦٥)، وهو قول ربما ينسجم مع ما أنتجه جبران من إبداعات متنوعة. لقد كتب القصيدة كما كتب النثر الشعري، أو الشعر المنثور حسب وصف ميخائيل نعيمة الذي تقدم خطوة أخرى فمنح هذا اللون من الكتابة صفة القصيدة.. إن كتابات جبران التي نعتت بكل هذه الصفات تنطوي على إشكالية الإبداع الذي راح يشق قنواته بحرية، ولا يأبه للمقاييس التي تصنفه في هذا النوع الأدبي أو ذاك. ولهذا ذهب محمد جمال باروت إلى أن كتابة جبران في هذا المنحى تتصف بالشمولية التي لا تتحدد قيمتها بقياسها إلى نوع أدبي محدد. ومن ثم - حسب باروت - مثلت الخميرة الأولى لمعنى الحداثة التي نهضت بها حركة مجلة شعر.^(٦٦) وعلى كل حال يظل جبران رومانسياً أصيلاً، إن بقصائده الشعرية أو بنثره الشعري فهو في الأول كان من الرواد الذين كتبوا القصيدة الرومانسية، وهو في الثانية كان الرائد الذي انتهج طريقة في التعبير عن رؤاه الرومانسية لا تعتمد قوانين العروض والقافية، وكان بهذه الطريقة سباقاً في الفن والزمن.

وبعد، فالقصيدة الرومانسية أنجزت الكثير في حركة الشعر العربي الحديث، أولاً لإصرارها على تجاوز مسلمات القصيدة التقليدية، وهدم كثير من مرتكزاتها في مجالي الرؤية الشعرية والتشكيل الفني. وثانياً لأنها كانت أشبه بحديقة جميلة رشفت اللاحقون من رحيق أزهارها المتنوعة، وهذا حال الرومانسية عالمياً، فمن ثوبها خرجت المذاهب والاتجاهات المختلفة. والملاحظ في حركة الشعر العربي منذ أواخر

الأربعينيات - شعر التفعيلة - إنها ظلت لفترة طويلة في أسر المجال الرومانسي، ونحن هنا لا نريد أن نعمم فنقول إن كل شعر هو رومانسي بمعنى ما، لأنه تعميم قد يفتح المجال واسعاً أمام مصطلحات أخرى كالواقعية مثلاً. لكن حركة شعر التفعيلة - الشعر الحر - تميزت دون شك في أنها راحت تفتح نوافذ جديدة في الرؤية والتشكيل، حيث بدأ التراجع عن الذاتية الرومانسية في بعديها الفردي والإنساني شيئاً فشيئاً كما بدأ الالتفات إلى الواقع الاجتماعي والسياسي على نحو أعمق، ومن خلال معالجات فنية برز فيها دور الرمز والإسطورة وتقنيات أخرى من القصة والمسرح والسينما. أما الإيقاع فقد أكد التحرر من الشطرين، وأصبحت التفعيلة هي الوحدة العروضية المعتمدة، مع تفاوت في الاهتمام بالقافية. لكل مرحلة إذن إنجازاتها، ولقد كانت الرومانسية ثورة جميلة في الإبداع الشعري و التحريض النقدي، وإذا كنا قد توقفنا عند بعض الأقطار ومجموعة من الشعراء وعدد من النقاد فلأن الاهتمام كان ينبغي أن يوجه إلى أولئك، ولأن المجال لن يتسع لآخرين في حدود المكان والزمان المتاحين لنا...

الفراشة المحتضرة

لو كان لي غير قلبي عند مرآك
لما أضـُـف إلى بلواه بلواك
فيم ارتجاجك هل في الجو زلزلة
أم أنت هاربة من وجهه فتأك؟
وكم تدورين حول البيت حائرة
بنت الربى ليس مأوى الناس مأواك
قالوا فراشة حقل لا غناء بها
ما أفقر الناس في عيني وأغناك!
سيماء غاوية، أطوار شاعرة،
على زهادة عُـبـَّـاد ونُـسـَّـاك
طغراء مملكة وشئ حواشيها
من ذوب الشمس ألواناً ووشاك
رأيت أحلام أهل الحب كلهم
لما مثلت أمامي عند شبـَّـاكي
من نائمين على ذل ومـتـرـبة
ومن تجار وأشرف وأملاك
وقصَّ شكواك قلبي قصةً عجبا
من قبل أن سمعت أذناي شكواك
أليس فيك من العشاق حيرتهم؟
فكيف لا يفهم العشاق نجواك؟
~~~~~  
حلمت أن زمان الصيف منصرم  
ويلاه! حـقـقـت الأيام رؤياك

فقد نعاه إليك الفجر مرتعشاً  
وليس منعاه إلا بعض منعاك  
فالزهر في الحقل أشلاء مبعثرة  
والطير... لا طائر إلا جناحك  
مدّ النهار إليه كف مختلسٍ  
وفتّح الليل فيه عين سقّاك  
شاء القضاء بأن يشقى فجرده  
من الحليّ وأن تشقّي فأبقاك  
لم يبقَ غيرك شيء من محاسنه  
ولا من العابدین الحسن إلاك  
تزود الناس منه الأنس وانصرفوا  
ومما تزود إلا اليأس جفناك



يا روضةً في سماء الروض طائفةً  
وطائراً كالأقحاحي ذا شذى ذاك  
مضى مع الصيف عهد كنت لاهيةً  
على بساط من الأحلام ضحكك  
ثمسين عند مجاري الماء نائمةً  
وللازاهر والأعشاب مغدك  
فكلما سمعت أذنك ساقيةً  
حثثت للسفح من شوق مطياك  
وكلما نورّت في السفح زنبقةً  
صفقت من طرب واهتز عطفك  
فما رشفت سوى عطر ولا انفتحت  
إلا على الحسن المحبوب عينك

وكم لثمتِ شفاه الورد هائلةً  
وكم مسحتِ دموع النرجس الباكي  
وكم ترجحتِ في مهد الضياء على  
توقيع لحن الصبا أو رجعه الحاكي

\*\*\*\*\*

وكم ركضتِ فأغرقتِ الصغار ضحىً  
بالركض في الحقل ملهاتهم وملهاك  
منُّوا بأسرهم إياك أنفُسهم  
فأصبحوا بتمنيهم أسراك  
جروا قصاراهم حتى إذا تعبوا  
وقفتِ ساخرةً منهم قصارك  
لولا جناحاك لم تسلم طريدتهم  
قد نجَّيَاك، ولكن أين منجَاك؟  
ها أنت كالحقل في نزع وحشرجةٍ  
وهتَّ قواك كما استرخى جناحاك  
أصبحتِ للبؤس في مغناك تائهةً  
كأنه لم يكن بالأمس مغناك

\*\*\*\*\*

فراشة الحقل... في روعي كأبته  
مما عـَـراه ومما قـَـد تولاك  
أحببته وهو دارُّ تلعبين بها  
وسوف تهواه نفسي وهو مثواك  
قد بات قلبي في دنيا مشوشةٍ  
منذ التفتُّ إلى آثار دنياك



لا يستقرُّ بها إلا على وجلٍ  
كالطير بين أحابيلٍ وأشراك

\*\*\*\*\*

خلتُ أرائكُ كـانـت أـمـس أهـلـةً  
غنـاء، فالـيـوم لا شـادٍ ولا شـاك  
أرضُ خـلاءٍ وجـوٌ غـير ذـي ألقٍ  
بلى، هـناك ضـبابٌ فـوق أشـواك  
فـيا رـياح الخـريف العـاتـيات كـفى  
عـصفاً فـقد كـثرت فـي الأـرض قـتـلاك  
كـيف اعـتـذارك إن قال الإله غداً:  
هل الفـراشـة كـانت مـن ضـحـاياك؟  
يا نـغمـةً تـتـلاشـى كـلـمـا بـعـدتُ  
إن غـبت عـن مـسمـعي ما غـاب مـعـناك  
ما أقـدر الله أن يـحيـيك ثـانـيـةً  
مـع الرـبيع كـما مـن قـبـل سـواك  
فـيرجـع الحـقل يـزهـو فـي غـلائله  
وترجـعـين وأغـشاه فالقـاك!

\*\*\*\*

### الهوامش

- ١ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣، ص ١٩٣
- ٢ - انظر: مقدمة ديوان (الينبوع) لأحمد زكي أبي شادي التي كتبها الشابي، والمقدمة ضمن كتاب: الشابي، المجلد الثاني، القسم الأول، نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، طبع دار المغرب العربي، تونس ١٩٩٤، ط ١، ص ٣٣ - ٣٤ .
- ٣ - موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٢، ط ٢، ص ١٦١
- ٤ - شعر حافظ. مطبعة البوسفور، القاهرة ١٩١٥، ط ١، ضمن سلسلة (نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان) التي حررها وقدم لها محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص ٧٣
- ٥ - المرجع السابق: ٦٤-٦٥
- ٦ - الديوان، الجزء الأول، ضمن (نظرية الشعر...) ص ١٧٦، ص ١٨٤ .
- ٧ - الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر...) ص ٣١١ .
- ٨ - الغربال. مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨١، ط ١٢، ص ١٤٥ .
- ٩ - الشعر غاياته ووسائطه. دار الفكر اللبناني ١٩٩٠، ط ٢، ص ٥٨
- ١٠ - مقالة «معراج الشعر» ومقدمة «وحي الأربعين» نقلاً من:  
د. نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث. وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨١، ص ٨١ .
- ١١ - الشعر العربي الحديث: ٧٨-٨١
- ١٢ - د. محمد مندور: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت)، ص ٦٩
- ١٣ - د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٨، ص ٢٧ .
- ١٤ - د. محمد فتوح أحمد: الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي. مطبوعات جامعة الكويت ١٩٩٨، ط ١، ص ٢١ .

- ١٥ - د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص ٧ .
- ١٦ - انظر: ديوان الخمائل. دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤، ط ١٠، ص ٥٠، أو ديوان أبي ماضي. دار العودة، بيروت (د.ت) ص ٥٢٢
- ١٧ - د. عبدالله الغزامي: الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي بجدة ١٩٨٥، ط ١، ص ٢١٦ ثقافة الأسئلة. دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٣، ط ٢، ص ٤٧-٤٨
- ١٨ - انظر قصيدة «الفراشة» لإبراهيم ناجي في ديوان: وراء الغمام، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٦، ط ٣. ولاحظ كيف احتفى هذا الشاعر بالفراشة في كثير من قصائده وذلك في كتاب: شعر ناجي، الموقف والأداة. للدكتور طه وادي. مكتبة النهضة - القاهرة ١٩٧٦، ص ١٣٦-١٣٩ .
- وانظر: قصيدة «راهبة الضحى: الفراشة» لمحمد حسن إسماعيل في ديوانه: أغاني الكوخ، ضمن أعماله الكاملة. دار سعاد الصباح ١٩٩٣ .
- وانظر: قصيدتي الهمشري والخفيف في: الاتجاه الوجداني، ص ٤٣٠ .
- وانظر: قصيدة أبي شادي «حلم الفراشة» في كتاب: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث للدكتور كمال نشأت. دار الكتاب القومي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٣١ .
- ١٩ - الاتجاه الوجداني: ٣٣٩
- ٢٠ - طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٨١ .
- ٢١ - انظر: د. شفيع السيد: ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب. عالم الكتب، القاهرة ١٩٧٢، ص ٤٦ .
- وانظر: د. كمال نشأت: أبو شادي وحركة التجديد، ص ٣٢٩
- وانظر: د. نازك سابا يارد: المقدمة التي كتبها لكتاب «البدائع والطرائف» لجبران. مؤسسة بحسون، بيروت ١٩٩٣، ط ١، وبخاصة ص ٢٤-٢٧ .
- ٢٢ - الشعر العربي الحديث: ٨٧-٨٨ .

- ٢٣ - الاتجاه الوجداني: ٣٥٠ .
- ٢٤ - الخيال الرومانسي. ترجمة إبراهيم الصيرفي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٩ .
- ٢٥ - د. عبدالمحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص ٢٠٣ .
- ٢٦ - المرجع السابق: ٢٠٣
- ٢٧ - المازني: حصاد الهشيم. دار الشعب، القاهرة (د.ت)، ص ٢٠٩ .
- ٢٨ - شعراء مصر وبيئاتهم: ١٧٩
- ٢٩ - أحمد زكي أبوشادي: مقدمة ديوان الشفق الباكي (ضمن نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو)، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص ٣٧ .
- ٣٠ - المرجع السابق: ٣٨ .
- ٣١ - الاتجاه الوجداني: ٣٣٩، ٣٤٣ .
- ٣٢ - الشعر العربي الحديث: ٥٥
- ٣٣ - المرجع السابق: ٥٣
- ٣٤ - محمد سلطان: إيليا أبوماضي. دار القبس، الكويت ١٩٧٩، ص ٩٠-١١٨ .
- وانظر: د. عبدالحكيم بليغ: حركة التجديد الشعري في المهجر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٧٨-٢٨٩ .
- ٣٥ - جبران خليل جبران: المواقب. مؤسسة بحسون، بيروت ١٩٩٢، ص ٥١-٥٢
- ٣٦ - أغاني الحياة: نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. دار المغرب العربي، تونس ١٩٩٤، ط ١ . ص ٢٥٦، ٢٥٩ .
- ٣٧ - د. نازك سابا يارد: المقدمة التي كتبتها لمطولة جبران «المواقب»، ص ٢٤ .
- ٣٨ - محمود حسن إسماعيل. أين المفر. ضمن الأعمال الكاملة. دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣، ط ١، ص ٦٥٥-٦٥٦ .

- ٣٩ - انظر على سبيل المثال: د. محمد غنيمي هلال: ١٦٩-١٧٩
- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت ١٩٨٧، ص ١٢٣-١٢٤
- ثابت بداري: الرومانتيكية وأثرها في الشعر المصري الحديث.
- رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة ١٩٦٤ .
- ٤٠ - الاتجاه الوجداني: ٣٢٨-٣٣٣ .
- ٤١ - انظر: الاتجاه الوجداني: المرجع السابق.
- د. سعد دعبس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. المكتبة الوطنية ببنغازي ١٩٧١، ط ١، الفصلان الثاني والثالث من الباب الثاني.
- د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر. المنشأة الشعبية، ليبيا ١٩٨٠، ط ٢، ص ٢٨٢ - ٣٠٤ .
- ٤٢ - الخيال الرومانسي: ٢٨
- ٤٣ - حصاد الهشيم: ٢٢٦ .
- ٤٤ - مراجعات في الآداب والفنون. المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٢-٥٣ .
- ٤٥ - عبدالحى دياب: عباس العقاد ناقداً. الدار القومية، القاهرة ١٩٦٥ . الفصل الثالث من الباب الأول...
- ٤٦ - د. محمود الربيعي: في نقد الشعر. دار المعارف، القاهرة ١٩٩٧، ط ٤، ص ١٣٦ .
- ٤٧ - الخيال الشعري عند العرب: تقديم د. عبدالسلام المسدي. نشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، تونس ١٩٩٤، ط ١، ص ٦٢-٦٣ .
- وانظر: محمد بنيس: الرومانسية العربية في سلسلة (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٠، ط ١، ص ١٢٠ .
- ٤٨ - أحمد زكي أبوشادي: مقدمة ديوان الشفق الباكي، مرجع سابق، ص ٤١ .

- ٤٩ - الرومانسية العربية: ١٢٦  
وانظر: مقال: «الشعر» ضمن (نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول)  
وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧ .
- وانظر: مقدمة ديوان حافظ (نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الثاني)  
وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧ .
- ٥٠ - الرومانسية العربية: ١٢٧
- ٥١ - د. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣، ص ١٥٣ .
- ٥٢ - المرجع السابق ١٩٦، الهامش.
- ٥٣ - كولنجوود: مبادئ الفن، ترجمة د. أحمد حمدي محمود. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة (د.ت)، ص ١٤٤ .
- ٥٤ - د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨، ط ٢، ص ١٨٥-٢٠١ .
- ٥٥ - الاتجاه الوجداني: ٤٢٣ .
- ٥٦ - د. محمد مصطفى بدوي: كولردج. سلسلة نوابغ الفكر الغربي. دار المعارف القاهرة ١٩٨٨، ط ٢، ص ١٥٨ .
- ٥٧ - الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص ٤٠٣ .
- ٥٨ - د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر (د.ت)، ص ١١١-١١٨
- ٥٩ - الغربال: ٨٥ .
- ٦٠ - أبوشادي وحركة التجديد.. ص ٢٨٩ .
- ٦١ - د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. دار العودة، بيروت ١٩٨١، ط ٣، ص ٢١ .
- ٦٢ - الشعر العربي الحديث: ١٧١
- ٦٣ - الرومانسية العربية: ٩٠
- ٦٤ - المرجع السابق: ٩٨
- ٦٥ - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر، بيروت ١٩٨٦، ط ٢، ص ٢٦٥ .
- ٦٦ - الحداثة الأولى. اتحاد كتاب الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ١٧٣، ١٧٧ .

\*\*\*\*

ابيض

## التعليقات والمناقشات



ابيض

#### رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً للدكتور خدادة على عرضه لورفته في الوقت المحدد لها وعلى ما قدمه مما يستثير لديكم رغبة في الحديث، نحن الآن وقد أنهينا عرض البحثين، ندلف إلى المناقشة وهي - في ما أقدر وأمل - نور يضاف إلى نور، وقد كان (ديوجين) يحمل مصباحه في النهار ليبحث عن الإنسان، أي عن القيمة بالدرجة الأولى، وأرى إلى النقاد يبحثون - وقد أضأوا مصابيحهم - عن مكامن الإبداع فينير كل منهم درب القارئ إلى المتعة وإلى سلامة التذوق وصحة الفهم، ويستزيد في نفسه الرغبة في المتابعة والتلقي، إننا أمام حَمَلَة مصابيح كثيرة والخير في ذلك للإنسان الذي يحظى بالرؤيا «فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور».

أيها الكرام: نبدأ الآن بإفساح في المجال لمن رغبوا في الحديث عن الورقة الأولى (القصيدة التقليدية) للدكتور إدريس بلمليح، وقد طاف بنا في ثلاث من القراءات.. القراءة التي أشارت إلى الدهشة الجمالية، وتلك الاستعادية، والتاريخية، وفصل في ذلك تفصيلاً محموداً. ولعلكم تتفضلون علي، ملتمساً ذلك منكم بأن نتقيد بالوقت، حتى نستمتع إلى أكبر عدد ممكن من المتدخلين، سيعلق على البحث الأول كل من: الدكتور حسن الأمراني، الدكتور محيي الدين صبحي، الدكتور توفيق الفيل، الدكتور عبدالله صولة، الدكتور شراك، هذا في (قراءة القصيدة التقليدية). نبدأ بالدكتور حسن الأمراني فليفضل.

#### الدكتور حسن الأمراني:

بسم الله الرحمن الرحيم، لقد سجلت بعض الهوامش حول البحثين معاً، أنا أثنى أولاً على هذين البحثين وما ورد فيهما من نظرات فاحصة ودقيقة، ولذلك قلت بأن حديثي إنما هو عبارة عن هوامش أو تساؤلات من شأنها تخصيب هذين البحثين، ففي ما يتعلق ببحث الدكتور إدريس بلمليح، على عاداته اجتهد في أن يستفيد من بعض المناهج النقدية الحديثة وأن يطوعها من أجل دراسة التراث ودراسة نصنا الشعري القديم خاصة.. وهناك بعض التساؤلات المتعلقة بالحاكاة والنمذجة، فمثلاً حين يتعلق الأمر بأبي نواس باعتباره أفضى إلى بناء القصيدة النموذج في الجانب الخمري. لقد

قدمت الدكتورة (أحلام الزعيم) قراءات لأبي نواس متميزة تجعله قطباً من أقطاب الصوفية، فإذا تابعنا هذه القراءات كيف يمكن تطبيقها على النماذج السابقة لأبي نواس ولاسيما النماذج الجاهلية؟ وما هي الحدود القائمة بين هذا التصور الذي يجعل النص السابق محاكياً للنص اللاحق وبين غيره من التصورات المتداولة؟ هناك أمر يتعلق بالمعارضة هل هي دائماً محاكاة تدل على الاتباع؟ وقد كان البارودي دائماً يعلن أنه يود التفوق على السابقين الذين يعارضهم كما ورد في مطلع قصيدة له:

كم غادر الشعراء من متردم  
ولرب تالٍ برّ شأواً مـقـدّم

ففي أي طرح يمكن أيضاً أن نفهم هذا التوجه وهو الرقص بالسلاسل كما يقال؟ أم هو العمل على كسر هذه السلاسل؟ وأخيراً بالنسبة للدكتور إدريس بلمليح، الحديث عن المعارضة أحياناً يكون مضللاً، فكم هي القصائد البائية التي جاءت على البحر البسيط في الشعر العربي؟ وهل يمكن أن يكون الغرض وحده بعد البحر والقافية والروي كافياً للحديث عن المعارضة؟ ما العلاقة مثلاً بين بائية أبي تمام المستشهد بها وبين بائية المتنبي الشهيرة:

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب  
كناية بهما عن أشرف النسب

وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً، الآن يأتي دور الدكتور محيي الدين صبحي.

الدكتور محيي الدين صبحي:

يبدو أن النقد فن تطبيقي أكثر منه فن نظري، لأن هذا البحث نتائجه أهم من مقدماته، المقدمات غامضة، فاستنساخ قارئ ضمني من قارئ تجريدي من قارئ نموذجي من قارئ مفترض، هذه ترجع لرتشاردز عام (١٩٣٤) عندما افترض القارئ

الجيد الذي يسترجع القصيدة كما كتبها الشاعر فهذا كلام عتيق ولا يؤدي إلى نتيجة، رغم أنه يُزعم أنه جديد (ألترا موديرن)، أما النتائج الجيدة التي جاء بها فهي أيضاً قديمة ولكن تستحق إلقاء الضوء عليها من جهة أن القصيدة الجديدة تحتوي في بنياتها على ما يدعو إلى إعادة تقييم ما سبقها وبذلك لا تكون نسجاً على منوال قديم، وإنما هي مستجدة بنفسها ومتقدمة. هذه النظرة أيضاً متضمنة من (الوساطة) إلى آخر النقد الحديث، ولكنها ضمن حدود ما قدمت مقبولة. الحقيقة في البحث أيضاً حفریات جيدة، الرجوع إلى زكي مبارك والطاقة الإبداعية الكامنة في القصيدة الجديدة ومرحلة الدهشة والاستعادة.. اتكأ كثيراً على الاستعادة مع أن مرحلة الدهشة أهم من مرحلة الاستعادة، وبالمناسبة فإن طه حسين ليس ناقداً، بل هو أستاذ جامعة، وشكراً.

**رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً دكتور صبحي، يتفضل الآن الدكتور توفيق الفيل.

**الدكتور توفيق الفيل:**

بسم الله الرحمن الرحيم، «رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي» الحقيقة أننا أكثرنا في نقد الشعر وتكاد تكون قراءاتنا معدومة في فن النقد! فكل الأمور التي تأتينا هي (قراءة القصيدة الرومانسية)، (قراءة القصيدة التقليدية)، (القصيدة القومية في الشام) كل العنوانات في البحوث هي عنوانات في الشعر، لكن في الحقيقة عندما نأتي لنفتش عن النقد، والنقد عند نخبة من النقاد العرب متواجدين في ملتقى فني على مستوى عال لا نجد النظرية العربية النقدية، هذه ملاحظة ابتدائية، ولي ملاحظة أخرى منهجية عند الدكتور إدريس بلمليح بعد شكره أيضاً، فقد أخذ عنواناً لهذا البحث (قراءة القصيدة التقليدية)، والحقيقة أن العنوان الذي كان ينطبق عليها كان يجب أن يكون (قراءة القصيدة التقليدية عند طه حسين).

الأمر كله انصب على قراءة قصيدة واحدة بمعارضة من معارضات شوقي التي قرأها طه حسين، وعندما أراد الدكتور إدريس أن يقدم لنا هذا النقد عند طه حسين

- وطه حسين قد يكون قارئاً أكاديمياً أو ناقداً له رؤيته المبكرة في النقد - لكن أيضاً كل القضايا التي تأتي يجب علينا أن نمحصها وأن نبدي الرأي فيها ما دمنا في مجتمع نقدي، وما دمنا في ملتقى فني، بدا - من خلال القراءة التي وجدناها في بحث الدكتور إدريس - أن طه حسين يتناقض مع نفسه، فتارة نجد شوقي مقلداً وتارة نجد شوقي مجدداً وتارة نجده مقلداً ومجدداً في آن واحد، وربما يكون التوفيق في هذا أن طه حسين لم يكن يقرأ شوقي من خلال هذه القصيدة ولكنه كان يقرأ شوقي من خلال قصائده الشعرية العادية ويقرأه من خلال المسرح ويقرأه من خلال الشعر على لسان الحيوان، ولذلك يرى أنه استنفد ما في الأرض ثم نظر إلى السماء ليستنفد ما فيها.. ربما كان يقصد الشعر المسرحي الذي جاء به طه حسين، لكن - أيضاً وليس لي سيدي الرئيس - وليعطني الفرصة بحيث أعترض على مسمى (القصيدة التقليدية) وحتى أعترض أيضاً على مسمى (القصيدة الرومانسية)! فالتسمية من أين جاءت؟ لو ذهبنا أتلّمس الحقيقة في هذه التسميات سأجدها إما أن تتعلق بالشكل، فالقصيدة التقليدية سميت تقليدية من حيث شكلها في مقابل القصيدة الحرة، وهذه التسمية أطلقها أنصار المدرسة الحديثة أو مدرسة الشعر الحديث من أجل أن يقطعوا نصف المسافة إلى إسقاط الشعر العربي عندما قالوا (قصيدة تقليدية) و(قصيدة حرة) وبطبيعة الحال التقليد يكاد يكون مرفوضاً والتجديد يكاد يكون مقبولاً، أو هو مقبول بطبعه، فلا بد أن نعيد النظر في هذا، أنا أقول إن الشعر الحر أيضاً كثير من قصائده تقليدية نمطية.. وكثير من القصائد الرومانسية تقليدية نمطية، فالتقليد هو محاكاة الغير في خطواته لكن الاختلاف هو في شكل القصيدة فقط.

القصيدة العربية أو القصيدة الموزونة نعم هي قصيدة تلتزم بحراً وقافية، ولكن هل تلمسنا فعلاً كل عناصر الشعر من خلال هذه القصيدة ووجدنا شوقي يحاكي القدماء في صوره، وأخيلته، وألفاظه، وعواطفه، وقضاياها؟ الأمر مختلف، ولا بد أيضاً في مجتمع نقدي وفي مؤتمرات نقدية أن نحاول إعادة النظر في هذه المسميات المطلقة، (بالنسبة للقصيدة التقليدية) أنا أرى أن كثيراً من القصائد الرومانسية تقليدية، فهي تقلد غيرها وتحاكيه، وتسعون في المئة من الشعر الذي يكتب الآن تقليدي لأنه على نمط

يحاكي الرواد الأوائل من الذين كتبوا هذا الشعر، أيضا الدكتور إدريس ذهب بي إلى الإيطاليين وأنا وفي نزعة العروبة أقول: نحن لم نقرأ النقد العربي القديم بما فيه الكفاية، وذهبنا نقرأ النقد الحديث وننقل منه مختارات ومقتطفات ونأتي بها ونضعها على أنها مسلمات، لو أن الدكتور إدريس بلمليح ذهب إلى (كليلة ودمنة) ورأى الرجل المدعو (ابن المقفع) لوجد أنه يقدم لنا نماذج أربعة من القراء والنموذج الأخير هو (النموذج الفيلسوف) الذي يصل إلى ما وراء النص، إلى الشيء الغائب، والقارئ الضمني الذي كان يسعى إليه الدكتور إدريس بلمليح - ولعله تركنا دون أن يدلنا عليه - هو القارئ الذي كان يقول عنه القدامى بأنه القارئ الذي تتقف باللغة وعرفها ويستطيع أن يصل إلى أبعاد الشاعر ومراميه وأغراضه ويكشف رموزه وأقنعتة ومخباته، أقول باختصار: لو أن المتنبي لم يقل:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرأها ويختصم

ألا يكون القارئ الذي يقرأ المتنبي موجوداً، ثم والشعراء الذين لم يقولوا هذا يا ترى قارئهم أين يكون؟ لابد أن يكون موجوداً، القضية يا دكتور إدريس - مع بحثك الجميل أيضاً - أن خطاب المتنبي يتحدث عن عظمة شعره وأن الناس يختلفون حوله فمن قاده، ومن مادح، ومن متوسط في الخصومة، ومن متهم، إلى غير ذلك، وشكراً لكم.

رئيس الجلسة:

شكراً، شكراً جزيلاً للدكتور الفيل، والمداخلة الآن للدكتور عبدالله صولة، فليتفضل.

الدكتور عبدالله صولة:

شكراً... لي بعض الملاحظات البسيطة حول عمل الدكتور بلمليح:

الملاحظة الأولى: يستعرض الباحث أنواعاً ثلاثة من القراءة (قراءة الدهشة الجمالية، وقراءة الاستعادة، والقراءة التاريخية)، إذن أنواع ثلاثة للقصيدة التقليدية

فالسؤال وبكل بساطة، ألا تنطبق هذه الأنواع الثلاثة على غير القصيدة التقليدية؟ بحيث ألا نجد في تلقي قصيدة الشعر الحر مثلاً هذه الضروب الثلاثة؟، والتي هي خاصة بالقصيدة التقليدية، بل يمكن أن تكون هذه الأنواع الثلاثة من القراءة منطبقة على جنس غير الشعر كالرواية مثلاً، لو تتبعنا طريق تلقي النقاد (لزينب) مثلاً فإننا قد نعثر على هذه الأنواع الثلاثة.. هذه الملاحظة الأولى، الملاحظة الثانية: منهجية تتعلق ببناء العمل والملاحظة بسيطة - انطلقت من عرض لأنواع القراء لكن فجأة انتقلت إلى عرض أنواع القراءة لم تبأنواع القراءة على أنواع القراء. الحقيقة كان يمكن أن ننطلق من أنواع القراءة، ثم نستعرض في ضوء هذه الأنواع، نوع القراءة للقصيدة التقليدية، وهنا غاب عن العمل منظر كبير لأنواع القراءة هو (هنري ميشونيك) فهنري ميشونيك على الأقل يقدم نوعين من القراءة هي (القراءة الأدب) و(القراءة الكتابة) فما ذكرته من الأنواع الثلاثة أي الدهشة الجمالية، والاستعادية، والتاريخية داخل في ما يسميه (ميشونيك) القراءة الأدب، ما الذي يقصده بالقراءة الأدب؟ أي القراءة الجمالية، الاستهلاكية غير المتفاعلة، غير المنتجة، وإنما هي قراءة تكتفي بعرض الأمور عرضاً غير منتج، في مقابل القراءة الكتابة التي هي قراءة تفاعلية بين النص وقارئه، هل كان على سبيل المثال (محمد هادي الطرابلسي) في أطروحته (خصائص الشوقيات) قارئاً ينتمي للقراءة الأدب أم القراءة الكتابة؟ أعتقد أنه ينتمي للقراءة الأدب، بمعنى أن الأستاذ الطرابلسي كان موضوعياً لم يدخل في علاقة جدلية مع شوقي بقدر ما كان ناقداً موضوعياً من الخارج، الذي يقدم لنا قراءة تفاعلية قراءة كتابة لشوقي، أيضاً اسم غاب عن العمل هو أدونيس، لماذا يغيب أدونيس ولا يذكر في هذه الندوة؟، أدونيس في مقاله المشهور، (شوقي شاعر البيان الأول) بحيث كان يمكن أن نعرض القضية من زاوية أنواع القراءة هذه، الملاحظة الثالثة: هي بعض المصطلحات، مصطلح القراءة التاريخية، كيف يمكن أن نسمي مثلاً قراءة الدكتور الطرابلسي قراءة تاريخية؟ فالذي أفهمه بالتاريخية هو قراءة تأخذ بالاعتبار المعطيات التاريخية لا القراءة التي هي أقرب إلى البنيوية، المصطلح الآخر هو مصطلح القارئ الضمني، والقارئ التجريدي الذي أضفته أنت، الحقيقة تتحدث عن القارئ الضمني في اللسانيات، وهنا ندخل مجال

اللسانيات (البراغماتية) أو البراغماتية اللسانية، هل يتحدث أصحاب البراغماتية اللسانية عن قارئ ضمني أم عن متلق أو عن متلقي التلطف؟ فالمتداول في المصطلح اللساني البراغماتي هو هذا أي متلقي التلطف، المشارك في التلطف، المشارك في الخطاب إلى غير ذلك. مصطلح (القارئ الضمني) هذا يمكن أن نجده بطريقة غير مباشرة عند (باختين) مثلاً حين يعتبر (باختين) أن الكلام نصفه منطوق وهو للبث ونصفه مفهوم وهو للمتلقي. في هذه الناحية يصبح حقيقة القارئ الضمني قارئاً منتجاً للمعاني مضيفاً إليها كما يقول إيكو، وقد عرفنا هذا بحيث يكون قارئاً مسهماً بالإنتاج. في هذا المجال أنت تعرف القارئ التجريدي بأنه يساوي القارئ الضمني الذي يخلد عبر الزمن هكذا قلت، هل يمكن مرة أخرى اعتبار الهادي الطرابلسي مثلاً قارئاً تجريبياً بمعنى أنه قارئ ضمني بمعنى أنه متلق للتلطف ويضيف المعاني إلى الكلام؟ هل أسهم على نحو ما يسهم المتلقي للتلطف في بناء المعاني؟ معروف أن اللسانيات البراغماتية في الحقيقة - في آخر تطوراتها هذه السنوات أصبحت تعني بما يسمى (التفاعلات الخطابية) أي الخطاب مأخوذ في الحياة اليومية في الشارع في المقهى إلى غير ذلك، وفي هذه الحال لم يعد بنا من حاجة إلى الحديث عن القارئ وإنما الحديث عن المتلقي، وفي هذا المجال هل يمكن إذن أن نطابق بين هذا المتلقي والقارئ الضمني ثم بين هذا القارئ الضمني والقارئ التجريدي؟ وشكراً لكم.

**رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً للدكتور صولة، الكلام الآن للأخ الأستاذ أحمد شراك تفضل.

**الأستاذ أحمد شراك:**

شكراً للرئاسة وشكراً للأستاذ بلمليح، الذي في الحقيقة حفزني على مناقشته أو حفزني عرضه على مناقشته، وهذا دليل على القيمة المتميزة التي تميز بها هذا العرض وأكبر ميزة له أنه تجاوز ما يسمى بالعروض النقدية إلى العروض (الميتانقدية)، العروض التي تتعامل مع المتون النقدية نفسها بدرجة ثانية والتي تحاول أن تؤسس



لنقد إشكالي أو نقد قادر على الاستشكال وعلى بناء المفاهيم الجديدة، وهذا يدل على أن هناك رغبة في تجاوز التراكم وفي تجاوز العروض النقدية التي تعتمد على الوصف وعلى اللغة إن لم نقل على الإنشاء، لكن رغم ذلك أود أن أناقش الصديق بلمليح في مفهومين اثنين: المفهوم الأول هو مفهوم القارئ التجريدي، صحيح أنه حاول أن يحدد تجليات المفهوم لكن الاصطلاح يبقى فيه نظراً، لماذا؟ لأن التجريد في أبسط تعريفاته هو تحديد الخصائص الثابتة لشيء معين كائن معين ومن ثم فلا القارئ النموذجي ولا القارئ الضمني وغيرهم من القراء، هم قراء تجريديون أيضاً، لماذا؟ لأن ليس هناك قارئ مشخص وعيني لا في ذهن الكاتب ولا في ذهن القارئ ومن ثم ينبغي إعادة تفكير هذا المفهوم وإعادة النظر فيه.

فكرت في القارئ المفترض وهذا أيضاً يطرح مشكلة فيمكن التفكير مثلاً في قارئ غير منتظر لا في وعي الكاتب ولا في وعي المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب، المفهوم الثاني هو مفهوم (الدهشة)، وهو مفهوم أرسطي بامتياز، فأرسطو هو الذي استعمل الدهشة في تحديد ميلاد التفكير الفلسفي، الدهشة تجاه جمالية الكون على الصعيد الإنتولوجي ومن جميل الصدفة أنك تستعمل هذا المفهوم بالمعنى الذي استعمله أرسطو وإن كان بشكل غير واع في الورقة، مع العلم أن مفهوم الدهشة ناقشه (باشلار) من الوجهة (الإبيستمولوجية) واعتبره عائقاً (إبيستمولوجياً) على صعيد المعرفة العلمية بمختلف أشكالها وأنواعها، وهذا ربما الذي تنبّهت إليه في ما اصطلحت عليه بالقراءة الاستعادية، ولهذا أدعو الصديق بلمليح إلى إعادة النظر في هذا المفهوم عبر هذه القراءة النسقية التي تستفيد من علوم أخرى ومن معارف أخرى، أما في ما يخص القراءة التاريخية فليس المقصود بها القراءة التاريخية بل القراءة التاريخية كمفهوم، وشكراً.

#### رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً، الكلمة الآن للدكتور نعيم اليافي وسيكون آخر المتحدثين في هذا التدخل وفي هذا المحور الدكتور محمد فتوح أحمد، الدكتور نعيم الآن.

**الدكتور نعيم اليافي:**

سأعلق على استراتيجيات الندوة فأرجو أن أكون آخر رجل يتحدث، لأنني لن أعقب على بحث بعينه.

**رئيس الجلسة:**

إذاً بعد المعقبين إن شاء الله.. الدكتور فتوح أحمد.

**الدكتور محمد فتوح أحمد:**

بسم الله الرحمن الرحيم.. كلمتي هذه ليست نقداً موجهاً إلى صديقي العزيز الدكتور إدريس بلمليح الذي شرفت بمعرفته من خلال قراءتي لبعض أعماله في مناسبات كلفت فيها بهذه القراءة، وكنت من أوائل من اكتشفوه، وأوصيت الآخرين بالنظر إليه.. الدكتور إدريس عريس هذه الدورة، وكلمتي هذه هي نوع من الحفاوة بعريس هذه الدورة.

دكتور إدريس هناك إشكالتان في بحثك أولاهما منهجية، والأخرى موضوعية، أما المنهجية فذلك أنني فهمت - وأعتقد أن القائمين على هذه الدورة ربما فهموا هذا الفهم - (قراءة القصيدة التقليدية) كيف أقرأ القصيدة التقليدية، لا كيف قُرئت القصيدة التقليدية، ولقد تنبه إلى هذا الدكتور سالم في بحثه وحاول أن يجمع بين الأمرين، لكن أنا أعتقد - والله أعلم - أن القائمين على تنظيم هذه الدورة كان بودهم لو ألقيت البحوث أو الأضواء على كيف يمكن للقارئ الحديث أن يصافح القصيدة التقليدية فأنت فهمت الفهم الآخر، أي كيف قُرئت هذه القصيدة في الماضي على أقلام طه حسين مرة، وعلى أقلام الهادي الطرابلسي مرة ومحمد بنيس مرة، ثم إنك حتى في هذا التأويل الذي اخترته لتفسير موضوع بحثك حصرت نفسك في قراءات ثلاث، (قراءة طه حسين، قراءة الهادي الطرابلسي، قراءة محمد بنيس)، قراءة النسق عند بنيس، والقراءة التاريخية عند الهادي، وقراءة كذا).. أين تضع القراءات الكثيرة في الشعر العربي التقليدي؟ أين تضع قراءة العقاد في المنهج البيوغرافي لابن الرومي؟.

أين تضع قراءتي على سبيل المثال وهي قراءة متواضعة للمتنبّي؟، أين تضع كل هذه المداخل التي اختطها الناس لأنفسهم؟ إذا صنفنا أو حصرنا أنفسنا داخل إطار هذه القراءات التي صنفتها في بحثك؟

الإشكالية الموضوعية - وربما ترددت في بعض البحوث في هذه الدورة - عملية تداخل التيارات الأدبية، أن اللاحق يأخذ بذيل السابق مما يدعو إلى أن تكون الخريطة فيها نوع من التزامن الذي يؤدي إلى نوع من الحيرة وضرب من الارتباك، فما كادت الكلاسيكية تشع بعض أضوائها في سماء الشعر العربي الحديث حتى بزغت الرومانتيكية وأخذت بذيلها وفي بطون، وفي ثنايا الرومانتيكية.. كانت هناك إشعاعات رمزية وربما سيربالية في جماعة (إضاءة) في الأربعينيات في مصر، فهذا المشهد يؤدي أحياناً إلى حيرة بعض الباحثين، وقد أدى بك هذا إلى أن تقول: إن استنساخ التيارات عندنا يشبه استنساخ الدواجن - هذا تعبير من تعبيراتك - الأمر لا يحتاج إلى كبير عناء في اكتشاف لماذا حدثت هذه الظاهرة لدينا، نحن أناس فتحنا أعيننا فوجدنا الفجوة بيننا وبين الآداب الأوروبية تتسع رويداً رويداً، نريد أن نردم هذه الحفرة ونضيق هذه الهوة فأخذنا المذاهب الأدبية مجتمعة وأخذنا الرومانتيكية في نفس الوقت الذي بدأنا نأخذ بأمشاج من الرمزية، في نفس الوقت الذي بدأنا نأخذ بأمشاج من الواقعية، ومن هناك تزامنت لدينا المذاهب الأدبية في الوقت الذي كانت فيه أوروبا تتعاقب ولا تتزامن! فتفسير هذا التزامن كما قلت في رغبة من أخذوا بزمام النهضة الأدبية الحديثة ورغبتهم في اللحاق بركب الآداب الأوروبية المتطورة ولو عن طريق مزج هذه التيارات الأدبية بعضها ببعض، وتحضرني في هذا المقام عبارة أريد أن أختتم بها هذا التعقيب عبارة لطف حسين في توفيق الحكيم في (زهرة العمر) يقول: (يهتف أنصار الجديد ليسقط الكلاسيك - وأتى بها بالتعبير الأوروبي - وأنا شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ولا أستطيع أن أهتف مع أنصار الجديد ليسقط القديم، ذلك لأن هذا القديم هو أيضاً جديد علي، فأنا مع أولئك وأنا مع هؤلاء)، وأنا أرى أن هذه النظرة الاصطفائية هي ملمح أو ميسم كل جيل الريادة، الجمع بين المذاهب الأدبية لا عن جهل بمنطق التعاقب في التيارات الأوروبية وإنما عن إيمان

بوجوب تضيق الهوة بيننا، وبين التيارات الأدبية في أوروبا، هذه هي الملاحظة الثانية، وهمسة في أذنك وأنت إنسان حريص على العبارة المصقولة واللغة السوية، دائماً عندما تقول (رد فعل) تجعل الصفة خاضعة (لفعل) وليس خاضعة (لرد).. «يتجاوز رد فعل مبدئي» لا هي تكون (مبدئياً) لأن الصفة هي لرد الفعل.. ست مرات يا دكتور إدريس عددتها لك في هذا البحث وسأناقشك بها بعد التعقيب، وشكراً على كل حال لاتساع صدرك، وأحييك وأهنئك مرة ثانية بجائزة أنت تستحقها، وشكراً.

#### رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً للدكتور محمد فتوح أحمد وبعد التماس موافقة من أخي وصديقي الدكتور بلملح حيث كانت له رغبة بأن يعقب مباشرة بعد المتدخلين على بحثه، ولكن نظام الجلسات العام وأيضاً رغبة الباحث الآخر في أن يؤخر التعقيب إلى آخر التدخلات على كل من الباحثين فمعدرة منه، لأبدأ الآن في أول التدخلات على بحث الدكتور خدادة الذي قدم لنا (قراءة للقصيدة الرومانسية) وقدم الأمثلة والمعطيات التفصيلية لحدود هذه القراءة فقال بالخيال والطبيعة والذاتية وركز على أعلام تحدثوا عن هذه المدرسة وعن هذا الاتجاه، كما أنه قدم نماذج من الإبداع الذي وسم بالرومانسية وسيتحدث حول بحث الدكتور خدادة الأساتذة والدكاترة (محمد الدناي، ممدوح عدوان، الصيد أبو ديب، سعد البازعي، محمد زكي العشماوي، محمد قوبعة، نورة الشمالان، هيا درهم وفاطمة العلي). أبدأ بالدكتور محمد الدناي فليتفضل.

#### الدكتور محمد الدناي:

بسم الله الرحمن الرحيم، أختصر بعض الملاحظات أو الهوامش لضيق الوقت، منوهاً بالوضوح الذي بنى عليه الدكتور سالم عرضه عن (قراءة القصيدة الرومانسية) وأشار إلى هامشٍ ذكرني بفرضية الاستقصاء التي طرحها الدكتور أحمد قدور. أشار الباحث الجليل إلى أن تسمية الدواوين ظاهرة لم يُسبق إليها، والذي استوقفني عبارة (غير مسبقة) صفحة (٤١٠) من البحث مع أن هذا المثل الذي أقوله لا يغير من الحكم النقدي الذي انتهى إليه لأنه يؤكد الاستثناء، نعرف أن أول ديوان سمي في الشعر

العربي، كان هو (سقط الزند) ففي القرن الرابع أول شاعر سمي ديوانه - وأنا لا أتحدث عن تسمية النقاد للديوان - هو أبو العلاء المعري عندما سمي الديوان الأول (سقط الزند) وسمى الديوان الثاني بـ(لزوم ما لا يلزم) وسمى الديوان الثالث بـ(استغفر واستغفري) وسمى الديوان الرابع (جامع الأوزان) وسمى الديوان الأخير بـ(الدرعيات)، بعد أبي العلاء (ابن عربي) في ديوانه الشعري الصوفي، (ترجمان الأشواق) يحمل هذه التسمية لكي يميزه عن الديوان الكبير الذي نحا فيه منحى فلسفياً.

على مستوى تسمية القصائد هناك (السيف المسلول) للشيخة (عائشة الباعونية) سمّت بديعيتها باسم ذكره صاحب (المجموعة النبهانية) وهذا يعني أن الاستقصاء قد يجنب مثل هذه الأحكام، بأن الظاهرة غير مسبوق إليها. الدكتور توفيق الفيل نبه على هذا. في السياق نفسه أنتقل بسرعة إلى فرضية (التدوير)، أو المبالغة في التدوير التي اعتبرت من ظواهر التميز في القصيدة الرومانسية وهذا صحيح، ولكن من المفارقات التي تستوقفني هنا - وهو ما أستغربه - أن الحادثين في السياقات الرومانسية لم ينتبهوا إلى أن هناك تدويراً قبل القرن الرابع بني على الفصل، على تجزيء الكلمة في آخر الشطر.. في آخر البيت (يقول ابن منصو...ر) أي آخر القافية، القافية تبنى على كلمة تقسم إلى قسمين فعوض أن يكون التدوير أو المداخلة داخل البيت بين الشطر الأول والثاني يكون التدوير بين البيت والبيت. أنا لا أقصد التضمين، أقصد التدوير الذي سماه القدماء (الإغرام) أي أن تقسم الكلمة إلى قسمين جزؤها الأول قافية ونصفها الثاني بداية البيت الثاني. المفارقة الأخرى في سياق حديث الباحث الفاضل عن محاولة التجديد من خلال موسيقى القافية، ويستوقفني «محاولة التخلص من القافية»، بينما الذي حدث في الغرب أن التجديد كان من خلال البحث عن القافية، أي القافية التي اعتبر الشعر العربي منفرداً بها وأشار إلى هذا ابن سينا. (الشعر العربي كلام مخيل وهو عند العرب مقفى) ما كان يحلم به المتأخرون من الشعراء الفرنسيين أن يصلوا إلى الشعر المقفى، في الوقت الذي كنا فيه نخلق الحداثة من خلال التخلص من القافية وحتى الآن أستغرب لماذا لا نتحدث عن هذا التعارض، لأنه حتى (كوهين) عندما

درس بنية الشعر وقف عند القافية باعتبارها بعداً صوتياً له دلالة، والأغرب أننا ما زلنا أمة تسمع الشعر، أي ما زال الإنشاد ذا سلطة علينا ومع ذلك نتحدث في نقدنا عن القصيدة المبصرة ونحن لا نرتاح إليها إلا إذا سمعت، وشكراً.

**رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً، المتحدث الآن الدكتور سعد البازعي..

**الدكتور سعد البازعي:**

بسم الله الرحمن الرحيم، شكراً سيدي الرئيس، تعليقي حول بحث الدكتور سالم خدادة، ينحصر في مفهوم (خصوصية القصيدة الرومانسية) فقد أشار في بحثه إلى هذا الجانب وإن لم يتوقف عنده طويلاً، هذه الخصوصية في اعتقادي تأخذ بعدين: الأول حول (مفهوم الطبيعة) في الشعر الرومانسي، والثاني حول علاقة هذا الشعر، أو هذه القصيدة تحديداً أي (القصيدة الرومانسية) بالشعر العربي الذي يسمى بالتقليدي أو بالموزون المقفى، بالنسبة لمفهوم الطبيعة ألا يلفت انتباهنا - دكتور سالم - أن قصيدة إيليا أبي ماضي تتحدث عن الحقل، الفراشة في الحقل، وأيضاً قصيدة أخرى استشهد بها لجبران يشير إلى (الغاب) لكنها سرعان ما تشير إلى العناقيد التي تتدلى وجفنت العنب، أعتقد أن مفهوم الطبيعة يختلف في الشعر العربي الرومانسي، عن مفهوم الطبيعة في الشعر الأوروبي، ولذا ينبغي أن نتوخى الدقة هنا في تطبيق المفاهيم التي درس من خلالها الشعر الأوروبي الرومانسي على الشعر العربي، فأعتقد أن هناك ملاحظة قيمة في هذا الصدد للدكتورة خالدة سعيد في كتاب (حركة الإبداع)، أن الشعر العربي يتحدث عن البساتين والحدائق لا عن الغابات.. الغابات العذراء، الغابات التي نجدها في الشعر الإنجليزي الرومانسي أو الفرنسي الرومانسي، هذا مفهوم أعتقد ينبغي أن ننظر إليه، بالنسبة للعلاقة بالتقليدي أيضاً هذه ناحية مهمة تتضح من خلالها خصوصية هذا الشعر، فأبو شادي والأخطل وأبو ماضي وغيرهم لم يكونوا رومانسيين صرفاً طبعاً، ولم يكتبوا قصائد رومانسية فقط لذلك ظلوا دائماً

مرتبطتين بالمراحل السابقة وظلت كما ذكر الدكتور فتوح أحمد تتداخل لديهم المذاهب والأزمنة في وقت واحد. أردت أن أشير إلى هذه النقطة، ولدي ملاحظة أخرى إذا سمح لي السيد رئيس الجلسة حول بحث الدكتور إدريس، أنا لم أطلب الحديث حوله ولكن بالنسبة لمفهوم القراءة - وهذه أيضا تنصب في مسألة الخصوصية - أشار الدكتور الدناي في ختام حديثه إلى مسألة الاستماع، وأنا أعتقد أن كثيراً من الشعر العربي شعر مشافهة لا شعر قراءة، فهل المتنبي عندما تحدث عن الخلق الذين يختصمون، تحدث وفي ذهنه قراء أم متلقون يستمعون؟ والاستماع أي التلقي بالسماع غير التلقي بالقراءة، وإيكو وغيره عندما نظروا للقارئ الضمني وغيره نظروا في إطار ثقافة مدونة، ثقافة قراءة لا ثقافة استماع، فأعتقد أن هذا يمكن أن يكون منطلقاً لتنظير أكثر خصوصية وأكثر ابتكاراً في إطار دراسة الثقافة العربية، وشكراً.

#### رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً، قبل أن أعطي الحديث للمتكمّل التالي، أود أن أعذر للأخوات نورة الشمالان، وهيا الدرهم، وفاطمة العلي، لأن الأسماء لا توضع من قبلي في نهاية المتحدثين والمتحدثات وإنما كما وردت إلى الإدارة سابقاً فاعذر لهن، الدكتور محمد قوبعة.. تفضل..

#### الدكتور محمد قوبعة:

شكراً. إن الملاحظات التي سأبديها إنما هي ملاحظات من باب الاستجابة للتحريض الذي تحدث عنه الأستاذ خدادة منذ حين، وأولى هذه الملاحظات يمكن أن أوجزها في السؤال التالي، هل قرىء نص أبي ماضي لاستخلاص خصائص القصيدة الرومنطيقية أم أنه قرىء لتثبيت ما شاع من أحكام حول القصيدة الرومنطيقية رغم أن هذه الأحكام يفصل بين بعضها وبعضها الآخر عقود من الزمان وتطور في النظر واختلاف لا شك فيه؟ فإنك تقول في الصفحة (الثانية) من بحثك إنك ستعتمد بحثي الأستاذين (عبدالقادر القط) من جهة و(محمد بنيس) من جهة ثانية، وهما البحثان

اللدان حظيا لديك بما لم تحظ به سائر البحوث حول النص الرومنطقي، ورغم أن بعض هذه الأحكام التي سقتها في حديثك تحتاج إلى بعض النقاش إن لم يكن إعادة نظر - وهنا أدغدغ الأستاذ فتوح الذي ذهب في بعض ما كتب إلى أن القصيدة الإحيائية، قصيدة (الوعي بالذات)، وإلى أن الرومانسية قصيدة (توكيد الذات)، فجعل ذلك على المرحلية في ما كتب ونقضه في ما تحدث به لنا أو إلينا اليوم، فالقضية التي بقيت تؤرقني بعد قراءة بحث الأستاذ خدادة: هي كيف نقرأ القصيدة الرومنطقية؟، ما هي العدة النظرية التي بها يمكن أن ندخل هذه القصيدة؟، هل يمكن أن ننزل اختلاف النص الرومنطقي أو الرومانسي عن النص الإحيائي في سياق معركة التقليد والتجديد؟ أليست الخلافات أو الاختلافات القائمة بين النصين اختلافات تعود إلى طبيعة إبستمولوجية معرفية أساسية تتصل برؤية الوجود وتتصل بالموقف من الكون وتتصل بطرائق التعبير والتصوير أيضاً، أود أن أضيف إلى ما قاله الأستاذ الدناي حول قضية العنوان، فإنك ذهبت إلى أنها متصلة في الغرب بالنص الرومنطقي أيضاً ولا أعتقد أن الأمر يستقيم عند الفحص الدقيق، وقضية العنوان ليست مقصودة لذاتها ولكن في اعتقادي ينبغي أن ننظر إلى العناوين التي وضعها الرومنطقيون في سياق البحث عن بيان وظيفة العنوان في النص الرومنطقي وعن صلة ذلك برؤية العالم وبالموقف منه أيضاً لديهم. في حديثك أيضاً أثرت قضية (الموت) وذهبت إلى أننا لا نجد هذه القضية مؤرقة للشعراء قبل الرومنطقيين، ويكفي أن نذكر أبا العتاهية وما كان له من حديث عن الموت وما كان من تردد قضية الموت في شعره أيضاً، ففكرة الموت فكرة مؤرقة للإنسان، ولكن القضية تتعلق بالنظر إليها وهو نظر يختلف باختلاف النسق الثقافي وباختلاف الرؤية المنتجة للشعر انطلاقاً من رؤية الكون والموقف منه أيضاً، فإذا انتقلتُ إلى باب آخر لا يقل أهمية عن ما أشرت إليه منذ حين وهو باب وسائل التعبير الشعري وأخص بالذكر التشبيه والاستعارة. أعتقد أن القضية ليست في مدى غلبة التشبيه على الاستعارة أو غلبة الاستعارة على التشبيه، بل القضية هي في توظيف الصورة في الشعر العربي الرومنطقي، هل الصورة في الشعر الرومنطقي - سواء أكانت تشبيهاً أم استعارة - بقيت تضطلع بدورها القديم الذي



عينه النقاد فقالوا إن وظيفة التشبيه هي إخراج الأغمض إلى الأوضح؟ ووجوب أن تكون الاستعارة قريبة؟ ووجوب أن تكون العلاقة منطقية بين طرفي التشبيه؟ إلى آخر ذلك فالتشبيه والاستعارة كلاهما يرجع إلى أصل واحد هو علاقة المشابهة، ولكن القضية ليست في هذه المسألة، وإنما في وظيفة التصوير وكيف خرج بها الشاعر الرومنطقي من علاقة أساسها منطقي إلى علاقة أساسها نفسي؟ ومن ثم يصبح نص أبي ماضي (الفراشة المحتضرة) نصاً يقوم على الاستعارة الكبرى، استعارة تجعل الفراشة هي الشاعر أو أن الشاعر شبيه بالفراشة، وهنا لا يسمح المجال للتوسع في هذا الباب، ومن ثم فإن النص الرومانسي قد عمل على أن يلغي السنّة الشعرية العربية ببناء سنة جديدة ستفتح الباب إلى المراحل الشعرية اللاحقة، وفي هذا ينخرط أيضاً الحديث عن الشعر المقطعي وعن وظيفته. لماذا يقسم الشاعر نصه إلى مقاطع ولا يكتفي بتقسيمه إلى أبيات؟ ما حدود البيت؟ وما حدود المقطع؟ كل هذه القضايا في اعتقادي ينبغي أن تثار عندما نتحدث عن قراءة النص الرومانسي، وأعتقد دوماً أن هذه النصوص كلها لا يمكن أن تقرأ إلا في سياق رؤية منظومية نستكمل من خلالها النظام بمختلف علاقاته ومفاصله، النظام الذي يربط مكونات ذلك النص الشعري من حيث المضمون كما هو من حيث الصياغة، ولذلك فلا يمكن أن نتحدث عن الوحدة العضوية دون الحديث عن الإيمان بالوحدة الكونية ولا يمكن أن نتحدث عن كل ذلك دون الحديث عن وظيفة الرمز والأسطورة في هذا النص الشعري الرومانسي الذي سيفتح الباب لاستخدام الرمز والأسطورة في المراحل اللاحقة من الشعر العربي، وشكراً.

**رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً، الدكتورة نورة الشملان.

**الدكتورة نورة الشملان:**

بسم الله الرحمن الرحيم، الحقيقة أن الكثير من الأمور التي دونتها سُبقت إليها، ومن هنا فإنني لن أمس النقاط التي أثّرت وإن كنت في تعليقي قد تناولتها لكي لا يكون

ما نقوله تكراراً أو شبه تكرار، سأحاول أن أختصر تعليقي تقديراً لقيمة الوقت وسأقف عند نقطة واحدة فقط وهي أن الباحث ذكر أن (مدرسة الديوان) أقل توفيقاً في الشعر من (مدرسة أبولو) و(المهجر)، ولم يعلل لذلك أو أنه جعل الأمر معلقاً، يبدو لي أن ذلك يعود إلى أن مدرسة الديوان دعت إلى العناية بالمعنى وإدخال الأفكار الفلسفية والتأمل كما أنها دعت للغوص في الطبيعة والبحث في ما وراءها مهملين عنصر الصياغة إلى حد ما، فجاء شعرهم غريباً عن مألوف الشعر العربي وخالياً من ذلك النغم الذي يضفي على الشعر الحلاوة والجمال، لذا فقد نجح رواد هذه المدرسة وهم العقاد وشكري والمازني، كمفكرين ولم ينجحوا كشعراء، على حين نجد مدرسة المهجر التي تمثل الرومانسية الحقيقية بما في شعرها من صدق العاطفة والإحساس بالغربة والحنين إلى الوطن والنزعة المتشائمة من الوجود واتسامها بالتساهل الشديد في استخدام الألفاظ حتى أنهم يرون أن الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي إليه واضحاً، إن أصحاب هذه المدرسة شعراء قبل أن يكونوا مفكرين، ومن هنا فقد تفوقوا على أصحاب المدرسة الأخرى، ويبدو أن مدرسة الديوان كانت تبارك خطوات مدرسة المهجر ولا تراها خارجة عليها وهذا ما توضحه مقدمة (الغربال) لميخائيل نعيمة، والتي كتبها العقاد كما أن مدرسة أبولو تظهر سماتها في ديوان «الشفق الباكي» لمنظرها أحمد زكي أبو شادي أيضاً هي تتجه إلى الطلاقة البيانية والحرية التعبيرية والميل إلى الألفاظ ذات الخفة على السمع. وكان بودي لو أن الناقد وقف وقفة أطول عند محمود حسن إسماعيل الذي بلغت الحركة الرومانسية قمة تطورها على يديه خاصة في ديوانه «أين المفر»، كان بودي أن يقف عند هذا وهو القادر على ذلك وأخيراً أبدي إعجابي بهذه الدراسة الرصينة التي استمتعت بها حقاً وشكراً.

**رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً، والكلام الآن للدكتورة هيا درهم فلتتفضل.

**الدكتورة هيا درهم:**

شكراً لكم، إن الموازنة بين الإبداع الشعري والنظرية النقدية كما أشار الباحث إليها هدف من دراسته، كان يمكن تحقيقها لو تم النظر إليها خلال ملامح التأصيل النقدي

للمرحلة الرومانسية مطبقة على قصيدة إيليا أبي ماضي (الفراشة المحتضرة) وهي التي اتخذها الباحث نموذجاً للتحليل في بحثه، كان من الممكن أن يحقق للدراسة النقدية تطبيقاً أمثل، وهذا ما نفتقده في كثير من دراساته النقدية التي ما زالت تركز إلى النظر دون التطبيق، ولكن خوض الباحث في بحور النقد النظري أبعد في مرات متلاحقة عن التركيز على هذا الجانب ولم تحدث المواءمة التي قصدها في سطور الأولى من بحثه، إضافة إلى أن مصطلح القصيدة الرومانسية لم يكن واضحاً في البحث. من الممكن القول (بالإتجاه الرومانسي في الشعر) أو (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر) كما أسماه أستاذنا الدكتور عبد القادر القط، ولكن تسمية القصيدة الرومانسية قول غير محدد، فالقصيدة بشكلها المشار إليه هي نفسها القصيدة التقليدية التي جعلها الباحث على الطرف المقابل ولم ينجّها وصفها ببعض الملامح الذاتية والوجدانية عن كونها هي نفسها القصيدة التقليدية على ما في هذا المسمى نفسه من عمومية أيضاً، فما هي القصيدة الرومانسية وما ملامحها المحددة؟ ومن هذه العمومية تلاحقت أمامنا بعض الاتهامات القاسية للقصيدة التقليدية كما أسماها الباحث كقوله «مما يعني أن الشعراء التقليديين لا يعيرون الصدق اهتمامهم» وقوله عن الشعراء الرومانسيين «لقد وعوا جوهر المفارقة بين الشعر التقليدي الذي يقوم على المحاكاة وبين الشعر الجديد الرومانسي الذي يقوم على التعبير» وهذا غير سليم في كثير من الأحيان - وحين انتقل الباحث لتحديد هذه السمات الرومانسية في قصيدة إيليا أبي ماضي لم يقصر تطبيقه عليها وعلى تميز أبياتها وذلك ما نبحت عنه في النقد، وإنما جعلها محوراً تدور في نطاقه قصائد أخرى مما أفقد الإشارات التحليلية الجيدة التي وردت في أثناء البحث الكثير من تماسكها، وقد حدثت انتقالات مفاجئة عديدة في البحث، منها حديثه الطويل عن خروج الشاعر الرومانسي عن قضايا الذاتية إلى القضايا الاجتماعية والسياسية وأقوال النقاد عن اتخاذ الطبيعة ملجأ للحياة عند الشاعر الرومانسي، وحديثه مستطرد طويل قطع امتداد تحليله الأول لعنوان القصيدة ومدلوله، ثم النماذج الشعرية الأخرى لدى جبران والشابي ومحمود حسن إسماعيل التي بترت تحليل قصيدة إيليا أبي ماضي، لقد كان همُّ الشعراء الرومانسيين الخيال الشعري الذي أولى صفاته هي الخصوصية والإبداع المتفرد، ولن نصل إلى هذه الخصوصية إلا إذا كان حديثنا مفصلاً حول بنية قصيدة واحدة يُخرج

أبدع ما فيها من تميز، ولم يحدث هذا مع قصيدة إيليا أبي ماضي خلال سطور البحث بفضل هذه الاستطرادات التي أبعدتنا عن متعة التواصل مع أبيات القصيدة وما تقدمه من بنية جمالية خاصة بالموضوع، لقد كان أجدى لو تم النظر للعناصر البنائية مجتمعة ومفصلة في هذه القصيدة: العنوان والفكرة وقوة الخيال التي أبدعت جماليات التشكيل في الاستعارة والأساليب الإنشائية مصاغة خلال الوزن والقافية المتميزين، وشكراً لكم.

**رئيس الجلسة:**

الآن نستمع إلى السيد الدكتور إدريس بلمليح في دقائق هو يقدرها إن شاء الله للرد أو للتفاعل مع ما قدم من ملاحظات، فليتفضل مشكوراً.

**الدكتور إدريس بلمليح:**

أولاً أشكر جميع الإخوة الباحثين الذي ألصقوا في من الأوصاف ما لا أستحقه، على كل حال هناك أشياء ذكرت في مجملها عميقة جداً ولا يمكن أن نناقشها في دقائق، سأشير إلى بعض الأمور بسرعة، وطبعاً سأأخذ آراء الإخوة الباحثين بكبير العناية، بالنسبة للدكتور (حسن الأمراني) أنا لم أبحث في قضية خمرة أبي نواس هل هي تصوف أم ليست تصوفاً، وإنما أردت أن أقول إنه هو الذي بنى نموذج قصيدة الخمر، أما التأويل فهذا شيء آخر، أي لكل باحث الحق... - والإبداع الفني يخضع لهذا النوع من القراءة - أن يؤول العمل الفني كما يريد. قضية المحاكاة التي أشار إليها أيضاً الدكتور حسن الأمراني، تحدث عنها أيضاً الدكتور محمد فتوح ولذلك أجب الباحثين معاً.

أقصد بأن الذين يجعلون من القصيدة التقليدية قصيدة تقليدية بالمعنى القدحي هم الذين يريدون لهذه القصيدة ولبدعيها الكبار أن يكونوا دواجن، هنا أستشهد - وهذا الكلام كتبته وحضرني بعد أن كتبته - ببيت آخر سأذكره أو قصيدة أخرى فهذا عبد يغوث بن وقاص الحارثي نظم قصيدة في هزيمته وأسرره واستعداده لأن يقتل على يد أعدائه قائلاً:

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا  
وما لكم في اللوم خير ولا ليا

فكان موقف مالك بن الريب موقفاً شبيهاً بموقفه وقال بالوزن نفسه:  
ألا ليت شعري هل أبين ليلة  
بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا  
والذي فاجأني - وهذا لم أكن أعرفه - هو أن المتنبي يقول:  
كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا  
وحسب المنيا أن يكن أمانيا

فهل هذا تقليد؟ وهذه القصيدة لها تاريخ طويل في المعارضة، وهنا أشير إلى قضية أثارها الدكتور فتوح، أنا لم أتناول طه حسين فقط وإنما تناولت صنوه الدكتور زكي مبارك وهذا شيء قلته وقلت «إن المنهج الصحيح لتناول القصيدة التقليدية هو ما أراد أن يؤسسه حين جعل المنهج الذي يجب أن نتناولها به هو منهج الموازنة في كتابه (الموازنة بين الشعراء)، وهو الذي أثار القضايا التجزيئية لأن قراءته قراءة استعادية وليست قراءة دهشة، إنه إلى جانب التصدي لهذه الأحكام المتحاملة على قصيدة المعارضة يمكننا أن نقول: إن زكي مبارك استطاع في إطار القراءة الاستعادية أن يخرج هذه القصيدة من حدود النظم والتقليد إلى فضاء الإبداع وشروطه وذلك بتصنيفها مبدئياً ضمن نسق عام مغرق في القدم والعتاقة - وهنا أشير إلى النقد العربي القديم - ونعني بذلك نسق المعارضة ثم بمحاولة تأسيس دراستها على أساس من الموازنة، إنه بهذا الصنيع أكد النظام الذي يعكسه النص، ثم حاول إعادة الاعتبار للمنهج الجديد بدراسة هذا المنظوم، - هذا كلام مكتوب - ومعنى ذلك أن مفهوم النظم انحسر ليحل محله مفهوم الإبداع الإيقاعي داخل منظومة الوزن بنحو ما تضائل مفهوم التقليد الأعمى ليحل محله مفهوم المعارضة الإبداعية وهو ما أدى بالضرورة إلى انبعاث منهج الموازنة في إهاب جديد وتصور اجتهادي جاد ومتمكن». أما أنني تناولت قراءة طه حسين بقصيدة واحدة ففي آخر البحث خمس وأربعون إشارة أظن أن أغلبها من كتاب (حافظ وشوقي) أي أنني تتبعت هذا الكتاب جملة جملة لأستخلص أحكام طه حسين حول شوقي.

طه حسين مشكله ما يزال قائماً إلى اليوم مع شوقي: نحن الآن نعيشه هو مشكل  
المفارقة التي مثّلها، طه حسين يريد أن يقول لنا إن شوقي شاعر مقلد ومجدد من داخل  
التقليد وشاعر إنساني - هذا هو مشكل طه حسين - لأنه لا يستطيع أن يثبت بأن  
شوقي شاعر عربي كبير إلا إذا أدخله في خانة كونه شاعراً مقلداً للمتنبّي وللبحري  
وإلى آخره، أي للشعراء الكبار في العربية؟ هنا يعطيه صفة الشاعر أولاً، أي أنه شاعر  
يقترن إلى هؤلاء، ثم بعد ذلك يتناول شعره التاريخي، هنا يكمن التجديد عند طه  
حسين، ثم بعد ذلك يتحدث عن أشعاره التي خلق بها في السماء أي أنه شاعر إنساني  
تجاوز حدود اللغة العربية في إبداعه، هذا المشكل ما يزال قائماً لأننا نحن أيضاً نمثل  
إزاء القصيدة التقليدية مفارقة، هل نستطيع أن نقول: إن شوقي ليس شاعراً؟ أو  
الجواهري ليس شاعراً؟ لا يمكن. نحن نعجب بهذا الشعر ونعيش الدهشة الجمالية  
ونعيش القراءة الاستيعادية ونعيش القراءة التاريخية في آن واحد، ولكننا نرفض لماذا؟  
لأننا نريد أن نقول للشعراء الجدد: عليكم أن تكونوا مثل هؤلاء أو أكثر منهم إن  
استطعتم ذلك، هذا هو أمر المفارقة بالنسبة للقصيدة التقليدية.

بالنسبة للدكتور عبدالله صولة، أنا طبعاً قرأت كتاب ميشونيك ولكن حين قرأته وقد  
أضناني فهو تقريباً في حدود (٩٠٠) صفحة لم أجد فيه مفاهيم علمية واضحة، قرأت فيه  
(الذات الكاتبة) (الذات الإبداعية) (الذات كذا، (الإيقاع). ما هي المفاهيم المضبوطة لدراسة  
الإيقاع عند ميشونيك؟ هذا شيء كنت قد ناقشت فيه الدكتور محمد بنيس.

وميشونيك في منهجه يعطي فيه السبق لما يسميه (الذات الإيقاعية) (الذات  
الكاتبة) (الذات كذا، أنا كان بودي أن أجد مفاهيم عند ميشونيك. القارئ التجريدي هو  
موجود في النص وموجود خارج النص، كيف؟ طبعاً المبدع حين يبدع يوجد في ذهنه  
قارئ معين لأن المسألة مسألة تواصل مسألة تفاعل بينه وبين هذا القارئ لأنه لا يمكن  
أن يبدع إلا إذا كان لديه مخاطب، كما أنه لا يمكننا أن نتكلم إلا إذا كان لدينا مخاطب  
ولو تكلمنا مع أنفسنا، هذا القارئ التجريدي يوجد عند المتنبّي وعند غيره، في لحظة  
الإبداع، ولكن له تحقّقاً تاريخياً هو الإنتاج الموازي للنص.. الطاقة الجمالية للنص

تفرض أن يتحقق ما جرده الشاعر في لحظة الإبداع أي في كل مرحلة تاريخية يصبح هذا المجرد عند المبدع محققاً في التاريخ.

بالنسبة لباختين، باختين مفهومه (القارئ الحواري) وليس القارئ التجريدي، أما بالنسبة للأخ الصديق محمد شراك، أحب أن أشير إلى أن الدهشة التي اشتغلت عليها مفهوم علمي مشهور اشتغل عليه (باشلار) لكن أنا لم أطلع على (باشلار)، أنا اشتغلت بمفهوم الدهشة عند «يوس» في (نظرية القراءة) فهو الذي يحدد الأزمنة الثلاثة المذكورة: زمن الدهشة، وزمن القراءة الاستيعادية، وزمن القراءة التاريخية. أظن أنني قد أجببت الدكتور توفيق على قضية النقد القديم، وقد أجابه أحد المتدخلين هو الأستاذ شراك على مسألة القراءة التاريخية أنا لا أعني بالقراءة التاريخية القراءة التأريخية أي القراءة التي يستعملها المنهج التاريخي، القراءة التاريخية إنما هي الإنتاج الموازي للنص طيلة تاريخ تداوله وهي التي تبرر جمالية النص أي أنه مدى ما استمرت قراءته، مدى ما كانت طاقته الإبداعية رائعة جداً هذا هو المشكل، وشكراً.

#### رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً للدكتور بلمليح، ولكل من تدخل في مجال بحثه، الآن الكلام للدكتور خدادة ليتفضل بتناول ما قدم من ملاحظات أو اقتراحات أو مداخلات، فله الكلام.

#### الدكتور سالم عباس خدادة:

شكراً لجميع الإخوة والأخوات الذي عقبوا على هذا البحث وفي الواقع أنا أمام ظاهرة أستطيع أن أسميها ظاهرة تعقيبية، أو ظاهرة التعقيب أي أن مجمل التعقيبات التي استمعت إليها تشكل لدي ظاهرة بأن المعقبين لم يقرؤوا صفحات البحث جيداً، وإنما بدافع القراءة السريعة يتجاوزون أحياناً بعض ما أستثنيه من أحكام مطلقة أقولها بين حين وآخر في صفحات البحث، وبشكل عام أريد أن أرد بشكل سريع.

الدكتور محمد الدناي أشار إلى قضية العنوان وأنها ليست ظاهرة لم تسبق، وأنا في الواقع عندما أقول (ظاهرة) وأنا أتكلم في البحث أعني ظاهرة في عموم الشعراء

وليس الوقوف عند شاعر واحد وإنما هي مرحلة، وأقول للدكتور البازعي هناك اختلاف بين الرومانسيين أنا ذكرته في أكثر من مكان في الدراسة حتى أنني قلت إن هناك (رومانسية) بعدد (الرومانسيين) سواء بالنسبة للشعراء العرب أو غيرهم، ثم قضية (الطبيعة) صحيح أن قضية (الغاب) وغيرها لم تذكر على النحو الذي أشرت أنت، لكن الموروث أو المكون أو أفق الشاعر ليس أفقاً يقف عند الحدود الطبيعية وإنما يتجاوزه إلى الأفق الثقافي ويستعين به بتجربته كما نعلم. القصيدة الرومانسية العربية لها خصوصيتها كما ذكر الدكتور البازعي، نعم ذكرت هذا في التصور العام الذي طرحته في البداية، ذكرت هذا ووقفت عنده.. الدكتور محمد قوبعة، أنا ذكرت بعض الدراسات في مقدمة البحث في التصور العام وقلت إن هناك دراستين بارزتين هما للدكتور القط والدكتور بنيس ولم أقل إنني اعتمدت عليهما، هما ليسا عماد البحث وإن كنت قد لجأت إليهما بين حين وآخر، ثم إن فكرة الموت عند أبي العتاهية.. كثير من موضوعات الطبيعة موجودة عند القدماء لكن هناك خصوصية تمثلها مرحلة شعرية معينة، وهذا الكلام نفسه الذي قلته للدكتور محمد الدناي.

الفراشة هي الشاعر؟ أنا قلت هذا في البحث، قلت هذا بالتأكيد، ولكن يبدو أنك لم تقرأه، وهذا ما أكدته بأن القراءة السريعة هي التي تجعل بعض الإخوان المعقبين يتجاوزون، لقد ذكرت في صفحات البحث أن القصيدة يمكن أن تقرأ على مستوى تجعل الفراشة هي الشاعر. ذكرت الأخت الدكتورة نورة الشملان بأنني قلت دون تفصيل أن شعراء الديوان أقل توفيقاً من الآخرين في المرحلة الرومانسية ذكرت هذا في العرض العام في مقدمة البحث، ولكن ليس هذا مجال تفصيل القول لأن القضية ليست دراسة شعر الديوان أو غيره، وإنما هي ملاحظة على مجمل المرحلة الشعرية الرومانسية. الدكتورة هيا درهم تقول بأنني لم أحاول المواءمة أو لم تظهر المواءمة في البحث، في الواقع أنا قلت هذا جهدي قمت به في قضية المواءمة بين النظرية والتطبيق في البحث، أما قولك بأن النماذج الأخرى التي ذكرتها كانت استطرادات، هذا ليس صحيحاً لأنني ذكرت في مقدمة كلامي عن القصيدة التي عرضت لها بالقراءة قلت إنني سألجأ إلى بعض المواضع التي تغيب عن القصيدة، ولذلك سأقرأ هذه القصيدة على مستوى الحضور



وعلى مستوى الغياب ومستوى الغياب المقصود هو الموضوعات التي لم تطرحها القصيدة في المعالجة التي قدمتها، شكراً لجميع الإخوة المعقبين وبالتأكيد إن هذا التعقيب أثرى هذه الورقة وسأفيد منه دون شك، وشكراً لكم مرة أخرى.

**رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً للدكتور خدادة، والآن هناك ملاحظة إدارية وملاحظة عامة تقويمية، أعطي الكلام للأخ الأستاذ عبدالعزيز السريع، وبعد ذلك للأخ الدكتور نعيم اليافي.

**الأستاذ عبدالعزيز السريع:**

أنا أفضل أن يبدأ الدكتور نعيم لو تكلمت...

**رئيس الجلسة:** تفضل، دكتور نعيم.

**الدكتور نعيم اليافي:**

شكراً للسيد الرئيس وشكراً للأخ عبدالعزيز السريع، أنا أتحدث عن استراتيجيات الندوة الآن وهذا الحديث الذي أرجو أن يكون مقتضباً سيجيب عن كثرة من التساؤلات التي أثارت الآن ويجب أيضاً عن المفارقات أو يحل إشكالية المفارقات التي أثارت اليوم بالذات، وأتحدث الآن بصفتي أحد الذين أعدوا هذه الندوة وليس بصفتي معقباً ولا ناقداً ولا باحثاً، أولاً لماذا اختيرت هذه الندوة؟

في ندوة «أبو ظبي» وزعت المؤسسة على جميع الأعضاء أسئلة تحاورهم عن الموضوع الذي يقترحونه للدورة القادمة وقد قرأت اللجنة جميع الردود فرأت أن يكون عنوان الندوة القادمة هو (قراءة القصيدة العربية الحديثة أو المعاصرة) فلذلك هذه الندوة تنقسم إلى ثلاثة أقسام، ١- القسم الخاص بالشعر، ٢- القسم الخاص بالبيئة، ٣- القسم الآخر هو قراءة القصيدة العربية الحديثة، ووضعنا خطوطاً حمراء وخضراء، وصفراء عند هذا العنوان: (قراءة القصيدة العربية المعاصرة أو الحديثة) وأرفقت المؤسسة بالتكليف عناصر كل موضوع، ولكن المؤسسة لا تبيح - في اعتقادي -

أن تتدخل بالدقائق، فهذه الدقائق متروكة للباحث، فالمقصود بقراءة القصيدة: مفاتيح قراءة النص. الإشكالية تنبع من الإشكالية التي طرحها أخيراً الدكتور، كيف نقرأ قصيدة حرة بمقاييس قديمة؟ لا يمكن.. كيف نقرأ قصيدة تقليدية تراثية بمقاييس قصيدة النثر، أو قصيدة الشعر الحر؟ من هنا رأيت اللجنة أن تطرح هذه الإشكالية على بساط البحث للوصول إلى مفاتيح النص ذاته من خلال النص، وليس من خلال الحديث عن النظرية ولا عن المؤثرات، فإذا كان ينبغي أن ينصب الحديث على المفاتيح للقصيدة العربية الحديثة، والذين يعرفون أن القصيدة الحديثة مرت بأربع فترات: القصيدة التقليدية، أو الإحيائية، والرومانسية، وقصيدة الشعر الحر، واستبعدنا لهذا السبب أو ذاك قصيدة النثر، فعندما وصلت ورقة الدكتور بلمليح، كانت ورقة رائعة وجميلة جداً وهو ناقد متناسق مع الموضوع ولكنه فهم الموضوع على أساس كيف درست القصيدة التراثية، فنحن لا نستطيع أن نرده - وهو باحث جدير بالإعجاب - أو أن نرد له بحثه، فأرغمنا على قبول البحث رغم انحرافه عن القصد. القصيدة الرومانسية أكدنا فيها أن الحديث عن المفاتيح يجب أن يأتي من خلال النص وليس من خلال النظريات، الحديث عن الشعر لا نريده والحديث عن النظرية لا نريده، والحديث عن الغزو الثقافي لا نريده، نريد ضمن إطارنا العروبي أن نصل إلى نظرية شعرية نابعة من تراثنا ومن نصوصنا المقرؤة للوصول إلى هذه المفاتيح.. أن تكون القصيدة عربية الملامح، ولا بأس من التلاقح، لا بأس من الانفتاح، لكن المؤسسة ترفض، ونحن كنقاد ننتمي إلى أمة - مصير الفرد متعلق بمصير الأمة - نرفض الغزو الثقافي وإن كنا منفتحين على التلاقح الثقافي، من هنا انبعثت المفاتيح ناتجة عن رؤية المؤسسة لهذه القضية ورؤيتنا نحن كعرب لمصير الفرد ولمصير الأمة ولمصير الشعر أيضاً ولمصير حركة التنوير العربية، بعد ذلك تأتي مشكلة المصطلحات، لماذا أثّرنا مصطلح الرومانسية، هناك - يعرف أيضاً النقاد - ما يسمى بالمصطلح التداولي، المصطلح التداولي إن شاع - ولو كان خاطئاً - يجب أن يستعمل في النقد، فلذلك أثّرنا المصطلح التداولي دون تحديد مفهومه، مصطلح رومانسي، مصطلح قصيدة الشعر الحر، وجدنا أن هذا المصطلح الذي يسير بشكل عام ويتداول - وإن كان خاطئاً - أقدر على التعريف بالحديث عن النظرية، فإذا نحن أردناها حديثاً عن القصيدة وأردنا حديثاً عن القصيدة العربية

وأردنا حديثاً عن القصيدة العربية الحديثة، وأردنا حديثاً عن النص، والنص يختلف عن الحديث عن القصيدة ويختلف عن الحديث عن الشعر أو الحديث عن النظرية، أما ما يتعلق بالأخ الذي أثار (لماذا هذا الحديث عن القصيدة القومية؟)، فنحن أتينا به عن قصد، نحن محكومون بإطار الندوة: إطار الندوة هو: القصيدة العربية في بلاد الشام، وبلاد الشام في ما بين الحربين لم تعرف إلا القصيدة القومية، والقصيدة الرومانسية، وشكراً.

**رئيس الجلسة:**

شكراً جزيلاً، هناك ملاحظة للدكتور بلملح قبل أن أنتقل إلى الأستاذ عبدالعزيز السريع، استنهضته إليها كلمات الدكتور اليافي.

**الدكتور إدريس بلملح:**

أنا أريد أن أوضح مسألة بسيطة وبوضوح تام، أنا لا يمكنني أن أفهم من قراءة القصيدة التقليدية إلا أن أشتغل بنظرية القراءة، هل طلبتم مني أن أقرأ القصيدة؟ كان عليكم أن تقولوا بوضوح تام وقد هاتفت الأستاذ السريع، بأي شيء تكلفني الندوة؟ لأنني كنت مشاركاً في الندوة فقط، هذا الذي أخبرت به، قال لي بالهاتف: (قراءة القصيدة التقليدية)، فماذا نفهم نحن من القراءة؟، أي كيف قُرئت القصيدة التقليدية في العالم العربي؟ أنا أعطيت أربعة نماذج، نموذجان من مصر ونموذجاً من تونس ونموذجاً من المغرب للقراء، هذا دون أن أنسى بأن أقرأ أنا أيضاً وأن أفاعل مع القصيدة.

**رئيس الجلسة:**

واضح، شكراً جزيلاً.

**الدكتور نعيم اليافي:**

هناك نقطة جوهرية حتى أرد على الدكتور سعد الذي قال: «إن القصيدة التقليدية هي قصيدة مشافهة»، نحن أردنا أن يكون الحديث بين نظرية القراءة ونظرية التلقي، التلقي أشمل لأنه قد يكون تلقياً مشافهاً وهذا موجود في المفردات.

#### رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً دكتور نعيم ودكتور بللميح، وأعتقد بأننا سنستفيد من هذه الملاحظات عندما نوجه دعواتنا للإخوة الباحثين والنقاد مستقبلاً لتكون الأمور أكثر تحديداً، لدى الأستاذ السريع ملاحظة فليتنفضل..

#### الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً، ولو أنه ما كان موضوع حديثي أن أتناول هذا الجانب، ولكن في موضوع الأبحاث نحن أرسلنا تحديداً واضحاً جداً، وكان كل بحث من الأبحاث له تعريف محدد وبعثنا للباحث التعريفات لمختلف الأبحاث حتى لا يتداخل مع بحث غيره من زملائه، كانت واضحة تماماً هذه المسائل، لكن لما قرأنا البحث أو الورقة التي تقدم بها الدكتور إدريس بللميح أعجبنا بها ورأيناها ممتعة جداً وما أحببنا أن نحرم منها، وأشرنا إلى الموضوع ولكن نحن فهمنا وقدرنا جهده وأحببنا أن تتمتعوا معنا بهذه الورقة وتحاوروها، وهذا ما حدث بالضبط. كان بوسعنا أن نردها عليه وهو يتقبل ذلك ونقول له لا المطلوب كذا، لكن نحن - صراحة - أعجبنا بها ورأينا أن نعرضها كما جاءت. اسمحوا لي قبل نهاية هذه الجلسة وبإذن من أخي الرئيس أن أشكر الباحثين الذين تعاونوا معنا واستجابوا لنا وباسم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.. أحبي كل الإخوة الذين شاركوا والذين أسهموا في هذه الندوة، وإن شاء الله ستطبع كل الأبحاث والمناقشات وتوزع عليكم في الدورة القادمة بعد سنتين، ويهمني أن أؤكد على نقطة سبق أن قلناها في الجلسة السابقة بأن أياً من الإخوة الراغبين بإضافة أي شيء حول الموضوعات المطروحة، نحن على استعداد لاستقباله ونشره مع وثائق الندوة، اليوم في برنامجنا أمسية شعرية في صيدا وهي الأمسية الشعرية الثانية، أدعوكم لحضور هذه الأمسية، وبعد هذه الأمسية في صيدا هناك أيضاً أمسية ثقافية موسيقية غنائية ستبدأ الساعة التاسعة. أيضاً أحب أن أنبه إلى أن هذه القاعة في الغد ستشهد آخر أنشطتها المتصلة بالندوات والمحاضرات، حيث سيتحدث فيها الأستاذ مبارك خاطر من البحرين عن العلاقات الثقافية المبكرة بين بلاد الشام ومنطقة الخليج العربي، وهو موضوع شائق

وطريف أنصح بالاهتمام به والاستماع إليه، أما آخر أنشطة هذه الدورة فسيكون على قاعة قصر الأونيسكو الساعة السادسة من مساء الغد وهي الأمسية الشعرية الختامية وفيها تنتهي أعمال دورتنا، وكل عام وأنتم بخير.

#### رئيس الجلسة:

شكراً جزيلاً للأستاذ عبدالعزيز، ونحن الآن في الدقائق الأخيرة من ختام الندوة وليس من ختام الدورة، وفي هذا الإطار أود أن أذكر بأن هذه الندوة استوعبت ثمانية أبحاث (الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير) للدكتورة أمينة فارس غصن، (لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير) للدكتور أحمد قدور، (الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير) للدكتور خريستو نجم، (القصيدة الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين) لكل من الدكتور ياسين الأيوبي والدكتور محيي الدين صبحي و(قراءة القصيدة الحرة) للدكتور عبدالله الغدامي، و(قراءة القصيدة التقليدية) للدكتور إدريس بلمليح، و(قراءة القصيدة الرومانسية) للدكتور سالم عباس خدادة، وقد استمعنا جميعاً لأبحاث جيدة ولتدخلات مسؤولة أضافت جميعاً إضافات يعتد بها للأبحاث ولعارفنا.

الشكر كل الشكر للمتدخلين والباحثين والحضور، وهذه الدورة تقترب من نهايتها وهي الدورة السادسة من دورات هذه المؤسسة، لم تكن الدورة الأولى والثانية لتحمل اسماً لمبدع، فقد كنا في مجال التأسيس، أما الدورات: دورة محمود سامي البارودي، القاهرة (١٩٩٢)، دورة الشبابي، فاس (١٩٩٤)، ودورة أحمد مشاري العدوان، أبو ظبي (١٩٩٦)، دورة الأخطل الصغير، بيروت (١٩٩٨)، فقد عمقت التواصل مع الإبداع في مجال البحث والنقد والتقويم، كما عمقت صلة المبدعين والباحثين بالمؤسسة وصلة المؤسسة بالمتلقين والباحثين عموماً، فشكراً للمؤسسة ولكل من يشارك مشاركة مسؤولة في أن تنهض بمسؤولياتها، وشكراً جزيلاً لكم، والسلام عليكم ورحمة الله.

\*\*\*\*

## الجلسة الأخيرة

رئيس الجلسة الأستاذ عبدالعزيز السريع: (معرفاً بالمحاضر)

الأستاذ مبارك راشد الخاطر من مواليد ١٩٣٦ - كما يذكر المؤرخ مبارك العماري حاصل على جائزة الدولة التقديرية في الأدب والإنتاج الفكري وحاصل على جائزة العمل الوطني (١٩٩٢)، ووسام المؤرخ العربي من اتحاد المؤرخين العرب (١٩٨٩) عضو اتحاد المؤرخين العرب، عضو جمعية التاريخ وأثار البحرين، له العديد من شهادات التقدير والاحترام للجهود التي يبذلها، له عدد كبير من المؤلفات يزيد عن خمسة عشر مؤلفاً في تاريخ الثقافة والأدب والفكر موزعة بين سلسلتين الأولى تحمل عنوان «دراسات خليجية»، والثانية «أعلام الخليج العربي».

من إنتاجه المعروف والمشهور «نابغة البحرين عبدالله الزائد» عام ١٩٧٢، «القاضي الرئيس قاسم بن مهزح» ١٩٧٥ وطبعة ثانية ١٩٨٦، «الكتابات الأولى الحديثة لمثقي البحرين من ١٨٧٥ إلى ١٩٢٥»، «المنتدى الإسلامي بالمانمة» ١٩٨١، «الأديب الكاتب ناصر الخير» ١٩٨٢، «المسرح التاريخي في البحرين والخليج» ١٩٨٥، «ابن مانع بين الخليج والجزيرة العربية» «التعليم الأهلي في الخليج ما قبل التعليم الحديث - من ١٨٠٠ إلى ١٩٥٠»، وله «المؤسسات الثقافية الأولى في الكويت من ١٩١٣ إلى ١٩٣٦» وله «المغمورون الثلاثة» (١٩٩٣) و«ديوان عبدالله الزايد» ١٩٩٦ وله «رجل ومولد قرن» ١٩٩٧ ثم «رسائل مبارك الناحي» دراسة وتحقيق، وهذا إن شاء الله سيصدر قريباً، الأستاذ مبارك الخاطر سيحدثنا اليوم عن «بواكير العلاقة الثقافية والتعليمية والأدبية بين بلاد الشام والخليج العربي من ١٩٠٠ إلى ١٩٥٠» فليتفضل.

\*\*\*\*\*

## تمهيد

### بواكير العلاقة

#### زمانها. مكانها. أشكالها

لا يمكن مخاطبة المتلقي لمضمون العلاقة الثقافية، والتعليمية والأدبية الحديثة بين الشام والخليج العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين باقتصار تلك العلاقة على واحد من أقاليمه كلبنان دون المساس بأقاليمه الثلاثة الباقية مثل فلسطين والأردن، وسوريا التي لها خصوصية بارزة في تلك العلاقة. إننا سنحاول تعميم هذا البحث على كل أقاليم الشام أملين أن نوفي تلك الأقاليم حقها من تلك العلاقة بصورة موجزة بين ثنايا هذا البحث، وأملين أيضاً أن نؤتيها كل حقها في بحوث أخرى.

أما بالنسبة للخليج العربي فقد لا تشمل مساحة هذا البحث الزمانية والمكانية كل إماراته نظراً لتفاوت مستوى تلك العلاقة وتدنيها جداً في بعض إماراته. وكنموذج فإن قوة تلك العلاقة كانت تتمثل بالتسلسل وحسب الأهمية آنذاك في كل من البحرين والكويت والشارقة. غير أن البحرين والكويت كانا أكثر فاعلية في تلك العلاقة لما لهما من سبق في تلقي حركة النهضة العربية الحديثة وخاصة على صعيد الثقافة والتعليم والأدب والفن منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي والتعامل معها في إثرائها بالمساهمة في مبادراتها الثقافية الجديدة آنذاك، بسبب ما لهما من اتصال مباشر وغير مباشر بعدد من الأقطار العربية المشرقية كمصر والشام والعراق، والمغربية كليبيا وتونس والمغرب وموريتانيا. من أجل ذلك يمكن اتخاذ البحرين والكويت نموذجين أوليين في نشأة جسور الاتصال الثقافي والتعليمي والأدبي وتنميتها بين بلاد الشام والخليج العربي<sup>(١)</sup>

ويبرز هنا سؤال هو لماذا نحدد المساحة الزمنية لتلك البواكير بالنصف الأول من القرن العشرين؟ وجواب ذلك أنه كان من الضروري فعل ذلك من أجل إبراز تلك العلاقة



وتوثيقها زماناً ومكاناً. فكما كان الخليج العربي معروفاً بأجزائه التي كانت قد تحددت أسماؤها الحديثة منذ قرون حيث كان يطلق على أربعة منها مسمى بلاد البحرين وتتألف من المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية، وأرخبيل البحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة الآن فقط، ويبقى من أقطار الخليج العربي اثنان هما عُمان والكويت. وكانت بلاد الشام تضم كما هو معروف - آنذاك - عدة ولايات أصبحت دولاً هي لبنان والأردن وفلسطين وسورية.

وهنا يمكن القول بالتقاء بلاد الشام في توحيد بتعدد ديانتها وسماتها وخصائصها بالخليج العربي في مثل السلالات والهجرات وفي التراث وفي الخصائص الأنثروبولوجية والديموغرافية. كذلك فإنهما يلتقيان في الهموم الحدودية ففي الوقت الذي كان الشاميون في مقدمة أبناء الأمة العربية دعوة إلى الوحدة العربية والمطالبة بها حيث انغمسوا فيها ومارسوها وضحوا من أجلها، فإن أبناء الخليج العربي كان لهم دورهم - كالسوريين - في مقارعة مستعمرهم، فلقد قاوم الخليجيون الغزاة من فرس وبرتغاليين وإنجليز وطالبوا بوحدة الخليج منذ ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين.

هذا نموذج من التقاء الشاميين والخليجيين على الصعيد الاقتصادي، فقد تمثل التقاؤهما في تبادل السلع التجارية. فصادرات سورية إلى الخليج محسوسة ومعروفة - آنذاك - كالقمح والمنسوجات من القطن والصوف الحرير وكذلك الفاكهة المجففة والمكسرات والماشية، أما ما يقابلها من صادرات الخليج فتمثل التمور ومشتقاتها واللؤلؤ والأصداف والخيول والإبل.

فوق كل ذلك فإن ما يعزز التقاء الإخوة بإخوانهم الخليجيين تلك الوشائج المتينة في الدين والدم والسلالات فبنو خالد والتغالبية والشمامرة وبنو تميم وبطون من قبائل أخرى عربية لها وجود ملحوظ ومكين في جميع بلاد الشام عامة، تماماً كما هي ذات أصالة وثقل وتمثل هي وبطون أخرى عربية كبني ياسر وبني كعب والهواجر وبني لام لباب سكان الخليج العربي.

وهنا نقترّب من هدف بحثنا هذا في التقاء الشام بالخليج العربي عبر الجوانب الثقافية والأدبية والتعليمية. فمما لا شك فيه أن لهذه الجوانب الثلاثة اليد الطولى في ذلك الالتقاء الأخوي العملي الذي تجذرت أواصره في التعاون الإنساني بين البلدين منذ مفتح القرن العشرين حتى الآن، ذلك الالتقاء الذي نحن الآن في محاولة الإحاطة بحيثياته المتفرقة على مدى مساحة زمن بواكيره التي تمثل أكثر من نصف القرن وعلى مكان سعة أبعاده آلاف الكيلو مترات، لكنه يمثل بحق الالتقاء الروحي الأخوي ذا الأصالة والتمازج اللذين جذر أبناء الشام والخليج العربي أواصرهما خلال التعاون الثقافي والتربوي والأدبي بينهما، الأمر الذي لا شك يبني ويعزز جسوراً تنموية جديدة للقطرين مثلما كان لصحافة بلاد الشام ورجالها وأدبائها وشعرائها وساستها من وقفات مناصرة وتأييد لقضايا الخليج العربي منذ عهد الاستعمار وحتى الآن. وما كان للخليجين مثل ذلك من وقفة للتخلص من النفوذ التركي والانجليزي والفرنسي مما لا مجال هنا لتفصيله مثلما كان من تعاون بين مثقفي الخليج ورجال ثورة ١٩٢٥ السورية.<sup>(٢)</sup>

وأخيراً فإن موضوع هذا البحث - الذي ربما لم تكن له سابقة حسب علمي - كان فكرة تجول في نفسي منذ مدة حتى علمت أن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ستقيم مهرجاناً للشاعر الأخطل الصغير فاقرحت عليها أن أكتب هنا بحثاً حقيقياً عن (بواكير العلاقة الثقافية والتعليمية والأدبية بين بلاد الشام والخليج العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين) . مع علمي مسبقاً بما سأواجهه من ندرة مصادره المحققة واتساع مساحته المكانية.

ولكن لما اكتشفته وتعرفت عليه من أهداف سامية جليلة لمؤسسة جائزة البابطين عبر رسدي لأنشطتها الثقافية والأدبية والفنية. ولخطتها المرسومة لتنمية هذه الأنشطة عزمتم أن أقدم ببحثي هذا آملاً أن يكون حلقة في جسر التواصل بين بلاد الشام والخليج العربي، والله من وراء القصد.

\*\*\*\*

## الفصل الأول

### بواكير العلاقة:

إطلالة على مناخ الثقافة والفن والأدب في الخليج ١٨٥٠ - ١٩٥٠

في مثل بحث عن بواكير العلاقة الثقافية والتعليمية والأجنبية بين بلاد الشام والخليج العربي لابد من إطلالة قصيرة على واقع مناخ بواكير تلك العلاقة في كل من الإقليمين الشام والخليج تعين المتلقي على تتبع مجريات هذا البحث. فبالنسبة للشام كإقليم عربي مطل على البحر الأبيض المتوسط فإن بدايات النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي هي الحقبة التي بدأت مؤثرات الحضارة الغربية تطل أجزاءه حيث أحدثت فيها تطوراً في مناحي الثقافة والفن والأدب والتعليم، ولم تمض سنوات قليلة حتى استطاع متعلموه وأدباؤه ومثقفوه - كما هو معلوم - أن يساهموا في العملية التنويرية خارج بلادهم سواء في مصر أو في المهجر أو ما بعد ذلك في الخليج العربي فبرزوا في مجالات التعليم والصحافة والأدب والفن في ما لا مجال هنا لتفصيله .

أما في ما يتعلق بالخليج العربي فيمكن القول أيضاً إن مفتتح النصف الأول من القرن العشرين هو بداية زمان التنوير الثقافي حين تفتحت أذهان تجار اللؤلؤ والأصداف في الخليج على أهم منجزات الحضارة الغربية في مجالات نظم الإدارة والتعليم والتجارة والمواصلات التي أدخلها الإنجليز في الهند، تلك التي كان ارتيادها موسمياً من قبل تجار اللؤلؤ الخليجين من أجل بيع لأكلهم وأصدافهم. كان تكرار ذلك الارتياح يضطر بعضهم إلى إقامة مساكن لهم في كل من بومبي بالدرجة الأولى وربما في ملبار وبنغلور ليعيشوا فيها أشهراً أو أعواماً مما يضطرهم أيضاً إلى ادخال أبنائهم وبناتهم إلى معاهد التعليم هناك حيث نال أكثرهم قسطاً وافراً من التحصيل العلمي، خاصة في اللغة الإنجليزية والثقافة والفن، فكانوا يعودون إلى بلدانهم في الخليج وهم متأثرون بأنماط ذلك التطور

الحضاري الذي عاشوه في معظم مجالات الحياة. ويتطلعون إلى استحداث مثله في بلادهم. نذكر منهم على سبيل المثال الشاعر الفنان الكويتي (محيي الهوى) الأستاذ عبدالله الفرج المتوفى في عام ١٩٠٢<sup>(٣)</sup>، وخالد أحمد المشاري الشاعر الكويتي المتوفى ١٩٤٠، الذي عاش في بومبي ٤٠ عاماً<sup>(٤)</sup> وكذلك التاجر البحريني المثقف خريج جامعة (عليكره) بالهند عام ١٩١١ الأستاذ أحمد حسن إبراهيم<sup>(٥)</sup> ومحمد السديراوي من نجد، والشيخ محمد صالح يوسف من البحرين<sup>(٦)</sup>.

لقد كان من بين أبناء أولئك من التجار الخليجيين من ولد في الهند ومن عاش بها أعواماً منذ أواخر القرن التاسع حتى أوائل القرن العشرين، ومنهم من وصلت بهم تطلعاتهم الثقافية إلى أن يُنشئوا ويديروا مطبعة ونادياً عربيين في مدينة بومبي وأن يقيموا باسم ناديتهم الاحتفالات التكريمية لزوار الهند من رموز الفكر والسياسة والأدب العرب، وأن يقوموا بالدفاع عن زعماء الخليج الذين نفتهم بريطانيا إلى الهند ما بين ١٨٦٨ و ١٩٢٥<sup>(٧)</sup> وأن يضيفوا إلى ذلك منجزاً أدبياً باقياً في شعر أحمد شوقي حين أسهموا في تكريمه بإمارة الشعر عام ١٩٢٧ لتقديمهم هدية باسم ناديتهم تمثل قلماً الماسياً مذهباً، قال عنه شوقي في قصيدته (وحي الربيع) التي ألقاها في حفل تكريمه بدار الأوبرا المصرية:

وَحَبَّتَنِي «بمبائي» فِيهَا يِرَاعاً  
أَفْرَغَ الْوَدَّ فِيهِ مِنْ عَقِيَانِهِ  
لَيْسَ تَلْقِي يِرَاعَهَا الْهِنْدُ إِلَّا  
فِي ذِرَا الْخَلْقِ أَوْ وَرَاءَ ضُمَّانِهِ  
أَنْتَضِيهِ أَنْتَضَاءَ مُوسَى عَصَاهُ  
يَفْرُقُ الْمُسْتَبَدَّ مِنْ ثَعْبَانِهِ  
يَلْتَقِي الْوَحْيَ مِنْ عَقِيدَةِ حَرٍّ  
كَالْحَوَارِيِّ فِي مَدَى إِيْمَانِهِ  
غَيْرَ بَاغٍ إِذَا تَطَلَّبَ حَقّاً  
أَوْ لُئِيمَ الْجَجَاجِ فِي عَدْوَانِهِ<sup>(٨)</sup>

لقد تعرض أبناء مهد الحضارة والشراف في الخليج العربي من أحفاده وقواسمه وبحرينيه وكويتيه وقطريه لرياح الحضارة الغربية التي اطلعوا عليها وبعضهم

عائشها في رحلاته وأسفاره وهجراته، وخاصة إلى الهند وأوروبا. ولا تسئل كيف كان لرموزهم من التجار المصلحين أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين مثل فخر التجار/ مقبل عبدالرحمن الذكير، والشيخ هلال بن فجحان المطيري، وأحمد بن محمد بن دملوك، وعبدالرحمن القصيبي، والشيخ محمد علي المحمود، والشيخ محمد علي زينل/ مؤسس مدارس الفلاح في الخليج، ويوسف بن أحمد كانو، وكيف كان لهؤلاء مكاتب ووكالات في باريس وهولندا ولندن لتصريف بضائعهم من لؤلؤ الخليج وأصدافه، وقد كان لهم مثل ذلك في مرافئ آسيا وأفريقيا حيث كان لربابنة السفن الخليجيين المهرة حول وطول في تجارة النقل البحري، فينقلون إلى تلك المرافئ من منتج نخلة الخليج كالتمر والأدباس والفرش وما يسوقونه أيضاً من منتجات الحرف المصاحبة لصناعة سفن الغوص والنقل البحري وصيانتها كحرف الحدادة والمراسي والدهانات.

لذلك اختار الإنجليز مدينة المنامة لتكون وكالة رويتر الإخبارية فيها عام ١٨٥١<sup>(٩)</sup> ووقع عليها الاختيار في ٢٠ يوليو ١٨٨٤ لتكون مقراً لأول مكتب حديث للبريد في الخليج العربي<sup>(١٠)</sup> وكيف زارها - قبيل ذلك - السيد جمال الدين الأفغاني وأقام بها أياماً بصحبة أديبها الكبير الشاعر إبراهيم بن محمد الخليفة، الذي سجل نبأ تلك الزيارة وأبلغه بعد ذلك في إحدى رسائله إلى أمين الريحاني<sup>(١١)</sup>.

#### الشأن الثقافي

أوجد المثقفون الخليجيون مؤسساتهم الثقافية بدءاً من عام ١٩١٣ لغاية عام ١٩٥١ .

ففي الكويت ظهرت المؤسسات الثقافية الأولى التالية:<sup>(١٢)</sup>

- ١ - الجمعية الخيرية الثقافية ١٩١٣ - ١٩٢٢ .
- ٢ - المكتبة الأهلية ١٩٢٢ - ١٩٣٧ .
- ٣ - النادي القومي ١٩٥١ .

وفي البحرين ظهرت المؤسسات الثقافية الأولى التالية:<sup>(١٣)</sup>

- ١ - نادي اقبال أو ال الليلي ١٩١٣ - ١٩١٤ بالمنامة .
- ٢ - النادي الإسلامي ١٩١٣ - ١٩١٦ بالمنامة .

- ٣ - النادي الأدبي ١٩٢٠ - ١٩٣٦ بالبحرق .
- ٤ - المنتدى الإسلامي ١٩٢٨ - ١٩٣٦ بالمنامة.
- ٥ - نادي البحرين ١٩٣٧ - بالبحرق.
- ٦ - النادي الأهلي ١٩٣٩ - بالمنامة.
- ٧ - نادي العروبة ١٩٣٩ - بالمنامة.
- ٨ - نادي الطلبة ١٩٤١ - ١٩٤٧ بالبحرق.
- ٩ - نادي الإصلاح ١٩٤٧ - بالبحرق.
- ١٠ - نادي النهضة ١٩٤٧ - بالحد.

وفي عُمان ظهرت مؤسسات ثقافيتان آنذاك هما:

- ١ - نادي عمان ١٩٢٦ - ١٩٣٩ بمسقط.
- ٢ - نادي الإصلاح ١٩٣٦ - ١٩٤٥ بمطرح<sup>(١٤)</sup>

أما بقية مناطق الخليج فقد تأخر ظهور المؤسسات الثقافية فيها حتى النصف الثاني من القرن العشرين .

وهنا لابد من القول إن هذه المؤسسات الثقافية وما رافقها - آنذاك - من مؤسسات رياضية وصحية واجتماعية كانت أهلية بحتة ومعروفة بتنوع أنشطتها غير أن المؤسسات الثقافية كثيراً ما تجاوزت أنشطتها إلى أنشطة اجتماعية أخرى خيرية وصحية كما فعلت الجمعية الخيرية الأولى في الكويت، أو النادي الأدبي في الكويت والنادي الأدبي بالبحرين - خلال عشرينيات القرن العشرين والاهتمام بقضايا العرب الوطنية وزعمائها وإقامة المناسبات الاحتفالية لهم، نجد ذلك في وفرة أدبيات تلك الاحتفالات سواء داخل الخليج أو خارجه مثل مساهمة النادي الأدبي بالبحرين في حفل تكريم شوقي بإمارة الشعر العربي في أبريل من عام ١٩٢٧ وتقديم هدية رمزية متميزة إليه قال هو عنها في حفلة بدار الأوبرا المصرية بالقاهرة:

قلدتني الملوك من لؤلؤ البـحـر

رين آلاءها ومن مرجـانـه

نخلة لا تزال في الشرق معنى

من بداوته ومن عـمـرانه<sup>(١٥)</sup>

وقد حظي الخليج العربي خلال الربع الأول من القرن العشرين بزيارات طويلة لبعض رموز الثقافة والسياسة والأدب العربي منهم على سبيل المثال لا الحصر الأساتذة : الشيخ محمد رشيد رضا صاحب (المنار) والشيخ عبدالعزيز الثعالبي والشيخ محمد الشنقيطي وساطع الحصري وأمين الريحاني والشاعر محمد صالح بحر العلوم وسليمان الباروني.

هذه بعض قطاعات مهمة من مسيرة الشأن الثقافي الأول في الخليج تلك المسيرة التي كان فيها للمسرح والسينما والفنون الأخرى كالتشكيل والموسيقى دور مهم في حياة الناس في الخليج آنذاك، فقد بدأت فعاليات المسرح فيه عام ١٩٢٥ وكانت في البحرين. وعام ١٩٣٧ ، وكانت في الكويت. أما دور السينما فيه فقد ظهرت ابتداءً من عام ١٩٣٥. <sup>(١٦)</sup>

وحين نأتي إلى فن الموسيقى والغناء الحديث في الخليج فإنه يمكن رد تجاربه الأولى إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث يأتي الشاعر الغنائي محمد بن حمد بن لعبون المتوفى في الكويت عام ١٨٣١م. في مقدمة أساطين هذا الفن بإبداعه (الفن اللعبوني) لحناً <sup>(١٧)</sup> وكلمات، ثم ما كان من ظهور الأستاذ الشاعر الكويتي عبدالله الفرج ١٨٣٥ - ١٩٠٢ الملقب (بمحيي الهوى) الذي كان له السبق في إبداع فن الصوت الخليجي. يأتي بعدهما جملة من أساطين الموسيقى والغناء في مقدمتهم الأساتذة محمد بن فارس، ضاحي بن وليد من البحرين، ويوسف البكر، وعبد اللطيف الكويتي من الكويت. أما مغنو التراث الشعبي الخاص في الخليج من الرجال والنساء فهم كثيرون، إلا أنه يمكن القول أيضاً إنه كانت للشاعر الغنائي محمد بن لعبون يد طولى في بعض فنون الغناء في ذلك التراث. علماً بأن فنون الغناء في التراث الشعبي الخاص في الخليج موجودة ومتداولة منذ ظهور الناقاة والشراع.

#### في الشأن التعليمي

يمكن رد البدايات الأولى للتعليم النظامي الحديث في الخليج العربي إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث أنشأ الأتراك المدرسة العسكرية النظامية في الهفوف بالأحساء وبدأوا التعليم الحديث فيها ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر. <sup>(١٨)</sup>

ثم يأتي بعد ذلك دور البعثات التبشيرية الأولى في الخليج حيث أسسوا لهم مدارس صغيرة حديثة للذكور والإناث في كل من البحرين عام ١٨٩٤ وعمان والكويت عام ١٩١٠<sup>(١٩)</sup> إلا أن الخليجيين ردوا على ذلك بتأسيس أول مشروعين حديثين لنظام التعليم في الكويت والبحرين فظهرت نواتهما في نموذجين لمدرستين حديثتين في كل من الكويت عام ١٩١١ والبحرين عام ١٩١٩، ولم يشرف النصف الأول من القرن العشرين على نهايته حتى كان هناك عشرات المدارس الابتدائية منتشرة في كل مناطق الخليج مع بضع مدارس ثانوية وتجارية وكلية صناعية واحدة كانت قد ظهرت لأول مرة في البحرين منذ عام ١٩٣٦<sup>(٢٠)</sup>

أما المدارس الخاصة الحديثة بالخليج فقد ظهرت مع إطلالة الربع الأول من القرن العشرين بدأت في الكويت والبحرين ثم عمت بلدان الخليج مع أواخره.

#### في الشأن الصحفي والطباعي

لقد تعامل الخليجيون مع الصحافة وخاصة العربية منها بدءاً من ظهور صحف النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر وسورية والعراق.. فقد استوردوا منها باستمرار منذ صدورها - طيلة حياة بعضهم - مثل الصحف المصرية: كالأهرام والمقتطف والعروة الوثقى والهلal والمنار والمؤيد.. لقد عثرنا على تلك الأعداد الأولى من هذه الصحف في بعض مخلفات المكتبات الخاصة ببعض رموز الثقافة والأدب في الخليج كمدخرات منتدى الشاعر إبراهيم بن محمد الخليفة، والشيخ القاضي جاسم بن مهزح، والشيخ يوسف بن عيسى القناعي وآخرين.

غير أن الخليجيين ممثلين في بعض رموزهم الثقافية من متعاطي الكتابة آنذاك وكانوا كثيرين.. لم يقفوا عند حد استيراد مثل هذه الصحف وتداولها للقراءة فحسب، بل ساهموا في الكتابة فيها مبدعين اقتراحاتهم ومبادراتهم التنويرية مثل كتاباتهم في المقتطف ١٨٩٢ - ١٨٩٩، والمنار<sup>(٢١)</sup> ١٩٠٣ - ١٩١١، ولقد وجدنا مثل هذه الكتابات تكثر وتتواصل وتتقاطع في صحف عشرينيات هذا القرن مثل الشورى، والأخبار، والفتح والهلal، المصرات، وألفباء، والفيحاء، والمرشد، السوريات، والعراق والسجل العراقيين، وربما أكثر من ذلك مما لم نطلع عليه حتى الآن.<sup>(٢٢)</sup>



ويمكن اعتبار عام ١٩٢٨ هو بداية تاريخ ظهور الصحافة المحلية في الخليج حيث صدرت في ذلك العام أول مجلة فصلية وكانت في الكويت - بعنوان (مجلة الكويت) ولكنها توقفت عام ١٩٣٠ بمغادرة صاحبها المؤرخ الشيخ عبدالعزيز الرشيد الخليج إلى اندونيسيا<sup>(٢٣)</sup> بعدها صدرت في المنامة (جريدة البحرين) الأسبوعية لصاحبها عبدالله الزائد وظلت تصدر ابتداءً من ٨ مارس ١٩٣٩ لغاية عام ١٩٤٤ ، بعد ذلك صدرت في الكويت (مجلة كاظمة) الشهرية عام ١٩٤٨ ثم توقفت بعد صدور العدد التاسع منها، بعد هذا كله تأتي (صوت البحرين) الشهرية من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ لمجموعة من شباب البحرين آنذاك. ثم إنه كان لبعثات الخليج الطلابية دور في إصدار الصحف خارج بلادهم فكان أن أصدروا (الحلقة البحرينية) في بيروت عام ١٩٤٧، ومجلة (البعثة) الكويتية في القاهرة عام ١٩٤٦، أما الجرائد الرسمية فلم يصدر منها آنذاك سوى جريدتين هما: (الجريدة الرسمية) لحكومة البحرين وصدرت عام ١٩٤٧، والجريدة الرسمية الكويتية (الكويت اليوم) وصدرت عام ١٩٥٤ ولا تزالان مستمرتين في الصدور.

#### في الشأن الطباعي

تأخر ظهور الطباعة في الخليج وقد سجلت لنا أحداث مفتتح القرن العشرين وجود مطبعة آلية في المنامة عام ١٩١٣ أما قبل ذلك فكان الخليجيون يطبعون إصداراتهم في مطابع الهند الحجرية والآلية بالدرجة الأولى ثم الإيرانية والعراقية والمصرية، و منهم من أسس مطبعة عربية في بومبي بالهند وأصدر منها المطبوعات الأدبية والتجارية، كما فعل الأستاذ الشاعر خالد بن محمد الفرج<sup>(٢٤)</sup> أما مطبعة الخليج الأولى - كما أسلفنا - فكانت مؤسسة للطباعة والنشر دعيت (بمطبعة البحرين) . ومع أنها كانت مطبعة ذات شقين آلي وحجري إلا أنها استطاعت ابتداءً من عام ١٩٢٢ طبع ونشر كتاب خاص بالربننة ومجاري بحر الخليج لمؤلفه الربان الشهير (راشد مقبل البنعلي)، ثم ما كان من طبعها ونشرها لبعض الكتب والكراريس الدينية.<sup>(٢٥)</sup>

ولقد استمرت هذه المطبعة تعمل حتى عام ١٩٢٩ ثم توقفت و بقي الخليج ثلاثة أعوام بلا مطابع حديثة حتى جاء عام ١٩٣٢، فبدأت (مطبعة البحرين) الجديدة - آنذاك للأستاذ عبدالله الزائد تعمل في سد غالب احتياجات الخليج من المطبوعات.<sup>(٢٦)</sup>

ومن الجدير بالذكر أنه كان ضمن أقسام تلك المطبعة قسم لطبع الصحف وإصدارها وبفضل هذا القسم استطاع الزائد إصدار (جريدة البحرين) التي عاشت ٦ أعوام<sup>(٢٧)</sup> - كما أسلفنا في الشأن الصحفي - وهي تصدر من هذا القسم، ولقد بقيت مطبعة الخليج الثانية تعمل في المنامة لغاية عام ١٩٤٨ حيث قامت بعدها مباشرة (مطبعة المؤيد). أما في الكويت فقد كان (لمطبعة المعارف) الحديثة آنذاك وجود منذ عام ١٩٤٧<sup>(٢٨)</sup>.

وابتداءً من منتصف النصف الثاني من القرن العشرين بدأت المطابع الحديثة تظهر وتتكاثر وتنتشر في الكويت والمنامة والخبر والدمام والدوحة والرياض ودبي.

#### في الشأن الأدبي

للشأن الأدبي الحديث في الخليج العربي حديث طويل يتسم بسعة مساحته الزمنية فهو وريث أدب بلاد البحرين الكبرى وعمان وكاظمة. ولذلك شأن وأي شأن، وما نحن بصده الآن هو أدب الخليج في الفترة من أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ففي هذه الفترة بدأت الحركة الأدبية - وخاصة في الشعر- تشعل شموعها المتعددة في كل مناطق الخليج.

فهناك كوكبة شعراء في الأحساء وفي مقدمتهم الشاعر المبدع عبدالعزيز بن حمد المبارك، تلك الكوكبة التي قال أحد شعرائها حين مر بحلب عام ١٩١١:

يا نسيم الغرب من نحو حلب  
قف ترفق بمشــــــــــــــــوق وبصب  
قف رويداً ساعــــــــــــــــة أشكرها  
قدّر ما أعطيك ما الكف كتب<sup>(٢٩)</sup>

وكوكبة أخرى في الكويت مثل: شاعر الخليج خالد محمد الفرج، وصقر الشبيب، وفهد العسكر.

وثالثة في البحرين مثل: ابراهيم عبدالحسين العريض، ومحمد بن عيسى الخليفة، وعبدالرحمن المعاودة.<sup>(٣٠)</sup> ورابعة في عمان وفي مقدمتهم أبو مسلم سالم الرواحي

وهلال بن بدر، وعبدالله الخليفي.<sup>(٣١)</sup> وخامسة في الإمارات العربية المتحدة وفي مقدمتهم سالم بن علي العويس، وأحمد بن سليم.<sup>(٣٢)</sup> وسادسة في قطر وأميزهم أحمد بن يوسف بن جابر، والشيخ عبدالرحمن عبدالله الدرهم والشيخ علي بن سعود الثاني.<sup>(٣٣)</sup> وسابعة في القطيف وشاعراها محمد سعيد المسلم، وعبدالله الخنيزي.<sup>(٣٤)</sup>

غير أن ما استوقف بعض نقاد شعر هذه الحقبة هو ظهور بواكير الاتجاه الرمزي في الخليج عند الأستاذ عبدالله الزائد حيث يقول (عام ١٩٣٢) من قصيدة طويلة يصف فيها الحرية:

يا غادة لمخضبيها بالدماء  
وصل للمسستعطفين صدود  
ما كان سمك الوري حرية  
إلا وحر البعد عنك شديد  
فإذا هجرت فكل يوم نابية  
وإذا وصلت فكل يوم عيـد<sup>(٣٥)</sup>

ولن ننسى هنا ما لجريدة البحرين ١٩٣٩ - ١٩٤٤ من احتضان أدب الخليج - آنذاك - ونشره، وإفساحها المجال لظهور البدايات الأولى لحركة النقد الأدبي في الخليج وما للجريدة أيضاً من دور في إشاعة جو أدبي احتفالي بالشعر العربي في الخليج والبلاد العربية آنذاك.

#### الشان القصصي

يمكن رد بدايات ظهور فن القصة الحديثة في الخليج العربي الى عام ١٩٢٨ حين نشر الشاعر خالد محمد الفرغ القصة الأولى في الخليج بعنوان (منيرة) في مجلة (الكويت) ثم ما كان لجريدة (البحرين) من دور تأسيس في رعاية القصة ونقدها والتعريف بها كفن راقٍ، كما شجعت كتابة القصة للطفل ونشرت عدداً منها ما بين ١٩٤٠ - ١٩٤٤<sup>(٣٦)</sup>

ثم ما كان بعد ذلك من دور لمجلة (صوت البحرين) من رعاية للقصة ابتداءً من عام ١٩٥٠، وقد برز في تلك الحقبة خليجيون منهم فهد اليوسف المنيس، وراشد الفرغان من الكويت، وأحمد سلمان كمال، ومحمود يوسف، وعبدالله الزائد من البحرين.<sup>(٣٧)</sup>

### تفعيل بعض بواكير العلاقة

تلك كانت إطلالة قصيرة على وضع الثقافة والفن والأدب والتعليم والصحافة والطباعة في الخليج العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين وما قبله بقليل سقناها في محاولة لتكوين فكرة عن ذلك الوضع لدى الإخوة العرب وخاصة المهتمين بتنمية جسور التواصل الحميم في ما بينهم.

لقد جئت بتلك الإطلالة محاولة للكشف عن حيثيات التنوير الذي تعاون فيه التنويريون الشاميون مع وصفائهم الخليجيين على أهم الأصعدة التنويرية خلال بواكير العلاقة الثقافية الحديثة بينهم. إنه كان للإخوة اللبنانيين والسوريين والفلسطينيين عامة دورهم المميز في نشوء الثقافة والتعليم في الخليج بدءاً من نهاية الحرب العالمية الأولى وكان لإخوانهم الخليجيين تعاون وثيق معهم ومصيري في بعض الحالات وخاصة خلال ثوراتهم المجيدة ضد الإنجليز والفرنسيين. وقد ظهر ذلك في نتاج الشعراء والأدباء الخليجيين.

ومن هذا الجانب أيضاً كان للخليجيين معاناتهم المريعة مع الاستعمار الإنجليزي فقد قاوموه منذ وطئت قدماه أرض الخليج قبل ثلاثة قرون، أما حديثاً فقد بدأوا ذلك منذ عام ١٩١١ في انتفاضات داخلية مثل حركة ١٩١٤ و ١٩٢٣ و ١٩٣٨ و ١٩٥٤. حيث تعرض بعض رموزها للنفي - أو السجن، خلال ذلك، فقد قاموا بمساعدة إخوانهم ثوار ليبيا ضد الغزو الإيطالي عام ١٩١١ و ١٩١٢ ومؤازرتهم، وكذلك فعلوا مع رموز الثورة السورية ١٩٢٥، وكان لهم دورهم المحسوس في مؤازرة ثورة عز الدين القسام ١٩٣٦، ثم ما كان منهم من عمل جاد ومستمر في مناصرة الإخوة الفلسطينيين منذ عام ١٩٢٨ حتى الآن. أما في العلاقة الثقافية المباشرة ففي عام ١٩٢٨ خرج وفدان ثقافيان من الخليج إلى كل من دمشق والقاهرة والقدس فاحتفل بهم إخوانهم في العواصم الثلاث حيث قدموا بعضاً من تراث الخليج واحتفلت بعض صحف هذه العواصم بهذين الوفدين. ومنذ عام ١٩٢٥ بدأ المعلمون الشاميون بالحضور إلى الخليج العربي فكانوا من أنشط التنويريين فيه.

ذلك بإيجاز مسح لبعض أهم تفعيل لوشائج من بواكير العلاقة الثقافية والعامة بين الخليج وسورية خاصة والبلاد العربية عامة.

\*\*\*\*

## الفصل الثاني

### نماذج من بواكير العلاقة في عشرينيات القرن العشرين

حين نحاول الدخول في صميم حيثيات بواكير العلاقة الثقافية والأدبية والتعليمية بين بلاد الشام والخليج العربي من أجل إعطاء نماذج عنها منذ بداية القرن العشرين حتى منتصفه نجد أن تلك الحيثيات تتفاوت حجماً وقوة وتأثيراً بين كل بلد من هذين القطرين الشام والخليج كل على حدة إلى درجة أن نصل في تقويمها إلى ضعف دور الأردن فيها ربما في نصيبه من بواكير العلاقة ككل. تلك التي تختلف أيضاً في خطها البياني - صعوداً وهبوطاً - ما بين بلدان الخليج والشام لكنها تكاد تكون متقاربة في بداياتها بالنسبة للكويت والبحرين.

#### ١ - عبد المسيح الأنطاكي ونسيب مكارم

من تلك الحيثيات ما نعثر عليه بدءاً في اتصال الشاعر السوري عبدالمسيح الأنطاكي بشيخ الكويت - آنذاك - مبارك الصباح، وبالشاعر الشاعر إبراهيم بن محمد الخليفة في البحرين<sup>(٣٨)</sup> حيث كانت علاقته بهما لا تتعدى علاقة أي شاعر مداح بممدوحه<sup>(٣٩)</sup>.

أما بعد الحرب العالمية مباشرة فيظهر في الخليج الفنان التشكيلي اللبناني الكبير الشيخ نسيب مكارم تتقدمه شهرته كخطاط شهير<sup>(٤٠)</sup> فعن طريق البصرة زار البحرين والكويت وأبهر مثقفها بإبداعاته في الخط العربي. ثم يتصل بأمرير الكويت أحمد الجابر فيتقدم إليه بتحفة تشكيلية في شكل خاتم ذهبي بحجم الفلس الكويتي نقش عليه مكارم أبياتا شعرية قالها في الشيخ منها:

أرى الكويت زهت فخرأ بأحمد

الجابر المرتجى من آل الصباح<sup>(٤١)</sup>

#### ٢ - أمين الريحاني في الخليج

ويأتي أمين الريحاني إلى الخليج شتاء عام ١٩٢٢ تتقدمه شهرته كمفكر عربي فيحفه قادة الخليج ومثقفوه بالتحية والاحترام، ويبدأ بالبحرين التي جاءها كمعبر إلى نجد كما يقول إذ كانت أول أرض في الخليج تطوؤها قدماه، ولا شك أن ما وجده في

هذا المعبر من ازدهار في الثقافة والأدب كان مما لا يتوقعه. قال تحت عنوان: (مهد الحضارة والشرع/ سلسلة المدهشات):

«ما أخطأت الظن مرة ببلاد عربية مثل خطئي بالبحرين وما دهشت في قطر من الأقطار التي زرتها دهشتي أول يوم في هذه الجزيرة، ولا غرو فالجهل يجسم الدهشات فظننت البحرين جزيرة صغيرة حقيرة يأوي إليها الصيادون وظننت شيوخها من البدو الذين يسكنون الخيام. بل كنت عند وصولي أظنها معبراً إلى الأحساء»<sup>(٤٢)</sup>.

ومثلما احتفلت البحرين والكويت وعمان - في عشرينيات هذا القرن بزعماء إصلاحيين عرب كعبد العزيز الثعالبي، والشيخ محمد الشنقيطي، وسليمان الباروني فقد احتفل الخليج ممثلاً بالبحرين احتفالاً مميزاً، ففي عاصمتها المحرق آنذاك أقام النادي الأدبي حفلاً كبيراً له ألقى فيه ١١ خطبة وأربع قصائد غير ما أقيم له من مثلها في مدرسة الهداية، وبلدية المنامة ومنتدى إبراهيم بن محمد الخليفة. لقد غطت بعض الصحف العربية تلك الفعاليات التي أصبح لها فيما بعد من الأدبيات ما يغطي مطبوعاً خاصاً بها، وكشواهد على ذلك يمكننا هنا إعطاء بعض نماذج موجزة من نصوص تلك الفعاليات الاحتفالية فقد قال رئيس النادي الأدبي بالمحرق مخاطباً الريحاني في الحفلة التكريمية التي أقامها النادي له:

«احمل سلاماً إلى إخواننا الناطقين بالضاد، وبلغهم أننا قد أخذنا على عاتقنا السعي في تحقيق آمنياتنا وهي رفع شأن أمتنا عن طريق العلم وأننا مستعدون لمصافحة كل من يمد يده إلينا للتعارف والتواد والتعاون والتعااض»<sup>(٤٣)</sup>.

ويخاطبه أمين سر النادي بكلمتين إحداها نثرية والأخرى شعرية ففي الأولى يقول:

«قل للغربيين إنك زرت مصر والحجاز واليمن والعراق ونجد والبحرين فأريت في هذه الأمصار شعوباً نفضت عنها غبار الكسل واستعدت للعمل تتوق إلى مصافحتكم وأنتم الأصدقاء وعلى مصادقتكم وأنتم الزملاء، ولكنها لا ترضى بحال من الأحوال أن تكونوا لها بمثابة السادة، قوموا لهم بمقام الناصح المحرر، لا الجبار المسيطر، دعوا الزمان الذي كيفكم وكيفهم والعوامل التي أعدتكم تعدهم»<sup>(٤٤)</sup>.

ويخاطبه في الثانية فيقول:

أَمِينَ الشَّرْقِ جَبَّتْ الْأَرْضُ قَلْ لِي  
أَقُومُ فِي الْمَشَارِقِ أَمْ نَسَاءُ  
ثِيَابِ الْعِزِّ مَرَّقَهَا التَّعَادِي  
وَصَرَّحَ الْمَجْدُ جَدَّبَهُ الْعَفَاءُ  
غَنِيهِمْ وَبَخِيلَ الْمَدَاوِي  
عَلِيلَ وَالْأَجْبَانِ أَوْلِيَاءُ  
فِيَا لِلشَّرْقِ مِنْ دَاءِ التَّوَانِي  
أَطَالَ بِهِ عَلَى الضَّمِيمِ الثَّوَاءُ<sup>(٤٥)</sup>

وخلال تلك الاحتفالات بالريحاني في البحرين وفي إحداها يتحدث إليه الأديب البحريني الشاعر محمد صالح يوسف فيقول له: «إني أحب المعري والخيام وإني شغف بأشعارهما. وقد سرني بنوع خاص ما بلغني من ميلك إليهما وغرامك بأفكارهما بأن البشر لم يزالوا كما كانوا في ما سلف من الزمان، وإنما تختلف الشرائع التي تتضمن أحكام المرافعات وفصل الخصومات بالأديان. فروحها وفحواها يدعو للاجتماع والاتحاد. الشرقيون كلهم عائلة واحدة خلاصتهم وسعادتهم أن يسود النظام بينهم والوفاق والتضامن».<sup>(٤٦)</sup>

ويخاطبه شاعر خليجي آخر هو سلمان بن عباس التاجر من فوق منصة النادي الأبي فيقول:

وَجَدْتُكَ لِلْعَلَى كَنْزاً ثَمِيناً  
فَكُنْتُ لِسِرِّهَا الْعَالِي أَمِيناً  
فَلَا عَجَبَ إِذَا أُمَّتْكَ شَوْقاً  
قُلُوبَ الْعَامِلِينَ الْعَامِلِينَ  
فَإِنَّكَ ثَالِثُ الْبَحْرَيْنِ عِلْماً  
وَإِنَّكَ ثَالِثُ الدَّرِينِ زِيناً<sup>(٤٧)</sup>

تلك بعض نماذج مما سمعه الريحاني مباشرة من بعض مثقفي الخليج في البحرين، فرد عليهم بالكثير من قناعاته عما شاهده في بلادهم وما وجد فيها من مستوى حضاري. قال في بوح رومانسي تعبيراً عن بعض مشاهداته الأولى لجزء من وطنهم الخليج:

«نزلنا من الباخرة بعيدين عن الجزيرة وسرنا في شوارع فوق منازل اللؤلؤ الراقد تحت الأمواج، والبحر ساعثنز رهو، والهواء عليل وشمس الصباح تتهادى على الاثنين، فبدت المنامة خلالها مشرقة بيضاء كأنها أبراج شيدت من اللؤلؤ. بل هي أميرة اللآلئ، وقد صعدت من أماكن الغوص واستوت على عرش الخليج وكان الشراع يهمس سلاماً كلما مر بشراع آخر وكلها مثل أجنحة الحمام تميمس وتتهادى على بساط من الزمرد كأنها تتلو القصائد في مديح ربة الدر ودرة البحار»<sup>(٤٨)</sup>

هذا جزء مما شكله الريحاني بفرشاته في لوحة بانورامية عن أجزاء من خليج أولئك البحرينيين والكويتيين والمثقفين والأدباء والشعراء منهم خاصة الذين احتفلوا بالعملية النهضة العربية في شخصه فقال يصف نشاطهم الثقافي والأدبي:

«ومهما كان من أمر الكويت ومشاكلها التجارية والسياسية فإن فيها غير التجارة والثروة وغير اللؤلؤ كنزاً، فيها ذكاء وجرأة وأدب، شاهدت منه نماذج جميلة في الحفلات التي أقيمت هناك وفي المجالس، ومهما كان من منزلة الشيخ أحمد في السياسة فإنه في المساعي الثقافية مذكور وإن لم يكن من الجميع مشكوراً وسيعرف عهده بعهد النهضة الثقافية التي تشرف العاملين في سبيلها. أجل إن في الكويت نهضة لها ركنان: المكتبة الأهلية هناك، والمدارس النهارية والليلية وهي تتغذى فوق ذلك بما تثمر العلوم والآداب العصرية في سوريا ومصر، ثم تثبت روحها في الربوع التي لا تصل إليها الجريدة والمجلة، التي لا تدنو منها البواخر الكبيرة، فكذا أدباء الكويت في اختلاطهم مع البدو وأسفارهم في داخل البلاد العربية يستطيعون أن ينشروا روح العلم والتهذيب وروح القومية السلمية في العشائر والبوادي، وفي المدن الكبيرة وراء الدهناء والنفوذ»<sup>(٤٩)</sup>

ويواصل الريحاني سلسلة مدهشاته في الخليج العربي عام ١٩٢٢ فيتحدث عن مثقفيه وعن حركتهم في بؤرة وسطه فيقول: «ولا نزال في سلسلة المدهشات فإن في البحرين - إذا كنت من يهتم الأدب والشعر - نهضة أدبية اجتماعية مباركة. أجل إن في هذه الجزيرة من الأدباء والشعراء عدداً ليس بالقليل، وذكاء ليس بضئيل إن فيها نهضة تقارن إخوتها في سوريا ومصر فهذا ناديها الأدبي وفيه المجالات العربية أكثرها وأحسنها، وهذه غرف القراءة وفيها من الكتب الحديثة والقديمة أنفَسها



وهذه المدرسة الابتدائية وفيها يعلم بعض العلوم وفيها من المعلمين المصري والعراقي والنجدي. إن البحرين ليست سوى معبر إلى نجد! حبذا المعبر وما فيه من مدهشات الثقافة والعمران»<sup>(٥٠)</sup>

### ٣ - عثمان الحوراني

ويحتم علينا التسلسل التاريخي في تقديم نماذج من بواكير العلاقة الثقافية والأدبية بين بلاد الشام والخليج العربي أن لا نغادر عشرينات القرن العشرين دون إعطاء نموذج ثالث مهم في تفعيل تلك العلاقة. إن النماذج متعددة في هذا المجال وإنما نختار منها ما هو مميز في حركته وتأثيره في تنمية تلك العلاقة، فبحلول عام ١٩٢٦ تبدأ مرحلة جديدة ووطيدة في إثرائها بوصول أول دفعة من الإخوة المعلمين العرب إلى الخليج. كانت تلك الدفعة سورية تتألف من الأساتذة الأدباء والشعراء وهم عثمان الحوراني، وعمر يحيى، ومحمد الفراتي، وزكريا البيات، وسيد محمد عبد الهادي، وفريد عفيفي.

وبشيء قليل من التفصيل نقول إن معلمينا هؤلاء وصلوا إلى الخليج والبحرين بالذات عن طريق بغداد ثم البصرة، وقد جاؤوا بتكليف من الإدارة الخيرية للتعليم النظامي الحديث في البحرين حيث رشحهم الأستاذ ساطع الحصري لتلك المهمة. وقد شكل الثلاثة الأوائل منهم تميزاً نضالياً في الثورة السورية ضد الاحتلال الفرنسي حيث اضطروا لترك سورية إلى العراق ومنه إلى البحرين.

وحين حلوا كمعلمين في مدينة المحرق أخذوا يمارسون نشاطهم الثقافي والأدبي والاجتماعي داخل إطار التعليم وخارجه. حتى أصبح تأثيرهم الفكري والتربوي والسياسي والثقافي في مجتمع البحرين ذا وزن كبير. وقد أصبح الأستاذ عثمان الحوراني مديراً لمدرسة الهداية بالمحرق ثم مديراً لمعارف البحرين عام ١٩٢٨، وظل يعمل في تطوير التعليم فيها بهمة ونشاط، ولم يخرج منها مطروداً من الإنجليز إلا وكانت إنجازاته التعليمية والثقافية ملء السمع والبصر، وكان من أهمها:

١- أول بعثة خليجية رسمية عام ١٩٢٨ إلى جامعة بيروت الأمريكية كان هذا المنجز من اقتراحه وتنفيذه متجاوزاً رفض الإنجليز.

٢- أنشأ جمعية العروة الوثقى وعن طريقها أشاع الثقافة والأدب وحاول جعلها للجميع.

٣- أنشأ أول مكتبة مدرسية متخصصة.

٤- طور المسرح المدرسي ونقله من مدرسي إلى أهلي وفي عهده عُرضت عدة مسرحيات في المسرح التاريخي خارج النطاق المدرسي، ويومها بدأت حركة المسرح الخليجي في البحرين بالخروج إلى المجتمع.

٥ - كان وراء نشأة أول تعليم حديث للفتاة في البحرين عام ١٩٢٨ .

٦- طور منهج الرياضة البدنية وأشاعها من مدرسية إلى أهلية ، وكان وراء تأسيس النادي الخليفي الرياضي عام ١٩٢٨ (نادي المحرق الرياضي الآن) الذي مثل الخليج في منافسة لكرة القدم في العراق ومصر بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣١ .

لقد أصبح عثمان الحوراني، وعمر يحيى، ومحمد الفراتي في ضمير التراث الوطني البحريني. وكان تسفير الحوراني وعمر يحيى من البحرين يوماً مشهوداً فقد أغلقت المتاجر والمدارس وطاف المتظاهرون بالشوارع يعلنون رفضهم لنفي هؤلاء من البلاد.

#### ٤ - عمر يحيى

أما عمر يحيى فقد شاء أن لا يترك البحرين منفياً دون أن يسجل معاناته هو ورفيقه عثمان في حياته العملية فيها أو في خروجه منها:

ودع «أوال» فقد قضى ظلامها

ألا تقيم ولم تطل أيامها

بالأمس كنت منعماً بظلالها

واليوم قصر ك - أن يعود مقامها

لا تكتم الحب الدفين لأهلها

بعد البعاد فقد بكاك كرامها

إما أضربك الهيام فداوه

بحنين واف يطببه ذمامها

ما الصد من عاداتها ما لم يقم  
واشٍ يكيد وشأوه إعدامها  
الحب كل الحب أن تهفـفـو لها  
فلكم أزاح قذى النفوس ندامها  
جمعتك أيام بها فحسببتـها  
دهراً تفيض بأنسه أنغامها

ثم يقول:

قالوا نفيت فقلت أيسر نازل  
ما هدّ من شمم النفوس حمامها  
قالوا إلى الهند المسير فأنتمو  
غرباء في البحرين لا أرحامها  
مرحى وأما الإنجليز فإنهم  
أهل البلاد وأهلها أيتامها<sup>(٥١)</sup>

وإذا كان قد وصف خروجه من البحرين فقد كان أثناء مقامه فيها يعبر عن حبه لها وهو يقف على منصة النادي الأدبي بالحرق في أحد أنشطته الأدبية عام ١٩٣٠:

قم إلى النادي فهـذا الكون دار  
تُكس في إنهماضه إكليل غار  
فـعلى أركـبـانه تبني العلى  
وإلى أفنانه يأوي الخـيـار  
عزـزوا أركـبـانه فهـو الذي  
تزدهي فيه الأمانى أو تثار  
وارفعوا مجد أوال إنها  
موطن ماضيه أهل للفخار  
لغة القران شيدوا صرحها  
فبها العيش وإلا فالدمار  
لو رأى ابن العبد ما حلّ بها  
لقضى حزنأ عليها أو لغار

فاحرصوا فالمنتدى ينفوكم  
واصبروا فالفوز غب الاصطبار<sup>(٥٢)</sup>

٥ - محمد الفراتي

أما محمد الفراتي فله حديث يطول في مضمار بواكير العلاقة الثقافية والأدبية والتعليمية بين بلاد الشام والخليج العربي وهو واحد من نماذجنا المتعددة في بواكير تلك العلاقة.

إن جوانب نشاط الأستاذ محمد الفراتي في مضمار الأدب في تلك الحقبة في البحرين كثيرة .. فهو رجل نضالي جاء إلى البحرين فعقد صداقات متينة مع أدبائها وشعرائها وخاصة مع الشاعر إبراهيم بن محمد الخليفة<sup>(٥٣)</sup>، وقد أثمرت هذه الصداقات خيراً في الثقافة والتعليم والأدب في البحرين ثم ما كان من نشاطه الأدبي بالبحرين، وقد غادر البحرين بعد زميليه الحوراني وعمر يحيى وترك لها وللخليج قلائده الشعرية التي لم يضارعه أحد في عددها من الشعراء العرب في العصر الحديث، ربما سوى شاعر الخليج خالد محمد الفرّج.

تميز الفراتي بغزارة ما قاله من شعر في البحرين، أفرد له قسماً في ديوانه سماه «البحرينيات».

قال مرة من قصيدة ألقاها من فوق المنصة الخطابية في النادي الأدبي في المحرق احتفاءً بأحد زوار البحرين:

حدا بك شوقاً بالفؤاد مبرح  
فقادك للبحرين والشوق قائد  
فبارحت لبنان الكبير وأرزه  
إلى بلدة فيها العلا والمحامد  
وراعك في عليا دمشق معادن  
تذوب بنار الظلم والطل جامد  
نزلت على البحرين ضيفاً فمرحباً  
بك اليوم تحدوك الجدود الصواعد  
أجدك فالبحرين أجمل بلدة  
تمنى بأن تهوي إليها الفراقد

ففي لبة الحسناء منها فرائد  
وفي عنق الجوزاء منها قلائد

وقال في حفلة أدبية أخرى ومن فوق منصة النادي الأدبي من قصيدة طويلة  
يحض فيها على التعليم:

إن المدارس في البلاد جميعها  
تبنى لتملاً رحبها الأولاد  
فهناك تأخذ في النماء عقولهم  
وبكل فن علمهم يزداد  
أرأيت أبهج منظراً في الكون من  
طفل يلوث إصبعيه مداد

\*\*\*\*

## الفصل الثالث

### نماذج من بواكير العلاقة في ثلاثينيات القرن العشرين

تلك بإيجاز بعض أهم نماذج من بواكير العلاقة الثقافية والأدبية والتعليمية بين بلاد الشام والخليج العربي خلال عشرينيات القرن العشرين. أما في ثلاثينياته فكان محصول هذه البواكير متسع النطاق وخاصة في التعليم والأدب.

ومثلما كانت المتاعب كثيرة ومتشعبة في حصول الجهات المعنية بالمعارف والتربية والتعليم في الخليج على معلمين عرب في العشرينيات.. فإن المشكلة تفاقمت في الثلاثينيات لتضاعف عدد التلاميذ، وضعف ميزانيات التعليم وعسر الحصول مجدداً على معلمين عرب متخصصين.. وما رافق ذلك من دور للمتنفذين الإنجليز في الخليج في تعويق حل مثل هذه المشاكل.

#### نموذج - ١ - من الكويت

لقد وجد المسؤولون عن التربية والتعليم في الخليج إبان الثلاثينيات معاناة كبيرة في خدمة العملية التعليمية المتجددة.. فقد بدأت طلبات أولئك المسؤولين تتضاعف في وصولها إلى فلسطين وسورية ولبنان.. ومثلما كان للأستاذ ساطع الحصري دور مهم في اختيار وإرسال مدرسين من سوريا ولبنان إلى الخليج خلال العشرينيات عن طريق بغداد، كان للحاج محمد أمين الحسيني مفتي فلسطين، والأستاذ محمد علي الطاهر الدور نفسه في الثلاثينيات<sup>(٥٤)</sup>. فبالنسبة للأول كانت جهوده الكبيرة وراء مجيء أول بعثة تعليمية فلسطينية إلى الكويت والخليج عامة. أما الثاني فكان بجهد وراء وصول البعثة الفلسطينية الثانية إلى الكويت<sup>(٥٥)</sup>.

كانت البعثة الأولى تتألف من أربعة مدرسين هم الأساتذة أحمد شهاب الدين، وجابر حديد وخميس نجم، ومحمد المغربي<sup>(٥٦)</sup>. كان وصولهم إلى الكويت حدثاً مهماً.. نظراً للمعوقات التي رافقت ابتعاثهم منها. إن عملية استقدام مدرسين من فلسطين إلى

الكويت بقيت عدة أشهر في أخذ ورد بين أمير الكويت أحمد الجابر الصباح من جهة وبين رئيس الخليج والمعتمد البريطاني آنذاك<sup>(٥٧)</sup> من جهة أخرى.. وكادت العملية أن تتوقف لولا تدخل مجلس معارف الكويت آنذاك.. حيث قام رئيسه بإلحاح من الأمير بالاتصال بالحاج أمين الحسيني مباشرة بأن بعث إليه بكتاب مؤرخ في ١٩٣٦/٩/٥ بخصوص ترشيح أربعة معلمين للكويت.. وحينما رشح المفتي أولئك المعلمين وضعت بعض المعوقات من المسؤولين البريطانيين في الخليج وفلسطين.. مثل إيقاف تأشيرات المعلمين والتحقيق في هوياتهم بحيث استبدل أحدهم بآخر<sup>(٥٨)</sup> فكان أن وصلوا الكويت في نوفمبر ١٩٣٦ فاستقبلهم طلابها بكل حفاوة وترحيب، ولم يقف الاهتمام بأولئك المعلمين من قبل الطلبة بل شاركهم في ذلك أدباء وشعراء من الكويت. من أجل ذلك كتب شاعر الكويت المبدع فهد العسكر قصيدة في الترحيب بهم.. قال:

حي الأساتذة الكرام تحية  
تزرني بعزف المسك والريحان  
فأزفها لكم يشاركني بها الشـ  
شعب الكريم وصفوة الشبان  
والكل مغتبط بيوم إيابكم  
فرح وهذي حالة الولهان  
زهت المدارس وانثنى طلابها  
لقدومكم يتبادلون تهاني  
لا غرو فالطلاب قد عشقوا بكم  
صدق الوفا وطهارة الوجدان<sup>(٥٩)</sup>

وبمجيء أولئك المعلمين الفلسطينيين الأربعة بدأت في الكويت مرحلة ما يسمى بتطوير التعليم.. حيث بدأ أولئك المعلمون بغرس المثابرة والجد في التحصيل في نفوس الطلبة.. ومع ما كانوا يعانونه من ضعف في الرواتب وضيق في السكن فإن إنكار ذواتهم أهلهم ومكّنهم من أن يقدموا أجل خدمة للتعليم في الكويت.. مثل تأسيس النواة الأولى للكشافة فيها وقيامهم بتطوير الأنشطة الرياضية.. فاكسبوا عن جدارة ثقة إخوانهم

الكويتيين، مما حدا بمجلس المعارف الكويتي أن يكلف أحدهم وهو الأستاذ أحمد شهاب الدين باستقدام أربعة معلمين فلسطينيين آخرين حيث وصلوا إلى الكويت وبدأوا عملهم في السنة الدراسية ١٩٣٨ - ١٩٣٩<sup>(١٠)</sup>. وقد شكل أولئك والدفعة الثالثة منهم ومن جاء بعدهم في أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته.. عنصرا فاعلا مع إخوتهم المعلمين الكويتيين.. إلا أن تلك الدفعة الأولى التي جاءت إلى الكويت عام ١٩٣٦ غادرتها في الفصل الدراسي ١٩٤١ - ١٩٤٢، وذلك لعدة أسباب ليس هنا مجال لذكرها.

### الجانب الثقافي والأدبي

#### من النموذج -١-

أما في الجانب الثقافي والأدبي، فمع أن الكويت آنذاك كانت تزخر بالأدباء والشعراء.. وببعض الأنشطة الاحتفالية للمناسبات الإسلامية.. والاحتفالات التي تقام للهجرة النبوية والمولد النبوي والمعراج.. وكذلك الاحتفالات الأخرى التي كانت تقام لزوار الكويت من رموز السياسة والثقافة والأدب كزيارة الشيخ محمد أمين الشنقيطي الثانية للكويت والزيارة الأخرى للزعيم عبدالعزيز الثعالبي إليها عام ١٩٣٤.. إلا أنه لم يصل إلينا علم بنشاط ثقافي أو أدبي ذي وزن قام به أو شارك فيه بوضوح - أولئك الإخوة من معلمي البعثة الفلسطينية الأولى إلى الكويت.

أما البعثة الفلسطينية التعليمية الثانية التي وصلت إلى الكويت عام ١٩٣٨ - ١٩٣٩ فكانت تتألف من الأساتذة سليمان عبدالمجيد أبو غوش، وعبد اللطيف الصالح، ومحمد محمود نجم، وقد أضيف إليهم الأستاذان إبراهيم عيد، وأحمد رشيد الطاهر.. فكانت تضم عناصر تهتم بالأدب والثقافة.. هذه العناصر تمثلت في الأساتذة أبو غوش، والصالح، ونجم. فأبرز ما كان للأول من فعالية أدبية هو إصداره لكتابه: (عشرة آلاف كلمة إنجليزية من أصل عربي) وإهداؤه ذلك الكتاب إلى الكويت حيث جاءت كلمة إهدائه كالتالي:

(إلى الكويت التي حضنتني وأكرمتني أكثر من أربعين عاما/ إلى الكويت التي أعتز بأن غالبية قادة نهضتها الحديثة كانوا تلاميذي.. وأحبهم حبي لأبنائي/ إلى الشعب الكويتي النبيل أهدي هذا الكتاب رمزاً للوفاء وعرفانا بالجميل/).

«سليمان»



أما الآخرون الصالح ونجم فقد ارتبطت أنشطتهما الثقافية والأدبية بالعملية التربوية فكثيراً ما كانا يريان مشتركين في أنشطتهما تلك.. فقد بدأ في الفصل الدراسي ١٩٣٨ - ١٩٣٩ بتنفيذ برنامج ثقافي وأدبي وتمثيلي . وصارا يعدان منتقيات شعرية لاستظهارها من قبل الطلاب بمدارس الكويت. مثل مقطوعة المعتمد بن عباد الأندلسي الشهيرة. التي تمثل قوة وشجاعة قائلها حيث يقول:

إن يسلب القـوم العـدى  
ملكي وتسلمني الجـمـوع  
فـالـقـلب بين ضـلـوعه  
لم تسلم القـلب الضـلـوع

إلى آخر المقطوعة المعروفة. (٦١)

ويستمر الزميلان الصالح ونجم في عملهما فيتجاوزان في نشاطهما الثقافي والأدبي إلى مرحلة تفصيلية أوسع فينصبان نفسيهما مدربين مسرحيين<sup>(٦٢)</sup>.. وقد أشرفا أكثر من مرة على بعض احتفالات المدرسة المباركية التي كانا يدرسان فيها.. كما أشرفا على حفلة للمولد النبوي الشريف عام ١٩٤٠ أشركا فيها ثلاثة من صغار طلاب الكويت النجباء وهم: عبداللطيف الكاظمي، وعبدالعزیز ابراهيم الفليج، وصالح جاسم شهاب الذي ألقى مقطوعة شعرية من حفظه تلا بعضاً من أبياتها فقال:

أعيدوا ذكر مجدكمو أعيدوا  
فذكر المولد النبوي عيـد  
فذكرى مولد القرشي طه  
على الدنيا.. هو العيد السعيد

بواكير العلاقة في ثلاثينيات القرن العشرين؛

نموذج - ٢ - من البحرين

لا يختلف النموذج في البحرين عنه في الكويت - سوى باختلاف الموقع من بلاد الشام وحدوث بعض الإرهاصات الاضطرابية في البحرين تلك التي رافقت بدايات تفعيل ذلك النموذج.. كما سيأتي:

ففي الوقت الذي كان يجري فيه تفعيل النموذج الأول على الساحة الكويتية ابتداءً من أواخر عام ١٩٣٦ مع المعلمين الفلسطينيين الأكفاء.. كان النموذج الثاني قد جرى تفعيله في البحرين مع المعلمين اللبنانيين الأكفاء ابتداءً من عام ١٩٣٠، فبعد تفسير الأستاذين عثمان الحوراني وعمر يحيى من البحرين وإلحاق الأستاذ محمد الفراتي بهما، وهؤلاء الثلاثة كانوا يمثلون لباب البعثة السورية التعليمية الأولى في الخليج، وما كان من بقاء نصفها في البحرين.. اتجهت حكومة البحرين بإدارة مستشارها الإنجليزي تشارلس بلكريف - للاستعانة بمعلمين لبنانيين.. فكان أن جاءت البعثة التعليمية اللبنانية الأولى إلى البحرين بين عامي ١٩٣١ و ١٩٣٢، باستقدام من الأستاذ فائق أدهم الذي كان قد أصبح آنذاك ناظراً لمعارف البحرين وكانت البعثة اللبنانية تتألف من أساتذة أكفاء هم: ممدوح الداعوق، ومحمد خير الحبال، ونديم حلاق، ونجيب يليق، وفندي الشعار، ومعروف صعب.

لقد كانت الأسباب في تحول المسؤولين الحكوميين عن التعليم في البحرين إلى الاستفادة من خبرة المعلمين اللبنانيين آنذاك هي استشارة قدمها بهذا الشأن مدير الجامعة الأمريكية عن التعليم.. لقد طلبوا منه رأيه في تطوير التعليم في البلاد فأشار عليهم في ما أشار بالاستعانة بمعلمين لبنانيين لديهم خبرة في ما طلبوه.. وعلى ضوء هذه الاستشارة جيء بالأستاذ فائق أدهم ناظراً لمعارف البحرين خلفاً لناظرها الأستاذ عثمان الحوراني فغير كثيراً من المناهج وطورها ونتيجة لذلك وما رافقه من تفسير الحوراني، وعمر يحيى تفسيراً تعسفياً دون إرادة الإدارة الخيرية للتعليم في البحرين ومجلسها بدأ إضراب الطلاب في المنامة والمحرق.. ورافق ذلك بعض الاضطراب في الشارع البحريني.

وقد سرى ذلك إلى بعض صحف العراق وسوريا وإيران.. حيث استمر ذلك أسبوعين ثم عادت الأمور إلى نصابها ابتداءً من منتصف فبراير ١٩٣٠.

وحين بدأ الأستاذ فائق أدهم عمله ناظراً لمعارف البحرين غير في مناهج التعليم المتأثرة آنذاك بالاتجاه الوطني، ومقاومة الاستعمار.. وأدخل مناهج جديدة متأثرة بالمنهج اللبناني. ونظم الإدارة المدرسية بحيث تنأى عن سلطة الإدارة الخيرية للتعليم

وتحول إلى الإدارة الحكومية برئاسة المستشار بلكريف. والتفت إلى رواتب المدرسين فعدلها.. وخفض ساعات عملهم.

ولكن الأستاذ فائق أدهم لم يكن على وفاق مع كثير من مثقفي البحرين آنذاك الذين كانوا يصنفونه بأنه لم يكن في صفهم - كعربي - في مناهضة الاستعمار الأجنبي في الخليج، ومن جانبه هو لم يستطع خلال عمله في البحرين ولعدة سنوات أن يحسن من موقفه معهم لذلك فقد استبشر أكثرهم بمغادرته البحرين إلى لبنان<sup>(٦٣)</sup> أما زملاؤه من المعلمين اللبنانيين الأكفاء فقد بقي أكثرهم يؤدي رسالته التعليمية الجليلة حتى نهاية أربعينيات القرن العشرين.<sup>(٦٤)</sup>

لكنه مما يلفت النظر في حركة أفراد تلك البعثة عبر المجتمع البحريني.. أنه مع استواء سوق الثقافة والأدب في البحرين آنذاك لم يكن لهم دور بارز ومعروف للمشاركة في زخم الأنشطة الأدبية والثقافية التي كانت تمارسها أندية البحرين في ذلك الوقت،.. اللهم إلا ما كان من حضورهم بعض تلك الأنشطة، وفي ما ظهر من شعر للأستاذ محمد خير الحبال في جريدة البحرين، آنذاك<sup>(٦٥)</sup>، وسوى ما كان يمارسه الأستاذ نجيب يليق من التمثيل على خشبة المسرح في البحرين.<sup>(٦٦)</sup>

#### بواكير العلاقة/ في الأربعينيات

##### نموذج ١/ فلسطيني - بحريني

في الوقت الذي كان النموذج الثاني من تفعيل بواكير العلاقة - كما أسلفنا - يغطي عقد الثلاثينيات من القرن العشرين وبتفعيل خالص من البعثة التعليمية اللبنانية الأولى إلى الخليج والبحرين بالذات.. فإن نموذج الأربعينيات الأول يتعلق في تفعيله بالبعثة التعليمية الفلسطينية الأولى في البحرين.. التي وصلت إليها عام ١٩٤٠. وقد كانت تتألف على الأقل من سبعة وهم:

- ١ - شحدة عمر، ٢ - يوسف الحموري، ٣ - عارف محمود، ٤ - داود عبدالغفور سنقرط، ٥ - صبحي الدحلة، ٦ - يوسف الدجاني، ٧ - رفيق اللبابيدي.

وقد توزعوا على مدارس البحرين فيما عدا الأستاذ يوسف الدجاني فإنه أصبح مشرفاً اجتماعياً بالقسم الداخلي للطلبة بالعاصمة.

كانت البحرين - آنذاك - تتمتع بمستوى متواضع جداً من الغنى بسبب عائدات النفط اليسيرة التي تحصل عليها من شركة النفط (بابكو). وكانت تعيش مناخ الحرب العالمية الثانية ففيها قاعدتان حربيتان واحدة برية وجوية في المحرق والأخرى بحرية في المنامة ويشغلها جنود أمريكيون وإنجليز، وهنود<sup>(٦٧)</sup>. وكان النشاط الإعلامي خاضعاً للحلفاء، وهو ينطلق من البحرين ويغطي أنحاء الخليج العربي بوساطة دائرة الاستعلامات البريطانية الموجودة بالعاصمة والتي تدير إذاعة البحرين وجهازاً إعلامياً لمراقبة المطبوعات والسينما والمصنفات الفنية الأخرى.. وتوزيع وعرض وسائل الدعاية للحلفاء من ملصقات كاريكاتورية وصور لقادتهم وأفلام دعائية وثقافية تعرضها آلات سينمائية صغيرة متحركة ليشاهدها الناس.. متخذة من ساحات المدارس والمدن مسارح لها. إلا أن غالب الرأي العام للناس في البحرين آنذاك.. وربما في الخليج كله كان مع دول المحور الألماني، وليس مع الحلفاء والأسباب واضحة، وهو التقاؤهم على كره الاستعمار الإنجليزي - أو أي استعمار آخر.. ولا شك أن كل العرب كانوا آنذاك على هذه الشاكلة، ومنهم أفراد البعثة التعليمية الفلسطينية الأولى موضوع نموذجنا هذا.

لقد اندمج أعضاء البعثة التعليمية الفلسطينية آنذاك في أنشطة البحرين الثقافية والأدبية والفنية من خلال المدارس والأندية.. فكان للأستاذ داود سنقرط نشاط مسرحي، وكان للأستاذ الفنان يوسف حموري نشاط موسيقي ظاهر<sup>(٦٨)</sup>. ولن ينسى ذلك الدور التعليمي والتدريبي والفني الذي قام به المناضل الفلسطيني نوح إبراهيم الذي جاء به صديقه الأستاذ عبدالله الزائد إلى البحرين ليقوم بتدريب بعض شبابها على الطباعة فكان خير أستاذ.. وخير مدرب.. ثم غادر البحرين عام ١٩٣٦ إلى فلسطين ليسقط شهيداً على ثراها<sup>(٦٩)</sup>.

\*\*\*\*\*

## الفصل الرابع

### بواكير العلاقة في الأربعينيات

#### إطالة على النموذج -٢-

يفرض علينا الحديث عن هذا النموذج أن نقدم له بإطالة على المناخ السياسي في الخليج العربي المتعلق بالنفوذ الإنجليزي فيه خلال الأربعينيات وخاصة أثناء الحرب العالمية الثانية.. حيث تضاعف تدخل ذلك النفوذ في كل صغيرة وكبيرة من الشؤون الداخلية لإمارات الخليج وخاصة في الكويت والبحرين.. اللتين قد استجابتا للتطور الحضاري منذ مفتح القرن العشرين ومن ضمن ذلك مجال التربية والتعليم، والثقافة.. وهما أهم مجالات التنمية البشرية. لذلك فإن محاولات التدخل تلك - كما أسلفنا - كانت طبيعية للسيطرة على مقدرات شعب الخليج جسداً وروحاً وموارد. وهذا ما كان يحصل في الخليج وفي الكويت والبحرين بالذات، وعلى الأخص في الأربعينيات حتى الخمسينات.

هناك أسماء سلطوية إنجليزية مارست ذلك التدخل وفرضت آراءها من موقع رسمي لمستشار أو لرئيس خليج، أو كمعتمد سياسي.. ولا تسلم مثلاً عن تدخلهم المباشر في ابتعاث المعلمين العرب من البلاد العربية كمصر والشام والعراق للتعليم في الخليج.. ولا عن مناهج التربية والتعليم التي يضعونها أو يشرفون عليها، وعدائهم لتعليم الدين الإسلامي ظاهراً أو باطناً، بحيث أصبح نصيبه في المنهج حصة واحدة في الأسبوع الواحد.. ومثل ذلك قل عن دروس التاريخ مع الفارق في عدد الحصص الأسبوعية.. وعن خلو المناهج من تاريخ الثقافة والتراث الوطني للخليج العربي<sup>(٧٠)</sup>.

كنا طلاباً في الأربعينيات والخمسينيات وكان منهج التاريخ هو عن تاريخ السكسون والهكسوس وعن الحضارة الصينية والهندية وبلاد الغال والجرمان وما ليس له علاقة بالأرض التي نشأنا عليها.. لولا أن قيض الله لنا بعض أساتذتنا العرب لإعطائنا

جرعات من تاريخ الخليج.. والذي من أجله يتجاوزون المنهج في التاريخ والثقافة.. الذي كانت بصمات أدريان فالانس<sup>(٧١)</sup> أو جمس وكلن<sup>(٧٢)</sup>، أو دنداس<sup>(٧٣)</sup> ظاهرة عليه.

ومع ذلك لم يستطيعوا أن يقفوا أمام المد الثقافي والتعليمي العربي الأصيل الذي كان يطبع المناخ الاجتماعي في الخليج بطابع الأصالة العربية.. فالأندية والمدارس الخاصة، والمسرح ظلت تعمل على تجذير تلك الأصالة.. التي لم يستطع المسؤولون الإنجليز تعويق أنشطتها.. بل اعترفوا بها واضطروا مدهانة ومداجاة أن يسكتوا عنها. وهم الذين كانوا يتصرفون في مصائر الناس في الخليج عامة ومسؤولين<sup>(٧٤)</sup>.

## النموذج - ٢ -

### سوري / كويتي

حين نأتي إلى نموذجنا الثاني في الأربعينات الذي تكون قطباه من الكويت وسوريا.. نجد أن هناك إضبارة متعددة الألوان عن علاقة المسؤولين الإنجليز في الخليج بالشأنين التعليمي والثقافي، كما هو الحال في تدخلهم في كل الشؤون الداخلية.. كما أسلفنا. ولسنا هنا بحاجة إلى تصفح تلك الإضبارة إلا بما تفرضه علينا حاجة هذا النموذج إلى شواهد.. ففي عام ١٩٤٢ وصل إلى الكويت أربعة مدرسين سوريين وقد توزعوا على مدارس الكويت القليلة آنذاك.. فأولهم الأستاذ فيصل العظمة الذي أصبح مديراً للمدرسة الشرقية بالعاصمة. وأصبح زميلاه عبدالعزيز ملص، وحيدر مصطفى حيدر مدرسين بالمدرسة المباركية، أما الأستاذ كامل بنغسلي فأصبح مديراً لها، غير أن الثلاثة الأوائل غادروا الكويت بعد عام دراسي واحد، وبقي الأستاذ بنغسلي الذي كانت له مبادرات في تطوير الدراسة فيها<sup>(٧٥)</sup>.

## شاهد أول من النموذج - ٢ -

وكشاهد أول نجد في حيثيته شخصيتين إحداهما كويتية والأخرى سورية وضعتا هدفهما من أجل تعليم وتثقيف الناشئة في طريق واحد.. أحدهما الأستاذ عبداللطيف سعد الشمالان مدير معارف الكويت آنذاك والآخر هو الأستاذ المحامي

فيصل العظمة.. يأتي اللقاء الأول بينهما عام ١٩٤٢ بدمشق حين مر بها الشمالان وقدم طلباً إلى وزير المعارف السوري، وكان يومئذٍ خليل مردم بابتعاث أربعة مدرسين سوريين إلى الكويت.. ولكن الوزير اعتذر فأتبع الشمالان ذلك بطلب آخر قدمه إلى رئيس الجمهورية السورية آنذاك تاج الدين الحسني بطلب السماح باستقبال بعثة طلابية كويتية يتفق على عدد طلابها - للدراسة في سورية ولكن الرئيس اعتذر أيضاً.. وتشاء الصدف أن يخبر الشمالان صديقه العظمة بذلك. فيأخذ هذا الأخير على عاتقه توفير المدرسين السوريين الأربعة يكون هو أحدهم.. جاءت تلك المبادرة من الأستاذ العظمة «عندما شعر بمثل هذا الحرج أمام الشمالان أبدى استعداداه قائلاً:.. فإن الشعب السوري لن يقصر هو الآخر»<sup>(٧٦)</sup>.. فاتصل فيصل العظمة بثلاثة من الشبان السوريين المتحمسين للتقارب العربي فأقنعهم بالتعاقد شخصياً مع الشمالان.. وكان هو رابعهم»<sup>(٧٧)</sup>.

#### شاهد ثان من النموذج -٢-

أما الشاهد الثاني في حيثيات نموذجنا -٢- فيصب أيضاً في تجذير تفعيل بواكير العلاقة.. التي نحن بصدد الحديث عنها حيث تتركز أفضل أدوات هذا الشاهد في أعمال المحامي فيصل العظمة الثقافية والتعليمية المبكرة الخاصة بخدمة الكويت ثقافياً وإعلامياً.

فماذا فعلت إقامة الأستاذ العظمة في الكويت مديراً للمباركية لسنة دراسية واحدة؟ لقد زجّته في فلك الخليج والكويت بالذات فدار معه وعمل فيه واستطاع أن يعطي أنشطة من التنوير الموضوعي للكويت في مجال التعليم والتثقيف والأخلاق والرياضة أيضاً..

يقول عنه صديقه وزميله في عمله الأول في الكويت الأستاذ صالح شهاب:

«.. إن حماس ناظرنا (فيصل العظمة) واهتمامه الكبير في خلق ناشئة تتميز بقوتها وحيويتها.. فضلاً على أن يغرس في نفوس هذه الناشئة حب الوطن والتضحية في سبيله.. وإذكاء الشعور القومي يخلق منهم جيلاً رياضياً قوياً يؤمن بالكويت جزءاً من الوطن العربي الكبير»<sup>(٧٨)</sup>.

ثم يأتي الأستاذ صالح بشيء من التفصيل عن رصده لحركة الأستاذ فيصل في عمله المدرسي فيقول:

«.. من أجل ذلك لجأ ناظرنا إلى غرس هذه الأفكار النيرة والأهداف السامية في نفوس هذه الناشئة إلى وسيلتين:

أولاهما: أنه ركز على الاهتمام بسلامة الأجسام عن طريق الاهتمام بالرياضة..

وثانيهما: اهتمامه بسلامة العقول بما يليق به من خطب حماسية كلها تمجيد بالعرب والعروبة فضلا عن الأناشيد الوطنية».

ويتابع الأستاذ صالح فيقول: «... فقد روى لي الأخ سيف مرزوق الشمالان<sup>(٧٩)</sup> وأكد لي هذا الخبر الشيخ مبارك عبدالله الجابر في إحدى زيارتي له في ديوانه.. أن الأستاذ فيصل العظيمة كان يصطحب التلاميذ في الهولة في كل صباح باكراً، وكان يعطي إشارة يرفع يده للطلاب أثناء مرورهم أمام القنصلية البريطانية فيبدؤون بتريد الأناشيد الوطنية ومنها:

بلاد العرب أوطاني  
من الشام لبغدان

وأنشودة أخرى:

نحن رمز الفدى  
نحن نفدى البلاد  
فكرنا لله فدى  
كلنا للجهاد».

هذه خلاصة ما يوفره الشاهد الثاني في نموذجنا - ٢ - خلال أربعينيات القرن العشرين عن بواكير العلاقة التي نحن بصدد تسجيلها.. في ما يتعلق بتفعيل تلك البواكير ودور الأستاذ فيصل العظيمة في تنفيذ بعض جوانبها التعليمية والثقافية والرياضية.

فإذا كان ذاك شيء من دور الأستاذ فيصل في تلك الجوانب التي أشرف عليها.. فما هو دوره كشاهد مارس تجذير تلك العلاقة وتفعيلها في الحياة الاجتماعية في الكويت؟ فقد عرف عنه زيارته المتعددة للمجالس الكويتية وديوانياتها.. يتخللها تخلل



الصديق لمواقع أصدقائه من مدرسين وتجار وأمراء<sup>(٨٠)</sup>. ومثلما كان يفعل عادة مدرسو البلاد العربية في الخليج أو المقيمون فيه آنذاك من مشاركة أبنائه اجتماعيا، وربما مصاهرة أيضا. كان الأستاذ فيصل يحرص على ذلك، ولكنه بلوره إلى حركة ثقافية ذات مبادرة فاعلة سجل فيها تجربته في عمله وحياته في الكويت وحملها إلى سورية ليصدر على ضوءها كتابه (بلاد اللؤلؤ).. في لفحة إعلامية موضوعية مضيئاً إليها محاضرة عن الكويت وتطورها ألقاها في المجمع العلمي بدمشق عام ١٩٤٣ وما نتج عن ذلك من نشر ملخص للمحاضرة في جريدة الأيام الدمشقية.. وما قام به من إلقاء أحاديث في الإذاعة السورية وفي بعض الصحف عن الكويت.

فماذا كان الأستاذ يهدف إليه من إيصال رأيه عن الكويت - آنذاك - إلى قراء العربية عبر كتابه (بلاد اللؤلؤ) وعبر لفتته الإعلامية الموضوعية الأخرى عن الكويت غير تجذير العلاقة الأخوية وتنميتها بين البلاد العربية، ومنها بلاد الشام والخليج العربي.. الذي كان قد هيض جناحه - آنذاك - بضربة في اقتصاده الرئيس بظهور اللؤلؤ الياباني، ومنازعتة لمواقعته الشرائية للؤلؤ الخليجي الطبيعي في كل من أوروبا وأمريكا.

قال في كتابه (بلاد اللؤلؤ) تحت عنوان (في سبيل الوحدة) معطياً رأيه في تحقيقها.. «.. إنها ليست فكرة هينة وتحقيقها ليس بالأمر السهل لأننا نحن شباب العرب نريد لم شمل العرب في كل قطر عربي.. ونريد تحرير كل صقع عربي مقدس من أرض الوطن العربي الأكبر.. نريد وثبة عربية عامة في السياسة والاجتماع والفكر والثقافة والاقتصاد والحرب والعمران...»<sup>(٨١)</sup>.

ولم يفت الأستاذ فيصل أن يعبر عن أمله الكبير للملاسات الطلبة الذين قدما من الكويت إلى سورية الأول من أجل استقدام بعثة تعليمية سورية صغيرة إلى الكويت، والآخر من أجل قبول بعثة طلابية كويتية صغيرة أيضا للدراسة في سورية، وما كان من اعتذار الحكومة السورية آنذاك عن قبولهما ملمحاً إلى أن سورية التي قدمت البعثات العسكرية والزراعية والطبية والإدارية والمالية إلى اليمن والمملكة العربية السعودية - آنذاك - تعتذر للكويت<sup>(٨٢)</sup>.

وهكذا فقد سجل لنا الأستاذ فيصل العظمة في كتابه (بلاد اللؤلؤ) أهم ما مر به من تجربة حياتية منذ وصوله إلى الكويت - وحتى ما قبل ذلك - وإلى أن غادرها.. فكان ما سجله بقلمه هو رصيد حركي يجذر - كما قلنا - بواكير العلاقة الثقافية والتعليمية بين بلاد الشام ممثلة في سورية والخليج العربي ممثلاً في الكويت.. قال في معاناته في سفره من سورية إلى الكويت:

«وصلنا الكويت بعد مسيرة سبعة أيام قطعنا فيها ثلاثة آلاف كيلومتر، واستأنفت السيارات سيرها إلى مدير المعارف الشمالان، حيث نزلنا عنده نحن السوريين ضيوفاً مكرمين، وفي الحال غيرنا توقيت ساعاتنا فجعلناها عربية على عادة القوم هنا.. وأخذ الناس يتوافدون علينا للسلام فرادى وجماعات وكان في مقدمتهم الطبيبان السوريان الدكتور يحيى الحديدي وصلاح أبو الذهب. وقد استرعى انتباهي بين الشباب فتى وسيم لطيف أتى للسلام علينا وكان هو جابر بن الشيخ عبدالله الجابر، رئيس المعارف...»<sup>(٨٣)</sup>

وقال العظمة عن تشرفه لأول مرة هو وزملاؤه أعضاء البعثة التعليمية السورية بمقابلة سمو الأمير الشيخ أحمد الجابر للسلام عليه وعن زيارتهم أيضاً لرئيس مجلس معارف الكويت:

«لقد ذهبنا جميعاً للقيام بواجب السلام على سمو الأمير الشيخ أحمد الجابر بصحبة الأستاذ الشمالان، وما إن دخلنا عليه حتى نهض من صدر المكان يرحب بنا بكل احترام ولطف وبشاشة كما سألنا عن سورية، ثم استأذنا سموه وانصرفنا شاكرين... كما قمنا بزيارة الى رئيس مجلس المعارف والمحاكم الشيخ عبدالله الجابر وقدمت له كتاباً خاصاً من وزير المعارف السورية خليل مردم بك - ولكني لاحظت منه عدم الاهتمام بهذا الكتاب.. ويعلم الله أنني لم أحصل على هذا الكتاب إلا بعد أخذ ورد.. لعلمي الأكيد أن هذا الكتاب لا يؤخر ولا يقدم.. ولكن وددت أن نوثق الصلة بين وزير معارف سورية ورئيس معارف الكويت»<sup>(٨٤)</sup>

وهل توقف العظمة عند مثل هذه الشكليات الاحترامية.. وهو يرأس بعثة تعليمية، كان له فضل تكوينها والمعاونة في الإتيان بها الى الكويت بعد تكفله ضمناً بالمسؤولية

- ومعاناته في ذلك - أمام وزير المعارف السوري آنذاك.. الذي لا شك أنه كان يثمن دور العظمة في مثل هذه المهمة.. وربما في نواحٍ أخرى مثل تميزه كداعية من دعاة توحيد الأمة العربية.. الذي هو منها في أسرة معروفة من أسر الشام العريقة، وهل نخلي ساحة ظروف الاحتلال الفرنسي لسوريا، والحرب العالمية الثانية من تأثير على مجريات الملابس الوقتية التي وقعت بين سوريا والكويت آنذاك، وقد عانى الخليج ممثلاً في الكويت والبحرين من مثل تلك الملابس ما يرقى إلى المعوقات.. التي تكاد تكون مستمرة - آنذاك - من قبل المسؤولين الإنجليز سواء قبل أو بعد الحرب الثانية حتى استقلال دول الخليج.. مما لا تعد ملابس البعثة التعليمية السورية الأولى الى الكويت برئاسة فيصل العظمة بالمقارنة شيئاً كبيراً.

مع ذلك فقد حصل العظمة أيضاً على رسالة خاصة موجهة الى سمو أمير الكويت الشيخ أحمد الجابر من وزير خارجية سورية ولندع الأستاذ العظمة يتحدث عن مقابلته سمو الأمير من أجلها. قال:

«لقد طلبت موعداً لمقابلة سمو الأمير لأقدم له رسالة خاصة من وزير خارجية سوريا فارس الخوري.. وأثناء هذه المقابلة كان سموه يحدثني ببساطة عن دمشق وعن الغوطة والمهاجرين، وقال سموه: إنه أحب دمشق جداً. إذ زارها عام ١٩٣٧ فأكرمه الدمشقيون.. ويرى أن دمشق أجمل العواصم العربية وأكثرها احتفاظاً بالصبغة الإسلامية والطابع العربي.. فكان يسألني عن عملي وعن نجلي صباح إذ كان تلميذاً عندي فكنت أجيبه بكلمة (زين) فيقول: (ترى أنا أشكر يا أخ فيصل) فأجيب (هذا عطف سموكم)».<sup>(٨٥)</sup>

وقال الأستاذ العظمة عن موضوع الزيارة:

«..فنهضت وقدمت رسالة وزير الخارجية فارس الخوري، وبعد أن قرأ الرسالة سألني سموه عن رأيي في الجواب هل يسلمني إياه أو أن يرسله رأساً فأشرت على سموه أن يرسله رأساً إلى وزير الخارجية.. وقد فعل وأرسل رداً لطيفاً...».<sup>(٨٦)</sup>

ويبقى موضوع جد مهم ذو نتيجة فعالة في حركة الأستاذ العظمة في الكويت.. موضوع ينبثق منه أكبر شاهد وأوضحه على تنامي بواكير العلاقة الحميمة المتبادلة بين بلاد الشام ممثلة في سورية .. والخليج ممثلاً في الكويت.. فلنستمع إلى الأستاذ العظمة في حوارهِ الأخير مع الأمير قال: «.. وكان آخر زيارة تشرفت بها بمقابلة سموه يوم مغادرتي الكويت عائداً إلى سورية وقد جرى لي مع سموه حوار لطيف.. عندما سألته عن رأيه في الوحدة العربية فقال سموه<sup>(٨٧)</sup> (حنا إخوان ماكو فرق بين الكويت وسورية، ومصر والعراق وأي قطر عربي آخر. (كله واحد). ثم قال سموه: (الأوربيون ليسوا خيراً منا .. بل نحن نفوقهم بالذكاء والعقيدة). ثم أطرق.. وقال (ولكنهم متحدون ونحن متفرقون بشدة). قلت: بمساعيكم ومساعي ملوك وأمراء وزعماء العرب تتحقق الوحدة العربية إن شاء الله».

فالتفت إلي وقال: «تبي الصحيح، حنا ما قصرنا وقد بحثت في هذا الشأن مع بعض ملوك العرب..» قلت: «أن الأوان يا صاحب السمو». فاهتز هزة الحماسة والحمية وقال بحزم: «أخ فيصل اتفقوا على ملك وأنا أكون خادم أي بالله أكون خادم».<sup>(٨٨)</sup>

«بارك الله بسموه وبكل أمير عربي يشعر هذا الشعور النبيل. لقد هزتني كلماته فكدت أهتف وأصفق لولا جلال المجلس.. ولكنني صفتت وهتفت في قلبي...».<sup>(٨٩)</sup>

\*\*\*\*\*

## الفصل الخامس

### بواكير العلاقة.. في التراسل البيني

#### إطلالة

إن الحديث عن الرسائل البينية حديث يطول من حيث كونه صوتاً آخر يصدر عن تعبير بين اثنين مما يتعلق بالثقافة والأدب، والتجارة والاقتصاد.. سواء كانا اثنين من ذوي الاتجاه الفكري الواحد، أو غير ذلك. إنما أكثر ما يميزه أنه غير رسمي. ولا شك في أن الرسائل المتبادلة بين المثقفين والأدباء العرب آنذاك في أفضل حالاتها خلال النصف الأول من القرن العشرين.. فالمراسلة نصف المشاهدة كما يقولون في المثل آنذاك.

وحين ندخل في أهم تفاصيل بواكير التراسل البيني الحديث بين رموز الثقافة والأدب والتعليم في كل من الخليج العربي وبلاد الشام من أجل تقديم نماذج تجذر بواكير تلك العلاقة بينهم فإنه يمكن رد بدايات ذلك التراسل إلى العقد الثاني من القرن العشرين باعتبار تراسل الشاعر إبراهيم بن محمد الخليفة من البحرين مع أمين الريحاني وآخرين<sup>(٩٠)</sup>. وتراسل الأستاذ مبارك سيف الناحي من الشارقة مع الأستاذ شكيب أرسلان وآخرين<sup>(٩١)</sup>. وتراسل الشيخ عبدالعزيز الرشيد مع الشيخ محمد بهجت البيطار.. وآخرين<sup>(٩٢)</sup> والشاعر خالد بن محمد الفرج من الكويت مع محمد علي الطاهر.. وآخرين<sup>(٩٣)</sup> هو البداية في ذلك العقد.

ذاك في عشرينيات ثم ثلاثينيات القرن العشرين.

أما في أربعينياته ومشارف خمسينياته فنجد أسماء أدبية خليجية أخرى تراسل نظيراتها الشامية.. وكنموذج من الخليج هناك أحمد الراشد المبارك من الأحساء وإبراهيم العريض من البحرين، ومحمد سعيد المسلم من القطيف وعبدالعزیز حسين، وأحمد العدواني من الكويت، وإبراهيم محمد المدفع من الشارقة وعلي التاجر من البحرين.. يقابلهم من إخوتهم الشاميين ألبير أديب، وميخائيل نعيمة، ومحمد جميل بيهم ومارون عبود من لبنان، سليم حمدان من سورية، فؤاد الخطيب من فلسطين.. وإبراهيم اليازجي، ومصطفى الغلاييني من لبنان أيضاً<sup>(٩٤)</sup>.

هذا على صعيد التراسل الفردي البيني.. أما على جانب التراسل الصحافي والمؤسسي الثقافي والاجتماعي فليس باستطاعتنا حصره في عجالة هذا البحث عن بواكير العلاقة.. فقد أشرنا إلى أهميته في الإطلالة الأولى ضمن الشأن الصحافي والطباعي الأول في الخليج العربي.. ولا يفوتنا هنا أن نذكر أن من بين مضامين هذا التراسل المتعدد بعض مضامين فكرية وقضايا ثقافية واجتماعية وحتى سياحية<sup>(٩٥)</sup> كما جاء بعضه في تراسل أمين الريحاني وإبراهيم بن محمد.. الذي سنقدم منه نموذجاً فيما بعد. ومما يلفت النظر في أسباب نشأة البدايات الأولى للتراسل بين مثقفي بلاد الشام والخليج العربي أن تلك البدايات غالباً ما تكون صادرة من أبناء الخليج أولاً وهي ظاهرة طبيعية فإن تطلعاتهم الحضارية تجعلهم يكتشفون أن هناك من جيرانهم من سبقوهم إلى تطور حضاري أفضل.. فيتطلعون إلى محاولة الاتصال بهم.. وإن كانوا هنوداً أو إنجليزاً.. وآخرين، فكيف إذا كانوا من إخوانهم العرب ممن سبقوهم في ذلك المجال.

#### نماذج من تراسل العشرينيات

##### بين ابراهيم الخليفة وأدباء من الشام

يتميز الشيخ إبراهيم بن محمد الخليفة عن زملائه أدباء ومثقفي الخليج في عشرينيات القرن العشرين بكثرة تراسله مع أدباء ومثقفين وصحفيين من بلاد الشام سواء كانوا مقيمين فيها أو في المهجر الأمريكي<sup>(٩٦)</sup> وليس ذلك بمستغرب فقد تراسل ذلك الرجل مع دبلوماسيين أجانب ومنصرّين ومع آخرين من العراق<sup>(٩٧)</sup> وزنجبار لذلك من الأجدى في هذا المجال أن نختار نموذجاً الأول في تراسل العشرينيات مما وقع بينه وبين الريحاني من رسائل<sup>(٩٨)</sup>.

##### نموذج -١-

##### ما بين الريحاني وإبراهيم الخليفة

هناك عدة رسائل متبادلة بين أمين الريحاني وإبراهيم الخليفة لا يسعنا في عجالة هذا البحث إلا التعريف بأهمها.. وهي رسائل متقاربة في تواريخ صدورها حيث تبودلت في فترة قصيرة ومحددة بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٨.. وقد جاءت بتأثير زيارة

الريحاني للبحرين عام ١٩٢٢، ثم توقفت بسبب مرض إبراهيم الخليفة ثم وفاته في يونيو ١٩٣٣. وهي كالتالي حسب التسلسل:

١ - رسالة من إبراهيم الخليفة إلى أمين الريحاني غير مؤرخة.. ربما تكون في حدود عام ١٩٢٤.. أهم ما جاء فيها قول إبراهيم : «.. وأهم ما يتحدث به الإخوان وإن تناءت بهم الأوطان هو ما يتواصلون به من رفع شأن أمتهم بين الأمم، وتنبيه أذهان خاصتهم إلى مطالب عصرهم...»<sup>(٩٩)</sup>

٢ - رسالة من الريحاني إلى إبراهيم الخليفة مؤرخة في ١٦/٨/١٩٢٧ وفيها مواضيع ثلاثة:

أ - عن محاسن الاستمتاع بالحياة التي يقول عنها الريحاني مخاطباً إبراهيم: «..أما وأنتم من الحكماء فالمحاسن التي تنحصر في العقلية والروحيات هي لديكم ولا شك في المقام الأول».

ب - عن كتابه ملوك العرب.. قال الريحاني لإبراهيم: «.. فقد كنت أتوقع بعد أن ظهر كتابي (ملوك العرب) أن تجيئني كلمة من شيخ أدباء البحرين تتضمن رأيه في ما كتبت عن بلده وقومه...».

ج - عن السياحة التي قال عنها الريحاني لإبراهيم: «فأكثرنا منها دام فضلكم وتواصلوا بها عسى أن سيدي شيخ أدباء البحرين يشرف لبنان مصيف الأدباء والأعيان من كل قطر عربي ومكان فيهبط الوادي.. واديه وادي الأدباء...».

٣ - رسالة جوابية من إبراهيم إلى الريحاني مؤرخة في ربيع الأول ١٣٤٦ هـ الموافق سبتمبر ١٩٢٧ وهي بمثابة جواب على رسالة الريحاني السابقة وهي ذات خمس فقرات منها:

أ - «أيها الصديق إنني أحبيك تحية عارف بقدرك شاكراً لفضلك.. مغتبط بما جرى به قلمك في كتابك (ملوك العرب)»<sup>(١٠٠)</sup>.

ب - «.. تشرفت بورود كتابكم الكريم فسرني كثيراً بما تضمن من الإشارات المفيدة والعبارات السديدة.. فقلت شكراً لك يا فيلسوف الفريكة».

ج - «.. أجل يا صديقي العزيز: إن السياحة وسيلة إلى كل فضيلة، وواسطة إلى كل فائدة.. فعسى الزمان أن يجبر بخاطرنا كما تقولون في لبنان ونفوز برؤية الوادي وأهله...».

إلى هنا وتنتهي حيثية نموذج التراسل في عشرينيات القرن العشرين بين مثقفي وأدباء الشام ونظرائهم الخليجيين.. اخترناه بإيجاز مما وقع من تراسل بين أمين الريحاني وإبراهيم الخليفة بسبب تميزه أدبياً وثقافياً.

#### من تراسل الثلاثينيات

##### بين محب الدين الخطيب ومبارك الناحي

أما نموذجنا في الثلاثينيات فسنختاره مما وقع من تراسل بين الأستاذ محب الدين الخطيب والأستاذ الكاتب مبارك سيف الناحي (١٩٠٠ - ١٩٨٢) وبينه وبين الأمير شكيب أرسلان وقد تم اختيارنا للنموذج لتمييزه بهمّ صحفي ثقافي وبقضية صحفية قومية.. أما هذا النموذج من التراسل فذو أطراف ثلاثة.. فالخطيب وأرسلان معروفان.. ولا حاجة للتعريف بهما.. أما ثالثهما الناحي فكان غير معروف عربياً.. وربما حتى الآن فهو من مثقفي الشارقة وأدبائها ومن الكتاب المراسلين لمجلة (الفتح) إبان الثلاثينيات، له علاقات ثقافية وأدبية وطيدة مع أدباء وعلماء من الهند وجنوب شرق آسيا، وهو عضو في الجمعية الثقافية العربية الهندية - بومبي، وذو صلة وطيدة أيضاً بجامعة ندوة العلماء ولكن بالهند.. زار مصر والشام والعراق في ثلاثينيات هذا القرن والتقى ببعض أدبائها ومفكرها شخصياً. وفي الخمسينيات وصل إلى القاهرة والتقى بالرئيس عبدالناصر وهناك بالثورة.. وفي عام ١٩٩٦ صدرت ترجمة لحياته وحركته بعنوان: (رجل.. ومولد قرن)<sup>(١٠١)</sup>.

#### من التراسل في الثلاثينيات

##### سوري - إماراتي

##### نموذج - ١

من التراسل في الثلاثينيات رسالة من الأستاذ محب الدين الخطيب صاحب الفتح<sup>(١٠٢)</sup> إلى الأستاذ مبارك سيف الناحي مؤرخة في غرة محرم ١٣٥١ هـ - ١٩٣٢  
اجابة على رسالة من الناحي إليه، تتلخص في الآتي:



١ - تهنئة من الخطيب الى الناخي بحلول سنة ١٣٥١ الهجرية.

٢ - رد على تعزية من الناخي إلى الخطيب في وفاة السيد عبدالفتاح الذي يقول عنه الخطيب إنه جناح قصي<sup>(١٠٣)</sup>.

٣ - عن عدم وصول جزء من مختارات البارودي الى الناخي.

٤ - عن اشتراك الشاعر سلطان بن صقر القاسمي، والسيد ماجد بن حمد العويس وهما من الشارقة في مجلة الفتح.

٥ - عن موضوع قصيدة.. يقول عنها الخطيب للناخي: «ولأجل خاطرکم سأنتخب بعض أبيات من القصيدة وأنشرها.. وأقول إنها رد على قصيدة نشرتها إحدى الصحف...».

## نموذج - ٢ -

### من تراسل الثلاثينيات

ومن التراسل الشامي الخليجي في ثلاثينيات القرن العشرين اخترنا رسالة من أمير البيان شكيب أرسلان الى مبارك الناخي أيضا.. وهي صادرة من لوزان بتاريخ ٣ مايو ١٩٣١. والرسالة متوسطة الحجم وبخط الأمير نفسه.. ولم تكن رداً على رسالة من الناخي إليه، وإنما حررها وبعث بها الى الناخي ليلبلغه الآتي بقوله:

أ - قد أرسل إلينا الأخ السيد محمد علي الطاهر قيمة ثلاثة اشتراكات في مجلة الأمة العربية التي نحررها باللغة الفرنسية أنا وزميلي إحسان الجابري. وذلك منكم ومن الأخ السيد علي بن عبدالله بن عويس، وأخيه السيد سالم<sup>(١٠٤)</sup> فشكرنا لكم جميعا وسألنا الله أن يكثر المسلمين من أمثالكم.

ب - أما قولكم إن لنا الاختيار في من تهدي إليه المجلة بهذه البدلات الثلاثة<sup>(١٠٥)</sup> فيجيب عليه: يا حضرة الأخ إننا نحن نرسل ألف نسخة الى الحكومات والمجالس النيابية، والصحف المشهورة، والعلماء المشاهير في كل أوروبا، وذلك لأجل نشر حقائقنا والذود عن حقوقنا، وبديهي أننا لا نتقاضى منهم شيئا، وليس منهم إلا نواذر أرسلوا بدلات الاشتراك فهذا واقع الحال.

ج - وقد صادف ظهور هذه المجلة هاتين السنتين العسيرتين كما لا يخفى فتحملنا خسارة مئات من الجنيهات... ولكننا ثبتنا إلى حد اليوم، ولا نزال ثابتين خوفاً من شماتة الأعداء، ولأن المجلة أخذت موقعا جليلا في أوروبا.

ذلك نموذج ثان من بعض تراسل وقع بين أدباء ومثقفين وصحفيين شاميين وخليجيين بفعل بعض بواكير العلاقة.. بينهما.. والنموذج يعد ظاهرة صحفية ثقافية لا تزال موجودة بلواسب مختلفة.. وهو يشير إلى قوة ثبات الإيمان بالحق في الدفاع عن حقوق الإنسان فوق أرضه وتحت سمائه.

مثلما اضطر السيد جمال الدين الأفغاني، والشيخ محمد عبده أن يصدرا «العروة الوثقى» خارج بلاد العرب والمسلمين كذلك فعل الأستاذان شبيب أرسلان وإحسان الجابري بعد قرابة نصف قرن. ومثلما هو الواقع الآن من إصدار صحف عربية خارج الوطن العربي وأوروبا بالذات.. كان أصحاب «العروة الوثقى» و«الأمة العربية» يفعلون ذلك بفارق كبير في المناخ الصحافي الأوروبي، بما في ذلك الآن من تقنيات التحرير والإصدار والتوزيع الحديثة والمتطورة.

إن ما يقدر لصاحبي مجلة «الأمة العربية» أنهما أصدرها بلغه أحد مستعمري الأمة العربية وجعلها قريبة من عقر داره لإسماع صوت العرب إلى مستعمرهم.

**من التراسل في الأربعينيات**

إطلالة:

ليس باستطاعتنا حتى الآن العثور على كم وافر من تراسل الخليجيين وإخوانهم الشاميين خلال زمن بحثنا هذا حتى نتمكن من الحصول على حرية أوسع في انتقاء نماذجنا من ذلك التراسل الذي كنا نأمل وفرته.. هناك عوامل كثيرة أدت إلى ذلك من أهمها عدم الشعور بأهمية التراسل وخاصة الثقافي والأدبي كأحد جسور التواصل بين المجتمعات.. وذلك بسبب سيادة الروح الانعزالية بينها بمؤثرات كثيرة منها التخلف الحضاري والاستعباد.. مما ليس هنا مجال لذكره.. هذا وإن حدث شيء من ذلك التراسل فإنه غالباً ما يكون عرضة للضياع، مما يفقد الباحثين قدراً من التعرف الاجتماعي على دقائق حياة مجتمع ذلك التراسل.

أما بالنسبة لمجتمع الخليج العربي في أربعينيات القرن العشرين.. وخاصة خلال الحرب العالمية الثانية فقد كان لوسائل إعلامها من إذاعة وسينما ومطبوعات دور في إطلاعه على بعض الأنماط الاجتماعية للشعوب الأخرى.. وخاصة ما لها علاقة بالحرب آنذاك. إلا أننا لم نجد لتلك الوسائل الإعلامية تأثيراً في تراسل الخليجيين مع إخوانهم الشاميين في تلك الفترة.

#### من تراسل الأربعينيات

#### نموذج (١) كويتي/سوري

نثبت هنا - مما ذكرنا من ذلك التراسل نموذجاً ذا قطبين أحدهما كويتي والآخر سوري. فالأول هو الأمير أحمد الجابر الصباح أمير الكويت (١٩٢١ - ١٩٥٠) والثاني هو الأستاذ المحامي فيصل العظمة. فقد بعث ديوان أمير الكويت في ٢٤ يناير ١٩٤٤ برسالة شكر قصيرة إلى العظمة بتوقيع عزة جعفر أمين سر الديوان ينهي إليه فيها شكر أمير الكويت وتحياته على المحاضرة التي ألقاها - عن إمارة الكويت - بدمشق. تقول الرسالة بعد التحايا:

«.. وبعد لقد اتصل بمسامع مولاي الأمير المعظم خلاصة المحاضرة التي ألقيتها في ردهة المجمع العلمي العربي بدمشق عن إمارة الكويت وأعجب سموه أيما إعجاب بتلك الروح الطيبة التي دعتمكم لإلقاء مثل هذه المحاضرة القيمة التي إن دلت على شيء فإنما تدل على ما عرفتم به من وفاء وكرم أخلاق.

وقد أمرني حضرة صاحب السمو مولاي الأمير المعظم حفظه الله بالكتابة إليكم وإبلاغكم تحيات سموه مع الشكر السامي على نبل عواطفكم.

وإني إذ أتشرف بأن أفعل ذلك أبعث إليكم بأصدق تحياتي وأطيب تمنياتي.. والله يحفظكم».(١٠٦)

وقد رد العظمة على الرسالة برسالة إلى أمير الكويت بضعف حجمها.. ولمزيد من فهم الرسالة يجدر بنا العودة الى آخر فقرات (شاهد ثان/من النموذج ٢- في بواكير العلاقة.. في الأربعينيات حيث تكلمنا عن آخر مقابلة لفيصل العظمة مع أمير الكويت).

يقول العظمة في رده بعد التحايا لأمير الكويت ما يلي: «وبعد فقد تشرفت هذا اليوم بأن تناولت الكتاب الكريم الذي أمرتم سموكم حضرة سكرتيركم ومرافقكم الخاص بتسطيره إليّ والذي تفضلتم فأعربتم فيه عن عواطفكم النبيلة نحوي بمناسبة المحاضرة المتواضعة التي ألقيتها في المجمع العلمي بدمشق عن بلدي الطيب الكويت. إنني إذ فعلت ذلك فإنما قمت ببعض الواجب الملقى على عاتقي نحو سموكم ونحو الكويت ونحو الفكرة العربية التي تقتضي تعارف وتقارب الأقطار العربية.

ولا أكتم سموكم أنني كنت في محاضرتي هذه فخوراً كل الفخر بتعداد مناقب سموكم العالية وسجاياكم الحميدة وجهودكم الطيبة والمشكورة لأهلنا في هذا القطر العربي العزيز. كما أنني فخور بذكر أخلاق الكويتيين الرفيعة وتعريف السوريين على هذا البلد العربي الطيب...» (١٠٧)

هذه خلاصة رد العظمة إلى سمو أمير الكويت.. مما يمثل هو ونص رسالة الأمير مادة للنموذج ١- في التراسل البيني السوري والكويتي الثقافي في أربعينيات القرن العشرين، فإلى نموذج ثان في هذه الفترة.

#### نموذج ٢- لبناني/بحريني

في تراسل الأربعينيات:

يأتي تراسل الأستاذ إبراهيم العريض وبعض أدباء ومتقفي الشام وخاصة لبنان في مقدمة أهم ذلك التراسل، وهنا يقتضي الرجوع إلى إطلالة التراسل البيني في هذا البحث للاستئناس بها في ذلك.. فإنه حين أصدر الأستاذ إبراهيم العريض كتابه الأساليب الشعرية عام ١٩٥٠ ووزع في بيروت. وكتب الأستاذ ميخائيل نعيمة رسالة قصيرة.. إلى إدارة مجلة الأديب اللبنانية قال فيها: بسكتنا ١٢ حزيران ١٩٥٠:

«.. وصلتنني من دار مجلة الأديب نسخة من [كتاب الأساليب] تأليف الأستاذ

إبراهيم العريض...

ولقد سرنى أن ينيرني كاتب من كتابنا لهذا الموضوع الشائك الشائق. وأن يكون... في هذا التوسع، وهذه الدقة. فلكم.. شكري وأحسن تمنياتي».(١٠٨)

برسالة الأستاذ ميخائيل نعيمة إلى الأستاذ إبراهيم العريض عن طريق دار الأديب ببירות في منتصف عام ١٩٥٠ أختتم محاولتي الكتابة في بواكير التراسل البيني بين مثقفي وأدباء بلاد الشام وآخرين من الخليج العربي.. وذلك بإعطاء نماذج منها.. وليس ذلك أنه لا توجد نماذج أخرى في مكانها.. بلاد الشام والخليج العربي، وزمانها النصف الأول من القرن العشرين، إنما يرجع ذلك عامة إلى ضعف الاهتمام بنشر ذلك التراسل والكتابة فيه وبالتالي إلى قلة الاطلاع عليه، ما سبب عدم وصول أيدينا إلى الكثير منه.

هذا بشأن بواكير التراسل البيني أما بشأن مجمل بواكير العلاقة الثقافية والأدبية والتعليمية بين الشام والخليج العربي فإن ما أقدمه الآن من هذا البحث إن هو إلا مفاتيح لعمل موسع على طريق التلاقي والتواد بين أبناء الأمة العربية جمعاء والله من وراء القصد.

\*\*\*\*\*

## المصادر والمراجع

- ١ - الشهاب، صالح جاسم - تاريخ التعليم في الكويت والخليج العربي، ج ١، الطبعة الأولى، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤.
- ٢ - الشهاب، صالح جاسم - تاريخ التعليم في الكويت والخليج العربي، ج ٢، مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٨.
- ٣ - الريحاني، أمين - ملوك العرب، ج ٢ - ط ٥/ بيروت دار الريحاني.
- ٤ - الرشيد، عبدالعزيز أحمد، تاريخ الكويت، ط ٢، تحقيق يعقوب الرشيد. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٧٨.
- ٥ - الخليفة، مي محمد، مع شيخ الأدباء - إبراهيم بن محمد الخليفة، ط ١، دار نجيب الريس، لندن ١٩٩٣.
- ٦ - الزيد، خالد سعود، أدباء الكويت في قرنين، ج ١، ط ٣، منشورات دار ذات السلاسل، الكويت.
- ٧ - ابن لعبون، د. عبدالله بن عبدالعزيز، أمير شعراء النبط، منشورات دار ابن لعبون، الرياض.
- ٨ - الحلو، عبدالفتاح محمد، شعراء هجر، مطبعة الفجالة، القاهرة ١٩٥٩.
- ٩ - الحاتم، عبدالله خالد، من هنا بدأت الكويت، دار القبس، الكويت ١٩٨٠.
- ١٠ - الكتاب السنوي، مدرسة الهداية الثانوية بالبحرق، مطبعة حكومة البحرين ١٩٨٠.
- ١١ - شوحان، أحمد، أعلام الفرات، مكتبة التراث، دير الزور، سوريا.
- ١٢ - سرحان، منصور محمد، مراسلات إبراهيم العريض، ط ١، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٩٦.
- ١٣ - الخليفة، مي محمد، سبز آباد، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط ١، بيروت ١٩٩٨.
- ١٤ - الحامد، د. عبدالله، الشعر في الجزيرة العربية، خلال قرنين ١١٥٠ - ١٣٥٠هـ. الإشعاع، الرياض.
- ١٥ - الأنصاري، عبدالله زكريا، فهد العسكر حياته وشعره، ط ٤، ذات السلاسل، الكويت ١٩٧٩.

- ١٦ - الخاطر، مبارك - الكتابات الأولى الحديثة لثقافي البحرين من ١٨٧٥ - ١٩٢٥، ط١، مطابع المختار الإسلامي، القاهرة ١٩٧٨.
- ١٧ - ويتكروف، أندرو، حياة وعصر الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة أمير البحرين ١٩٤٢ - ١٩٦١، دار كيغن بول المحدودة، لندن ١٩٩٥م.
- ١٨ - الرفاعي، د. شمس الدين، تاريخ الصحافة السورية، ج٢، دار المعارف بمصر.
- ١٩ - الخاطر، مبارك، رجل ومولد قرن ١٩٠٠ - ١٩٨٢، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة ١٩٩٧م.
- ٢٠ - رويلي، محمد الرشيد، الدليل السياحي لمحافظة دير الزور، طبع دمشق، سوريا ١٩٩٧م.
- ٢١ - غلوم، د. ابراهيم عبدالله، عبدالله الزائد وتأسيس الخطاب الأدبي، البحرين، مطبعة المسيرة ١٩٩٦م.
- ٢٢ - الخاطر، مبارك، المؤسسات الثقافية الأولى في الكويت، دار قرطاس للنشر، الكويت ١٩٩٦م.
- ٢٣ - غلوم، د. ابراهيم عبدالله، المرجعية والانزياح... دراسة بدايات النقد الأدبي في البحرين والخليج، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر ١٩٩٦م.
- ٢٤ - الشوقيات، ج٢، طبع بيروت. ص ١٩١ و ١٩٢ «مرحبا بالربيع».
- ٢٥ - الطائي، عبدالله محمد، الأدب المعاصر في الخليج العربي، معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، ١٩٧٤.
- ٢٦ - المريخي، خليل محمد، لمحات من ماضي البحرين، مطبعة حكومة البحرين ١٩٧٨.
- ٢٧ - عباس، د. إحسان، نجم، د. محمد يوسف، الشعر العربي في المهجر، دار صادر، بيروت ١٩٨٢.
- ٢٨ - القاسمي، د. نورة محمد، الوجود الهندي في الوطن العربي من ١٨٢٠ - ١٩٤٧، دار الثقافة والإعلام، الشارقة ١٩٩٦م.
- ٢٩ - المحادين، عبدالمجيد، أوراق من دفتر التعليم، مطبعة حكومة البحرين ١٩٩٥.
- ٣٠ - الهاشمي، د. علوي، شعراء البحرين المعاصرون، البحرين، المطبعة الشرقية ١٩٩٨.
- ٣١ - الخاطر، مبارك، المسرح التاريخي، مطبعة حكومة البحرين ١٩٨٥.

- ٣٢ - العظمة، فيصل، بلاد اللؤلؤ، طبع دمشق ١٩٤٥.
- ٣٣ - السبيعي، د. عبدالله ناصر، الحياة العلمية والثقافية في المنطقة الشرقية بالسعودية، ط ١، الدار الوطنية بالخبر ١٩٨٧.
- ٣٤ - الصالون الأدبي، قطر، مطابع رينودا الحديثة ١٩٩٦.

#### الصحف

- ١ - العروة الوثقى، طبع باريس ١٨٨٤، جمال الدين الأفغاني، المجموعة الكاملة.
- ٢ - مجلة الكويت ١٩٢٨ - ١٩٣٠، عبدالعزيز الرشيد، الكويت طبع البصرة والقاهرة.
- ٣ - جريدة الفيحاء الدمشقية، دمشق، ١٩٢٦، قاسم الهيماني.
- ٤ - جريدة الفتح ١٩٢٨ و ١٩٣٢ و ١٩٣٣ و ١٩٣٦، المطبعة السلفية، القاهرة، محب الدين الخطيب.
- ٥ - السائح المهجرية، واشنطن، عبدالمسيح حداد ١٩٢٧.
- ٦ - المجلة العربية، ١٩٣١، لوزان، شكيب أرسلان وإحسان الجابري.
- ٧ - جريدة البحرين ١٩٣٩ - ١٩٤٤، عبدالله الزائد، إصدار مطبعة البحرين القديمة.
- ٨ - جريدة الشورى ١٩٢٤ - ١٩٣٠، محمد علي الطاهر، طبع القاهرة.
- ٩ - مجلة المستمع العربي ١٩٤٠ - ١٩٤٤، إصدار هيئة الإذاعة البريطانية، لندن.
- ١٠ - مجلة البعثة الكويتية ١٩٤٦، عبدالله زكريا الأنصاري، طبع القاهرة.
- ١١ - مجلة الحلقة البحرينية، إصدار بعثة البحرين الطلابية في بيروت عام ١٩٤٧، طبع بيروت.
- ١٢ - الجريدة الرسمية لحكومة البحرين، البحرين ١٩٤٧.
- ١٣ - مجلة كاظمة الكويتية، الكويت ١٩٤٨.
- ١٤ - صوت البحرين، مطبعة الكشف، بيروت ١٩٤٩ - ١٩٥٤.

\*\*\*\*



## الهوامش

- ١ - الخليفة، مي، مع شيخ الأدباء، ص ٢٠٣ - لندن ١٩٩٣، رسائل إبراهيم الخليفة ص ١٦٧ - ٢٠٣ .
- ٢ - خاطر، مبارك، عبدالله الزائد، ص ٢٠٢ - البحرين ١٩٨٨ (.. في الشام من إخواننا أسد الشرى..) من قصيدة طويلة للزائد، ١٩٢٥ .
- ٣ - الزيد، خالد سعود، أدباء الكويت في قرنين، ج ١، ص ٦٢، نشر ذات السلاسل، الكويت ١٩٧٦ .
- ٤ - الزيد، خالد سعود، أدباء الكويت في قرنين، ج ١، ص ١٠٣، نشر ذات السلاسل، الكويت ١٩٧٦ .
- ٥ - خاطر، مبارك، المنتدى الاسلامي، ص ٢٣، البحرين ١٩٨١ .
- ٦ - خاطر، مبارك، عبدالله الزائد، ص ٢٥، البحرين ١٩٨٨ .
- ٧ - الخليفة، مي محمد إبراهيم، الأسطورة والتاريخ الموازي، محمد بن خليفة، ص ٦١٩، لندن ١٩٩٦، وكذلك ديوان عبدالله الزائد من ص ٨٣ حتى ٨٧ الحواشي، البحرين ١٩٩٦ .
- ٨ - الشوقيات، ج ٢، ص ١٩٢، دار العودة، بيروت ١٩٩٥ .
- ٩ - سجلات بومبي سري رقم ٥ لعام ١٩٥٢ .
- ١٠ - المريخي، خليل محمد، لمحات من ماضي البحرين، ص ١٨٥، البحرين ١٩٨٧ .
- ١١ - الريحاني، أمين، ملوك العرب ج ٢، ص ٢١٦، دار الريحاني، بيروت ١٩٦٧ .
- ١٢ - خاطر، مبارك، المؤسسات الثقافية الأولى في الكويت، من ص ٣٥ حتى ٧٥، دار قرطاس، الكويت ١٩٩٧ .
- ١٣ - خاطر، مبارك، المسرح التاريخي، من ص ٥١ حتى ٥٦، البحرين ١٩٨٥ .
- ١٤ - الطائي، عبدالله محمد، الأدب المعاصر في الخليج العربي، ص ٣١، القاهرة ١٩٧٤ .
- ١٥ - الشوقيات، ديوان أحمد شوقي، ج ٢، ١٩٢، دار العودة، بيروت ١٩٩٥ .
- ١٦ - خاطر، مبارك، المسرح التاريخي، ص ٩، البحرين ١٩٨٥، وعبدالله، د. محمد حسن، المسرح في البحرين والكويت، مجلة دراسات الخليج العربي ١، ١٩٧٥، والحاتم، عبدالله خالد، من هنا بدأت الكويت، ص ٧٦، الكويت ١٩٨٠ .

- ١٧ - ابن لعبون، د. عبدالعزيز عبدالله (محمد بن لعبون أمير شعراء النبط)، دار ابن لعبون للنشر والتوزيع بالرياض ١٩٩٥ .
- ١٨ - السبيعي، د. عبدالله ناصر (الحياة العلمية والثقافية في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية من ١٩٣٠ - ١٩٦٠)، ط ١، ص ٤٦، الدار الوطنية للنشر والطباعة بالخبر ١٩٧٨ .
- ١٩ - خاطر، مبارك، (القاضي الرئيس قاسم بن مهزح)، ط ٢، ص ١٢٣، البحرين ١٩٨٨ .
- ٢٠ - المريخي، خليل محمد، لمحات من ماضي البحرين، ص ٢٥٧، مطبعة حكومة البحرين، والشهاب/ صالح جاسم، من كتابه التعليم في الكويت والخليج من ص ٢٦٥ - ٢٧٨ الكويت، ج ١، ١٩٨٤ .
- ٢١ - خاطر، مبارك، الكتابات الأولى الحديثة لمثقفى البحرين من ١٨٧٥ - ١٩٢٥ / من ص ١٥-٧٦، مطابع المختارة، القاهرة ١٩٧٨، وجريدة (ألف باء السورية) العدد ٩٥٦/ ١٩٢٣، جريدة (الشورى القاهرية) الأعداد ١٢٩، ١٣٧، ٢٠٢، ٢٠٤ وجريدة (العراق) العددان ٣٤٢٥ و ٣٤٢٦/ ١٩٣١ .
- ٢٢ - كما جاء في الصحف التالية: الأخبار لأمين الرفاعي، والفتح لمحب الدين الخطيب، والمرشد السورية.
- ٢٣ - الحجي، د. يعقوب، عبدالعزيز الرشيد: سيرة حياة، ص ٢٣٤، مركز البحوث والدراسات الكويتية ١٩٩٣ .
- ٢٤ - الزيد، خالد سعود، أدباء الكويت في قرنين، ج ١، ص ١٦٤، ط ٣، الكويت ١٩٧٦ .
- ٢٥ - خاطر، مبارك، مجلة (الوثيقة البحرينية) من مركز الوثائق التاريخية، العدد ٥، ١٩٨٤، من ص ٥٨ - ٦٣ .
- ٢٦ - خاطر، مبارك، عبدالله الزائد، من ص ٦٣ - ٨٢، ط ٢، مطبعة حكومة البحرين ١٩٨٨ .
- ٢٧ - انظر الفصل الأول/ ص ٦٩٤ / الشأن الصحافي والطباعي/ بشأن جريدة البحرين ١٩٣٩ - ١٩٤٤ .
- ٢٨ - الحاتم، عبدالله خالد، من هنا بدأت الكويت، ص ٦٣، الكويت ١٩٨٠ .
- ٢٩ - الحلو، عبدالفتاح محمد، شعراء هجر، ص ٣١٩، القاهرة ١٩٥٩ البيتان للشاعر الأحسائي الشيخ عبداللطيف بن عبدالله المبارك.

٣٠ - أ - عبدالرحمن قاسم المعاودة (شاعر الشباب) ١٩١١ - ١٩٩٦ ولد بمدينة المحرق/ البحرين وتوفي بالدوحة/ له خمسة دواوين شعرية وتسع مسرحيات شعرية أكثرها مفقودة/ وقد ظهرت ومسرحت بين عامي ١٩٣٣ - ١٩٥٢ .

ب - الاستاذ الشاعر إبراهيم عبدالحسين العريض له ثلاث مسرحيات ظهرت بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٤٠ - له عدد من الدواوين الشعرية، والكتب النقدية، وهو من مواليد الهند ١٩٠٨ .  
ج - الشاعر الوائلي الشيخ محمد بن عيسى الخليفة ١٨٩٠ - ١٩٦٤ رأس الوفد الثقافي البحريني عام ١٩٢٨ الى كل من مصر ولبنان وسورية، وزار أوروبا وأمريكا وجنوب شرقي آسيا، وشمال أفريقيا وكتب بعض زيارته شعراً.. له ديوان كبير طبع مرتين آخرهما عام ١٩٨٧ بإشراف مركز الوثائق التاريخية في البحرين، ومن شعره في عدد من قصائده.. منها في (سفوح لبنان) حيث قال:

قففا بحق الوفا في سفح لبنان  
وحدثنا عن صباباتي وأشجاني  
إني وإن طال عهدي بالديار فما  
نسيت ميثاق إخواني وخلاني  
مالي وللكرم في لبنان أذكره  
بل الكرام همو صحبي وإخواني

انظر،/ ديوانه ص ٢٢/ طبع مركز الوثائق التاريخية في البحرين ١٩٧٨/ ونابغة البحرين،  
عبدالله الزائد/ من ص ١٥٦ - ١٥٨، البحرين ١٩٨٨ .

٣١ - الطائي، عبدالله محمد، الأدب المعاصر في الخليج العربي، من ص ١٦٦ - ١٦٨، القاهرة ١٩٧٤ .

٣٢ - المصدر نفسه، من ص ١٤١ - ١٤٦ .

٣٣ - كافود، د. محمد عبدالرحيم، إبداعات قطرية، من ص ٢٣ - ٣١، إصدار نادي الجسرة الثقافي، قطر ١٩٩٦ .

٣٤ - السبيعي، د. عبدالله ناصر، الحياة العلمية والثقافية والفكرية بالمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية، ص ٢٤، الخبر ١٩٨٠ .

٣٥ - الهاشمي، د. علوي، شعراء البحرين المعاصرون، ص ٤٦/ المنامة ١٩٨٨ .

- ٣٦ - غلوم، د. إبراهيم عبدالله، عبدالله الزائد وتأسيس الخطاب الأدبي الحديث، ص ٢١١ - ٢١٦، البحرين ١٩٩٦ .
- ٣٧ - المصدر نفسه، ص ١١٢ .
- ٣٨ - الخليفة، مي محمد إبراهيم، مع شيخ الأدباء إبراهيم بن محمد الخليفة، ص ١٩٩، طبع لندن ١٩٩٣ .
- ٣٩ - الحاتم، عبدالله خالد، من هنا بدأت الكويت، ص ٣٧١، الكويت ١٩٨٠ .
- ٤٠ - المصدر نفسه، ص ٣٧٢ .
- ٤١ - المصدر نفسه، ص ٣٧١ و ٣٧٢ .
- ٤٢ - الريحاني، أمين، ملوك العرب، ط ٥، ج ٢، فصل سلسلة المدهشات، ص ٢٠٧، دار الريحاني، بيروت ١٩٦٧ .
- ٤٣ - المصدر نفسه، ص ٢١٨ .
- ٤٤ - المصدر نفسه، ص ٢١٨ و ٢١٩ .
- ٤٥ - الخاطر، مبارك، ديوان عبدالله الزائد، ص ٦٤، البحرين ١٩٩٦ .
- ٤٦ - الريحاني أمين، ملوك العرب، ط ٥، ج ٢، فصل سلسلة المدهشات، ص ٢٢٠، بيروت ١٩٦٧ .
- ٤٧ - الخاطر، مبارك، المنتدى الإسلامي في البحرين ١٩٢٨ - ١٩٣٦، ص ١٢٠، مطبعة حكومة البحرين ١٩٨١ .
- ٤٨ - الريحاني، ملوك العرب، ط ٥، ج ٢، ص ٢١ و ٢٢، بيروت ١٩٦٧ .
- ٤٩ - المصدر نفسه، ص ١٩٢ و ١٩٣ .
- ٥٠ - المصدر نفسه، ص ٢١١ .
- ٥١ - ديوان الشاعر السوري الحموي عمر يحيى، ج ١ / ص ٢١٨ / وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية، دمشق ١٩٨٠ .
- ٥٢ - المصدر نفسه، ص ٢١٧ .
- ٥٣ - الخليفة، مي محمد إبراهيم، مع شيخ الأدباء، ص ٧٨ و ٧٩، لندن ١٩٩٣ .
- ٥٤ - الشهاب، صالح جاسم، التعليم في الكويت والخليج العربي، ج ١، ص ١٠٠، الكويت ١٩٨٤ .

- ٥٥ - المصدر نفسه، ص ١٨١ .
- ٥٦ - المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .
- ٥٧ - المصدر نفسه، ص ٩٨ .
- ٥٨ - المصدر نفسه ، ص ١٠٧ .
- ٥٩ - المصدر نفسه ، ص ١٧٤ .
- ٦٠ - المصدر نفسه، ص ٢٠٠ .
- ٦١ - القصيدة للمعتمد بن عباد وتكملتها في المصدر، ص ٢٠٠ كالتالي:
- قـــــــــــــــــد رمت يوم نزالهم  
ألاً تحـــــــــــــــــصنني الدروع  
وبرزت ليس ســــــــــــــــوى القــــــــــــــــميص  
على الحــــــــــــــــشاشــــــــــــــــاء شيء دفــــــــــــــــوع  
أجــــــــــــــــلي تأخــــــــــــــــر لم يــــــــــــــــكن  
بــــــــــــــــهــــــــــــــــواي ذلي والخبــــــــــــــــضوع  
مــــــــــــــــا ســــــــــــــــرت قط إلى القــــــــــــــــتال  
وكــــــــــــــــان من أمني الرجــــــــــــــــوع  
شــــــــــــــــيم الألى أنا منهمــــــــــــــــو  
والأصل تتبــــــــــــــــعه الفــــــــــــــــروع
- ٦٢ - الشهاب، صالح جاسم، التعليم في الكويت والخليج العربي، ص ٢٠٢، الكويت ١٩٨٤ .
- ٦٣ - ديوان الشاعر البحريني عبدالرحمن قاسم المعاودة، ص ٥٥، البحرين ١٩٤٢، إشارة الى أبيات من الشعر قالها المعاودة في رحيل فائق أدهم من البحرين عام ١٩٣٩ .
- ٦٤ - غادر أكثر أعضاء البعثة التعليمية اللبنانية الأولى - الى الخليج - البحرين بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٤ بعد أن قضى أكثرهم - ١٥ - عاما في تأدية رسالتهم التعليمية الجليلة على أكمل وجه.. ومنهم أساتذتنا المعلمون: ممدوح الداعوق، ومحمد خير الحبال، ونجيب يليق، وفريد عفيفي..
- ٦٥ - غلوم، د. إبراهيم عبدالله، عبدالله الزائد وتأسيس الخطاب الأدبي، ص ١٥٦، ١٩٩٦ .
- ٦٦ - رجال كانوا هنا، إعداد الأستاذين عبدالوهاب كمال، وعبد الحميد المحادين، ص ٢٣، عن مدرسة الهداية الثانوية ١٩٩٦ .

- ٦٧ - معاينة الباحث شخصياً.. لقد رأى ذلك رأي العين وعاشه في مدينته المحرق.
- ٦٨ - كان الباحث أحد تلامذة الأستاذ يوسف الحموري الذين أُلّف منهم فرقة أناشيد مدرسية أنشدت بعضها في إذاعة البحرين.
- ٦٩ - خاطر، مبارك، عبدالله الزائد حياته وأعماله، من ص ٨٢ - ٨٥، البحرين ١٩٨٨ .
- ٧٠ - لقد عاش الباحث - شخصياً - هذا المناخ الدراسي خلال الأربعينيات وأوائل الخمسينيات حيث كان طالباً ابتدائياً وثانوياً.. فكان دافعاً له ولبعض زملائه للاتجاه إلى تحصيل مواد التاريخ والثقافة والوطنية خارج المدرسة بتوجيه من بعض المدرسين العرب.. مما تحدث عنه في أكثر من كتاب وبحث أصدرتها.. انظر مقدمة هذا البحث وص ١٥ و١٦ من كتابي (رجل.. ومولد قرن)، إصدار دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ١٩٩٧ .
- ٧١ - الشهاب، صالح جاسم، التعليم في الكويت والخليج العربي، ج ١، من ص ٣٢٤ - ٣٤٢، الكويت ١٩٨٤ .
- ٧٢ - المصدر نفسه، ج ١، من ص ٧٨ - ٨٠ .
- ٧٣ - المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٣٨، ومن ج ٢، من ص ٩٥ إلى ١٩٢ .
- ٧٤ - خاطر، مبارك، المسرح التاريخي، من ص ٧٥ - ٩٨، البحرين ١٩٨٥ .
- ٧٥ - الشهاب، صالح جاسم، التعليم في الكويت والخليج العربي، ج ٢، من ص ٧٧، الكويت ١٩٨٤ .
- ٧٦ - المصدر نفسه، ص ١٥١ و ١٥٢ .
- ٧٧ - المصدر نفسه، ص ١٦٤ و ١٦٥ .
- ٧٨ - المصدر نفسه، ص ١٥٨ .
- ٧٩ - المصدر نفسه، ص ١٦٢ .
- ٨٠ - المصدر نفسه، ص ١٥٨ .
- ٨١ - العظمة، فيصل، بلاد اللؤلؤ، مقدمة الكتاب من ص ٧ - ١٣، دمشق ١٩٤٥ .
- ٨٢ - المصدر نفسه، ص ٧ - ١٣ .
- ٨٣ - المصدر نفسه، ص ٢٠ .
- ٨٤ - المصدر نفسه، ص ٢٠ .
- ٨٥ - المصدر نفسه، ص ٦٢ .
- ٨٦ - المصدر نفسه، ص ٦٢ .
- ٨٧ - المصدر نفسه، ص ٦٥ و ٦٦ .

- ٨٨ - المصدر نفسه، ص ٦٥ و ٦٦ .
- ٨٩ - المصدر نفسه، ص ٦٥ و ٦٦ .
- ٩٠ - الريحاني، ملوك العرب، ط ٥، ج ٢، من ص ١٦٩ - ١٧٣، بيروت ١٩٦٧ .
- ٩١ - رسائل الأستاذ مبارك سيف الناحي، مجموعة الباحث، انظر الفصل الخامس من هذا البحث، نموذج ١ - من تراسل الثلاثينيات بين الناحي، وشكيب أرسلان، ومحب الدين الخطيب.
- ٩٢ - الرشيد، عبدالعزيز أحمد، تاريخ الكويت، من ص ٣٦٠ - ٣٦١، بيروت ١٩٧٨ .
- ٩٣ - جريدة الشورى القاهرية، الأعداد ١٢٨ و ١٣٧ و ٢٠١ و ٢٠٤/١٩٢٨ .
- ٩٤ - سرحان، منصور محمد، مراسلات إبراهيم العريض، ص ٣٥ و ٤٢ و ٤٩ و ٩٨، البحرين ١٩٩٦ .
- ٩٥ - الرشيد، عبدالعزيز أحمد، مصدر سابق، ص ٣٦٠ و ٣٦١ .
- ٩٦ - الخليفة، مي محمد إبراهيم، شيخ الأدباء/ رسالة لإبراهيم بن محمد الخليفة من عبدالمسيح حداد - عبدالكريم/ نيويورك في ٨ تشرين أول ١٩٢٧، وكذلك مراسلات شيخ الأدباء مع أمين الريحاني من ص ١٦٩ - ١٧٢، ومع مصطفى الغلاييني من ص ١٩٣ - ١٩٤، ومع إبراهيم اليازجي ص ٢٠٣ .
- ٩٧ - المصدر نفسه، مراسلات شيخ الأدباء مع محمد سالم البادي في ١٨٩٢ من زنجبار والقسين/ هلين، ود/ ديم من موظفي البعثة التبشيرية الأمريكية في البحرين، ص ٢١٠ و ٢١١، والرسالتان الى القسين غير مؤرختين، ولكنهما تتعلقان بجريدة السائح.. لذا يمكن أن تكونا صادرتين عام ١٩٢٧ .
- ٩٨ - الريحاني، أمين، ملوك العرب، ط ٥، ج ٢ / ص ٢١٧ / فصل سلسلة المدهشات، بيروت.
- ٩٩ - الخليفة، مي محمد إبراهيم، شيخ الأدباء، الفصل الخامس ص ١٧٢ .
- ١٠٠ - المصدر نفسه .
- ١٠١ - الخاطر، مبارك، رجل.. ومولد قرن، ترجمة لحياة وحركة الأستاذ المعلم مبارك سيف الناحي، اصدار إدارة الثقافة والاعلام بالشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة ١٩٩٧ .
- ١٠٢ - رسالة بخط يد الأستاذ محب الدين الخطيب/ مؤرخة في ٦ مايو ١٩٣٢ موجهة الى الأستاذ مبارك الناحي، مجموعة الباحث من رسائل الناحي.

- ١٠٣ - (قصي) هو ابنه الذي خلفه في إدارة المطبعة السلفية بالمنيل بالقاهرة، وقد التقيته بها في تموز ١٩٧٣ .
- ١٠٤ - الشاعر سالم بن علي العويس، شاعر الإمارات المعروف الذي واكب أحداث البلاد العربية، وأشار إليها في بعض قصائده منذ عشرينيات هذا القرن لغاية سبعينياته، توفي وقد ناهز السبعين من عمره/ انظر: الأدب المعاصر في الخليج العربي، من ص ١٤١ - ١٤٣، القاهرة ١٩٧٤ .
- ١٠٥ - رسالة شكيب أرسلان الى مبارك الناهي في ٣ مايو ١٩٣١ / من مجموعة الباحث من رسائل الناهي التي نشر بعضها محققاً بجريدة الخليج الإماراتية بدءاً من نوفمبر حتى ديسمبر ١٩٩٧ .
- ١٠٦ - الشهاب، صالح جاسم، ج ٢، ص ١٠٨، الكويت ١٩٨٤ .
- ١٠٧ - المصدر نفسه، ص ١٠٩ .
- ١٠٨ - سرحان، منصور محمد، مراسلات إبراهيم العريض، ص ٣٥، البحرين ١٩٩٦ .

\*\*\*\*\*



— |

| —

— |

| —

## التعقيبات والمناقشات

ابيض

#### رئيس الجلسة:

شكراً للأخ الأستاذ مبارك الخاطر وكنت أتوقع أن يتوسع أكثر في ذكر بعض التفاصيل الكثيرة التي يعرفها عن هذه العلاقة، والنماذج التي ذكرها عبارة عن إشارات لكن هو يعرف الكثير من هذه الأشياء، بعضها شهدتها وبعضها لامس فترتها وهو قريب منها ومتتبع لها ولكني أعول على ما عندكم من أسئلة أو من إضافات إذا أحببتكم، ربما هذا يفتح المجال أمام الأستاذ مبارك ليضيف إضافات أخرى...

رئيس الجلسة: السيدة فاطمة العلي تفضلي.

#### الأستاذة فاطمة العلي:

شكراً لإعطائي الكلمة، أود أن أقول: إن إثارة هذا الموضوع جديرة بالاهتمام وجديرة بالتصحيح وأقول: إن العلاقات الثقافية أو ما أراد المحاضر أن نفهمه من معنى العلاقات الثقافية يرجع إلى زمن بعيد جداً، ونستطيع أن نقول إنه يعود إلى التاريخ القديم، وقد كانت فينيقيا على صلة قوية بالخليج ومدينة صور العمانية تشهد لمدينة صور اللبنانية والعكس صحيح، ولكن الدّين قد تم سداده، فقد جاء زمن قامت الجزيرة العربية فيه بدور الأب منذ ظهور الإسلام وإلى العصور الوسطى وعلى مشارف العصر الحديث، وفي هذا الزمن الطويل كانت سفن الخليج تصنع مجدها في شرق وجنوب آسيا ما بين أطراف الصين وجزر أندونيسيا وما يعرف الآن بماليزيا وشبه القارة الهندية وهي مساحة من الأرض تبلغ أضعاف الوطن العربي أرضاً وبشراً! ومعنى هذا أن المحور الجدير بالبحث ليس الصلات الثقافية بل التوحد الثقافي والتيارات المتبادلة بين الخليج والجزيرة ومناطق العروبة الأخرى، فمن هذا المنظور يكون البحث موضوعياً وعلمياً ونستطيع أن نتوقع نتائج في صالح المستقبل العربي وليست تصفية حسابات وضد الطموح العربي، ولهذا أتمنى لو ألقى المحاضر الفاضل ضوءاً من هذا المنظور الذي أقترحه أكثر إشباعاً وإحاطة بتيارات التبادل الثقافي في الاتجاهين، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً... الأستاذ محمد علي فرحات.

الأستاذ محمد علي فرحات:

أشكر للمحاضر الفاضل الأستاذ مبارك الخاطر هذه الإطلالة الموجزة والغنية والتي تفتح على باب للدراسات مهم، خصوصاً في الفترة الزمنية التي حددها والتي يمكن لمن يعرف محطات لم يذكرها الأستاذ مبارك أن يقترحها للدراسة، وأتمنى أن تكون هذه العناوين الموجزة التي ذكرها المحاضر محلاً لدراسات مستفيضة في الطبيعة اليومية لهذه العلاقة الثقافية سواءً أكانت علاقة مراسلة حول شأن مشترك عربي في تلك الفترة، أو شأن فني أدبي أو كانت علاقة يومية لمتقنين شاميين عاشوا في بلدان الخليج في تلك المرحلة، أود أن أقترح أيضاً توسيع دائرة مفهوم العلاقة الثقافية إلى مجال الثقافة بمفهومها الواسع وأن يتم الالتفات إلى الحركات البشرية التي قام بها تجار، وكما نعلم فالتجار نقلة فكر أيضاً ونقلة عادات وتقاليد، وهم رسل انفتاح وتلاقح، كما في حالة قبيلة (العقيلات) التي شكلت نوعاً من الاتصال البشري ما بين بلاد نجد إلى جوانب من سوريا والأردن طبعاً بالإضافة إلى ضفاف الكويت إلى لبنان إلى فلسطين إلى مصر، ولا تزال آثار (العقيلات) واتصالاتها البشرية حية إلى اليوم.

أقترح أيضاً التنبيه إلى الإداريين الشوام الذين ساهموا في بناء مؤسسات الدولة الحديثة في بلدان الخليج ومعظم هؤلاء كان بالإضافة إلى كونه تكنوقراطياً تقنياً، كان ذا نزعة أدبية فنية وذا اهتمام بالتاريخ، وبعضهم تجنس بجنسيات في تلك البلاد خصوصاً في المملكة العربية السعودية، ومنهم شعراء يمكن دراسة دورهم في نقل الحساسية الشعرية، وفي - طبعاً - التأثير بالحساسية الشعرية في المملكة العربية السعودية. طبعاً هذا موضوع يشكر عليه حضرة المحاضر وأتمنى أن تزيد مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين من أفضالها على الدراسات الأدبية العربية بأن تعقد جلسات خاصة لتوسيع هذه العناوين المهمة التي ذكرها السيد المحاضر لإثراء التعاون العربي، وجعل الدراسات العربية في خدمة العلاقات الإيجابية في الوطن العربي الذي يشكو من سلبيات في علاقاته على مستويات أخرى، وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً أستاذ محمد، الآن الدكتور محمد مريس الحارثي...

الدكتور محمد مريس الحارثي:

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،، شكراً للمحاضر ونحن الأكاديميين لدينا شيء من الحساسية في ما يتعلق بمنهجية المحاضرات ولا غبار على المنهجية التي يؤصلها أي باحث، لكن منطقة الخليج لها مفهومها البيئي، ولها مفهومها السياسي، فهل منطقة الخليج هي البحرين والكويت والإمارات مثلاً وهي الدول التي تحدث عنها المحاضر مشكوراً؟ هذه ناحية. الناحية الأخرى وكما تفضلت الأخت فاطمة قبل هذا، أن العلاقات الثقافية لا يمكن أن تبتسر في فترة معينة في خمسين سنة أو مائة سنة أو مئتين أو ثلاث، العلاقات الثقافية هي علاقات منذ أن وجد العربي في الجزيرة العربية واتصاله بمن جاورهم من الأمم قبل الإسلام وبعد الإسلام هذا شيء آخر. الشيء الثالث أن قضية التأثير الشامي في الجزيرة العربية هي قضية يفترض أن ننظر إليها من خلال العوامل المشتركة التي أثرت في دول الخليج، فمثلاً هذه الدول الثلاث - ونجد أيضاً ممكن أن يضاف إليها - هذه تأثيراتها أو تأثراتها من العراق أيضاً قد يوازى التأثيرات من الشام أو أكثر من الناحية الأدبية كما هو الحال بالنسبة للحجازيين الذين تأثروا بالإخوة المصريين ونقلوا ما نقل إلى الإخوة المصريين من ثقافات أخرى إلى بيئة الحجاز، هذه الاعتبارات يفترض أن تأخذ بالحسبان إذا ما طرحت قضية مثل هذه القضية في رصد التأثيرات العربية أو غير العربية على دول الخليج. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور، تفضل دكتور منصور الحازمي.

الدكتور منصور الحازمي:

شكراً جزيلاً، وأشكر للمحاضر هذه الوقفة الجميلة عن التأثيرات الثقافية، ولقد سبقني زميلي الدكتور محمد مريس الحارثي إلى ما كنت سأقوله، أنا دائماً عندي

حساسية من الخليج والجزيرة العربية، أي أنني دائماً أفضل أن تكون الجزيرة العربية وليس الخليج، لأنك عندما تقول الجزيرة العربية يكون هناك الامتداد المساحي والسكاني والثقافي الحقيقي، فالجزيرة العربية في الواقع دائماً إما بيئة طاردة أو بيئة جالبة، فكنا بيئة طاردة في ما سبق - الأستاذ ذكر العقيلات وغير العقيلات بالحقيقة - الآن البيئة نفسها جذبت إخواننا العرب، في الواقع لاشك أن هذه فترتان متميزتان، لابد أن نعترف بهذا.

ثانياً: بالنسبة لقضية تأثير الشاميين والمصريين أو غيره في الواقع هذا تأثير جديد بالنسبة إلى التفوق والتمزق الذي لحق بالعالم العربي، وإنما سابقاً ما أعتقد أن هناك تأثيرات، كأنهم غربيون يريدون أن يؤثروا في المشرق العربي أو بالعكس، لأنه - في الحقيقة - كان الامتزاج الثقافي والسكاني والتجاري والاقتصادي وغيره في ما مضى قوياً وطبيعياً.

الجزيرة العربية هي في الواقع عبارة عن بيئة ثقافية مثل البيئات الأخرى، فلذلك أنت تحدثت عن تأثير الشاميين في الخليج، وأنا أقول أيضاً أن دور الثورة العربية الكبرى في سنة (١٩١٦)، فالذي شارك في هذه الثورة العربية الكبرى ليس أهل الحجاز أو أهل الخليج، وإنما اشترك مجموعة كبيرة جداً كما نعرف من العرب من الشاميين والمصريين وغيرهم، فلذلك أتمنى أن ننظر إلى هذا الموضوع نظرة أوسع. طبعاً نظرة الأخت فاطمة نظرة الفينيقيين هذه لاشك أنها معروفة وقديمة، لكن فلننظر الآن نظرة جديدة ومعقدة، وأنا أعتقد أيضاً أن هذه الفرصة، فرصة الاجتماع في هذه الندوات جميلة لكي نعمق هذه العلاقات الثقافية بيننا وبين إخواننا العرب كأبناء عمومة وإخوان فعلاً، فأنا أقول مثلاً أين نضع خير الدين الزركلي وأين نضع فؤاد الخطيب ومحب الدين الخطيب، محب الدين الخطيب كان رئيساً لتحرير جريدة «القبلة» التي أنشأها الملك حسين سنة (١٩١٦)، هؤلاء في الواقع الآن سعوديون وخليجيون وعرب، طبعاً أنا ما زلت أخاف من قضية (خليجيين) وأريد أن أعمق هذا المفهوم وأقول الجزيرة العربية. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً، الدكتور خليفة الوقيان تفضل.

الدكتور خليفة الوقيان:

أولاً، شكراً للأستاذ مبارك على المقدمة وكنا نتمنى لو أنه دخل في صلب بحثه وأعطانا نماذج منه - لأنه من الصعب جداً أن نحاسبه أو نسأله على مقدمة بحث - وعرفنا بما يحتوي عليه بحثه ولكنه اكتفى بذلك، ولهذا أعتقد في الوقت الباقي نتمنى عليه أن يعطينا المزيد وبخاصة حول جزئيتين محددين أنا أطالبه والإخوان طالبوا بأشياء أخرى.

الثقافة في مفهومها الواسع تتجاوز حدود الكتابة أو المراسلات ففي الإطار الأعم للثقافة أتمنى عليه أن يعطينا نماذج عن تواصل أدباء الخليج مع قضايا الشام، القضايا الأساسية كقضية فلسطين إذ من المعروف أن شعراء الخليج تحدثوا عن فلسطين منذ العشرينيات، خالد الفرج، والأيوبي، وغيرهما تكلموا عن فلسطين منذ العشرينيات، لهذا أتمنى أن يعرف إخوتنا الشوام الذين لا يتابعون هذا الموضوع، أما الذين يتابعونه ويعرفونه فليسوا بحاجة إلى المزيد من المعرفة، ولكن من لم تصلهم هذه الحقائق أتمنى على الأخ الأستاذ مبارك أن يقيم جسراً ليوصل إليهم تلك الحقائق، الشيء الآخر التواصل من خلال المجالات الخليجية فمن المعروف أن الكثيرين من علماء الشام وكتابها مثل الأمير شكيب أرسلان وعبدالقادر المغربي كتبوا في صحف خليجية كان يصدرها (عبدالعزیز الرشيد) وغيره في العشرينيات أيضاً، لهذا أطالب الأستاذ مبارك وهو غزير المعرفة في هذا المجال أن لا يبخل علينا ببعض المعلومات حول هذا النوع من التواصل بإطاره الأعم من حدود الكتابة. وشكراً.

رئيس الجلسة:

شكراً دكتور، أستاذ مبارك الكلام لك الآن.



## الأستاذ مبارك الخاطر:

بسم الله الرحمن الرحيم، إلى الإخوة المحبين جميعاً الذين شاركوا في إثراء هذا اللقاء والحقيقة وجودهم هنا هو تشجيع وإثراء للمعرفة، أنا هذا البحث قدمت عنه نموذجاً، مجرد محاضرة ملخصة قد تسمن ولكن لا تغني من جوع، البحث في حدود مئة صفحة تقريباً وبه نماذج موسعة لو بدأنا نقرأه لن نخلص منه اليوم، لكن منطقة الخليج العربي أنا أردت أن أحدد المساحة الزمنية بخمسين عاماً ولكن أنا أيضاً قدمت فذلك من القرن التاسع عشر (البواكير زمانها ومكانها)، أنا قلت إن التقدم للبحث قد تقتضي من (١٨٠٠ إلى ١٩٥٠) لكن حصرت البحث في هذا النصف قرن، وحصرت البحث في ثلاثة مفاتيح وهي (الكويت والبحرين والشارقة) وليس معنى ذلك أن أغمت حقوقاً أو أتجاهل التأثير الكبير للجزيرة العربية لأننا كلنا من الجزيرة العربية، أصولاً ومكاناً، فالدافع لأخذ هذه النماذج سببه أن (الكويت والبحرين والشارقة) منذ منتصف النصف الثاني من القرن التاسع عشر تقبلت المنجزات الحضارية بتويدة بسبب أن أبناءها كانوا تجار لؤلؤ ويذهبون إلى الهند وتأثروا بالمنجزات الحضارية في الهند، وأيضاً هؤلاء منذ القرن التاسع عشر أسسوا لهم مراكز للؤلؤ والأصداف في أوروبا في حدود القرن التاسع عشر، في هولندا، وفي بلجيكا وفي بريطانيا، والعُمانيون أيضاً - كخليجيين - وصلوا إلى أميركا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أيضاً لا أحدث في بحثي هذا عن الجانب السياسي، إنما هناك لمسات قد تكون مؤثرة وذلك لضيق دولة الحماية البريطانية بالتطور الخليجي أو انتشار النهضة الخليجية الحديثة، والحقيقة أنهم وقفوا كثيراً ضد تحرك الإنسان الخليجي نحو التطلع إلى الحضارة.

لماذا اخترنا هذه النماذج؟ لأن البحرين اتخذت كقاعدة اساسية للامبراطورية البريطانية وكانت تدار في بعض الأوقات مباشرة أو عن طريق نائب الملك بالهند كما تعرفون، لا نريد أن ندخل في التفاصيل لأن بحثي أدبي وثقافي، فالفرع الثاني لوكالة أنباء «رويتر» الذي أسسته بريطانيا، الفرع الثاني أسس في البحرين، في المنامة، وهذا موجود في الملفات سري (٥) (مذكرات بومباي)، أيضاً الفرع الثالث بعد ذلك (٥٨) أسس

في القاهرة، مكاتب البريد لما طورت، افتتح أول مكتب للبريد في عشرين يوليو (١٨٨٤) في المنامة، ووسع هذا المكتب الحركة واستفاد منه تجار الخليج وأدباؤه ومثقفوه، وانتشروا عن طريق الكويت والبحرين حتى أنه لما وصلت برقيات بوفاة زعماء أمثال الإمام محمد عبده ومصطفى كامل إلى البحرين أقيم لهما تأبين في عام (١٩٠٥ و ١٩٠٨). أيضا جمال الدين الأفغاني اختار البحرين قبل أن يصل الى مصر وأقام بها وتحدث مع علمائها، وهذه الوثيقة موجودة كتب بها شيخ الأدباء إلى أمين الريحاني، فلو نعدد هذا سنجد أنفسنا في متاهة، فأنا قدمت نماذج هنا وأقترح للإفادة أو كمفاتيح، وهي سرد كثير من الأدب، والثقافة، والشعر، ونصوص الرسائل أيضاً لا يساعدنا الوقت للتوسع فيها، بما يتعلق بهذا الموضوع، وشكراً للمشاركين والمشجعين.

#### رئيس الجلسة:

بقي هناك إضافة أنا أقترحها إذا كان الأخ مبارك العماري يحب أن يشاركنا في إضافة فيها نوع من الطرافة، أيضاً، وهي تدخل في نطاق الموضوع هذا حيث تتطرق إلى الموسيقى والغناء، والأخطل الصغير على وجه الخصوص متى وصل إلى منطقة الخليج؟ في العشرينيات، هذا يبينه الأستاذ مبارك العماري، فليتفضل، الأستاذ مبارك.

#### الأستاذ مبارك العماري:

بسم الله الرحمن الرحيم، أشكر للأمين العام رئيس الجلسة إتاحة هذه الفرصة لي، والحقيقة أنها لم تكن في الحسبان فقد فاجأني بهذا الموضوع.

الموضوع عن الغناء الشعبي الخليجي ودور الأخطل الصغير وإسهاماته في هذا الغناء، فمن خلال رسدي، عبر عملي في كتاب المرحوم محمد بن فارس (أشهر من غنى الصوت في الخليج) وجدت بعض النصوص الغنائية وهي مئات النصوص.. وجدت، من ضمنها قصيدة:

سلخت عني الليالي من أود

مثل سلخ الأم عن مهد الولد

هذه القصيدة كان يغنيها المرحوم محمد بن فارس - وهو للتعريف به ولن ننقصه بعض المعلومات عنه - من أشهر المغنين في الخليج فقد كان مبدعاً، وملحناً ويعتبر مدرسة من مدارس الغناء الخليجي وخصوصاً في غناء الصوت، ولد عام (١٨٩٥) وتوفي عام (١٩٤٧) ولم يتلق من التعليم سوى التعليم البدائي أي مثل ما يقال (يفك الخط) ولكنه كان بارع الذكاء وفي خلال جهده لتطوير الصوت الخليجي كان يجتهد في البحث عن النصوص الغنائية الجديدة، فيغتنم كل زيارة له إلى أي مكان ليطلع على الدواوين وعلى المجالات ويقتطف منها ما يناسبه أو ما يناسب الغناء وكذلك له بعض الأصدقاء الذين كانوا يساعدونه في هذا الشأن، وله زيارتان للتسجيل الأولى عام ١٩٣٠ إلى بغداد، والثانية إلى حلب عام ١٩٣٦، وهي بيت القصيد. فعندما جاء إلى حلب للتسجيل يبدو أنه اطلع على بعض المجالات أو الدواوين واختار منها الكثير من القصائد لشعراء شاميين مختلفين ومن بينها قصائد للأخطل، وعندما ينتقي هذه القصائد يعطيها لمن يدونها له في مخطوطات يحفظها لديه، ولكن الذين يرصدون هذه القصائد لا يكتبون اسم الشاعر إلا في ما ندر، وعندما أخذت في البحث عن هذه القصائد وجدت هناك قصيدتين للأخطل، الأولى التي ذكرتها:

سلخت عني الليالي من أود  
مثل سلخ الأم عن مهد الولد

والقصيدة الثانية:

تبسّم وشعشع لي المدامة في الكاس  
فثغرك في ليل الحوادث نبراسي  
ولا تلمس الكأس التي قد رشفتها  
أخاف على كفيك من حر أنفاسي

الذي أثار التساؤل لدي أنني خلال رسدي لنص (سلخت عني الليالي من أود) وجدت أبيات مدونة ليست مذكورة في الدواوين المطبوعة للأخطل وهي (شعر الأخطل الصغير) و(الهوى والشباب)، ومؤخراً أو في العام الماضي عثرت على نص القصيدة منشوراً بمجلة «سركيس» التي كانت تصدر في لبنان في عدها الثاني على ما أعتقد

سنة (١٩٢٤) وقارنت النص بما كتب بمخطوطة محمد بن فارس فوجدت اختلافاً أيضاً، إذ هناك بيت لم يرد في المجلة، فأدركت أن محمداً بن فارس حصل على النص من مصدر آخر، أي ليس من مجلة سركيس، ربما يكون من جريدة البرق، فمحمد بن فارس هو أول من تعامل مع الأخطل في هذه النصوص ثم أتى من بعده تلامذته أمثال (محمد زويد) الذي سجل (سلخت عني الليالي) في المحطات الخليجية وفي تلفزيون الكويت وسجلها كذلك (إبراهيم حبيب) في تلفزيون الكويت بتطوير موسيقي من المرحوم (سعود الراشد)، كذلك هناك (علي خالد) الذي غنى للأخطل الصغير والشيخ أحمد بن محمد الخليفة الذي دائماً يتغنى بأشعار الأخطل الصغير لأنها كما هو معروف تصلح للغناء الموسيقي وخاصة في غناء الصوت، مثل (يا عاقد الحاجبين) (بلغوها إذا أتيتم حماها) وغير ذلك من النصوص الغنائية هذه لمحة موجزة عن ما أراد الأخ الأمين أن أساهم فيه، وأشكر لكم هذه الفرصة.

**الرئيس:**

شكراً للأخ مبارك وهو أيضاً لبق - الحقيقة - وعنده كثير في الموضوع، لكنه أيضاً لم يرد أن يأخذ من وقتكم أكثر من ذلك أشكره الشكر الجزيل وأشكر المحاضر الأستاذ مبارك الخاطر كما أشكر الأستاذ مبارك العماري مرة ثانية وأذكركم بأن اليوم هو موعد الأمسية الشعرية الختامية على قاعة قصر الأونيسكو في بيروت.

والى اللقاء في محاضرات أخرى.

\*\*\*\*

اييض

تعريفات مختصرة  
بالمشاركين في الندوة  
وصور من الجلسات

ابيض

### الأستاذ أحمد الطريبق أحمد - «المغرب»

- ولد عام ١٩٤٥ في مدينة طنجة بالمغرب.
- حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، ويعد الآن أطروحتة للدكتوراه عن «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي - العصر الإسماعيلي».
- عمل أستاذا بالمرحلة الثانوية من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٧ ومنها انتقل إلى المركز التربوي، ومن هذا التاريخ وهو أستاذ بكلية الآداب بتطوان.
- عضو في اتحاد كتاب المغرب، وكاتب للفرع بمدينة طنجة.
- شارك في الإنتاج الإذاعي لمدينة طنجة، وفي برنامج أدبي بعنوان «مواقف أدبية»، كما حضر مهرجانات شعرية عربية، ومؤتمرات الأدباء العرب في ليبيا وتونس والعراق.



### الأستاذ أحمد شراك (المغرب)

- ولد في سنة ١٩٥٤ بمدينة وجدة - المغرب.
- يهوى أطروحة دكتوراه (النظام الجديد) في موضوع الكتابة والهامش (تخصص سوسيولوجيا)، جامعة سيدي محمد بن عبد الله (فاس).
- عضو جمعية مدرسي الفلسفة بالمغرب.
- عضو اتحاد كتاب المغرب، وأمينه بمكتب فرع فاس.
- عضو مركز البحث والتواصل الثقافي، الرباط - المغرب.
- عضو هيئة تحرير مجلة «علامات تربوية» الصادرة عن أكاديمية التعليم بفاس.

### من مؤلفاته:

- الخطاب النسائي في المغرب - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء ١٩٩٠ .
- السوسيولوجيا المغربية (ببليوغرافيا) - بالاشتراك - ضمن مجلة علم المعلومات، مدرسة علوم الإعلام - الرباط ١٩٩٧ .
- الكتابة الشعرية عند أحمد مفدي، منشورات اتحاد كتاب المغرب فرع فاس ١٩٩٦ .
- دليل العلوم الإنسانية في المغرب، المعهد الجامعي للبحث العلمي (جامعة محمد الخامس) - الرباط (قيد الطبع).
- الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، فرع فاس (قيد الطبع).
- له مجموعة من المقالات والدراسات في الصحافة والدوريات المغربية والعربية.

## الدكتور أحمد محمد المعتوق (المملكة العربية السعودية)

- ولد عام ١٩٤٧ بالقطيف - المملكة العربية السعودية.
- حاصل على بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، وماجستير في الأدب العربي، ودكتوراه في الأدب والنقد من جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨٧ .
- عمل مدرساً بالتعليم الإعدادي والجامعي، وما يزال لفترة تزيد على (٢٨) عاماً، وهو الآن أستاذ مشارك بقسم الدراسات الإسلامية والعربية بجامعة الملك فهد للبترول والمعادن.
- عضو في عدد من الجمعيات منها: جمعية دراسات الشرق الأوسط، ورابطة أساتذة الدراسات العربية، ومعهد الشرق الأوسط، وجمعية الكتاب العرب، والجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون.
- شارك في العديد من المؤتمرات العالمية والعربية والحلقات الأدبية والأمسيات الشعرية، وزار عدداً من الجامعات الأمريكية.

دواوينه الشعرية: ليس له ديوان، وله أكثر من (٥٣) قصيدة منشورة.

أعماله الإبداعية الأخرى : مجموعة قصص قصيرة نشرت في المجالات والصحف.

### مؤلفاته:

- الحصيلة اللغوية: أهميتها - مصادرها - وسائل تنميتها . سلسلة عالم المعرفة (٢١٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٦ .
- المعاجم اللغوية العربية: المعاجم العامة - وظائفها ومستوياتها وأثرها في تنمية لغة الناشئة، دراسة وصفية تحليلية. منشورات المجمع الثقافي - أبوظبي ١٩٩٩ .
- له مجموعة كبيرة من البحوث والدراسات والمقالات في النقد والشعر والبلاغة والأسلوبية واللغة والقصة والرواية والمسرح والصحافة وعلم النفس التربوي وأساليب القرآن، نشرت في المجالات العلمية والثقافية منها: الأصالة والإبداع في الشعر - موقف الشريف المرتضى من قضية السرقات الشعرية والموضوعات المرتبطة بها - أسلوب السجع وموقف الباقلاني من السجع في القرآن.

## الدكتور أحمد محمد قدور (سورية)

- ولد عام ١٩٤٨ في بلدة (تل رفعت) التابعة لمحافظة حلب .
- حصل على درجة الإجازة في اللغة العربية وآدابها عام (١٩٧٢) ودرجة دبلوم الدراسات العليا (١٩٨٢) والماجستير في الدراسات اللغوية عام (١٩٨٥) من جامعة حلب.
- نال درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٨٨ من جامعة دمشق.
- أستاذ مساعد (= مشارك) في قسم اللغة العربية بجامعة حلب.
- عضو جمعية المعجمية العربية بتونس منذ عام ١٩٨٩ .
- شارك في تسعة مؤتمرات نقدية ولغوية في تونس واليمن والأردن وسورية.
- له عشرات المقالات والدراسات المنشورة في الدوريات العربية ، كعالم الفكر والعربي والمجلة العربية للعلوم الإنسانية ومجلة مجمع اللغة العربية الأردني ومجلة بحوث جامعة حلب وغيرها .

### من مؤلفاته :

- العربية الفصحى المعاصرة دراسة في تطورها الدلالي من خلال شعر الأخطل الصغير، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١ .
- مدخل إلى فقه اللغة العربية، جامعة حلب ١٩٩١، ودار الفكر المعاصر، بيروت ١٩٩٣ .
- المختار من الأدب الإسلامي (مقدمة نقدية ونصوص مضبوطة)، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق ١٩٩٣ .
- مبادئ اللسانيات ، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦ .
- مصنفات اللحن والتثنية اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٦ .

## الدكتور أحمد مختار عمر (مصر)

- ولد عام ١٩٣٣ بالقاهرة.
- حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٥٨
- ماجستير في علم اللغة من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٦٣
- دكتوراه في علم اللغة من كلية الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج - بريطانيا - ١٩٦٧
- عمل معيداً ومدرساً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٦٠-١٩٦٧ .
- ثم محاضراً فأستاذاً مساعداً بكلية التربية بطرابلس - ليبيا - ١٩٦٧-١٩٧٣ .
- ثم أستاذاً مساعداً بكلية الآداب - جامعة الكويت ١٩٧٣-١٩٧٧، فأستاذاً من ١٩٧٧-١٩٨٤ .
- ثم أستاذاً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة - منذ ١٩٨٤ .
- ثم أستاذاً معاراً لكلية الآداب - جامعة الكويت - منذ ١٩٨٨ .
- ثم رئيساً لقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت - منذ ١٩٩١ حتى عام ١٩٩٦ .
- عمل وكيلاً لكلية دار العلوم للدراسات العليا، وهو حالياً أستاذ متفرغ بقسم علم اللغة، بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

## من مؤلفاته:

- تاريخ اللغة العربية في مصر - الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٠ .
- البحث اللغوي عند العرب - عالم الكتب ١٩٧١ .
- أسس علم اللغة - ترجمة عن الإنجليزية - عالم الكتب ١٩٧٣
- من قضايا اللغة والنحو - عالم الكتب بالقاهرة ١٩٧٤ .
- ديوان الأدب للفارابي - تحقيق ودراسة - مجمع اللغة العربية بالقاهرة في خمسة أجزاء ١٩٧٤-١٩٧٩ .
- المنجد في اللغة لكراع - تحقيق بالاشتراك - عالم الكتب بالقاهرة ١٩٧٦
- علم الدلالة - دار العروبة بالكويت ١٩٨٢
- معجم القراءات القرآنية - بالاشتراك - ثمانية أجزاء - جامعة الكويت، ط أولى، ١٩٨٢-١٩٨٥

### الدكتور إدريس بللمليح (المغرب)

- من مواليد مدينة فاس ١٩٤٩.
- حاصل على الإجازة في الأدب العربي سنة ١٩٧٤ - كلية الآداب - فاس.
- دبلوم الدراسات العليا (دكتوراه السلك الثالث) ١٩٨٣، كلية الآداب - الرباط.
- دكتوراه الدولة سنة ١٩٩٢ - كلية الآداب - الرباط.
- فاز بجائزة المغرب للكتاب في مجال الترجمة - ١٩٩٣.
- فاز بجائزة «الإبداع في مجال نقد الشعر» من مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري (١٩٩٨).

### أعماله الإبداعية:

- ١ - الورد والبحر (رواية) - مؤسسة بنشرة - ١٩٨٥.
- ٢ - القصبة (رواية) - مؤسسة بنشرة - ١٩٨٧.

### مؤلفات أخرى:

- الرؤية البيانية عند الجاحظ - دار الثقافة / الدار البيضاء - ١٩٨٤.
- البنية الحكائية في رواية المعلم علي - الناشر الأطلسي - ١٩٨٥.
- الحركة السلفية ومدرسة البعث في الأدب العربي الحديث - مؤسسة بنشرة - ١٩٨٦.
- فلسفة المعتزلة - ١٩٨٧.
- المدرسة الرومانسية - ١٩٨٨.
- نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة (ترجمة) - ١٩٩٣.
- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، ١٩٩٥.
- مجموعة مقالات عن الشعر العربي المعاصر:
  - أ - استعارة الباث واستعارة المتلقي عند محمد الخمار.
  - ب - من التركيب البلاغي إلى مجال التصور عند عبدالله راجع.
  - ج - بلاغة المطلق عند سيف الرحبي.
  - د - مجاز التخيل عند محمد بنيس.

## الدكتورة إقبال الغربيلي (الكويت)

- ليسانس في علوم الحاسب الآلي.
- دكتوراه في علم النفس الاجتماعي.
- عضو جمعية الصحفيين الكويتية، واتحاد الصحفيين العرب، ومنظمة الصحافة العالمية التابعة للأمم المتحدة، وعضو جمعية الدراسات والبحوث التخصصية في الكويت، وعضو فخري بنادي الجسرة الثقافي الاجتماعي القطري.
- نشرت مقالاتها بالصحف الكويتية والخليجية والعربية.
- لها مؤلفات في القصة القصيرة والطويلة، والرواية، والشعر الحديث وخلافها، فضلاً عن أن لها العديد من البحوث الثقافية والفكرية.
- لها اهتماماتها بالفن التشكيلي.
- صاحبة منتدى أصحاب القلم.

### لها مجموعة من القصص منها:

- شذا الأيام ١٩٧٦.
- مذكرات موظفة ١٩٨٠.
- أدب بلا مرافئ ١٩٨٢.
- خيالات متمرده ١٩٨٣.
- مذكرات مشردة ١٩٩١.
- مذكرات أسير ١٩٩٢.

## الدكتور الصيد أبو ديب (ليبيا)

- ولد بمدينة طرابلس الغرب عام ١٩٤٥ .
- حصل على الليسانس في اللغة العربية من الجامعة الليبية، بنغازي عام ١٩٦٨ ثم الماجستير من جامعة عين شمس عام ١٩٧٣، والدكتوراه في الأدب الليبي الحديث من جامعة درهام - بريطانيا عام ١٩٨٠ .
- عين معيداً بكلية المعلمين سنة ١٩٧٠، ثم عضواً في هيئة التدريس بقسم اللغة العربية بكلية التربية ثم بكلية اللغات منذ عام ١٩٨١ حتى الآن.
- مقرر الدراسات العليا بقسم اللغة العربية سنة ١٩٨٥ .
- أمين قسم اللغة العربية خلال السنوات ٩٠ - ١٩٩٣ .
- أمين الدراسات العليا بكلية اللغات منذ سنة ١٩٩٤ حتى الآن.
- عضو هيئة تحرير مجلة الرواد الأدبية سنة ١٩٦٥ .
- عضو هيئة تحرير مجلة الثقافة العربية سنة ١٩٧٤ .
- رئيس تحرير مجلة الحرفي سنة ١٩٨٣ - ١٩٨٤ .
- مدير تحرير مجلة الفصول الأربعة ١٩٩٨ . وحتى الآن.
- عضو مؤسس لفرقة المسرح الحر للتمثيل - طرابلس، ١٩٧٠ .
- عضو اتحاد الكتاب والأدباء الليبيين.

## مؤلفاته :

- ديوان أحمد قنابة، دراسة وتحقيق، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٨ .
- ابن زيدون الشاعر النادر، منشورات اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب، طرابلس.

## الدكتورة أمينة فارس غصن (لبنان)

- ولدت عام ١٩٤٩ .
- إجازة وكفاءة في اللغة العربية وآدابها ، كلية التربية - الجامعة اللبنانية ١٩٧١-١٩٧٣ .
- دكتوراه من جامعة السوربون (باريس ٣)، ١٩٧٩ .
- مستشارة ثقافية في اليونسكو باريس ١٩٧٩-١٩٨٠ .
- تدرس مادة الشعر العربي المعاصر ومادة النقد الأدبي في الجامعة الأمريكية - بيروت، منذ سنة ١٩٨٠ حتى اليوم.
- درّست الأدب الفرنسي في الكلية الحربية (لبنان) من ١٩٨٠ حتى ١٩٩٣، وفي الجامعة الأمريكية اللبنانية (B.U.C) من ١٩٨٦ إلى ١٩٩٣ .

### لها عدة أبحاث ومقالات منها:

- كونية الأسطورة وتحولات الرمز (مجلة الفكر العربي المعاصر. عدد ١٣ سنة ١٩٨١).
- قراءة الصيرورة لا الحداثة في النقد الأدبي الحديث (مجلة الناقد عدد ١٣ سنة ١٩٨١).
- أخبار مجنون بني عامر (مجلة تونس عام ٩١).
- خليل حاوي أو رأس أورسيوس المقطوع يغني (مجلة الآداب ١٩٩٢).
- أدونيس وقناع الهوية السرية (مجلة فصول ، الجزء الثالث عام ١٩٩٧).
- الكتابة لقاتل مجهول ، المجلد الثاني بيروت ١٩٩٥).
- الدلالة - العلامة - الألسنية، نشر في (الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول ١٩٨٦).
- فلسفة الرومانتيكية وفلسفة النقد (الموسوعة الفلسفية، المجلد الثاني - معهد الإنماء العربي).
- شاركت في عدد من المؤتمرات الأدبية والأكاديمية.



## الدكتور توفيق الفيل (مصر)

- ولد عام ١٩٣٤
- حصل على الليسانس في اللغة العربية وآدابها - دار العلوم - ١٩٦٢.
- وأيضاً ماجستير في البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن - دار العلوم ١٩٧٢.
- ثم الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - عين شمس ١٩٧٦.
- مارس العمل الصحفي بدار الهلال والدار القومية.
- عمل مدرساً بالتعليم العام ١٩٦٤-١٩٧٦، ثم مدرساً بجامعة الكويت - كلية الآداب ١٩٧٧-١٩٨٢، فأستأذاً مساعداً بجامعة الكويت ١٩٨٢-١٩٨٨.
- كما عمل أستاذاً مساعداً بجامعة قطر ١٩٨٨-١٩٩٠، وهو - حالياً - أستاذ بجامعة قطر منذ عام ١٩٩٠.
- عضو هيئة تحرير حولية كلية الآداب - جامعة الكويت ٨٣-٨٧.
- مستشار مجلة أدب ونقد - القاهرة.
- مستشار حولية كلية الدراسات العربية - فرع جامعة القاهرة - الفيوم.
- عضو محكم في عدد من المجالات المتخصصة.
- كما أن له بحوثاً أدبية ونقدية عديدة، كما شارك في عدد من المؤتمرات والندوات الأدبية والثقافية

### من مؤلفاته:

- من قضايا النقد والبلاغة ١٩٨٠.
- القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي ١٩٨٣.
- فنون التصوير البياني، ط١، ١٩٨٦.
- بلاغة التراكيب - دراسة في علم المعاني ١٩٩١
- التبيان في البيان - تحقيق بالاشتراك.
- النص الأدبي - دراسة تحليلية تكاملية ١٩٩٩.

### الدكتور تهامي العبدولي (تونس)

- ولد عام ١٩٦٨
- أستاذ بكلية الآداب بسوسة - تخصص حضارة.
- نال شهادة البكالوريا ١٩٨٨.
- والأستاذية في اللغة والآداب العربية دار المعلمين العليا بسوسة ١٩٩٢.
- وشهادة الكفاءة في البحث حول موضوع: الفكر القومي العربي المعاصر.
- ثم شهادة الدراسات المعمقة من كلية الآداب بمنوبة ١٩٩٥.
- ثم دكتوراه موحدة بكلية الآداب بمنوبة ١٩٩٩.

### الدكتور حسن الأمrani (المغرب)

- ولد عام ١٩٤٩ في مدينة وجدة - المغرب.
- حاصل على دكتوراه في الأدب العربي من جامعة محمد الخامس بالرباط.
- يعمل أستاذاً للأدب والنقد ورئيس شعبة اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة محمد الأول - وجدة.
- رئيس تحرير مجلة «المشكاة» المهتمة بالأدب الإسلامي قديمه وحديثه.
- شارك في عدة مؤتمرات أدبية في كل من المغرب والجزائر وتونس وليبيا ومصر والسعودية وفرنسا وألمانيا وتركيا والهند.

### دواوينه الشعرية:

- الحزن يزهر مرتين ١٩٧٤ - البريد يصل غداً (بالاشتراك) ١٩٧٥ - مزامير ١٩٧٥ - القصائد السبع ١٩٨٤ - الزمان الجديد ١٩٨٨ - مملكة الرماد ١٩٨٨ - ثلاثية الغيب والشهادة ١٩٨٩ - إلى جانب عدد من الدواوين المخطوطة مثل: يا طائر الحرمين - قلوب على بركان - المجد للأطفال والحجارة...

### مؤلفاته:

- كاملية الإسراء - المتنبي في دراسات المستشرقين.
- ممن كتبوا عن شعره: عماد الدين خليل، ومحمود مفلح، وياسر الزعاترة، وعلاوة وهبي، وعبدالله راجع، وعزيز الحسين...

### الأستاذ خالد عبداللطيف الشايجي (الكويت)

- ولد عام ١٩٤٢ في الكويت.
- أنهى جميع مراحل دراسته في الكويت، وحصل على بكالوريوس إدارة الأعمال من كلية التجارة.
- عمل موظفاً حتى وصل إلى وظيفة أمين عام للمجلس البلدي بدرجة وكيل وزارة مساعد ثم تقاعد منذ عام ١٩٨٨ . وتولى رئاسة تحرير جريدة "الرأي العام" الكويتية اليومية، ثم تركها لأعماله الخاصة.
- يكتب الشعر والرواية والقصة القصيرة بالإضافة إلى المقالات الأدبية والسياسية والعلمية، نشر بعضاً من كتاباته في مجلة «النهضة» و«الديرة».

#### أعماله الإبداعية:

- في مجال الرواية كان أول إنتاجه «الفخ» التي أنتجها تلفزيون الكويت كأول فيلم روائي تلفزيوني عام ١٩٨٢ . كما كتب العديد من القصص القصيرة.
- فازت أول قصيدة كتبها بجائزة رابطة الأدباء الكويتيين ١٩٧٨ .

### الدكتور خريستونجم (لبنان)

- تلقى علومه في معهد الفرير بطرابلس لبنان، ونال الإجازة في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٦٥ من كلية الآداب في الجامعة اللبنانية.
- حصل على شهادة الكفاءة للتعليم الثانوي (الماجستير) من كلية التربية عام ١٩٦٧
- ثم نال دكتوراه الدولة من الجامعة نفسها عام ١٩٨٧
- وهو الآن أستاذ مادة التحليل النفسي للأدب ومادة الأدب المقارن في الجامعة اللبنانية.
- عضو مؤسس لنادي الجامعيين في الشمال.
- عضو في المجلس الثقافي للبنان الشمالي.
- عضو اتحاد الكتاب اللبنانيين منذ عام ١٩٩٤.

### مؤلفاته الشعرية:

- ديوان «قصائد حب» ١٩٧٤.
- ديوان «من أغاني شهريار» ١٩٧٧.
- ديوان «بكائية على جدران مدينتي» ١٩٧٧.
- ديوان «الطريق إلى جبل التوباد»، ١٩٩٠.

### من مؤلفاته النثرية:

- «الرصيد الأدبي»، ١٩٨١.
- «جميل بثينة والحب العذري»، ١٩٨٢.
- «النرجسية في أدب نزار قباني»، ١٩٨٣.
- «المرأة في حياة جبران»، ١٩٨٥.
- «في النقد الأدبي والتحليل النفسي»، ١٩٩١.
- «رهاب المرأة في أدب الياس أبي شبكة»، ١٩٩٦.

### الدكتور خليفة الوقيان (الكويت)

- ولد عام ١٩٤١ في الكويت.
- دكتوراه في اللغة العربية من جامعة عين شمس ١٩٨٠ .
- عمل أميناً عاماً مساعداً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعضواً بهيئة تحرير مجلة الثقافة العالمية، وعضواً بمجلس الجوائز بمؤسسة الكويت للتقدم العلمي، وبمجلس كلية التربية وكلية الآداب .
- عضو جمعية الصحفيين الكويتية، والاتحاد العام للصحافيين العرب، وعمل أميناً عاماً لرابطة الأدباء في الكويت لفترة.
- يعمل حالياً مستشاراً في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعضواً بمجلس إدارة مركز الدراسات والبحوث الكويتية، وبيئة تحرير المجلة العربية للعلوم الإنسانية، وهيئة تحرير سلسلة كتب عالم المعرفة.
- اشترك في كثير من المهرجانات والملتقيات الثقافية.

### دواوينه الشعرية:

- المبحرون مع الرياح ١٩٧٤ .
- تحولات الأزمنة ١٩٨٣ .
- الخروج من الدائرة ١٩٨٨ .

### من مؤلفاته:

- القضية العربية في الشعر الكويتي
- شعر البحري: دراسة فنية.

## الدكتورة ريتا عوض (فلسطين)

- ولدت عام ١٩٤٩.
- البكالوريوس في الآداب ١٩٧١.
- الماجستير في الآداب ١٩٧٤.
- دكتوراه الدولة في الأدب العربي ١٩٩٠ من كلية الآداب بالجامعة التونسية.
- مدير إدارة برامج الثقافة والاتصال بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس.
- موظفة في المنظمة منذ عام ١٩٧٩.

### من مؤلفاتها:

- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ١٩٧٨.
- أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ١٩٧٩.
- أعلام الشعر العربي الحديث ١٩٨٣.
- بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ١٩٩٢.

### لها عدد كبير من الأبحاث الأدبية والمقالات النقدية المهمة منها:

- الموت والانبعاث في شعر خليل حاوي.
- الإنسان الكامل عند ابن عربي.
- في المعاصرة والتراث.
- الكتابة الشعرية والتراث.
- شاركت في عدد من المؤتمرات والندوات وفي بعض لجان التحكيم.

### الدكتور سالم عباس خداده (الكويت)

- ولد عام ١٩٥٢ في الكويت.
- حاصل على الماجستير من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٨٥ .
- وعلى الدكتوراه من نفس الكلية ١٩٩٢ .
- عمل مدرساً للغة العربية بوزارة التربية.
- ثم مدرساً بكلية التربية الأساسية، ثم أستاذاً مساعداً ثم رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية التربية الأساسية.

#### من مؤلفاته:

- التيار التجديدي في الشعر الكويتي (رسالة ماجستير).
- ظاهرة غموض الشعر في النقد العربي (رسالة دكتوراه).
- وردة وغيمة ولكن (ديوان شعر) ١٩٩٥ .



### الدكتورة سعاد عبدالوهاب (الكويت)

- أستاذ الأدب الحديث في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- عضو اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.
- تحكيم علمي للأبحاث المنشورة في بعض المجالات العلمية مثل المجلة العربية للعلوم الإنسانية جامعة الكويت.
- عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية - دولة الكويت.
- رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة الكويت ١٩٩٨.

### مؤلفاتها:

- إسلاميات أحمد شوقي «دراسة نقدية» ١٩٨٨
- للموت وجه آخر (دراسة في مراثي المنتحرين) ١٩٩٦

### ولها عدد من الأبحاث منها:

- «الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه».
- «الاغتراب في الشعر الكويتي».
- «السخرية والفكاهة في حديث عيسى بن هاشم المويلحي».
- «موضوعات الشعر في ديوان (عابر سبيل) للعقاد».

### الدكتور سعد البازعي (السعودية)

- بكالوريوس في الأدب الإنجليزي، جامعة الرياض «الملك سعود حالياً»، ١٩٧٤.
- حصل على الماجستير، جامعة برادو الأمريكية، ١٩٧٨.
- حصل على الدكتوراه، جامعة برادو الأمريكية، ١٩٨٣.
- عمل أستاذاً مساعداً ثم أستاذاً مشاركاً للأدب الإنجليزي، جامعة الملك سعود، ١٩٨٤.
- رأس مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، لمدة عامين.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

### من مؤلفاته:

- الذات وحضارة الآخر: البحثري وبيتس، مجلة جامعة الملك سعود.
- المرجعية العربية لحلم وردزورث، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز، جدة.
- ممالك اليباب: حجازي والمدينة، باللغة الإنجليزية، مجلة الأدب العالمي اليوم، جامعة أكلاهوما الأمريكية.
- ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ١٩٩٠.

### الدكتورة سهام الضريح (الكويت)

- ماجستير في اللغة العربية.
- دكتوراه في الأدب العربي القديم (الأدب العباسي) عام ١٩٧٩.
- عميد كلية الآداب ١٩٩١.
- رئيسة قسم الإعلام ١٩٩١.
- رئيسة قسم اللغة العربية وآدابها ١٩٨٥.
- عضو لجنة التعيينات بقسم اللغة العربية وآدابها لعدة سنوات.
- عضو لجنة التعيينات بقسم اللغة العربية وآدابها لعدة سنوات بالإضافة إلى مناصب أكاديمية أخرى كثيرة، وخبرات علمية، وعضوية في عدد من الهيئات العلمية فضلاً عن مشاركتها في عدد كبير من المؤتمرات ذات الصلة بالأدب والثقافة.

### من مؤلفاتها:

- الجواري والشعر في العصر العباسي.
- ديوان ابن قلاقس (دراسة وتحقيق).
- الوصايا في الأدب العربي القديم، بالإضافة إلى عدد من البحوث والدراسات الأدبية الأخرى.

## الأستاذ صدقي عبدالله خطاب (الأردن)

- ولد عام ١٩٣٢.
- حصل على ليسانس في الأدب الإنجليزي من جامعة القاهرة ١٩٥٥، ثم الماجستير من جامعة لندن ١٩٦٧.
- عمل منذ عام ١٩٥٥، وأسس عام ١٩٥٧ قسم اليونسكو بدائرة المعارف في الكويت.
- عين عام ١٩٧٧ مديراً لدائرة الشؤون الثقافية والفنية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت حتى عام ١٩٨٩، ثم مديراً للمشروعات الثقافية فيه حتى أغسطس ١٩٩٠.
- عضو مؤسس ونائب رئيس اللجنة الدائمة للثقافة العربية والتابعة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو) حتى عام ١٩٩٠.
- مدير الثقافة والإعلام في جامعة العلوم التطبيقية بالأردن منذ عام ١٩٩١.
- عضو هيئة التحرير في كل من:
  - سلسلة عالم المعرفة من يناير ١٩٧٨ وحتى أغسطس ١٩٩٠ الكويت، ومجلة الثقافة العالمية من عام ١٩٨١ وحتى عام ١٩٩٠، الكويت، ورئيس تحرير مجلة «المشكاة» منذ عام ١٩٩٢، ومدير تحرير مجلة العلوم التطبيقية، (الأردن) حتى عام ١٩٩٨.

## ترجم عدداً من الأبحاث والدراسات والكتب منها:

- منهج المدرسة الابتدائية ١٩٦٥، لروبير دوتران، اليونسكو، الكويت، ووسائل وتقنيات جديدة في التربية ١٩٦٦، لعدة مؤلفين، اليونسكو. الكويت، وناظر المدرسة الناجح، لجاسوانت ١٩٦٦، الكويت، وفن المسرحية ١٩٦٦، لايديس وبنجلي، بيروت، ودراما اللامعقول، أربع مسرحيات ليونسكو وأداموف وأربال وألبي، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت ١٩٧٠، وفن السيرة الأدبية لليون إيدل ١٩٧٢.
- بالإضافة إلى عدد من الدراسات التي نشرها أو ترجمها، وكتب عدداً من البرامج الثقافية لإذاعة الكويت.

### الدكتور عبد الحميد عبد الله الهرامة (ليبيا)

- ولد في ليبيا عام ١٩٥٠.
- تلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي في المدارس النظامية.
- حصل على إجازة المعلمين العامة والخاصة، ودرجة الليسانس في الآداب والتربية بجامعة الفاتح ١٩٧٦.
- نال درجة الماجستير في تخصص الأدب الأندلسي سنة ١٩٨٢، ودكتوراه الدولة في الأدب الأندلسي سنة ١٩٩٤.
- عمل مدرساً في التعليم العام والجامعي، وهو الآن أستاذ مشارك بكلية الدعوة الإسلامية، وكلية التربية.
- يشغل اليوم منصب رئيس قسم اللغة العربية بكلية الدعوة الإسلامية.
- عضو هيئة تحرير مجلة كلية الدعوة الإسلامية.

#### من أعماله:

- الأديب الأندلسي الأعمى التطيلي.
- القصيدة الأندلسية في القرن الثامن.
- آثار أبي زيد الفازازي الأندلسي.
- شعر البلقيي الأندلسي.
- الإشراف على تحقيق كتاب «نيل الابتهاج» لأحمد بابا التنبكتي.

## الدكتور عبد السلام المسدي (تونس)

- دكتور بكلية آداب منوبة، جامعة تونس الأولى.
- وزير وسفير سابق.

### من مؤلفاته:

- الأسلوبية والأسلوب.
- التفكير اللساني في الحضارة العربية.
- قراءات: مع الشابي، المتنبي، الجاحظ، ابن خلدون.
- النقد والحداثة.
- اللسانيات من خلال النصوص.
- قاموس اللسانيات.
- اللسانيات وأسسها المعرفية.
- مراجع اللسانيات.
- قضية البنيوية.
- النظرية اللسانية والشعرية (بالاشتراك).
- الشرط في القرآن.

## الأستاذ عبدالعزيز السريع (الكويت)

- من مواليد ٣ نوفمبر ١٩٣٩.
- كاتب قصة ومسرحية.
- ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت.
- مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي أمر بتشكيلها سمو رئيس مجلس الوزراء عام ١٩٧٢.
- وفي عام ١٩٧٣ انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه وشغل فيه المهام التالية:
- رئيس قسم المسرح.
- رئيس قسم العلاقات الثقافية الخارجية.
- مراقب الشؤون الثقافية.
- ثم مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى سبتمبر ١٩٩٣.
- أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- عضو اللجنة العليا للمسرح ١٩٨٨-١٩٩٠.
- كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من ١٩٦٣-١٩٧٤، شاهدها جمهور المسرح في الكويت والبلاد العربية، بإخراج صقر الرشود، لفرقة مسرح الخليج العربي... صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاح الديك» عام ١٩٨١.
- له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام ١٩٨٥، بعنوان «دموع رجل متزوج».
- نال وسام الاستحقاق الثقافي من الطبقة الثانية من رئيس جمهورية تونس وكثيراً من شهادات التقدير والميداليات التذكارية.

### الدكتور عبد العزيز حمودة (مصر)

- ليسانس آداب - قسم اللغة الإنجليزية وآدابها - جامعة القاهرة ١٩٦٠.
- ماجستير في الأدب الأمريكي - جامل كورنيل - الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦٥، ودكتوراه في الأدب الأمريكي - جامعة كورنيل سنة ١٩٦٨.
- مدرس لغة إنجليزية - قسم اللغة الإنجليزية - آداب القاهرة ٦٠-١٩٦٨، ومدرس أدب إنجليزي - قسم اللغة الإنجليزية - آداب القاهرة ٦٨-١٩٧٣، وأستاذ مساعد قسم اللغة الإنجليزية - آداب القاهرة ٧٣-١٩٧٩، وأستاذ - قسم اللغة الإنجليزية ١٩٧٩.
- وكيل كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٢-١٩٨٥، وعميد كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٨٥-١٩٨٩.
- نائب رئيس جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا ١٩٩٨، وعميد الدراسات العليا جامعة الإمارات العربية المتحدة ١٩٩٣-١٩٩٧، ومستشار مصر الثقافي ومدير البعثة التعليمية في واشنطن ١٩٨٩-١٩٩٢.
- رئيس لجنة تطوير مناهج اللغة الإنجليزية بالتعليم العام ١٩٨٦-١٩٨٩.
- عضو في لجنة تدريب مدرسي اللغة الإنجليزية بوزارة التعليم ١٩٨٦-١٩٨٩، واللجنة العلمية الدائمة للأساتذة ١٩٨٠، واللجنة العلمية الدائمة للمساعدتين ١٩٨١، والمجلس القومي للثقافة ١٩٨٠، ولجنة الثقافة باتحاد الإذاعة والتلفزيون ١٩٨٦-١٩٨٩.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب - جامعة الملك عبد العزيز ٧٥-١٩٧٦.

### من مؤلفاته:

- (علم الجمال والنقد الحديث) ١٩٦٣، و(المسرح السياسي) ١٩٧٠، ومسرح رشاد رشدي ١٩٧٢، والبناء الدرامي ١٩٧٧، و(المسرح الأمريكي) ١٩٧٩، و(الحلم الأمريكي) ١٩٩٣، و(المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة - الكويت ١٩٩٨.
- وعدد من المسرحيات منها: الناس في طيبة ١٩٧٩، ليلة الكولونيل الأخيرة ١٩٨١، الرهائن ١٩٨٢، الظاهر بيبيرس (ابن البلد) ١٩٨٣، المقاول ١٩٨٥.
- ومؤلفات أخرى باللغة الإنجليزية لا يتسع المقام لذكرها.



## الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين (الكويت)

- من مواليد عام ١٩٣٦ .
- لم يكمل تعليمه، لكنه - ومنذ صباه - قرأ بشغف لفحول الشعر العربي وتأثر بهم.
- من أبرز رجال الأعمال في الكويت.
- نشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات العربية مثل: الشرق الأوسط، العربي، القبس، أخبار الأدب.
- دواوينه الشعرية: بوح البوادي ١٩٩٥ .
- أنشأ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ١٩٨٩، في القاهرة لرعاية الحركة الشعرية العربية، ودعمها.
- أنشأ بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات عام ١٩٩١، وهي تنفق وتشرف على عدد كبير من الطلاب العرب والمسلمين.
- أنشأ كلية سعود البابطين الكويتية للآداب بجامعة عليكرة في الهند، وعدداً كبيراً من المدارس في الدول العربية والإسلامية.
- حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة طشقند عام ١٩٩٥، وعلى درع تقدير لدوره في رعاية الحركة الثقافية من جائزة الملك فيصل ، وعلى العضوية الشرفية لجمعية فاس سايس المغربية، وعلى عدد كبير من شهادات التقدير والميداليات.
- منح وسام الاستحقاق الثقافي من الصنف الأول من رئيس الجمهورية التونسية.
- تناول تجربته الشعرية بالنقد عدد من الأساتذة المغاربة في ندوة شعرية بمدينة العيون من ٣-٤ أبريل ١٩٩٧، ومحمد مصطفى أبوشوارب في كتاب بعنوان: «البنية الإيقاعية في شعر عبدالعزيز سعود البابطين» ١٩٩٧، : أيمن ميدان (الشرق الأوسط)، وعلي عبدالفتاح (الرأي العام).

---

● انظر ترجمته الكاملة في كتاب أضواء على مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - الكويت.

### الدكتور عبد القادر القط (مصر)

- ولد عام ١٩١٦، محافظة الدقهلية، ج.م.ع.
- تخرج في كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٣٨.
- نال درجة الدكتوراه من جامعة لندن ١٩٥٠.
- عمل أميناً عاماً بمكتبة جامعة فؤاد الأول (القاهرة) ١٩٤٥/٣٩، فعضواً بهيئة التدريس بكلية الآداب - جامعة إبراهيم (عين شمس) ١٩٥٠، وتدرج في الوظائف الجامعية حتى درجة رئيس قسم اللغة العربية ١٩٧٢/٦١، وعين عميداً بكلية الآداب ١٩٧٣/٧٢، وأُعيد إلى جامعة بيروت العربية ١٩٧٩/٧٤، ويعمل الآن أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب، جامعة عين شمس.
- رأس تحرير مجلات الشعر ١٩٦٥/٦٤، والمسرح ١٩٦٨/٦٧، والمجلة ١٩٧٣/٧٠، وإبداع ١٩٩١/٨٣، وهو عضو في مجلس إدارة جمعية الأدباء، والجمعية الأدبية المصرية، واتحاد الأدباء، والمجلس الأعلى للفنون والآداب.
- حصل على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى، وجائزة الملك فيصل العالمية ١٩٨٠، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب ١٩٨٤.

### من مؤلفاته:

- مفهوم الشعر عند العرب.
- في الأدب المصري المعاصر.
- في الأدب العربي الحديث.
- في الشعر الإسلامي والأموي.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر.
- الكلمة والصورة.
- ترجم عدداً من الأعمال المسرحية والقصصية والروائية لشكسبير، وتينيسي وليامز، وريتشاردسون، وثورنتون وايلدر، وبوشكين.

### الدكتور عبد القادر فيدوح (الجزائر)

- ولد عام ١٩٤٨ .
- حصل على شهادة الليسانس عام ١٩٨٠ والماجستير عام ١٩٨٤، والدكتوراه ١٩٩٠ .
- أستاذ مساعد في جامعة البحرين.

#### مؤلفاته:

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.
- القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد.
- الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة).
- دلالية النص الأدبي.
- بالإضافة إلى عدد كبير من البحوث والدراسات الأدبية والنقدية نشرها في عدد من الدوريات العلمية الجزائرية والعربية.

### الدكتور عبدالله محمد الغدامي (المملكة العربية السعودية)

- ولد عام ١٩٤٦ في مدينة عنيزة - السعودية.
- ليسانس من كلية اللغة العربية في الرياض ١٩٦٩، ودكتوراه في الأدب والنقد من جامعة (إكستر) في إنجلترا عام ١٩٧٨.
- عمل في جامعة الملك عبدالعزيز / جدة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٨، حيث تولى تدريس مواد النقد والنظرية، وأسس قسم اللغة العربية، وأسس مجلة كلية الآداب، ورأس قسم الإعلام ثم قسم اللغة العربية، وأشرف على إنشاء مركز التعريب ومركز البحث العلمي.
- أستاذ النقد والنظرية في جامعة الملك سعود منذ ١٩٨٨.
- حصل على جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية لعام ١٩٨٥، وجائزة مؤسسة العويس الثقافية في الدراسات النقدية لعام ١٩٩٩.

#### له مؤلفات كثيرة منها:

- الخطبة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، (٤ طبعات)، ١٩٨٥، ١٩٨٩، ١٩٩٣، ١٩٩٧.
- تشريح النص، مقاربات تشرحية لنصوص شعرية معاصرة، ١٩٨٧.
- الصوت القديم الجديد، (ثلاث طبعات) ١٩٨٧ و ١٩٩١ و ١٩٩٩.
- الموقف من الحداثة، دار البلاد، (طبعتان) ١٩٨٧ و ١٩٩٢.
- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت ١٩٩١.
- ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، (طبعتان)، ١٩٩٢ و ١٩٩٣.
- القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ١٩٩٤.
- المشكلة والاختلاف، الناشر نفسه ١٩٩٤.
- المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الناشر نفسه، (طبعتان)، ١٩٩٦ و ١٩٩٧.
- ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد، الناشر نفسه، ١٩٩٨.
- حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب، الناشر نفسه، ١٩٩٩.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، الناشر نفسه، ١٩٩٩.

### الدكتور عبدالله صولة (تونس)

- ولد عام ١٩٥٢.
- أستاذ جامعي في كلية الآداب ، منوبة (تونس).
- ساهم ببحوثه ومقالاته في كثير من المجالات التونسية والعربية.

#### من مؤلفاته:

- دراسات في الشعرية (الشابي نموذجاً) بالاشتراك، ١٩٨٧.
- الفكر الإصلاحي عند العرب في عصر النهضة (بالاشتراك) ١٩٩٢.
- السيرة الذاتية لجورج ماي (ترجمة بالاشتراك) ١٩٩٢.
- منتخبات شعرية لأدونيس، ١٩٩٥.
- الحجاج في القرآن .. من خلال أهم خصائصه الأسلوبية (أطروحة).

### الدكتور عبدالمنعم أحمد يونس (مصر)

- حصل على الليسانس من كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر عام ١٩٦٦، والماجستير في الأدب والنقد من جامعة الأزهر عام ١٩٦٩، والدكتوراه في الأدب والنقد جامعة الأزهر في أسيوط ١٩٨١.
- معيد بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر فرع المنوفية، ثم مدرس مساعد بها.
- مدرس الأدب والنقد عام ١٩٨١، وأستاذ مساعد في الكلية نفسها عام ١٩٨٥.
- أستاذ الأدب والنقد، ثم وكيل للكلية نفسها ١٩٩٠.

### مؤلفاته:

- صورة المرأة العربية في القصائد السبع الطوال.
- الآداب العامة في سورة الحجرات.
- كعب بن مالك الأنصاري (حياته وشعره).
- عبدالله بن رواحة الشاعر الشهيد.
- سينية البحتري بين التأثر والتأثير.
- وله عدد آخر من البحوث، بالإضافة إلى بعض المشاركات الإذاعية.

## الدكتور علي عقله عرسان (سورية)

- ولد عام ١٩٤٠ ، وحصل على دبلوم المسرح من فرنسا ١٩٦٦، وعلى الدكتوراه في الآداب ١٩٩٣ .

- عمل مخرجاً في المسرح القومي بوزارة الثقافة ١٩٦٣، ثم مديراً للمسرح ١٩٦٦-١٩٦٧، ثم مديراً للمسارح والموسيقا ١٩٦٩-١٩٧٥، ثم معاوناً لوزير الثقافة ١٩٧٦ .

- أمين عام الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

- عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

### دواوينه الشعرية:

- شاطئ الغربية ١٩٨٦- تراويل الغربية ١٩٩٣ - أورسالم «القدس» - الفلسطينيين «مسرحية شعرية» ١٩٦٨ .

### أعماله الإبداعية الأخرى :

- عدد من المسرحيات منها: زوار الليل - الشيخ والطريق - الغرباء - السجين رقم ٩٥ - عراضة الخصوم - أمومة - رضا قيصر - الأقنعة - تحولات عازف الناي.

- أخرج (٢٠) عملاً مسرحياً وكتب قصة ورواية وحوار لثلاثة أعمال سينمائية هي: المصيدة، شناو، طارق بن زياد.

- كتب مسلسلين للتلفزيون: عمر بن أبي ربيعة (١٣) حلقة، البيادر (٧) حلقات.

### من مؤلفاته:

- إلى جانب ما نشره من أبحاث في المجالات العربية له : السياسة والمسرح - الظواهر المسرحية عند العرب - المسرح العربي منذ مارون النقاش، وقفات مع المسرح العربي، آراء ومواقف «جزءان»، دراسات في الثقافة العربية، أيام في شرق آسيا، العار والكارثة «جزءان»، صخرة الجولان «رواية»، مشكلات في الثقافة العربية، المثقف العربي والمتغيرات، صمود وانهييار مسارات التفاوض منذ مؤتمر مدريد «٣ أجزاء».

- حصل على جائزة ابن سينا الدولية .

## الدكتور عمر المراكشي (المغرب)

- ولد عام ١٩٤٩.
- حصل على البكالوريا عام ١٩٦٧، والإجازة في الأدب العربي ١٩٧٠، والكفاءة التربوية ١٩٧١، ودبلوم الدراسات المعمقة ١٩٧٣، ودكتوراه السلك الثالث ١٩٧٨، ودكتوراه الدولة ١٩٨٩.
- أستاذ التعليم العالي من ١٩٧٣-١٩٩٩.
- مكلف بمهمة لدى وزير التعليم ١٩٨٠-١٩٩٩.
- رئيس شعبة اللغة العربية وآدابها ١٩٧٨-١٩٩٩.
- أستاذ مشارك في جامعة القدس - كلية الآداب للبنات ١٩٩٧-١٩٩٩.
- عضو اللجنة الوطنية للتبريز في الترجمة ١٩٨٠-١٩٩٩، واللجنة الوطنية للتبريز في الفرنسية ١٩٨٠-١٩٩٩، ولجنة التأليف المدرسي ١٩٧٥-١٩٨٠، ولجنة الدعم التربوي ١٩٨٠-١٩٩٩، واللجنة الخيرية العالمية ١٩٨٤-١٩٩٩، ولجنة انتقاء الطلبة المغاربة لمؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا ١٩٩٣-١٩٩٩.
- كاتب عام لجمعية فاس سايس ١٩٩٣-١٩٩٩، ورئيس اللجنة الثقافية بالجمعية ١٩٩٠-١٩٩٩.

### مؤلفاته:

- من النزوح إلى العودة - قراءة في الرواية الفلسطينية.
- الصحراء المغربية من خلال التراث والتاريخ.
- البطل في أعمال (جبرا إبراهيم جبرا - إميل حبيبي - غسان كنفاني).
- الأجناس السردية من القراءة إلى التأويل.
- بالإضافة إلى مقالات ودراسات نشرت في عدد من المجلات العالمية.



## الأستاذة فاطمة يوسف العلي (الكويت)

- ليسانس أداب لغة عربية - جامعة القاهرة.
- دبلوم دراسات عليا - القاهرة.
- تعدل للماستير.

### مؤلفاتها:

- (وجوه في الزحام) ١٩٧١ .
- (عبدالله السالم رجل عاش ولم يمت)، ١٩٨٣ .
- (وجهها وطن)، ١٩٩٥ .
- (دماء على وجه القمر).
- عملت بالصحافة الأدبية بدار الرأي العام الكويتية ومجلة النهضة الأسبوعية وصحيفة (الديلي نيوز) وكذلك سجلت للإذاعة والتلفزيون.
- عملت في جريدة القبس أيضاً منذ بداية صدورها.
- عضو جمعية الصحفيين الكويتية، وعضو رابطة الأدباء الكويتيين، وعضو منظمة حقوق الإنسان، وعضو منظمة العفو الدولية، وعضو اتحاد الصحفيين العالميين، وعضو الجمعية الثقافية الاجتماعية النسائية - الكويت، وعضو نادي الفتاة - الكويت.
- مثلت الكويت وجمعية الصحفيين الكويتية والجمعية النسائية في العديد من المؤتمرات والندوات.
- لها مشاركتها في العمل النسائي في الكويت والوطن العربي.
- نالت جائزة الإبداع في القصة القصيرة سنة ١٩٩٦ .
- كرمت مؤخراً في مؤتمر الرواية العالمي بتونس كأول روائية كويتية خليجية.

## الدكتور فوزي عيسى (مصر)

- ولد عام ١٩٤٩ في محافظة البحيرة.
- تخرج في قسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية ١٩٧٢ بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف، وحصل على الماجستير بتقدير ممتاز ١٩٧٥، والدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى ١٩٧٨ .
- تدرج في وظائف الجامعة إلى أن رقي إلى درجة أستاذ ١٩٨٩، وقد أعيير للعمل بكلية الآداب بجامعة الملك عبدالعزيز في الفترة من ١٩٨٢-١٩٨٦، وأعيير مرة أخرى للجامعة نفسها ١٩٩١ .
- عضو اتحاد كتاب مصر.
- نشر العديد من مقالاته ودراساته النقدية في الصحف والمجلات المصرية والعربية، كما أن له نشاطاً بارزاً في قصور الثقافة والمهرجانات والمؤتمرات الأدبية.
- دواوينه الشعرية:**
- أحبك رغم أحزاني ١٩٨٦، لدي أقوال أخرى ١٩٩٠ .
- من مؤلفاته:**

- له العديد من المؤلفات والتحقيقات منها: في الشعر السعودي المعاصر - التجديد في شعر العقاد - شعراء معاصرون - العروض العربي ومحاولات التجديد - ابن زهر الحفيد - الهجاء في الأدب الأندلسي - الشعر الأندلسي في عصر الموحدين - الشعر العربي في صقلية - الزروريات في النثر الأندلسي - كتاب العروض لابن جني (تحقيق) - رسائل أندلسية (تحقيق).

### الدكتور كمال عمران (تونس)

- ولد بمدينة تونس عام ١٩٥١ .
- تخرج في دار المعلمين العليا.
- تحصل على شهادة التبريز، وشهادة دكتوراه الدولة: «الإنسان ومصيره في الفكر العربي الإسلامي الحديث»، كلية الآداب، منوبة، جامعة تونس الأولى.
- أستاذ التعليم العالي في كلية الآداب بمنوبة، جامعة تونس الأولى.
- عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- عضو المجلس الإسلامي الأعلى (تونس)، ومستشار بلدي (المرسى) رئيس الدائرة البلدية.
- خبير لدى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

### له عدد كبير من المؤلفات أهمها:

- أبوحيان التوحيدي، بين الفكر والوجدان «بالاشتراك». تونس ١٩٨٠.
- الترجمة ونظرياتها «بالاشتراك». بيت الحكمة، تونس ١٩٨٩.
- محمد بيرم الخامس، ببلوغرافيا تحليلية. بيت الحكمة، تونس ١٩٨٩.
- الإبرام والنقض، قراءة في الثقافة الإسلامية. تونس ١٩٩٢.
- الثقافة الإسلامية، مظاهر من التجريب والتجريد. تونس ١٩٩٢ .
- في الشعر التونسي المعاصر. تونس ١٩٩٣.
- دليل الباحثين عن الشابي، بالاشتراك مع أبي القاسم محمد كرو، طبعة مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع. بيروت ١٩٩٤.
- مراجعة مذكرات أبي القاسم الشابي. مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. بيروت ١٩٩٤.
- يشرف على إصدار سلسلة «موافقات» وهي دراسات فكرية في الفكر الإصلاحي والتنويري.

## الأستاذ مبارك راشد الخاطر (البحرين)

- ولد سنة ١٩٣٨ بمدينة المحرق.
- التحق بمدرسة الهداية الخليفية - ثم المدرسة الثانوية بالمنامة - وحصل على دبلوم التجارة.
- عمل في وزارات الدولة بدءاً من وزارة العمل والشؤون الإسلامية في دائرة المحاكم من سنة ١٩٥٥ - ١٩٧٦، ثم انتقل للعمل في إدارة الأوقاف من ١٩٧٦ - ١٩٨٢، ثم في وزارة الإعلام من سنة ١٩٨٢ - ١٩٩٤.
- عضو سابق في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- حصل على جائزة الدولة التقديرية في الأدب والإنتاج الفكري، وعلى جائزة الدولة للعمل الوطني ١٩٩٢، وعلى وسام المؤرخ العربي من اتحاد المؤرخين العرب ١٩٨٩.
- عضو اتحاد المؤرخين العرب.

### من مؤلفاته:

- نابغة البحرين عبدالله الزائد، طبعة أولى، عام ١٩٧٢، والثانية ١٩٨٨.
- القاضي الرئيس قاسم بن مهزح، طبعة أولى عام ١٩٧٥، والثانية ١٩٨٦.
- الكتابات الأولى الحديثة لمتقفي البحرين من ١٨٧٥ إلى ١٩٢٥، صدر عام ١٩٧٨.
- المنتدى الإسلامي بالمنامة، طبعة أولى عام ١٩٨١، والثانية ١٩٩١.
- الأديب الكاتب ناصر الخيري ١٩٨٢.
- رجل.. ومولد قرن، ١٩٩٧.

## الدكتور مبارك ربيع (المغرب)

- ولد عام ١٩٤٠
- عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الدار البيضاء.
- عمل مدرساً في كافة مؤسسات التكوين التربوي.
- عضو الهيئة العلمية للجامعة الأردنية بعمان.
- خبير لدى المجلس العربي للأمن والتدريب بالرياض.
- خبير لدى المجلس الأعلى للتنمية والطفولة بالقاهرة.
- رئيس قسم علم النفس ومنظم الندوة الدولية الأولى لعلم النفس بالمغرب (كلية الآداب ١٩٩١ بالرباط).
- رئيس الجمعية المغربية للدراسات النفسية حالياً.
- عضو هيئة تحرير مجلة الدراسات النفسية بالقاهرة.
- الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة حالياً.
- مدير الملتقى الدولي للفكر والإبداع.
- مؤسس اتحاد كتاب المغرب (١٩٦٠-١٩٦١) ونائب الرئيس وعضو المكتب المركزي لعدة دورات.
- مؤسس رابطة القصاصين المغاربة (المغرب العربي) وجائزة المغرب العربي للقصّة والرواية انطلاقاً من ملتقى القصاصين المغاربة المنعقد بتونس ١٩٦٨.

### من مؤلفاته:

- عواطف الطفل.
- مخاوف الأطفال وعلاقتها بالوسط الاجتماعي.
- وله عدد كبير من الروايات ، وقصص الأطفال، والأبحاث والدراسات والترجمات إلى عدد من اللغات الأجنبية.

### حاز على عدد من الجوائز منها:

- جائزة المغرب لسنة ١٩٦٩ عن المجموعة القصصية «سيدنا قدر».
- جائزة المغرب العربي للرواية والقصّة القصيرة عن رواية «الطيون» وزارة الثقافة. تونس ١٩٧٤.
- الجائزة الأولى للمجمع اللغوي بالقاهرة عن رواية «رفقة السلاح والقمر» ١٩٧٥.
- جائزة المغرب الكبرى للكتابة عن رواية «برج السعود» ١٩٩٠.

### الأستاذ مبارك عمرو العماري (البحرين)

- ولد عام ١٩٤٨.
- التحق بإدارة الجمارك عام ١٩٦٥، وهو الآن يعمل مراقبا لضباط جمارك المطار.
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعضو لجنة الشعر الشعبي.
- مسؤول قسم التراث والأدب الشعبي بديوان سمو ولي العهد في دولة البحرين.
- شارك في العديد من الأمسيات والندوات الشعرية داخل وخارج البحرين.
- يكتب الشعر الشعبي النبطي والموال، وقد حاز على المركز الأول في مسابقة سمو ولي العهد للقصيدة النبطية عام ١٩٧٩. وفي عام ١٩٨٠، كما فاز بالجائزة الأولى في المسابقة الشعرية لمجلة «اليمامة» السعودية.
- نال جائزة الدولة للعمل الوطني عام ١٩٩٢.
- حصل على جائزة ولي العهد للبحوث العلمية عام ١٩٩٠، عن كتابه «محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج» الجزء الأول.

#### من مؤلفاته:

- من أشعار لحدان بن صباح الكبيسي - الجزء الأول - ١٩٨١.
- ديوان عبد الوهاب بن خليفة الخليفة - ١٩٨٥.
- من قصائد العرضة - ١٩٨٨.
- الوسمي: شعر عمرو بن محمد العماري - ١٩٨٩.
- الدراري: شعر عمار بن سلطان العماري - ١٩٩٣.
- محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج: الجزء الأول ١٩٩١، والجزء الثاني ١٩٩٤.
- ديوان عبد اللطيف بن فارس الخليفة - ١٩٩٤.
- الإتحاف من شعر الأسلاف - ١٩٩٧.
- الخطى الأخيرة - الشاعر الفنان محمد بن لعبون ١٩٩٧.
- زهريات الضويحي - تقديم وشرح ١٩٩٩.

## الدكتور محمد الدناي (المغرب)

- ولد عام ١٩٤٨.
- أستاذ اللغة العربية في المعهد الثانوي بفاس من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٣.
- أستاذ مكون في التربية والبيداغوجيا في المركز التربوي لتخريج الأساتذة بفاس من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٦.
- أستاذ النقد والأدب القديم في قسم اللغة العربية بكلية الآداب/ جامعة سيدي محمد بن عبدالله بفاس ١٩٧٦-١٩٧٨.
- أستاذ الأدب الجاهلي والعباسي في قسم اللغة العربية بكلية الآداب/ جامعة محمد الأول بوجدة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٤.
- أستاذ النقد والشعرية القديمة والإيقاع الشعري في قسم اللغة العربية بكلية الآداب/ جامعة سيدي محمد بن عبدالله من ١٩٨٤ إلى تاريخه.
- عضو مستشار بمعهد الدراسات المصطلحية/ فاس - المغرب.
- عضو اللجنة المغربية للتراث.
- عضو مجموعة البحث المغربية الإماراتية.
- عضو وحدة الثقافة بكلية الآداب/ جامعة سيدي محمد بن عبدالله - فاس - المغرب.
- عضو وحدة الشعرية المغربية بكلية الآداب/ جامعة سيدي محمد بن عبدالله - فاس - المغرب.
- عضو مجموعة البحث في الشعر الحساني بكلية الآداب/ جامعة ابن زهر - أغادير.
- له مشاركاته الفاعلة بعدد كبير من الندوات والمؤتمرات الأدبية والنقدية، والثقافية المغربية والعربية.
- له عدد كبير من البحوث والمقالات التي نشرها في عدد من الدوريات الثقافية والأدبية العربية المختصة.

### الدكتور محمد بن مريس الحارثي (السعودية)

- ولد عام ١٣٦٣هـ - ١٩٤٢.
- عمل محاضراً بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة. ثم أستاذاً مساعداً بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة. ثم رئيساً لقسم الأدب بكلية اللغة العربية بجامعة أم القرى لأكثر من ست سنوات. وبعدها عين عميداً لكلية اللغة العربية فيها.
- ترقى من أستاذ مساعد إلى رتبة أستاذ مشارك عام ١٤١٠هـ. ثم إلى رتبة أستاذ عام ١٤١٧هـ.
- عين رئيساً للجنة الثقافة العامة بجامعة أم القرى.
- كلف برئاسة اللجنة التحضيرية للمؤتمر الثاني للأدباء السعوديين.
- عضو هيئة تحرير مجلة (البلد الأمين) التي يصدرها نادي مكة الثقافي الأدبي.
- شارك في العديد من المؤتمرات والندوات داخل المملكة وخارجها.
- له إسهامات كتابية في الصحف والمجلات المحلية والعربية.

### وله من الكتب المطبوعة:

- عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم.
- الاتجاه الاخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري.
- عبدالعزيز الرفاعي أديباً.

### بالإضافة إلى عدد من البحوث المطبوعة منها:

- مفهوم الملكة الشعرية عند القدماء.
- مصطلح الفحولة في النقد العربي.
- من واقع القصيدة العربية المعاصرة.
- من إجراءات النقد العربي الحديث.



### الدكتور محمد زكي العشماوي (مصر)

- ولد عام ١٩٢١، في مدينة فارسكور.
- حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٥، وماجستير في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية ١٩٥١، دكتوراه في النقد الأدبي من جامعة لندن ١٩٥٤.
- تدرج في وظائف التدريس بجامعة الإسكندرية بدءاً من معيد ١٩٤٦، وانتهاءً بدرجة أستاذ ١٩٦٨، وانتخب عميداً لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية ١٩٧٤، وعين نائباً لرئيس الجامعة ١٩٧٩/٧٦، وعميداً لكلية الآداب ببيروت ١٩٨١/٧٩، وأستاذاً متفرغاً بجامعة الإسكندرية منذ ١٩٨١.
- عضو المجلس الأعلى للثقافة ١٩٧٩/٧٦، ومقرر اللجنة العلمية للترقيات ١٩٧٩/٧٥، ورئيس مجلس إدارة مجلة أمواج منذ ١٩٧٧.
- أشرف على الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية والعربية.
- جائزة التقدير العلمي لجامعة الإسكندرية وميدالياتها الذهبية ١٩٧٩.
- جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ١٩٨٣.
- جائزة عبدالعزيز سعود البابطين في النقد الأدبي ١٩٩٠.
- جائزة الدولة التقديرية المصرية ١٩٩٢.

### من مؤلفاته:

- النابغة الذبياني.
- قضايا النقد الأدبي.
- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن.
- الأدب وقيم الحياة المعاصرة.
- موقف الشعر من الفن والحياة.
- فلسفة الجمال، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد.
- المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة.
- النقد التطبيقي.

### الدكتور محمد فتوح أحمد (مصر)

- ولد عام ١٩٣٧ في مصر.
- تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية ١٩٦٦، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر ١٩٧٣ .
- تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة حتى أصبح أستاذاً، عمل أستاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب - جامعة الكويت، ويعمل حالياً أستاذاً للأدب العربي بجامعة القاهرة.
- يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات، وقد نشر نتاجه في العديد من المجالات الأدبية مثل: المجلة، والثقافة، والرسالة الجديدة، والشعر.

### من مؤلفاته:

- في المسرح المصري المعاصر.
- الشعر الأموي.
- الرمز والرمزية.
- في الشعر المعاصر.
- شعر المتنبي.
- النثر الكتابي.
- واقع القصيدة العربية.
- قراءة حديثة في الشعر العباسي.
- الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك».
- توفيق الحكيم «بالاشتراك».

### الدكتور محمد قوبعة (تونس)

- ولد عام ١٩٤٨ .
- أستاذ جامعي في كلية الآداب ، منوبة (تونس).
- مدير قسم اللغة والآداب العربية بالمعهد الأعلى للتربية و(التكو) المستمر منذ ١٩٩٣ .
- نشر عدداً من البحوث والمقالات في المجالات التونسية والعربية.

### مؤلفاته:

- الموت والانبعاث: قراءة في أدب توفيق الحكيم (ترجمة)
- ترجمة رواية (نجمة) لكاتب ياسين، ١٩٨٥ .
- الرومانسية ومنابع الحداثة في الشعر العربي المعاصر (أطروحة).
- ديوان ابن سهل الاندلسي (جمع وتحقيق وتقديم) ١٩٩٥ .
- عبد الوهاب البياتي (مختارات ومقدمة) ١٩٩٩ .

### الدكتور محمد مسعود جبران (ليبيا)

- ولد عام ١٩٤٦ في مدينة طرابلس الغرب.
- تلقى تعليمه في طرابلس ، وحصل على دبلوم مدرسة الصحافة من مدارس المراسلات المصرية ١٩٦٢ ، وتخرج في معهد المعلمين بطرابلس ١٩٦٨ ، وحصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة طرابلس ١٩٧٥ ، ونال درجة الماجستير في الأدب العربي من جامعة الفاتح ١٩٨٢ ، ويعد الآن لدرجة الدكتوراه في جامعة محمد الخامس.
- عمل مدرساً في التعليم العام وعضو هيئة تدريس في التعليم الجامعي ١٩٦٨-١٩٩١ .
- كان أمين التحرير المساعد لمجلة البحوث التاريخية.
- نشر قصائده ومقالاته الثقافية، وبحوثه العلمية المختلفة في الدوريات الليبية والعربية.

شارك في كثير من المؤتمرات والندوات الأدبية والعلمية داخل ليبيا وخارجها مثل:

- مؤتمر الشباب الإسلامي ١٩٧٣ ، وندوة الأدب العربي الحديث ١٩٨١ ، وملتقى توحيد المناهج التعليمية بين الجماهيرية والمغرب ١٩٨٥ ، والملتقى الثاني للدراسات المغربية والأندلسية ١٩٨٨ ، ومؤتمر المخطوطات والوثائق ١٩٨٩ وغيرها.

### مؤلفاته:

- أحمد الفقيه حسن ( الحفيد ) - محمد كامل بن مصطفى - مصطفى بن زكري - أحمد الفقيه حسن ( الجد ) - سليمان الباروني.

### الأستاذ محمد مصطفى أبوشوارب (مصر)

- ولد عام ١٩٧١.
- تخرج في قسم اللغة العربية - كلية الآداب جامعة الإسكندرية عام ١٩٩٢.
- حصل على درجة الماجستير في الآداب عام ١٩٩٨.
- يعمل مدرساً مساعداً بقسم اللغة العربية بكلية التربية - جامعة الإسكندرية.

#### من مؤلفاته:

- دراسات في مسرح توفيق الحكيم ١٩٩١.
- اللغة العربية واللغات السامية ١٩٩٢.
- البديع في علم البديع ليحيى بن معطي، ١٩٩٤.
- البنية الإيقاعية في شعر عبدالعزیز البابطين، ١٩٩٧.
- النص الشعري في أمالي القالي، ١٩٩٨.

### الدكتور محمد يوسف شاهين (الأردن)

- حصل على بكالوريوس في الأدب الانجليزي جامعة عين شمس عام ١٩٦٢، وعلى ماجستير في الأدب الإنجليزي ، جامعة كلورادو ١٩٦٤، ثم على دكتوراه في الأدب الانجليزي، جامعة كمبردج ١٩٧٣.
- أستاذ مساعد قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، الجامعة الأردنية ١٩٧٤-١٩٧٩.
- أستاذ مشارك، قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، الجامعة الأردنية ١٩٧٩-١٩٨٥.
- أستاذ، قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، الجامعة الأردنية ١٩٨٥ إلى اليوم.
- أستاذ زائر ، جامعة تعز - اليمن ١٩٩٢.
- أستاذ زائر ، جامعة قطر - الدوحة ١٩٩٦.

### الوظائف:

- مساعد رئيس الجامعة الأردنية ١٩٧٨ - ١٩٨٠.
- مستشار وزارة التعليم العالي ١٩٨٥ - ١٩٩٠.
- رئيس قسم اللغات الحديثة، الجامعة الأردنية ١٩٨٨ - ١٩٩٠.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، الجامعة الأردنية ١٩٨٨-١٩٩٠.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، الجامعة الأردنية ١٩٩٤-١٩٩٥.
- نائب رئيس جامعة مؤتة ١٩٩٨.
- شارك في عدد كبير جداً من اللجان الأكاديمية والثقافية وكثير من المؤتمرات الثقافية والأدبية.

### من مؤلفاته:

- مختارات نقدية من الأدب الغربي الحديث، ١٩٩١.
- إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، ١٩٩٢.
- تحولات الشرق في موسم الهجرة إلى الشمال، ١٩٩٣.
- الأدب والأسطورة، ١٩٩٦.
- بالإضافة إلى عدد كبير من الأبحاث بالعربية والإنجليزية.

### الدكتور محمود علي مكي (مصر)

- من مواليد سبتمبر ١٩٢٩ .
- تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة، ١٩٤٩ .
- عين معيداً بقسم اللغة العربية، ثم سافر إلى إسبانيا، وحصل على الماجستير والدكتوراه عام ١٩٥٥ .
- عام ١٩٦٥ رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة.
- من عام ١٩٧١ حتى ١٩٧٨ سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي.
- عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام ١٩٨٥ .

### من مؤلفاته:

- ديوان ابن دراج القسطلقي تحقيق ودراسة مطولة، صدر عن دمشق عام ١٩٦١
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية، صدر عام ١٩٦٧
- المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة.
- مدريد العربية، صدر ١٩٦٧
- ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية.

### الدكتور محيي الدين صابر (السودان)

- ولد عام ١٩١٩ في دلقو، بالسودان.
- حاصل على ليسانس في اللغة العربية من دار العلوم، وفي العلوم الاجتماعية من باريس، وعلى دكتوراه الآداب من جامعة بوردو، وفي الأنثروبولوجيا من جامعة القاهرة.
- عمل وكيلاً برلمانياً ، ورئيساً لتحرير عدة صحف يومية في السودان، وخبيراً لليونسكو ووزيراً للتربية والتعليم ، ومديراً عاماً للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- عضو في العديد من الجمعيات ومجالس الإدارة وعضو مؤزر في مجمع اللغة العربية الأردني، وعضو في مجمع اللغة العربية بدمشق.
- نشر في مجلة «الرسالة» المصرية الكثير من شعره في الأربعينيات والخمسينيات.
- دواوينه الشعرية: له ديوان شعر تحت الطبع.

### مؤلفاته:

- له بضعة عشر كتاباً منها: التغير الحضاري وتنمية المجتمع - تعليم الكبار في السودان - دراسات حول قضايا التنمية وتعليم الكبار - من قضايا الثقافة العربية .
- نال العديد من الأوسمة والدرجات الفخرية منها وسام الجمهورية من الدرجة الأولى من مصر ١٩٧٠، ووسام الابن البار من السودان ١٩٧١ ، والوسام الوطني من تشاد ١٩٧٢ ، ووسام التربية من الدرجة الأولى من الأردن ١٩٧٨ ، وجائزة التقدم العلمي من الكويت ١٩٨٦ .



### الدكتور محيي الدين صبحي (سورية)

- ولد في دمشق عام ١٩٣٥ .
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام ١٩٥٥.
- دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت.
- عمل في حقل التعليم عدة سنوات.
- عمل في الصحافة السياسية والأدبية.
- انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات.
- عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدورها.
- يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية.
- نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة.

#### من أعماله:

- نزار قباني شاعراً وإنساناً، دراسة، بيروت، ١٩٧٢ .
- الأدب والموقف القومي، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٦.
- العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، دراسة، دمشق، ١٩٧٧ .
- البطل في مأزق، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٩ .
- نظرية الأدب، ترجمة، دمشق، ١٩٧١ .
- النقد الأدبي، تاريخ موجز (٤ أجزاء)، دمشق، ١٩٧٣-١٩٧٦ .
- شاعرية المتنبي، دمشق، ١٩٨٣ .
- د. إحسان عباس والنقد الأدبي، دراسة، دمشق، ١٩٨٠ .

### الأستاذ ممدوح عدوان (سورية)

- ولد عام ١٩٤١ في قيرون - مصياف - محافظة حماة.
- تخرج في جامعة دمشق - قسم اللغة الإنجليزية ١٩٦٦ .
- يعمل صحفياً منذ ١٩٦٤ .
- كاتب مسرحي، وكاتب مقالة في العديد من الصحف السورية والمجلات العربية.
- عضو نقابة الصحفيين، واتحاد الكتاب العرب بدمشق.
- شارك في العديد من المهرجانات المسرحية والشعرية في العديد من الدول العربية.

### دواوينه الشعرية:

- الظل الأخضر ١٩٦٧ - تلويحة الأيدي المتعبة ١٩٦٩ - الدماء تدق النوافذ ١٩٧٤ -
- أقبل الزمن المستحيل ١٩٧٤ - والليل الذي يسكنني ١٩٧٥ - يألّفونك فانفر ١٩٧٦
- أُمّي تطارد قاتلها ١٩٧٦ - لا بد من التفاصيل ١٩٧٨ - للخوف كل الزمان ١٩٨٠
- وهذا أنا أيضاً ١٩٨٤ - لا دروب إلى روما ١٩٩٠ - أبداً إلى المنافي ١٩٩١ .

### أعماله الإبداعية الأخرى:

- كتب ١٤ مسرحية، و ٤ مسرحيات مونودراما، منها: محاكمة الرجل الذي لم يحارب
- كيف تركت السيف - ليل العبيد - هملت يستيقظ مؤخراً - زيارة الملكة - الخدمة
- الميراث... ومسرحية خاصة للمعوقين.

### مؤلفاته:

له عدد من المترجمات، وسيرة ذاتية، وثلاثة كتب حول المسرح.

### الدكتور منصور إبراهيم الحازمي (المملكة العربية السعودية)

- ولد في مكة المكرمة عام ١٩٣٥.
- دكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن ١٩٦٦.
- عين مدرساً بقسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود ١٩٦٦ فأستاذاً مشاركاً، وحصل على درجة أستاذ عام ١٩٧٨.
- تولى عمادة كلية الآداب من ١٩٧٣ - ١٩٧٦، ورئاسة قسم اللغة العربية ١٩٧٧ - ١٩٧٩ ومن ١٩٨٥ - ١٩٩٣، وعمادة مركز الدراسات الجامعية للبنات ١٩٨١ - ١٩٨٤.
- أسس مجلة كلية الآداب - جامعة الملك سعود ورأس تحريرها من ١٩٧٠ - ١٩٧٢.
- عضو اللجنة العليا لجائزة الدولة التقديرية في الأدب وعضو مجلس الشورى ١٩٩٣.
- عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

### له مؤلفات كثيرة منها:

- أشواق وحكايات (شعر ١٩٨١).
- الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، رسالة دكتوراه بالإنجليزية، ١٩٦٦.
- محمد فريد أبو حديد - كاتب الرواية، مطابع الجزيرة، ط ١ الرياض ١٩٧٠.
- معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية، الجزء الأول، صحيفة أم القرى - ١٩٢٤ - ١٩٤٥، الرياض ١٩٧٤.
- فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الرياض ١٩٨١.
- في البحث عن الواقع، دار العلوم للطباعة والنشر، ط ١، الرياض ١٩٨٤.
- مواقف نقدية، دار الصافي، ط ١، الرياض ١٩٨٩.

### الأوسمة والجوائز:

- ميدالية الاستحقاق من الدرجة الأولى - بأمر جلالة ملك المملكة العربية السعودية، ١٩٨٢.
- الميدالية الذهبية الكبرى، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، ١٩٨٧.
- وسام التكريم - بأمر من قادة دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، مسقط، ١٩٨٩.

## الدكتور ناصر الدين الأسد (الأردن)

- ولد عام ١٩٢٢ .
- حصل على شهادة الدكتوراه في عام ١٩٥٥ من جامعة القاهرة.

### نال العضوية في كل من:

- مجمع اللغة العربية بدمشق من سنة ١٩٦٩، ومجمع اللغة العربية بالقاهرة من ١٩٧٣، ومجلس إدارة هيئة الموسوعة الفلسطينية من ١٩٧٤، ومجمع اللغة العربية الأردني من تموز ١٩٧٧، والمجمع العلمي المصري في القاهرة من ١٩٩٦ .
- رئيس المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية (مؤسسة آل البيت) من ١٩٨٠ حتى الآن، وأستاذ شرف في الجامعة الأردنية من ١٩٨٨، ورئيس مجلس أمناء جامعة الإسراء بعمان من ١٩٩٦ .
- من مؤسسي الجامعة الأردنية في عمان وأستاذ اللغة العربية وآدابها فيها، وعميد كلية الآداب ثم رئيس الجامعة ١٩٦٢ - ١٩٦٨ .
- سفير المملكة الأردنية الهاشمية لدى المملكة العربية السعودية ١٩٧٧ - ١٩٧٨ .
- رئيس الجامعة الأردنية (للمرة الثانية) وأستاذ الأدب العربي فيها ١٩٧٨ - ١٩٨٠، ووزير التعليم العالي في الأردن من ١٩٨٥ - ١٩٨٩، وللمرة الثانية عام ١٩٨٩، ورئيس جامعة عمان (الأهلية) من ١٩٩١ - ١٩٩٣، وعضو مجلس الأعيان بمجلس الأمة الأردني من ١٩٩٣ - ١٩٩٧ .

### من مؤلفاته:

- جوامع السيرة وخمس رسائل أخرى - لابن حزم (تحقيق بالاشتراك)، ومصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، الطبعة الأولى ١٩٥٦، والاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن ١٩٥٧، والشعر الحديث في فلسطين والأردن ١٩٦١، وخليل بيدس، رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين، ودراسات في الثورة العربية الكبرى، ١٩٦٧، وكتب وبحوث ومقالات أخرى لا يتسع المقام لذكرها.

### الدكتورة نسيم الغيث (الكويت)

- أستاذ الأدب العباسي في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية (دولة الكويت).
- عضو اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.

#### مؤلفاتها:

- التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي ١٩٨٨ .
- الحركة البيئية في البائية الكبرى لذي الرمة، ١٩٩٥

#### ولها عدد من الأبحاث منها:

- أحمد العدوان في مرايا بعض معاصريه.
- البطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني (الوجه والقناع).
- خصائص السخرية في أدب الجاحظ (كتاب البخلاء).
- الحب وأحلام الحرية في شعر أبي فراس - في سبيله للنشر.

### الدكتور نعيم اليافي (سورية)

- من مواليد حمص ١٩٣٦ درس فيها جميع مراحل ما قبل الجامعة.
- حصل على الإجازة في الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠، وعلى الماجستير من الجامعة نفسها عام ١٩٦٤، وعلى الدكتوراه عام ١٩٦٨.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب، جامعة دمشق.
- عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب، جامعة الكويت.
- يعمل حالياً أستاذاً للأدب العربي الحديث في جامعة حلب.

#### من مؤلفاته:

- الشعر بين الفنون الجميلة، القاهرة، ١٩٦٧.
- الشعر العربي الحديث، دمشق، ١٩٨٢.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، ١٩٨٣.
- التطور الفني لشكل القصة القصيرة، دمشق، ١٩٨٤.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، ١٩٨٥.

## الدكتورة نورة الشملان (السعودية)

- دكتوراه في الآداب - كلية اللغة العربية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ .
- أستاذ مشارك في كلية الآداب - جامعة الملك سعود .

### مؤلفاتها:

- أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره ١٤٠٠ هـ .
- شخصية المتنبي في آثار الدارسين ١٤١٠ هـ . ١٩٩٠ .
- المتنبي الإنسان والشاعر ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ .
- أبو تمام الشاعر الفنان ١٩٩٦ .

### لها عدد من الأبحاث العلمية منها:

- صورة المرأة في غزل البحتري. مجلة جامعة بغداد - ع ٣٣، ١٤١٠ هـ .
- صورة المرأة في شعر الشريف الرضي - مجلة الدارة - العدد الثاني - السنة الخامسة ١٤١٠ هـ .
- ظاهرة الاغتراب في حياة ابن الرومي وشعره - مجلة الدارة - العدد الثالث - السنة ١٦، ١٤١٠ هـ .
- المرأة في حياة المتنبي وشعره - حوليات كلية الآداب - جامعة عين شمس المجلد ٢٠، ١٩٩٤ م .
- المرأة في حياة أبي فراس الحمداني - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة العدد (٦٣) ١٩٩٤ م .
- أبو تمام شخصيته من خلال شعره - مجلة رسالة المشرق ع ٤ - مج ٢ (ع ١٤ - مج ٣) ١٩٩٥ .
- أثر الطبيعة في شعر الصنوبري - مجلة الدارة - الرياض - ع ٣ السنة ١١، ربيع الآخر، جمادى الأولى ١٤١٦ هـ .
- الاغتراب في حياة أبي حيان التوحيدي - جامعة جنوب الوادي العدد ١٩، أكتوبر ١٩٩٦ م .
- الحرمان ورفض الواقع في تجربة تميم بن أبي مقبل - مجلة آداب - كلية الآداب - جامعة الخرطوم .
- الموت ورؤية الزمن في تجربة الأعشى - حوليات - جامعة عين شمس - العدد ٩٦-٩٧ .

### الدكتورة هيا محمد الدرهم (قطر)

- مدرس الأدب الحديث ونقده بقسم اللغة العربية - كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية - جامعة قطر - الدوحة.
- بكالوريوس في الآداب والتربية ١٩٧٨، وفي الآداب ١٩٧٩ من جامعة قطر.
- ماجستير في الآداب - الأدب العربي الحديث - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٥، برسالة عنونها: صورة البحر في الشعر الحديث بالخليج.
- دكتوراه في الآداب - الأدب العربي الحديث ونقده - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٥، برسالة عنونها: بناء القصيدة في شعر المهجر الجنوبي.

### من مؤلفاتها:

- صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج - دار الثقافة - الدوحة ١٩٨٦.



### الدكتور ياسين الأيوبي (لبنان)

- ولد في طرابلس بلبنان ١٩٣٧ .
- أستاذ في كلية الآداب - قسم اللغة العربية بالجامعة اللبنانية.
- عضو اتحاد الكتاب العرب، وعضو مؤسس في منتدى طرابلس الشعري.

#### من مؤلفاته:

- صفي الدين الحلي - بيروت ١٩٧١ .
- معجم الشعراء في لسان العرب - بيروت ١٩٨٠ .
- مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات - طرابلس ١٩٨٠.
- الرصيد الأدبي - بيروت ١٩٨١ .
- فصول في نقد الشعر العربي الحديث - دمشق ١٩٨٨ .

#### دواوينه الشعرية:

- مسافر للحزن والحنين - شعر ١٩٧٧ .
- دياجير المرايا - شعر ١٩٨٢ .
- قصائد للزمن المهاجر - شعر ١٩٨٣ .

### الأستاذ ياسين النصير (العراق)

- ولد في البصرة ١٩٤١.
- تخرج في جامعة المستنصرية فرع علم النفس عام ١٩٧٥.
- اعتمدت الانسكلوبيديا البريطانية كتاباته في التعريف بالمشرح العراقي المعاصر.
- يعيش في هولندا منذ عام ١٩٩٥.
- ترجمت بعض دراساته في المسرح إلى اللغة الألمانية والروسية والهنغارية والهولندية.
- حاضر في عدد كبير من المنتديات الثقافية والمهرجانات الأدبية والمؤتمرات الثقافية.
- يكتب في الصحف العربية والمجلات الدورية مقالات نقدية وفكرية.
- يرأس مؤسسة (ثقافة 11) التي تشكلت في المنفى وتصدر جريدة شهرية بالاسم نفسه.

#### من مؤلفاته:

- قصص عراقية معاصرة (مشارك) مع الناقد فاضل ثامر ١٩٧١.
- القاص والواقع - دراسات في الرواية والقصة ١٩٧٥.
- وجهاً لوجه دراسات في المسرح ١٩٧٦.
- الرواية والمكان - الجزء الأول - دراسة نظرية تطبيقية ١٩٨٠.
- الرواية والمكان - الجزء الثاني - دراسة نظرية تطبيقية ١٩٨٠-١٩٨٦.
- دلالة المكان في قصص الأطفال دراسة نظرية - تطبيقية - ١٩٨٥.
- إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات في الأدب ١٩٨٥.
- المسرح العراقي (مشارك) نشر اليونسكو ١٩٨٨.
- بقعة ضوء، بقعة ظل - دراسات في المسرح ١٩٩٠.
- القضية، نص مسرحي ١٩٦٩.
- شارع النهر، مسرحية ١٩٨٧.
- جماليات المكان في شعر السياب ١٩٩٦.
- في المسرح العراقي المعاصر - دراسات ونقد في المسرح العربي ١٩٩٧.
- له ثلاثة كتب تحت الطبع، تتناول دراسات نقدية في الشعر العربي، والرواية.

## الفهرس

|    |                         |
|----|-------------------------|
| ٣  | - تصدير                 |
| ٥  | - معلومات               |
| ٦  | - الأخطل الصغير في سطور |
| ٧  | - الندوة الفكرية        |
| ١١ | - حفل الافتتاح          |

### الجلسة الأولى:

|     |                                                                   |
|-----|-------------------------------------------------------------------|
| ٢٧  | - البحث الأول: الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير، د. أمينة فارس غصن |
| ٧٣  | - البحث الثاني: لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير، د. أحمد قدور |
| ١٣١ | - التعقيبات والمناقشات                                            |

### الجلسة الثانية:

|     |                                                                                          |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------|
| ١٨٥ | - البحث الثالث: الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير، د. خريستو نجم            |
| ٢٤١ | - البحث الرابع: القصيدة الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين، د. ياسين الأيوبي |
| ٣٣٩ | - التعقيبات والمناقشات                                                                   |

### الجلسة الثالثة:

|     |                                                                                         |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| ٣٧٥ | - البحث الخامس: القصيدة القومية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين، د. محيي الدين صبحي |
| ٤٥٧ | - البحث السادس: قراءة القصيدة الحرة، د. عبدالله الغدامي                                 |
| ٤٩١ | - التعقيبات والمناقشات                                                                  |
| ٥٢٩ | - تعقيبات ومناقشات إضافية                                                               |

### الجلسة الرابعة:

|     |                                                              |
|-----|--------------------------------------------------------------|
| ٥٥٩ | - البحث السابع: قراءة القصيدة التقليدية، د. إدريس بلميلح     |
| ٦١٣ | - البحث الثامن: قراءة القصيدة الرومانسية، د. سالم عباس خداده |
| ٦٥٣ | - التعقيبات والمناقشات                                       |

### الجلسة الأخيرة (محاضرة):

|     |                                                                                              |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| ٦٨٥ | - بواكير العلاقة الثقافية والتعليمية والأدبية بين بلاد الشام والخليج العربي، أ. مبارك الخاطر |
| ٧٤٣ | - التعقيبات والمناقشات                                                                       |
| ٧٥٥ | - تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة وصور من الجلسات                                        |
| ٨٣٢ | - الفهرس                                                                                     |

\*\*\*\*\*

ابـيـض