المنهجيّة والفعّاليّة في النصّ النقديّ العربيّ الحديث

السيّاب ونُقّادُه في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين

. سامي سويدان* .

أولاً: من سمات النقد العربيّ الراهن

برزتْ في ميدان النقد الأدبيّ العربيّ خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين جملةٌ من الظواهر التي وسمتْه. ولعلّ الأخذَ بمنهجيّة محدَّدة في البحث يشكّل الظاهرةَ الأرقى. وهو يَعْني اعتمادَ طريقةٍ موضوعيّةٍ في معالجة المادة الأدبيّة، واجتراحَ المصطلحات والمفاهيم الملائمة لها، والسعيَ إلى غايات مستقلّة خاصة بها.

لم يكن لهذه الظاهرة التي بدأتْ نشأتُها الفعليّة منذ مطلع القرن المذكور أن تَنْمو خارج الشروط الاجتماعيّة لحداثة متنامية: بدءًا من النمط الرأسماليّ في الإنتاج وعلاقاته، وصولاً إلى غلبة العقلانيّة في الفكر والسلوك، مرورًا بالمؤسّسات والنُّظُم المستجدّة تلبيةً لمتطلّباته ودواعيه. ولَم يَكُنْ لها أنْ تَنْمو خارج إطار التفاعل القويّ بين الأعمال النقديّة والعلوم اللُّغويّة والإنسانيّة التي عرفتْ تألُّقًا كبيرًا من ناحية، وانفتاحًا واسعًا واحدها على الآخر وتداخلاً عميقًا في ما بينها من ناحية ثانية. ولم يَكُنْ لها أخيرًا أن تَنْمو خارج صراع حادّ بينها وبين المذاهب النقديّة التقليديّة، وبخاصةٍ النقد الانطباعيّ الذي كان غالبًا في المرحلة السابقة.

لم تخلُ هذه الظاهرة من مضاعفاتِ شروطِ تكوينها وتناميها، فجاءت أعمالُها مدموغةً بنزعات «أجنبيّة.» بل إنّها في أحيان كثيرة بدَتْ هجينةً، فَفَتَحَت البابَ رحيبًا للتعرُّض لها باسم «الأصالة»؛ كما أظْهرتْ ضعفًا في بنائها وأحكامها سَهّلَ حملاتِ الهجوم عليها. لكأنّها في ذلك لم تتخلّصْ من إشكالات الأعمال الرياديّة عمومًا، حيث يَطْغى «الإنجازُ السلبيُّ» في تخطّي القديم الرثّ على «الإنجاز الإيجابيّ» في إشادة دراسات طليعيّة مُقْنعة تَفْرض نفسَها. كما لم تتخلّصْ تمامًا من رواسب القديم بقدرِ ما كانت تتأثّر بالعوامل المرحليّة الفاعلة، إذ بقي الاهتمام بالمضمون غالبًا. ولقد جاء هذا التركيزُ على المضمون متعارضًا مع متطلّبات المنهجيّة المتخصّصة، إذ لم يَعُدِ النقدُ «الموسوعيّ» المطْلق ذا جدوى أو أثرٍ يُذْكر. فالأعمال الأدبيّة، موضوعُ الدراسة، تَخْضع لمقاييس شعريّة تَخْتلف باختلاف أنواعها أو أشكالها التعبيريّة. وفي تغليب المضمون، ناهيك بالاقتصار عليه، تضييعٌ للاختلاف والخصوصيّة ووقوعٌ في شَرَك التماثل والتوحيد. ولا يفيد القولُ بـ «التداخل النصيّ» أو «الكتابة عبر النوعيّة» بأنّ على الناقد استبعادَ المنهجيّة المتخصّصة، بل إنّه على العكس يَفْترض المزيدَ من حضورها ومن رهافة ممارستها. ذلك أنّ النصوص المركّبة تتطلّب جهدًا أكبرَ في دراسة بناها الشعريّة أو الأدبيّة وفي التعرُّفِ على مكوّناتها الجماليّة، الأمرُ الذي يَفْترض مع التعدُّد تخصُّصًا وافيًا في مناهج مقاربتها. وهذا بالتحديد ما يَغيب إجمالاً عن الأعمال النقديّة المنهجيّة التي لا تَجْعل من الشعريّة همَّها الأوّلَ والمركزيّ.

إلى جانب هذا النقص البنيويّ يَبْرز نقصٌ آخر إجرائيٌّ يتمثّل في ما تَحْفل به ممارساتُها العمليّةُ من تصدُّع وانحراف وشطط. وكي لا يَبْقى القولُ اعتباطًا أو مجازفةً نتناول في ما يأتي عيّنةً من الأعمال النقديّة «العمليّة» في محاولة لإعطاء صورة مفصّلة عن أوضاع النقد السائد. وسعيًا إلى حصر الموضوع، عمدنا إلى اختيار مجموعة من الأعمال النقديّة ذاتِ قاسم مشتركٍ يتمثّل في دراستها جميعًا نصّاً إبداعيّاً واحدًا ارتأينا أن يكون «أنشودة المطر» لبدر شاكر السيّاب. فموضوع الدراسة الواحد لا يُسهّلُ حَصْرَ عدد الإسهامات النقديّة وحسب، وإنّما يوفّر أيضًا أحدَ الشروط الموضوعيّة للمقارنة بين إسهامات متعدّدة ذات منهجيّات مختلفة. أمّا في تعرُّضنا لهذه الإسهامات فقد

* ـ من أبرز النقّاد في لبنان. أستاذ في الجامعة اللبنانيّة. له كتب عدّة (راجع الهامش الأخير من هذا البحث).

ميَّزْنا بين مصادرها ومراجعها المنهجيَّة من جهة، وبين مُتَبَنِّيها ونَقَلَتِها من جهة ثانية، وبين الصيغ الإجرائيَّة التي تتبدَّى فيها من جهة ثالثة. فالمنهج المعتمَدُ غالبًا ما يكون مصدرُه أجنبيّاً، وكذلك معظمُ مراجعه التي يَسْتند إليها الناقدُ لتوفير عدَّته المعرفيَّة الملائمة. بَيْد أنَّ تصوُّره الخاص لهذا المنهج قد لا يتطابق مع طروحات المنهج المذكور، كما أنَّ استعماله لهذا المنهج في الدراسة الأدبيَّة قد لا يتَّفق مع تصوُّره واستيعابه النظريّ له.

ثانيًا: النقد الأدبيّ الحديث والمقاربة النصيَّة

أ ـ بالإمكان اعتبارُ تعليق عبد اللَّطيف شرارة[1] على «أنشودة المطر» للسيّاب[2] من التعليقات النقديَّة الأولى على هذه القصيدة إنْ لم يكن أوَّلَها. وهو تعليق يُفصح عن الاتِّجاه النقديّ الانطباعيّ الذي يَنْتمي إليه، بقدر ما يُفْصح عن بدائيَّةٍ وهشاشةٍ في الثقافة النقديَّة، إذ تَجْتمع لديه الآراءُ المغلوطة مع الأحكام الذاتيَّة الإسقاطيَّة. فقولُه إنَّ الشاعر «يتحلَّل في هذه القصيدة من قيود المدرسة العربيَّة في الشعر أولاً، ويعود بنا إلى موشَّحات الأندلس ثانيًا، ويتمرَّس فكريّاً وعاطفيّاً بالشعر الإنكليزيّ الحديث ذي 'القافية البيضاء' أخيرًا...» (ص ٦٥) لا يمتّ إلى النصّ بصلة. فهذا الأخير لا يتحلَّل من قيود التفعيلة ولا القافية ـ وإنْ تعدَّدتْ ـ دون أن يَلْتزم صيغةَ الموشَّح الأندلسيّ. وقولُ الباحث لا يخلو على كل حال من التناقض في جَمْعه الخروجَ عن شروط «المدرسة العربيَّة في الشعر» ـ على إبهام هذا المصطلح ـ والتزامَ شروطِ «موشَّحات الأندلس،» وكأنَّ هذه الأخيرة غيرُ عربيَّة! أمَّا قوله «التجربة الشعريَّة صحيحة، واقعيَّة، **يحسّ بها بدر السيّاب إحساسًا بليغًا**، وموقفُه الذاتيّ سليم، أيْ لا تشوبه شوائبُ التكلُّف والاصطناع...»[3] فهما من الإسقاطات الذاتيَّة التي لا تَحُول دون ادّعاءِ نقيضِها. والطريف أنَّها تُعْتمد بالذات لبلوغ استنتاج يتنافى في سلبيَّته مع الإيجابيَّة المتبدِّية في هذا الحُكْم الأوليّ، إذ إنَّ الباحث سرعان ما يَسْتدرك قائلاً: «ولكنَّه [السيّاب] يَعْجز في النهاية، وبعد كل تأثير، **أن يهزّ قرارةَ وجدانك**.»[4] وبالإمكان، تكرارًا، بلوغُ استنتاجٍ نقيض: فالرؤية الذاتيَّة، التي لا تتورّع عن تأكيد أحاسيس السيّاب ومدى عمقها، لا تتردَّد إطلاقًا في ادِّعائها بلوغَ أعماقِ «وجدانِ» القارئ ودرجاتِ اهتزازها، لتقدِّم بذلك نموذجًا صارخًا عن تهافت هذا النقد القائم على المعايير الانفعاليَّة الوجدانيَّة الذاتيَّة.

ب ـ أمَّا كتاب د. إحسان عبّاس في السيّاب[5] فيُعدّ من أولى الدراسات الأكاديميَّة الرصينة التي تناولتْ أعماله الشعريَّة. وفيه يَعْتمد الباحثُ «طريقةً تَجْمع بين التدرُّج الزمنيّ والنموّ (أو التراجع) النفسيّ والتطوُّر (أو الانتكاس) الفنيّ،» الأمر الذي يتيح رؤيةً لهذه الأعمال من زوايا ثلاث (ص ٧). وعلى هذا الأساس تتوزَّع قصائدُ السيّاب في مراحل خمس تحظى كلٌّ منها بعنوانٍ دالّ على وضعيَّتها الخاصَّة: البحث عن النخلة، البحث عن الملحمة، تجلّي إرَم،

١ ـ عبد اللَّطيف شرارة، «قرأتُ العددَ الماضي من الآداب،» في الآداب، بيروت، تموز ١٩٥٤، ص ٦٣ ـ ٦٨.

٢ ـ نشرتْها الآداب في عددها الصادر في حزيران ١٩٥٤، ص ١٨ ـ ١٩.

٣ ـ عبد اللَّطيف شرارة، ذُكر سابقًا، ص ٦٥، والتشديدُ من قِبلنا.

٤ ـ المرجع السابق، والتشديدُ من قِبلنا.

٥ ـ د. إحسان عبّاس، **بدر شاكر السيّاب ـ دراسة في حياته وشعره** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٩).

السيّاب قبل النقد...

سِلالُ الصبّار في بابل، عولس يَكْتب مذكّراته.

إذا حَصَرْنا اهتمامَنا بالدراسة التي يقوم بها الباحثُ لـ «أنشودة المطر» فإنّنا سرعان ما نَلْحظ الاضطرابَ والقلقَ الماثلَيْن في جعلها مرّةً في المرحلة الثانية ومرّةً في المرحلة الثالثة. فهو بعد أن تناولها في المرحلة الثانية (ص ٢٠٦...) يعود إليها في استعراضه قصائدَ المرحلة الثالثة فيَعْتبرها فاتحةَ هذه المرحلة المعبِّرة عن معاناة الشاعر الفرديّة دون الزجّ بها في إطار كفاحيّ عامّ (ص ٢٤٣...). وبهذا يضيف د. عبّاس إلى التناقض الداخليّ بين عناصر بحثه تناقضًا آخر بين استنتاجاته في هذا البحث وواقع النصّ نفسه الذي يؤكّد تضافرَ البعديْنَ الذاتيّ والاجتماعيّ، حيث يشكّل تطلُّعُ المضطَهَدين إلى غدٍ أفضل نافذةَ الرجاء لخلاص المتكلِّم الفرد من دائرة اليأس المحيقة به. ولا تبدو أحكامُ الباحث بصدد القصيدة مُقْنعةً نظرًا إلى ما تَفْتقر إليه من سَنَدٍ نصيّ يؤيِّدها. فقوله: «العراق والمطر... شيئان متطابقان» (ص ٢٠٦) لا يَسْتقيم إطلاقًا ومعطياتِ النصّ،[1] وهو على كلّ حال يتناقض إلى حدٍّ كبير مع قوله: «الحبيبة ـ في فاتحة القصيدة ـ هي الأمُّ أو القريةُ أو العراق، أو هذه الثلاثة مجتمعةً...» (ص ٢٠٩)، ناهيك بما في هذا القول من لغوٍ من ناحية ولاتلاؤمٍ مع وضعيّة المخاطَبَة المقصودةِ هنا من ناحية ثانية.[2] أمّا تأكيدُه أنّ في القصيدة انبعاثًا للطفولة (ص ٢٠٨)، أو أنّها كانت مناسبةَ اهتداء الشاعر إلى أسطورة أدونيس (تمّوز) ونَقَلت السيّابَ إلى دنيا الشعائر حيث يعْتمد الدينَ تفسيرًا للحياة (ص ٢٤٨)، فلا نجد له في النصّ مُتَّكأً ويَبْدو أقربَ إلى الرؤية الانطباعيّة والإسقاط الذاتيّ منه إلى الاستنتاج التحليليّ. والحقّ أنّ الانطباعيّة المسرفة في ذاتيّتها غيرُ غائبةٍ عن هذا العمل، كما يَظْهر ذلك جليّاً في اعتبار الباحث الإثارةَ التي تَنْضح بها هذه القصيدةُ كامنةً في كلمة «مطر» التي يَفْتح سحرُها على مغيِّبات النفس.

ج ـ في المقابل يكاد د. إيليا الحاوي يكون من أحصف الباحثين في شعر السيّاب. ويُمْكن وضعُ عمله الكبير عنه[3] في طليعة الإسهامات الجادّة والرصينة التي تناولته. بدايةً يصرِّح الحاوي بمنهجه: «هذه الدراسة تنحى منحى النقد التطبيقيّ الذي يَنْطلق من النصّ ويوغل فيه ويَقْتصر عليه. وما نسوقه بصدده من نظريات الشعر والنقد والمقارنة لا يَعْدو الأضواءَ التي يُهْتدى بها لتقرير بعض المقاييس وتأييد بعض الأحكام.» (ج ١، ص ٢٢ ـ ٢٣) وهي تَقتفي آثارَه فتنمو بنموِّها، «محلِّلةً الأبعادَ النفسيّةَ الظاهرة والمضمَرة، ومقيِّمةً الأبعادَ الفنيّةَ عبر النصّ وفي خلاصات تَلْحق بكلّ أثر من آثاره.» (ج ١، ص ٢٣)

الانطباع الأوليّ الذي يتولّد لدى الناظر في هذا العمل أنّ صاحبه يلتزم بما تقدَّم ذِكْرُه، إذ يتابع نتاجَ السيّاب من بداياته حتى نهاياته، محلِّلاً قصائدَه المختلفة، حريصًا على الانطلاق من النصّ لاستشفاف أبعاده النفسيّة والفنيّة. إلاّ أنّ منهجًا كهذا يَقْتضي التزامًا بتاريخ نَظْم القصائد موضوعِ الدرس؛ وهذا ما لا يَحْرص عليه الباحث. فهو، وإن التزمَ هذا الخطَّ بالنسبة إلى الدواوين التي يَدْرسها، فإنّه لا يُعْطي انتظامَ القصائد فيه اهتمامًا يُذْكر. وهكذا يقوم على سبيل المثال بدراسة «مرحى غيلان» (نُظِمَ سنة ١٩٥٧) قبل «تعميم» (١٩٥٤) و«المُخْبر» (١٩٥٤)، ويَدْرس «النهر والموت» (١٩٦٠) و«المبغى»

١ ـ راجع الأبيات ١٤ ـ ١٥، و٢٢ ـ ٢٣، و٣١، و٥٨...

٢ ـ راجع الأبيات ١ ـ ١٣ و٣٧ ـ ٤٦...

٣ ـ د. إيليا الحاوي، **بدر شاكر السيّاب ـ شاعر الأناشيد والمراثي** (بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ، د. ت.، ٤ ج).

(١٩٦٠) قبل «أنشودة المطر» (١٩٥٣).

ومن جهة ثانية لا يَبْدو منهجُ البحث محدَّدًا بالدقَّة التي تَفْترضها المقارباتُ المنهجيَّةُ. فهو يَبْقى عامّاً مبهَمًا عرضةً لتأويلات شتّى بقدرِ ما يَبْقى غامضًا ـ إنْ لم يَكُنْ غائبًا ـ منهجُ التحليل النفسيّ المُعْتمَد أولاً، ومقاييسُ التقويم الفنيّ ثانيًا؛ وكلُّ هذا يَنْزع عنه صفةَ المنهجيَّة المعرفيَّة الموضوعيَّة مبدئيّاً. ولا تأتي الممارسةُ إلاَّ لتكرِّس ذلك عمليّاً. ذلك أنَّها قائمة في جانب منها على تعليقات نفسانيَّة على نصوص السيّاب قلّما تتجاوز الظاهرَ والمباشرَ، وغالبًا ما تَفْرض عليها إسقاطاتٍ لا تَتَّفقُ ومعطياتِها إنْ لم تؤدِّ إلى مفارقات في نتائجها.(١)

لا يَعْني ذلك انتفاءَ الملاحظات الصائبة أو المناسِبة في العديد من الحالات، وإنَّما يؤدِّي إلى تجاوز هذه الملاحظات مع تلك المغلوطة والاعتباطيَّة. وقد تكون الدراسة الخاصة بـ «حفّار القبور» أو «المومس العمياء» نموذجيَّةً في تمثيل هذا المنهج البحثيّ النقديّ. إلاَّ أنَّ الناظر في العمل لا يفوته أن يَلْحظ ما يَسِمُه من تفاوت في تناوله قصائدَ السيّاب عمومًا و«أنشودةَ المطر» خصوصًا. فبالنسبة إلى هذه الأخيرة، قد يصحّ قولُ الحاوي إنَّها افتقرتْ إلى البناء الحتميّ الصارم (ج ٢، ص ١٩٩) ولكنْ يَصْعب قبولُ رأيه في أنَّ الاستطراد الذي تشكِّل أداةُ المماثلة «كأنّ» ذريعَتَه يؤدِّي إلى تَقْطيع أوصال القصيدة (ص ١٨٠). كما قد يصحّ قولُه إنَّ تشبيهَ الشاعر النشوةَ الوحشيَّةَ التي تَجْتاحه بنشوة الطفل إذا خاف من القمر إنَّما هو تشبيهٌ يأتي بمشبَّهٍ به أقلَّ حدّةً وأكثرَ تمويهًا من المشبَّه، ولكنْ يَصْعب قبولُ رأيه في ذلك بأنَّه إسفافٌ في التشبيه. أمَّا ما يفيض به الباحثُ من أحكام، مثل قوله «لعلّ قصيدة السيّاب [«أنشودة المطر»] كانت مفكوكة كشخصيَّته، تتهرَّف وتتخرَّف، يتعطَّل الزمنُ في قلبها ويتعطَّل به التلازمُ والنموُّ والسببيَّة» (ص ١٨٠)، وقولُه إنَّها كانت تعبيرًا عن إنسان مشتَّتٍ لم يتوازن ولم يتثقف،» فإنَّه يبدو جائرًا. فما يتعلَّق من هذه الأحكام بالقصيدة غيرُ صحيح، وما يتّصل منها بالشاعر أبعدُ ما يكون عن التحقُّق واليقين. بينما تأتي أحكامُه الأخرى الخاصة بالقصيدة والشعر عامةً ـ مثل اعتباره تشابيهَ السيّاب «غايتُها الدهشةُ والتبارعُ بدلاً من صدق المعاناة والتنازع» (ص ١٩٠)، ومثل قوله إنَّ الشاعر يصل بها إلى الإسراف والمجانيَّة(٢) ـ لتَفْضَحَ مرجعيَّةً نقديَّةً بالية. وليس مستغربًا مع ذلك أن تورِّطَ مثلُ هذه الأحكام صاحبَها في التناقض، كما قد ينمّ عن ذلك قَوْلُه من ناحية إنَّ القصيدة مفككةٌ ممزَّقة (ص ١٨٠) وقولُه من ناحية ثانية إنَّ القارئ يَسْتطلع نهايةَ القصيدة من بدايتها بذلك النوع من البتر المباشر بين طرفَي النور والظلمة (ص ١٩٦) ـ علمًا أنَّ هذه القصيدة بالذات هي من تلك النصوص النادرة من حيث التباسُ نهايتها في دلالتها وفي علاقتها بالمطلع، ومن حيث الرهافةُ والدقَّةُ في التعبير اللَّتان تتَّسم بهما.

د ـ بَيْد أنَّ المغالطات النقديَّة والمفارقات في المقاربة النصيَّة لا تتصدَّر هذه الدراسة، ولا تَبْلغ ما تَبْلغه في عمل ريتا عوض.(٣) فمع هذه الباحثة تَبْرز متاهاتُ

١ ـ فـ «حفّار القبور» هو السيّاب (المرجع السابق، ج ٢، ص ٨٠ ـ ٨٧)، والمتكلّمُ في «أنشودة المطر» والطفلُ اليتيم هما السيّاب أيضًا (المرجع نفسه، ص ١٨٠ ـ ١٩٨).

٢ ـ يقول «وقد كان معيارُ الشعر، منذ البدء، هو الصدقَ. فكيف نصدِّقه وهو يجعل انهمارَ المطر كانهمار الدماء؟ وكيف نَقْتنع وهو يَقْرن بين إراقة الدماء والحبّ والأطفال والموتى، وهي متباينةُ الدلالة والمضمون؟» (ص ١٩٠)

٣ ـ ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربيّ الحديث** (بيروت: المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٧٨).

النقد العربيّ الحديث في وقوعه تحت وطأة الانبهار ببعض المناهج الجديدة، ليعاني النصُّ الشعريُّ الأمرّيْن من جرّاء القصور في قراءته والتقصير في إتقان ممارسة المنهج في دراسته. فالباحثة تعلن صراحةً المنهجَ المعتمدَ من قبلها، وتَمْضي في ممارسته متعرِّضةً لأعمال بعض أعلام الشعر العربيّ الحديث وفي طليعتهم السيّاب. وهذا المنهج، الذي تسمِّيه «النقد الأسطوريّ» (ص ٩)، تَسْتعرضه تفصيلياً في الفصل الأول، متوقِّفةً ملياً عند أسطورة الموت والانبعاث (الفصل الثاني)، قبل أن تتناول تجلّياتها بالنسبة إلى الحضارة العربيّة في الشعر العربيّ الحديث (الفصل الثالث). ولمّا كان المجال لا يتّسع هنا لإبداء الملاحظات العديدة التي يثيرها هذا العمل،[1] فإنّ ما يَلُوح في خلفيّته من «تواضع» لافت في ادّعاء صاحبته أنّها «أوّلُ مَنْ يتناول في اللُّغة العربيّة موضوعًا كهذا في دراسة علميّة معمّقة ومتّسعة» (ص ١٠) يَدْفعنا إلى التحقُّق من صحّته في ما يتعلّق بتناول «أنشودة المطر» تحديدًا.

وفي هذا الصدد يَحْفل البحثُ بفيض من التداعيات الذاتيّة التي لا تجد لها أيَّ سندٍ نصيّ. فالسيّاب اكتشف في هذه القصيدة، حسب ريتا عوض، «أسطورةَ الموت والانبعاث مجسَّدةً في إله الخصب الميت المنبعث، الذي يَرْمز موتُه إلى اندحار القوى المولّدة في الطبيعة أمام مدّ العقم والجفاف، ويمثِّل انبعاثُه انتصارًا لمبدإ الحياة الذي يعيد النبضَ الحيَّ إلى الأعراق الميتة الذابلة.» (ص ١٠١) وعلى الرُّغم من ملاحظة الباحثة أنّ السيّاب لم يُشِرْ في هذه القصيدة إلى أيّ أسطورة أو إلى أيّ شخصيّة أسطوريّة، فإنّها لا تتردَّد في التأكيد أنّ «إله الخصب الميت المنبعث والإلهة الأمّ الكبرى هما الرمزان المحوريّان اللذان تَرْتكز إليهما القصيدة.» (ص ١٠١) وعلى الرُّغم من أنّ القصيدة، كما تُثْبت الباحثة، تَنْطلق من «ساعة السَّحَر» فإنّها تصرّ على جعلها تبدأ «بالموت في ساعة الغروب.» (ص ١٠٣) وهي تَمْضي في قراءةٍ للقصيدة «أسطوريّةٍ» فعلاً بقدْرِ ما تحوّل معطياتها الدلاليّةَ إلى ادّعاءاتٍ خرافيّة لا تقيم لحقائق النصّ أو لمنطق العرض اعتبارًا يُذْكر. فحسب الباحثة يبدأ الشاعر بمخاطبة عشتروت (ص ١٠٣)، ولا يَلْبث أن يتحوّل إزاءها إلى طفل يَبْكي «أمام أمّه» (ص ١٠٤)، ولكنّه سرعان ما يَنْقلب ليصبح ـ إذ «يمدّ يديه» ليعانق السماء ـ الإنسانَ الأوّل «قبل السقوط، حين كان يَمْرح سعيدًا في جنّة عدن.» (ص ١٠٤) بَيْد أنّ المطر هو ابنٌ آخر لهذه الأمّ، فهو ليس «سوى تموز إله الخصب، ابنِ الأمّ وحبيبها.» (ص ١٠٤) ويتّحد الشاعر بإله الخصب الميت المنبعث، فيصبح «هو تموز الابن والحبيب.» (ص ١٠٥) وهذا المثلّث الواحد الخصيب (المطر ـ تموز ـ السيّاب) لا يَلْبث بدوره أن يَنْقلب إلى نقيضه في وضع إنسانيّ وشخصيّ مأسويّ رهيب: إذ «يسقط المطر. ولكنّه، في الواقع عقيم لا يُخصب» (ص ١٠٦)، فيعمّ الحزنُ كلَّ شيء، وتضيع هويّةُ الإنسان فيَفْقد انتماءه، وتنبتّ الجذورُ التي تَرْبطه بأرضه (ص ١٠٦)، «وتبرز مأساةُ الشاعر في تمزُّق نفسه بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون. فبديلَ أن

١ ـ بدءًا من الأحكام التعسُّفيّة المسبّقة التي يُطْلقها (مثل القول إنّ الأسطورة «حقيقة إنسانيّة لا تحيا النفسُ البشريّةُ حياةً صحيّةً دونها» ص ٥، أو إنّ الشعر ليس «سوى محاولةٍ للعودة إلى حالة الإنسان قبل السقوط» ص ٩٣) إلى المغالطات النافرة التي يأتي بها (مثل الأخذ بما يقوله بعضُ الباحثين من أنّ الآلهة عشتروت أكثرُ أهميّةً من الإله تموز الذي «هو ابنها، وهو بعد ذلك زوجُها» ص ٤٥، ومثل التأكيد بعد ذلك أنّ مريم العذراء في الدين المسيحي «تَلْعب دورًا مماثلاً للدور الذي تَلْعبه الإلهةُ الأمُّ الكبرى عشتروت» ص ٤٩، أو ترداد ما يقوله بعضُ الدارسين من «أنّ القصص الذي دار حول معركة كربلاء يُشْبه قصةَ القديس جرجيس» ص ٦٥).

يولِّد المطرُ الخصبَ والحياةَ فإنَّه يُنْتج جوعًا وموتًا[!]» (ص ١٠٨)

هـ ـ كأنّ ريتا عوض فتحتْ بابًا لم يعتِّم كثرةٌ من الدارسين أنْ ولجوه بخفّة وأريحيّة لافتتَيْن، وإنْ عفا العديدُ منهم عن ذِكْرها، كما أَغْفلتْ هي بادرةَ عبّاس في الإشارة إلى ما يُمْكن اعتبارُه منطلقَ بحثها في «أنشودة المطر» ـ ألاَ وهو اهتداءُ السيّاب في هذه القصيدة إلى أسطورة أدونيس (تموز).[1] فإلياس خوري يُفْرد فصلاً كاملاً من كتابه **دراسات في نقد الشعر**[2] لدراسة «أنشودة المطر» حيث يَرْفد التشوُّشَ في الخطاب النقديّ شطحٌ في الرؤية. فحسْب خوري «الأساسُ في هذه القصيدة هو تزاوجُ مصطلحَي الرمز والغنائيّة. تتحدَّد غنائيّةُ المصطلح من إطار مخاطبته. يقف الشاعرُ ويخاطب بلادَه التي تَمْتزج بالرمز العشتاريّ...» (ص ٣٠) فكأنَّ القصيدة بحثٌ نقديٌّ، أو كأنَّ غنائيّة المصطلح مفهومٌ معقولٌ في هذا السياق أو لا فرق بينه وبين مصطلح «الغنائيّة،» أو كأنَّ تحدُّدَه من إطار مخاطبته أمرٌ يُمْكن تصوُّره. أمّا موضوع القصيدة فيتزاوج فيه «طرفان: صوتُ الشاعر والواقع» (ص ٣٠)، دون أيّ تحديد لتمييز هذَيْن الطرفيْن أو لتعيين صيغة تزاوجهما. والقصيدة «عالمٌ مركّبٌ يَنْطلق من الصورة، لكنَّه يتحدَّد في الإيقاع الذي يَفْرض على الصورة عناصر تشكُّلها» (ص ٣٦)؛ بَيْد أنَّ الصورة والإيقاع لا يَلبثان أن يَنْدمجا في واحدٍ منهما هو الإيقاع الذي يتركّب ـ كما يقول خوري ـ «من عنصرَيْن: الوزن والقافية من جهة، والصورة من جهة أخرى.» (ص ٣١) غير أنَّ الإيقاع نفسه هو «جزء» من التداعي (ص ٣٢)، وهذا بدوره «صوتُ الشاعر» (ص ٣٢)، وصوتُ الشاعر هو قصيدته، وبين الشاعر وصوته (قصيدته) تقع الذاكرة، «والذاكرة هي التداعي.» (ص ٤٥)

تمضي الدراسة على هذا النمط من التشوُّش، مُدَّعيةً أنَّ القصيدة تبدأ «بابتهالات أمام الطبيعة وآلهة الطبيعة.» (ص ٣٤) وإزاء الصورة الماثلة في قول السيّاب «كأنَّ طفلاً بات يهذي...» يقول خوري إنَّ المشبَّه هنا «قد فُقِدَ، والمشبَّه به يَمْتزج بالمشبَّه، ولا يبقى سوى المخيّلة... فالطفل هو المشبَّه والمشبَّه به. نحن في حلم...» (٤٩) إلى آخرِ ما يَدْخل في باب التـرّهات أكثرَ منه في باب الدراسة الموضوعيّة.

و ـ الأمر مغاير مع د. عبد الكريم حسن، إذ تَبْرز مقاربةٌ مختلفةٌ منهجيّاً وإجرائيّاً لشعر السيّاب في كتابه المكرَّس لدراسة هذا الشعر.[3] ففي ما يتعدّى الادِّعاءات التي لا تصحّ نظريّاً أو منطقيّاً ولا تَثْبت فعليّاً أو إجرائيّاً،[4] يُوضح د. حسن منهجه في هذه الدراسة. فيقدّمه بوصفه موضوعيّاً بنيويّاً، أيْ بحثًا في الموضوع «يَهْدف إلى اكتشافِ السجلّ الكامل للموضوعات الشعريّة في كل مرحلة من المراحل الشعريّة عند السيّاب،» واكتشافِ البنية «التي تتشابك فيها هذه الموضوعاتُ الشعريّة.» (ص ٣٢) ويَعْرض بالتفصيل الخطواتِ الإجرائيّةَ التي اتَّبعها في بحثه بناءً على ذلك.

غير أنَّ الناظر في هذا العمل، وفي ما يتخطّى تقديرَه للجهد المضني الذي بذله

١ ـ راجع د. إحسان عبّاس، مصدر مذكور، ص ٢٤٥.

٢ ـ إلياس خوري، **دراسات في نقد الشعر** (بيروت: دار ابن رشد، الطبعة الأولى، ١٩٧٩).

٣ ـ د. عبد الكريم حسن، **الموضوعيّة البنيويّة ـ دراسة في شعر السيّاب** (بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣).

٤ ـ مثل إنكار الباحث اهتداءه «بمنهج مسبّق الصنع [؟!]» (ص ٣١)، وتأكيدِه (ص ٣٢) أنَّ منهج «البحث العلميّ» الذي مارسه لم يبلغْه إلاَّ بالتجربة ولم يحصل عليه إلاَّ بالتحليل، وإنَّما هو منتزَعٌ «من دراسة الشعر السيّابيّ» وإنْ كان يَصْلح «لدراسة الموضوع» في كافة الفنون الأدبيّة وأنواع العمل الأدبيّ!

فيه صاحبُه، لا يسعه إلاّ أن يلاحظ هزالَ نتائجه إنْ لم يَكُن افتقارها إلى القدرةِ على الإقناع. ولعلّ العلّة الأساسيّة في هذا العمل قائمة في منهجه المعلن الذي لا يَسْتقيم نظريّاً ولا يُقْنع عمليّاً، وفي انعدام التماسك في سيرورته الإجرائيّة. فالعمل الإحصائيّ الضخم المنجَز لا يؤدّي إلى بلورة رؤية متميِّزة، بل لا يَضْمن بلوغَ رؤية سليمة لأعمال الشاعر؛ ذلك لأنّ دلالة هذه الأخيرة قائمة فيها **كنصوص** لا كمفردات. والخلل الأساسيّ في البحث هو تحويلُه هذه الأعمالَ ركامًا من المفردات يَنْتزع منها ما يَجْمعه في مقتطفات تَصِلُ المتباعدَ والمبعثرَ بمعزلٍ عن سياقه النصيّ أو التاريخيّ لتأليفِ ما يقدّم باعتباره وجهةَ نظرِ الشاعر.

لا تفيد الادّعاءاتُ البنيويّةُ شيئًا للنهوض بهذا العمل عن انثياله وتناثره. فالترسيمات التي تَخْتم الفصولَ باعتبارها «شبكةَ العلاقات الموضوعيّة» لمادّة البحث أو بنيتها ليست إلاّ تلخيصًا لوصفٍ خطّيّ يَفُوتُه القبضُ على التعارضات الأساسيّة المكوِّنة للنصوص ومضاعفات العلاقات القائمة بينها، وذلك لأنّه بالتحديد لا يتناول هذه النصوصَ بالدرس. ولذلك ليست تلك الترسيمات ذاتَ نفعٍ يُذكر، هذا إنْ لم تَحْمل ضررًا كما هو الحال في الفصل الخامس الخاص بـ «أنشودة المطر.»[1] فإذا أضيف إلى ذلك انعدامُ أيّ تعليل للأخذ بالمراحل المذكورة في البحث، وغيابُ أيّ استنتاج خاصّ بشأنها، تراءى للناظر فيه الضعف الذي يَسِمه والذي قد تعطي ملاحقةُ ما يُذْكر فيه بصدد «أنشودة المطر» صورةً أوّليّةً عنه.

عبثًا يَبْحث الناظرُ في هذا العمل عن مقاربة للقصيدة: فليس هناك كما ذكرنا دراسةٌ نصيّةٌ لأيّ من قصائد السيّاب، بل يقوم الباحثُ إجمالاً بتناول كل ديوان من دواوين الشاعر على حِدة، ليَسْتعرض الموضوعَ الرئيسَ الذي يطغى فيه بناءً على ما يصل إليه من نتائج إحصائيّةٍ خاصّةٍ بمفرداته وما يَجِده متّصلاً بهذا الموضوع من موضوعات فرعيّة. وهكذا تأتي دراستُه لديوان **أنشودة المطر** في الفصل الخامس لتعيِّن الموتَ موضوعًا رئيسًا فيه تُتابِعُ أوضاعَه وعلاقاته في مستوياته الإنسانيّ والشرقيّ والعربيّ والوطنيّ، من خلال تناوله في محورَيْن أو واقعَيْن متفاعلَيْن يعبِّر عنهما الموتُ والطغيانُ من جهة، والموتُ والثورة من جهة ثانية. وهو إذ يُلْحق موضوعَ الحب بالمحور الأوّل (؟) فإنّه يعالج الثاني في وحدتَيْن: الأولى الثورة «بين الإمكانيّة والتحقيق» ليَلْحق بها موضوع «الحياة،» (؟!) والثانية «إخفاق الثورة.»

ولمّا كانت متابعةُ هذه الموضوعات لا تَلْتزم سياقًا نصّيًا أو تاريخيًا، مؤلِّفةً مقولاتِها من عبارات منتزَعة من قصائد مختلفة، حتى لتجتمع في المسألة الواحدة بل في الصفحة الواحدة منتخباتٌ من قصائد تعود إلى سنة ١٩٥٣ («المومس العمياء») و١٩٥٨ («مدينة بلا مطر») و١٩٦٠ («مدينة السندباد») كي تؤلِّف وجهةَ نظر الشاعر حسبَ ما يُثْبت الباحث، فليس مفاجئًا استحضارُ أجزاءٍ من «أنشودة المطر» في هذا الموضوع أو ذاك من الموضوعات المطروقة إلى جانب أجزاءٍ من قصائد أخرى لتكوِّن جميعُها سندَ الرؤية التي يَنْسبها الباحثُ إلى الشاعر حسب استعراضه الديوانَ أو المرحلةَ كما هو مبيَّنٌ أعلاه. الطريف أنّ المتابعَ لهذا الاستعراض لا يفوته أن يَلْحظ الإحالةَ على هذه القصيدة في جميع الموضوعات المطروقة، والأطرفُ استعمالُ الأبيات المعنيّة بالإحالة المذكورة.

١ ـ يُبدي التدقيقُ في «شبكة العلاقات الموضوعيّة في ديوان **أنشودة المطر**» المثبتة ص ٢٢٧ أنّ «الحبّ» يتفرّع من «الموت والثورة،» وأنّ «الثورة [بين ؟] الإمكانيّة والتحقيق» و«إخفاق الثورة» يتفرّعان من «الموت والطغيان.» بَيْد أنّ سيرورة البحث التي تَسْتند هذه الشبكة إليها تتناول «الحبّ» متفرِّعًا من «الموت والطغيان» (ص ١٩٣)، كما تَدْرس الثورةَ «بين الإمكانيّة والتحقيق» (ص ٢٠٠) و«إخفاقَ الثورة» (ص ٢١٧) متفرِّعين من «الموت والثورة!» (ص ١٩٩)

ففي ما يخصّ «الموتَ والطغيانَ» يحيل الباحثُ على بيت من «أنشودة المطر» ([أمّ الطفل] «في جانب التلّ تنام نومةَ اللحود» ص ١٩٣ ـ هـ ٢) إثر إحالته على بيت آخر من «غريب على الخليج» («والموتُ أهونُ من خَطيَّهْ» ص ١٩٣ ـ هـ ١) جامعًا تعليقَه عليهما في عبارة واحدة وكأنَّهما يَردان في نصّ واحد وسياق واحد، ومعتمدًا في هذا التعليق تأويلاً للبيت لا يبيحه إلاّ الإسقاطُ الذاتيُّ والخروجُ عن المُعْطى النصّيّ، وبخاصةٍ في ما يَنْسبه الباحثُ إلى الشاعر نفسه: «وقد تصيب أسماعَه [السيّاب] بعضُ كلمات العطف والإشفاق، ولكنَّه في كلّ هذا وذاك يرى أنّ الموت أهون من هذه الكلمات [هنا يُحيل الباحث على هـ ١]، فيعود إليه هاجسُ الحنان الأمويّ المفقود من زمن الطفولة [وهنا يحيل حسن على هـ ٢].»

بَيْدَ أنّ الأكثر غرابةً هو أن يصل الاختلالُ حدَّ استعمال البيت ذاته في مقولتَيْن مختلفتَيْن. فالبيت السابق المجتزأ نفسُه يَلْجأ إليه الباحثُ أيضًا ليؤكّد موقفَ السيّاب من الثورة، فيُثْبت بكلّ طمأنينة: «الثورةُ الأمل، إذًا، ليست حاضرًا يعيشه السيّاب. ولذا فهي غير محدَّدة في ذهنه. إنَّه لا يستطيع وصفها: كالحبّ، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر.» (ص ٢٠٥) وهكذا ما كان هناك تعبيرًا عن تحوُّل الحبِّ مطرًا يُضْحي هنا تعبيرًا عن عجز الشاعر عن وصف الثورة!

ز ـ من جهة أخرى يقوم د. علي الشرع[1] بتحليلٍ للقصيدة متعثِّرٍ يَفْتقر إلى الإقناع نظرًا إلى انعدام تماسكه وغياب التبرير للأحكام أو الانطباعات التي تَرِدُ بشأنها. ولعلّ الخللَ الأساسيّ في هذا العمل ارتكازُه إلى رؤية إلى القصيدة تهشِّم بناءها وتشوِّه من ثمَّ دلالاتها وقيمتَها الشعريّة. فالشرع يَنْتزع من هذه القصيدة قسمًا كبيرًا يَعْدل ربعَها تقريبًا (٣١ بيتًا بدءًا من البيت ١١: «فستفيق، ملءَ روحي، رعشةُ البكاء،» حتى البيت ٤١: «كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر») يَعْتبره فقرةً مستقلَّةً خاصةً في القصيدة. كما يؤكّد أنّ زمنها المرتبط بالماضي مغاير لزمن الفقرات السابقة المرتبط بالحاضر: «فهذه الفقرة، إذن، فقرة استبطانيَّة (Intro-spective) تمثِّل فترات مبكرةً جدًّا من حياة الطفل. وقد استطاع الشاعرُ الوصولَ إليها حينما أصيب بصدمة الاندهاش المتضمَّنة في قوله: فتستفيق ملءَ روحي رعشةُ البكاءْ / ونشوة وحشيَّة تعانق السماءْ / كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ.» (ص ٧١) غير أنّ هذه «الفقرة» في الحقيقة هي جماعُ جزءَيْن من مقطعَيْن (الثاني من البيت ٧ حتى الـ ١٣، والثالث من البيت ١٤ حتى الـ ٥٢)، يَرْتبط الجزءُ الأوّلُ منهما (من البيت ١١ حتى الـ ١٣) بما ورد قبلَه في المقطع الثاني بعلاقة سببيَّة. فمن التجنِّي فصلُ هذا الجزء عن سياقه وادِّعاءُ استقلاله عنه. كما أنَّه من التجنِّي ادِّعاء ارتباطِ الفقرات السابقة له بالحاضر وارتباطِه هو وبقية «الفقرة» التي يَنْتمي إليها بالماضي. فبداية «الفقرة» تأتي بصيغة المضارع المعبِّر عن الحاضر، مثلها مثل بداية المقطع الذي تَنْتمي إليه. وهذه الصيغة بالذات هي المعتَمَدة في ثلاثٍ من الفقرات الفرعيَّة الأربع (الأولى والثالثة والرابعة) التي يجعلها الباحثُ مكوِّنةً لهذه «الفقرة.» أمّا الفقرة الفرعيَّة التي لا تَعْتمدها (الثانية) فإنَّها تَلْجأ إلى صيغة تضيف إلى الدلالة على الحاضر ماضيًا مستمرّاً في هذا الحاضر، تمامًا كما هو الحال في البيت الثاني أيْ في «الفقرات السابقة»: فـ «كأنَّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام» (مطلع الفقرة الثانية) مماثل للقول «أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.» وفي جميع الأحوال لا يصحّ القول إنَّ هذه الفقرة «ترتبط بالزمن الماضي الكامن في طفولة السيّاب» (ص ٧١): فلا «فتَسْتفيق ملءَ روحي رعشةُ البكاءْ» (البيت ١١)، ولا «كأنَّ أقواسَ السحاب تَشْرب الغيوم»

١ ـ د. علي الشرع، «قراءة في ' أنشودة المطر' للسيّاب،» في **أبحاث اليرموك** (الأردن)، العدد الثاني ١٩٨٥، ص ٦٣ ـ ٨٥.

(البيت ١٤)، ولا «كأنَّ صيادًا حزينًا يَجْمع الشِّباكْ» (البيت ٣٢)، ولا «أتعلمين أيّ حزنٍ يَبْعث القمر؟» (البيت ٣٧)، ولا ما أُدرج بعدها، متعلِّقٌ بما يتَّفق مع هذا الادِّعاء. لكنَّ د. الشرع لا يَكْتفي بهذا الخطإ فيَشْفعه بالتناقض الفجّ حين يَعْتبر هذه «الفقرة» تؤلِّف مع ما سبقها القسمَ الأوَّلَ من القصيدة، وأنَّ القسم الثاني يمتدّ من بقيَّة أبيات المقطع الثالث (الأبيات ٤٢ ـ ٥٢) حتى نهاية القصيدة، وحين يدّعي أنَّ الوحدات التي يتألَّف منها هذا القسمُ الأخير ـ وهي «وحدات فرعيَّة متماسكة مع بعضها» ـ «لا تَخْتلف في بنيتها عن بنية وحدات القسم الأوَّل.» (ص ٧٤)

ح ـ مع د. دزيريه سقّال تَبْلغ الممارسةُ النقديَّةُ حدّاً كبيرًا من التدهور. ويُمْكن اتِّخاذُ دراسته لقصيدة السيّاب[1] عَيّنةً عن الافتعال في مقاربة نصّ شعريّ. فهذه الدراسة تتقدَّم ملاحَقَةً طافحةً بالأخطاء لثنائيَّات الذكورة والأنوثة والحياة والموت بحثًا عن «الدليل.» فلو وضعنا جانبًا المقصودَ بهذا المصطلح الطريف، فليس بإمكاننا التغافلُ عمّا تثيره الدراسةُ من تحفُّظ. فتقسيم القصيدة إلى سبع حركات أو سبعة مقاطع لا يتَّفق ومعطياتِها الدلاليَّةَ والتركيبيَّةَ. فالتعبير الوارد في البيت ٣٢ يُنْتزع من سياقه ليُفْصل عمّا هو متَّصل به قبله، وليتَّصل بما هو منفصل عنه بعده، كي يُعيَّن انطلاقًا منه حتى البيت ٥٢ مقطعٌ هو الخامس. أمَّا المقطع السادس وهو الممتد من البيت ٥٣ إلى البيت ٩٥ فيَعْرف توزيعًا داخليّاً إلى ثلاث حركات لا تعبأ بالوضع التركيبيّ للتعبير، علمًا أنَّ الأبيات الممتدة من ٦٢ إلى ٩٥ تمثِّل جميعُها النشيدَ الذي يُطْلقه المهاجرون في مواجهتهم العواصفَ والرعودَ أثناء إبحارهم في الخليج!

من جهة ثانية يَعْتبر الباحثُ المطرَ عنصرًا من عناصر الطبيعة (ص ٢٩)، ثم لا يَلْبث أن يَعْتبر كلاً منهما كيانًا مستقلاً عن الآخر كذكر وأنثى، بل يُتَّخذان لتمثيل علاقة الطفل بالأم ـ إخصاب وولادة ـ في المَقْطع الرابع (من البيت ٢٢ إلى ٣١)، ليتَّحد التناقضُ بالمفارقة ويضيعَ المنطقُ السويّ نهائيّاً. أمَّا في المقطع الخامس فيَجعل الباحث الصيَّادَ والشاعرَ واحدًا! (ص ٢٧) وفي المقطع السادس يفسّر الجوع الحاصل على الرُّغم من المطر (في الحركة الثانية في الأبيات ٦٥ ـ ٨١) بعدم إخصاب المطر الأرضَ (ص ٣١)؛ على أنَّ النصّ يُعْلِن بوضوحٍ أنَّ الخصب حاصل بالمطر (في البيتَيْن ٦٦ و ٨٠ بشكل خاصّ) وأنَّ الجوع ليس نتيجةَ الجدب بل الظلم (راجع الأبيات ٦٧ ـ ٦٩ ثم لاحقًا ١٠٧ ـ ١٠٨). وفي المَقْطع نفسه يَعْتبر الباحث أنَّ الوليد الذي يَرِد ذِكْرُه في نشيد المهاجرين (البيت ٩٠) «يذكِّرنا هنا بالشاعر نفسه وقد فَقَدَ أمَّه. غير أنَّه لا يَلْبث، بفعل المطر، أن يَرْضع ثديَ أمّه [!]» (ص ٣١) لتبلغَ المغالطاتُ على هذا المنوال حدَّ العبث.

ط ـ أمَّا د. يوسف حلاوي فيكرِّس في كتابه[2] قسمًا خاصّاً لدراسة «الأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب،» وتحظى «أنشودةُ المطر» بما يَقْرب من نصفها. وهو يرى فيها بعدَيْن: بعدًا أسطوريّاً يتمثَّل في المخاطَبَة التي يقدِّر الباحثُ أنَّها «إلهة الخصب عشتار» (ص ٤٧) والتي يَكْشف الشاعرُ ـ بحسب الباحث دائمًا ـ سرّاً من أسرارها حين يَذْكر (إلى جانب الفرح) الحزنَ الذي تغرق فيه؛ وبعدًا واقعيّاً يتمثَّل في حزن ذاتيّ حقيقيّ «عاناه الشاعر» وأفضى به إليه الأسى الشعائريُّ الذي كشفه. وبهذا يصبح «النقد» دراسةً تخييليَّةً تَسْتند إلى المزاجيَّة الذاتيَّة أكثر من استنادها إلى المعطى النصيّ. فإذا أضيفت إلى هذا المنحى العامّ المغالطاتُ العديدةُ البارزة في مجرى البحث تبيَّن أيّ

١ ـ د. دزيريه سقال، «النص: المعنى والفضاء/محاولة جديدة لقراءة ' أنشودة المطر'،» في **كتابات معاصرة** كانون الثاني ـ شباط ١٩٩١، ص ٢٦ ـ ٣٨.

٢ ـ د. يوسف حلاوي، **الأسطورة في الشعر العربيّ المعاصر** (بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى، ١٩٩٤).

مأساة يُسْفر عنها وجهُ هذا النقد وأيّ أذى يَلْحق بالنصّ من جرّائه. فالباحث يتعامل مع زمن الفعل القائم في القصيدة بصورة غريبة، حتى ليبدو أنّه يَخْترع نصّاً جديدًا: فهو إذ يُلْتبس عليه زمنُ الفعل في المقطع السادس (بدءًا من البيت ٥٣) يحوّل ما هو متوقّع ومأمولٌ إلى متحقّقٍ وحاصل (ثورة العراق لاجتثاث الطغيان... ص ٥٢ ـ ٥٣)، بل إنّ الباحث يَمْضي في تأويل الزمن المُعْتمد في القصيدة بشكل مثير للتعجُّب والاستغراب، إذ يرى في قول الشاعر «أكاد أسمعُ النخيلَ يَشْرب المطر» (البيت ٥٨) أنّ أشجار النخيل «الآن تَشْرب المطرَ. ومعنى ذلك أنّها أصبحتْ مهيّأةً لتلقّي بذرة اللّقاح من المطر المخْصِب؛ فالوقت قد حان لإشعالها ثورةً تجتثّ الفسادَ والطغيانَ من جذورهما. وفي هذا إيحاءٌ بأنّ النخيل لم يَكُن في السابق يتفاعل مع المطر الذي كان عِنِّينًا مخصيّاً بسبب الحكّام المستبدّين، الغربان والأفاعي رموز الشرّ والسقوط، التي عطّلت الرجولةَ في المطر لأنّها امتصّتْ خيراتِ الوطن، فَسَادَ القحطُ والبوار [!]» (ص ٥٣)

غير أنّه ليس هناك في الواقع من عنّة أو خصي، لا من قبلُ ولا من بعدُ. والمطر في القصيدة، هنا، ومن قبلُ ومن بعدُ، عنصرُ إخصابٍ وتوليد وفيرَيْن (راجع الأبيات ٦٦ و٨٠ و٨٥ ـ ٨٦...)

من جهة أخرى لا يَكْتفي الباحثُ بإضافات من قِبله على القصيدة، حين يَعْتبر الأنثى المخاطَبَةَ إلهةَ الخصب ليَبْني عليها محْورًا أسطوريّاً، بل يغيِّر أيضًا معطيات هذه القصيدة ليتوصّل إلى رؤية لا تَسْتقيم مبدئيّاً ولا جماليّاً، وذلك حين يؤكّد أنّ «القصيدة ذاتُ بنية دائريّة لأنّها تَبْدأ بالمطر وتَنْتهي به.» (ص ٥٩) ولكنّ الحقّ أنْ ليس البدءُ بمفردةٍ ـ مهما احتملتْ من شحنٍ دلاليٍّ ـ والانتهاءُ بها كافيَيْن لِمثل ذلك الاستنتاج (بنية دائريّة) نظرًا لاحتمال اختلاف الدلالات باختلاف السياق... ناهيك بأنّ القصيدة لا تَبْدأ أصلاً بالمطر!

ي ـ لا يقلّ عملُ ياسين النصير في شعر السيّاب[1] بؤسًا عن دراسة د. حلاوي، هذا إنْ لم يبزّها في ذلك. في هذا العمل يتناول الباحث في فصلٍ خاصٍّ مطوّلاتِ السيّاب الشعريّة الخمس، ومنها «أنشودة المطر.» فيَعْتمد رؤيةً منهجيّةً تتّسم بلاتجانس المقاييس، وبالتحكميّة في اختيار النصوص، وبلاجدوى المسار. فالباحث يصادر بدءًا في اعتباره التداخلَ بين البنيتين الشعريّة والاجتماعيّة، مولِّدًا لثلاثة أبعاد يجسِّدها في شعر السيّاب المكانُ، وهي «البعد الماضويّ» الذي يمثّله «بالغرفة ـ الكهف،» والبعد «المعاصر» ويمثّله «بالساحة ـ المجتمع،» و«البعد النفسيّ ـ الذاتيّ» ويمثّله «بالعتبة» التي تَجْمع بين الكهف والمجتمع. (ص ٨ ـ ٩) وهو بذلك يَخْلط مقاييس التمييز، مغفلاً كونَ البُعد النفسيّ يتحقّق في ما يخصّ الماضي كما في ما يتعلّق بالحاضر، وكونَ البعد «المستقبليّ» لا يقلّ أهميّةً عن بعدَي الماضي والحاضر. كما أنّ الخلل في الممارسة الإجرائيّة لا يَقلُّ تَعْجيبًا عنه في الطرح النظريّ. فالباحث يَخْتار في دراسته «أنشودة المطر» مقاطعَ من القصيدة غيرَ حافل لا باحترام السياق الذي تَرِدُ فيه ولا بالنَّظْم التركيبيِّ الذي يَحْكمها، ولا يتورَّع عن إسقاط أبيات من المقاطع المختارة دون أن يتَّضح مبرّرٌ لذلك أو تُعتمد إشارةٌ منبِّهةٌ عليه.[2]

١ ـ ياسين النصير، **جماليّات المكان في شعر السيّاب** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٥).

٢ ـ تمكن مراجعةُ «النماذج» التي اختارها الباحثُ لدراسة القصيدة (ص ١٠٥ ـ ١٠٨) حيث تبدو بعضُ البدايات منتزعةً من تركيبها النحويّ الذي تَرْتبط به، كما هو حال المقطع (و) ص ١٠٧. ويَظْهر غيابُ بعض الأبيات من بعض المقاطع، كما هو الحال في المقطع (ب) ص ١٠٥ ـ ١٠٦، حيث يُسقط بيتٌ قبل الأخير منه دون أيّ إشارة إلى ذلك فيتغيّر المعنى ويَخْتلف عن الأصليّ والمقصود، والمقطع (د) ص ١٠٦ ـ ١٠٧ حيث تُسقط ثلاثةُ أبيات بعد البيتيْن الأوليْن اللذَيْن يفتتحانه دون أن تُقْلح النقاطُ التي تحلّ محلّها في سدّ فجوة انقطاع العبارة الناتج عن ذلك والحَوْولِ دون تحريف المعنى الأصليّ.

والأخطر من ذلك هو تلك المغالطات التي يقع الباحثُ فيها. فهو يَعْتبر المساءَ والشتاءَ والخريفَ والموتَ والميلادَ والظلامَ والضياءَ أمكنةً، بل أمكنة «لا يحدُّها زمان.» (ص ١٠٨) ثم إنَّ التحليل المغلوط الذي يَلْجأ إليه يصل به إلى نتائج خاطئة بل مناقضة للرؤية التي تَحْملها القصيدة، كما هو الحال في تفسيره لما يَرِد في المقطع (هـ) من توازٍ بين هطول المطر وعشب الأرض من ناحية، وجوع الناس من ناحية ثانية، بالعقم الذي يَسِمُ السماءَ والأرض: «... في كلّ عام... السماء تُمْطر والأرضُ تُعْشب، ومع ذلك فالجوع باقٍ... هذه الاستمراريّة جعلتْ مكانَي الصورة الشعريّة السماء ـ الثرى عقيمان [هكذا!]» (ص ١١٤)

ك ـ أخيرًا تأتي مساهمة د. علي زيتون[١] لتَسْتعيد مغالطاتٍ تردَّدتْ في أعمال سابقة، ولا شأن يُذْكر لادِّعاءات منهجيّة فيها تُبرز بدائيّةً وعموميّةً راجحتيْن. لكنَّ الدراسة الإجرائيّة تَمْضي إلى ما هو أخطر من ذلك، إذ تغادر الادِّعاءاتِ المعلنةَ إلى انتقائيّة تجميعيّة ذات سمات ماديّة أوليّة تُراكِمُ تحت عناوين مستهلكة (المدينة والريف، الفرد والجماعة... إلخ) شذراتٍ متفرّقةً لا يَنْتظمها سياقٌ محدَّد.

في هذه الدراسة خروج عن المعلن والمدّعى؛ فليس هناك من تناول لنصّ كامل، بل انتزاعٌ لمادة البحث من سياقها ووضعها في سياق آخر، على تعثُّر في الفهم واختلال في التحليل. وقد يكون استعراضُ المقاربة الخاصّة بـ «أنشودة المطر» فيها كافيًا لإعطاء فكرة عامّة عن المقصود.

في دراسة البعد الاجتماعيّ في شعر السيّاب الملتزم بقضايا الجماعة يبدأ د. زيتون بمقطع من ثمانية أسطر (من السطر ٤٠ إلى السطر ٤٧) من قصيدة من ١٢١ سطرًا هي «في المغرب العربيّ» (آذار ١٩٥٦) لتأكيد مناداة السيّاب «بالثورة على كلّ نوع من أنواع الظلم.» (ص ٩٣) ولكنَّ الناظر في الأبيات لا يَجِد موقفًا للسيّاب من **جميع** أنواع الظلم. والرجوع إلى سياقها في القصيدة يرجِّح إشاراتها إلى الدعوات التحريضيّة ذات الجذور العربيّة والإسلاميّة لثورة الشعب الجزائريّ على الاستعمار الفرنسيّ. وتكاد القصيدة بمجملها تخلو من أيّ بعد اجتماعيّ.[٢] كان على الباحث، حسب المنطق الذي يَحْكم دراسته، أن يُدْرجها في البعد الثاني (القوميّ) من الأبعاد الأربعة التي وَزَّعَ شعرَ السيّاب الملتزمَ عليها. ولا يَلْبث د. زيتون أن يَعْبر سريعًا مقطعًا مستلاً من «عرس في القرية» (١٩٥٤)، ليتوقَّف مليّاً عند مقطع من ١٣ بيتًا (من البيت ٩٦ إلى البيت ١٠٨) يَنْتزعه من «أنشودة المطر» ذات الـ ١٢١ بيتًا. وهو في دراسته هذا المقطع يَنْطلق من قراءة مغلوطة للأبيات، فيَجْعل لؤلؤَ الخليج «لفئة اجتماعيّة» ومحارَه والموتَ فيه «لفئة أخرى» (ص ٩٤) ـ وهذا ما لا تقوله الأبياتُ. بل يُمْكن القول إنَّ مَنْ يصيبون اللؤلؤَ أو المحارَ أو الموتَ هم من فئة اجتماعيّة واحدة، هي فئة المهاجرين الذين غادروا العراقَ بحثًا عن رزقٍ حُرموهُ، أو عن حياة تعذَّرتْ عليهم فيه، وإنْ كان الحرمانُ والموتُ هما ما يرجِّحُ بلوغُهُ فعليّاً. ويقع الباحث في الاضطراب والتناقض في محاولته توزيعَ المعطى المعجميّ في حقليْن دلاليَّيْن طبيعيّ وإنسانيّ، حين يجعل الردى في الثاني دون الأوّل (ص ٩٥) ـ مع أنّه قائم في هذا الأخير مثله مثل اللؤلؤ والمحار كما يُفْصح النصُّ بوضوح عن ذلك ـ ليصلَ إلى استنتاج لا يتَّفق ومعطياتِ هذا النصّ، وهو القول بأنَّ حقل الطبيعة إيجابيّ مرتبط بالخير الوفير مقابلَ حقل الإنسان السلبيّ المرتبط بالبؤس والموت.

١ ـ د. علي زيتون، **السيّاب ـ أضواء على الرؤية واللُّغة الشعريّة** (د.م.: حركة الريف الثقافيّة، الطبعة الثانية، ١٩٩٩ [الطبعة الأولى ١٩٩٦]).

٢ ـ راجع نصّ القصيدة، وراجع دراستنا الخاصّة لهذا النصّ في كتاب صدر عن دار الآداب مؤخّرًا عن السيّاب.

وقـد لا يكون هذا الاسـتنتـاج المغلوط مرتبطًا فقط بتحوير موقع الموت بنقله من حقل الطبيعة (الخليج) إلى حقل الإنسان وحده، إذ يبدو المنهجُ المعتمدُ نفسُه القائمُ على رصفٍ تراكميّ للعنصر المعجميّ بناءً على هذَيْن البعدَيْن في أساس الخطإ المذكور أيضًا.

لكنَّ الأشدّ طرافةً وإثارةً للأسف ما يورده الباحثُ من تأويل لغياب «اللؤلؤ» في ما يُرجِّعه الصدى من صياح المتكلّم بالخليج. فهو يَعْتبر أنَّ «تدخُّلاً ما قد حَذَفَ وجودَ اللؤلؤ من مضمون الصدى» (ص ٩٨) و«أنَّ المتدخِّل مستغلّ شرير له الغنْمُ من كلّ شيء وعلى الفقراء الغرْم.» ولا يَلْبث الباحث أن يعيّن المتدخِّلَ المذكورَ في «آلاف الأفاعي» التي تَشْرب خيرات العراق: «الأفاعي هي المسؤولةُ عن ضياع [اللؤلؤ] من الصدى، وهي المسؤولةُ عن استغراق البائس المهاجرِ في الموت، وهي المسؤولة عن نثر الرغو والمحار دون اللؤلؤ...» (ص ١٠١). ولستُ أدري إنْ كانت مسؤولة أيضًا عن مثل هذا التخليط. ولو تجاوزنا الأحكام الاعتباطيّة التي يُطْلقها الباحثُ،[1] فإنَّ تحليله أبياتَ «أنشودة المطر» العشرةَ الأولى يَحْمل العديدَ من المغالطات التي تعود إلى تعسُّفيّة المنهج أو الإسقاطيّة الذاتيّة على النحو الذي لوحظ بصدد الأبيات السابقة من القصيدة ذاتها.

كما أنَّ الاختلال قائم كذلك في الدراسة التفصيليّة للأبيات. فالدكتور زيتون يعيد أولاً تركيبَ «النصّ» بصيغة مختلفة عن تلك التي يقوم عليها، وذلك بقراءته في لوحات ثلاث. فيجعل الصورتَيْن الأُوليَيْن اللتَيْن تَردان في البيتَيْن الأوّلين في لوحة أولى، ويأخذ من الأبيات الأربعة اللاحقة التي تَنْهض فيها الصورةُ الثالثة الأبياتَ الثلاثةَ الأولى ليجعل منها اللوحةَ الثانية، ويضمّ البيتَ الرابعَ الأخيرَ الذي يَنْتهي به المقطعُ الأوّل من القصيدة إلى الأبيات الأربعة الأولى من المقطع الثاني المكوّنة للصورة الرابعة في القصيدة ليقيم لوحةً ثالثة. هذا في الوقت الذي يُهْمل فيه الأبيات الثلاثة اللاحقة التي تُكْمل ما قبلها ويتمُّ بها المعنى المقصودَ ويَنْتهي بها المقطع الثاني. فالحقّ أنَّ البيت السادس الذي يَنْتمي إلى الصورة الثالثة يَرْتبط بالفرح والسعادة اللذَيْن تؤدِّيهما هذه الصورةُ، بينما تَرْتبط الأبياتُ الأربعة اللاحقة بالحزن والكمد، ولكنّ الباحث حين يجعل هذه الأبيات جميعًا في لوحة واحدة يَمْسخ المعطى الدلاليّ للنصّ ويشوّهه.

الخلاصة: جدوى النقد؟

يَخْلص الناظرُ في هذه الإسهامات المختلفة إلى جملة من الملاحظات أهمُّها ما يأتي:

١ ـ اشتراكُها جميعًا، على تفاوت في عوارض الإسقاط الذاتيّ والتعسُّف، في الأحكام والمغالطة في الرؤية والتحليل. لم تَسْتقم لدى أيّ من أصحابها مقاربةٌ ملائمة للنصّ الشعريّ موضوع الدرس، فعمّ الانحرافُ أعمالَهم على درجاتٍ مختلفة. لا يخْفى أنَّ بعض هذه الإسهامات قد حَفَلَ بسمات إيجابيّة لا تُنْكر، بَيْد أنَّ هذه السمات بقيتْ محدودةً ومبعثرةً لا يَنْتظمها نسقٌ منهجيٌّ. لذلك لا يُعْتدّ بها إجمالاً؛ إذ لا يعوَّل في الممارسة النقديّة المجدية على فكرة صائبة من هنا أو رأيٍ سليم من هناك، بقدر ما يعوَّل على النهج العامّ في مقاربة الأعمال الأدبيّة موضوع الدرس، وهو نهج يبدو تماسُكُه محكومًا بالمنهجيّة البحثيّة الناجعة من ناحية وبالتزام معطيات النصّ الكليّة من ناحية ثانية. ولعلّ غياب هذا الالتزام تحديدًا هو القاسمُ المشتركُ بين الإسهامات النقديّة المشار إليها، وهو غياب أَطْلق القولَ النقديّ في فضاء لا حدود له، فمضى يتناسل بالتداعي مراوحًا بين الهذر والهذيان، دون أن تتمكّن المنهجيّةُ من لجمه

١ ـ مثل قوله كانت حياة السيّاب «كلّها سبقًا وتوقًا إلى الأنثى» (ص ١٠٢)، ومثل اعتباره الأبياتَ التي يأتي بها من قصيدتَيْ «احتراق» ومن «غدًا سألقاها» دالّةً على الحرمان الجنسيّ على الرُّغم ممّا تَحْفل به كلٌّ منهما من تعابير تؤكّد الإشباعَ الجنسيَّ تحديدًا.

... وبعده

تمامًا، الأمر الذي يَدْفع إلى البحث عن تفسير لهذا التفاوت: أهو عائد إلى المنهج نفسه أم إلى أسباب قائمة خارجه؟

٢ ـ المفارقة فيها ـ على تفاوت أيضًا ـ بين الطروحات النظريّة والممارسات العمليّة، بغضّ النظر عن الأصول المنهجيّة المتعدِّدة المختارة من قبل النقّاد المعنيِّين.

لعلّ أحدًا لا يُمْكنه أن يأخذ على ناقد اعتمادَ منهجٍ دون آخر، إنّما لا يُمْكن في المقابل أيَّ ناقد أن يقول بمنهج ولا يَلْتزم به. ويأخذ عدمُ الالتزام أشكالاً متعدِّدة تبدأ من التحكُّميّة التي يَعْمل بها الناقد ليَفْرض على النصّ ما ليس فيه (فالنقد الأسطوريّ لا يَعْني أنّ كلّ أنثى هي عشتروت...) ولا تَنْتهي عند تطبيق لا يمتّ بصلة إلى مرجعيّته المعلنة (فالبنيويّة ليست عمليّةَ تلخيصٍ وتجميع). وهذا الوضع السائد يَدْفع إلى ضرورة التذكير ببدهيّات النقد الأدبيّ. وأُولى هذه البدهيّات تتمثّل في القراءة السليمة للنصّ الأدبيّ. ولمّا كانت القراءة لا تتمّ من دون منظور محدَّد، فإنّ جدليّة العلاقة بين قراءة النصّ ومنهج البحث تَفْرض التذكيرَ بالبدهيّة الثانية المتمثّلة بضرورة التمحيص في المنهج المتبنّى لبلورة ميدان فعاليّته ومداها في آن. فقد لا يكون مفيدًا التهليلُ لمنهج نقديّ أجنبيّ المصدر، والمسارعةُ إلى تطبيقه على الأعمال العربيّة كيفما اتّفق. وخلافًا لذلك قد يكون في تقديمٍ لهذا المنهج أو ذاك بما يوضّح غاياتِه ويحدِّد آلياتِ اشتغاله كبيرُ فائدة.

٣ ـ بلوغ الخلل النقديّ حدّاً من الانتشار ومن العمق يَجْعل التساؤلَ عن جدوى النقد الأدبيّ مشروعًا وملحّاً. فإذا صحّت الملاحظات الخاصة بهذه الإسهامات النقديّة ـ ومعظم هذه الإسهامات من قِبلِ أصحاب اختصاص عالٍ ـ وكانت بذلك تعطي صورة مُجْملةً عن أوضاع النقد الأدبيّ العربيّ السائد، تبدّى للقارئ أيّ تشويه أو أذى يُمْكن هذا النقدَ أن يُلْحقه بالأعمال الأدبيّة الإبداعيّة خصوصًا وبالحياة الفكريّة والثقافيّة عمومًا. صحيح أنّ هذا ليس بالطبع هو هدفَ النقد أو غايةَ أصحابه؛ ومع ذلك فليست النيّات ـ على طيبتها ـ هي المقياسَ أو الحُكْمَ في مثل هذه الحالة، بل الفعّاليّة الإجرائيّة العمليّة في مقاربة النصوص الأدبيّة. وقد تتمثّل هذه الفعّاليّة في مدى اتّساق المنهج البحثيّ وملاءمته للعمل الأدبيّ المتناول، ومدى إقناعه بتماسك طرحه وطرافة نتائجه. وعندما يَنْحرف، يصبح من الضروريّ تنبيهُه إلى ذلك، ونقدُه، واستثارةُ الحوار معه بشأن القضايا المحوريّة التي يَجْدر تناولُها ـ وهي قضايا غيرُ ثابتة، والتصوُّراتُ والأحكامُ بشأنها غيرُ نهائيّة. ضمن هذا المنظور يتقدَّم هذا النقد (نقد النقد) نقدًا للذات، في الوقت الذي يتقدَّم فيه نقدًا للآخر، وذلك بقَدْرِ ما يتيح طَرْقَ هذه القضايا، وبلورةَ المنهجيات المناسبة للمقاربات التي تَفْترضها.

في هذا الإطار تحديدًا يَجْدر وضعُ ما ورد أعلاه. على أنّ اكتماله يَفْترض من ناحية أولى تناوُلَ الأصول المنهجيّة التي تشكّل مرتكزاتِ الإسهاماتِ النقديّة المختلفة التي جرى التعرُّضُ لها أعلاه، باتّجاه نقاش أهدافها وطرائقها ومدى فعّاليّتها النظريّة والعمليّة. ويَفْترض من ناحية ثانية دراسةً لنصّ قصيدة السيّاب («أنشودة المطر») يتمثّل فيها نقدٌ مختلفٌ، أو على الأقلّ منحى منهجيّ مختلف، يتخطّى المآخذَ التي سُجِّلتْ على الإسهامات المستعرضة. ولمّا كان المجالُ هنا لا يتيح القيامَ بذلك، فإنّ الرجوع إلى بعضِ أعمالٍ لنا تقوم على مخطّط مماثل قد يكون مفيدًا لتكوين فكرة أوليّة عن الاتّجاه المنهجيّ المذكور ومآله.[1]

بيروت

١ ـ من هذه الأعمال: **أبحاث في النصّ الروائيّ العربيّ** (بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية ٢٠٠٠)؛ **وفي النصّ الشعريّ العربيّ ـ مقاربات منهجيّة** (بيروت: دار الآداب، الطبعة الثانية ١٩٩٩)؛ **وجسور الحداثة المعلّقة ـ في ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح** (بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى ١٩٩٨). كما يمكن العودة إلى **بدر شاكر السيّاب وريادة التجديد في الشعر العربيّ الحديث** (بيروت: دار الآداب، الطبعة الأولى، أيلول ٢٠٠١) وهو كتاب لم يَكُنْ قد صدر بعدُ حين أنجز هذا البحث.