بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين المحتلة بعد حرب 1967م

(1988-2015م)

The movement of modern literary criticism in occupied Palestine after the 1967 war (1988- 2015)

إعداد

طارق علي أحمد صيرفي

إشراف

أ. د. خليل محمد الشيخ

حقل التخصص: اللغة العربية– أدب ونقد

تاريخ المناقشة

9/ 8 / 2017م

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين المحتلة بعد حرب 1967م

(1988- 2015م)

The movement of modern literary criticism in occupied Palestine after the 1967 war (1988- 2015)

إعداد

طارق علي أحمد صيرفي

ماجستير لغة عربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية 2011م.

قدمت هذه الأطروحة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص اللغة العربية وآدابها- أدب ونقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

أ.د. خليل محمد الشيخ..... مشرفًا ورئيسًا

أستاذ الأدب المقارن- جامعة اليرموك

أ.د. يوسف مسلم أبو العدوس..... عضوًا

أستاذ البلاغة والنقد- جامعة اليرموك

أ.د. موسى سامح ربابعة..... عضوًا

أستاذ الأدب الجاهلي- جامعة اليرموك

أ.د. فايز عارف القرعان..... عضوًا

أستاذ البلاغة والنقد- جامعة اليرموك

أ.د إبراهيم محمد الكوفحي..... عضوًا

أستاذ الأدب الحديث- الجامعة الأردنية

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الإهداء

إلى روح أمي الطاهرة الطهورة

إلى أبي الحبيب حفظه الله

إلى زوجتي الحبيبة

إلى أخي وأخواتي نور عيوني حفظهم الله جميعًا

إلى الأهل والأحبة

أهدي ثمرة جهدي

طارق علي الصيرفي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكر والتقدير

من لا يشكر الناس لا يشكر الله

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور خليل الشيخ الذي أشرف على أطروحتي، فكان خير مشرف بمتابعته وبنصائحه وملحوظاته، كما أشكر الأساتذة الأفاضل يوسف أبو العدوس وموسى ربابعة وفايز القرعان وإبراهيم الكوفحي على تجشّمهم قراءة الأطروحة وإبداء الملحوظات القيّمة التي لولاها لما ستكون الأطروحة على الوجه التام.

وأشكر الأستاذ الدكتور عادل الأسطة، أستاذ الأدب والنقد في جامعة النجاح الوطنية، والذي أمدّني بالمساعدة من خلال بعض المراجع المهمة والملاحظات الدقيقة والنصائح السديدة.

والشكر موصول إلى أهلي الأعزاء جميعًا على ما بذلوه من جهد مادي ومعنوي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحتوى

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
المحتوى	هـ
الملخّص	ز
المقدمة	1
التمهيد	6
الفصل الأول: نقد الشعر	**19**
1-1 النقد المنهجي	21
1-1-1 الاتجاه غير النصي	22
1-1-2 الاتجاه النصي	32
1-1-3 الاتجاه الذي يجمع بين المناهج النصّية والمناهج غير النصّية	68
1-2 النقد غير المنهجي	95
الفصل الثاني: نقد الأعمال السردية	**102**
2-1 نقد الرواية	**103**
2-1-1 المضمون	104
2-1-2 الشكل	111
2-1-3 الشكل والمضمون	121
2-2 نقد القصة	**149**
2-2-1 المضمون	150
2-2-2 الشكل والمضمون	159
الفصل الثالث: نقد المسرحية	**189**
3-1 دراسة تاريخية	191

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-3 دراسات تهتمّ بالمضمون..... 195
3-3 دراسات شكلية..... 202
4-3 دراسات تهتم بالشكل والمضمون..... 211
5-3 بين النظرية والتطبيق..... 229
الخاتمة..... 238
المصادر والمراجع..... 243
Abstract..... A

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملخّص

صيرفي، طارق علي. حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين المحتلة بعد حرب 1967م (1988- 2015م). 2017 (إشراف: أ. د. خليل الشيخ)

تتناول هذه الدراسة حركة النقد الأدبي في الضفة الغربية بما فيها القدس الشرقية، وذلك بين العامين 1988 و2015، بهدف الكشف عن المناهج النقدية التي ينطلق منها النقّاد، ورصد أدواتهم النقدية الإجرائية التي يستخدمونها في أثناء النقد والتحليل، والكشف عن أبرز المصطلحات النقدية التي يوظفونها والمقولات النقدية التي يتّكئون عليها، والالتفات إلى أهم مرجعياتهم، لنرى مدى التزامهم بالمناهج التي يعتمدون عليها، ومدى تطبيقهم لها.

تنوّعت المناهج النقدية التي يوظّفها النقاد الفلسطينيّون، فمنها ما هو نصّي ومنها ما هو غير نصّي، ومنها ما جمع بينهما، ومعظم هؤلاء النقاد يجمعون بين أكثر من اتجاه، كما يعنى بعضهم بدراسة المضمون، وبعضهم بدراسة الشكل وأكثرهم يجمع بين دراسة المضمون والشكل معًا، لذلك صعب تصنيفهم ضمن اتجاه واحد، ما جعلني أدرج الناقد الواحد تحت أكثر من اتجاه.

لذلك جاءت الدراسة في مقدمة أبيّن فيها تصوّرًا عامًّا عنها، وفي تمهيد يبيّن حركة النقد الأدبي الفلسطيني في فلسطين قبل عام 1988م، وتناولتُ في الفصل الأول نقد الشعر، وفي الفصل الثاني نقد الأعمال السردية: الرواية والقصة، وفي الفصل الثالث النقد المسرحي، وأخيرًا الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة ثم التوصيات.

تناولتُ في هذه الدراسة دراسات النقّاد المنشورة في كتب، بالدرجة الأولى، كما التفتُّ إلى دراساتهم المنشورة في المجلّات المحكّمة بالدرجة الثانية، في حال عدم إدراجها في كتب.

الكلمات المفتاحية: النقد الأدبي، نقد النقد، فلسطين المحتلة، نقد الشعر، نقد الأعمال السردية، نقد الرواية، نقد القصة، النقد المسرحي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة

يرتبط النقد بالأدب ارتباطًا وثيقًا، لذا أطلق أبو حيان التوحيدي (ت 403 هـ) على نقد النصوص "الكلام على الكلام"، فالكلام الأول هو النقد، والكلام الثاني هو الأدب الذي يتم الكلام الأول بناء عليه. إنَّ تاريخ الأدب العربي يبرهن أنّ كل حركة أدبية تتبعها حركة نقدية، وإن بدأت على نحوٍ بسيط، كما ورد في الحديث عن بعض القصائد الجاهلية، ثم تطوّر التصوّر النقدي حتى وصل النقد إلى ما هو عليه الآن من منهجية علمية وبحثية.

تشكّلت الحركة الأدبية في فلسطين بشكل عام، وفي المناطق المحتلة بعد حرب 1967م بشكل خاص، كغيرها من الحركات الأدبية في الوطن العربي، وعلى مدار التاريخ، بسبب الظروف المختلفة من سياسية واجتماعية واقتصادية... وكان من الطبيعي أن تتبعها حركة نقدية. إلا أنّ فلسطين وقضيتها قد مرّتا بمراحل مختلفة، وظروف متنوعة، على مدى أكثر من قرن من الزمن، وقد انعكس ذلك بصورة طبيعية على الأدب والحركة الأدبية على اختلاف مكوّناتها، كما انعكس أيضًا على حركة النقد الأدبي.

فمن المراحل التي مرّت بها حركة الأدب في فلسطين بشكل عام، وفي الضفة الغربية بشكل خاص في العصر الحديث: مرحلة ما قبل النكبة، ومرحلة النكبة وما بعدها، ومرحلة النكسة عام 1967م وما بعدها، ومرحلة الانتفاضة الأولى، ومرحلة السلام والدولة، ومرحلة الانتفاضة الثانية. ولا شكَّ أنَّ كل مرحلة من المراحل السابقة عبّرت عنها حركة أدبية وتلتها حركة نقدية، على نحو من الأنحاء.

لقد تمَّ التركيز على حركة النقد ودراسته، في فلسطين، قبل النكبة حتى بداية الانتفاضة الأولى في أواخر عام 1987 وبداية عام 1988، وقد صدر عن تلك المراحل دراسات مختلفة. أما الحقبة الزمنية موضوع الدراسة (1988– 2015م) فلم يولِها الدارسون الاهتمام الكافي، على الرغم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من كثرة العوامل التي أسهمت بشكل فعّال في تطور حركة النقد الأدبي في فلسطين، بعد الانتفاضة الأولى وحتى وقتنا الحاضر. لذلك ستتمحور هذه الدراسة حول حركة النقد الأدبي الحديث خلال الفترة المشار إليها آنفًا، كما أنّها ستنحصر في الضفة الغربية والقدس، حيث قدّم الطالب محمد سالم شحادة خليل أطروحة دكتوراه، بعنوان "**النقد الأدبي داخل فلسطين 48 في نصف قرن (1948–1998)**"، في قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك، وكما هو واضح في العنوان، فقد تناولت هذه الدراسة حركة النقد الأدبي في فلسطين المحتلة عام 1948، منذ النكبة حتى العام 1998م. لهذا آثرت الدراسة الحالية أن تتوقف على حركة النقد الأدبي في الضفة الغربية والقدس، وتبرز ملامحها.

وتنبع أهمية هذه الدراسة من أنّها تتناول حركة النقد الأدبي في فلسطين المحتلة بعد حرب 1967م، وستنحصر في الضفة الغربية بما فيها القدس الشرقية، في فترة زمنية محددة، تقع بين عامي 1988 و2015، وهي فترة غنية وخصبة بالإنتاج الأدبي والنقدي على السّواء، فهذه الفترة، على أهميّتها، لم تحظَ بدراسات علمية عميقة، أقصد دراسة النقد، كسابقاتها من المراحل التي مرّ بها الأدب والنقد في فلسطين. لذا فإنَّ هذه الدراسة تبني على ما بدأه الباحثون السابقون، وتكمل ما وصلوا إليه، فهي حقبة زمنية مهمة في تاريخ فلسطين الأدبي والنقدي.

لذلك فإنني أعتمد على المنهج الوصفي وعلى نقد النقد في تحليل الدراسات النقدية على اختلافها وتنوّعها.

اهتم الباحثون بحركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين بشكل عام، لذلك أنجزوا في هذا الشأن بعض الدراسات المتنوعة، فتشكّل دراسة هاشم ياغي "**حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين**" (1973م) أولى هذه الدراسات التي تأخذ منحى تاريخيًّا، فقد استطاعت أن تضع اللبنات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأساسية لدراسات لاحقة. وقد تناول الباحث فيها حركة النقد الأدبي بعد نكبة عام 1948م إلى نهاية الستينات، في فلسطين بشكل عام.

وقد أعدَّ عبد الحليم عبد اللطيف زهد أطروحة دكتوراه، في جامعة القديس يوسف ببيروت، عنوانها "**حركة النقد الأدبي الفلسطيني في فلسطين المحتلة بعد الخامس من حزيران 1967-1976**" (1978م). درس الباحث حركة النقد الأدبي خلال فترة محددة، ما يقارب عشر سنوات، منذ عام 1967 إلى 1976م.

ثم أنجز قسطندي شوملي دراسة بعنوان "**الاتجاهات الأدبية والنقدية في فلسطين**" (1990م)، وقد تناول فيها اتجاهات الأدب والنقد في جريدة فلسطين منذ تأسيسها وحتى إغلاقها سنة 1967م.

أمّا ماجدة حمّود فقد أنجزت دراسة مهمّة بعنوان "**النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات**" نشرتها عام 1992م، وفيها تناولت النشاط النقدي والآراء النقدية المختلفة للنقاد الفلسطينيين الذين يعيشون خارج فلسطين مثل إحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا وحسام الخطيب وعبد الرحمن ياغي وهاشم ياغي ويوسف اليوسف وفيصل درّاج وغيرهم.

وتجيء بعد ذلك دراسة حسام الخطيب "**النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات (دراسة في حركة النقد الأدبي في فلسطين المقيمة والظاعنة من النهضة حتى الانتفاضة-1988)**" (1996م)، وهي دراسة تجمع بين التأريخ والتحليل النقدي، والباحث تناول هذه الظاهرة على امتداد قرن من الزمان، ما جعلها أقرب إلى المسح النقدي العام، فقد التفت إلى حركة النقد الأدبي وجهود النقاد الفلسطينيين في فلسطين كافة، وفي الشتات، وذلك خلال فترة محددة منذ النهضة حتى بداية الانتفاضة الأولى عام 1988م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذا الحال في دراسة محمد سالم شحادة خليل، "**النقد الأدبي داخل فلسطين 48 في نصف قرن (1948-1998)**" (2002م) المشار إليها سابقًا. فقد درس الباحث في أطروحته حركة الأدب والنقد مقتصرًا الحديث في هذه الدراسة عن فلسطين المحتلة عام 1948م، منذ النكبة حتى عام 1998م.

ثم أعدّ إبراهيم خليل دراسةً بعنوان "**نقاد الأدب في الأردن وفلسطين/ دراسات أدبية**" (2003م). تناول فيها أسماء نقاد بأعينهم، وجميعهم عاشوا خارج فلسطين، فكان نشاطهم النقدي في دول عربية أو أجنبية.

لكنَّ هذه الدراسات وغيرها تشكل نقاط ارتكاز أساسية لا بدّ للباحث أن يفيد منها وأن يساجلها، وأن يقوم بقراءة للمشهد النقدي على نحوٍ يتسم بالعلمية والموضوعية.

لقد اشتملت هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة موزعة كما يأتي:

المقدّمة: وفيها تصور عام لموضوع الرسالة وأهميتها والمنهج الذي سرتُ عليه وعرض أبرز الدراسات السابقة في هذا الموضوع، كما احتوت على توضيح لتقسيم الدراسة.

التمهيد: وفيه استعرضت حركة النقد الأدبي الفلسطيني قبل العام 1988 في فلسطين؛ لأبيّن أنّ حركة النقد بعد العام 1988م لم تكن منبتّة، أو جاءت من فراغ، بل هي امتداد طبيعي ومتطوّر لحركة نقدية طويلة، وإن كانت ذات أدوات إجرائية بسيطة بالمقارنة مع لاحقتها.

الفصل الأول: نقد الشعر: وقد قسمته إلى نقد منهجي ونقد غير منهجي، أما النقد المنهجي فقد قسمته أيضًا إلى اتجاه غير نصّي، واتجاه نصّي، واتجاه يجمع النقد النصّي وغير النصّي. أما النقد غير المنهجي فهو الذي يعتمد على التأثرية أو الانطباعية.

الفصل الثاني: نقد الأعمال السردية: وقد قسمته إلى نقد الرواية ونقد القصة، أما نقد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرواية فقد قسمته إلى نقد المضمون ونقد الشكل ونقد المضمون والشكل معًا. وقسمت نقد القصة إلى نقد المضمون ونقد المضمون والشكل معًا.

الفصل الثالث: النقد المسرحي: وقد قسمته بحسب الدراسات التي توفّرت لدي، فثمة دراسة تاريخية ودراسات عنيت بالمضمون وأخرى بالشكل ودراسات عنيت بالشكل والمضمون معًا، وثمة دراسات نظرية وأخرى تطبيقية، فعلى هذا الأساس تمّ تقسيم الفصل الأخير.

الخاتمة: النتائج والتوصيات: وعرضت فيها أبرز النتائج التي توصّلتُ إليها، ثم ذكرت أهم التوصيات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد

حركة النقد الأدبي وتطورها في فلسطين حتى عام 1988م

لا أريد في هذا الجزء من التمهيد أن أسرد أحداثًا تاريخية، لملء صفحات دراستي، ولكنني أودُّ أن أشير بشكل سريع إلى حركة النقد الأدبي الفلسطيني الحديث ومراحل تطوّرها في فلسطين قبل سنة 1988م، وذلك بإعطاء لمحة عن هذه الحركة، ولكي تكون هذه اللمحة أو الإشارة المنطلقَ الأساسيَّ الذي أبدأ منه دراستي التي ستنطلق منذ العام 1988م، كما هو مشار إليه في العنوان الرئيس. كما أنني لا أريد التحدُّث في هذا المقام عن حركة الأدب الفلسطيني وعلاقته بالأدب العربي والعالمي، وتأثيره وتأثّره في المجتمع الفلسطيني، إذ ستكون الإشارة أو الحديث مقتصرة على النشاط النقدي، كما أسلفتُ.

يبدأ عبد الرحمن ياغي، في حديثه عن النقد، بأسماء أشخاص اهتموا بالثقافة، وذلك في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولكنّ نقدهم كان تأثّريًّا، إلى حدٍّ ما، إذ إنّهم يسعون إلى تبرير إعجابهم، دون التعليل المنهجي. ومن هؤلاء عباس خماش وأبو السعود، وهو من علماء القدس، وشخص اسمه ياسين، وهو ابن أخي العالم عبد الرحمن النابلسي، ويوسف أسعد ويوسف النبهاني، وقد اهتموا جميعًا بتقريظ الكتب ومدحها والثناء عليها.[1] ومن خلال النماذج التي يوردها ياغي لهؤلاء، نجدُ فيها تأنّقًا في اختيار الألفاظ، لا يمتُّ إلى النقد بصلة، كما أنّ ما يلفت النظر في كتاباتهم كثرةُ السجع.

ويشير عبد الرحمن ياغي إلى صدور كتاب الخالدي المشهور "**تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو**" عام 1904م ويشيد به، إذ يرى أنّه يربط بين الأدب والحياة،

(1) انظر: ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة... حتى النكبة، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، 1968م، ص525- 526

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالأدب هو علم الإنسان، على حدِّ تعبيره. ويبيّن صلة الخالدي بالمذهب الكلاسيكي والرومانتيكي، ويذكر ميله إلى الانتصار إلى المعنى. ويشير إلى حديثه عن تأثّر الشعراء الفرنسيين بشعراء الأندلس، إذ أصبح في أشعارهم قوافٍ، فاهتموا بها، حتى أصبحت علمًا. كما يشير إلى حديثه عن تأثّر فيكتور هوكو بالشعر الأندلسي كذلك.[1] وحين نقرأ في كتاب الخالدي، لا نجد التأنّق في الألفاظ واختيارها، كما لا نلحظ السجع فيه، بل نجد لغته أقرب إلى اللغة العلمية منها إلى الإنشائية، فضلاً عن القضايا النقدية الحقيقية التي يثيرها، وقد أشار إليها عبد الرحمن ياغي وغيره ممن التفت إلى كتابه وإلى جهوده النقدية، فهو يعدُّ ظاهرة لافتة للنظر بالمقارنة مع معاصريه.

يتحدّث حسام الخطيب عن أهمية هذا الكتاب وسبقه قائلًا: "على أيّ حال يمكن اعتبار **تاريخ علم الأدب**... سواء من حيث السبق الزمني أم من حيث السبق العلمي، أول كتاب عربي في النقد الأدبي الحديث والأدب المقارن التطبيقي، مع ما ينطوي عليه مفهوم الريادة من تسامح ومرونة في ناحيتي المنهج والدقة العلمية، وهذا الحكم ينبغي ألا يتعارض مع المكانة الريادية المرموقة التي يحتلها سليمان البستاني وقُسطاكي الحمصي وأقرانهما في حقل النقد الأدبي العربي والدراسات الأدبية المتفتحة."[2]

ويذكر حسام الخطيب أنّ النقد الأدبي، حتى نهاية القرن التاسع عشر، ظلَّ أسير الدرس اللغوي- البلاغي، على الرغم من ظهور محاولات نقدية عديدة من مقالات وترجمات، إلى أنْ ألّف روحي الخالدي كتابه الشهير آنف الذكر، في مطلع القرن العشرين، وتحديدًا عام 1904م. كما يذكر الخطيب أنّ مجموعة من المؤلفين أجمعوا على أنّ الخالدي هو رائد النقد الأدبي الحديث في

(1) انظر: ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص527 وما بعدها.

(2) الخطيب: حسام، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات (دراسة في حركة النقد الأدبي في فلسطين المقيمة والظاعنة من النهضة حتى الانتفاضة- 1988)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996م، ص37

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فلسطين. ويشير إلى أنّ كلَّ ما ظهر قبل كتاب الخالدي لا يرتقي إلى أن يُنسب إلى النقد الأدبي. وعلى هذا فإنّ الساحة الفلسطينية كانت مجدبة في مجال النقد، على حدِّ تعبيره، وليست كمصر أو لبنان.[1]

ويذكر عبد الرحمن ياغي أسماء أخرى ظهرت في الفترة نفسها مثل سليم أبي الإقبال اليعقوبي إذ يراه منغلقًا، ضيِّق الأفق، فيقول: إنّه "يجنح إلى المدرسة الخيالية المثالية التي تميل إلى التفسير الغيبي والتي تلتقي مع الأخلاقيين في وجوب تحميل الشعر الحكمة والموعظة الحسنة."[2]

وخليل بيدس، الذي اهتمّ، من خلال ترجماته للكتب والروايات، بالمضمون الشريف والموعظة، وربط عبد الرحمن ياغي بينه وبين الخالدي، وعدّه امتدادًا له.[3] ولكنّ عبد الرحمن ياغي أغفل الحديث عن الأفكار والآراء الواقعية التي يثيرها بيدس في النص الذي يقتبسه، فهي تقرب كثيرًا من أفكار أصحاب المنهج الاجتماعي.

ويشير هاشم ياغي إلى جملة من الأسماء المعروفة، والتي كان لها دور ما، أو نشاط ما في إغناء حركة النقد الأدبي في فلسطين، وربما امتدّ نشاطهم إلى بلدانٍ عربية مجاورة. ومن هؤلاء محمد إسعاف النشاشيبي الذي اهتمَّ بمواقف نقدية عامة، تتسم بطابع لغوي، ويظهر ذلك في نظرته وموقفه من حضارة الغرب، ونظرته إلى ما حلَّ بثقافة العرب. كما ميّز بين لغة العلم ولغة الأدب، وأشار إلى قضية اتحاد اللفظ والمعنى وقضية التجديد والتقليد، كما أثار قضايا متعلقة بالشعر، كالوزن والقافية والأساليب الشعريّة المتنوعة، واهتمّ كذلك بجمع نصوصٍ تراثية، ما يدلّ على حسٍّ

(1) انظر: الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص21- 23
(2) ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص532- 533
(3) انظر: نفسه، ص535 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نقديٍّ.[1] ولكننا لا نرى اتجاهًا نقديًّا واضحًا ينتمي إليه، أو أنّه يلتزم بمنهج معين، كالنقاد المعاصرين له في البلدان العربية المجاورة، على الرغم من اختلاطه بالمثقّفين والأدباء والنقاد المصريين.

ويذكر عبد الرحمن ياغي أنّ النشاشيبي يميل إلى النقد التأثّري في تطبيقه على شعر أحمد شوقي، إذ يصف شعره بالنبوغ دون تعليل، كما يصفه بالنابغة والعظيم وجوهر الأمة.[2] من الملاحظ أنّ النشاشيبي هنا يبدي رأيه بأمير الشعراء، مستخدمًا ألفاظًا عاطفية تعبّر عن إعجابه به وبشعره، دون إبداء رأي أو تعليل، وهذا من مبادئ النقد التأثّري.

أمّا خليل السكاكيني "فقد أثار قضية من هو الأديب، ومن هو الكاتب، ومن هو الشاعر، ثم أثار قضية الشعر وأنواعه، والكلام وأنواعه، والأسلوب، والصلة بين المذهب في الكتابة والفئة الاجتماعية، والتطور في الأساليب، والتبرير في النقد أو الأصول والشروط التي ينبغي أن تتوفر في الفن ليبلغ روعته. ولعل من أبرز القضايا التي أثارها الأستاذ خليل السكاكيني قضية القديم والجديد وإن لم تتسع أبعادها عنده."[3] وقد أشار عبد الرحمن ياغي إلى قضية القديم والجديد والصراع بينهما عنده، بشكل موسع، إذ يرى أنّه من أصحاب المذهب الجديد، فهو يدعو إلى الاقتصاد اللغوي، ويرفض تكرار المترادفات في العبارات، وغير ذلك..[4]

ونرى اهتمامه النقدي المُنصبَّ على قضية القديم والجديد، دون أن تَظهر في مواقفه ملامح نقدية لمنهج نقديٍّ محدّد، على الرغم من اطّلاعه على نقد معاصريه مثل طه حسين.

---

(1) انظر: ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، 1973م، ص57 وما بعدها.

(2) انظر: ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص550، 551

(3) ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص66

(4) انظر: ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص538 وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي حديثه عن الشعر ونقده، يقول هاشم ياغي عنه: "وهذه المحاولات غير المتعمقة لتحديد الشعر تجعل نقد السكاكيني رومانسيًّا يميل إلى التسطّح والتعميم، وتقدير النزعات الفردية، في غيبة التعليل الدقيق والتحليل المتأني."[1] وإنّ افتقار نقد السكاكيني إلى ذلك كلّه، يجعله أقرب إلى النقد الانطباعي منه إلى النقد المنهجي.

وكان لأحمد شاكر الكرمي دور في حركة النقد الفلسطيني، فقد كان ذا ثقافة واسعة، إذ اطّلع على الأدب الإنجليزي أثناء دراسته في مصر، وعمل في مجال الصحافة في دمشق. تناول قضية الشخصية في الأدب، وقضية النقد الذاتي والنقد الموضوعي، وقسم النقد إلى نقد بياني يتعلق بالألفاظ، ونقد تحليلي يتعلق بالأفكار والآراء. وتحدّث عن عيوب ديوان العقّاد والمازني، وبعض عيوب غربال ميخائيل نعيمة.[2] ومن الملاحظ أنّه ميّز بين نقد شكلي يتعلّق باللفظ، ونقد مضموني يرتبط بالأيديولوجيا، كما أنّه التفتَ إلى نقد النقد في حديثه عن عيوب الديوان والغربال، وهذه خطوة متميّزة في إطار نقد النقد، ولم يُشر هاشم ياغي إلى هاتين القضيتين، على الرغم من أهميّتهما في ذلك الوقت المبكّر من النشاط النقدي في فلسطين.

ومن النقّاد الذين أسهموا في إثراء الحركة النقدية إسحاق موسى الحسيني، "فقد كان أستاذًا للأدب وتاريخه واللغة العربية في أرقى معهد عربي من معاهد التعليم في فلسطين في الفترة التي نقف عليها، ومن ثم تمكن من بث روح النقد الموضوعي الدقيق في طلابه، وكان كثيرًا ما يبث آراءه النقدية في قاعات الدرس وبخاصة في درس النصوص، وعند تناول مختلف الشعراء، والكثير من تلاميذه يذكرون مدى إعجابه بالشاعر أبي تمام، ومدى تقديره لابن خلدون في مقدمته، وأبرز ما كان يميز دروسه الصبر في جزئيات النص والقضايا البارزة فيه، وتحكيم المنطق الموضوعي

(1) ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص85

(2) انظر: نفسه، ص91 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدقيق في تناول النص وقضاياه، وتبرير الإعجاب بأي سمة جمالية في النص."[1]

ومن الملاحظ هنا، أننا نجد أو نتلمّس نقدًا منهجيًّا، إذ يهتم بقضية الموضوع بشكل أساسي، ولكنّه لا يغفل قضية الشكل الجمالي أو الفني في النص، بل إنه يسعى إلى تأكيدها بعيدًا عن الهوى والنزعة الذاتية، وذلك بطريقة علمية وبحثية واضحة.

وتعدُّ دراسته لابن قتيبة، وهي رسالة الدكتوراه الخاصة به، من أبرز أعماله النقدية، إذ أفاد من منهج المستشرقين في التدقيق اللغوي، والبعد عن الحشو والزيادة، كما تحدث عن أهمية التراث واللغة، وضرورة ثقافة الأديب، واهتم بصورة الأدب في فلسطين منذ قرون.[2]

ويمتاز الحسيني بالدرس الموضوعي، فلا يبدو له اتجاه معيّنٌ، كما أنّه اعتمد على الوثائق في إنجاز أطروحة الدكتوراه عن ابن قتيبة. وكان له آراء في الأدب الحديث، فقد وضع، على سبيل المثال، ثلاثة أركان لا بدّ للأديب من الاعتماد عليها، وهي: اكتشاف التراث وإحياؤه، وتوظيف اللغة العربية ومفرداتها، والثقافة الحديثة الواسعة المتصلة بنظريات العلوم المختلفة. كما أنّه دافع عن حياة الأدب في فلسطين، وفعل كذلك إبراهيم عبد الستار وميشيل جبران. وهناك من مثّل الاتجاه الرومانتيكي مثل إبراهيم طوقان، أو تأثّر به مثل جبرا إبراهيم جبرا.[3]

أما نجاتي صدقي، فإنه يتطلع إلى الأدب الهادف، لذا نجده يذمّ شعراء الغزل، كعمر بن أبي ربيعة وغيره، لما في شعرهم من إسفاف وسخف، كما أنّه لا يفيد شباب الأمة، بل بالعكس، فهو يضرّهم. ويصف الشعر الرمزيّ بأنّه مرض منتشر.[4] ثم سار كلٌّ من خليل البديري وعارف العزوني ورجا الحوراني وعبد الله بندك على الخطا نفسها، فقد أسهموا في "إقامة المدرسة المادية

---

(1) ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين ، ص111- 112

(2) انظر: نفسه، ص112 وما بعدها

(3) انظر: ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص573- 576

(4) انظر: نفسه، ص571

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربية في حياة النقد"، إذ ظهرت لديهم أفكار اشتراكية، فأعلوا من قيمة الإنسان، وتخليص الجماعات من تسلط الأفراد، وغير ذلك... ودعا الحوراني إلى الديموقراطية في الكتابة، وإلى محاربة الفاشستية بكافة ألوان الأدب.[1] ولم يشر عبد الرحمن ياغي، هنا، إلى تأثّر هؤلاء النقاد بالفكر الماركسي، واقترابهم إلى حدٍّ كبير من المنهج الاجتماعي، مع أنّهم يحملون هذا الفكر الذي يبدو جليًّا في أعمالهم وأنشطتهم وأفكارهم وآرائهم.

وفي منتصف الثلاثينات، يذكر حسام الخطيب ظهور التيار الذي يعنى بالأيديولوجيا، في بلاد الشام بشكل عام، ودون إرهاصات، إذ جاء هذا التيار جاهزًا وكاملًا، على حدِّ قوله، دون أن يتأثّر النقد الشامي بالنقد المصري. ويشير إلى عوامل عديدة أسهمت، إلى حدٍّ بعيد، في بروز هذا التيار في تلك الفترة: كالناحية الاجتماعية التي تحتوي على طبقات مختلفة في المجتمع، ما أدّى إلى صراع أو تنافس بين الطبقات، والناحية السياسية إذ ظهر النضال الوطني ضد الانتدابين الفرنسي والبريطاني، والناحية العالمية إذ أصبح الفكر الماركسي مسيطرًا على الثقافة بشكل عام في تلك الفترة. ويذكر الخطيب أنّه لم يبرز ناقد ما في فلسطين في تلك الفترة يحمل سمات النقد الأيديولوجي، ولكنّ الاهتمام كان منصبًّا على الثقافة بشكل عام، لذلك شاعت المقالات النظرية أكثر من التطبيقية.[2]

ويذكر هاشم ياغي بروزَ المدرسة الواقعية الجديدة وأهمَّ روّادها، مثل عبد الله مخلص ونجاتي صدقي وعارف العزوني وعبد الله بندك ومحمود سيف الدين الإيراني وغيرهم.[3] وينقل ياغي نصًّا طويلًا لعبد الله مخلص، تظهر فيه مواقفه النقدية الواقعية، وآراؤه وأفكاره حول المجتمع

(1) انظر: ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص572، 573

(2) انظر: الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص119 وما بعدها.

(3) انظر: ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص49

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والإنسان والحضارة، ويظهر موقفه واضحًا جليًّا من نظريتي "الفن للفن" و"النقد للذوق الموهوب".[1]

ويكتفي هاشم ياغي بقوله إنه نقل النصّ شبه كامل؛ لأنه يدلّ على منهج عبد الله مخلص، دون أن يعقّب التعقيب اللازم على هذا المقال، وعلى الآراء الواردة فيه، فهي آراء مهمة جدًّا، إذ تمثّل النقد الاجتماعي وآراءه وطروحاتِه، خصوصًا في هذه المرحلة المهمة في فلسطين، إذ بدأ يضع هذا النقد أسسه فيها.

يتوقف عبد الرحمن ياغي عند محمود سيف الدين الإيراني، في كتابه "نهاية الشوط"، إذ تحدّث فيه عن الثقافة التي من شأنها أن تعكس واقع المجتمع بآلامه وآماله، كما تحدث عن ثقافة المجتمع الإقطاعي والبرجوازي التي تجاهلت الإنسان الفقير، ثم تطرّق إلى الأدب الذي كشف زيف المجتمع البرجوازي ورسم الطريق إلى المستقبل، والذي فيه عدالة للإنسان الفقير، وقد ظهرت مخالفته لنظرية "الفن للفن"، ثم أشار إلى الثقافة الجديدة التي تفهم الفنّ، وتحوي الخير للمجتمع.[2] وإذا تأمّلنا في آراء الإيراني وأفكاره من خلال النماذج التي أوردها عبد الرحمن ياغي، فإننا نلمس بوضوح صدى النقد الاجتماعي، فضلاً عن توظيفه للعديد من المفاهيم الاجتماعية، ولكنّ ياغي لم يشر إلى ذلك مطلقًا.

ثمة تقارب كبير بين آراء عبد الله مخلص ومحمود سيف الدين الإيراني وطروحاتهما، وتظهر روح النقد الاجتماعي في مقالاتهما بشكل واضح، من خلال حديثهما عن ثقافة المجتمع، والطبقات المختلفة، وارتباط الأدب بالمجتمع وعكس صورته، كما نلاحظ رفضهما لنظرية "الفن للفن"؛ لأنها لا تفيد حياة الناس، فهي تخدم الفنَّ وحسب.

وفي مرحلة ما بعد النكبة، وفي العام 1952م تحديدًا نشرت مجلة "الجديد" التي كانت

---

(1) انظر: ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص147 وما بعدها.

(2) انظر: ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص565 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحت اسم "الاتحاد" نداءً إلى الشعراء والأدباء ليكتبوا في الثقافة العربية، وذلك في مقابل الإجراءات والممارسات الإسرائيلية ضد العرب في المناطق المحتلة عام 1948م، وترى "الجديد" أنّ هذا الأدب هو أدب الشعب والحياة، فشجعت على إنشاء المسرح الشعبي. إنّ الأفكار التي تطرحها هذه المجلة هي أفكار النقد الاجتماعي التي انطلق منها الكتّاب الماركسيّون.[1]

اقتبس حسام الخطيب مقالتين مهمتين لأنطوان شلحت وشاكر فريد حسن، تتحدّثان عن النمو الأدبي في الأرض المحتلة والتباطؤ في النقد الأدبي، كما تتحدّثان عن النقد الحقيقي المنهجي، وليس مجرد التعليقات السطحية. وأشار الخطيب إلى أنّ ذلك قد ارتبط بالصحافة بشكل أساسي.[2] وما يقوله الكاتبان عن النقد في الأرض المحتلة عام 1948م ينعكس على النقد في الضفة الغربية.

لقد كانت الواقعية الجديدة، بُعيدَ النكبة، ناضجةً بشكل لافت للنظر في فلسطين، وذلك على أيدي الشعراء الذين مارسوا الشعر والنقد على السواء، مثل محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زيّاد وسالم جبران وطارق عون الله وغيرهم...[3] ويبدو ذلك لأنهم كانوا ينتمون آنذاك إلى الحزب الشيوعي، إذ وفّر لهم ما يستطيع من مجلات وصحف وكتب أسهمت في وعيهم النقدي، فضلًا عن الوعي الأدبي والسياسي. كما أنّ أدب تلك الفترة كان ملاصقًا للجماهير والحياة والمجتمع، فظهر النقد كذلك.

يقول هاشم ياغي: "ومن ثمّ أصبح المرء يقرأ شعر محمود درويش ونقده، فيرى هذه السمة التي تميزه وهي سمة الاندغام بين الهم الفردي والهم الجماعي في دائرة الأهل القريبة، ثم دائرة

(1) انظر: الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص155- 158

(2) انظر: نفسه، ص161 وما بعدها

(3) انظر: ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص201، 202

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأهل الأوسع والوطن، ثم دائرة الإنسانية المحبة للخير والعدل والسلام في العالم اندغامًا تامًّا ينسق بين كل خلجة من خلجات النفس في دائرتها وبين الدوائر الأخرى من حولها أجمل تنسيق وأخصبه وأشده تلألؤًا بالأضواء رغم ما في كل دائرة من هذه الدوائر المحيطة به من عوامل ظلام."[1]

إنَّ النصوص النقدية، أو المقالات النقدية التي نقلها ياغي عن درويش توضح بشكل كبير ما قاله عنه، إذ تَظهر سماتُ المنهج الاجتماعي وأفكارُه وطروحاتُه النقدية في هذه المقالات بشكل واضح. ولكنّ محمود درويش لم يكتب دراسات منهجية عميقة تبيّن لنا مدى تأثّره وتأثيره في هذا المنهج، فهو يكتفي بكتابة المقالات النقدية القصيرة.

ومِن تتبُّع مقالات سميح القاسم التي أدرجها هاشم ياغي، نجد أنّه لا يختلف عن درويش في طروحاته النقدية، فهو منتسب إلى الحزب الشيوعي، ويحمل أفكاره السياسية والثقافية والنقدية.[2] ولكننا نجده يُعنى بالشكل الشعري ونمط القصيدة وأوزانها وبنائها أكثر من درويش، في هذا الإطار، مما يجعله مهتمًّا بالشكل والمعنى معًا، على حدٍّ سواء.

ويلخّص الخطيب النشاط النقدي في فلسطين، خلال ثلاثة عقود، بشكل عام في الفقرة الآتية: "وفي الخمسينات اقتصر النشاط النقدي المنشور على بعض المتابعات والحوارات، وبعض المقالات القصيرة جدًّا ذات الطابع التعريفي بالأدب العربي القديم أو الحديث. وفي الستينات حمي وطيس المعركة الأدبية والنقدية وازداد ظهور المراجعات النقدية، وشارك في ذلك الشعراء والأدباء أنفسهم. واتسمت فترة السبعينات بميل المقالات النقدية إلى التوسع النسبي والتخصص، وبدأت تظهر في مجلات الجامعات العبرية أسماء دارسين عرب معظمهم ممن تأهلوا في تلك الجامعات

(1) ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص202، 203

(2) انظر: نفسه، ص223 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو تولوا التدريس فيها."[1]

وفي أواسط الستينات، عاد إميل توما إلى النقد، إلى جانب درويش والقاسم وغيرهما، وقد كان النقد آنذاك على شكل مقالات نقدية، ومراجعات للكتب والنتاجات الجديدة للأدباء. وقد عُنيَ توما، كما كان من قبل، بالمضمون بشكل أساسي، ولكنّه التفت أيضًا إلى الأسلوب، لا سيما في دراسته للمجموعة القصصية "لكي تشرق الشمس" للكاتب محمد علي طه.[2] ويظهر هنا فكره الماركسي، كما يظهر تأثره بالنقد الشكلي أو الفني، إذ التفت إلى أسلوب الكاتب محمد علي طه، وإلى الأخطاء اللغوية في مجموعته القصصية. ويستخدم توما بعض المصطلحات النقدية كالمضمون والأسلوب والأسلوب الناجح والقارئ وأزمة القصة والذروة... ولم يتحدّث الخطيب عن ذلك، وهو، في نظري، أمر مهم للغاية، في هذا الوقت، وفي هذه المرحلة من تاريخ النقد الأدبي في فلسطين، إذ كان الاهتمام منصبًا على دراسة المضمون.

لم يكن في هذه المرحلة ما يلفت النظر إلى حضور النقد أو الكتب النقدية المتخصصة، فيذكر الخطيب أنّ الكتب التي اهتمت بالنقد هي كتب جامعية أو مدرسية، وهي قليلة جدًّا، ويشير إلى عوامل مهمة أدت إلى فورة أدبية ونقدية، مثل انطلاق الثورة الفلسطينية في مطلع عام 1965م ثم احتلال ما تبقى من فلسطين عام النكسة 1967م، وبذلك يصبح الهم الفلسطيني مشتركًا وموحّدًا، فلا بدَّ للأدب والنقد والأنشطة الثقافية في شطري الوطن أن تتوحّد كذلك.[3] ولكنّ الخطيب لم يذكر أسماء معيّنة، في هذه المرحلة، كان لها أثر أو إنتاج نقدي.

وفي السبعينات ظهرت المجلات الأدبية المتنوعة، والتي عنيت بشكل ما بالنقد الأدبي مثل

---

(1) الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص166، 167

(2) انظر: نفسه، ص168 وما بعدها

(3) انظر: نفسه، ص177، 178

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مجلة "الغدير" الصادرة عن جامعة بير زيت، ومجلة "التراث والمجتمع" ومجلة "البيادر" و"الكاتب" و"الفجر الأدبي" و"الكرمل" الصادرة عن جامعة حيفا، والتي بدأت تنشر دراسات أكاديمية في الأدب العربي. ومما يلفت النظر أيضًا، بروز النقد المسرحي نظرًا لكثرة المسرحيات الصادرة في تلك الفترة، وأبرز النقاد في مجال المسرح توفيق زيّاد وسميح القاسم وعبد الرحمن عباد ورضا عزام ويوسف فرح وعادل سمارة وغيرهم.[1]

واهتم نقادٌ آخرون بالأدب الشعبي، وعلى رأسهم الشاعر توفيق زياد الذي ينطلق من فكر ماركسي ووطني، داعيًا النقاد والأدباء والقرّاء إلى الاهتمام بالأدب الشعبي وجمعه والتعليق عليه وحمايته من الضياع أو الطمس. وقد كان اهتمامه بالمضمون والهوية أكثر من الشكل. وقد صدر لعبد اللطيف البرغوثي كتاب بعنوان "الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن" (1979م)، وصدر للشاعر علي الخليلي كتابان هما: "التراث الفلسطيني والطبقات" (1977م)، و"أغاني العمل والعمال في فلسطين" (1979م).[2] ويبدو من هذا الاهتمام بالأدب الشعبي والتراث هو الحفاظ عليه، أكثر من الاهتمام بنقده.

يتحدّث الخطيب عن قضية مهمة أخرى، وهي التنظير النقدي، إذ ظهرت مقالات نقدية في هذا المجال، مثل مقالتي سالم جبران: "الفن والحقيقة" و"كلمات حول النقد"، ومقالة عصام عباسي حول "أثر الشيوعية في اللغة والأدب". ولكنّ هذه المقالات وغيرها تعدُّ تقريرية، وقد ظل التنظير سطحيًّا حتى أواسط الثمانينات.[3] ويدلّ ذلك على عدم تعمّق المهتمين بالنقد، آنذاك، فيظهر الافتقار إلى المصطلحات والمقولات والمفاهيم النقدية في مقالاتهم.

---

(1) انظر: الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص179- 181

(2) انظر: نفسه، ص181- 184

(3) انظر: نفسه، ص185، 186

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد بدأت الدراسات النقدية والكتب المختصة بالنقد بالظهور ابتداء من منتصف السبعينات، وقد جمع فيها أصحابها مقالاتهم النقدية التي نشروها في المجلات الأدبية وغيرها، وهذا بسبب ظهور النقد الأكاديمي، إلى جانب النقد المسرحي والتنظير النقدي والاهتمام بالأدب الشعبي ونقده. وقد ظهر نقّاد عديدون نشروا دراساتهم النقدية، مثل: حنا أبو حنا، وفهد أبو خضرة وصبحي غنايم ومحمد حمزة غنايم وفاروق مواسي.[1]

ظهر في العام 1981م أكثر من عشرين كتابًا في النقد والتحقيق والدراسات الأدبية واللغوية، فضلًا عن انطلاق "المهرجان الأول للأدب الفلسطيني" في القدس، والذي جمع أبرز الأدباء والنقاد من شطري الوطن، مثل إميل حبيبي وإبراهيم العلم وسميح القاسم وصبحي شحروري وقسطندي شوملي ونبيه القاسم وغيرهم. وقد ازداد النشاط النقدي بُعيد ذلك، إذ تابع النقاد المؤلفات العربية في النقد، وانتقل بعضهم من التطبيق إلى التنظير، كما بدأ المصطلح النقدي عندهم بالاستواء. ومن هؤلاء النقاد عادل الأسطة وزكي العيلة وغيرهما.[2] ولا شكّ أنّ ذلك قد مهّد للمرحلة القادمة انطلاقًا من العام 1988م، ليشكّل أرضية خصبة لنقد منهجي معتمِد على المناهج والنظريات والمقولات النقدية الحديثة.

(1) انظر: الخطيب، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص187

(2) انظر: نفسه، ص189، 190

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

نقد الشعر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1- نقد الشعر

مدخل

يعدُّ الشعر ديوان العرب، فهو الذي يحفظ تاريخهم وأمجادهم على مرّ العصور، وهو الذي يصوّر حياتهم وواقعهم خير تصوير، وبه يرسمون شعورهم وأشواقهم صورًا بديعة، وبه يعبّرون عما يجول في وجدانهم ومكنونات صدورهم وخواطرهم. ولأنّ الفلسطينيين جزء من العرب، فقد اتّخذوا الشعر منبرًا للتعبير عن واقعهم وعن الاحتلال وآثاره المدمّرة والنكبات المتلاحقة، وتصوير المقاومة والصمود، منذ أكثر من قرن من الزمان، وهذا ما دفع بالنقّاد العرب عمومًا وبالنقّاد الفلسطينيين خصوصًا إلى الالتفات إلى الظاهرة الشعرية في فلسطين، فتناولوها بالدرس والنقد والتحليل. وفي هذا المبحث نتناول جهود النقّاد الفلسطينيين في دراستهم للشعر بناء على تحديد مكان الدراسة وزمانها.

ثمة ثلاثة اتجاهات نقدية بارزة في فلسطين المحتلة عام 1967م، تقع ضمن النقد المنهجي، تناولت الشعر بالدراسة، وهي اتجاه غير نصّي، واتجاه نصّي، واتجاه جمع بينهما، وثمة نقد غير منهجي، اعتمد على التأثرية. أمّا الاتجاه الأول (غير النصي) فقد اعتمد أصحابه على المناهج النقدية القديمة، التي تعتمد على ما هو خارج النص لتحليله ودراسته. وأمّا أصحاب الاتجاه الثاني (النصي) فقد اعتمدوا على المناهج النقدية النصّية الحديثة، التي تعنى أساسًا بالنص ولغته والجوانب الفنية الشكلية، دون أن تلتفت إلى ما هو خارجه. واعتمد أصحاب الاتجاه الثالث (الذي جمع بينهما) على المناهج النصية وغير النصية، في مقاربتهم للنصوص الشعرية، إذ جمعوا بينها في الدراسة الواحدة، وأفادوا منها في تحليلهم. وسنرى في هذا الفصل كيف درس النقّاد الشعر كلٌّ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بحسب اتجاهه النقدي.

ولكن يبدو من الصعب إدراج العديد من النقّاد، موضع الدراسة، تحت اتجاه نقدي أو منهج نقدي محدّد؛ وذلك لأنّ معظمهم يتّكئون على غير منهج نقدي، أو يوظّفون أكثر من منهج واحد في الدراسة الواحدة، ويبدو ذلك جليًّا في دراساتهم، موضع الدراسة، ما يزيد في حيرة الباحث وإرباكه في أثناء التصنيف والترتيب. من هنا كان لا بدّ من التفكير الجاد في تقسيم الفصل والمباحث، ليسهل تناول النقاد ودراساتهم بطريقة علمية وموضوعية ومنظمة، وبعيدًا عن الذاتية والانطباعية. لذلك أرى أن يكون الاتجاه العام (النصّي، وغير النصي، والذي يجمع بينهما) هي العناوين الأساسية في التقسيم، وأن تكون أسماء النقّاد عناوين فرعية، وإن تكرر اسم الناقد الواحد تحت أكثر من عنوان أساسي، وذلك بسبب طبيعة دراساته والمناهج التي يسير عليها. كما أرى أنّ هذه الطريقة هي الأنسب للإحاطة بالموضوع.

1-1 النقد المنهجي

وأقصد بالنقد المنهجي "هو ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامّة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها."[1] ولا شكّ أنّ ذلك يتم بموضوعية تامّة، وبعيدًا عن الأهواء والذاتية والتأثّرية أو الانطباعية، إذ يلتزم الناقد بمنهج ما أو بمجموعة من المناهج النقدية مستفيدًا من مقولاتها النظرية المتنوعة، ومعتمدًا على نظرياتها في تطبيقه على النصوص الشعرية التي يقاربها، وهذه المناهج منها ما يعنى بما هو خارج النصّ، ومنها ما يعنى بالنصّ فقط، ومنها ما يجمع بين الاتجاهين.

(1) مندور: محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م، ص5

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1-1-1 الاتجاه غير النصي

ثمة نقّاد درسوا النصوص الشعرية معتمدين على مناهج غير نصّية، بمعنى أنّهم درسوها من الخارج، إذ استخدموا أدوات المنهج التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي، ولم يلتفتوا إلى الشكل أو الدراسة الفنية أو الجمالية مطلقًا، وأبرز هؤلاء النقاد:

1-1-1-1 عزّت الغزاوي

في كتابه "**نحو رؤية نقدية جديدة**" يخصص عزت الغزّاوي دراسة بعنوان "**الاغتراب في مجموعة إبراهيم قراعين الشعرية "بيارق فوق الحطام""**، وتبدو سمات المنهج النفسي ظاهرة بشكل واضح، فالناقد يوظف مجموعة من المصطلحات الخاصة بهذا المنهج، مثل الوعي واللاوعي والأحلام، كما يوظّف مفردات لا تخلو من دلالات نفسية مثل الإحساس والاغتراب والمناجاة والتقمص والحزن والشعور واللاشعور والأمل والاكتئاب والهم الداخلي وردّ فعل طبيعي...، يقول معقّبًا على أحد الأبيات: "هنا تمتزج الفكرة الشعرية بالإحساس الشعري امتزاجًا حادًّا بحيث يبدو المغترب وكأنه يريد أن ينقل (رسالة داخلية) إلى طرف آخر ليشاركه شعور النقمة الذي يحس به."[1]

من الملاحظ أنّ مراجع الدراسة محدودة جدًّا، فالناقد يعتمد على كتاب شوقي ضيف "في النقد الأدبي" وكتاب عبد المنعم تليمة "مقدمة في نظرية الأدب"، ومقولة للقاص الإنجليزي (هنري جرين)، لذلك جاءت الدراسة سطحية إلى حدٍّ ما.

---

(1) الغزاوي: عزت، نحو رؤية نقدية جديدة: دراسات لعدد من الأعمال الأدبية الفلسطينية، القدس، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989م، ص89. وله أيضًا دراسة بعنوان هامش للرحيل في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، كنعان، الطيبة، عدد 4، آب 1991م، صص61- 69، يعتمد في التحليل على أدوات المنهج النفسي والاجتماعي، وهي على العموم ليست عميقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1-1-1-2 عادل الأسطة

يذكر عادل الأسطة في كتابه "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913- 1987**" أنّه سيركّز على المضمون دون الشكل أو الجانب الفني.[1] كما أنّه "يستعين أحيانًا ببعض كتب التاريخ والسياسة والاجتماع، لا لتأييد موقف ما، ولكن لإضاءة نقطة قد تساعد في فهم العمل الأدبي والسبب من وراء تأليفه."[2] ويقسم الدراسة إلى قسمين، يشكّل الأول منهما عماد الدراسة، وينقسم بدوره إلى ثلاثة فصول. يدرس الناقد في الفصل الأول صورة اليهود منذ 1913 إلى 1948، ويبيّن بروز ثلاثة اتجاهات، تناول أصحابها صورة اليهود وهي: الاتجاه الأول، وهو ليس واضحًا في تناوله للموضوع، إذ يميّز أصحابه بين اليهود والصهاينة تارة، ولا يميزون بينهم طورًا، ومن هؤلاء الشعراء وديع البستاني الذي يعمم حينًا، ويخصّص حينًا آخر. أمّا الاتجاه الثاني فإنّ أصحابه لا يفرّقون بين اليهود والصهاينة، لذلك يقفون منهم جميعًا موقفًا معاديًا، وعلى رأس هؤلاء الأدباء إبراهيم طوقان ومحمد العدناني. ويميل الاتجاه الثالث إلى التمييز بدلًا من التعميم.[3] ولا يشير الناقد إلى شعراء ضمن هذا الاتجاه، فقد اكتفى بذكر أديبين سرديين.

يتناول الناقد في الفصل الثاني "صورة اليهود بين عامي 1948- 1967"، إذ يشير إلى أنّ شعراء المنفى أكثروا من ذكر الصفات السيئة لليهود في قصائدهم، كما فعل هارون هاشم رشيد الذي سار على خطى طوقان والعدناني، فذكر صفات عديدة لليهود، مثل الظلم والسرقة والخداع والخِسّة والإجرام وغيرها. أما شعراء الداخل فإنّ توفيق زيّاد، مثلًا، يميز بين يهودي حاكم ويهودي محكوم، فهو يتحدّث عن سلطة مستغِلّة وسارقة، وشعب مستغَل ومسروق، فيطلب محاكمة هؤلاء

---

(1) انظر: الأسطة: عادل، اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913- 1987، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة، ط1، 1992م، ص9 (المقدمة)

(2) نفسه، ص10 (المقدمة)

(3) انظر: نفسه، ص16 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستغِلّين.[1] وتبدو الميول اليسارية أو الماركسية هنا بوضوح، فقد ميّز (ماركس) بين الطبقات الاجتماعية، وتحدّث عن طبقات سائدة وأخرى مسودة.[2]

أمّا الفصل الثالث فيخصصه الأسطة لدراسة "صورة اليهود في الأدب الفلسطيني بين عام 1967/ 1987م" مشيرًا إلى أنّ ثمة أدباء يرفضون تقسيم العالم إلى يهود ولا يهود، مثل محمود درويش الذي يتغزل بفتاة يهودية.[3] كما يشير إلى صورة "الجندي الإسرائيلي ضحية للصهيونية"، فقد أبرز هذه الصورة مجموعة من الشعراء مثل محمود درويش وسميح القاسم وفدوى طوقان ومعين بسيسو.[4]

لا تبدو صورة اليهود، في المراحل الزمنية المختلفة، منطلقة من وعي فردي، أو ذاتي، إذ من الملاحظ أنّ ثمة اتفاقًا بين الشعراء في تصويرهم أو في تناولهم للموضوع، وفي ذلك يشير (بيير زيما) إلى اتفاق المؤلفين الواقعيين "على تأكيد أن مسائل الأدب والكتابة لا يمكن تناولها على المستوى الفردي ولكنها تحيل إلى الوعي الجماعي."[5] ولعلّ ذلك أسهم في بروز عدد من (الثيمات) و(الموتيفات) المتكررة والمتشابهة، والتي يمكن ملاحظتها في شعر العديد من الشعراء الواقعيين، والتي حاول الناقد أن يبيّنها.

ينطلق الشعراء في حديثهم عن صورة اليهود من فكرة الالتزام في الشعر، وقد التفت إليها محمد غنيمي هلال، وأشار إلى أنّ الواقعية الاشتراكية والواقعية الاجتماعية قد عُنِيَتا، بالأساس،

---

(1) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص60 وما بعدها

(2) انظر: زيما: بيير، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1991م، ص27

(3) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص94

(4) انظر: نفسه، ص101، 102

(5) زيما، النقد الاجتماعي، ص23

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بفكرة الالتزام لدى الشعراء، إذ يكون للشعر غاية، ويسعى إلى حل قضايا في المجتمع.[1]

في دراسة ثانية عنوانها "**القدس في الشعر العربي المعاصر**"[2] يدرس عادل الأسطة صورة القدس عند شعراء فلسطينيين وعرب، إذ يركّز على خمس قصائد لهم، هم: محمود درويش، ومظفر النواب، وأمل دنقل، وعبد اللطيف عقل، وأحمد دحبور مشيرًا إلى أنّ هؤلاء الشعراء ماركسيون، أو كانوا كذلك، كما أنّهم ذوو ميول قومية، وذلك بعد أن تحدّث عن الدراسات السابقة التي تناولت موضوع القدس. إنّ هذا الموضوع مرتبط بموقع هؤلاء الشعراء وموقفهم، كما يقول (ماركس): "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل على العكس من ذلك، وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم."[3] ويشير الأسطة إلى موضوع المدينة، بشكل عام، عند بعض هؤلاء الشعراء، كما يذكر حضور القدس في شعر أبنائها، وفي شعر مَن سكنها أو مرَّ بها.

يبيّن الناقد صورة القدس لدى الشعراء الخمسة، ملتفتًا إلى مكانتها عندهم، فدرويش لا يكتب عنها من منطلق ديني، إذ كان آنذاك ماركسيًّا. ويكتب عنها مظفر النواب ويرسمها عروسًا مغتصبة، ولكنّها ستثور في وجه الحكّام العرب. أما أمل دنقل فهو يجسّد القدس ويصوّرها كسيدنا يعقوب الذي ينتظر ابنه الفقيد، كما يشبّهها بالفدائي الذي يتأهب للقتال، فيده على الزناد. وقد تبوّأت القدس مكانة عالية عند عبد اللطيف عقل، إذ يبرز صورتها من منطلق إسلامي، ويصفها بأنها حسناء، خُلقت من نور. ويصفها الشاعر أحمد دحبور بالعروس الجريح لأنها منكوبة، ويذكر

---

(1) انظر: هلال: محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، 2005م، ص458

(2) الأسطة: عادل، القدس في الشعر العربي المعاصر، مجلة الشعراء، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، عدد 22، خريف 2003م، ص ص 37- 56

(3) نقلًا عن: هلال، النقد الأدبي الحديث، ص314

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنّها مَهدُه وصخرتُه، ونلاحظ أنه ينطلق من مرجعية إسلامية في الحديث عن الإسراء.[1]

هكذا يُبرز الأسطة صورة القدس كما وصفها الشعراء في قصائدهم الخمس، ونرى أنّه لم يُعنَ بإبراز الجانب الفني في القصائد كلّها، فهو مهتمٌّ بالمضمون، فلم يلتفت إلى الشكل، كما أنّه يشير منذ البداية إلى مواقف الشعراء أو مواقعهم وفكرهم الذي ينطلقون منه، وهو السبب في كتابة القصائد على هذه الشاكلة، وإن أفاد بعضهم من المرجعيات الإسلامية في بناء قصائدهم، وإبراز صورة المدينة، فهم على الرغم من كون أكثرهم ماركسيين أو كانوا كذلك، إلا أنّهم لا يستطيعون الفكاك من ثقافتهم الدينية.

ويفيد الناقد من بعض المرجعيات النقدية مثل "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" لإحسان عباس، و"الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية" لعز الدين إسماعيل، ومجموعة من الدراسات عن القدس أو المدينة، مثل "القدس في الأدب العربي الحديث في فلسطين والأردن" لعبد الله الخباص، و"القدس في الشعر الفلسطيني الحديث" لفاروق مواسي، و"المدينة في شعر عبد اللطيف عقل" للناقد نفسه وغيرها.

1-1-1-3 نادي الديك

يتحدث نادي الديك في دراسته "**دراسة في أدب الانتفاضة الشعري**" عن علاقة المبدع بواقع الحياة التي يعيشها، ويتحدث عن واقع الانتفاضة الذي فرض نفسه على الشعراء، فأثّر في نتاجهم الشعري، وأصبح أكثر بساطة ووضوحًا، نتيجة لمتطلبات المرحلة، فخفت الشعر الرمزي، وتراجعت صفة التعقيد والغموض؛ وذلك لأنّ الشعر صار يخاطب كافة الشرائح.[2]

---

(1) انظر: الأسطة، القدس في الشعر العربي المعاصر، ص45- 56

(2) انظر: الديك: نادي ساري، دراسة في أدب الانتفاضة الشعري، آفاق، رام الله، مجلد 2، عدد 8، 2000م، ص171-173

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول (بيير باربيريس) في علاقة النقد الاجتماعي بالمجتمع: "يشير النقد الاجتماعي إذن إلى قراءة ما هو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي في هذا التمثل الغريب الذي هو النص. إن النقد الاجتماعي لم يكن ليوجد دون الواقع، وإن كان بمقدور الواقع أن يوجد دونه."[1] ونلحظ هنا مدى ارتباط الأدب بالمجتمع أو الواقع. كما أنّ النص يحوي كل ما يعنى به النقد الاجتماعي من مادة تاريخية واجتماعية ومن فكر وثقافة، تفيد كلها في التحليل النقدي، من وجهة نظر نقّاد هذا الاتجاه، لذلك يرتبط النقد أيضًا بالمجتمع.

ويؤكد (رينيه ويليك) على ما قاله (لوكاتش) في أنّ الأدب يصور الواقع وتطورات المجتمع والتناقضات، فالواقعية التي يؤيدها توجد أنماطًا تمثل الواقع وتستشرف المستقبل. وفي المقابل فإنه يرفض الطبيعية؛ لأنها تهتم بالأمور السطحية والعادية في الحياة.[2] ولكنّ مفهوم التصوير أو الانعكاس لا يعني، بالضرورة، عنده تصوير المجتمع أو الواقع تصويرًا فوتوغرافيًّا، بل يعني تشكُّلَ النمطي، الذي سيصبح أصلاً وأساسًا لأسلوب واقعي أو مجتمعي.[3] فالنمط إذن له دورٌ وتأثير في المجتمع، وقد يُحدِث تغييرًا مهمًّا، فضلًا عن أنّه يتأثّر بهذا المجتمع. ولا شكَّ أنّ الشعراء الذين يدرسهم الديك، ليس هدفهم نقل الواقع أو تصويره كما هو وحسب، بل إنّهم يحاولون التأثير في المجتمع كما تأثّروا في الواقع الذي فرض عليهم مثل هذا النوع من الشعر.

ويذهب الديك إلى "أنّ شعر الانتفاضة أو الذي قيل في زمنها وجد ليتفاعل مع الناس والناس معه، كل حسب مقدرة تفاعله." ويضيف: "فالجميع قد يوقنون بأهمية توصيل صورة الواقع

---

(1) باربيريس: بيير، النقد الاجتماعي، في، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد ظاظا، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م، ص136

(2) انظر: ويليك: رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– عالم المعرفة، 1987م، ص163

(3) انظر: زيما، النقد الاجتماعي، ص49

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحدث للناس كافة، في كل زمان ومكان، فالإيغال والتعقيد استبعدا تقريبًا فيما يخص أبجدية الصلة مع الحدث (الانتفاضة)"[1]. ما يعني أنّ الوضوح والبساطة أسهما في نقل صورة الواقع دون الحاجة إلى التعقيد والرمزية، فالشعراء معنيون بإيصال الفكرة ونقل صورة الواقع، دون تزييف، إلى أكبر قدر ممكن من الناس، على اختلاف شرائحهم وفكرهم وثقافتهم، فالمخاطَبون، على الرغم من تباينهم في الثقافة والفكر والطبقة الاجتماعية، يعيشون الواقع ذاته والظروف ذاتها، فضلًا عن اهتمام هؤلاء الشعراء بالتأثير كما أسلفت.

وقد أشار بدوي طبانة إلى "أنّ ذلك التأثير المنشود يتطلب جودة الرؤية وتمام الوضوح الذي ينشأ عنه الإدراك ومعرفة ما اشتمل عليه العمل الأدبي من المعاني السامية والأخيلة البديعة، وما عبر عنه الأديب، وما شرحه من التجارب، ومن أحوال النفس وعواطفها وانفعالاتها. وعن هذه المعرفة يكون التأثر، وتكون المشاركة في الإحساس بما عاناه الأديب في تجاربه."[2] هذا هو الوضوح الذي أشار إليه نادي الديك، فالموقف الذي يعبّر عنه الشعراء يتطلب ذلك.

ويلتفتُ الديك إلى نقطة مهمّة خاصة بالشعراء، وهي أنّ شعرهم يمتلئ بالشعارات والمضامين الفكرية. ويذكر أنّ هؤلاء الشعراء وقفوا مع أبطال الانتفاضة في الخندق نفسه، وشاركوهم فيها، وتفاعلوا معها ومع أحداثها.[3] وقد أدّى ذلك إلى تعرّض كثير منهم للملاحقة والسجن.

ثمة ملاحظات حول هذه الدراسة، على الرغم من التزام الناقد بالمنهج الاجتماعي، فمثلًا، كان عليه أن يتأكد من بعض المعلومات، مثل اسم بطل عملية الطائرة الشراعية وجنسيته، إذ قام

---

(1) الديك: نادي، دراسة في أدب الانتفاضة الشعري، ص178

(2) طبانة: بدوي، قضايا النقد الأدبي، الرياض، دار المريخ للنشر، 1984م، ص120

(3) انظر: الديك: نادي، دراسة في أدب الانتفاضة الشعري، ص180- 182

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بهذه العملية في أحد معسكرات الاحتلال في شمال فلسطين، واسمه خالد أكر[1]، وليس خالد أكرم، وهو سوري وليس فلسطينيًّا، كما يقول الناقد. وأرى أنّ هذه الدراسة قصيرة نسبيًّا؛ لأنّ مضمونها مهمٌّ، وأدبها الشعري غزير، فهي لا تفي الموضوع حقّه. أغفل الناقد نصوص الشعراء الذين عاشوا الانتفاضة حقًّا، فهو لم يدرج أي نصٍّ شعري لأي شاعر من الضفة الغربية أو غزة، بمعنى أنّ الشعراء الذين كتب عنهم ودرس نصوصهم، لم يعيشوا أو يعايشوا الانتفاضة مكانيًّا، فضلًا عن انتشار جملة من الأخطاء النحوية والطباعية في ثنايا الدراسة[2]. كما تفتقر الدراسة إلى المراجع النقدية.

1-1-1-4 جمال سلسع

أعدّ جمال سلسع دراسة عنوانها "**الرسالة الشعرية الفلسطينية- ما بين الدين والقومية/ نقد**"، وفيها يعتمد بشكل أساسي على المنهج الاجتماعي، إذ يبيّن الخطوات الإجرائية التي سيسير عليها في هذه الدراسة، فيذكر في المدخل أهمية الموقف الشعري في تعامله مع القضايا بما يحمله من رسالة، وهنا يظهر موقف الشاعر ورأيه وتأثيره وتأثّره بهذه القضايا، وكيف يتعامل معها، وما هو منطلقه في ذلك؟ ويطرح الناقد مجموعة من التساؤلات حول رسالة الشاعر والجهة التي يرسلها إليها، وعن القضية التي يطرحها وعن أبعادها، وعن تأثير الموقف الديني والقومي فيها.[3] والناقد لا بدّ له "من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التي يتمثل فيها الجهد الحي للكاتب في سبيل

---

(1)https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9

(2) انظر: الديك: نادي، دراسة في أدب الانتفاضة الشعري، ص171، 172، 173، 176

(3) انظر: سلسع: جمال، الرسالة الشعرية الفلسطينية- ما بين الدين والقومية/ نقد، القدس، مركز اللقاء للدراسات التراثية والدينية في الأرض المقدسة، ط1، 2000م، ص10- 16

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النفوذ إلى أعماق الموقف الإنساني الخاص به."[1] ولا شكّ أنّ الأسئلة التي يثيرها سلسع ذات أهمية بالغة، يسعى إلى الإجابة عنها في ثنايا الدراسة.

يدرس سلسع الرسالة الشعرية عند كل من جبرا إبراهيم جبرا وإسكندر الخوري البيتجالي وكمال ناصر وأنطون الشوملي. فمثلًا، يقول عن قصيدة "خرزة البئر" لجبرا واصفًا نبوءة الانتصار لدى الشاعر، وذاهبًا إلى أنّ ذلك "يدلّ على عمق البعد القومي، لدى تجربة الشاعر في قصيدته. هذا البعد الذي يوظف الشاعر فيه، الأبعاد الوطنية والدينية، خاصة ما رأيناه في هذه القصيدة من استحضار ديني لصلب المسيح والجلجلة، من أجل إثراء الموقف وتعميق مبادئ الانتماء القومي العربي في رسالة الشاعر هذه."[2] من الملحوظ هنا التوافق بين الرسالة الشعرية التي يريد الشاعر إيصالها وبين الموقف أو البعد القومي الذي ينطلق منه.

ويلتفتُ الباحث إلى الشاعر إسكندر الخوري البيتجالي الذي يؤكد على الوحدة الوطنية، وذلك باجتماع الدينين المسيحي والإسلامي تحت راية المحبة والأُخوّة. كما أنه يستلهم التراث الإسلامي والمسيحي في شعره، ويكثر من ذكر التآخي بين المسلمين والمسيحيين، حين يذكر المسيح ومحمد، عليهما السلام، والإنجيل والقرآن، والكنيسة والمسجد. كما أنّه يتحدَّث عن أبرز الأحداث في الوطن العربي[3]. وهنا يتعدّى موقفُ الشاعر البعدَ الديني والبعد الوطني، لتصبح رسالته أوسع وأشمل وتضمّ الدين الإسلامي إلى جانب دينه المسيحي، فلا فرق بينهما في ظل الأخوّة والنسب العربي، كما يضم شعره وطنيتَه إلى جانب قوميّته، وهذا ما يسعى الناقد إلى إثباته من خلال المضمون الشعري.

---

(1) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص326

(2) سلسع، الرسالة الشعرية الفلسطينية، ص31

(3) انظر: نفسه، ص61 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا يختلف الأمر في موقف الشاعرين كمال ناصر وأنطون الشوملي، فكمال ناصر كثيرًا ما يوظف الأحداث الإسلامية المتنوعة في شعره، ليدل على التلاحم القومي.[1] وتبدو الوطنية والقومية في شعر أنطون الشوملي حين يستنهض الشباب للدفاع عن فلسطين، مشيرًا إلى الأخطار المحيطة بها، وحين يشيد بالثورات العربية.[2]

على هذا النحو يحلل سلسع نصوص هؤلاء الشعراء، ملتزمًا بأدوات المنهج الاجتماعي، وقد أفاد مما هو خارج النصّ بشكل واضح، كانتماء الشعراء إلى وطنهم وقوميتهم العربية، وانتمائهم إلى الدين المسيحي وثقافتهم المسيحية والإسلامية، والعلاقة التي تربط بين المسيحيين والمسلمين، والقضية الفلسطينية والأحداث التي مرّت وما زالت تمر بها. ونلاحظ أنّه لم يلتفت إلى النصوص من الجانب الفنّي أو الشكلي.

لا يعتمد سلسع في هذه الدراسة على المراجع النقدية، ولكنّه يفيد من بعض الكتب والدراسات الاجتماعية والدينية، مثل "المسيحيون والعروبة" لرياض الريس، و"العروبة والإسلام– لماذا الثنائية" لمحمد الجابري، أما اعتماده الأكبر فقد كان على دواوين الشعراء أنفسهم، ولكن كان بإمكانه أن يستعين ببعض المراجع النقدية في دعم آرائه وتحليلاته، وإضاءة جوانب مختلفة من دراسته.

يتبيّن لنا من خلال ما سبق أنّ النقّاد الذين اعتمدوا على المناهج غير النصية قليلون، ولكنّ انجازاتهم النقدية أفادت من الجمع بين المناهج النصّية وغير النصّية مثل عادل الأسطة ونادي الديك، أمّا جمال سلسع وغيره من النقّاد فإنّهم اعتمدوا على المناهج النصّية وأفادوا منها كما نرى ذلك في المباحث أو العناوين القادمة.

---

(1) انظر: سلسع، الرسالة الشعرية الفلسطينية، ص106 وما بعدها

(2) انظر: نفسه، ص139 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1-1-2 الاتجاه النصّي

يعتمد العديد من النقّاد، موضع الدراسة، على المناهج النصّية التي تعنى بالشكل والبناء واللغة، ولا تلتفت إلى ما هو خارج النصّ، لذلك طبّقوا هذه المناهج ووظفوا أدواتها معتمدين على مصطلحاتها، وعلى مقولات روّادها في الغرب. وفي هذا المبحث نتناول أبرز النقّاد الذين طبّقوا المناهج النصّية في دراسة الشعر.

1-1-2-1 جمال سلسع

في دراسته "**تحت المجهر الأدبي: حبيبتي تنهض من نومها**" للشاعر محمود درويش يتكئ جمال سلسع على المنهج البنيوي، إذ يشير إلى أنّه سيستخدم أدوات هذا المنهج في مقاربته لقصائد المجموعة، مثل الصورة الشعرية والبناء الشعري وبنية النص والأنساق والثنائيات والجسور الشعرية.[1] ولكنّه لم يعتمد هنا على مراجع خاصة بالبنيوية، نظرية أو تطبيقية. ولكنّنا يمكن أن نلاحظ بوضوح أسلوب كمال أبو ديب في التحليل، لا سيما في الثنائيات الضدية والأنساق والحركات الشعرية.

يبدأ الناقد بتحليل قصيدة "أنا آت إلى ظل عينيك"[2] مشيرًا إلى وجود ثنائيات عديدة ومتنوعة في هذه القصيدة. ثمة ثنائية إيجابية الموقف، ليست ضدية، تتشكل من الشاعر/ وظل الحبيبة. ويتحدّث عن ثنائية ضدية حين يذكر بدء الصراع، وثنائية الوصف، وثنائية المكان، وثنائية ذات بُعدين، وثنائية غير ضدية سالبة. وفي ذلك يؤكد كمال أبو ديب "أنّ العلاقات بين الثنائيات قد تكون علاقات نفي سلبي وتضاد مطلق... وقد تكون علاقات توسط يهدف إلى إعادة

---

(1) انظر: سلسع: جمال، تحت المجهر الأدبي: حبيبتي تنهض من نومها، عكا، الأسوار، عدد 8، 1990م، ص298

(2) انظر: نفسه، ص298- 302

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخلق عبر التحوّل والتحويل... وقد تكون علاقات تكامل وتناغم وإخصاب."[1] إذ ليس بالضرورة أن تكون العلاقة بين الثنائيات ضدية دائمًا. ومن الملاحظ أنّ سلسع يعتمد بشكل أساسي، هنا، على تحليل الثنائيات التي تشكل بناء أساسيًّا في هذه القصيدة، فضلًا عن استخدامه للجدول والرسومات والأسهم لإبراز الحركة الشعرية والثنائيات، كما فعل أبو ديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي".

من جانب آخر، يلتفت الناقد إلى الأنساق الشعرية التي يعتمد الشاعر عليها في بناء القصيدة، والنسق "نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلًّا موحدًا، ويقترن بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها."[2] يقول سلسع: "وتلعب تلك الأنساق دورًا هامًّا في حركات القصيدة وصراعها. حيث تتحول تلك الأنساق من ثلاثية إلى أحادية أو رباعية أو خماسية وتعود ثانية إلى ثلاثية."[3] ويضرب مجموعة من الأمثلة التي تتشكل منها الأنساق الشعرية المختلفة، والتي تؤكّد ما يذهب إليه، في دورها الفاعل في بناء النص وتوضيح الحركات والصراع. ولكننا نقف على أحد هذه الأنساق، وهو كما يقول الناقد إنه نسق خماسي[4]، ولو ركّزنا فيه قليلًا سنجد أنّه نسق رباعي، يتكون طرفه الأيمن من مفردة "ليست"، وطرفه الأيسر من المفردات "سمراء، غزال، الندى، كوكبا" وهي أربع مفردات، فلا يوجد عنصر خامس، مما يعني أنّ هذا النسق رباعيٌّ، وليس خماسيًّا كما يذكر الناقد.

ويشير سلسع إلى اعتماد الشاعر على عامل مهم في البناء الشعري والربط بين الصور

---

(1) أبو ديب: كمال، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر ، بيروت، دار العلم للملايين، ط3، 1984م، ص9، 10 (المقدمة)

(2) كريزويل: إديث، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، الكويت، دار سعاد الصباح، ط1، 1993م، ص415

(3) سلسع، تحت المجهر الأدبي، ص301

(4) انظر: نفسه، ص304

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعرية، وهو الجسور الشعرية، إذ يقول: "كما استخدم الشاعر الجسور الشعرية في بناء القصيدة الشعرية التي استطاعت أن تربط الصور الشعرية بما قبلها وبما بعدها بطريقة هندسية جميلة."[1] وبهذا تسهم هذه الجسور إلى جانب الأنساق المختلفة والثنائيات المتنوعة في بناء القصيدة.

يطبّق الناقد ذلك على قصائد أخرى مثل "حبيبتي تنهض من نومها" و"جواز السفر"، لذلك فإننا نؤيده في رأيه الذي يشير إلى أنّ "مقياس نجاح الناقد في وصف رحلته الشعرية يعتمد على مقدار ما يملك من طاقة تؤهله لاكتشاف العلاقات اللغوية وأبعادها وأبنيتها الشعرية ودلالاتها."[2] إذن ثمة أدوات ومعايير تبيّن أنّ الناقد نجح في دراسته للشعر، وأرى أنّ سلسع، هنا، نجح فعلًا في ذلك، من خلال هذه الدراسة، إذ تتصف، عمومًا، بالعمق والرصانة والالتزام بالمنهج النقدي الذي يؤكد الناقد على الاعتماد عليه، ويبدو ذلك باستخدامه لمعايير نقدية نظرية يطبّقها على النصوص التي يدرسها، مستندًا في ذلك إلى أبرز المصطلحات الخاصة بالمنهج البنيوي كما أشرنا إليها سابقًا، وإن لم يستند إلى مراجع نقدية خاصة.

أعدّ جمال سلسع كتابًا في نقد الشعر بعنوان "**الظاهرة الإبداعية في الشعر الفلسطيني الحديث**"، إذ يشير في المقدمة إلى هدف دراسته، ثم يثير مجموعة من الأسئلة، من شأن الناقد بشكل عام أن يثيرها قبل البدء بدراسته النقدية، يقول: "إن الهدف الأول في هذه الدراسة، هو كيفية التعامل مع القصيدة. ومن أين نبدأ بهذه الدراسة الأدبية؟ وكيف نبدأ بها؟ وما هي المقاييس السليمة لها؟ ومتى تتحقق الخصائص الإبداعية في اللغة الشعرية بنجاح؟"[3] ويبدو من ذلك أنّه لن يتطرق إلى ما هو خارج النص في مقاربته له، بمعنى أنّه سيعتمد على المناهج النصية فقط.

---

(1) سلسع، تحت المجهر الأدبي، ص309

(2) نفسه، ص316

(3) سلسع: جمال، الظاهرة الإبداعية في الشعر الفلسطيني الحديث، (د.م)، (د.ن)، 1994م، ص1

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يذكر الناقد أنّه اختار مجموعة من القصائد المتفاوتة في الإبداع ليطبّق عليها دراسته، وهذه القصائد هي: "الكلمة والتجربة" لفدوى طوقان، "كتابة بالفحم المحترق" لمحمود درويش، "النهوض الدائم" لفوزي عبد الله، "وجه" لعلي الخليلي، و"مساء واحد فقط" لسميح القاسم.[1] ويذكر أيضًا أنّ المقاييس القديمة لا تجدي في دراسة الشعر الفلسطيني الحديث، لذلك يرى أنه "لا بدَّ من طرح مفاهيم جديدة للمقاييس الإبداعية، تتوافق مع الحداثة في الشعر الفلسطيني، ولغته الشعرية الجديدة. كي يتسنى لنا فهم هذه الظاهرة الإبداعية، من أجل استمرارية النهوض بشعرنا العربي الفلسطيني نحو العطاء والتجديد والأصالة."[2]

يشير الباحث إلى منهجية العمل في هذه الدراسة، إذ يناقش عناصر الإبداع في القصيدة، مثل اللغة الشعرية، وصياغة الواقع شعريًّا، وهل هي رسالة إخبارية أم لا؟ وملامستها لحواف الأشياء، وعمق التجربة وأبعادها، والتأثير الذاتي للشاعر، والربط (التماسك) الشعري، والدراما الشعرية، والرؤية الشعرية، ومعايشة القارئ للقصيدة، واستشفاف المشكلة، والتجديد.[3] ويطبق هذه الخطوات على القصائد الخمس المذكورة، وتظهر سمات المناهج النصّية كالأسلوبية والبنيوية والسيميائية خلال تطبيقه.

ثمة دراسة أخرى لجمال سلسع بعنوان "**الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني**"، يبيّن في مقدّمتها هدف دراسته وطريقته في التحليل إذ يقول: "ونحن في هذه الدراسة، نريد أن نتعرف على كيفية توظيف الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني، من خلال تحليل مواقع هذا التوظيف داخل القصيدة، كي نبين كيف يتم استلهام الأسطورة واستحضارها، داخل الحدث الشعري. من خلال

---

(1) انظر: سلسع، الظاهرة الإبداعية، ص21، 31، 40، 47، 55 على الترتيب

(2) نفسه، ص13، 14

(3) انظر: نفسه، ص18– 21

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التفاعل الحاصل ما بين الماضي والحاضر، بعيدًا عن تحليل الأسطورة ذاتها."[1] فما يهم الناقد، هنا، هو دور الأسطورة والتراث في تشكيل القصيدة الجمالي، وكيفية تعامل الشاعر معهما، واستلهامهما في شعره، وتكوينه للمعادل الموضوعي والصيغ الشعرية والصور بروح أسطورية تراثية. فالأسطورة بذلك تحمل دلالات جديدة، من شأنها أن تسهم في التشكيل البنائي والجمالي في القصيدة.[2]

يتوقف سلسع أمام أربعة شعراء فلسطينيين استحضروا الأسطورة والتراث في أشعارهم، وطبّق في دراسة أشعارهم المنهج الأسطوري بناء على ما تقدم، والشعراء هم: محمود درويش وسميح القاسم وعلي الجريري وعبد اللطيف عقل. وقد جعل لكل شاعر فصلًا خاصًّا، كما أنّه خصص فصلًا لدراسة الأسطورة والتراث في المسرحية الشعرية، وندرسه في الفصل الثالث من دراستنا وهو "**نقد المسرحية**". لذلك يعتمد الناقد على "مقاييس شعرية، ذات معايير جمالية في التشكيل الفني داخل القصيدة. مع الأخذ بعين الاعتبار دور السياق الذي اختاره الشاعر في هذا التوظيف. أكان سياقًا عاديًّا؟ أم سياقًا خاصًّا تعامل معه الشاعر، من خلال مفاهيم الشعر الحديث، الذي يعتمد على الكلمة الموحية، والرمز الحسي."[3]

قبل أن يبدأ الناقد بالتطبيق، يثير جملة من الأسئلة حول توظيف الشاعر الفلسطيني للتراث والأسطورة وكيفية الاستلهام، ومدى نجاحه في ذلك. ثم يشير إلى استلهام هؤلاء الشعراء الأربعة للأسطورة والتراث، وتوظيفهم للرموز والأقنعة، لذلك نراه أحيانًا لا يستبق النتائج قبل البحث والدراسة، أي أنّه يؤجل إطلاق الأحكام إلى ما بعد البحث والقراءة المتأنية، كما في دراسته لمحمود

(1) سلسع: جمال، الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني، القدس، مطبعة المعارف، 1996م، ص6
(2) انظر: سلسع، الأسطورة والتراث، ص10، 11
(3) نفسه، ص16

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

درويش، وعبد اللطيف عقل. ونراه أحيانًا يطرح بعض الأسئلة ، كما في دراسته لسميح القاسم، وعلي الجريري.

والناقد يفيد من المنهج البنيوي، إلى جانب المنهج الأسطوري، إذ يشير في مواضع مختلفة، من دراسته، إلى بناء القصيدة وتشكيلها الجمالي والنسيج الشعري والجسور الشعرية التي تساعد في الربط بين أجزاء القصيدة بعضها ببعض، وكذلك تساعد في ترابط صورها. لذا فإنّه يستخدم بعض المصطلحات التي يوظفها الناقد الأسطوري والناقد البنيوي، مثل: القناع والرمز والليجورية الشعرية، والمعادل الموضوعي، والبناء والنسيج والجسور الشعرية...

تظهر مجموعة من الكتب الخاصة بالأساطير ودراستها أو تلك التي تعنى بالمنهج الأسطوري، وذلك في مقدمة الكتاب، وفي الموضوعين النظريين التاليين للمقدمة وهما "التوظيف الأسطوري والتراثي"، و"تشكيل المعنى الشعري في القصيدة". ومن هذه المراجع: "الأنثروبولوجيا البنيوية" لـ(كلود ليفي شتراوس) في ترجمته الإنجليزية، و"الحكاية الخرافية" لـ(فريدريش ديرلن)، و"علم الفلكلور" لـ(الكزاندر كرب)، و"الأساطير" لأحمد كمال زكي، و"الحكايات والأساطير" لرشدي الأشهب، وبعض الكتب النقدية مثل كتاب "مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق" لـ(ديفيد ديتشس)، و"فن الشعر" لإحسان عباس، و"جماليات القصيدة المعاصرة" لطه وادي، وغيرها. ولكن لا تظهر هذه المراجع في أثناء تطبيق الناقد وتحليله للقصائد موضع الدراسة.

1-1-2-2 صبحي شحروري

يبدأ صبحي شحروري دراسته "**في تأويل الشعر المحلي: بين نهوضه واستنساخ الواقع**" بمقدمة نظرية طويلة، تبلغ أكثر من ثلاثين صفحة، يذكر في بدايتها أنّه لن يعتمد على منهج واحد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محدد، بل إنّه سيفيد من أكثر من منهج، كما سيعتمد على ذائقته الأدبية.[1] وفي هذه المقدمة يورد العديد من المقولات النقدية لكثير من النقاد الغربيين، مثل: (جوليا كريستيفا) و(ياكبسون) في كتابه "قضايا الشعرية"، و(بارت) و(تودوروف) في كتابه "الشعرية"، ويعتمد على مراجع أخرى مثل "السيميائية والتأويل" لـ(روبارت شولز) و"مدخل لجامع النص" لـ(جيرار جينيت)، و"الخطيئة والتكفير" لعبد الله الغذامي و"سيميائية النص الأدبي" لأنور المرتجى.

في دراسته الأولى "**رباعيات درويش بين التجريد والحسية**" يجمع الناقد بين أكثر من منهج نصّي، إذ تظهر سمات الأسلوبية في حديثه عن الانزياح في الصورة، وحين يقوم بعمل إحصائية أسلوبية، وذلك برصده لتكرار حروف بعينها، ويبحث عن دلالة ذلك، فيشير مثلًا إلى أنّ تكرار الهمزات يدلّ "على التألم والرثاء" و"تتابع الأنين واستمراره".[2] ويلتفت إلى تناص درويش مع (إليوت) في مطلع قصيدة الأخير "الأرض اليباب". كما يعتمد على السيميائية أيضًا، في حديثه عن دلالات الرباعيات، وسيميائية العنوان.[3] وتبدو ذائقة الناقد في بعض المواضع، لا سيما تلك التي يعمد فيها إلى التأويل، يقول مثلًا: "وهذه الصور التي يغمض عينيه عليها، صور تخص فلسطين أو هكذا يمكن تأويلها، فالحقول التي تموج بالقمح، وحالات الرحيل والضياع والغياب والتشتت، وزراعة كل بقعة في الوطن حتى الصخر، هي وأمثالها كلها صور فلسطينية."[4]

في الدراسات اللاحقة من الكتاب نفسه، يسير الناقد على المنهجية نفسها، ولكنّه يلتفت في معظمها إلى قضية العروض والتفعيلات، والانزياحات فيها، كما يوظّف كثيرًا من مصطلحات

---

(1) انظر: شحروري: صبحي، في تأويل الشعر المحلي: بين نهوضه واستنساخ الواقع، نابلس، دار الفاروق للثقافة والفكر والعلوم والآداب، ط1، 1995م، ص7

(2) انظر: نفسه، ص47، 48

(3) انظر: نفسه، ص51 وما بعدها

(4) نفسه، ص48

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العروض. إنّ دراسته للعروض دراسة تقليدية، فهو يلتفت إلى البحور والقوافي والزحافات، وهي ليست كدراسة كمال أبو ديب، دراسة بنيوية. ويمكن ملاحظة المرجعيات المختلفة التي يتّكئ عليها في دراساته التطبيقية.

وله أيضًا كتاب يضمُّ مجموعة من الدراسات النقدية، عنوانه "**بين الكناية والاستعارة: شيء من المنجز النصي الشعري الفلسطيني**"، في دراسته الأولى "**الجواد يجتاز أسكدار – عن الدلالات المحورية والملامح**"[1] يعتمد على نظرية التلقي والتأويل، بشكل أساسي، ولكنه يعتمد كذلك على مناهج نصّية أخرى، إذ تبدو ملامح السيميائية من خلال تحليله وقراءته لعتبة العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية ودلالاتها وارتباطها بالمضمون، ويركز على الدلالات المحورية لبعض القصائد. كما تظهر ملامح الأسلوبية حين يتحدّث عن انحراف الدلالة والتكرار.

أما بقية دراسات الكتاب فيبدو اعتماد الناقد فيها على المنهج السيميائي بشكل واضح، وذلك باستخدامه أدوات هذا المنهج، وإنِ استخدم في بعض المواضع أدوات مناهج أخرى كالأسلوبية مثلًا. ففي معظمها كان يدرس العناوين ودلالاتها وارتباطها بالمحتوى والمضمون. وقد ناقش (جيرار جينيت) هذا الموضوع، والسؤال المهم الذي طرحه هو "كيف يمكننا قراءته (العنوان) كنص قابل للتحليل والتأويل يناص نصّه الأصلي؟"[2] فالعنوان عند (جينيت) نصٌّ قائم بذاته، يمكن للناقد أو القارئ تحليله إلى عناصره الصوتية والصرفية والنحوية، ويمكنه تأويله بناء على ثقافته ومرجعياته، ويبحث عن تقاطعه مع محتوى النص وعلاقته به.

ويقف الباحثى عل الغلاف، ويدرسه دراسة سيميائية، مستخدمًا مجموعة من مصطلحاتها

---

(1) انظر: شحروري: صبحي، بين الكناية والاستعارة: شيء من المنجز النصي الشعري الفلسطيني، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 1999م، ص7 وما بعدها

(2) بلعابد: عبد الحق، عتباب (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م، ص67

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بشكل لافت. وتظهر مثل هذه المصطلحات في دراسته لديوان محمد القيسي "أذهب لأرى وجهي"، على سبيل المثال، يقول: "تدور قصائد الشاعر محمد القيسي في هذا الديوان حول أكثر رموز الواقع دلالة، وتمثيلًا لهذا الواقع، وهذا هو سرُّ تميّزه." ويضيف قائلًا: "لديه مهارة نادرة في انتقاء الرموز الممثلة لواقع ما، فهو حين يقع على ثيمة معينة يستخدم أكثر الرموز التصاقًا بهذه الثيمة للدلالة غير المسبوقة عليها."[1]

يمكن للمرء أن يرصد المرجعيات المعتمدة في هذه الدراسة، وهي عديدة ومتنوعة، مثل "أوهاج الحداثة" لنعيم اليافي، و"الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي" لرشيد يحياوي، و"الدراسة الرمزية لأسلوب النص الشعري" لفتحية العقدة، و"ثورة الشعر الحديث، من بودلير إلى العصر الحاضر" لعبد الغفار مكاوي، و"أشكال التخييل" لصلاح فضل، و"المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك" لعبد العزيز حمودة، وبعض الكتب المترجمة مثل "الأسلوبية" لـ(بيير جيرو)، و"النقد الاجتماعي" لـ(بيير زيما)، و"المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيك" لـ(وليم راي)، وبعض الكتب الأجنبية غير المترجمة.

1-1-2-3 إبراهيم نمر موسى

في كتابه "**حداثة الخطاب وحداثة السؤال**" يذكر إبراهيم نمر موسى أنه سيقدم مجموعة من الدراسات التي تعتمد على مناهج نقدية حديثة، خلافًا لما كان سائدًا من النقد الانطباعي وتوظيف المناهج القديمة، فيقول عن دراساته في هذا الكتاب إنها "تنظر إلى النص من منظور لغوي، للكشف عن خصائصه التعبيرية والجمالية، دون الاهتمام –في غالب الأحيان– بإطلاق أحكام

(1) شحروري، بين الكناية والاستعارة، ص67

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القيمة عليه."[1] ما يعني أنه لن يلتفت إلى ما هو خارج النص، ولن يعتمد على المناهج غير النصية.[2]

في الدراسة الأولى من هذا الكتاب، والتي عنوانها "**البنية اللغوية وأثرها في إبداع الدلالة: دراسة بنيوية لقصيدة هنا أول البر للشاعر وسيم الكردي**"[3]، يبدو أنّ الناقد سيطبّق المنهج البنيوي إذ يشير إلى أنّه سيخترق النص ليقرأه من الداخل، وهذه عادة النقّاد البنيويين، ولكن إلى أي مدى التزم إبراهيم نمر موسى بأدوات هذا المنهج؟ يبدأ بدراسة العنوان والعبارة التي تليه، ونقف هنا أمام قراءة سيميائية، فقد قام بتحليل العنوان والعبارة تحليلًا نحويًّا وصرفيًّا ودلاليًّا، وإن ذكر أنّ العنوان يقوم على ثنائيات، ذُكرت أطرافها الأولى ولم تُذكر الأطراف الثانية.

ثم يدرس حركات القصيدة القائمة على الثنائيات، وهنا يطبق أدوات المنهج البنيوي. ثم يلتفت إلى رمزية الأصوات مقدّمًا دراسة إحصائية مما يجعلها أقرب إلى الدراسة الأسلوبية، وذاكرًا دلالات هذه الأصوات. وربما لا نوافقه على هذا التحليل، فكيف يكون للأصوات، وهي أصغر وحدات الكلمة أن تؤدي معاني كاملة كالتي أشار إليها الناقد؟! والأمر نفسه يفعله في دراسة زمن القصيدة، أي أنه يقوم بعملية إحصائية لأفعال القصيدة الماضية والمضارعة ويعقد مقارنة بينهما ويشير إلى دلالة ذلك، وهذا من إجراءات المنهج الأسلوبي.

---

(1) موسى: إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، بيرزيت، مركز القدس للتصميم والنشر والكمبيوتر، ط1، 1995م، ص4

(2) للناقد إبراهيم نمر موسى دراسات أخرى، يتناول فيها الشعر معتمدًا على المناهج النقدية النصية، مثل: آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2005م. وصوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 1و2، 2008م، صص99- 139، وقد نُشرت الدراسة نفسها في مجلة "دراسات" التابعة للجامعة الأردنية سنة 2009م، وكتابه صوت التراث والهوية "دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر"، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر، 2008م ، وهو دراسة موسعة أكثر من الدراسة السابقة، وله دراسات أخرى ضمن هذا المحور. ومن الملاحظ أنّ الناقد يعنى كثيرًا بنظرية التناص.

(3) موسى، حداثة الخطاب، ص24 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتحدّث أخيرًا عن الحيِّز الذي تشغله كل من الحركتين، إذ يرى أنّ حضور الحركة الأولى في النص أكثر من حضور الحركة الثانية، وهذا يذكِّر بدراسة كمال أبو ديب لحركتي الخمر والأطلال في قصائد أبي نواس.[1]

والناقد، إذن، لم يلتزم التزامًا تامًّا بالمنهج البنيوي، إذ ظهرت سمات السيميائية والأسلوبية، إلى جانب البنيوية، في أثناء الدراسة والتحليل.

أما دراسته الثانية في هذا الكتاب فهي بعنوان "**ظواهر أسلوبية في ديوان أحد عشر كوكبًا**". يشير العنوان إلى أنّ الناقد سيعتمد على الأسلوبية التي يرى أنها "أجدر المناهج النقدية على طرح أسئلة جديدة، تبحث عن السمات التعبيرية، والظواهر الأسلوبية، والأنساق المتكررة في صلب النص، لمعرفة كيفية إنتاجها لوظائفها الدلالية غير المألوفة، وغير المتوقعة، مما يؤدي إلى انفتاح النص الأدبي على آفاق واسعة رحبة، تفاجئ القارئ وتهزه، فيزداد تفاعلًا مع النص وتأثرًا به."[2] مشيرًا إلى أنه سيدرس ثلاث ظواهر أسلوبية[3] هي: أولًا: "الضمير بين التقابل والمفارقة"، إذ يشير إلى قدرة الشاعر على التلاعب بالضمائر لإنتاج دلالات جديدة. ثانيًا: "الإيقاع الصوتي بين التماثل والتمايز"، وهنا يذكر دور الجناس وغيره من عناصر البديع في إنتاج الموسيقى والدلالة. ثالثًا: "إبداع التراث"، أو التناص الشعري، وفيه يتناص الشاعر مع القرآن الكريم، ومع التراث المتمثّل بالأندلس.

ثم يدرس الناقد، في دراسة ثالثة، تضافر الأنساق في قصيدة "ليلة في باريس" للسياب، مشيرًا إلى أنه سيقوم "بتحليل القصيدة إلى أنساقها الأساسية القابعة تحت مستويات: الفضاء

---

(1) أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص171

(2) موسى، حداثة الخطاب، ص53

(3) انظر: نفسه، ص54 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعري، والنسق التركيبي للجملة، والتناص الشعري، وتكثيف الصورة، وتشكيل الإيقاعات."[1]

في الفضاء الشعري يشير الناقد إلى أنّ النص يقوم على محورين متناقضين، هما باريس/ جيكور، وما تحملانه من دلالات مختلفة. أما النسق التركيبي فإنه يلتفت فيه إلى التكرار وتحليله، والبنية الصرفية والتركيب النحوي. ويشير إلى تناص الشاعر مع شخصية شهريار وأسطورة عشتار لتوليد دلالات جديدة، كما يدرس تكثيف الصورة أو الصورة الكلّية، فهي ظاهرة أسلوبية لطول الجملة الشعرية فيها. وأخيرًا يشير إلى التشكيل الإيقاعي مبيّنًا كيف انحرف الشاعر عن النمط العروضي المألوف للتفعيلات.[2] والناقد هنا يسعى إلى استكناه المقوّمات الفنية والجمالية في النص، موظّفًا أدوات المنهج الأسلوبي ومصطلحاته في دراسته لهذه القصيدة، كما أشار إلى ذلك، بمعنى أنّه التزم بتطبيق المنهج، وإن أشار إلى التناص إشارة عابرة.

وفي هذه الدراسات يفيد الناقد من مراجع مختلفة في نقد الشعر والبنيوية والأسلوبية، مثل "فصول في علم اللغة" لـ(فرديناند دي سوسير)، و"شعرية دوستوفيسكي" لـ(ميخائيل باختين)، و"قضايا الشعرية" لـ(رومان جاكبسون)، و"مدخل إلى علم لغة النص" لـ(روبرت ديبو غراند– وآخرين)، و"جدلية الخفاء والتجلي" و"في البنية الإيقاعية للشعر العربي" لكمال أبو ديب، و"تشريح النص" لعبد الله الغذامي، و"شفرات النص" لصلاح فضل، و"تحليل الخطاب الشعري" لمحمد مفتاح، و"الشعر العربي المعاصر" لعز الدين إسماعيل، و"محاضرات في السيميولوجيا" لمحمد السرغيني، و"الدراسة الإحصائية للأسلوب" لسعد مصلوح وغيرها من المراجع.

أما في دراسته "**تلقي الشعر بين التشكيل الطباعي والإبداع اللغوي**" فإنّ إبراهيم نمر موسى يشير إلى أنه سيتكئ على نظرية التلقي أو القراءة، ملتفتًا إلى هيئة طباعة القصيدة،

---

(1) موسى، حداثة الخطاب، ص95

(2) انظر: نفسه، ص96 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومساحات البياض والسواد فيها، ومشيرًا إلى أنّ تلقي الشعر الحديث أصبح بالعين، يقول: "تثير المقاربة النقدية لديوان الشاعر فيصل قرقطي "بيت في وشم الخريف" مسألة تلقي الشعر، بوصفها علاقة تفاعل بين قصدية الشاعر في كلماته وأساليبه الفنية، وإدراك الناقد لبنية النص، واكتشاف جمالياته الكامنة وراء التشكيل الطباعي والإبداعي اللغوي لوعي الشاعر."[1] كما أنّه سيعتمد على التناص الديني في مقاربته هذه.

يقدّم الباحث قراءة سيميائية لعنوان الديوان، إذ يشير إلى دلالات مفرداته، ويقوم بتحليلها وإبراز علاقتها بالديوان. ثم يلتفت إلى العلامات غير اللغوية ذاكرًا أهميّتها، فهي على حدِّ قوله: "نسيج شبكي، يعقد علاقة جدلية مع غيره من الأنساق الأخرى كاللغة والأسلوب والصورة، للتعبير عن التعلق بالوطن، وعمق الجرح الفلسطيني."[2] ثمّ يلتفت إلى محاور دلالية مختلفة في الديوان، ويعنى بظاهرة التناص الديني بكافة أنواعه.

من خلال قراءتنا لهذه الدراسة، نجد أننا أمام مقاربة سيميائية، تعمد إلى تحليل العنوان والدلالات الواردة في النصوص الشعرية، كما يعتمد الناقد على إبراز تقنية التناص الديني لدى الشاعر. وبهذا تغيب ملامح نظرية القراءة أو التلقي، أمام بروز ملامح السيميائية والتناص والأسلوبية في بعض الأحيان، لذلك فإنّ الناقد قد انحرف عن منهجه الذي أعلن عنه في بداية الدراسة، إذ لم يلتزم به التزامًا صارمًا.

أما مراجعه فقد كانت متنوعة، كـ"جماليات المكان" لـ(باشلار)، و"قضايا الشعرية" لـ(جاكبسون)، و"الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري" لرضا بن حميد،

---

(1) موسى: إبراهيم نمر، تلقي الشعر بين التشكيل الطباعي والإبداع اللغوي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، المجلد 33، العدد 2، 2006م، ص400

(2) نفسه، ص402

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و"الشعر العربي المعاصر" لعز الدين إسماعيل، و"اتجاهات الشعر العربي المعاصر" لإحسان عباس، و"الأسطورة في الشعر المعاصر" لأسعد رزوق، و"الخطيئة والتكفير" لعبد الله الغذامي، وغير ذلك.

أنجز إبراهيم نمر موسى، أيضًا، دراسة مطوّلة بعنوان "**شعرية المقدّس في الشعر الفلسطيني المعاصر**"، يذكر في المقدّمة أنّه سعيتمد على التناص، برصد أنواعه باعتباره نسقًا لغويًّا يرتبط بالأنساق الأخرى،[1] ويبدأ هذه الدراسة بمدخل نظري، يوضّح فيه مفهوم التناص والأدب المقارن والسرقات الشعرية مبيّنًا أوجه الاختلاف والاتفاق فيما بينها.[2]

إنّ (باختين) ينظر إلى النص كخطاب متعدد الرؤى والأفكار، ويرى أنّ ذلك التعدد جاء نتيجة تداخله أو احتكاكه بنصوص الآخرين، إذ يلتقي مع بعضها، وينفصل عن أخرى، ويتقاطع مع غيرها، وهذا التداخل يسهم إلى حدٍّ كبير في فهم هذا الخطاب وتوضيحه من حيث الدلالة والأسلوب.[3] وانطلاقًا من ذلك يربط إبراهيم نمر موسى بين تناص الشعراء وإنتاج دلالات جديدة وفق رؤيتهم التي ينطلقون منها، بالاعتماد على النصوص الأصلية التي يتناصّون معها.

ينظر (رولان بارت) إلى التناصية والتناص والكلام بشكل عام على أنها "صورةٌ تمنح النصَّ وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج."[4] فالشاعر أو الأديب المعاصر، على سبيل المثال، لا يبتغي إعادة إنتاج بيت شعر جاهلي، بقدر ما هو مهتمٌّ بإنتاج نصّه الحديث متّكئًا أو معتمدًا

---

(1) انظر: موسى: إبراهيم نمر، شعرية المقدّس في الشعر الفلسطيني المعاصر، عمّان، دروب للنشر والتوزيع، 2010م، ص7

(2) انظر: نفسه، ص11

(3) انظر: باختين: ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987م، ص152

(4) بارت: رولان، نظرية النص، في، دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998م، ص39

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على بيت الشعر القديم الذي رأى أنّه يضيء له جانبًا ما، أو يساعده في إيصال الرسالة التي يريد. وهو بالتالي لا يريد أنْ ينقلنا إلى العصر الجاهليِّ أو أي عصرٍ آخر، بقدر ما يريد البحث عن نصٍّ قديمٍ يجد فيه ضالّته لمساعدته في بناء نصّه الأدبي الجديد الذي يحمّله دلالات عصرية تتماشى مع واقعه الحديث وتعبّر عنه، وبالتالي يمكنه إيصال فكرته بصورة فنيّة مقبولة ومقنعة، وهذا ما يبحث فيه إبراهيم نمر موسى.

يدرس الناقد التناص الديني عند الشعراء الفلسطينيين، متمثّلًا بالديانة الإسلامية واليهودية والمسيحية، وذلك من خلال كتبها المقدسة أو أبرز شخصياتها وأحداثها. ويقدم فهمه للتناص الديني قائلًا: "لقد شكّل التناص الديني في شعر الحداثة بنية فنية وجمالية عميقة الصلة بنسيج القصيدة، وخيوطها الدلالية بأبعادها الذاتية والإنسانية، وامتزاج أزمانها الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، التي كانت بمثابة وسائل تحريضية، أو تجاوزيّة، أو حدًّا فاصلًا لموقف نفسي، يبغي الشاعر تحقيقه في المستقبل، فهي تفضح الواقع، أو تسترجع الماضي، أو تستبق الحاضر إلى المستقبل."[1] وكما ينطبق هذا الفهم على التناص الديني، فإنه ينسحب كذلك على التناص الأسطوري، وهذا واضح من خلال الدراسة، إذ يدرس التناص مع الأساطير اليونانية والشرقية والعربية من خلال أبرز شخصياتها وأحداثها.

يعتمد الناقد على الأنساق اللغوية كأساليب التكرار والاستفهام والنفي والتكثيف الدلالي والانحراف الدلالي، إلى جانب التناص في سبيل تحليل النص الشعري وتفسيره، فيبيّن كيف أفاد الشعراء من نظرية التناص، إذ حمّلوا الإشارات الدينية والأسطورية دلالات جديدة تتفق مع ما يريدونه، أو ما يسعون إليه من دلالات عصرية تدور في فلك رؤياهم الشعرية، لذلك يسعى الناقد

(1) موسى، شعرية المقدّس، ص76

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى الكشف عما يحاول الشاعر التعبير عنه من خلال استحضار النص الديني أو الأسطوري، وذلك بالربط بين الزمن المستحضر والزمن المعيش أو الواقعي وحضور الذات الفردية والجماعية في معظم القصائد المدروسة، إن لم يكن فيها جميعًا.

يفتح التناص آفاقًا جديدة وواسعة أمام الشعراء في التعبير عن رؤاهم وأفكارهم، وقد يفيد الشعراء من قلب الدلالة المرجعية الدينية أو الأسطورية، بهدف إنتاج دلالة جديدة تتوافق مع رؤية الشاعر للموضوع الذي يعالجه، فعلى سبيل المثال، يشير الناقد إلى لجوء الشاعر إبراهيم نصر الله إلى هذه التجربة، وهو ليس الوحيد في ذلك، إذ لا يريد من قابيل دفن أخيه هابيل، على عكس ما هو وارد في النص القرآني، وذلك بهدف كشف أمر القاتل وفضحه، فيقول: "وبذلك يخرج الشاعر من إطار السياق القرآني لقصة ‹‹قابيل وهابيل›› إلى إطار إنساني معاصر، للكشف عن دلالات جديدة تمتص النص القرآني، وتتحاور معه، يتولّد عن هذا التلاقح والتفاعل إنتاج دلالات جديدة."[1] وهذا ما يسعى الشاعر، هنا بشكل خاص، والشعراء الآخرون بشكل عام، إلى الوصول إليه.

يوظّف الناقد مقولات وعبارات يعتمد عليها النقّاد الذين يتّكئون على نظرية التناص في مقاربتهم للشعر، مثل: "يمتصّ الشاعر النص الديني أو الأسطوري..."، أو "يتناص الشاعر مع الإشارة الدينية أو الأسطورية..." أو "يوظّف الشاعر إشارات دينية أو أسطورية..."، ونجد مثل هذه العبارات في مواضع عديدة من هذه الدراسة. كما أنّه يوظّف كثيرًا من المصطلحات النقدية التي تسعفه في التحليل والتفسير، مثل: المعادل الموضوعي والرمزي والدلالي، القناع والرمز والرمز الأسطوري، الدال والمدلول والدلالة المحورية، التكرار والأنساق والبنية والثنائية الضدية... وهذه

(1) موسى، شعرية المقدّس، ص129

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصطلحات وغيرها مبثوثة في ثنايا الدراسة، وذلك في كثير من المواضع.

وفي هذه الدراسة يعتمد الناقد على العديد من أهم المراجع النقدية المتنوعة، منها "درس السيميولوجيا" لـ(رولان بارت)، و"شعرية دوستو يفيسكي" لـ(ميخائيل باختين)، و"علم الدلالة" لـ(بيير جيرو)، و"البنيوية وعلم الإشارة" لـ(ترنز هوكز)، و"قضايا الشعرية" لـ(جاكبسون)، و"فصول في علم اللغة العام" لـ(فرديناند دي سوسير)، و"نظرية البنائية" وغيره لصلاح فضل، و"تشريح النص" لعبد الله الغذامي، و"اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)" لشكري عياد، و"مشكلة البنية" لزكريا إبراهيم، و"الأسلوب والأسلوبية" لعبد السلام المسدي، و"جدلية الخفاء والتجلي" لكمال أبو ديب، و"تحليل الخطاب الشعري" لمحمد مفتاح، كما يعتمد على مراجع أخرى.

من الملاحظ أنّ المرجعيات التي يتّكئ عليها إبراهيم نمر موسى تكاد تتشابه إلى حدٍّ ما في غالبية دراساته، فهي تتنوع بين مراجع مترجمة وأخرى عربية، ولكنّ ذلك لا يعني أنّه لا يعتمد على مراجع أخرى غير التي تعدّ أساسًا ضمن مرجعياته. ولا شكّ أنّ ذلك يدعم الدراسة، ويجعلها أكثر إقناعًا وأصالة في موضوعها من تلك الدراسات التي تخلو أو تكاد تخلو من أهم المرجعيات.

1-1-2-4 قسطندي شوملي

أنجز قسطندي شوملي دراسة بعنوان "**جدلية الحياة والموت دراسة بنيوية في شعر راشد حسين**"، ذاهبًا إلى أنّه سيطبق المنهج البنيوي، فهو منذ البدء يحدّد المنهج الذي سيسير عليه، لذا فإننا نتساءل: ما هو فهم الناقد للمنهج؟ وكيف طبّقه؟ وما مدى التزامه بهذا التطبيق؟ وما هي مرجعياته؟ يقول: "وفي دراستنا للخطاب الشعري لراشد حسين سنطبق منهجًا بنيويًّا في دراسة قصائده وفي تحديد بنيتها، ولكي نصف باستقصاء القصيدة الشعرية، ينبغي أن نضع أنفسنا على التوالي في مستويات مختلفة. وأن نأخذ في الاعتبارات علاقاتها المتبادلة، وذلك من خلال تطبيق

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قاعدة من قواعد المنهج البنائي تسمح لنا بدراسة المضمون في مجموع شعره."[1] مما يعني أنّ الناقد سيفيد من أحد وجهي المنهج البنيوي الذي يعنى بالشكل والمضمون معًا، فكما هو معروف أنّ البنيوية تنقسم إلى بنيوية شكلية لا تلتفت إلى المضمون، وبنيوية تكوينية تجمع بين الشكل والمضمون، وهي التي سيعتمد عليها شوملي، فهو سيفيد مما هو خارج النص، وبالتالي فإنّه لا يقيم اعتبارًا لمقولة "موت المؤلف"، وكان قد أكّد على أنّه سيدرس المضمون.

وذلك يجعلنا لا نميل إلى رأي عادل الأسطة كله في هذه الدراسة، إذ نوافقه في إخفاق شوملي في تطبيق هذا المنهج، ولكننا لا نوافقه حين يذكر أنّ هذا الإخفاق هو دراسة شعر راشد حسين ضمن حياته، وأنه يصدر أحكام قيمة، فيهمل مقولة "موت المؤلف"[2]، إذ إنّ البنيوية التكوينية يمكنها أن تربط بين حياة الشاعر أو تجاربه الخاصة وأعماله.

يقسم شوملي دراسته إلى أربعة فصول: 1- عالم الحياة، ويشمل: الشعر والحب والقرية، 2- عالم الموت، ويشمل: الخيمة واللاجئ والمنفى، 3- عالم اللاحياة، ويشمل: الوطن والأطفال والغربة، 4- عالم اللاموت، ويشمل: المقاومة والثورة والحرية.

من الملحوظ أنّ هذا التقسيم قائم على التعارض، أو على جدلية ضدية تتمثل في الحياة والموت، وهذا التعارض "مبدأ من المبادئ اللغوية المرتبطة بمفهوم النسق، حيث لا تكتسب العلامة معناها داخل النسق إلا بمخالفتها غيرها من العلامات، ما يفضي إلى مبدأ التعارض الذي نعزو به العناصر (الصوتية أو الدلالية) التي تتميز بها العلامة من حيث تضادها مع علامة أو (علامات)

---

(1) شوملي: قسطندي، جدلية الحياة والموت دراسة بنيوية في شعر راشد حسين، الطيبة، مركز إحياء التراث العربي، 1996م، ص19

(2) انظر: الأسطة: عادل، مراسلة قصيرة: دور جامعة النجاح في إثراء الحركة النقدية في فلسطين، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، نابلس، المجلد 17 (2)، 2003م، ص541 (الهامش)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى غيرها داخل النسق."[1] كما أنّ هذا التعارض "يرتكز على خصائص الاختلاف بين العناصر فيميز فيما بينها ويؤسس وظيفتها الفنية في حركة ثنائية تتحكم في حركة النص حسب تقاطعات العلاقات فيه."[2]

يقوم الناقد بدراسة مجموعة من القصائد التي تدور حول فكرة محورية واحدة، في كل فصل ومبحث، ومن الملاحظ طغيان المنهج الاجتماعي في دراسة هذه القصائد، وهذا ما جعلنا نميل إلى رأي الإسطة في إخفاق شوملي في تطبيق البنيوية التكوينية تطبيقًا جادًّا. ثم في نهاية كل مبحث يضع رسمًا يبيّن العلاقة بين العناصر أو الثنائيات، من خلال الأسهم، كما يفعل البنيويّون، ولكنّها بحاجة إلى توضيح أكثر، فلم يبيّن أو يشرح هذه الرسومات.

أمّا مرجعياته فكانت محدودة، مثل "في القول الشعري" ليمنى العيد، و"جدلية الخفاء والتجلي" لكمال أبو ديب، و"الموضوعية البنيوية" لعبد الكريم حسن، و"الشعرية العربية الحديثة" لشربل داغر، و"Semantique Structural" لـ(غريماس).

1-1-2-5 خليل عودة

للناقد خليل عودة دراسة بعنوان "**مستويات الخطاب البلاغي في النصّ الشعري**"، يربط فيها بين المبدع والمتلقي، ويذكر أنّ للمبدع ثلاثة مستويات في الخطاب البلاغي، تتمثل في الصورة المفردة، وتداخل الصور وتراكيبها، والرمز والأسطورة. ويركّز على المستوى الثالث في قراءته لنصوص حديثة. وفي هذا المستوى يكون المبدع والمتلقي على وعي كبير لثقافات الشعوب وتاريخها، والربط بين الماضي والحاضر. ويشير الناقد إلى أنّه ليس كل الشعراء يوظفّون هذا

---

(1) كريزويل، عصر البنيوية، ص399

(2) الغذامي: عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص40

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستوى البلاغي في أشعارهم.[1]

يقول عن قصيدة محمود درويش "شتاء ريتا الطويل": "والقصيدة –بشكل عام– تعتمد الرمز أسلوبًا واضحًا في الخطاب البلاغي، فريتا امرأة في ظاهر علاقتها، والشاعر لا يريد أن يصل بالقارئ إلى المعنى المباشر في رسم صورة العلاقة بينه وبينها، وإنما يحاول من خلال توظيف الرمز، الوصول إلى قارئ متميز، يستطيع أن يفهم ما يقول من خلال الغوص في أعماق معنى المعنى."[2]

ويذكر الناقد أهمية توظيف الأسطورة في الشعر الحديث، "فالأسطورة أداة خطاب بلاغي يتجاوز بها الشاعر مرحلة التصوير الفني إلى مستوى يصل فيه إلى أقصى درجات الفنية في خطابه، وهذا المستوى يحتاج إلى متلق يكون على درجة عالية من الوعي بالعمل الفني، ليصل بهذا الوعي إلى الفكرة التي يقدمها الشاعر ليس في جمالها، أو إيحائها الدال على المعنى، وإنما في اشتراكها الدال على عمق الإحساس بمراحل التاريخ، وانبعاثها من جديد في فكر يلائم الواقع."[3] من هنا كان للأسطورة دور بارز في بناء العمل الفني والربط بين الماضي والحاضر، بطريقة فنية يمارسها الشاعر في قصيدته.

إنّ الناقد في هذه الدراسة يولي المبدع اهتمامًا كبيرًا في عملية الإبداع والتلقي، فله دورٌ مهمٌ في تشكيل النص وإبداعه، من خلال المستويات البلاغية الثلاثة التي يذكرها الناقد، أو يدرسها. أما المتلقّي نفسه، فإنّ الناقد يتحدّث عنه بشكل قليل جدًّا، ولا يوليه الأهمية الكافية، أو يسلّط الضوء عليه، وربما يفرض عنوان الدراسة عليه ذلك، مع أنّه يذكر في ملخص البحث أنه سيتناول علاقةَ الخطاب البلاغي ومستوياته بتأويل النصِّ، وهذا هو دور القارئ أو المتلقي الذي لم ينل حظه الكافي في هذه الدراسة.

---

(1) انظر: عودة: خليل، مستويات الخطاب البلاغي في النصّ الشعري، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية)، نابلس، المجلد 13، العدد 2، 1999م، ص429 وما بعدها

(2) نفسه، ص440

(3) نفسه، ص442

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يجمع خليل عودة بين المنهج الأسطوري والمنهج الأسلوبي في دراسته "**الظاهرة التموزية في ديوان«فاكهة الندم» للشاعر الفلسطيني عبد الناصر صالح**"، مشيرًا إلى أنّ الشاعر الفلسطيني، بشكل عام، لا يستسلم للموت، وإنما يبحث عن سبل الحياة والانبعاث، لذلك فإنه يوظف أسطورة تموز في شعره، وكذلك يفعل الشاعر عبد الناصر صالح. والناقد يبحث عن صور البعث والتجدد في هذا الديوان، إذ إنّ هذه الصور "لا تكتمل بعيدًا عن الشاعر، وإنما تتوالد في نفسه التي تتوحد مع الطبيعة في حركة متجددة تحمل معاني النصر الذي هو ثمرة الجهود التي يبذلها من أجل أن يظل موجودًا على أرض الواقع، والنصر يساوي البقاء والحياة."[1]

ويشير الناقد إلى أنّ "الشاعر يوظف كل العناصر المتاحة بين يديه لتأكيد الفكرة التموزية التي تلحّ عليه وتجعله في حالة صراع دائم بين الحياة والموت، وهو يرى في مصادر الحياة التي يبعثها من أعماق اليأس، مصدر قوة له."[2] لذلك يوظف الشاعر عناصر الطبيعة، والصراع بين الحياة والموت وأسلوب التحدي والنهوض، وأسلوب التكرار. مما يدلّ على أهمية هذه الفكرة لديه، فهو يوليها المزيد من العناية والاهتمام؛ لأنها تحقق هدفه، وهو انتصار الحياة على الموت الذي يصفه بأنه مجنون. وهذا ما يستعين به الناقد لإثبات رؤيته وما يريد إبرازه في دراسته.

ويلتفت الناقد إلى توافق لغة الشاعر مع الفكرة التموزية، فيذكر أنّ الشاعر يوظّف الأفعال المضارعة التي تدلّ على "البعث والتجدد" مع قلة ورود الأفعال الماضية بالمقارنة معها، إلا أنّ بعض الأفعال الماضية يوافق الفكرة التموزية. ويشير الناقد إلى تكرار بعض الكلمات ذات دلالات نفسية ومعنوية تتوافق مع الفكرة نفسها، فضلًا عن ابتدائه بمفردات ذات صلة بالتجدد والبعث

---

(1) عودة: خليل، الظاهرة التموزية في ديوان«فاكهة الندم» للشاعر الفلسطيني عبد الناصر صالح، الأسوار، عكا، العدد 27، 2005م، ص301

(2) نفسه، ص304

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كالشمس والصباح والريح والميلاد... وفضلًا عن استخدامه للعديد من المفردات ذات الصلة بالفكرة نفسها، وذلك في ثنايا قصائد الديوان، والتي تشكل وحدة واحدة تتحلّق حول الظاهرة التموزية وفكرة البعث والصراع مع الموت.[1]

وأخيرًا يربط الناقد بين الصور الفنية والفكرة التموزية، إذ يذكر أنّ الشاعر يعتمد على الصور الفنية والاستعارة والتشخيص، لتأكيد هذه الفكرة، فتبدو الصورة الإيجابية أكثر حضورًا في الديوان، ويشاركه في تمثيل ظاهرة البعث صور الأنهار والجداول والمطر. ويلاحظ الناقد أنّ الشاعر يرتبط في إحساسه بعناصر الطبيعة، فلا حدود نفسية أو معنوية بينهما.[2]

ونلاحظ افتقار دراستي خليل عودة إلى المراجع، فهو يعتمد بالأساس على دواوين الشعراء في التطبيق والتحليل، ففي الدراسة الأولى على سبيل المثال يفيد من "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" لمحمد فتوح أحمد، و"الحركة التموزية في الشعر، وتأثير تي- إس- إليوت في السياب" لنذير العظمة، كما يعتمد عليه في الدراسة الثانية، والتي يفيد فيها أيضًا من كتاب عز الدين إسماعيل "التفسير النفسي للأدب". فهل هذا تقصير من جانب الناقد؟ أم أنّه يكتفي بتحليله الشخصي للقصائد واعتماده على الإجراءات والمصطلحات دون الإشارة إلى المرجعيات؟

1-1-2-6 علي خواجا[3]

يتكئ علي خواجا على نظرية التناص في كتابه "**حضور الغائب: دراسة استرجاعية في**

---

(1) انظر: عودة، الظاهرة التموزية في ديوان«فاكهة الندم»، ص308 وما بعدها

(2) انظر: نفسه، ص312 وما بعدها

(3) للناقد علي خواجا دراسات نصية أخرى للشعر فضلًا عن تلك التي سأتناولها هنا، مثل: "أوقدي نارنا: في العنوان والذات" وقد صدرت في كتابه: متابعات نصّية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2008م، ص135. "ديوان "الرحيل": قراءة في المكون الثقافي"، و"بنية الإنشاء الطلبي: قراءة في شعر محمود درويش" و"ثلاث صور من غزة (قراءة نصية)" وكلها وردت في كتابه: قراءات أدبية، القدس، دار الجندي للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص87، 173، 217 على الترتيب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر الفلسطيني الحديث"، وفيه يدرس الشعر في فترة الانتداب البريطاني. والشاعر، بشكل عام، ينهل من مشارب مختلفة: قديمة وحديثة في سبيل إنشاء نصّه الجديد، "حيث يتعالق الأثران الغائب والحاضر تآلفًا واختلافًا، مفصحين (معربين) عن أنّ المنشئ ذو طبيعة تكوينية تراكمية."[1] فضلًا عن اعتماده، أي الناقد، على الإحصاء، إذ يقول: "تعتمد هذه القراءة تقنية الاسترجاع الإحصائي، الذي يبدأ حركته برصد البنى الرئيسة، في المدونات الأربع، (الأعمال التي سيدرسها)، ثم يرتد منها إلى مردودها السابق قديمًا وحديثًا، ما يحقق تحديدًا لظواهر التواصل بين السابق واللاحق، عبر آليات الاسترجاع الديني، والتاريخي، والأدبي، والشعبي، والأسطوري."[2] وهي الموضوعات التي سيدرس التناص أو الاسترجاع، كما يسمّيه، من خلالها، بالترتيب الوارد. "وترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيًا."[3]

يعمد الناقد إذن إلى ظاهرة التناص في الموضوعات الخمسة المذكورة، إذ يبيّن الدلالة للنص الأصلي، والدلالة الجديدة بعد امتصاص النص القديم وامتزاجه في النص الجديد عاقدًا مقارنة بين الدلالتين، على المستوى الدلالي والنحوي واللفظي أو التركيبي، وذلك بحسب الرؤية الخاصة بالشاعر، أو الزاوية التي ينظر منها إلى الموضوع الذي يطرحه في شعره، إذ يمكن أن تتفق هاتان الدلالتان أو تختلفا. كما أنه يقوم بتحليل دلالي ونحوي وتركيبي ومقارنة ما ورد في النص الجديد بما ورد في النص الأصلي.

كما يعمد إلى الإحصاء في كل موضوع من هذه الموضوعات، مبيّنًا نسبة ورود كل

---

(1) خواجا: علي، حضور الغائب: دراسة استرجاعية في الشعر الفلسطيني الحديث، القدس– رام الله، منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، 2005م، ص13 (تمهيد)

(2) نفسه، ص11 (تصدير)

(3) مصلوح: سعد، الأسلوب– دراسة لغوية إحصائية، القاهرة، عالم الكتب، ط3، 1992م، ص51

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موضوع أو مفردة أو شخصية عند الشعراء جميعًا، وعند كل شاعر على حدة، ومبيّنًا في أحيانٍ قليلة دلالة هذه الإحصائيات، وكأننا أمام تحليل أسلوبي قائمٍ على الإحصاء وحسب.

لقد أفاد الشعراء من مصادر مختلفة، منها القرآن الكريم، إذ يبيّن الباحث أنّهم امتصّوا النص القرآني، سواء على شكل مفردات أو تراكيب، كما أفادوا من الحديث النبوي. ويشير، على سبيل المثال، إلى عبد الرحيم محمود الذي وظّف مفردة "قدحًا"، لتتوافق مع النص القرآني على المستوى الدلالي والنحوي، ولكنّه يوظفها هنا ليعبّر عن دلالة تتوافق مع العصر الحديث، وهو عصر الثورة الفلسطينية ضد الانتداب البريطاني.[1] كما يذكر أنّ الشعراء وظّفوا الشخصية التراثية سواء في الاسم أو اللقب أو الكنية[2]، وأنّهم اعتمدوا في بعض أشعارهم على التاريخ من خلال مقولات خالدة[3]، واستعانوا بالتراث الإبداعي من شعر قديم أو حديث، ومن أدباء بأنفسهم.[4] ويشير إلى أنّهم أفادوا من الاسترجاع التاريخي والمكاني متمثّلًا بأماكن مهمة، ومن الاسترجاع الاسمي متمثّلًا بأسماء لها دور بارز في صناعة التاريخ.[5] كما استعانوا ببعض التراث الشعبي كالمَثَل والملفوظ المتداول.[6]

يستخدم علي خواجا مجموعة من المصطلحات النقدية التي تتعلق بنظرية التناص، ومصطلحات أخرى من المناهج النقدية النصّية كالأسلوبية والسيميائية والبنيوية، أفادته وأعانته في تحليل القصائد، ورصد التناصّات، والكشف عن الدلالات، مثل: الاسترجاع، التناص، الاستدعاء، الإحالة، الامتصاص، المتلقي، المعادل الموضوعي، الزمكان، القناع، الدلالة، الدوال، المدلول،

---

(1) خواجا، حضور الغائب، ص16، 17
(2) انظر: نفسه، ص34 وما بعدها
(3) انظر: نفسه، ص56 وما بعدها
(4) انظر: نفسه، ص66 وما بعدها
(5) انظر: نفسه، ص80 وما بعدها
(6) انظر: نفسه، ص88 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستوى التوافق الدلالي والنحوي، الانحراف، الانزياح. كما يتكئ على جملة من المراجع التي تسعفه في استخدام المقولات النقدية والمصطلحات والإجراءات النقدية، مثل "دينامية النص" لمحمد مفتاح، و"في معرفة النص" ليمنى العيد، و"أشكال التناص الشعري" لأحمد مجاهد، و"آلية التناص" لزهور اللحام"، و"استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" لعلي عشري زايد، و"قراءات أسلوبية في الشعر الحديث" و"هكذا تكلم النص" و"مناورات شعرية" لمحمد عبد المطلب، وأخرى.

في دراسته "**التشكيل الصياغي في الشعر الفلسطيني الحديث**" يهتم علي خواجة بلغة الخطاب الأدبي، فلا يلتفتُ إلى ما هو خارج النص، لذلك فإنه يعتمد على الأسلوبية في دراسته هذه، فيؤكد على أهمية العدول أو الانحراف واختراق المألوف، وهو ما يُعرف بالانزياح، الذي يوضحه (بيير جيرو) قائلًا: "إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي. وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد. والقواعد، في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة. فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام."[1] كما يشير خواجة إلى أهمية السياق في كشف المعنى ودلالته. ثمّ يذكر المستويات المتنوعة التي تسهم في تشكيل النص الشعري، ويذكر المنهج الذي سيعتمد عليه، وهو "المنهج اللغوي الإحصائي القائم على الأسلوبية"، والأسلوبية هنا ترتكز على بعدين مهمّين، هما: البعد الجمالي، وفيه اهتمام بالأدوات البلاغية والعدول وتكرار الظواهر ورصدها، والبعد الثاني تأويلي يسير من "دائرة الإفراد اللغوي" إلى "دائرة التركيب" لإنتاج المعنى.[2]

---

(1) جيرو: بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م، ص13

(2) انظر: خواجة: علي، التشكيل الصياغي في الشعر الفلسطيني الحديث ، رام الله، دار البيرق العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2009م. ص7-9

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقسم الناقد دراسته إلى ثلاثة فصول، يدرس في الفصل الأول البنية الصوتية والمعجمية، وقد قسمه، بالتالي، إلى مباحث فرعية تتعلق بالإيقاع والموسيقى، مبيّنًا أثرها في إنتاج الدلالة. وهذه المباحث: الموسيقى الإطارية (الخارجية) المكوّنة من الوزن والقافية، لذلك يقوم الناقد بإحصائية للبحور الشعرية التي نُظمت عليها القصائد، موضع الدراسة، مبيّنًا عددها ونسبة ترددها، فيشير على سبيل المثال، إلى البحر الكامل الأكثر توظيفًا، إذ "استعمله الشعراء في أغراض الحماسة، والوصف، والتعريض، والتحريض، والمدح، والغزل، والرثاء."[1] مما يعني أنّ الناقد يميل إلى رأي حازم القرطاجني، ومن قبله (أرسطو) في دلالة الوزن على المعنى، أو ارتباط الوزن بالمضمون أو العكس. وهكذا يتحدث عن أو يبحث في بقية الأوزان التي وظّفها الشعراء موضع الدراسة.

ويبحث الناقد في الموسيقا التكوينية لدى هؤلاء الشعراء، إذ تتمثل في بنية التكرار التي يندرج تحتها بنية ردّ العجز على الصدر، وبنية المجاورة، أي تكرار ألفاظ وعبارات أفقيًّا على امتداد البيت الواحد، أو رأسيًّا على مدى مجموعة من الأبيات، وبنية التعاكس، إذ يعكس الشاعر العبارة أو التركيب، وبنية التكرار الخالص. كما يلتفت إلى بنية التصريع والتدوير والجناس. وتسهم هذه البنيات في إنتاج الدلالات وتثبيتها في نفس المتلقي، كما أنها تسهم في صنع الإيقاع والموسيقى الداخلية والخارجية على السواء، فضلًا عن التعبير عن الحالة النفسية للشاعر.[2]

أما في الفصل الثاني فالناقد يعالج الحقول الدلالية، إذ يذكر أنّ الحقل الدلالي "هو مجموعة الدوال التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[3]، ككلمات الألوان التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد. وقد تتغير مدلولات هذه الدوال، أو يتم تحميلها دلالات جديدة. فيشير الناقد إلى ترابط الدوال

---

(1) خواجة، التشكيل الصياغي، ص16، 17

(2) انظر: نفسه، ص44 وما بعدها

(3) نفسه، ص61

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بشبكة من العلاقات الدلالية، وكذلك تترابط الحقول فيما بينها، لذلك فإنه سيعتمد على ثلاث خطوات في دراسة الحقول الدلالية، إذ سيبدأ بالإحصاء "لرصد الأكثرية الغالبة من الدوال"، ثم سيحدد الموضوع الذي سيكون هو الحقل الدلالي، ثمّ سيحلل دوال كل حقل بحسب السياق. وهذا ما جعله يقسم الدراسة إلى حقول (موضوعات) يندرج تحت كلٍّ منها جملة من الدوال، وهذه الحقول هي: حقل الطبيعة ويندرج تحتها: الأرض التي وظفها الشعراء بعدة مدلولات، يقول الناقد على سبيل المثال: "وقد وظّف الشعراء دال الأرض في موضع آخر من مدوناتهم في معنى المكان التحتي الذي يقابله المكان الفوقي."[1]

ويندرج تحت حقل الطبيعة النبات والشجر والحيوان. ومن الحقول حقل الحب والموت والحزن والألوان. وفي هذا الإطار يعلّق الناقد على بيت للشاعر مطلق عبد الخالق يصف فيه الحرية بأنّها حمراء: "أوقعت الصياغة الدال اللوني المؤنث ‹‹الحمراء›› صفة لشيء مجرد، فأنتجت تركيبًا مجرّدًا محسوسًا، انزاح بالدال اللوني عن دائرته المعجمية، إلى دائرة العرف المجازي، تدليلًا على أنّ الحرية لا تنال إلا بالتضحية بالدماء، ليكون هذا اللون دلالة الثورة في بعدها الجماهيري."[2]

ومن الحقول الدلالية حقل المكان، وهو واسع الانتشار لتعدد مجالاته، وحقل الزمن. ويذهب الناقد إلى أنّ بعض هذه الدوال تُستخدم ضمن دلالاتها العرفية، أو قد تنزاح عنها إلى دلالات مجازية، بحيث يحمّلها الشاعر دلالات أخرى.[3]

---

(1) خواجة، التشكيل الصياغي، ص65

(2) نفسه، ص92

(3) انظر: نفسه، ص102 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويخصص علي خواجة الفصل الأخير لدراسة البنية التخيلية،[1] إذ يرى أنّ الصورة المفردة التي تعتمد على تقنيات التشبيه والاستعارة والكناية، تشكّل ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر الشعراء الذين يدرسهم، ويقسم هذه الصورة إلى ثلاثة أقسام، هي: الصورة التشبيهية، فيذكر تعريفها ووظيفتها الأسلوبية، إذ تسهم في إنتاج الدلالة، وإحداث التأثير النفسي لدى المتلقي. ويعتمد الناقد على الإحصاء بشكل أساسي، ثم يفصّل حين يدرس أنواعها الفرعية، وهي الصورة التشبيهية المرسلة والمجملة والبليغة والمؤكدة. أما القسم الثاني فهو الصورة الاستعارية، والقسم الثالث الصورة الكنائية التي تنقسم بدورها إلى أربعة أنواع، هي: الكناية الرمزية والتعريضية والتلويحية والإشارية.

من الملاحظ التنوع العام في المرجعيات التي يعتمد عليها الناقد، وهي فضلًا عن ذلك كثيرة، مثل "الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية" لفتح الله سليمان، و"الخطيئة والتكفير" لعبد الله الغذامي، و"علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته" و"النظرية البنائية في النقد الأدبي" لصلاح فضل، و"علم الدلالة" و"دراسة الصوت اللغوي" لأحمد مختار عمر، و"البلاغة والأسلوبية" و"دينامية النص" وغيرهما لمحمد عبد المطلب، فضلًا عن بعض الكتب المترجمة وبعض المصادر العربية التراثية مثل "الكتاب" و"الخصائص" و"أسرار البلاغة" و"منهاج البلغاء" و"مغني اللبيب" و"الصناعتين" وغيرها العديد. وهذا التنوع يوضّح أنّ الناقد قد أفاد من هذه المراجع ضمن الموضوع الذي يدرسه على الرغم من تسلسل أو تنوع الموضوعات الفرعية.

1-1-2-7 إحسان الديك

أعدَّ إحسان الديك مجموعة من الدراسات حول الأدب الفلسطيني الحديث، وجمعها في كتابه "**تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث- دراسات مختارة**"، وكان للشعر نصيب

(1) انظر: خواجة، التشكيل الصياغي، ص113 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسد فيه. ويعتمد الناقد في هذه الدراسات على المنهج الأسطوري بشكل رئيس، فضلًا عن اتكائه على مناهج نقدية أخرى، ففي دراسته الأولى "**النماذج البدئية وتجليات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش: ربّ الأيائل يا أبي ربّها**" يعمد إلى رصد الأنماط العليا، أو النماذج البدئية، كما يسمّيها.

إنّ النمط الأولي العلوي هو، كما أسماه (يعقوب بركهارت)، صورة بدئية، إذ أشار (يونج) إلى ذلك، وهو صورة النموذج الأول، وهذه الصورة موجودة في لاوعي الإنسان منذ بدايات الثقافة البشرية، ويستحضرها ذلك الإنسان في حال حدوث خطأ ما في الحياة، إذ إنّ البشرية تكون في حاجة ماسة إلى من يرشدها إلى سواء السبيل، حين تضل وتزلّ. وبهذا يتميز اللاوعي الجمعي من الوعي الفردي أو الأحادي، فيظهر في إبداعات المبدعين، ويعود التوازن النفسي إلى العصر الذي حدث فيه ذلك الخطأ.[1] إذن، ثمة وظيفة أساسية للإبداع في حياة الناس، وهي تصحيح الخطأ أو الخلل الذي يصيب جانبًا أو عدة جوانب في الحياة البشرية، وهذا مرتبط بنماذج عليا كانت تمثل في وقتها دور المصلح الذي يصحح أخطاء البشر، لتستقيم حياتهم على الوجه السليم، وعلى الطريق الصحيح.

ومن خلال عنوان القصيدة يحلل الديك النموذج البدئي الأول، وهو الأيّل، ليوضّح علاقته بالأب والشاعر والدّار، فيبحث عن جذوره في الأساطير القديمة، وفي الفكر السامي، كما يبحث عن دَور الأب كذلك، ليرى إن كان ثمة تقاطع بينهما.[2]

ويشير الناقد إلى أنّ شخصية الأب الحقيقية قد تطوّرت، وتماهت مع الإله الأب، النموذج

---

(1) انظر: يونغ: ك. غ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم نهاد خياطة، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1997م، ص174

(2) انظر: الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث– دراسات مختارة، القدس، دار الجندي للنشر والتوزيع، 2016م، ص14، 15 (صدر الكتاب سنة 2015)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأصلي، فيقول: "نرى تداخل الشخصيتين معًا عن طريق الحوار الذي أجراه الشاعر معهما مما ألغى الفوارق بينهما، وعزز تواصلهما واتحادهما، حتى إنّ الناظر في القصيدة يكاد لا يميز أحدهما عن الآخر في هذا الحوار."[1]

في دراسته "**التناص الأسطوري في جدارية محمود درويش**" يشير إلى أنّ الجدارية فيها ما ينبئ عن حضور الأسطورة والتناص معها، وذلك تصريحًا من خلال العنوان وذكر الأسطورة وتوظيف رموزها وأحداثها وشخصيّاتها، وتلميحًا من خلال بناء القصيدة على أرض أسطورية استلهمها الشاعر وامتصها في ثنايا النص، لتعبر عن اللاشعور الجمعي، وما يجعلها تعبّر عن تجربة إنسانية عامة.[2]

يذكر الناقد أنّ الجدارية تشبه الأساطير القديمة التي كانت تُكتب أو تنقش على الحجارة، كما أنها تشبه المعلقات الجاهلية التي كانت تعلق على جدران الكعبة. وقد تأتي الجدارية بمعنى الحاجز الفاصل بين شيئين، أو بمعنى جدار المعرفة الخاص بالآلهة. ويؤكد الناقد على إفادة الشاعر من أساطير منطقة الشرق الأوسط وانفتاحه على الأساطير الرومانية واليونانية، ما يدل على ثقافته الموسوعية، فهو بهذا يتفاعل مع الحضارات الأخرى للحديث عن تجربة إنسانية واحدة، ولعلَّ ملحمة جلجامش كان لها النصيب الأكبر من التناص معها في الجدارية.[3]

والباحث في هذه الدراسة يعتمد على مصطلحات عديدة ومتنوعة خاصة بنظرية التناص والمنهج الأسطوري، ومناهج نصية أخرى، ومن هذه المصطلحات: التناص، الاستلهام، الاستيحاء، الامتصاص، الاستدعاء، اللاشعور الجمعي، الأنماط العليا، النماذج البدائية، الثنائيات، الرمز،

---

(1) الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب، ص19

(2) انظر: نفسه، ص44

(3) انظر: نفسه، ص46 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القناع، الإيحاءات، الدلالات، الثيمات، المتلقي، والموتيف.

وللناقد دراسة أخرى بعنوان "**رمزية القناع في شعر سميح القاسم سربية "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه" نموذجًا**"، وفيها يشير إلى أهمية القناع الذي يمنح الشاعر التحرر من الزمن وتعدّيه، وبهذا يتصل بالأسطورة ويمتزج في عالمها؛ لأنها متحررة من الزمن.[1] والقناع كما يقول جابر عصفور: "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبًا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديمًا متميزًا، يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على ‹‹قصيدة القناع›› وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيل إلينا – معها– أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك –شيئًا فشيئًا– أن الشخصية –في القصيدة– ليست سوى ‹‹قناع›› ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر، مع صوت الشاعر الضمني تجاوبًا يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة."[2]

وبهذا تصبح تقنية القناع أداة فنية، يوظّفها الشاعر، ويحاول الناقد تحليلها. وهنا يبيّن الديك كيف أفاد الشاعر من قناع (هاملت)، إذ يقول: "إنه يتخذ من "هاملت" محورًا أسطوريًّا، يتّحد معه، ويتماهى فيه، ويرتدّ الاثنان معًا –الشاعر وهاملت– ليتواصلا مع آلهة القهر والعذاب وصولًا إلى السيد المسيح عليه السلام."[3] ليس كرمز للفداء والتضحية، وإنما كرمز للبعث والنهوض. لذلك يوظّف الديك جملة من المصطلحات أو المفردات الخاصة بالمنهج الأسطوري والسيميائي مثل:

---

(1) انظر: الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب، ص66، 67

(2) عصفور: جابر، أقنعة الشعر المعاصر– مهيار الدمشقي، فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، 1981م، ص123

(3) الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب، ص71

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحلام العقل البشري الأولى، اللاشعور الجمعي، القناع، الرمز، الدلالات، تتمظر، تتماهى...

في دراسته "**أسطرة الواقع في شعر وليد سيف– حكاية خضرة وزيد الياسين نموذجًا**" يعتمد الناقد على المنهج الأسطوري، كما يعتمد على اللغة والتحليل السيميائي لتوضيح دلالات الاسمين (خضرة وزيد الياسين)؛ ليبيّن العلاقة بينهما ودورهما في النص، ويربط هذه التسميات والدلالات بالأسطورة، وكأنّ الشاعر أرادهما نموذجين أصليين يعبُران الزمان والمكان، فاختيارهما كان عن وعي وقصد.[1]

لقد أصبحت خضرة وزيد الياسين رمزين أسطوريين، كما أراد لهما الشاعر أن يكونا، فضلًا عن أنّهما رمزان اجتماعيان أو شعبيَّان، لهما مكانة خاصة في ذاكرة الناس، أو اللاوعي الجمعي، لذلك "لا ينمو الرمز الأسطوري خارج علاقاتنا الاجتماعية، وغاية ما في الأمر أنَّ الأسطورة نفسها زمرة من الرموز –تكمن فيها بدلالات معينة–."[2]

ويقول الناقد عن دلالة العلاقة بين الشخصيتين وحضورهما: "يرشح من الاختيار الواعي لاسمي هاتين الشخصيتين، وتماهيهما مع آلهة الخصب ذكورًا وإناثًا، منحى العلاقة التي يريدها الشاعر في حكايته، ويفصح عن رغبته في إدخال التجربة الفلسطينية في أتون أساطير الموت والانبعاث ليجدّل علاقة الفلسطيني بأرضه حبًّا وفناءً واتّحادًا، فالأرض الحبيبة/ الأمُّ/ العروس الفتيّة المشرقة، تحترق شوقًا وشهوة، وتتعرى لتثير رغبة الفارس الذَّكر الذي سيتّحد معها، ويخصِّبها، ويبعث في أحشائها بذرة الحياة."[3]

يتوقف إحسان الديك عند شعر ريم حرب في دراسة عنوانها "**تجليات الخطاب الصوفي في**

---

(1) انظر: الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب، ص 103 وما بعدها

(2) زكي: أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، 1981م، ص92

(3) الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب، ص108

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعر ريم حرب" مشيرًا إلى ارتباط التصوّف بالأسطورة، فالإنسان قديمًا مارس الطقوس والسحر إرضاءً للقوى الغيبية الخارقة، وهذا أساس الصوفية، على حدّ تعبيره. إنّ الشاعرة، كما يذكر الناقد، ليست متصوّفة بالمعنى الحرفي، فهو يريد أن يبحث عن "النزعة الشعرية ذات المنابع الصوفيّة، التي يلتقي فيها الشعري بالصوفي في ظلال الدين أو بعيدًا عنه في أوجه كثيرة تصل إلى حدِّ التوحيد بينهما." ويضيف قائلًا: "يحملني هذا على القول إنّ نزعة ريم الصوفية ليست صوفية دينية إسلامية، وإنما هي نزعة فلسفية وجودية، اغترفت من الفضاءات الأسطورية، والموروثات الروحية، والمعتقدات الدينية، والفلسفات الحديثة."[1]

يذكر الناقد أنّ الشاعرة توظّف الرمز الأنثوي بإحالته إلى امرأة حقيقية، وليس إلى الذات الإلهية، على عادة الشعراء المتصوّفين، فلذلك تصفها بصفات أسطورية ودينية.[2] ويشير إلى مناجاتها للذكر الإله أو الإله الذكر قائلًا: "وتتوجه إليه في غزلها المحموم بعبارات حسيّة تقطر أنوثة وشهوانية، تذكرنا بأناشيد الحب الإلهي التي كانت تناجي بها (إنانا) حبيبها تموز، أو بما ورد في نشيد الإنشاد في التوراة، وما في طقوس الزواج الإلهي المقدّس في التراث الأسطوري العالمي."[3]

ويطرح إحسان الديك مجموعة من التساؤلات حول رموز الحروف ودلالاتها في شعر الشاعرة، دون أن يقدّم تفسيرًا صريحًا، أو تأويلًا موضَّحًا، ذاكرًا أنّ المعنى في بطن الشاعرة. ثم يشير إلى "تجليّات الخطاب في الأسلوب" من خلال اللغة والموسيقى والصورة.[4] ومن الملاحظ أنّه يستخدم العديد من المصطلحات الصوفية والفلسفية، فضلًا عن مصطلحات المنهج الأسطوري وأدواته.

---

(1) الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب، ص148، 149

(2) انظر: نفسه، ص155، 156

(3) نفسه، ص160

(4) انظر: نفسه، ص168 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتمد إحسان الديك في دراساته المتنوعة على جملة من المراجع التي تعنى بالأسطورة وتحليلها ودراستها، منها ما هو مترجم، ومنها ما هو عربي، فضلًا عن اعتماده على كتب في نقد الشعر، وكتب في التاريخ. يمكن الإشارة، هنا، إلى بعضها: كتاب (نورثرب فراي) "تشريح النقد"، (ك رانفين) "الأسطورة"، (بوب رولينغ) "قاموس الآلهة والأساطير"، (جيمس فريزر) "أدونيس أو تموز"، فراس السواح "لغز عشتار" و"مغامرة العقل الأولى"، قاسم الشوّاف "ديوان الأساطير"، خالدة سعيد "البحث عن الجذور"، فريال جبوري غزول "المنهج الأسطوري مقارنًا"، يوسف اليوسف "الشعر العربي المعاصر"، شربل داغر "التناص سبيلًا إلى دراسة النص الشعري"، محمد مفتاح "تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص"، عبد الله الغذامي "الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية"، عبد الرحمن بسيسو "قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث" وغيرها من المراجع المتنوعة. ويعتمد على بعض المراجع الأجنبية غير المترجمة مثل كتاب (جوليا كريستيفا) "ثورة اللغة الشعرية"، و(جيرار جينيت) "الطروس". وهذا يشير إلى أنّ الديك ملمٌّ بالمنهج الأسطوري، وقادر على الإفادة من مرجعياته المختلفة، الغربية منها والعربية، مما يدعّم دراسته ويقوّيها.

1-1-2-8 عمر عتيق

يشير عمر عتيق في مقدمة كتابه "**مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر**" إلى أنّه سيعتمد على غير منهج نصّي، مثل الأسلوبية والسيميائية، ونظرية التناص التي يسمّيها "التناسل أو التكاثر الدلالي في بنية النص"، كما سيلتفت إلى شعراء مشهورين وآخرين مغمورين معتمدًا في ذلك على النص ومضمونه ومدى تفاعله مع الواقع الفلسطيني، على حدٍّ تعبيره.[1] ويتوقف على العديد من السمات والخصائص الفنية الشكلية في النصوص الشعرية التي يقاربها.

(1) انظر: عتيق: عمر، مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، ط1، 2015م، ص7 (المقدمة)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في دراسته الأولى "**التناص الديني في شعر يوسف الخطيب**" يُعنى الناقد بالبحث وتأصيل مفهوم التناص في النقد العربي القديم، بعيدًا عن المصطلحات والمفاهيم الشائعة، مثل التضمين والاقتباس والسرقات الأدبية، إذ يعتمد على رأي الحاتمي الذي يشبه في دلالاته، إلى حدٍّ كبير، تعريفات النقّاد الغربيين للتناص،[1] وهذا أمر لم يلتفت إليه أحد من النقّاد، على حدٍّ علمي، فيما يتعلق برأي الحاتمي في إطار مفهوم التناص.

يشير الناقد إلى مواضع مختلفة في شعر يوسف الخطيب، كان قد اعتمد فيها على تقنية التنّاص، فهو، على سبيل المثال، يذكر توظيفه لقصة سيدنا موسى، عليه السلام، حين ذهب ليقتبس من النار، إذ قال لقومه: "إني آنستُ نارًا"، والشاعر قد استوحى واستحضر الحالة النفسية التي مرَّ بها سيدنا موسى. ولكنّه، أي الشاعر، حرّف أو غيّر في التفاصيل، وهذا من تقنيات التناص في إعادة تشكيل النص وإنتاجه،[2] أو توليد دلالات جديدة تواكب الواقع الذي يكتب عنه الشاعر الذي يعتمد على التغيير والتحوير في غير موضع أو قصيدة، وهذا مما يلتفت إليه الناقد الذي يوظّف مجموعة من المقولات الخاصّة بالتناص، فضلًا عن توظيفه جملة من المصطلحات الخاصّة بالتناص وغيره، مثل: التناص، التعالق، الامتصاص، الاستدعاء، الاستحضار، يحيل، المتلقي، المعادل الموضوعي، الرمز، الأيقونة، الدلالات، الدوال، المدلولات، البنية.

ويعتمد عمر عتيق على التناص أيضًا في دراسته "**نبض السيرة الذاتية في شعر أحمد دحبور**"، فيدرس التناص الديني: الإسلامي والمسيحي والتوراتي، والتناص التاريخي، والتناص الأسطوري، والتناص الأدبي.[3] أما دراسته "**فضاءات الحب في ديوان الشاعر عز الدين المناصرة**"

---

(1) انظر: عتيق، مرايا نقدية، ص10

(2) انظر: نفسه، ص12، 13

(3) انظر: نفسه، ص48 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فتظهر فيها سمات المنهج السيميائي، يقول في تمهيده للدراسة: "تسعى الدراسة إلى رصد فضاءات الحب في الديوان، والكشف عن الإشراقات الدلالية وتفكيك الخلايا الوجدانية للفضاء الجفراوي والكنعاني والمكاني والإنساني والأنثوي واللغوي وفضاء المنفى."[1]

في هذه الدراسة يشير الناقد إلى تعدد دلالات جفرا وكنعان، ويشير إلى الألفاظ العامية الواردة عند الشاعر، التي لها أصول في اللغة العربية الفصيحة، فيردها إلى هذه الأصول معتمدًا على "لسان العرب" و"تاج العروس"، ومبيّنًا دلالات هذه الألفاظ، كما يلتفت إلى الألفاظ التي لم يجد لها أصولًا في اللغة الفصيحة. ويوظف مجموعة من المصطلحات الخاصة بالمنهج السيميائي مثل: الشيفرة، الرمز، السيمياء، الدلالة، البؤرة الدلالية، القناع، الإيحاءات، وغيرها من المصطلحات النقدية كالبنية العميقة والسطحية، والمثيرات الأسلوبية، والانزياح... ويعتمد الناقد هنا على الرسوم والأسهم في توضيح بعض الصور والدلالات.

يفيد الناقد في الدراسات اللاحقة في كتابه من أكثر من منهج نصّي، وذلك في الدراسة الواحدة، إذ يوظّف المنهج الأسلوبي والسيميائي ونظرية التناص، لذلك نلاحظ تداخلًا في الأدوات النقدية والمصطلحات والمقولات، وفيها يبدو الناقد أقلّ إقناعًا كما في الدراسات السابقة، فقد كانت أدواته موظّفة بشكل أعمق.

ثمة مرجعيات مختلفة ومتنوعة يعتمد عليها الناقد، فهو يفيد من المراجع المترجمة مثل كتاب (جيرار جينيت) "مدخل لجامع النص" ودراسة (بيير مارك دوبيزاي) "نظرية التناصية" و(رينيه ويلك وأوستن وارين) "نظرية الأدب"، كما يعتمد على بعض المراجع العربية مثل كتاب عبد الله الغذامي "ثقافة الأسئلة «مقالات في النقد والنظرية»" وعز الدين إسماعيل "الشعر العربي

(1) عتيق، مرايا نقدية، ص80

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعاصر"، وعز الدين المناصرة "شاعرية التاريخ والأمكنة" وغيرها العديد. مما يشكّل لدى الناقد حصيلة في الأدوات والإجراءات، وفي المقولات والمصطلحات التي يوظّفها في أثناء دراساته.

1-1-3 الاتجاه الذي يجمع بين المناهج النصّية والمناهج غير النصّية

قد يفيد الناقد من أكثر من منهج نقديّ في الدراسة الواحدة، لذا فإنّه يبحث عمّا يناسب مقاربة النص الذي يريد دراسته، وفي هذا الصدد يقرر (إنريك إمبرت) "أنه لا يوجد في الحقيقة ناقد يحمل نفسه على طراز واحد فقط، أو منهج واحد فحسب، وكل الفروع تتبادل نتائجها فيما بينها عندما يكون دارس الأدب ناقدًا جيّدًا، وكل الطرز تختلط عندما يحكم عليها الناقد الجيد، وقلنا أيضًا إنه ليس هناك طراز من النقد أعلى من الآخر. والقول بأنّ هذا النقد خارجي وذلك داخلي مجرد مجاز، وأهم من هذا يجب التحدّث عن نقاد سطحيين وآخرين عميقين."[1]

إنّ أصحاب هذا الاتجاه يتناولون النصوص الشعرية من جوانب مختلفة، بهدف الإحاطة بها، فنراهم يعتمدون على المناهج السياقية إلى جانب المناهج النصية في الدراسة الواحدة، فيقفون على المضامين وموقع الشاعر وموقفه، وحالته النفسية، كما يقفون على الجوانب الشكلية والفنية المتنوعة للنصوص الشعرية التي يقاربونها، كاللغة والأسلوب والصور والموسيقى والتناص. وبناء على ما تقدّم سندرس في هذا المبحث النقاد الذين جمعوا بين المناهج النصية وغير النصّية في الدراسة الواحدة.

1-1-3-1 عبد الرحمن عبّاد

أنجز عبد الرحمن عبّاد أطروحة دكتوراه في لبنان، عنوانها "**الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة: دراسة تأصيلية**"، وهنا سنتناول الباب الثاني من الدراسة، وهو باب الشعر الذي يقسمه

(1) إمبرت: إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، القاهرة، مكتبة الآداب، 1991م، ص219

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى أربعة فصول. أمّا منهجه الذي يسير عليه، فإنّه يوضّحه منذ البداية، إذ يقول: "أما منهجي في دراسة الشعر، فيقوم على منهج تركيبي إحصائي يعمد إلى جمع الألفاظ المحورية عند الشعراء؛ ووضعها في عناوين كبيرة؛ حيث يتم بعد ذلك فرزها ودراسة كل محور على حدة. وقيمة هذا المنهج أنه يسلط الضوء على اهتمامات الشعراء مجتمعين حول المحور الواحد، ويكشف عن الموضوعات المهمة في هذا الشعر، فهو مقياس جماعي، يقدم صورة أكثر وضوحًا من غيره من المناهج."[1]

يتحدّث الناقد في الفصل الأول عن فنون الشعر التقليدية مبتدئًا بالغزل، وهنا نراه يعمد إلى نثر المنظوم، أكثر من أن يقوم بالتحليل النقدي للقصائد. يقول على سبيل المثال معلّقًا على قصيدة "تذكار القمر" للشاعر جمال قعوار: "وحين يلتقي الشاعر بمحبوبته، تنتقل عدوى الفرح، والسعادة منه إلى الطبيعة: فالليل مزهر بالنجوم، والقمر يغني أعذب الأغنيات، وشذا البساتين يعبق بعطره كل ما حوله، حتى تتحول الطرقات إلى دروب لتيارات العطر المتدافع."[2] ويفعل الشيء نفسه في موضوع الرثاء، إذ ينثر المنظوم تارة، وطورًا يشير إلى الفكرة العامة في القصيدة مستشهدًا ببعض الأبيات أو الأسطر الشعرية.

ويشير عباد إلى كتاب الأناشيد المدرسية الذي أعدّ قصائده الشاعران جمال قعوار وجورج نجيب خليل، متحدّثًا عن مضامينه المتنوعة، ومتطرّقًا إلى أساليب الشعراء في نظم هذه الأناشيد، كقلة عدد الأبيات، وقلة عدد الكلمات في البيت، ومراعاة الوزن والقافية، كما يشير إلى تكرار بعض

---

(1) عباد: عبد الرحمن، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة: دراسة تأصيلية، حيفا، مكتبة كل شيء، 1990م، ص23 (المقدمة)

(2) نفسه، ص322

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المفردات، وأساليب الأمر والنداء وضمير المتكلم،[1] وهنا تظهر ملامح المنهج الاجتماعي في حديثه عن المضامين، وتبدو ملامح الأسلوبية في أثناء الدراسة الفنية لكتاب الأناشيد، ولكنه لم يتوسّع في دراسة الجانب الفني، إذ كان بإمكانه أن يتحدّث عن هذه الظواهر الأسلوبية ودلالاتها، وعن لغة النصوص والانزياحات التي اعتمد عليها المؤلفان.

يلتفتُ الناقد إلى العديد من الموضوعات التي عالجها شعراء الناصرة، مثل: الأرض والحنين والغربة والطفولة والمدينة والبيئة، وإلى ما يندرج تحتها من مضامين فرعية، ونراه في هذا الإطار يجمع الأشعار التي تدور حول المضمون الفرعي، ويتحدّث عنها بإشارة سريعة، إذ يذكر فكرة القصيدة، أو ينثر المنظوم، كقوله عن مضمون حبّ الأرض في إحدى قصائد توفيق زيّاد: "ويقترن الحب بالتضحية، وتصير الأرض إنسانًا يضحّي كي ينال حريته، ويفكّ أسره."[2]

ونلاحظ أنّ الناقد يعنى بالمظاهر الأسلوبية الخاصة بشعر الحنين، فيلتفت إلى التكرار: تكرار الكلمات والحروف والضمائر، وتكرار أساليب الأمر والاستفهام.[3] ولكنّه لم يتطرّق إلى دراسة الأسلوب في بقية الموضوعات، وهذا خلل في تطبيق المنهج، فهو لم يسر على طريقة واحدة.

وفي الفصل الثالث يلتفت عبّاد إلى الشعراء الحداثيين في الناصرة، وهم الذين خرجوا عن الشعر التقليدي، كما يلتفت إلى لغتهم، فقد استخدموا الألوان في وصف ما هو معنوي، واستخدموا كلمة الحزن وما يتعلق بها في وصف الجمادات، واستخدموا كذلك الألفاظ العامية والأغاني الشعبية، وأدخلوا "ال" التعريف على الفعل.[4]

---

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة، ص 340 وما بعدها.
(2) نفسه، ص354
(3) انظر: نفسه، ص386 وما بعدها
(4) انظر: نفسه، ص459 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا الفصل الرابع فإنّه يخصصه للحديث عن مصادر الشعر لدى شعراء الناصرة،[1] وفي هذا تناصات كثيرة ومتنوعة، ولكن الناقد لم يذكر ذلك مطلقًا، ولم يتحدّث عن دلالة ذلك، فقد اكتفى بقوله إنّهم تأثّروا بالدين الإسلامي، مثلًا، ثم يذكر الآيات أو الأحاديث أو الرموز الدينية، أو القصص الدينية التي تأثروا بها. وهكذا يفعل في بقية المصادر كالدين المسيحي والشعر العربي قديمه وحديثه، والأغاني الشعبية والتراث.

تفتقر الدراسة إلى المراجع النقدية الجادة، إذ يعتمد الناقد على بعض المراجع العامة ورسائل الدكتوراه والماجستير، إذ كان بإمكانه أن يعود إلى أهم المراجع النقدية لتدعيم رأيه. ومن الملاحظ أنّه يعتمد على ذوقه الخاص وتحليله للقصائد.

1-1-3-2 عادل أبو عمشة

في دراسته لشعر الانتفاضة يجمع عادل أبو عمشة بين مناهج نصية وأخرى غير نصّية، فهو يوضّح في التمهيد أنه لن يتقيّد بمنهج نقديّ محدد المعالم، على حدّ تعبيره، وهذا يعني أنه سيعتمد على غير منهج، كما يشير إلى أنه سيدرس الموضوعات التي كتب فيها الشعراء قصائدهم، وسيلتفت إلى الظواهر الفنية بما يخص الشكل والمضمون، فضلًا عن التفاته إلى الظواهر اللغوية.[2]

يعتمد الناقد بشكل أساسي على المنهج الاجتماعي، وذلك في دراسته لمضامين القصائد الشعرية، وتعبير الشعراء عن واقعهم الذي يعيشونه في ظل الانتفاضة، ودراسة تأثّر الشعراء في هذا الواقع وتأثيرهم فيه. وقد تنوّعت الموضوعات الشعرية التي صاغها الشعراء في قصائدهم، مما

---

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة، ص 467 وما بعدها

(2) انظر: أبو عمشة: عادل، شعر الانتفاضة: دراسة واختيار, القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع، ط1، 1991م، ص13

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دفع الناقد إلى أن يقول: "ولعلّ أول ما يلفت نظر الدارس لهذه المجموعة تعدد موضوعات قصائدها التي تناول أكثرها جوانب لها علاقة مباشرة بما يجري في الأرض المحتلة."[1]

ومن الموضوعات التي يشير إليها أبو عمشة صورة السجن وموقف الشعراء منه، وموضوع الإبعاد أو النفي، والممارسات الإسرائيلية ضد الفلسطينيين، وصورة القدس وجنود الانتفاضة والمخيم، وتصوير الصمود والمقاومة. وتظهر ملامح المنهج النفسي في حديث الناقد عن وصف الشاعر المتوكل طه للمشاعر الإنسانية والعواطف الأبوية وحال أطفاله عند اعتقاله.[2]

ثم يلتفت الناقد إلى سمات شعر الانتفاضة[3]، ومن هذه السمات الاتصاف بالوضوح والمباشرة، وذكر أسماء الأماكن الفلسطينية، واستيحاء الطبيعة، وتوظيف التراث، كما يتّسم بالتحدي والتفاؤل والسخرية، والتأثر بالآيات القرآنية والشخصيات الإسلامية والعربية، والشعر العربي قديمه وحديثه، دون أن يشير الناقد إلى نظرية التناص ضمن هذا الإطار. وفي حديثه عن سمة التكرار يبدو اعتماد الناقد على الأسلوبية الإحصائية، فيتحدّث عن تكرار عبارات متنوعة "مثل (يا نقب) التي وردت أربع عشرة مرة في قصيدة واحدة، كما تكررت عبارتا (هل أبعدوك؟) و(الله معك) أربع مرات في قصيدة (الله معك)..."[4] مبيّنًا دلالة هذا التكرار، "فالاختيار الأسلوبي يتضمن أو يقتضي اختيار المؤشرات الدالة."[5] كما تبدو بعض سمات السيميائية حين يتحدّث عن وجود الكلمات المكررة ضمن العناوين ودلالة ذلك، وحين يتحدّث عن تعدد الدلالات في بعض المفردات.[6]

ثمة دراسة أخرى لعادل أبو عمشة عنوانها "**الشهيد في شعر إبراهيم طوقان وأبي سلمى**

---

(1) أبو عمشة، شعر الانتفاضة, ص13

(2) انظر: نفسه، ص27

(3) انظر: نفسه، ص29 وما بعدها

(4) نفسه، ص39

(5) فضل: صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة، دار الشروق، ط1، 1998م، ص261

(6) انظر: أبو عمشة، شعر الانتفاضة، ص39

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعبد الرحيم محمود"[1] يجمع فيها بين أكثر من منهج، إذ يشير العنوان إلى الموضوع الأساسي الذي سيبحثه الناقد، وهو صورة الشهيد، وما يندرج تحته من مضامين وقيم فرعية، مثل منطق القوة، وإرادة الموت، واختلاط الديني بالوطني، والسخرية والمرارة... وقد قام الناقد بدراسة هذه المضامين أو القيم على أساس أنها مشتركة لدى الشعراء الثلاثة، وقد وظّف المنهج الاجتماعي.

وكما عُني أبو عمشة بالموضوع فقد عُني بالجانب الفني أيضًا، إذ تظهر ملامح الأسلوبية حين يتحدّث عن الخطاب الشعري، وتعدد الضمائر، واختلاف مستويات الخطاب، يقول: "وهكذا يلاحظ أنّ الخطاب الشعري في القصائد السبع تراوح بين مخاطبة الشهيد لإبداء التقدير والإكبار لتضحياته النبيلة، وبين الخطاب الفردي الرومانسي؛ وكذلك الخطاب الفلسطيني والعربي باعتبار الفلسطينيين والعرب أصحاب المسؤولية التاريخية في ضرورة التصدي للظلم الواقع عليهم."[2]

وفي دراسته للصورة الشعرية تحت عنوان "التلوين" يشير إلى تلوين معنوي لجأ إليه إبراهيم طوقان في رسم صورة الشهيد، والقصد من ذلك وصف الهيئة الخارجية والحالة النفسية للشهيد قبيل استشهاده وبعده. ويشير إلى التلوين المادي، أو توظيف الألوان المادية عند أبي سلمى في رسم صورة الشهيد، كلون الدم والأصباغ...[3] ولكنّه لم يلتفت إلى الصورة الشعرية والتلوين عند عبد الرحيم محمود، ويبدو ذلك تقصيرًا من الناقد، فلو عدنا إلى قصيدة "الشهيد" فإننا سنقرأ فيها:

كسا دمُه الأرضَ بالأرجوان وأثقل بالعطر ريح الصَّبا

وعفّـر منـه بـهـيَّ الجبين ولكـن عُفارًا يزيد البهـــا

(1) أبو عمشة: عادل، الشهيد في شعر إبراهيم طوقان وأبي سلمى وعبد الرحيم محمود، مجلة جامعة بيت لحم، بيت لحم، عدد 14، 1995م، صص59- 77

(2) نفسه، ص70

(3) انظر: نفسه، ص73

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبــانَ علــى شفتيه ابتسامٌ معانيه هزءٌ بهذي الدُّنا[1]

وفي هذا تلوين مادي ومعنوي معًا. ولو عدنا إلى قصيدة "البطل الشهيد" وعنوانها في الديوان "موت البطل" لقرأنا الصورة الشعرية الآتية التي يستخدم فيها الشاعر التلوين المادّي:

فَيُرَوّون الثرى من دمهم ويُحنّونَ بها كفَّ الصعيدِ[2]

لا يعتمد أبو عمشة على مراجع نقدية خاصة، في دراستيه السابقتين، سواء في الشكل أو المضمون، ويكتفي بتحليله وذوقه الخاص، وهذا ما يجعل الدراستين بحاجة إلى تدعيم الآراء في أثناء التحليل والتطبيق.

1-1-3-3 إبراهيم العَلَم

أنجز إبراهيم العلم دراسة عن فدوى طوقان بعنوان "**فدوى طوقان- أغراض شعرها وخصائصه الفنية**"، ويبدو من العنوان أنّ الناقد يبحث بما هو خارج النص، أي حياة الشاعرة الخاصة، فضلًا عن التفاته إلى المضمون والشكل، وبالتالي فإنّه يعتمد على مناهج نصية ومناهج غير نصيّة، فكيف وظّفها وأفاد منها؟ وما هي أبرز مرجعياته؟

يفيد الناقد، بشكل واضح، من المنهج التاريخي في دراسته لحياة فدوى طوقان، وثقافتها ومناهل شعرها، وتتبع علاقتها بمن حولها وبما حولها، ويبدو ذلك من خلال اعتماده على المراسلات والمقابلات والمذكّرات[3]، وذلك ما يسمّى بـ"وعاء الكاتب"[4] في منهج (سانت بيف)

---

(1) محمود: عبد الرحيم، الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، تحقيق وتقديم عز الدين المناصرة، دمشق، دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1988م، ص31، 32

(2) نفسه، ص40

(3) انظر (على سبيل المثال): العلم: إبراهيم، فدوى طوقان- أغراض شعرها وخصائصه الفنية، القدس، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، ط1، 1992م، ص11

(4) ظلام: سعد، مناهج البحث الأدبي دراسة تحليلية تطبيقية، جامعة القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، ط2، 1996، ص22

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التاريخي. كما يفيد أيضًا من المنهج الاجتماعي الذي يهتم بالمضمون، وذلك حين يدرس المضامين في شعرها. وعن موضوع الرثاء، مثلًا، ينقل لنا ما قالته وداد السكاكيني وتماضر توفيق: "كان غرض الرثاء في شعرها سببًا مباشرًا، في ذيوع صيتها، فقد فاض الكمد في صدرها نحو أخيها إبراهيم شعرًا باكيًا فعرفت به حتى أطلق النقاد عليها لقب خنساء العرب في القرن العشرين."[1] وهنا يلتفت الناقد إلى ما هو خارج النصّ، معتمدًا على حياتها الاجتماعية. ويمكن لنا أن نرى مثل ذلك في حديثه عن شعرها العاطفي والوطني.

ويتّكئ إبراهيم العلم على المنهج النفسي في تحليله لإحدى قصائد فدوى طوقان، في مرحلة الكهولة،[2] إذ يوظّف مجموعة من المصطلحات والمفردات التي يعتمد عليها الناقد النفسي، مثل الكآبة، الشعور، الشاحبة، منزع سلبي... أمّا من حيث الخصائص الفنّية فإنّه يستخدم النقد الجمالي في تحليله لنصوصها الشعرية، إذ يشير إلى لغتها الشعرية والخيال في شعرها والصور المفردة والمركّبة والإيقاع.[3] ونلمس اقترابه من المنهج الأسلوبي في بعض المواضع، كما في قوله معقّبًا على بعض القصائد: "وقد ظهرت حدّة انفعالها من خلال أساليب الإنشاء المختلفة كالنداء والتعجب والاستفهام."[4] ونراه يكتفي بهذا القول، دون أن يعقّب أو يتوسّع، أو يبين وظائف هذه الأساليب بالاعتماد على النصوص الشعرية التي يحللها ضمن الدراسة الفنية.

وفي هذه الدراسة يعتمد إبراهيم العلم على جملة من المرجعيات المتنوعة في التطبيق، بعضها أجنبية ومعظمها عربية، مثل "التفسير النفسي للأدب"، و"الفن والإنسان" لعز الدين إسماعيل، و"الرومانطيقية" و"في النقد التطبيقي والمقارن" و"النقد الأدبي الحديث" لمحمد غنيمي

---

(1) العلم، فدوى طوقان، ص59

(4) انظر: نفسه، ص92

(3) انظر: نفسه، ص140 وما بعدها

(4) نفسه، ص113

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هلال، و"الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" لعبد القادر القط، و"النقد الأدبي، أصوله ومناهجه" لسيد قطب، و"الفن ومذاهبه في الشعر" لشوقي ضيف، و"دراسة تحليلية للنصوص" و"الشعر العربي الحديث بين النظرية والتطبيق" لهاشم ياغي. ويشير هذا التنوع في المراجع إلى الإفادة منها، وإلى غنى الدراسة.

1-1-3-4 نادي الديك

لعلّ نادي الديك[1] من أبرز النقّاد الذين وظّفوا المناهج النصية وغير النصّيّة في الدراسة الواحدة، ففي بعضها لا يذكر المنهج أو المناهج التي يسير عليها، كما في دراسته "**الهجرة والانبعاث في شعر صخر أبي نزار- دراسة في ملكوت الشعر والشاعر**"، ولكن من خلال القراءة يتبيّن أنّه قد اعتمد على أكثر من منهج، نصّي وغير نصّي، ليحيط بالموضوع من كل جانب. ولعلّ العنوان الثاني "دراسة في ملكوت الشعر والشاعر" يشي بأنّه سيعتمد على غير منهج، فيما يتعلق بالشعر والشاعر نفسه.

يخصص الناقد الفصل الأول من الدراسة للحديث عن مولد الشاعر ونشأته[2]، ويأتي فيه على حياة الشاعر والظروف التي مرّ بها هو وشعبه، حيث النكبة واحتلال فلسطين وهجرة المواطنين. كما يشير إلى البيئات المختلفة التي عاش فيها الشاعر، وهنا تظهر سمات المنهج التاريخي في حديث الناقد عن أثر البيئات المختلفة والزمان في الشاعر وتكوينه، فالبيئة كما يرى

---

(1) ثمة دراسات عديدة لنادي الديك، يجمع فيها بين المناهج النصية وغير النصية، وسأشير هنا إلى بعضها التي لم أتناولها بالتحليل، مثل: ما قالته غزة للبحر: دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 1998م. الطبيعة في شعر محمود درويش، آفاق، رام الله، العددان 6-7، 2000م، صص59- 82. ومحمد علي شمس الدين- شاعر الرؤيا والعدم- قراءة نقدية في ديوانه الأول- قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، نابلس، المجلد 19، (3)، 2005م، صص 797- 818.

(2) انظر: الديك: نادي ساري، الهجرة والانبعاث في شعر صخر أبي نزار- دراسة في ملكوت الشعر والشاعر، رام الله، مؤسسة العنقاء للتجديد والإبداع، ط1، 1998م ، ص15 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(تين) "ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذي يسكنه؛ ومن عوامل سياسية واجتماعية تؤثر في تفكيره... إنّ طبيعة الإقليم تؤثر في الجنس تأثيرًا دائمًا ملازمًا؛ على حين تتغير الأحوال الاجتماعية والسياسية بتغير العصور."[1] ولكن يؤخذ على الديك هنا أنّ لغته شعرية أكثر منها نقدية، إذ يقول، على سبيل المثال، عن مدينة الشاعر قبل النكبة: "يافا عروس البحر، وفتاة تنعم بالدمستق والحرير، تسبح كل صباح بشذا عطر البرتقال الذي يظللها مع انحناءات الزمن، ويشكل سياجًا منيعًا كي يبعث الأمل، فتمدّ جسدها في حضن بحر هادئ مع الغروب إلى السحر..."[2]، فهذه كلمات شاعر لا ناقد.

أما الفصول الأربعة التالية، فإنّه يخصصها للحديث عن المضامين الشعرية التي يعالجها الشاعر في شعره، مع ذكر سريع لشكل القصيدة الفصحى أو العامية، ويبدو هدف الناقد هنا هو المضمون بشكل أساسي، فهو يعتمد بشكل واضح على المنهج الاجتماعي، إذ إنّ معظم المضامين التي يعالجها الشاعر ترتبط بالبيئة والمجتمع والوطن والأمة العربية. ويوظف الناقد مقولات اجتماعية متنوعة مثل طبقات المجتمع والمضامين الاجتماعية وغيرها.[3]

ويشير الديك إلى تفاؤل الشاعر، وذلك من خلال ديوانه الذي كتبه باللهجة الفلسطينية "لازم تزبط"[4]، ولكنه لم يشر إلى التفاؤل الرومانسي، ولعلّ ذلك مردّه إلى أنّ الشاعر واقعي أكثر، وبالتالي فهو يريد أن يكون المجتمع أفضل، وهذا ما أشار إليه (رينيه ويليك) في حديثه عن الواقعية الاشتراكية.[5]

---

(1) هلال: محمد غنيمي، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ط5، (د.ت)، ص58

(2) الديك: نادي ساري، الهجرة والانبعاث، ص17

(3) انظر: نفسه، ص43 وما بعدها

(4) انظر: الديك: نادي ساري، الهجرة والانبعاث، ص122 وما بعدها

(5) انظر: ويليك: رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، 1987م، ص166

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا في الفصل الأخير، فتظهر ملامح المنهج السيميائي في حديثه عن الرموز والدلالات، يقول على سبيل المثال: "إنّ غوص الشاعر في التاريخ ورموزه بأبعاده المختلفة يجعلنا نرى خريطة لمعجم شعري مليء بالتراث الزاخر والإيحاءات والرموز والإشارات وما تحمله من قيم دلالية تستنتج عن طريق التحليل اللغوي الجديد لدى الشاعر."[1] كما يبدو استخدامه للمنهج الأسطوري من خلال تعامله ودراسته وتحليله للرموز الأسطورية في شعر حبش.[2]

تتنوع المرجعيات التي يستند إليها نادي الديك في هذه الدراسة، منها ما هو مترجم، ومنها ما هو عربي، مثل "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" و"فن الشعر" لإحسان عباس، و"دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي" لحسين مروّة، و"في النقد النظري" لعبد الرحمن ياغي، و"الشعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" لعز الدين إسماعيل، و"وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي" لمحمد النويهي، و"الأسطورة في الشعر العربي الحديث" لأنس داود، و"الشعر كيف نفهمه ونتذوقه" لـ(إليزابيث درو)، و"مقالات في النقد الأدبي" لـ(إليوت)، وغيرها. مما يعني أنّ الناقد قد أفاد منها في المقولات النقدية والإجراءات التي اعتمد عليها في أثناء تحليله.

وفي دراسته "**أخوة التراب وهموم المكان– دراسات تأصيلية في الشعر الفلسطيني المعاصر**" يريد نادي الديك أن يقدّم موسوعة مصغّرة لشعراء فلسطينيين، وعددهم خمسة وعشرون شاعرًا وشاعرة، لم تلتفت إليهم "موسوعة الأدب الفلسطيني" بإشراف سلمى الخضراء الجيوسي، ويريد أن يقدّم دراسة تأصيلية مغايرة عمّا سبق، فدراسته "تعتمد على النصوص الإبداعية بدءًا من أول أعمال الشاعر أو باكورة أعماله، إلى آخر نص وقع بين يدي الباحث، جاعلًا سيرة الشاعر

(1) الديك: نادي سادي، الهجرة والانبعاث، ص316

(2) انظر (مثلًا): نفسه، ص288

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفتاحًا للغوص في عمق النتاج وسرمدياته."[1]

يعرض الديك سيرة الشاعر ثم يختار بعض قصائده ويحللها. وفي التحليل نجده يعتمد على غير منهج، فهو، على سبيل المثال، يوظف المنهج الاجتماعي معتمدًا على أدواته حين يحلل قصيدة "عدو الرعاة الزمن" لإحسان عباس، إذ يقول: "في هذه القصيدة نظنه كشف ستر العلاقة الاجتماعية والإنسانية مع الزمن، الذي جعله رمزًا للتخريب لا الإنصاف، وهذا رصد للحيوية التي تربط العلاقات مع بعضها بعضًا، وهذا تبريز لهموم المجتمع الذي يمثله الرعاة وما يعتريه من هموم متجددة أو غير متجددة، وهذا لا يعني الشاعر كفرد، وإنما هو كاشف لهموم المجموع."[2]

وفي قصيدة أخرى، لإحسان عباس أيضًا، نراه يطبّق عليها النقد الجمالي، فيتحدث عن الإيقاع والقافية، ويلتفت إلى لغة الشاعر التي ظهر فيها تأثره بلغة القرآن الكريم، فضلًا عن تأثّره بصور الشعراء العذريين وأخيلتهم.[3] فمن الملاحظ تنوّع الأدوات النقدية التي يوظفها الناقد، فمرة يلتفت إلى المضمون، ومرة يهتمّ بالشكل والبناء، ولعلّ القصيدة هي التي تفرض عليه السير على هذه الطريقة، وهكذا يفعل مع بقية الشعراء.

ثمّة ملاحظات وتساؤلات يمكن طرحها في هذا الإطار، فقد لاحظنا أن نادي الديك يطيل التحليل في بعض القصائد التي يدرسها، وبعضها يعلّق عليها بفقرة واحدة. كما أنّه لم يُشر في بعض القصائد إلى عناوينها، فيبقى الباحث في حيرة من أمره. وهاتان الملاحظتان تفتحان باب التساؤلات، فما منهجه في انتقاء القصائد؟ ولماذا سمّاها "دراسة تأصيلية" وهو يعتمد على قصائد معدودة في دراسة كل شاعر؟ وما المراجع التي اعتمد عليها؟ فضلًا عن أنه لم يذكر أي مرجع

---

(1) الديك: نادي ساري، أخوة التراب وهموم المكان: دراسات تأصيلية في الشعر الفلسطيني المعاصر، القدس، جامعة القدس المفتوحة، ط 1، 2010م، ص9، 10 (المقدمة)

(2) نفسه، ص19

(3) انظر: نفسه، ص22

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نقدي في الدراسة كلّها، فعلى ماذا يعتمد في تحليله وأدواته النقدية؟

أنجز نادي الديك دراسة حول الشعر الفلسطيني بعد اتفاقيات السلام، وعنوانها "**الشهد واليعسوب– قراءة تحليلية في الشعر الفلسطيني المعاصر 1993– 2005م**"، وفي هذه الدراسة يعتمد على المنهج التكاملي كما يذكر ذلك في المقدمة.[1] والمنهج التكاملي، كما هو معروف، يجمع بين مناهج نصية وأخرى غير نصّية. ويشير سيد قطب إلى قيمة هذا المنهج، فهو "يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه؛ ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص."[2] وسنرى في هذه الدراسة كيف طبّق نادي الديك هذا المنهج.

يبدو أنّ المضمون هو الأساس الذي استحوذ على اهتمام الناقد، وجاءت بقية المناهج مساندة للمنهج الاجتماعي الذي يعنى، أساسًا، بالمضمون. يقول: "وقد جاء البحث مقسّمًا إلى عنوانات فرعية، كان لمضامين النصوص أثر في اختيارها."[3] وكان من أهم المضامين التي تطرّق إليها الناقد موقف الشعراء من اتفاقيات أوسلو، فمنهم من كان مؤيدًا لها، ومنهم من كان معارضًا، ومنهم من وقف على الحياد. وفي أثناء تحليله لنصوص الشعراء المتنوعة، ظهرت سمات المناهج النقدية المختلفة التي يعتمد عليها.

يمكن أن نلحظ خصائص السيميائية، على سبيل المثال، في تحليل الباحث لإحدى قصائد المتوكّل طه، فيتحدّث عن دلالات عميقة، وأخرى شعبية تحملها مفردات مثل الطابون والطيون

---

(1) الديك: نادي ساري، الشهد واليعسوب– قراءة تحليلية في الشعر الفلسطيني المعاصر 1993– 2005م، رام الله، جامعة القدس المفتوحة، ودار الشيماء، 2012م، ص7 (المقدمة)

(2) قطب: سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، ط8، 2003م، ص256

(3) الديك: نادي ساري، الشهد واليعسوب، ص7

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمصاطب. كما تظهر مصطلحات سيميائية أخرى في تحليله لقصيدة لربحي محمود المرقطن،[1] مثل الرمز، دلالات ذات بعد رمزي، شفافية رمزية... ويعتمد الديك على نظرية التناص في تحليله لقصيدة للشاعر جمال سلسع، كما يوظف بعض المقولات الخاصة بالتناص لكل من (جوليا كريستيفا) وعبد الله الغذامي في دراسته لقصيدة سليم مخول.[2]

وفي تحليله لقصيدة للشاعر لطفي زغلول يفيد نادي الديك من المنهج النفسي، إذ يقول: "فكأنّ الشاعر يجلد الذات من خلال مخاطبة العرب كأمة وحضارة معاصرة، أو نراه يعرّي ما تعتمره النفس من هموم ومنطلقات متعددة."[3] يستخدم هنا مصطلح "جلد الذات"، كما يستخدم مصطلح "منطقة الشعور"[4]، في موضع آخر، إذ يدرس قصيدة للمتوكل طه، ويعرّف هذا المصطلح معتمدًا على كتاب في علم النفس.

وفي مقالة عنوانها "الهروب إلى الغموض" نلاحظ أنّ الناقد يلتفت إلى نظرية التلقي وعلاقة المتلقّي بالنص الغامض، كما يلتفت إلى قضية التأويل لدى المتلقي في دراسته لقصيدة لمازن دويكات[5]. وفي موضع آخر تظهر سمات البنيوية حين يدرس قصيدة لمحمد ضمرة، إذ يقول: "حتى نرى البنية اللغوية البسيطة لديه، وهي تجمع وتحشد أنساقًا مهيمنة على توجهاته، وتصنع الدلالة الهادفة للمفردات المستخدمة."[6] وهكذا يكون نادي الديك قد أفاد من المناهج المختلفة، نصية وغير نصّية، في تحليل القصائد الشعرية الفلسطينية المعاصرة، فقد عني، بالدرجة الأولى، بالمضمون، ثم اهتمَّ بالشكل موظّفًا المناهج النصّية بمصطلحاتها ومقولاتها كما رأينا.

---

(1) انظر: الديك: نادي ساري، الشهد واليعسوب، ص37، ص106
(2) انظر: نفسه، ص39، ص124
(3) نفسه، ص94
(4) نفسه، ص99
(5) انظر: نفسه، ص76، ص131
(6) نفسه، ص116

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتمد الناقد، هنا، على العديد من المرجعيات المهمة والمتنوعة في النقد، منها المترجم ومنها العربي، ومنها في النظرية وأخرى في التطبيق، مثل "ضرورة الفن" لـ(آرنست فيشر)، و"الأسلوب والأسلوبية" لـ(بيير جيرو)، و"علم النص" لـ(جوليا كريستيفا)، و"مفهوم التناص في أصول الخطاب النقدي" لـ(مارك أنجينو)، و"أساليب الشعرية المعاصرة" وغيره لصلاح فضل، و"التفسير النفسي للأدب" لعز الدين إسماعيل، و"حياة الأدب الفلسطيني" لعبد الرحمن ياغي، و"الشعر والقضية" لنادي الديك. إنّ هذه الوفرة في المراجع المختلفة تدلُّ على إفادة الناقد منها، ويظهر ذلك جليًّا في الأدوات والإجراءات التي يمارسها في التطبيق والتحليل، كما يظهر ذلك في توظيفه للمقولات النقدية المتنوعة.

1-1-3-5 عادل الأسطة[1]

في كتابه "**أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات**" يدرس عادل الأسطة موضوعًا شاع بين الشعراء الفلسطينيين، وهو خيبتهم أو عدم تفاؤلهم حين رجعوا إلى فلسطين، نتيجة مؤتمر (مدريد) واتفاقيات (أوسلو)، وهؤلاء الشعراء الذين درسهم هم: محمود درويش وأحمد دحبور وسميح القاسم ومريد البرغوثي وعلي الخليلي.

يشير الأسطة إلى أنّه لم يلتزم بمنهج محدد، إذ يعتمد على معرفته لأصحاب النصوص المعروفين، أما غير المعروفين فإنّه يعتمد على نصوصهم بشكل أساسي، كما أنّه يذكر توظيفه للسيميائية.[2] إلا أنّ الشاعر أحمد دحبور يشير، في تقديمه لهذا الكتاب، إلى توغّله في

---

(1) ثمة دراسات أخرى، غير تلك التي سأتناولها هنا، يعتمد فيها الأسطة على المناهج النصية وغير النصية، مثل: الصوت والصدى/ دراسة نقدية، نابلس، (د. ن)، ط1، 1999م. والشاعر من خلال شعره منظرًا للشعر محمود درويش مثالًا، الأسوار، عكا، العدد الخامس والعشرون، 2003م، صص287- 308

(2) انظر: الأسطة، عادل، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية، (د.م)، ط1، 1998م، ص11 (تصدير)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشخصي،[1] ويؤكّد الناقد في موضع آخر من الكتاب على توظيفه للمنهج الاجتماعي، إذ يتساءل "عن الشعراء ومواقفهم وما الذي يشكّلونه في رفضهم الحل المنجز أو قبولهم له وليس هناك من شكٍّ في أنّ الإجابة عن هذه الأسئلة، وأكثرها يثيرها دارس الأدب دراسة اجتماعية."[2]

إنَّ المضمون الأساسي الذي تعالجه هذه الدراسة هو خيبة الشعراء بسبب ما آلت إليه الأمور بُعيد اتفاقيات السلام، كما أشرنا آنفًا، والأسطة هنا يعتمد بشكل أساسي على المنهج الاجتماعي، أما المناهج الأخرى فإنها ثانوية. ويمكن للقارئ أن يستخرج مقولات نقدية عديدة ومتنوعة، في هذه الدراسة، يوظفها أصحاب المنهج الاجتماعي عمومًا، والأسطة خصوصًا، مثل تأثير الزمن الكتابي في الخطاب الشعري، وتفاؤل الشاعر، والشاعر الطفل وتقلّبه... كما يوظّف أدوات هذا المنهج، فهو يتّكئ على مقالات بعض الشعراء والمقابلات التي أجريت معهم في إضاءة النصوص المدروسة، ويقرأ في حياة الشعراء الخاصة وأثرها في شعرهم.

تظهر ملامح المناهج الأخرى، مثل البنيوية، في دراسته "**محمود درويش: بين ريتا وعيوني بندقية**"، وذلك حين يدرس الثنائية الضدية "النحنُ" و"الهُم" وما يقابلهما من ثنائيات ضدية.[3] وحين يدرس ثنائية المنتصر والمهزوم[4] في دراسته "**محمود درويش: تفاؤل البدايات وخيبة النهايات**"، لذلك نرى "أنّ العلاقات بين أطراف هذه الثنائيات هي جوهريًّا علاقات عنف ونفي سلبي، وأن البنى التي تمثل تحولات لهذه الثنائيات (السياسية والاقتصادية والطبقية والثقافية)، لذلك، تمتلك في جذورها فاعليات النفي السلبي والتضاد والنقض."[5] كما يستخدم في الدراسة نفسها

---

(1) انظر: الأسطة، أدب المقاومة، ص6 (قبل الاشتباك)

(2) نفسه، ص141

(3) انظر: نفسه، ص77

(4) انظر: نفسه، ص96

(5) أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص14 (المقدمة)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أدوات السيميائية في تحليل العناوين ودلالاتها.

وتظهر خصائص السيميائية، كذلك، في دراسته لغلاف ديوان سميح القاسم "أرض مراوغة، حرير كاسد، لا بأس"، فيشير إلى محتويات هذا الغلاف من الصورة واسم الشاعر وعنوان المجموعة والجنس الأدبي واسم دار النشر والألوان ودلالاتها، يقول عن الصورة إنها: "لوحة فنية وسط الغلاف يحيط بها السواد الذي يكتب فيه اسم الشاعر وعنوان المجموعة وكلمة "قصائد" واسم دار النشر باللون الأبيض. وهكذا يبدو العالم أسود، والقصائد وكاتبها وناشرها بيضًا..."[1]

وفي توظيفه للمقولات النقدية يبدو اعتماده على بعض المقالات، كـ"السيموطيقا والعنونة" لجميل حمداوي، و"اللحظة الراهنة في الشعر" لكمال أبو ديب، كما يعتمد على مراجع في التطبيق النقدي مثل كتاب أحمد الزعبي "الشاعر الغاضب، محمود درويش" وكتاب غسان كنفاني "الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 48- 1967"، ومع ذلك فالدراسة تحتاج إلى مزيد من المراجع النظرية والتطبيقية، فالناقد، بشكل أساسي، يعتمد على تحليله الشخصي.

ويجمع عادل الأسطة في دراسته "**أرض القصيدة "جدارية" محمود درويش وصلتها بأشعاره**" بين المناهج النصية وغير النصّية، مبيّنًا في تصدير هذا الكتاب ما ركّز عليه، إذ عُني بالمضمون والشكل والعنوان والغلاف، فمن الضامين التي عالجها: الموت وطفولة الشاعر ووظيفة الشاعر والشعر...[2]

يفيد الناقد هنا من المنهج الاجتماعي، بشكل رئيس، في دراسته للمضامين المذكورة ودور الشاعر. فهو، على سبيل المثال، يعتمد على مقولة لـ(رينيه ويليك) يشير فيها إلى أنّ النقاد

---

(1) الأسطة، أدب المقاومة، ص111

(2) انظر: الأسطة: عادل، أرض القصيدة "جدارية" محمود درويش وصلتها بأشعاره، رام الله، دار الزاهرة للنشر والتوزيع (بيت الشعر)، ط1، 2001م، ص6

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماركسيين هم أنبياء المستقبل ومبشرون ومنذرون[1]، حين تحدّث عن وظيفة الشاعر والشعر، فحديثه كان عن محمود درويش حين كان ماركسيًّا، ثمّ حين تغيّر فِكره.[2] وهنا تظهر ملامح المنهج الاجتماعي بشكل لافت، فالناقد يستشهد بمواقف أو أسطر شعرية لشعراء كانوا يعدّون أنفسهم مصلحين اجتماعيين، ويربطون أنفسهم بالأنبياء والرسل، وهكذا يظهر دورهم في الإصلاح في المجتمع، "والكاتب لا يتأثّر بالمجتمع فحسب، بل إنه يؤثر فيه. والفن لا يحاكي الحياة فقط، بل إنه يشكلها."[3]

يوظّف الناقد المنهج السيميائي في دراسته لغلاف "جدارية محمود درويش"[4]، إذ يقدّم قراءة سيميائية للعنوان ولوحتي الغلاف الأمامية والخلفية معتمدًا في تحليله على الألوان والخطوط والرسم، وعلى علاقة العنوان بالرسم والنصّ. كما يفيد الناقد من مفهوم "ملء الفراغات" في نظرية التلقي، إذ "لا يمكن بلوغ التوازن (بين القارئ والنص) إلا عندما تملأ الفراغات"[5]. وذلك حين درس تعدد الضمائر وتداخلها في "جدارية"[6]، وهنا يبدأ دوره كناقد أو قارئ في ملء هذه الفراغات، من أجل الاستمرار في القراءة، وفهم النص المقروء أو تأويله.

وتظهر في الدراسة نفسها التي تدور حول تعدد الأصوات وتداخل الضمائر خصائصُ الأسلوبية، ففي حديثه عن لغة درويش في "جدارية" يقول: "وربما يجدر هنا ملاحظة مستويات

---

(1) انظر: ويليك: رينيه، ووآرن: آوستن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، الرياض، دار المريخ للنشر، 1992م، ص132

(2) انظر: الأسطة، أرض القصيدة، ص59 وما بعدها

(3) ويليك، ووآرن، نظرية الأدب، ص141

(4) انظر: الأسطة، أرض القصيدة، ص9 وما بعدها

(5) إيزر: فولفغانغ، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم حميد لحمداني، والجلالي الكدية، فاس، مكتبة المناهل، 1995م، ص98

(6) انظر: الأسطة، أرض القصيدة، ص80

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخطاب أسلوبيًّا وربط هذا بأشعار الشاعر السابقة."[1] مشيرًا إلى تكرار بعض العبارات وتنوع استخدام الفعل الماضي والمضارع، واستخدام ضمير المتكلم،[2] وهذا مما يعنى به الأسلوبيون في دراساتهم.

وفي دراسة علاقة "جدارية" بالنصوص الدينية[3] يتكئ الناقد على نظرية التناص، وعلى مقولات ترتبط بتداخل النصوص مع بعضها، ويستند إلى رأي (باختين) في هذا الشأن، كما يعتمد على رأي درويش نفسه في فكرة التناص. ويظهر اعتماده على التناص أيضًا في حديثه عن الشاعرية ومن أين تأتي؟[4] إذ يستخدم مقولات لـ(أمبرتو إيكو) وحسام الخطيب حول علاقة الكاتب بالنص، وعلاقة النصوص ببعضها البعض.

أما عن اللغة ومجاز المجاز عند درويش فإنّ الأسطة يلتفت إلى رأي (جان كوهين) حول انحراف المعنى في الشعر، كما يلتفت إلى متابعة المدارس النقدية الحديثة، كالبنيوية، للبلاغة العربية في هذا الشأن مشيرًا إلى رأي (دي سوسير) في عدم ارتباط المفردة بمعنى ثابت لها،[5] وقد أخالف الناقد في هذه النقطة، إذ أرى أنها أقرب إلى السيميائية منها إلى البنيوية، فالأولى تعنى بالإشارة وتأويلها ودلالتها بشكل أساسي.

يعتمد الناقد في هذه الدراسة على بعض المراجع مثل "ميخائيل باختين: المبدأ الحواري" لـ(تودوروف) و"الشعر كيف نفهمه ونتذوقه" لـ(إليزابيث درو)، و"بنية اللغة الشعرية" لـ(جان كوهين)، و"استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" لعلي عشري زايد، و"الرموز التراثية في

---

(1) الأسطة، أرض القصيدة، ص88

(2) انظر: نفسه، ص89، 90

(3) انظر: نفسه، ص113 وما بعدها

(4) انظر: نفسه، ص183، 184

(5) انظر: نفسه، ص160

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر العربي الحديث" لخالد الكركي، وبعض الدراسات التي تناولت شعر محمود درويش مثل "مجنون التراب" لشاكر النابلسي، ودراسات للناقد نفسه.

أنجز عادل الأسطة ثلاث دراسات ومقالة مطوّلة حول قضية الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش، وجَمَعها في كتابه "**جدل الشعر والسياسة والذائقة: دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش**"، وفيها يعتمد على النقد التكويني الذي يعنى بمراحل كتابة القصيدة حتى ظهورها في صورتها النهائية، وعلى النقد الاجتماعي والبنيوية ونظرية التلقي ومصطلحي الزمن الكتابي والزمن الإبداعي.[1]

يعتمد الناقد في هذه الدراسات، وفي تطبيقه وتحليله للنصوص على الطبعات الأولى للدواوين، وعلى المجلات والجرائد التي نُشرت فيها القصائد، قبل ضمّها في مجموعات، أي كما ظهرت للمرة الأولى. كما يعتمد على الطبعات المتنوعة للأعمال الكاملة، وعلى المجموعات التي صدرت عن دور نشر مختلفة، في فلسطين وخارجها، ثم يعقد مقارنة بينها جميعًا مبيّنًا التغيير الذي طرأ عليها، ولم يغفل تواريخ نشرها المختلفة. كما أنّه يعتمد بشكل أساسي على آراء الشاعر نفسه المبثوثة في مقالاته النثرية أو مقدمات الأعمال الكاملة، قبل أن يحذفها الشاعر في طبعات لاحقة، أو المقابلات التي أجريت معه بغية الوصول إلى النتيجة الحتمية التي يسعى الناقد إلى إثباتها.

لا يمكن، في الحقيقة، إنكار دور محمود درويش السياسي في مراحل القضية الفلسطينية المختلفة، ويشير عادل الأسطة إلى ذلك على الرغم من تناقض درويش السياسي والشعري[2]، "فالكاتب يظل مواطنًا، له آراؤه في المسائل السياسية والاجتماعية ذات الخطر، وإسهامه في

---

(1) انظر: الأسطة: عادل، جدل الشعر والسياسة والذائقة: دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار محمود درويش، نابلس، (د.ن)، ط1، 2013م، ص8، ص42

(2) انظر: نفسه، ص19، 20

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موضوعات العصر."[1] ولكنّه يظل متحفّظًا على هذه الآراء أو على بعضها، فلا يفصح عنها بشكل صريح في أدبه أو شعره، كما حدث مع محمود درويش وغيره من الأدباء الفلسطينيين.

وتظهر سمات نظرية التلقي في مواضع مختلفة من الكتاب، إذ يعتمد الناقد على مقولات متنوعة خاصة بهذه النظرية، مثل "التعددية في الفهم" و"اختلاف المشارب الثقافية للمتلقي"، "النص مثير والقارئ متعدد"، "إن النص هو، في نهاية الأمر، مثير يستجيب له القراء استجابات متعددة." و"المعنى غير مغلق، بمعنى آخر ليس هناك تفسير نهائي لنص من النصوص."[2] وفي ذلك يقول (فولفغانغ إيزر): "وفعلًا فإنَّ نفس النصّ عندما يُقرأ للمرة الثانية يكون له تأثير مختلف عن تأثير القراءة الأولى له."[3]

ويستخدم الأسطة أدوات المنهج البنيوي، فهو يذكر أنه سيدرس قصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" مشيرًا إلى بنائها، ومتحدّثًا عن الضمائر المستخدمة فيها.[4] كما يعتمد على تتبع صلة القصائد ببعضها، إذ يقول: "وبناء على ما سبق تبدو أية قراءة لأية قصيدة منعزلة عن بقية القصائد، قراءة ناقصة غير مكتملة."[5] فهو لذلك يدرس قصائد ذات صلة بالموضوع، ويقارنها ببعضها، ليصل إلى النتيجة أو الفكرة التي يطرحها. بالإضافة إلى ذلك فإنّه يلتفت إلى الثنائيات الضدية في بعض القصائد،[6] كثنائية الضحية والجلاد، والمنتصر والمهزوم، و(نحن) و(هم).

يفيد الأسطة من جملة من المرجعيات النقدية النظرية والتطبيقية، مثل "اتجاهات الشعر

---

(1) ويليك، ووآرن، نظرية الأدب، ص135

(2) الأسطة، جدل الشعر والسياسة والذائقة، ص18، 19، 44، 52

(3) إيزر، فعل القراءة، ص23

(4) انظر: الأسطة، جدل الشعر والسياسة والذائقة، ص28

(5) نفسه، ص54

(6) نفسه، ص58

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربي المعاصر" لإحسان عباس، و"كتابة الذات" لحاتم الصكر، و"أزمة الشعر المحلي" لحسين جميل البرغوثي، و"الشعر والتلقي" لعلي جعفر العلاق، و"مناهج الدراسة الأدبية" لـ(مارين جريزباخ)، و"مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم" لحسن ناظم، و"الواحد /المتعدد، البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم" لكمال أبو ديب، فضلًا عن دراسات الناقد نفسه حول درويش، كما يعتمد على المقابلات التي أجريت مع الشاعر.

1-1-3-6 صبحي شحروري

على الرغم من اهتمام صبحي شحروري بالمناهج النصية والاتكاء عليها في مقاربته للنصوص الشعرية، إلا أنّ له دراسة بعنوان "**أدب المقاومة بين السجن والحرية**" يقف فيها عند الدور النضالي للأدباء، فهو يرمي "إلى كشف حقيقة وواقع الأدب في مواقع وأماكن بعينها." كما يرمي "إلى الكشف عن سيطرة بعض الأساليب حتى بعد زوال دواعيها."[1] مما يعني أنّ الناقد سيجمع بين الاتجاه النصي وغير النصي في دراسته هذه.

ويشير شحروري إلى تميّز أدب المقاومة، بشكل عام، باهتمامه بالمضمون دون الجوانب الفنية أو الشكلية مبيّنًا بعض السمات الأساسية فيه، إذ يمتاز بطابع الشعر التعبوي وطابع المناداة والتعداد، وذلك بذكر أسماء كل ما يتعلق بالمقاومة من أماكن وبشر، كما يمتاز بتوظيف التراث الديني والتاريخي والوطني الشعبي، ويمتاز باستخدام الرمز القريب الذي لا يحتاج إلى ثقافة واسعة وجهد كبير للوصول إلى مدلولاته. ويلتفت الناقد إلى تكرار بعض المفردات أو العبارات كظاهرة أسلوبية، وردت عند الشاعرين عبد الناصر صالح وسليمان دغش وغيرهما.[2]

تفتقر هذه الدراسة إلى المراجع النقدية، فالناقد يعتمد على دراستين تطبيقيتين في الشعر

---

(1) شحروري: صبحي، أدب المقاومة بين السجن والحرية، القاهرة، أدب ونقد، العدد 248، 2006م، ص17

(2) انظر: نفسه، ص17 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفلسطيني هما: "الرسالة السياسية في شعر الانتفاضة" لسمير التميمي، و"شعر المعتقلات في فلسطين 1967- 1993م" لزاهر الجوهر، ولذلك كان اعتماد الناقد على ذوقه وتحليله الخاص.

1-1-3-7 إبراهيم نمر موسى

عُرف عن الناقد إبراهيم نمر موسى اهتمامه بالمناهج النصّية الحديثة، إلا أنّه جمع بينها وبين المناهج غير النصّية في بعض الدراسات[1]، مثل دراسته "**القدس بين هوية التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر**"، وفيها يذكر أنّه سيعالج محورين، هما: القدس/ التاريخ والهوية، والقدس/ الاحتلال والمقاومة، وسيدرس علاقة الشعراء العشرة، موضع الدراسة، بهذين المحورين، وذلك "من خلال جانبين في التحليل النقدي الأسلوبي لصورة القدس، حيث يرصد الأول الظاهرة، ويستحضرها موضوعيًّا، ويبحث الآخر في النصوص الشعرية من الداخل، للكشف عن بنيتها اللغوية، وخصائصها التعبيرية والجمالية لإنتاج الدلالة."[2]

تظهر سمات المنهج الاجتماعي في حديث الناقد الدائم عن القدس/ الهوية، والقدس/ الاحتلال والمقاومة، عند معظم الشعراء، فمن خلال حديثه عن موقع الشاعر وموقفه، يقول عن أحمد دحبور الذي نظم قصيدة "وردة للناصرة" بعد عودته إلى غزة: "نظم الشاعر هذه القصيدة في غزة سنة 1994م، بعد عودته بموجب اتفاقيات السلام... لكن عودته تحمل في ثناياها (الخيبة والصدمة)، وقد دخل هذا الموضوع في الأدب الفلسطيني المعاصر بعد اتفاقيات أوسلو، وعودة

---

(1) ثمة دراسات أخرى للناقد يعتمد فيها على المناهج النصية وغير النصية في مقاربة الشعر، منها: مظاهر استبطان الذات في شعر كمال ناصر، جامعة الكويت، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد 105، 2009م، صص147-194، ومن الملاحظ فيها أن الناقد يعتمد بشكل أساسي على المنهج النفسي. و"إسكندر الخوري البيتجالي: حياته وشعره الوطني، ص81، و"عبد الناصر صالح... نورس الشعر حياته وشعره الوطني، ص199، وقد وردت الدراستان إلى جانب دراسته "الحنين إلى الوطن في شعر دياب ربيع" في كتابه: قراءات في نقد القص والقصيد، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2015. وغيرها من الدراسات.

(2) موسى: إبراهيم نمر، القدس بين هوية التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (8)، العدد (2)، 2012م، ص121

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنفيين حين انكشفوا على حقيقة فاجعة بين فلسطين والحلم الواقع، لأنها لم تستعد بالفعل امتلاك الجغرافيا."[1]

ويعتمد على المنهج الأسلوبي بمصطلحاته كالانزياح والتكرار والأساليب الإنشائية كالاستفهام والأمر وغيرهما. كما يفيد من نظرية التناص في حديثه عن تناص بعض الشعراء مع الكتب المقدسة، أو الشعر العربي، أو التاريخ بأحداثه وشخصياته.

ويفيد الناقد من جملة من المرجعيات النقدية المتنوعة المترجمة والعربية كـ"ت. س. إليوت الشاعر الناقد" لـ(ماثيسن)، و"الشعر والتجربة" لـ(أرشيبالد مكليش)، و"البنيوية وعلم الإشارة" لـ(ترنس هوكز)، و"مدخل إلى علم لغة النص"، و"الشعر والتلقي" و"الدلالة المرئية" لعلي جعفر العلاق، و"مناورات شعرية" لمحمد عبد المطلب، و"لغة الشعر" لأحمد داود، و"الشعر العربي المعاصر" لعز الدين إسماعيل، و"الصورة الشعرية" لساسين عساف، وبعض المراجع عن القدس.

في دراسته الثانية "**الحنين إلى الوطن في شعر دياب ربيع**" يعتمد إبراهيم نمر موسى على مناهج نصّية وغير نصّية، إذ يقول: "يقارب الباحث هذا الموضوع مقاربة نقدية تحليلية للكشف عن أبعاد تجربة الحنين إلى الوطن في شعر دياب ربيع، من خلال مدخل وأربعة محاور أساسية، هي: ماهية الحنين، والحنين إلى الوطن، والحنين إلى الماضي، والحنين إلى الوطن المحرر، مستعينًا كلما أمكن بسيرة الشاعر وأحداث التاريخ، مع التركيز على أساليب التعبير اللغوي لإنتاج الدلالة."[2] مما يعني أنّه سيعتمد على ما هو خارج النص الشعري لإضاءته من جميع الجوانب، وهذا يتطلب توظيف المناهج غير النصية كالمنهج التاريخي في اعتماده على الأحداث التاريخية،

---

(1) موسى، القدس بين هوية التاريخ ومقاومة الاحتلال، ص154

(2) موسى: إبراهيم نمر، الحنين إلى الوطن في شعر دياب ربيع، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، المجلد (40)، العدد (3)، 2013م، ص733 (ملخص)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمنهج الاجتماعي في الحديث عن الواقع وعن المضمون، والمنهج النفسي في الحديث عن ذات الشاعر، والاعتماد على سيرته الذاتية. كما أنه سيعتمد على ما هو داخل النص من تراكيب لغوية وأساليب، وهذا يتطلب الاعتماد على المناهج النصّية.

يشير الناقد إلى أنّ الحنين بتكراره أصبح "ظاهرة أسلوبية وتعبيرية في ثنايا ديوانه (شذرات الربيع)،"[1] إذ يذكر أنّ الشاعر يوظّف أساليب الاستفهام والنداء والالتفات، والتي تعبّر بدورها عن حنين الشاعر إلى الوطن. ويشير كذلك إلى اهتمام الدراسات النفسية بما يتعلق بالحنين إلى الماضي، وما يتعلق باستحضار الزمن الماضي والذكريات، لذلك يقول عن الشاعر: إنّه "صوّر خلجات نفسه، ولواعج شوقه، وكوامن وجدانه، وفيض ذكريات طفولته، في قصيدة "فلسطين الحبيبة""[2].

وفي هذا الشأن يهتم (فرويد) بالذكريات، ويذهب إلى "أن التحليل النفسي يسعى إلى ‹‹معرفة خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التي استند إليها الكاتب لبناء عمله›› وهذا يعني أننا ننتقل من النص إلى السيرة الذاتية Biograhie ومن الشخصية إلى الكاتب."[3] لذلك اعتمد على "ذكريات الطفولة البعيدة" في دراسة مرضاه، مثل (جوته).[4]

تتنوع مرجعيات الناقد في هذه الدراسة؛ وذلك لأنها تعتمد على المناهج النصية وغير النصية، مثل الكتب النقدية "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" لمحمد فتوح أحمد، و"الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث" لعيسى بلاطة، و"الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث"

---

(1) موسى، الحنين إلى الوطن، ص736

(2) نفسه، ص738

(3) تاديه: جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1993م، ص193، 194

(4) انظر: تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ص196

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لماهر حسن فهمي، و"الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية" لمحمد القاضي و"آفاق الرؤيا الشعرية" للناقد نفسه، كما يتكئ على مراجع في علم النفس مثل "مبادئ أساسية في علم النفس" لعلي فالح الهنداوي وزميليه، و"الارتقاء النفسي للمراهق" لعلاء الدين كفافي، فضلًا عن اعتماده على مجموعة من المصادر العربية القديمة كـ"رسائل الجاحظ" و"منهاج البلغاء" و"لسان العرب" وغيرها. ومن تلك الكتب النقدية يستقي الناقد مقولاته التي تدعم آراءه في أثناء تحليله.

1-1-3-8 وليد أبو بكر

يضمّ كتاب وليد أبو بكر "**في دائرة الشعر الفلسطيني**" مجموعة من الدراسات المتنوعة، دون أن يحدد المنهج الذي سيسير عليه، ففي دراسته الأولى "**القضية الوطنية في الشعر الشعبي الفلسطيني**" لم يلتفت إلى الشكل مطلقًا، باستثناء إشارة سريعة إلى تطوّر هذا الشعر، بعد النكسة، من حيث الشكل، وذلك من خلال توظيف الصورة الشعرية الحديثة، وكذلك الأوزان الحديثة والالتزام بالتفعيلة، إذ يُعنى الناقد أساسًا بأحد المضامين المهمة التي تناولها الشعر الشعبي، وهو القضية الوطنية. ويذكر ارتباط هذا النوع من الشعر بالأغنية الشعبية، إذ يعبّر كلاهما عن الواقع المعيش، وهذا ما يُعنى به الأدب والنقد الاجتماعي. فيقول: "وصار من النادر أن يعرف شعر خارج قوالب الأغنية التي غالبًا ما تتخذ هذه القوالب من المناسبات التي تتردّد فيها (وهي مناسبات اجتماعية أو اقتصادية أساسًا) ومن الناس الذين يرددونها."[1] ويشير أبو بكر إلى عدم الاهتمام بتدوين الشعر الشعبي بشكل كافٍ، ولكنّ الشاعر أحمد دحبور يذكر أنّ أبا بكر هنا أغفل شعرًا شعبيًّا مدوّنًا واكب الثورة المعاصرة مثل شعر صلاح الحسيني وراجح السلفيتي وغيرهما.[2]

---

(1) أبو بكر: وليد، في دائرة الشعر الفلسطيني- قراءات نقدية، البيرة، دائرة النشر/ وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2014م، ص6

(2) دحبور: أحمد، وليد أبو بكر: في دائرة الشعر الفلسطيني، الحياة الجديدة، رام الله، ع 6518، 2014/1/1م، ص14

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتتبع الناقد في دراسته هذه مسيرة الشعر الشعبي تاريخيًّا، ملتفتًا إلى أبرز الموضوعات التي تفرّعت من الموضوع الأساسي، وهو القضية الوطنية، تلك الموضوعات التي يطرحها هذا الشعر خلال تلك المراحل المختلفة، والتي تتميّز كل مرحلة من غيرها بتغيّر العوامل والظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتغيّر الاحتلال نفسه.

في مقالته التالية "**عبد الرحيم الشيخ– حكايا راحلة: شاعرية الغياب والحضور في منظومة صوفية**"[1] يتّكئ الناقد على نظرية التلقي، إذ يستخدم بعض مصطلحاتها مثل: القراءة، والتأويل، والمفاتيح، والمتلقي الذي ينفعل ويشعر ويدرك. كما يتّكئ أيضًا على نظرية التّناص مبيّنًا اعتماد الشاعر عليه في بناء بعض قصائده، فالتناص عنده ليس في المواد المكتوبة فقط، بل إنه يشمل الأساليب والأفكار. ويأخذ الناقد على الشاعر بعض الأمور التي من شأنها أن تُفقد اللغة بعض جمالياتها، مثل التفصيل والغموض وكثرة الأخطاء المطبعية والتعثّر في اللغة، وتسكين المعرب من غير ضرورة، وتجاوز القواعد.

يخصص الناقد دراسة يتناول فيها ديوان علي الخليلي "شرفات الكلام" الذي يصفه بأنّه "يفيض بالثنّائيّات، ويكاد اليأس يغلب على صفحاته."[2] وهذا يجعلنا نقول إنّ لدى الناقد نظرةً بنيوية في حديثه عن الثنائيّات، ونظرةً نفسية في حديثه عن اليأس المنتشر في هذا الديوان. ولا شكَّ أنّ كثرة الثنائيات وكثرة الإشارات الموحية إلى اليأس تشكّلان ظاهرتين تستحقّان الوقوف عليهما، وهذا ما دفع الناقد إلى أن يجمع بين منهج نصّي ومنهج غير نصّي. والناقد، فضلًا عن ذلك، يذكر أنّ الشاعر أفاد من نظرية التناص الذي جاء بعفوية وتلقائية، ولكنّ الناقد لم يبيّن كيف أفاد الشاعر منه ووظفه في شعره، وشكّل دلالات جديدة، تتجاوز الدلالات القديمة للنصوص التي

(1) أبو بكر، في دائرة الشعر الفلسطيني، ص61– 69

(2) نفسه، ص71

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تناصَّ معها.

تشترك سمات بعض المناهج، نصية وغير نصّية، في دراسات وليد أبو بكر، بشكل عام، وفي دراسته لديوان أحمد دحبور "هنا.. هناك"[1] إذ يشير إلى هموم الشاعر ومخاوفه كما عبّر عنها في قصائده، وهذا يدخل في إطار المنهج النفسي. ويتحدّث أبو بكر عن واقع الشاعر، وعن القصائد التي عبّرت عن ذلك، قبل العودة إلى فلسطين، وبعدها، وذلك ضمن المنهج الاجتماعي، كما يلتفت أيضًا إلى أبرز المضامين التي تضمّنتها قصائد دحبور، مثل المحتل والعودة والعودة المنقوصة، وحيفا والقدس. ثم يبيّن أخيرًا أبرز الخصائص الفنّية كالدرامية التي تمتاز بها معظم قصائده، واستثمار الموروث الثقافي الديني والشعبي والأسطوري، ويدخل ذلك في باب التناص. أما الخصيصة الأخيرة فهي الثراء اللغوي الذي يساعد الشاعر على بناء صور شعرية جديدة بعيدة عن التكرار، وهذا جعله يهتمّ بالموسيقى الداخلية، وهنا تظهر سمات الأسلوبية.

يعتمد الناقد في دراسته الأولى عن الشعر الشعبي الفلسطيني على مجموعة من الدراسات الخاصة بالشعر والفلكلور والتراث في فلسطين بشكل عام، مثل "موسوعة الفلكلور الفلسطيني" لنمر سرحان، و"صور من الأدب الشعبي الفلسطيني" لتوفيق زيّاد، و"أغاني العمل والعمال في فلسطين" لعلي الخليلي، و"نوح إبراهيم الشاعر الشعبي" لخالد عوض، وغيرها. ولم يعتمد في الدراسات اللاحقة على أي مراجع نقدية، فقد اكتفى بدواوين الشعراء معتمدًا على ذوقه وتحليله على الرغم من اتكائه على مناهج نصّية وغير نصّية.

1-2 النقد غير المنهجي/ الشاعر الناقد

النقد غير المنهجي، عكس المنهجي، أي أنّه لا يعتمد على المناهج النقدية القائمة على

(1) أبو بكر، في دائرة الشعر الفلسطيني، ص85- 97

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النظريات النقدية. وتنتمي التأثرية إلى هذا الاتجاه، وهنا أدرس نقد الشاعر للشعر متّخذًا من الشاعرين أحمد دحبور وعلي الخليلي نموذجين على ذلك.

1-2-1 أحمد دحبور

للشاعر أحمد دحبور عشرات المقالات النقدية الخاصة في الشعر، والتي نشرها في جريدة "الحياة الجديدة"، التي تصدر في رام الله، تحت زاوية "عيد الأربعاء" إذا كان الأديب حيًّا، أما إذا كان ميتًا، فإنه يسمّي الزاوية "دمعة الأربعاء"، وهو بذلك شأنه شأن النقّاد التأثّريين الذين يتّخذون من الصحافة سبيلًا لنشر مقالاتهم. وتبدو مقالاته النقدية هذه غير منهجية، إذ لم يتّبع دحبور منهجًا أو اتجاهًا نقديًّا معيّنًا فيها، وهو بذلك يبدو انطباعيًّا أو تأثّريًّا. ويذهب التأثّريّون إلى أنّ "كل مذهب يبدو لهم مشبوهًا سلفًا."[1] فلا يُعنون بهذه المناهج، بقدر عنايتهم بلذّة القراءة وتذوّق النصوص الأدبية وتأثيرها فيهم.

ومن خلال القراءة المتمعّنة لهذه المقالات تظهر سمات التأثريّة بشكل جليٍّ وواضح، وذلك من خلال العبارات أو التعليقات على قراءة النصوص الشعرية، فهو على سبيل المثال يؤكّد على أنّ قراءته للنصوص وليس لأصحابها أنفسهم، فيقول: "ولكن هذه قراءة ليست في الإناسة، بقدر ما هي مقاربة لأصوات شعرية تتشابه، وقد تتباعد أحيانًا."[2] ويذكّر ذلك بقول الناقد ميخائيل نُعيمة: "فمهنة الناقد، إذن، هي غربلة الآثار الأدبية لا غربلة أصحابها."[3] فالتأثّريون لا يعنون بما هو خارج النصّ، بل بالنصّ نفسه وما يتركه من انطباع في القارئ. وعن المتعة التي تُحدثها نصوص

---

(1) كارلوني وفيللو، تطوّر النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة جورج سعد يونس، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1963م، ص62

(2) دحبور: أحمد، القصيدة الأسيرة المتمردة من زهرة إلى ريم إلى سمر..، الحياة الجديدة، رام الله، ع 3776، 2006/4/26م، ص14

(3) نعيمة: ميخائيل، الغربال، بيروت، نوفل، ط15، 1991م، ص13

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر به يقول دحبور: "ومن جديد أضطر إلى الاستطراد في الشواهد والأمثال، مهتزًّا طربًا لاستعارة اللهجة الشاميّة."[1] وتظهر انطباعيته أيضًا في قوله عن سعدي يوسف: "ولم يكن أبو حيدر، الشاعر الجميل سعدي يوسف ليكف عن صيد فراشات الأفكار، وتحويلها إلى قصائد مقطرة، هي غاية في العذوبة والشفافية."[2] ويؤكّد على الأثر الذي يتركه فيه الشعر، وذلك في نهاية مقالته عن الشاعر العراقي سامي مهدي، إذ يقول: "وفي الختام لا أستطيع أن أغادر مجموعة سامي مهدي الصعبة هذه من غير أن أتوسم الفرح من وسط الضباب."[3]

وعلى الرغم من عدم التزام أحمد دحبور بمنهج نقدي يسير عليه في مقالاته المتنوّعة، إلا أننا نجد ثقافته النقدية واضحة، وذلك من خلال توظيفه لمقولات أو عبارات لنقّاد أو أدباء غربيين أو عرب، وكذلك من خلال استخدامه للعديد من المصطلحات النقدية والأدبية، ففي مقالته عن الشاعر السوري مصطفى خضر يورد العديد من هذه المقولات كرأي (جون كوين) في أنّ اللغة العليا مادة للتعبير لدى الشاعر، ورأي الفرنسي (بول كلوديل) حول اللغة الشعرية، وقول (بودلير): "إنّ الشعر غابة من الرموز."[4] ويوظّف في مقالة ثانية مقولة لـ(هيدغر) حول الصورة الشعرية، ويذكر رأي (إليوت) بموسيقى الأفكار.[5] ثم نراه يشير إلى رأي (سوزان برنار) حول قصيدة النثر،

---

(1) دحبور: أحمد، البحث عن دمشق.. رحلة شعرية من اختصاص شوقي بغدادي..، الحياة الجديدة، رام الله، ع 4187، 2007/6/20م، ص15

(2) دحبور: أحمد، صائد الفراشات سعدي يوسف يتأمل «طيران الحدأة»..، الحياة الجديدة، رام الله، ع 6679، 2014/6/11، ص23

(3) دحبور: أحمد، العراقي سامي مهدي ومساءلة قمر هذا المساء، الحياة الجديدة، رام الله، ع 7037، 2015/6/17م، ص23

(4) انظر: دحبور: أحمد، مصطفى خضر: النبرة المختلفة في جملة الشعر السوري...، الحياة الجديدة، رام الله، ع 4096، 2007/3/21م، ص16

(5) انظر: دحبور: أحمد، محمود درويش يضبط ساعة الشعر على أثر الفراشة، الحياة الجديدة، رام الله، ع 4507، 2008/5/14، ص18

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذ تبدو كخاطرة أو مقالة من حيث شكلها الخارجي.[1] وهكذا لو تتبعنا معظم مقالاته فإننا سنلحظ اعتماده على العديد من مثل هذه المقولات أو الآراء النقدية الصادرة عن نقّاد أو أدباء.

أمّا المصطلحات النقدية والأدبية التي يوظّفها دحبور في خدمة مقالاته فهي كثيرة ومتنوعة، مثل: التناص واللبيدو والجشطالت،[2] ودراما القصيدة، والغنائية، والواقعية الاشتراكية،[3] كما يستخدم مصطلح الصورة الشعرية والمعادل الموضوعي،[4] وقصيدة النثر والسوريالية،[5] وغيرها من المصطلحات المتنوعة.

ومن الملحوظ أنّه يستخدم أدوات بعض المناهج النقدية دون أن يلتزم بها على مدار المقالة الواحدة، فنراه يقدّم قراءة سيميائية لعنوان مجموعة شعرية لزهرة العبيدي،[6] ويلتفت إلى الإهداء في مجموعتيْ عبد القادر الحصني، كما يلتفتُ إلى المتلقي وقضية التلقّي، فيورد مقولة في هذا الشأن، وهي: "أنّ القارئ شريك في إنتاج النصّ."[7] ويتحدّث، متأثّرًا بالمنهج الاجتماعي، عن التزام الشاعر علي الخليلي، فيصفه بأنّه "طليعي ملتزم"، كما يذكر اهتمامه بموضوع المقاومة. ويشير إلى التطابق بين الذات والموضوع،[8] مما يعني أنّ دحبور أفاد مما هو خارج النص، أو بما يتعلق بالشاعر وحياته.

---

(1) انظر: دحبور: أحمد، مع خالد جمعة ومجموعته الشعرية "كي لا تحبك الغجرية"..، الحياة الجديدة، رام الله، ع 6031، 2012/8/15م، ص20

(2) انظر: دحبور، مصطفى خضر: النبرة المختلفة، ص16

(3) انظر: دحبور، البحث عن دمشق، ص15

(4) انظر: دحبور، محمود درويش يضبط ساعة الشعر، ص18

(5) انظر: دحبور: أحمد، صوتان من جيل واحد.. طارق الكرمي ومازن معروف، الحياة الجديدة، رام الله، ع 6407، 2013/9/4م، ص23

(6) انظر: دحبور، القصيدة الأسيرة المتمردة، ص14

(7) دحبور: أحمد، عبد القادر الحصني يذرف ماء الياقوت شعرًا على الأيقونة، الحياة الجديدة، رام الله، ع 4384، 2008/1/9م، ص16

(8) انظر: دحبور: أحمد، الشاعر علي الخليلي يطل علينا من «شرفات الكلام»..، الحياة الجديدة، رام الله، ع 6319، 2013/6/5م، ص24

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يثير دحبور في بعض المقالات قضايا نقدية مهمة، مثل التلقّي وشكل القصيدة والبناء العروضي، وما يلفت الانتباه تركيزه على قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر والشعر الحر والتمييز بينها، ففي مقالته عن الشاعر خالد جمعة يميّز بين هذه المصطلحات[1]، إذ عنى بقصيدة التفعيلة تلك التي بدأتها نازك الملائكة، وتقوم على التفعيلة العروضية، أما الشعر الحر فهو الخالي من الوزن والقافية، كشعر الماغوط، وقصد بقصيدة النثر تلك التي تشبه المقالة أو الخاطرة من حيث شكلها الخارجي.

وتبدو شاعرية أحمد دحبور في بعض مقالاته، فنراه يكتب عبارات أدبية أقرب ما تكون إلى الأدب منه إلى النقد، إذ تبرز الميول الأدبية بشكل واضح، ففي مقالته عن الشاعر السوري شوقي البغدادي يورد عبارات متنوعة، مثل قوله "في مفازة الذاكرة" و"الجبل يشيخ كالبشر"، ويقول عن دمشق: "وهذه المرأة كانت مزينة بزنار أخضر اسمه الغوطة"...[2] ولو قارنّا بين عباراته ومقاطع الشاعر لوجدنا العاطفة والشاعرية تتدفّقان من عباراته كما تتدفّقان من نصوص الشاعر نفسه، وربّما تتفوّقان عليهما في بعض المواضع. ويشبّه الشاعر سعدي يوسف بالصيّاد، ويذكر أنّه يداوم على "صيد فراشات الأفكار، وتحويلها إلى قصائد مقطّرة."[3]

وما يلفت النظر في مقالات دحبور أنّه يستخدم عبارات أو أوصافًا بعيدة عن النقد الأدبي، كما في قوله: "عربي عن عربي يفرق"، وفي حديثه عن الاستشهاد بآراء نزار قبّاني، إذ يذكر أنّه لا يحب أن يفعل ذلك[4]، فالحب والكره ليسا من النقد في شيء، وهنا تظهر الذاتية، وتختفي الموضوعية. ويقول عن محمود درويش إنه "شاعر يأخذ قارئه إلى البحر ويعيده

---

(1) انظر: دحبور، مع خالد جمعة، ص20. وانظر: دحبور، الشاعر علي الخليلي، ص24

(2) دحبور، البحث عن دمشق، ص15

(3) دحبور، صائد الفراشات، ص23

(4) انظر: دحبور، مصطفى خضر: النبرة المختلفة، ص16

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عطشان"[1]. ويصف سعدي يوسف بأنَّه "نسيج وحده في قماشة الشعر العربي الحديث".[2] ويذكر أنّ سامي مهدي "شاعر متميز" و"قامة منفردة" و"عنيد"،[3] وهذه الآراء، في مجملها، أحكام عامة. فضلًا عن إطلاقه مثل هذه الأحكام العامة في بعض المواضع دون تبرير.

1-2-2 علي الخليلي

يضع الشاعر علي الخليلي تقديمًا لكتاب "مختارات من الشعر الفلسطيني" التي اختارها بنفسه، إذ يقسم هذا التقديم إلى ثلاثة أبواب، هي: الباب السياسي، والباب المكاني، وباب الحداثة. ذاهبًا إلى أنّ رؤيته "لا ترقى إلى رؤى النقد"[4]، ما يعني أنّ رؤيته غير منهجية، وتعتمد على الذوق والانطباع.

في الباب السياسي يُبرز الخليلي المفاصل أو المناسبات التي قال فيها الشعراء قصائدهم، على مدار قرن أو أكثر بقليل من الزمان، وقد رتّبها ترتيبًا تاريخيًّا بدءًا من مقاومة الاستيطان اليهودي قبل الانتداب، مرورًا بالانتداب والثورة الفلسطينية، ثم النكبة والنكسة، ثم انتفاضة الحجارة ومرحلة السلام، وصولًا إلى انتفاضة الأقصى عام 2000م. وهنا يضع بعض أبيات من الشعر في مراحل مختلفة مع تعليقات سريعة على بعضها.

ويتحدّث الخليلي في الباب المكاني عن تقسيم فلسطين وتجزيئها وسيطرة إسرائيل عليها، ويشير إلى انتشار الشعراء في كل جزء، متحدّثًا عن دورهم وإبداعهم ومعاناتهم بسبب الاحتلال، ولم يستشهد بأبيات شعرية لأحد من الشعراء، كما فعل في الباب الأول. وقد كانت أحكامه عامة ضمن هذا الإطار، يقول مثلًا: "وأما في الضلع الرابع الذي اشتمل على المنافي والمهاجر العربية

---

(1) دحبور، محمود درويش يضبط ساعة الشعر، ص18

(2) دحبور، صائد الفراشات، ص23

(3) دحبور، العراقي سامي مهدي، ص23

(4) الخليلي: علي، مختارات من الشعر الفلسطيني، عمان، أمانة عمان الكبرى، 2002م، ص8

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأجنبية، فقد تناثر شعراء فلسطينيون كثيرون، أبدعوا واستمرّوا في الحنين إلى فلسطين."[1]

أمّا باب الحداثة ففيه يذكر أبرز الشعراء الذين ابتعدوا عن الأفق السياسي، وتحدّثوا عن ذواتهم، وانشغلوا في البحث عن الخاص، دون أن يتوسع في هذا المجال، مع أنّه استشهد ببعض الأبيات والأسطر الشعرية.

يمتاز هذا التقديم بسيطرة اللغة الصحفية، لذلك انتشرت العبارات أو الفقرات الصحفية على مدار التقديم، يقول على سبيل المثال: "الانتفاضة ومعركة الاستقلال، ضمن المفاهيم السياسية العربية الجديدة التي قلبت استراتيجية الصراع العربي– الإسرائيلي رأسًا على عقب، واندفعت نحو "التسويات السياسية" لهذا الصراع."[2]

ويستخدم الخليلي عبارات بعيدة عن النقد الأدبي، أو البحث العلمي.[3] ويمتلئ تقديمه بالمعلومات العامة حول الثورة الفلسطينية والتواريخ والأحداث المهمّة. كما أنّه يوظّف عبارات أقرب إلى الأدبية منها إلى النقدية، كما في قوله: "أنياب ومخالب النكبة"[4]، وغير ذلك. فضلًا عن وجود بعض الأخطاء النحوية كإضافة "أنْ" بعد الفعل "كاد"، وجعل مضافين لمضاف إليه واحد.

وما يلفت النظر في هذا التقديم، أنّ علي الخليلي يدرج نصوصًا شعرية وتعليقات مقتبسة دون توثيق، وأنّه يكثر من استخدام المصطلحات السياسية التي فرضها الواقع السياسي في المنطقة، كمصطلحات النكبة وتبعاتها، ومصطلحات النكسة وما ترتّب عليها، ومصطلحات الانتفاضة وما ولّدته من مفاهيم دخل معظمها إلى الأدب بشكل عام، وإلى الشعر بشكل خاص. ومن الملاحظ افتقار هذا التقديم إلى المرجعيات والمصطلحات والمقولات النقدية.

---

(1) الخليلي، مختارات من الشعر الفلسطيني، ص22

(2) نفسه، ص15، وانظر أيضًا: ص20

(3) انظر: نفسه، ص13، 14

(4) نفسه، ص21

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

نقد الأعمال السردية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-1 نقد الرواية

مدخل

تمثّل الرواية فنًّا أدبيًّا مهمًّا، لفتَ أنظار الكتّاب والنقّاد والقرّاء، لدرجة أنّ بعضهم سمّى عصرنا الحديث "زمن الرواية" بمعنى أنّها ستحل محل الفنون الأدبية الأخرى، لذلك يقول (ر. م. ألبيريس): "إن الرواية لتقوم بدور الكاهن المعرِّف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية. وهي تقوم بهذه الأدوار كلها في فن عالمي يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعًا، ويمكن أن يكوّن في أيامنا شكلًا معممًا للثقافة."[1] وهذا ما دفع جابر عصفور إلى القول: "ولذلك أصبحنا، نحن النقاد، نصف زمننا العربي، إبداعيًّا، بأنه زمن الرواية، ويتحدث بعضنا عن الرواية العربية بوصفها ديوان العرب المحدثين."[2]

"والرواية، في الصورة العامة، نَصّ نثري تخيّلي سردي واقعي غالبًا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة. يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية. فالرواية تصوّر الشخصيات ووظائفَها داخل النَّصّ وعلاقاتها فيما بينها، وسعيَها إلى غايتها، ونجاحَها أو إخفاقها في السعي."[3] وهذا تعريف عام وشامل.

أمّا من حيث الدراسة والنقد فإنّ النقّاد يهتمون بـ"جملة من العناصر الأساسية التي تقوم عليها بنية الصنيع الفني ودلالاته، وهي: اللغة والسرد والكتابة والصوت والشخصية والزمن

---

(1) ألبيريس: ر.- م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت، باريس، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، ط2، 1982م، ص6

(2) عصفور: جابر، زمن الرواية، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1999م، ص10 (مفتتح)

(3) زيتوني: لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، ط1، 2002م، ص99

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والفضاء والبنية والتخيل."[1] فضلًا عن اهتمام الدارسين بالمحتوى ومضامين الرواية، وعنايتهم بقراءة عتبات النص والتناص.

2-1-1 المضمون

يعالج هذا المبحث الدراسات التي عنيت بالمضمون والتفتت إلى ما هو خارج النص، ولم تلتفت إلى الشكل. لذلك يوظّف أصحابها مناهج غير نصّية، في التحليل والنقد. والمضمون "كل ما تحتويه الأشكال، وما يحتشد فيها من الأفكار العقلية والمعاني العاطفية بصورها وأخيلتها."[2] فمن النقاد الذي توقفوا على المضامين؟ وما تلك المضامين التي عالجوها في دراساتهم؟ وما الإجراءات النقدية التي اتبعوها؟ وكيف عالجوا تلك المضامين مطبّقين المناهج النقدية غير النصية؟ وما مرجعياتهم النقدية التي أفادوا منها؟

2-1-1-1 وليد أبو بكر

في دراسته "**الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة**" يعتمد وليد أبو بكر على النقد الاجتماعي الذي يعنى بما هو خارج النصّ، ويبدو ذلك واضحًا من خلال العنوان، كما يؤكّد على ارتباط الرواية بالمسألة الاجتماعية والسياسية؛ وذلك "لأنها أقرب فنون الكتابة إلى الحياة. وقد جاءت روايات الأرض المحتلة لتزيد هذه المقولة تأكيدًا وهي تصوّر المجتمع الفلسطيني في حياته اليومية."[3]

لذلك يؤكّد الناقد على الموضوعات والمضامين التي ركّزت عليها هذه الروايات، مع إعطاء أمثلة منها، ليدلل على رأيه، كوصف الواقع الفلسطيني تحت الاحتلال والممارسات القمعية التي

---

(1) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص99

(2) طبانة: بدوي، قضايا النقد الأدبي، الرياض، دار المريخ، 1984م، ص146

(3) أبو بكر: وليد، الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الثقافة، ط1، 1988م، (د.م)، ص9

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمارسها الأخير بحقّ الأول، وهي متنوعة وكثيرة، كالقتل والتهجير والحرمان من التعليم والعمل، وغير ذلك. كما يشير إلى عنصرية الصهيونية والتمييز بين يهود شرقيين ويهود غربيين. ويلتفت إلى ظاهرة هروب البعض من الواقع المرير، وانتشار ظاهرة الانتهازية وما يرتبط بها من خيانة الوطن والشعب بالتعاون مع المحتل، وفي المقابل انتشرت المقاومة التي شاركت بها المرأة إلى جانب الرجل، وتطوّرت أساليب هذه المقاومة. وركّزت الروايات على أبعاد مختلفة تخصُّ القضية الفلسطينية كالبعد القومي والحضاري والطبقي والإنساني الشامل.

ويشير أبو بكر إلى تصوير هذه الروايات للطبقات المختلفة في المجتمع الفلسطيني، يقول: "وقد اهتمّت رواية الأرض المحتلة اهتمامًا خاصًّا بمتابعة هذا التغير، فأشارت (السداسية) مثلًا إلى الطبقة البورجوازية التي ظلت تمارس، تحت الاحتلال، امتدادًا لحياتها السابقة."[1]

من الملحوظ إذن أنّ الناقد يهتمّ بالمضمون بشكل أساسي، لذلك ترد في دراسته مصطلحات خاصة بالمنهج الاجتماعي كالصراع الطبقي والواقع واليسار والبروليتاريا وغيرها. كما أنّه يعتمد في بعض الأحيان على المنهج النفسي موظّفًا بعض مصطلحاته كاللاشعور الجمعي، واللاوعي، والشوفينية. وعلى الرغم من اهتمامه بالمضمون إلا أنّه يلتفت إلى الشكل، ولكنّ ذلك بشكل عابر، وبما يخدم دراسة المضمون، كالتفاته إلى بعض الأساليب مثل السخرية، وتوظيف البطل السلبي، والحديث عن دلالة أسماء بعض الشخصيات على صفاتها وأفعالها، والحديث عن الرموز الموحية المنتشرة في بعض الروايات، وكل ذلك إشارات سريعة لا تتعدى بضع فقرات، فالشكل لم يكن محطّ أنظار الناقد في تلك الفترة، أو في هذه الدراسة على الأقل.

إننا لا نلاحظ في كتابات وليد أبو بكر النقدية تنظيرًا لفكر أو أيديولوجيا معينة، كما أنّه لا

(1) أبو بكر، الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، ص91

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يصرح، بشكل واضح، عن انطلاقه من فكر ما، لذلك فإنه وغيره من النقّاد الذين يعنون بالمضمون "تتخذ دراساتهم شكل تحليل ‹‹موضوعي›› يستخدم مقاييس علمية مستمدة من علم الاجتماع المادي في الغالب، بما فيه جانبه الاقتصادي، مع تبني نزعة إنسانية واضحة."[1] ويعتمد هؤلاء النقّاد على كتب خاصة في التاريخ وعلم الاجتماع، كما يعتمد أبو بكر على دراسات متنوعة للرواية والأدب وغيره، مثل "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة" و"الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال" لغسان كنفاني، و"الرواية في الأدب الفلسطيني" لأحمد أبو مطر، و"تجربة البحث عن أفق" لإلياس خوري، و"الجذور التاريخية للعنصرية الصهيونية" لخالد القشطيني، وغيرها من الدراسات.

2-1-1-2 عادل الأسطة

يعالج عادل الأسطة في دراسته "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913- 1987**" موضوعًا محدّدًا، ويظهر ذلك من العنوان، وهو صورة اليهود. وفيها يبيّن كيف صوّر الأدباء الفلسطينيون اليهودَ في رواياتهم، ففي الفصل الأول يبدو من خلال تحليله بروز الصورة السلبية لليهود، إذ يقوم بتقديم ملخص لبعض الروايات التي كُتبت قبل عام 1948م، ثم يتحدّث عن تصور الكتّاب لليهود، فعلى سبيل المثال يذكر كيف وصف خليل بيدس اليهود في روايته "الوارث" بحب المال والربا والخداع. ويرد مثل هذا الوصف في رواية "في السرير" لمحمد العدناني. أما في رواية "مذكرات دجاجة" لإسحاق الحسيني فيذهب الناقد إلى ظهور تصور جديد يميل إلى التمييز بين اليهود وعدم التعميم، فهم ليسوا جميعًا محبين للمال.[2]

وفي الفصل الثاني من دراسته يتناول الناقد صورة اليهود في الأدب المنجز بين عامي

---

(1) لحمداني: حميد، النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م، ص103

(2) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص33 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1948 و1967م، فيتحدّث عن نظرة جديدة إلى اليهود، فعلى سبيل المثال يشير إلى تمييز ناصر الدين النشاشيبي في روايتيه "حبات البرتقال" و"حفنة رمال" بين اليهود والصهاينة.[1] واللافت للنظر أنّ الناقد يشير هنا إلى الزمن الكتابي والزمن الروائي، وتأثير الأول في الثاني، إذ إنّ خطاب الكاتب الأدبي يتماشى مع الخطاب العربي الذي ساد في زمن كتابة الروايتين، أي في الستينات.

ويشير الأسطة إلى ابتعاد غسان كنفاني الواضح، في روايته "ما تبقى لكم" "عن النغمة الخطابية والنزوع نحو الانفعال في أثناء الكتابة."[2] لذلك يؤكّد على أنّ كنفاني لا يوظّف الصفات الجاهزة عن اليهود، مثل غيره من الروائيين.

ويلتفت الناقد إلى موضوعات متنوعة لكنّها ترتبط بصورة اليهود، بنِسَبٍ متفاوتة، مثل دور الإنجليز في إثارة الفتن بين اليهود والعرب، وذلك في رواية توفيق معمر "مذكرات لاجئ أو حيفا في المعركة"، وفي رواية محمود عباسي "حب بلا غد"[3]. كما يتحدّث عن فكرة الاختلاف والفروق في بنية المجتمع العربي واليهود في رواية عطا الله منصور "وبقيت سميرة" والتي ينحاز فيها الكاتب "إلى نمط حياة اليهود."[4] فآراؤه عنهم إيجابية.

أمّا في الفصل الثالث فيتناول الناقد صورة اليهود في الروايات التي أُنجزت بين عامي 1967 و1987م، فمن الموضوعات التي يناقشها في هذا الإطار "رفض تقسيم العالم إلى يهود ولا يهود"، ويرد ذلك في مناقشته لحكاية سميح القاسم "إلى الجحيم أيها الليلك" ورواية أفنان القاسم "المسار"، مؤكّدًا على أنّ الموقف الطبقي للشخصيات اليهودية هو الذي يحدد موقفهم في تعاملهم

(1) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص62
(2) نفسه، ص68
(3) انظر: نفسه، ص70
(4) نفسه، ص84

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مع الآخرين، وليس كونهم يهودًا.[1] وهنا يوظّف الناقد بعض المفاهيم الاجتماعية كالموقف الطبقي، والشعب طبقات، والظروف الاقتصادية والاجتماعية.

وفي رواية رشاد أبو شاور "أرض العسل" يشير الناقد إلى الزمن الروائي المرتد إلى ما قبل النكبة، وإلى الزمن الروائي ذي الدلالة،[2] دون أن يوضّحها. ويذهب إلى أنّ الكاتب لا يستخدم مفردة إسرائيل ومشتقاتها. أما سحر خليفة في روايتيها "الصبار" و"عباد الشمس" فإنّها تستخدمها على لسان السارد والشخصيات. وفي رواية نبيل خوري "ثلاثية فلسطين" يتحدّث عن شخصية يهودي عربي لبناني يشعر بالانتماء الكامل إلى إسرائيل، دون أن يشعر بتمييز عنصري مع اليهود الغربيين.[3] ويبيّن الناقد نظرة كتّاب المنفى إلى اليهود بعد عام 1967م، إذ يتحدّثون عن يهود فلسطينيين أصبحوا ضحايا للصهيونية، إذ يُظهر الكتّاب ولاء هؤلاء اليهود لفلسطين والعروبة، ويبدو ذلك في رواية "الباشا" لأفنان القاسم، وروايتي "الأرض الحرام" و"الهجرة إلى الجحيم" لمحمود شاهين.[4] هكذا يبيّن الناقد الموضوع الذي يعالجه في دراسته، والذي تناوله الكتّاب على مدار أكثر من سبعين سنة، هي حدود دراسته الزمنية. ولكنّ دراسته تفتقر إلى المرجعيات النقدية.

2-1-1-3 خليل عودة

يشير خليل عودة في مقدمة دراسته "**اليهودي في رواية سميح القاسم** "**الصورة الأخيرة في الألبوم**"" إلى دور الناقد إلى جانب دور الكاتب في إظهار حقيقة الآخر (اليهودي)، وكشفه للقارئ، وتبصيره به. ويذهب إلى ضرورة عدم مخاطبة المشاعر والعواطف في مثل هذه الدراسات التي

(1) الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص94
(2) انظر: نفسه، ص95
(3) انظر: نفسه، ص95 وما بعدها
(4) انظر: نفسه، ص99، 100

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينبغي أن تكون جادة.[1] وبذلك تكون الدراسة علمية وموضوعية، وبعيدة عن الأهواء والعواطف. وهو بذلك يعنى بموضوع واحد يحاول استجلاءه والكشف عنه، وهو صورة اليهود كما قدّمها القاسم، وبالتالي فإنّه، أي الناقد، لن يلتفت إلى الشكل أو اللغة أو البناء الفني أو أي من عناصر بناء الرواية، من الجانب الشكلي الجمالي، وهو معروف عنه، غالبًا، أنّه يتّجه أو يعتمد على المناهج النقدية النصّية في مقاربته للنصوص.

ثم يذكر أنّ سميح القاسم يقدّم صورة عن اليهود "من خلال معايشة حقيقية للواقع الذي تلتقي فيه الأنا مع الآخر لقاء يوميًّا، وترتبط فيه المصالح المتبادلة بين الطرفين، ومن خلال وجود الآخر صاحب السيادة على الأرض والإنسان، والأنا الذي يعاني الحرمان والاضطهاد، وهي معادلة صعبة حاول الكتّاب تجاوزها من خلال تعديل العلاقات الإنسانية، وليس الحياتية القائمة بين الطرفين، وإقامة جدل بين القوة التي يمتلكها الآخر، والحق الذي يمتلكه الأنا."[2]

وبناء على ذلك يقسّم الناقد دراسته إلى أربعة أقسام أساسية، يتناول في الأول علاقة اليهود ببعضهم، وفي الثاني علاقة اليهود بالعرب، وفي الثالث نظرة اليهود إلى العرب، وفي الرابع نظرة العرب إلى اليهود، وذلك كما صوّرها القاسم في روايته موضع الدراسة.

في القسم الأول يلتفت عودة إلى فكرة التمييز العرقي بين اليهود الغربيين والشرقيين، وإظهار الصراع بينهم، وذلك من خلال شخصية الضابط الإسرائيلي الذي يميّز بين العسكري وغير العسكري، والغربي والشرقي، في مقابل ابنته (روتي) التي ترفض ذلك، فموقفها مخالف لموقف

(1) انظر: عودة: خليل، اليهودي في رواية سميح القاسم "الصورة الأخيرة في الألبوم"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، نابلس، العدد 12، 1998م، ص90- 91 (المقدمة)

(2) نفسه، ص91

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبيها العنصري.[1]

وفي القسم الثاني يذكر الناقد ثلاثة اتجاهات في علاقة اليهود بالعرب، وهي: نظرة العسكرية إلى العربي، وتتمثّل بالتعالي وتوجيه الإهانات والصراع والظلم، والنظرة المحايدة التي لا اعتراض فيها أو تأييد، ونظرة اليهودي المثقّف البعيد عن السياسة والعسكرية، والتي يرى فيها الناقد أنّ الكاتب يطرح من خلال ذلك فكرة التعايش وإمكانيتها بين الطرفين، من خلال التفاهم والتعامل الإنساني، ولكنّ الواقع يرفض مثل ذلك التفكير. ثم يعقد مقارنة بين شخصية (روتي) في هذه الرواية وشخصية (ريتا) في قصيدة محمود درويش "شتاء ريتا الطويل".[2]

ولعلّ الناقد وقع في تناقض حين جعلهما، (روتي) و(ريتا)، وجهين لعملة واحدة، مشيرًا إلى حسن المظهر وقبح الجوهر، وسوء النوايا والمعاملة القاسية، وإذا كان الناقد يرى ذلك في (ريتا)، فإنّه لم يذكر ذلك في حديثه عن (روتي)، في أثناء تحليل شخصيتها كنموذج لليهودي المثقف الواعي، الذي يؤمن بفكرة التعايش ونبذ العنف والمساواة بين الناس. فعلى أي أساس، إذن، يساوي بينهما؟!

أما في القسم الثالث فإنّه يلتفت إلى نظرة اليهود إلى العرب[3]، إذ يسعون إلى تشويههم وتغيير صورتهم الحقيقية أمام الأجيال اليهودية الجديدة، من خلال وسائل الإعلام، ببثّ صور وأفكار تعمل على غسل أدمغة هذه الأجيال، كما حدث مع (روتي) التي باتت ضحية للصهيونية، ومضلّلة بسبب وسائل الإعلام والماضي و"عقدة النازية" على حدِّ تعبير الناقد.

ويتناول عودة في القسم الأخير نظرة العرب إلى اليهود، مشيرًا إلى أنّ العرب لم يكونوا

---

(1) انظر: عودة، اليهودي في رواية سميح القاسم، ص91- 92

(2) انظر: نفسه، ص94- 97

(3) انظر: نفسه، ص99

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكرهون اليهود ويعادونهم قبل العام 1948م.[1] ولكنّ ذلك تعميم خاطئ، وقع فيه الناقد، إذ يظهر في الأدب الفلسطيني (شعرًا ونثرًا) المنجز قبل هذا العام، ما يدحض هذا الرأي، كما في قصائد إبراهيم طوقان، وبعض الروايات القديمة مثل "الوارث" لخليل بيدس، و"في ذمة العرب" لنجيب نصّار، و"في السرير" لمحمد العدناني وغيرها.

ويبيّن، كذلك، أنّ العرب "يميّزون بين فئتين من اليهود، الأولى: السكان اليهود الذين تجمعهم بهم علاقات مشتركة من الجوار والعمل والمصالح المتبادلة، والسلطة الحاكمة التي تمثّل أداة ضغط وقمع للمواطنين العرب."[2] كما يذكر أنّ ثمّة عربًا لا يفرّقون بين يهود إيجابيين وآخرين سلبيين، ويرونهم سواء.

أمّا مرجعيات الناقد فقد كانت محدودة جدًّا، تدور حول صورة اليهود أو صورة العرب أو الشاعر نفسه، مثل "الفكر الصهيوني بين التصور النمطي والتصور الفردي في الأدب العربي الحديث" لعمر عبد الغني غرة، و"اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913- 1987" لعادل الأسطة، و"الشخصية العربية في الأدب العبري الحديث" لغانم مزعل.

من الملاحظ في هذا المبحث قلة الدراسات التي عنيت بمضمون الرواية فقط، أما من حيث الشكل فإنّ المبحث الآتي يبيّن لنا حجم الدراسات التي تناولته.

2-1-2 الشكل

يتناول بعض النقّاد الروايات من حيث الشكل، دون أن يلتفتوا إلى المضمون، لذلك اعتمدوا في دراستهم للشكل على المناهج النصّية. ويمثّل الشكل "الوعاء، أو القالب الذي تصب فيه المادة، وهي الموضوع الأدبي بكل مقوماته المعنوية، وبكل ما يحتشد فيه من الطاقات الفكرية أو

---

(1) انظر: عودة، اليهودي في رواية سميح القاسم، ص99

(2) نفسه، ص100

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العاطفية."[1] لذلك يركّز النقاد في دراساتهم للشكل على النص، ولا يلتفتون إلى المضمون، أو إلى ما هو خارج النص، فاللغة والصور والأخيلة والأساليب والتناص والرموز والدلالات هي محط اهتمام هؤلاء النقاد، لذلك نراهم يعتمدون على المناهج النصية في دراستهم للنصوص الروائية، ومن أبرز النقّاد الذين تناولوا الرواية من حيث الشكل:

2-1-2-1 إبراهيم نمر موسى

يشير إبراهيم نمر موسى في دراسته "**جماليات التشكيل الزماني والمكاني "لرواية الحواف" للكاتب عزت الغزاوي**" إلى ارتباط الزمان والمكان بالأحداث والمواقف، ويتحدّث عن الزمن التاريخي الطبيعي وهو زمن وقوع الأحداث، والزمن القصصي النفسي وهو زمن رواية الأحداث وقصّها، ويذهب إلى أنّ هذه الأزمنة قد تتداخل في بناء الرواية.

قبل البدء بموضوع الدراسة يبيّن الناقد أنماط الزمن وطبيعته، وطبيعة المكان كذلك. فيرى أنّ الزمن ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي: الزمن الفلسفي المنطقي (النظر داخل الوجود المادي المتصوَّر أو خارجه)، والزمن التقويمي الفلكي (التاريخي)، والزمن اللغوي (الأفعال ودلالاتها الزمنية: الماضي والحاضر والمستقبل)، ويرى أنّ الزمن القصصي يتبع هذا النوع، إلا أنّه قد يطول أو يقصر بحسب إحساس الشخصية به، فيسمّى لذلك الزمن النفسي، ويذهب إلى أنّ هذا النوع (الزمن اللغوي) مرتبط بالمكان.[2] ولكننا لا نتفق معه في هذه النقطة، إذ يمكن للزمن المنطقي أو التاريخي الارتباط بالمكان.

ويعتمد الناقد على تقسيم سيزا القاسم للزمن: تاريخي بيوغرافي ونفسي روائي، فالأول هو زمن وقوع الأحداث، والثاني متعلّق بأحاسيس الشخصية، وقد يكون متقطّعًا أو غير متتابع، فيشكّل

---

(1) طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص145

(2) انظر: موسى، حداثة الخطاب، ص146

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بذلك عنصرًا من عناصر البناء والتشكيل الجمالي في الرواية. كما يذكر اختلاف المكان في الحقيقة عنه في الرواية، ففي الرواية يكون من صنع خيال الكاتب.[1]

تحت عنوان "جماليات التشكيل الزمني في الرواية" يشير إبراهيم نمر موسى إلى أنّ الكاتب يبتعد عن المقدّمة والرتابة الواقعية للأشخاص والزمان والمكان، فيقحم القارئَ مباشرة في قلب الأحداث، دون أن يكون لديه خلفية عن طبيعة هذه العناصر.[2] ولكنْ يؤخذ عليه هنا أنّه يفرد ست صفحات (ثلثي المبحث) للحديث عن الشخصيات وعلاقاتها ببعض، دون الالتفات إلى عنصر الزمن إلا في الثلث الأخير. وأرى أنّها مقدمة طويلة للوصول إلى رأي منقول عن محمد برادة في وقوف الشخصية على فترتين زمنيّتين: الماضي والحاضر، كان بإمكان الناقد أن يختصرها.

يوضّح إبراهيم نمر موسى معنى انحلال الزمن وتركيبه، ويقصد بذلك انتقال الحديث عن الزمن من شخصية إلى أخرى بالتزامن، ثم الرجوع مرة أخرى إلى الشخصية الأولى، وهي تقنية تسير إلى نهاية الرواية، وهي حديثة نسبيًّا، لذلك يرى الناقد أنها "نتيجة لتعقد الحياة الإنسانية."[3] ويضرب مثلًا على ذلك الفصل الرابع من الرواية، مؤكّدًا على أنّ هذا التتابع الزمني يدخل في تشكيل معمار هندسي للرواية.

كما يتحدّث الناقد عن تداخل عناصر الزمن في الرواية، وذلك بتوظيف الكاتب لتقنية الاسترجاع الزمني بفرعيه: الخارجي الذي يسبق زمن الرواية، والداخلي الذي يدلّ على ماضٍ قدّمه الكاتب بعد تأخير، ويشير إلى أنّ ذلك متعدّد ومتكرر في الرواية بسبب تعدّد الشخصيات، وبذلك يتعرّف القارئ على العلامات الإنسانية والاجتماعية التي تربط هذه الشخصيات. كما يذكر أنّ

---

(1) انظر: موسى، حداثة الخطاب، ص149

(2) انظر: نفسه، ص150- 156

(3) انظر: نفسه، ص160

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكاتب قد وظّف تقنية الاستباق الزمني مرة واحدة، مشيرًا إلى أنّ هذه التقنية تفقد عنصر التشويق لدى القارئ.[1]

أما الجزء الثاني من الدراسة فيخصصه الناقد لدراسة جماليات التشكيل المكاني في الرواية مبتدئًا الحديث عن طبيعة المكان ووظيفته، إذ يذكر أنّ الكاتب قد قصد "من خلال استخدام هذه الأماكن إيهام القارئ بحقيقة الأحداث التي تدور حولها الرواية."[2] ويشير إلى تركيز الكاتب على الأماكن الفارغة، والتي من خلالها يصوّر المعاناة. وبذلك يقسم المكان بحسب الوصف إلى نوعين، هما: الوصف الموضوعي الذي يعنى بالعناصر المكوّنة للمكان، والتي تسهم في التعرف على أبعاد الشخصية، ضاربًا بعض الأمثلة على ذلك. والوصف النفسي الذي يعنى بتأثير الأماكن في النفس. ويربط ذلك بتيار الوعي، فهذه الأماكن تفسر سلوك الشخصيات وتعكس صفاتها النفسية.[3]

وينتقل أخيرًا إلى الحديث عن انحلال المكان وتركيبه، مشيرًا إلى أنّ الكاتب ينتقل بالحديث عن الأحداث من مكان إلى آخر، للتخلص من الرتابة، فيحافظ على عنصر التشويق، إذ يوهم القارئ بحقيقة الأماكن والأحداث الدائرة فيها.[4]

ويستخدم الناقد في دراسته بعض مصطلحات البنيوية مثل النسق وبنية الرواية والمعمار الهندسي للرواية، كما يوظف بعض مصطلحات السرد مثل الزمان والمكان والمونولوج الداخلي وتيار الوعي والاسترجاع الزمني والاستباق الزمني... كما يعتمد على دراسات شكلية مثل "بناء الرواية" لسيزا القاسم، و"في معرفة النص" ليمنى العيد، و"شعرية دوستويفسكي" لـ(باختين)، و"الزمن واللغة" لمالك المطلبي.

---

(1) انظر: موسى، حداثة الخطاب، ص167- 174

(2) نفسه، ص176

(3) انظر: نفسه، ص176- 181

(4) انظر: نفسه، ص181- 183

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-1-2-2 زين العابدين العوواودة

أعدّ زين العابدين العواودة دراسة عنوانها "**تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني سردية "سرايا بنت الغول- خرافية" لإميل حبيبي نموذجًا**"، يشير في ملخصها إلى الهدف منها، وهو "الكشف عن أسلوبية إميل حبيبي في تشكيل تمثيلات الأنا والآخر في لغة سرده الروائي وتحديدًا في سرديته "سرايا بنت الغول- خرافية""[1] وذلك يعني أنّ الناقد سيعتمد على المنهج الأسلوبي، فالشكل هو الذي سيكون موضع الدراسة، ويؤكد على اعتماده على مناهج نصية أخرى قائلًا: "اقتضت الدراسة التركيز على استجلاء المعالم الفنيّة والدلالية في توظيف اللغة الهجين في سردية "سرايا بنت الغول"؛ وذلك عبر استعانتي بنظريات تحليل الخطاب الأدبي. ومن أبرزها نظرية التلقي (استقبال النص)، ونظرية الحقول الدلالية؛ وهي نظرية لغوية تقوم على تشريح النص وتصنيفه لغويًّا ودلاليًّا وفق حزم لفظية (وحدات سيميائية) تقع ضمن موضوع واحد وفي السياق الخطابي ذاته."[2] ما يعني أنّ الناقد سيعنى باللغة وجمالياتها وتراكيبها ودلالاتها، وكلّها تصبّ في دراسة الشكل.

تحت عنوان "مكونات السرد في "الخرافية""[3] يتناول العواودة العنوان الرئيس للرواية والعنوانات الفرعية سيميائيًا، وذلك كمكوّن أول من مكوّنات السرد، إذ يشير إلى "خطبة المؤلف" في بداية الرواية، ولكنّه يسهب في الحديث عن العنوان وكلمة "خرافية" ودلالتهما مستشهدًا بفقرات منها تدلّ على ذلك، كما يستطرد ويخرج عن الحديث عن العنوان ملتفتًا إلى الكاتب وانتمائه ومبادئ الواقعية الاشتراكية، وهنا يكون الناقد قد انزاح عن السيميائية إلى ما هو خارج النص. ثم يعنى

---

(1) العواودة: زين العابدين، تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني سردية "سرايا بنت الغول- خرافية" لإميل حبيبي نموذجًا، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، المجلد 19، العدد 1، 2011م، ص1057

(2) نفسه، ص1063

(3) انظر: نفسه، ص1072 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالعناوين الفرعية ويقاربها معتمدًا على السيميائية دون استطراد كما في العنوان الرئيس.

ثم يتابع الناقد مكوّنات السرد[1] كالحبكة التي تتمثّل في الصراع بين هوية الأنا والآخر، والشخوص مشيرًا إلى تداخل الأصوات الثلاثة (الروائي والراوي والبطل)، والمكان: فلسطين، والزمان: تاريخها، وسرد الأحداث مقارنًا بين حال الأنا وحال الآخر، وأخيرًا التفاعل النصّي، وهنا يشير إلى التفاعلات النصّية بصيغها الخمسة التي حدّدها (جيرار جينيت)[2] دون أن يذكر مصدرها.

ومن الأمور التي يدرسها الناقد أساليب السرد المعبرة عن صراع الأنا مع الآخر المحتل، مثل أسلوب المفارقة بالسخرية، إذ تسخر الأنا من الواقع وممن صنعه، وأسلوب المزاوجة بين سرد التاريخ الشفوي والتاريخ المدوّن في إطار المفارقة الساخرة، وأسلوب الأسطرة والترميز؛ وذلك ليعيد تشكيل المجتمع من خلال رؤيته.[3]

وضمن الدراسة السيميائية يتناول العواودة الحقول الدلالية التي تشكّل صورة الأنا وصورة الآخر، من خلال لغة الكاتب الهجينة، ويرى أنّ هذه الحقول تتمثّل في مستويين لغويين: الفصيح والمفصّح، مبيّنًا تمظهرات صورة الأنا والآخر في النص في إطار نظرية الحقول الدلالية، مثل حقل الأرض، إذ إنّ أسماء الأماكن والنباتات تشكّل وحدات لغوية لها دلالتها، وحقل التاريخ والحرب والتهجير والاحتلال والهوية الوطنية واللغوية والثقافية والحالة النفسية للسارد.[4]

الدراسة الثانية لزين العابدين العواودة هي "**رضوى عاشور الروائية في سرديتها**

---

(1) انظر: العواودة، تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد، ص1084 وما بعدها

(2) المختار: حسني (مترجم)، من التناص إلى الأطراس، علامات في النقد الأدبي، جدة، المجلد 7، ج 25، 1997م، ص179 وما بعدها (النص المترجم فصل من كتاب "الأطراس" لجيرار جينيت)

(3) انظر: العواودة، تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد، ص1088 وما بعدها

(4) انظر: نفسه، ص1097 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"**الطنطورية**"؛ **ذاكرة اللجوء في المخيال الجمعي الفلسطيني؛ هوية الإنسان- هوية المكان سيميائية الخطاب السردي**"، يبيّن أنّه سيعتمد على المنهج السيميائي في قراءته لهذه الرواية قائلًا: "تتناول هذه الدراسة بالتحليل السيميائي رواية "الطنطورية" للكاتبة المصرية رضوى عاشور الصادرة عن دار الشروق عام 2011."[1] كما يظهر ذلك في مواضع مختلفة من الدراسة ابتداءً من العنوان فالمقدمة ثم التحليل.

يبدأ الناقد دراسته بمقدمة نظرية حول السيميائية معتمدًا على طروحات بعض النقاد الغربيين والعرب، ومستعينًا بمقولاتهم في السيميائية، مثل (أمبرتو إيكو)، وسعيد بنكراد وفيصل الأحمر وغيرهم، كما يعتمد على مجموعة من مصطلحات هذا المنهج مثل الأيقونة، والعلامة، والقناع، والمرمّز، والدال والمدلول، والإشارات، والصيغة الإشارية، وتمفصل الدلالة... ويستعين كذلك ببعض المصطلحات النقدية من مناهج أخرى كالمعادل الموضوعي، واللاشعور الجمعي، والموقف الأيديولوجي، والطبقات الاجتماعية المسحوقة، والزمكانية، والتناصات. فضلًا عن توظيفه لجملة من مصطلحات نقد الرواية كالسرد، والراوي العليم، وتيار الوعي، والزمن الدائري، والسيرة الروائية، والاسترجاع والوقفة والتلخيص...

يتتبع الناقد العلامات السيميائية المنتشرة في الرواية، كالتقاء الجدة بالحفيدة عند السلك الشائك، على الحدود اللبنانية الفلسطينية، وتشكيل المخيم علامة دالة على المنفى، واستدعاء المواقع والأماكن، وصوت الروائية الممثل لأصوات الناس. ثم يتناول سيميائيات الذات الكاتبة وشخصية البطل، ذاهبًا إلى أن الكاتبة تقف وراء البطلة التي تتحدّث بلسانها وفكرها، وذلك عن

(1) العواودة: زين العابدين، رضوى عاشور الروائية في سرديتها "الطنطورية"؛ ذاكرة اللجوء في المخيال الجمعي الفلسطيني؛ هوية الإنسان- هوية المكان سيميائية الخطاب السردي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة- الجزائر، العدد 6، 2014م، ص88

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طريق قراءتها للواقع، ما يدلّ على موقفها السياسي من كل الأحداث، وفعل الكتابة من خلال "إعادة إنتاج رواية الحق التاريخي لشعب فلسطين المستمر على أرض وطنه."[1] وذلك يتم على لسان البطلة طبعًا.

تحت عنوان "البنية المناصية في السرد وشخصية البطل"[2] يقدّم الناقد، بداية، قراءة سيميائية لعنوان الرواية، إذ يذكر أنّه بوابة لدخول النص، تحمل الفكرة الرئيسة، فاختيار العنوان لم يكن اعتباطيًّا. ثم يتناول، بالدراسة السيميائية، الغلاف وصورته، والإهداء وخريطة فلسطين في مقدمة الرواية، ومخطط قرية الطنطورية، وشجرة عائلة البطلة، والتي أصبحت معادلًا موضوعيًّا لكل العائلات الفلسطينية، مبيّنًا دلالات ذلك كله وارتباطه بنص الرواية، وغايةَ الكاتبة من وراء ذلك وهو تثبيت الحق لأهله، وبث الثورة في الجيل الجديد، للنهوض إلى تحرير الوطن.

ومن الأمور التي يدرسها الناقد دراسة سيميائية الشخصية والبناء الفني للسرد، إذ يجعل الشخصية الراوية راويًا عليمًا، مستندًا إلى أنّها متوسطة الثقافة، ولكنّها تحمل أفكارًا كبيرة هي أفكار الكاتبة نفسها. كما يدرس سيميائية الشخصية ووقائع فصول السرد مشيرًا إلى أنّ عدد الفصول يشكّل علامة سيميائية دالّة، كما أنّ عناوينها أيضًا، تشكّل صِيَغًا سيميائية لها دلالاتها، وترتبط بمحتوى النصوص التي تندرج تحتها.[3]

ويتناول الناقد سيميائية الشخصية وزمكانية السرد، فالرواية تأريخية بطبيعتها، وتتنوّع فيها الأماكن والأزمنة. كما يتناول سيميائية الشخصية وأساليب السرد مشيرًا إلى تنوّعها بسبب ارتباطها بالحالة النفسية للساردة، ومن هذه الأساليب "سرد المذكّرات"، "والمقال والرسائل، والشهادات،

---

(1) العواودة، رضوى عاشور الروائية في سرديتها "الطنطورية"، ص95

(2) انظر: نفسه، ص97- 100

(3) انظر: نفسه، ص100- 104

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتقارير، والأخبار الصحفية، ومحتوى الكاريكاتور..."[1] وكل ذلك له دلالته السيميائية.

ويلتفت الباحث إلى موضوع السرد، والذي يدور أو يتمحور "حول قضية اللاجئين الفلسطينيين"، مؤكّدًا على ممارسات الاحتلال الإسرائيلي ضد الشعب الفلسطيني، ولكن دون أن يشير إلى أي نص في الرواية تحت هذا الموضوع. ويلتفت إلى التناصات بنوعيها الصريحة والمضمرة، وهنا يعتمد على مقولة (جوليا كريستيفا) وإن لم يصرّح بذلك في أنّ النص يشكّل "لوحة فسيفسائية"[2]. ثم يشير ختامًا، إلى سيميائية المنظور الروائي للسرد ورسالته العامة، إذ إنّ الكاتبة تحاول إثبات حق الفلسطينيين في عودتهم إلى وطنهم، وحثّهم على ذلك، ورفض مزاعم الاحتلال.[3]

وعلى الرغم من التزام الناقد بالمنهج السيميائي التزامًا صارمًا من أول الدراسة إلى آخرها، إلا أنه يؤخذ عليه أنّه يعمم، ويجعل من السيميائية منهجًا متفرّدًا في نقد النصوص ودراستها.[4] وهو بذلك يلغي دور المناهج الأخرى سواء النصية منها أو غير النصّية، فضلًا عن أنّ الناقد نفسه يعتمد، في دراسات أخرى، على مناهج أخرى غير السيميائية. كما يؤخذ عليه أنّه يورد فقرات عامة[5]، تتحدّث عن القضية الفلسطينية، ومعاناة اللاجئين، كأنّها فقرات صحفية، وفيها شيء من العاطفة والانفعالية.

تمتاز دراسات العواودة عمومًا بتنوع المرجعيات النقدية، وفي نظرة عجلى إلى هوامش الدراستين سنجد ذلك واضحًا، فهو يعتمد على كتب ودراسات عربية ومترجمة وأجنبية قيّمة.

---

(1) العواودة، رضوى عاشور الروائية في سرديتها "الطنطورية"، ص105

(2) نقلًا عن الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص15

(3) انظر: العواودة، رضوى عاشور الروائية في سرديتها "الطنطورية"، ص107- 109

(4) انظر: نفسه، ص88

(5) انظر: نفسه، ص89، 96، 98، 104، 106

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-1-2-3 علي خواجة

لعلي خواجة دراسة بعنوان "**تجليات التداخل النصي في الرواية الفلسطينية: رواية "القادم من القيامة" أنموذجًا**"، يتبيّن من عنوان الدراسة أنّ الناقد سيعتمد على نظرية التّناص في تحليل الرواية، كما يتبيّن ذلك من أنّه يورد في التقديم بعض المقولات والآراء الخاصة بهذه النظرية لكل من (باختين) و(كريستيفا) وحميد لحمداني، مؤكّدًا على أنّ التداخل النصّي يسهم في إنتاج المعنى من خلال محاورة النصوص القديمة والإفادة منها. ثم يلج إلى التطبيق على الرواية المذكورة مبتدئًا بالتداخل الديني مشيرًا إلى كثرته في الرواية، فيذكر أنّ الكاتب استثمر هذا الموروث الذي يكون باقتباس مفردة أو آية؛ ليضفي "بعدًا علويًّا على الخطاب الروائي ويتحدّد من خلالها علاقة الإنسان بالخالق، أو علاقة الإنسان بالإنسان، وفق منهج سماوي، ينهض على أسس الخير والحرية، أو يستثير الهمم للبذل والتضحية والعطاء أو تعرية الآخر."[1]

كما يشير إلى أنّ الكاتب استدعى شخصيات دينية مثل السيد المسيح، لذلك يؤكد على أنّ هذه الشخصية تمثّل "حالة وجدانية ترتبط بالذات الكاتبة، وتتجاوزها إلى الإطار الإنساني الذي يشكل الواقع الفلسطيني الراهن جزءًا أساسيًّا فيه، القائم على حراك تباحثي أفرزته أوسلو، وجعل الفلسطيني ضحية."[2]

ثم ينتقل إلى التداخل الأدبي، ذاهبًا إلى أنّ الكاتب تناصّ مع المتنبي ونزار قباني، وذلك لإنتاج دلالات تتوافق مع الزمن الجديد والواقع المعيش. كما يشير إلى التداخل التاريخي مبيّنًا أنّ الكاتب وظّف الزمن وما حدث فيه، ليدلّل على ارتباطه بالماضي والحاضر. ويلتفتُ إلى تداخل التراث في الرواية، إذ يعبّر عن الوجدان الجمعي لتأييد مواقف الشخصيات، فقد استحضر الكاتب

---

(1) خواجة: علي حسن، قراءات أدبية، ص16، 17

(2) نفسه، ص18

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأغنية الشعبية.[1]

يبدو الناقد، في هذه الدراسة، ملتزمًا التزامًا صارمًا بمنهجيّته التي اتّبعها من خلال توظيف نظرية التناص، فضلًا عن اعتماده على مقولات متنوعة تدور حول هذه النظرية لـ(باختين) و(كريستيفا) و(تودوروف) وحميد لحمداني وعبد الله الغذامي، واستخدامه لأبرز المصطلحات التي تصبّ في مفهوم التناص مثل حضور الغائب والتداخل النصي واستنطاق النص والتعالق والحوارية. كما يفيد من العديد من المرجعيات الخاصة بالتناص مثل "علم النص" لـ(جوليا كريستيفا) و"الخطيئة والتكفير" للغذامي، و"التناص وإنتاجية المعنى" لحميد لحمداني، و"التناص نظريًّا وتطبيقيًّا" لأحمد الزعبي وبعض الدراسات التطبيقية.

يتبيّن من خلال ما سبق أنّ عدد الدارسين للرواية من حيث الشكل فقط محدود أيضًا، ولكن كيف كان عدد النقاد الذين جمعوا بين دراسة الشكل والمضمون معًا؟

2-1-3 الشكل والمضمون

ثمة دراسات نقدية تناولت الرواية من حيث الشكل والمضمون معًا، إذ يفيد النقّاد من المناهج النصية وغير النصية في مقاربتها وتحليلها. لذلك كثرت الدراسات التي على هذه الشاكلة، وتفاوتت بعمقها وتناولها للشكل والمضمون، وذلك يعتمد على ثقافة الناقد ومرجعياته، وممارسته النقدية والإجراءات والأدوات التي يوظّفها في النقد والتحليل.

يذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى أنّ "الشكل والمضمون متلاحمان أشدّ التلاحم والعلاقة بينهما لا تعرف الانفصال، فمن غير الممكن تصور شكل أو إطار من غير مضمون، كما لا يمكن تصور مضمون بمعزل عن شكله فهما وجهان لعملة واحدة، فالعمل الأدبي فن يقوم على

(1) انظر: خواجة، قراءات أدبية، ص20 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أسلوب متميز حافل بكل وسائل التعبير والتصوير الفنية المعبرة عن مضامين أو أفكار أو قضايا أو تجارب إنسانية تتسم بالصدق الفني والإبداع الحقيقي."[1] من هنا عُني عدد من النقّاد الفلسطينيين بالشكل والمضمون في الدراسة الواحدة، مثل:

2-1-3-1 عزت الغزاوي

في دراسته "**على هامش الرواية الفلسطينية إلى ما قبيل النكبة**" يتتبع عزت الغزاوي تطور الرواية الفلسطينية، إذ يقدّم صورة عن نشأة الرواية في أوروبا، ثم يقدّم لمحة عن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية في فلسطين خلال فترة الحكم العثماني، وهنا يشير إلى الظروف التي هيّأت لظهور الرواية الفلسطينية، كانتشار الجلسات التي تُروى فيها الحكايات والخرافات، ولكنّ الأخيرة تراجعت، في حين أنّ الأولى تقدّمت وسيطرت؛ لأنها تمس حياة الإنسان الفلسطيني وواقعه. لذلك يؤكّد الناقد على ارتباط ظهور الرواية بالحكاية الشعبية قائلًا: "ومهما يكن من أمر فإنّ انتشار الحكاية الشعبية في الريف الفلسطيني كان في اعتقادي بداية الرواية غير المكتوبة ومجهولة الهوية."[2]

وفي هذا الصدد يعتمد الناقد على (فلادمير بروب) ورأيه في الوحدات الوظيفية الإحدى والثلاثين،[3] والتي تقوم عليها الحكاية الشعبية، إذ يورد الغزاوي حكاية شعبية فلسطينية عن العربي والخواجا مطبّقًا وظائف (بروب) عليها، وذاهبًا إلى أنّها أسهمت في الفن السردي وتطوّره.[4]

---

(1) أبو شاويش: حماد، قضية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، قضايا الأدب واللغة والتحديات المعاصرة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2000م، ص600

(2) الغزاوي: عزت، نحو رؤية نقدية حديثة: دراسات لعدد من الأعمال الأدبية الفلسطينية، القدس، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989م، ص13

(3) انظر: بروب: فلاديمير، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، دمشق، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996م، ص43 وما بعدها.

(4) انظر: الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص16

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الفصل الثاني من الدراسة نفسها يشير الناقد إلى انتشار المطابع والمجلات في فلسطين منذ مطلع القرن العشرين، واهتمام المجلات بالأدب وترجمة الروايات العالمية، ثم يبدأ بالحديث عن الروايات الفلسطينية التي اتخذت طابع التقليد والمحاكاة، مثل رواية "الحياة بعد الموت" لإسكندر الخوري البيتجالي، ورواية "ولكم في القصاص حياة" لأنور عمرو عرفات، وقد ظهرت عام 1934م، ويشير إلى استمرار مرحلة التقليد حتى ظهور رواية إسحق موسى الحسيني "مذكرات دجاجة" كرواية جادة بالمفهوم الحديث. ويتحدّث هنا عن مضمونها على شكل تلخيص، ويفرد في ذلك بضع صفحات، ويلتفت بشكل عابر إلى أسلوبها وشخصيّاتها. ثم يتحدّث عن روايتي جمال الحسيني "على سكة الحجاز" و"ثريا"، إذ تقومان على "التضحية والبطولة والفداء"[1]. وهنا يقدّم تلخيصًا للروايتين مبينًا مضمونهما، وملتفتًا بشكل سريع إلى الشكل.

مع أنّ هذه الدراسة تاريخية، في إطارها العام، إلا أننا نجد فيها محاولة متقدمة في مجال النقد السردي، لا سيما أنّ الغزاوي يعتمد بشكل أساسي على وظائف (بروب) في الحكاية، ويطبّقها على إحدى الحكايات الشعبية الفلسطينية، كما أشرنا إلى ذلك. ولكنْ يؤخذ على الناقد أنّه أغفل الحديث أو حتى الإشارة إلى روايات في غاية الأهمية صدرت قبل النكبة، وهي "الوارث" لخليل بيدس، وكانت قد كُتبت عام 1920م، إذ أجمع عدد من الدارسين على أنّها أول رواية فلسطينية، و"في ذمة العرب" و"مفلح الغساني" لنجيب نصّار، و"في السرير" لمحمد العدناني، وقد صدرت عام 1946م.

أما الدراسة الثانية في هذه المجموعة من الدراسات فهي "**إخطية لأميل حبيبي وثورة العفاريت**"، يذهب الغزاوي، بعد عدّة قراءات لها، إلى أنّها تصوّرات متناثرة لانطباعات شخص

(1) الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص24

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مشوّش، أو أنّها أسلوب جديد من خلال تخيّل شخصٍ ما يروي الرواية شفويًّا، أو محاولة إيجاد علاقات تربط المشاهد والمناظر واللقطات. ونظرًا لذلك يقترح أن يضع الكاتب بعض التفسيرات والشروح والتعليقات عن شخوصه، كما فعل (إليوت) في تفسير بعض رموز قصيدته "الأرض اليباب".[1]

كما يؤكّد على ارتباط الشكل بالمضمون، إذ يكملان بعضهما، ويتحدّث عن بعض موضوعات الرواية كالتمسّك بالأرض ورفض الاقتلاع.[2] وفي هذا الإطار يوظّف مجموعة من مصطلحات المنهج النفسي مثل التداعيات النفسية والنوستالجيا في حديثه عن الشخصيات وتحليلها. والسرد، ضمن هذا الإطار، على حدِّ قول (تودوروف) "يمكن تسميته بـ«السيكولوجي» وفيه يرتبط عنصر الأفعال والشخصيات ارتباطًا وثيقًا."[3] ويستخدم الناقد أيضًا بعض مصطلحات المنهج الاجتماعي مثل البروليتاريا والشيوعية. كما يوظّف بعض مصطلحات نقد الرواية مثل الراوي والشخوص وتيار الوعي والبناء الفني، وهنا يعتمد على مقولات نقدية متنوعة لـ(أندريه جيد) و(جيمس جويس) و(فرجينا وولف).

الأمر نفسه يفعله الباحث في دراسة مجموعة من الروايات الفلسطينية، أي أنّه يجمع بين دراسة المضمون والشكل معًا، والروايات التي يدرسها "إسماعيل" لأحمد حرب، و"الذين يبحثون عن الشمس" لعبد الله تايه، و"تفاح المجانين" ليحيى يخلف، وفي هذه الدراسات غالبًا ما يعتمد الناقد على الروايات نفسها في أثناء التحليل، وقلّما يعود إلى مرجعيات نقدية سواء في التنظير أو التطبيق.

---

(1) انظر: الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص71، 72

(2) انظر: نفسه، ص73

(3) تودوروف: تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، المغرب، ع 8و9، 1988م، ص36

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في دراسة أخرى لعزت الغزاوي بعنوان "**الجانب الآخر لأرض الميعاد واغتراب الشخصية**" يلتفت إلى موضوعين أساسيين في الرواية وهما الاغتراب في المكان والقلق الشخصي، وهما أمران متداخلان. يقول الناقد: "إنّ غربة وحيد ليست عدم قدرته الفيزيائية على المشاركة بالفعل وليس عدم قدرته النفسية على كسر الحواجز بينه وبين المجتمع، لكنها غربة ‹‹القلق›› الذي لا يتطابق رؤيته مع رؤية الآخرين."[1]

ويلتفت الناقد إلى غربة أبي قيس، ويرى فيه شخصية أسطورية. وبعودته إلى فلسطين يراه رمزًا للثورة الفلسطينية الكامنة. كما يقدّم قراءة نفسية لشخصيته، مبيّنًا كيف تشكّلت غربته مع ذاته، بسبب عوامل أثّرت في نفسيته.[2]

أما من حيث الشكل فإنّ الناقد يتحدّث عن الشخصيات، فيذكر أنّ شخصية أبي قيس أسطورية، كما أسلفنا، وذلك "لتخدم هدفًا فنّيًا لتقريب الفكرة أو المفهوم لتنسحب بعد ذلك لأنها لا تملك إلا أن تكون فكرة أكبر من الإنسان العادي."[3] كما يلتفت إلى دلالة اسم وحيد، شخصية الراوي، وفي هذا الشأن يؤكّد (تودوروف) على أهمية دلالة أسماء الشخصيات في العمل الأدبي قائلًا: "تتجلى الشخصية بعدة طرق الأولى في اسم الشخصية الذي يعلن عن الخصوصيات التي ستمنح له."[4] وضمن هذا الإطار يوظف الغزاوي بعض المصطلحات الخاصة بالمنهج النفسي مثل الشعور والبنية السيكولوجية، وبعض مصطلحات المنهج الاجتماعي كالموتيف والماركسي، وبعض مصطلحات السرد مثل الراوي والشخصية. ومن الملاحظ أنّ الناقد يعتمد على الرواية نفسها

---

(1) الغزاوي: عزت، (معد ومحضّر)، الجانب الآخر لأرض الميعاد واغتراب الشخصية، في، دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة، ط1، 1993م، ص233

(2) انظر: نفسه، ص234– 236

(3) نفسه، ص234

(4) تودوروف: تزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص78

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذه المقاربة، إذ تفتقر إلى مرجعيات نقدية.

2-1-3-2 عبد الرحمن عباد

يخصص عبد الرحمن عباد الفصل الخامس من الباب الأول من دراسته "**الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة**" لدراسة الرواية مشيرًا في المقدمة إلى المنهج الذي اتبعه وسار عليه، إذ يقول: "فقد اتّبعتُ في باب النثر منهجًا يقوم على عرض مضمون النص ثم تحليله إلى مركباته الأساسية خصوصًا في الموضوعات الوجدانية والإبداعية، مثل الأقصوصة والقصة، والرواية، والمسرحية... مع تركيز على الجانب اللغوي واستخلاص النتائج والسمات التي تميز كل جنس."[1]

كما يشير إلى قلة عدد أدباء الناصرة الذين ألّفوا في الرواية، ويبدأ برواية "مفلح الغساني" لنجيب نصّار، إذ يقدّم ملخّصًا لها، ويعدّها وثيقة تاريخية؛ لأنها تتحدث عن جزء من تاريخ الدولة العثمانية. ثم يلتفت إلى الشكل الفني، وفيه يتناول تقسيم الكاتب روايته إلى فصول، ثم يتحدث عن الشخصيات، إذ يؤكد على أنّها حقيقية باستثناء شخصية البطل فهي خيالية، ويذكر أنّ عدد الشخصيات كثير جدًّا.

ويتوقف على الحبكة وهي خوف البطل واختفاؤه، ويذكر أن هدف الكاتب تربوي أو أخلاقي، ويلتفت إلى تماسك القصة من خلال "وحدة الشخصية"، كما يلتفت إلى الراوي الخارجي والزمن وامتداده، والمكان وتعدده. ويؤكّد على أهمية الرواية وقيمتها، إذ تكمنان في المضمون لا في الشكل، فبحسب رأي الناقد أنّ "كل كاتب يستطيع أن يسجل تجارب حياته، لكن قيمة هذه التجارب تقاس بقيمة تلك التجارب، إلى أعمال أدبية أو فنية ناجحة."[2]

يدرس الناقد روايات أخرى وهي "في ذمة العرب" لنجيب نصار، و"الحاضر الغائب" لتوفيق

---

(1) عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة، ص23 (المقدمة)

(2) نفسه، ص221

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معمر، و"حمير البلدية" لوليد الفاهوم[1]، إذ يسير على الخطوات نفسها، فيقدم تلخيصًا لها، ملتفتًا إلى مضمونها، ومتحدّثًا عن الشكل. إنّ الروايات التي يدرسها عباد تاريخية أو رمزية، وليست مباشرة أو صريحة، ولم يشر إلى لجوء الكتّاب إلى مثل هذين النوعين من الكتابة، والسبب في ذلك هو الاحتلال والرقابة.

وعلى الرغم من استخدام الناقد لمجموعة من مصطلحات السرد ونقده، إلا أنّ دراسته لهذه الروايات تفتقر إلى المصطلحات النقدية، فضلًا عن افتقارها إلى المراجع النقدية سواء العامة أو الخاصة بنقد الرواية.

2-1-3-3 إبراهيم العلم

يتناول إبراهيم العلم مجموعة من الروايات الفلسطينية بالدراسة والنقد، على شكل مقالات نقدية مبيّنًا تطوّرَ فن الرواية خلال انتفاضة 1987م، وقلقَ الكتّاب الفنّي، وحرصَهم على رصد العلاقات داخل النصّ، ومشيرًا إلى غلبة السردية في بعض هذه الروايات، واعتماد بعضها على تيّار الوعي.[2]

في دراسته الأولى "**النسيج الدرامي في رواية الحواف**" يشير العلم إلى أنّ هذا النسيج يقوم على عنصر المكان، فيؤكّد على أنّ الكاتب "يركّب مشاهد سريعة تعتمد على المونتاج والنجوى النفسية من خلال التداعي الطلق."[3] ويعتمد على ذلك بتبدّل الرواة في المشهد الواحد. كما يشير إلى رمزية بعض الشخصيات في الرواية، مثل شخصية "عباس" التي يلفّها الغموض، فهي تظهر في أي زمان أو مكان، وشخصية "سروة" و"مصطفى العارف". ومن هنا يؤكد على أنّ "رواية

---

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة، ص223، 236، 244

(2) انظر: العلم: إبراهيم، الأدب المعاصر في فلسطين- دراسة تطبيقية، القدس، مركز الدراسات والتطبيقات التربوية، (د.ت)، ص1 (التمهيد). (من خلال مراسلة المركز، ذكر لي أنّ الكتاب صدر عام 2000م)

(3) نفسه، ص4

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحواف تعتمد الرمز أسلوبًا رئيسًا سواء أكان ذلك في الحدث أم في المكان أم في الشخوص."[1]

من الملاحظ هنا أنّ الناقد يتتبّع الرمز والترميز على مدار الرواية، فيوليهما عناية واهتمامًا واضحين، ويبدو ذلك في بعض عناصرها (الأحداث والمكان والشخوص) أكثر من عنايته واهتمامه بموضوع الدراسة نفسها.

أمّا في دراسته "**الواقعية التسجيلية في رواية "ليل البنفسج**"" فإنّ الناقد يدرس المضمون والشكل، ذاكرًا الواقعية التي ينطلق منها الكاتب، إذ "تقوم على الوعي بالمرحلة التاريخية التي ترصدها الرواية وتعيد صياغتها وعلى تجسيد النزوع الجماعي إلى التخلص من أسر الاحتلال."[2] ويشير إلى انتماء البطل إلى البرجوازية الصغيرة، كما يشير إلى الموقف الأيديولوجي لبعض شخصيات الرواية، ويلتفتُ إلى موضوعها، وهو الانخراط في مقاومة الاحتلال.

أمّا من حيث الشكل فيذكر أنّ الكاتب يوظف تقنية الاسترجاع، كما يعتمد على السرد الفنّي، وذلك من خلال الرؤية البصرية (الوصف)، واستعراض الذاكرة، ويذكر أنّ بعض الشخصيات تمثّل رموزًا لها دلالاتها. وهكذا يجمع الناقد بين دراسة الشكل والمضمون.

يسير الناقد على الطريقة نفسها في الدراسات اللاحقة، وذلك في تناوله للمضمون والشكل على السّواء. ويعتمد في مقاربة الروايات عليها فقط، دون الرجوع إلى مراجع نقدية نظرية تعينه على التحليل والنقد، ولكنّه يوظف بعض المقولات النقدية دون أن يشير إلى مصادرها، أو من أين اقتبسها. ونراه يعقد، في معظم هذه الدراسات، مقارنة بين مواقف متشابهة أو مختلفة، وذلك بين الرواية التي يدرسها وبين روايات الكاتب نفسه، أو روايات أخرى عربية أو غربية. كما يلتفتُ إلى جوانب القوة والضعف لدى الكتّاب في معظم هذه الدراسات، فمثلًا يقول مبيّنًا جانب القوة في

---

(1) نفسه، العلم، الأدب المعاصر في فلسطين، ص6

(2) نفسه، ص11

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دراسته "**رواية "أيام لا تنسى" سيرة فردية ملحمية**": "وقد برزت براعة الكاتب في بسط المواقف وتحليلها، واستبطان شخوصها الرئيسة من خلال سلوكها ومسارب الحوار المختلفة، فبدا في الرواية جهد فني جدير بالتنويه، كما ران عليها نفس ملحمي إنساني."[1]

ويقول مبيّنًا جانب الضعف في دراسته "**الدلالة النصّية في رواية "جناح ضاقت به السماء**"" لديمة السمّان: "وكثيرًا ما علا صوت الكاتبة على صوت الشخوص... الأمر الذي يوقع الرواية في الافتعال فضلًا عن تكرار المفاجآت."[2]

2-1-3-4 عادل الأسطة

في تصدير كتابه "**قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**" يشير عادل الأسطة إلى أنّه سيعالج الشكل، بشكل أساسي، كما سيعالج المضمون ملتفتًا إلى أبرز القضايا أو الظواهر مثل "إشكالية المؤلف والسارد والشخصية، والعتبة الروائية، وتطور السرد في الرواية الفلسطينية من خلال نماذج مختارة، والمستوى اللغوي في الرواية، والشاعر روائيًّا، وصورة اليهود في بعض الروايات."[3]

في الدراسة الأولى "**تطور السرد في الرواية الفلسطينية- نماذج مختارة**" يذكر الأسطة أنه سيتناول جانبًا واحدًا وهو طبيعة السارد، مع الالتفات إلى "المسرود له (المروي عليه) وصيغ السرد الحاضرة"[4]، وضمن هذا الإطار يضع مقدمة نظرية حول السرد والاهتمام به من خلال الدراسات المنتشرة في الوطن العربي، كما يشير إلى أنواع السارد معتمدًا على كتاب "Typische Formen des Romans" لـ(فرانك شتانزل)، وهي: السارد كلي المعرفة، والقص من خلال ضمير الأنا،

---

(1) العلم، الأدب المعاصر في فلسطين، ص41

(2) نفسه، ص65

(3) الأسطة: عادل، قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، عكا، مؤسسة الأسوار، ط1، 2002 م، ص7 (تصدير).

(4) نفسه، ص9

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وطريقة القص المحايد. وقد أشار (تودوروف) إلى هذه الأنواع، إذ أطلق على عمل النوع الأول "الرؤية من الخلف"، والنوع الثاني "الرؤية ‹‹مع››"، أما النوع الثالث فعمله "الرؤية ‹‹من الخارج››"[1]

ثم يبدأ الأسطة بالتطبيق على نماذج من الرواية الفلسطينية كرواية "الوارث" لخليل بيدس، ولكنّه هنا يلتفت إلى ما هو خارج النص، في الحديث عن تكوين المؤلف الثقافي وتوجهه السياسي وانتمائه الديني والطائفي،[2] ولا أرى لذلك علاقة بالسارد. والأمر نفسه يفعله في دراسة السارد في الروايات اللاحقة.

أما في دراسته "**إشكالية المؤلف والراوي والشخصية في نص "خرافية سرايا بنت الغول" وموقف الدارسين منها**" فإنّه يشير إلى اختلاف النقاد في تصنيف الجنس الأدبي لها، فمنهم من قال إنها رواية، ومنهم من قال إنها سيرة، ومنهم من ذهب إلى أنها خرافية. ثم يشير إلى إشكالية المؤلف والراوي والشخصية، إذ ذهب معظم النقاد الذين أشار إليهم إلى التوحيد بين العناصر الثلاثة، ومنهم من وقف حائرًا في الفصل بينها، ومنهم من وجد تشابهًا كبيرًا بينها. ويذهب الأسطة إلى أنّ هذه العناصر هي نفسها واحدة، فالمؤلف هو الراوي وهو الشخصية، ومن أجل ذلك يعتمد على النص، وعلى ما هو خارجه، كما يعتمد على النصوص الموازية كالخطبة التي يوردها المؤلف والهوامش الكثيرة، ويقارن بينها وبين ما يرد في النص نفسه ليؤكد ما يذهب إليه.

ولكنّ الأمر اللافت للنظر أنّ الناقد يورد بعض الأمثلة معقّبًا عليها أنها توحي إلى الاختلاف بين الشخصية والراوي، ثم يقول: "ويبدو الراوي ملمًّا بكل شيء عن شخصيته التي يقصُّ عنها تارة ويتركها تقصّ عن ذاتها طورًا. وظل الراوي نكرة دون اسم أو ملامح خاصة تميزه عن ملامح الشخصية، ولا يحدد كلامه، على أية حال، ما يشير إلى أنه شخصية أخرى غير البطل.

---

(1) انظر: تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص45

(2) انظر: الأسطة، قضايا وظواهر نقدية، ص15، 16

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا يجد المرء نفسه أمام مؤلف وراوٍ وبطل هم في الوقت نفسه شخص واحد."[1]

ونجد أنفسنا، هنا، أمام تناقض في القول، فكيف يمكن أنْ نفرّق بين قول الناقد باختلاف الراوي عن الشخصية أو البطل، وقوله بأنّهما والمؤلف شخصية واحدة؟!

ومن الملاحظ أنّه في الدراسات اللاحقة يجمع بين دراسة المضمون والشكل، ولكن بنسب متفاوتة، إذ تطغى دراسة المضمون على دراسة الشكل في "**صورة اليهود في رواية المتشائل**"[2]، أما في دراسته "**أحمد حرب ولعبة الشكل**"[3] فإنّ الدراسة الشكلية تطغى على دراسة المضمون، ونراه يعتمد على ما هو خارج النص، أي على حياة الكاتب نفسه، في الحديث عن الشخصية. كما نراه يوظف العديد من مصطلحات نقد الرواية مثل السرد والشخصية والزمن الكتابي والزمن الروائي. وفي دراسته "**وقفة على العتبة– قراءة في النص المحيط لرواية بقايا**"[4] يقدم قراءة سيميائية للغلاف، ولكنّه يلتفت، ضمن ذلك إلى إشكالية الشخصية والكاتب وتشابههما بناء على معطيات من النص نفسه ومما هو خارجه. ولم يقف على عتبة العنوان إلا بسطرين اثنين.

ويعتمد الأسطة في بعض هذه الدراسات على مرجعيات متنوعة منها الأجنبية والمترجمة والعربية، مثل "الأدب والدلالة" لـ(تودوروف)، "الرواية والتراث السردي" لسعيد يقطين، و"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" لحميد لحمداني، و"أساليب السرد في الرواية العربية" لصلاح فضل، و"ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية" لفاروق وادي. وبعضها الآخر يعتمد على الروايات نفسها في التحليل.

---

(1) الأسطة، قضايا وظواهر نقدية، ص56

(2) انظر: نفسه، ص58 وما بعدها

(3) انظر: نفسه، ص70 وما بعدها

(4) انظر: نفسه، ص87 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-1-3-5 وليد أبو بكر

وفي هذا الصدد أصدر وليد أبو بكر كتابه "**الكتابة بنكهة الموت**"، الذي يضم جملة من الدراسات المختلفة، يجمع فيها بين دراسة المضمون والشكل معًا. في دراسته الأولى "**أعمال روائية في دائرة وجودية مغلقة**"[1] يلتفت إلى المضمون مشيرًا إلى جملة من الموضوعات التي عالجتها الروايات الخمس موضع دراسته، مثل الصراع الفلسطيني الإسرائيلي والموت والحب والزمن. ففي موضوع الموت، مثلًا يشير إلى أنّ رواية "القادم من القيامة" لوليد الشرفا تبدأ بموت أحد الأصدقاء ثم الثاني ثمّ الثالث معنويًّا. وفي رواية "عرافو السواد" لداليا طه تتحدّث عن موت الأب واقتراب موت الحبيب. وفي رواية "لغة الماء" لعفاف خلف تتحدّث عن حجم الموت بسبب الاجتياح الإسرائيلي لمدينة نابلس. ويفيد الناقد من المنهج النفسي في تحليل بعض الشخصيات، يقول: "وهذه الهواجس ليست سوى تعبير عن حالة من العجز، أو التعلّق بأحلام يقظة مرضيّة، وهي تظل داخل الذات، لأن صاحبها لا يكون قادرًا على ‹‹رمي صورته›› -بمعنى طرح وجهة نظره- الواقعية الخاصة، رغم صدقها."[2] كما تظهر ملامح المنهج النفسي في حديثه عن الإحباط كدافع تنطلق منه هذه الروايات، وحين يتحدّث عن الهروب من الواقع إلى ما هو داخلي، وهذا متكرر في الروايات.

أما من حيث الشكل فإنّ الناقد يعالجه من عدة جوانب، كالسرد وتقنياته وآلياته، كالتداعي والاسترجاع، وقد يأتي على شكل حوار. كما يعالج الحوار واللغة، فعلى سبيل المثال يصف لغة "عرابو السواد" بأنّها متوتّرة. وبأنّها بسيطة في رواية "آخر الحصون المنهارة"، ويصفها في رواية

---

(1) أبو بكر: وليد، الكتابة بنكهة الموت- قراءات في سرد فلسطيني حديث، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2009م، صص5- 30

(2) نفسه، ص6

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"لغة الماء" بأنّها صارخة و"نبرتها عالية وحادّة."[1] كما يعتمد على المنهج الأسلوبي، لا سيما مصطلح الانزياح، فضلًا عن اعتماده على التناص. ويستعين بالرسومات والإشارات في توضيح هدفه، ويوظّف بعض مصطلحات السرد أو الرواية كالزمن النفسي والزمن الموضوعي للرواية والسرد والحوار وغيرها.

في دراسته الثانية "**الكتابة من داخل السور – في الأدب النسوي الفلسطيني الجديد**" يُعنى أبو بكر بالأدب النسوي مشيرًا إلى أنّ الكتابة عند المرأة، بشكل عام، تتحوّل "إلى فعل مقاومة لكل ما يحاول أن يمنعها من الكتابة، وهي مقاومة قد تصل إلى درجة التمرد حتى حدود الاستشهاد المعنوي."[2] كما يبيّن أنّ النقد النسوي يركّز على صورة المرأة في أدب الرجل، كما يركّز على أدب المرأة نفسها، والتركيز في كلتا الحالتين يكون على الرسالة الأدبية، فلا يكاد يعنى هذا النقد بجمالية النصوص. ويذكر أبو بكر أنه سيقوم بتحليل المضمون والشكل، فهو سيدرس الرسالة التي تحملها النصوص، وسيتكئ على مناهج تعنى بالنص وجمالياته.[3]

يمكن القول إنّ "النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية... كما أنّه يفيد من النظرية النفسية السيكولوجية والماركسية ونظريات ما بعد البنيوية عمومًا. وعلى الرغم من نزعة التعدد هذه إلا أنّ هناك مفاهيم معينة تجمع هذا الشتات، أهمها: عامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية وشكلها ومحتواها وتحليلها وتقييمها."[4] وهذا ما يعتمد عليه أبو بكر في هذه المقاربة.

---

(1) أبو بكر، الكتابة بنكهة الموت، ص13

(2) نفسه، ص32

(3) انظر: نفسه، ص33–34

(4) الرويلي: ميجان، والبازعي: سعد، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط5، 2007م، ص329، 330

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يسعى أبو بكر إلى إبراز أهم المضامين التي يتناولها أدب المرأة، دارسًا إيّاها بالاعتماد على المنهج الاجتماعي وهو أساس النقد النسوي، والمنهج النفسي الذي يرتبط بهذا النقد أيضًا، كما أشرنا، إذ يسعى إلى "تقديم الشخصيّات المريضة."[1] أمّا أهم المضامين التي يبرزها فهي الحبّ والجنس والكتابة عن عالم المرأة الخاص والكشف عن العالم الذاتي والكشف الاجتماعي.

أمّا من حيث الشكل فإنّ الناقد يلتفت إلى أمرين مهمّين في النقد النسوي، وهما لغة المرأة التي تختلف عن لغة الرجل، كتوظيفها للجمل القصيرة، بشكل عام، واللغة المجازية، والعناية باللغة والصور. الأمر الثاني وهو الراوي، إذ تختار المرأة، غالبًا، راوية أنثى لروايتها، ولكنّها قد تعدل عن ذلك فتختار راويًا رجلًا، ويعدُّ هذا تحايلًا مقصودًا.

أمّا دراسته الثالثة فتحمل عنوان "**أسلوب مختلف في السرد الروائي- حزامة حبايب في رواية «أصل الهوى»: توازي الشخصيات بدلًا من تقاطعها**". يبدو من خلال العنوان أنّ الناقد سيتناول الرواية من حيث الشكل، ولكنّ الأمر مختلف، فهو يتعامل معها كأدب نسوي، بمعنى أنّه يعتمّد في مقاربتها على النقد النسوي، فيفيد من النقد الاجتماعي والنفسي في التحليل، فضلًا عن دراسته للشخصيات ضمن إطار الشكل.

يُظهر أبو بكر جملة من الموضوعات التي عالجتها الرواية مثل المساواة والقضية الفلسطينية والجنس والمجتمع الأبوي. ويستعين بالمنهج النفسي في تحليل بعض الشخصيّات، معتمدًا على نظريات فرويد في الجنس والأحلام والتعلّق بالأم، إذ يوظّف "عقدة أوديب" في وصف علاقة إحدى الشخصّيات بزوجة أخيه الكبيرة، وتعلّق شخصيّة أخرى بأمه. ويوظّف "عقدة إلكترا" بشكل عكسي وذلك في تعلّق شخصيّة ثالثة بابنته. ويلتفت إلى "الميول الجنسية" و"الزوايا الدفينة في نفس الإنسان".[2]

---

(1) أبو بكر، الكتابة بنكهة الموت، ص47

(2) نفسه، ص67

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما من حيث الشكل فإنّ الناقد يهتمّ بالشخصيات، بصورة أساسية، لذلك نراه يبتدئ الدراسة بمقدّمة نظرية حول الشخصيّات ودورها في الرواية، وكيف يصنعها المؤلف؟ لذلك يتحدّث عن الشخصية المدوّرة والمعقّدة والمسطّحة، ثم يشير إلى السارد بأحد الضمائر (الأنا، أو الأنت، أو الهو)، ويؤكّد على أنّ رواية "أصل الهوى" هي "رواية شخصّيات بامتياز."[1] كما يؤكّد على أنّ الكاتبة اعتمدت على أسلوب التوازي بين الشخصيّات، إذ قدّمت كل شخصيّة على حدة. ويُبرز الناقد بعض المواضع التي توازت فيها الشخصيات كالزواج التقليدي والشعور بالخيبة والتعرض للخيانة أو ممارستها، والتعرّض للتحقيق.

في الدراسة الأخيرة من الكتاب، والتي عنوانها "**في روايتي عزت الغزاوي– الدوافع والاستجابات بين التلالي والحلاج**" يشير وليد أبو بكر إلى أنّ الروايتين استندتا على سيرة شخصيّتين حقيقيّتين في التاريخ: الأولى شخصية شاعر عربي معاصر، والثانية شخصية المتصوّف المعروف. ويذهب الناقد إلى أنّ "التأمّل في الروايتين يستطيع أن يكشف الكثير من التشابه، أو التوازي بين سمات الشخصيات الرئيسية فيهما واستجاباتها لهذه الدوافع، بعد تجريد كل منهما من التاريخ الخاص للشخصية."[2] فالتشابه أو التوازي، إذن وارد بين الروايتين على مستوى الشخصيات، والمضمون، أو الأفكار، إذ يؤكّد الناقد على أنّ "هناك نقاط تشابه أساسية، في المبنى والمعنى، قد تقود إلى الإحساس بأن منبع الروايتين يكمن في تجربة إنسانية واحدة، أو بأنّ واحدة من الروايتين قادت إلى الأخرى، لأنها كانت كامنة فيها."[3] فضلًا عن التشابه في توظيف تقنية التناص.

---

(1) أبو بكر، الكتابة بنكهة الموت، ص57

(2) نفسه، ص82

(3) نفسه، ص87

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتنوع مرجعيات الناقد، إذ يفيد من بعض الكتب الأجنبية والمترجمة والعربية على مدار الدراسات، باستثناء الدراسة الأخيرة، فإنّ اعتماده في المقاربة على الروايتين.

ثمة دراسة مستقلة للناقد وليد أبو بكر، يلتفت فيها إلى الروايات الفلسطينية الجديدة، تحت عنوان "**بعض التحوّلات الخاصة في الرواية الفلسطينية الجديدة**"[1]، ويعالج فيها موضوعات مختلفة أهمها بروز ثلاثة اتجاهات في الرواية الفلسطينية الجديدة بعد (أوسلو): أولها تمثّله الأجيال السابقة الذين تخلّوا عن حلمهم الوطني، وقبلوا بالواقع الجديد، والثاني يمثله كتّاب الأرض المحتلة، وتتصف كتاباتهم بالتقليدية؛ لأنّها لم تتغير، أما الاتجاه الثالث فهو جيل الشباب، وهو الذي يراهن عليه الكاتب، لما يحمله من تغيير في فن الرواية.

يبيّن الدارس أنّ مرحلة (أوسلو) قد أحدثت تغييرًا في الرواية الفلسطينية مضمونًا وشكلًا، لذلك تشابهت هذه الروايات على هذين المستويين، فعلى مستوى الشكل حملت هذه الروايات "سمات فنية جديدة تميزها مما سبق، من أبرزها تعدّد الأصوات فيها، والتعامل المختلف مع الزمان والمكان، والتنوّع الواسع في الشخصيات، وغير ذلك من مكوّناتها."[2] كما ظهر التشابه في الأسلوب، إذ يتحرّك الكتّاب في مساحة زمنية ضيّقة متناسبة مع المكان والتفاصيل والحوادث، وتشابهت بتحويل الشخصيات إلى رموز، وبتعدّد الأصوات الساردة. وعلى مستوى المضمون فإنّ القضية الفلسطينية كانت الشغل الشاغل لهؤلاء الكتّاب. هكذا يعطينا وليد أبو بكر لمحة مكثّفة عن أبرز التطوّرات أو التحوّلات الطارئة على الرواية الفلسطينية الحديثة، تلك التي كتبها الشباب، مبيّنًا أوجه التشابه فيما بينها من حيث المضمون والشكل.

---

(1) أبو بكر: وليد، بعض التحوّلات الخاصة في الرواية الفلسطينية الجديدة، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية – المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات – قطر، مجلد 1، عدد 2، خريف 2012م، صص 135–150

(2) نفسه، ص143

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي هذه الدراسة يفيد أبو بكر من بعض الدراسات التطبيقية في فن الرواية مثل "حركة التجريب في الرواية الفلسطينية" لعنان الجواريش، و"الرواية الفلسطينية في الضفة والقطاع" ليوسف الشحادة، و"في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية" لعبد الرحمن ياغي، وغيرها من الدراسات.

2-1-3-6 نادي الديك

تنوّعت الدراسات الخاصة بالرواية، لا سيما الرواية الفلسطينية، وفي هذا المجال يخصص الناقد نادي الديك كتابين يضمّان العديد من الدراسات التي يتناول بها روايات فلسطينية، بهدف التعريف بالكتّاب وبرواية من رواياتهم. كتابه الأول بعنوان "**علامات متجددة في الرواية الفلسطينية**" ويبيّن فيه أنّه يؤمن بأنّ الفنّ، بشكل عام، يعكس حياة المجتمع، وهو فضلًا عن ذلك يسعى إلى التغيير والإصلاح. كما يبيّن أنّ دراسته ستكون للنصوص، دون أن يلتفت إلى ما هو خارجها، أي بما يتعلّق بحياة الكاتب.[1] بمعنى أنّه سيدرس الشكل، دون المضمون. ولكن، هل التزم الناقد بمنهجيّته؟ وإلى أي حدٍّ كان التزامه؟

يقدّم الديك خمس دراسات لخمس روايات، يتناول العنوانَ في بعضها بدراسة سيميائية، كما يلتفتُ إلى الشخصيّات وأهميّتها في بناء الرواية، وإلى الأسماء ودلالاتها. وفي بعض هذه الدراسات يطغى الاهتمام بالمضمون على الاهتمام بالشكل، وهو بذلك يكون قد وقع في تناقض، إذ لم يلتزم بما أعلن عنه منذ البداية، أي عدم الالتفات إلى حياة الكاتب الاجتماعية والسياسية، فعلى سبيل المثال، يقول في دراسته لرواية "على ضفاف الأمل" لفاضل يونس: "وتأتي هذه الرواية من قلم إنسان منخرط فعليًّا بالثورة وقد دافع عنها ببندقيته مما حدا به أن يدفع الثمن من سنين عمره داخل

(1) انظر: الديك: نادي ساري، علامات متجددة في الرواية الفلسطينية- دراسة تحليلية نقدية، ج1، عكا، مؤسسة الأسوار، ط1، 2001م، ص8

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزنازين وخلف القضبان."[1] ولا شكّ أنّ مثل هذا الخروج عن الالتزام بالمنهجية يتكرر في غير موضع من الكتاب.[2] وفي ذلك يعلّق الناقد إبراهيم نمر موسى قائلًا: "فنراه يناقش كاتب الرواية الإنسان بلحمه ودمه، ويسند إليه الأقوال والأفعال دون الشخصيات الروائية، التي تتحرك وتتحاور وتشكل نتيجة لذلك رؤاها الفكرية أو الاجتماعية، وهو بهذا يوحّد بينهما في علاقة اتحاد أو حلول."[3] وهكذا ينحرف الديك عمّا كان قد أعلن عنه منذ البدء.

يبيّن الناقد العلامات البارزة في هذه الروايات، فمثلًا يشير إلى الأسلوب الذي يتصف بالوضوح والبساطة في الرواية السابقة "على ضفاف الأمل"[4]، والسؤال هنا: هل الوضوح والبساطة في اللغة والأسلوب يعدّان علامة بارزة؟ أما رواية "الجراد يحب البطّيخ" لراضي شحادة فيصفها بأنها ملحمة،[5] وذلك بسبب البطولات التي يقدّمها أبطالها خلال الانتفاضة في مقاومة المحتل. والحقيقة أنّ كثيرًا من الروايات الفلسطينية تحدّثت عن المقاومة ضد الاحتلال، فهل نطلق عليها جميعًا صفة الملحمة؟ وهل مقاومة المحتل عمل خارق أو بطولة لا يقوم به إلا أبطال الملاحم؟ إذن، أين هي السمة البارزة في هذه الرواية؟! أما في دراسته لرواية "الوجوه" لوليد أبو بكر فإنه يشير إلى أنّ العلامة البارزة فيها هي توظيف الكاتب لشخصية "البطل السلبي"، إذ يقول: "وهذا مفهوم جديد للشخصية من الكاتب."[6] والحقُّ أنّ هذه ليست علامة بارزة أو جديدة، فقد التفتَ وليد أبو بكر نفسه إلى هذا النوع من الشخصية في كتابه "الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة"

---

(1) الديك: نادي ساري، علامات متجددة في الرواية الفلسطينية، ص13

(2) انظر مثلًا: نفسه، ص29، 48، 62، 65، 74، 91

(3) موسى: إبراهيم نمر، نقد النقد: اتجاهات في نقد الرواية والقصة في فلسطين، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك، المجلد 6، العدد 1، 2010م، ص25

(4) انظر: الديك: نادي ساري، علامات متجددة في الرواية الفلسطينية، ص22

(5) انظر: نفسه، ص25

(6) نفسه، ص95

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصادر عام 1988م، وذلك في دراسته لروايتي "المتشائل" و"أنت القاتل يا شيخ".[1]

ويرى إبراهيم نمر موسى أنّ الدارس وقع في مغالطات متنوعة منها إهمال الروايات التي صدرت قبل عام 1948 لخليل بيدس ومحمد العدناني وغيرهما، كما يأخذ عليه التعميم في بعض الجوانب وعدم استقراء الروايات الذي جعله يطلق حكمًا عامًّا في عدم وجود نصوص إبداعية فنية يحتكم الناقد إليها، وأنه يعنى بتلخيص الروايات أكثر من تحليلها وإظهار الجوانب الفنية فيها، كما يأخذ عليه الوقوع في التناقض أحيانًا.[2]

ومع ذلك فالباحث أفاد من مرجعيات نقدية متنوعة في النقد، مثل "ضرورة الفن" لـ(آرنست فيشر)، و"نظرية الأدب" لـ(أوستين أوارين) و(رينيه ويلك)، و"الرواية الحديثة" لـ(بيرس لوبول)، و"الرواية كملحمة بورجوازية" لـ(جورج لوكاتش)، و"تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)" لسعيد يقطين، و"منهج الواقعية في الإبداع" لصلاح فضل، وغيرها العديد.

الجزء الثاني من دراسات نادي الديك، وهو كتاب مستقل أيضًا، كان بعنوان "**ظلال القيقب ومباسم الزيزروق**"، لم يشر في مقدّمته إلى منهجه الذي سيسير عليه، إلا أنّه يتحدّث عمّا قدّمه الروائيون من أفكار وقيم، ويدخل ذلك في باب دراسة المضمون، كما أنّه يتحدّث عن البناء الفني والتفاعلية مع النص وثقافة القارئ ووعيه، ويدخل ذلك في باب دراسة الشكل.[3] هذا ما سيعالجه الناقد من خلال عشر دراسات لعشر روايات مختلفة.

يسير الناقد على نهج واحد، تقريبًا، في هذه الدراسات، مع وجود اختلافات بسيطة. فيبدأ بنبذة عن حياة الكاتب، ثم يقدّم ملخّصًا للرواية، ويبدأ بتحليل الشخصيات والزمان والمكان

---

(1) انظر: أبو بكر، الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، ص75

(2) انظر: موسى، نقد النقد: اتجاهات في نقد الرواية، ص26 وما بعدها

(3) انظر: الديك: نادي ساري، ظلال القيقب ومباسم الزيزروق– قراءات تحليلية في نصوص روائية فلسطينية، رام الله، دار الشيماء، ط1، 2013م، ص9 (المقدمة).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأحداث والأسلوب واللغة. ويجعل هذه العناصر، غالبًا، عناوين فرعية في هذه الدراسات. ويلتفت في معظمها إلى المضمون والشكل، لذا نراه على سبيل المثال في دراسته لرواية سحر خليفة "مذكرات امرأة غير واقعية" يؤكّد على أهميّة المضمون والشكل معًا؛ وذلك "لأنّ الفكر المجرد يكون ثقيلًا والفن الذي لا فكرة فيه يكون هشًّا."[1] ويرد مثل هذا التأكيد في غير موضع من الكتاب، فنراه يؤكّد على التفاته إلى المضمون والشكل في مقاربته لرواية إبراهيم نصر الله "طيور الحذر" قائلًا: "إنّ النص الذي بين أيدينا لم يكن في حال من الأحوال نصًّا بريئًا وإنما هو نص يفيض بمعايير الفكر ومقوماته للوصول إلى ذاتية الشيء عبر لغة مفعمة بالجمال والمتعة، وإن كانت تلك اللغة لم يضعها كاتبها من أجل المتعة المجردة، وإنما من أجل الفكرة التي تتبناها وتحاول إيصالها."[2]

يقارب الديك في بعض هذه الروايات العنوان أو الغلاف من خلال قراءة سيميائية، كما يشير إلى توظيف بعض هذه الروايات للرموز. وتظهر سمات المنهج النفسي في بعض المواضع، وذلك في تحليله لبعض الشخصيات، وفي التفاته إلى عقدة (أوديب) وعقدة (إلكترا).

ثمة ملاحظات متنوعة يمكن للمرء أن يستشفّها خلال قراءته لهذه الدراسات، فالناقد، مثلًا، يعتمد على مراجع نقدية في دراسة واحدة فقط، هي "شارع الأميرات" لجبرا إبراهيم جبرا، أما باقي الدراسات فإنه يكتفي بالرواية فقط لتحليلها. ونلاحظ غياب دراسة الرواية النسوية باستثناء رواية سحر خليفة. كما يدرس السيرة الذاتية لجبرا إبراهيم جبرا والتي عنوانها "شارع الأميرات" على اعتبار أنّها تقترب، في بنائها وأسلوبها، من فن الرواية، ولكنّه، أي الناقد، وقع في خطأ حين جعل جبرا شريكًا مع عبد الرحمن منيف في تأليف رواية "قصة حب مجوسية"، والصحيح أنّهما شريكان في تأليف رواية "عالم بلا خرائط". ومما يلفت النظر أنّ الديك، في مواضع عديدة، يميل إلى الاستطراد

(1) الديك: نادي ساري، ظلال القيقب، ص12

(2) نفسه، ص165

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يصل إلى درجة الملل في أحيانٍ كثيرة. ومن الملاحظ أيضًا أنّ ثمة أخطاء نحوية ولغوية وطباعية متنوعة ومنتشرة في الدراسات، إذ كان بإمكانه أن يراجعها ويصححها.

أما مرجعياته، في الدراسة المشار إليها، فقد كانت على الرغم من تنوعها يغلب على معظمها اهتمامها بالسيرة، مثل "السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ" لـ(فيليب لوجون)، و"فن السيرة" لإحسان عباس، و"التراجم والسير" لمحمد عبد الغني حسن، و"بناء الرواية" لسيزا القاسم...

هكذا يجمع الناقد نادي الديك بين مناهج نصّية وأخرى غير نصّية في دراسته للرواية، بمعنى أنّه يهتمّ بدراسة الشكل والمضمون معًا في الدراسة الواحدة، وله دراسات أخرى يسير على النهج نفسه، ذاكرًا أنّه يوظف فيها المنهج التكاملي الذي يدرس النصوص من حيث الشكل والمضمون معًا جامعًا بين المناهج النقدية النصّية وغير النصّية.[1]

2-1-3-7 علي خواجة

في دراسته "**عين السارد- قراءة في أحمد رفيق عوض الإنسان والإبداع**" يجمع علي خواجة بين دراسة المضمون والشكل[2]، ويبدو ذلك واضحًا من خلال العنوان، ثم من خلال فصول الدراسة، ففي المنبّه/ الفصل الأول يسرد الناقد السيرة الذاتية للكاتب، ويأتي على أدقّ التفاصيل في حياته الشخصية، ويلتفت في المنبّه الثاني إلى إنجازات الكاتب القصصية والروائية، ويشير إلى المكان ومكانته عنده، وإلى المرأة، وهي واقعية في أدبه وإن اتخذت عدة دلالات. ويلتفتُ هنا إلى

---

(1) انظر مثلًا: "عصفورة من المغرب" والدلالات النفسية- دراسة تحليلية نقدية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد 4، 2004م، صص193- 223، وانظر أيضًا: قراءة في رواية "النهر قمصان الشتاء"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، إربد، مجلد 4، عدد 1، 2007م، صص25- 66.

(2) ثمة دراستان لعلي خواجة، الأولى بعنوان "القدس في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو" ضمن كتابه "قراءات أدبية" ص111 وما بعدها، يجمع فيها بين دراسة المضمون والشكل، وإن طغت دراسة المضمون. والدراسة الثانية بعنوان "رواية "قصة حب مقدسية" (قراءة في الفضاء النصي)، ضمن الكتاب السابق، ص191 وما بعدها، وفيها تطغى الدراسة النصية الشكلية على دراسة المضمون. وفي كتابه "متابعات نصية" دراسات تناولت المضمون والشكل في الروايات مثل "الكورية" ص37، و"الخطوات" ص63، و"القرمطي وشهاب- سطوع في زمن السقوط" ص120

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشخصيات النامية المتطورة والثابتة والواقعية والخرافية.[1]

أما المنبه الثالث، فإنه يخصصه للحديث عن السرد، إذ يبدأ بمقدمة نظرية عن السارد ودوره وأشكاله ووظيفته، معتمدًا في ذلك على مرجعيات مختلفة كآراء (رولان بارت) و(جيرار جينيت) ويمنى العيد وسيزا القاسم، وذاهبًا إلى أنّ الكاتب يستخدم السارد كلي المعرفة باستثناء روايتين فإنّه يستخدم فيهما تقنية تعدد السارد.[2] وهنا يوظف مجموعة من مصطلحات السردية أو الرواية، مثل السارد والراوي، والمروي والمروي له والسارد الخارجي أو البراني، والسارد الداخلي أو الجواني، والمسرود، والمسرود عليه، والحبكة والبؤرة، والمونولوج الداخلي.

ويرى الناقد في المنبه الرابع أنّ المقدمات التي يضعها الروائي في رواياته التاريخية ليست زائدة، أو أنها غير ذات أهمية. ويلتفت في المنبه الخامس إلى الإهداءات ودلالاتها في روايات عوض، مؤكّدًا، على الرغم من اختلافها، على ارتباطها بمضمون النص، إذ إنّها تحمل مفاتيح للنص،[3] وهي قراءة سيمايئية للإهداء، كان قد تحدّث عنها (جيرار جينيت) في كتابه "عتبات"، معتبرًا الإهداء إحدى عتبات النص.[4]

في المنبه السادس يأتي خواجة على لغة الكاتب، إذ يرى أنّها متفاوتة في المستويات، وذلك بسبب حالته النفسية أو الموضوع الذي يتناوله، لذلك يوظّف الجمل الطويلة الهادئة، بحيث تؤدي الوظيفة السردية لها، كما تميل لغته إلى المجادلة والمحاججة، فتكثر أساليب الاستفهام، وتوظيف الجمل الاسمية التي تفيد التأكيد والثبات. ويشير في المنبه السابع إلى تنوع ثقافة الكاتب،

---

(1) انظر: خواجة: علي، عين السارد– قراءة في أحمد رفيق عوض الإنسان والإبداع، البيرة، دار الماجد، ط1، 2005م، ص13، 31 وما بعدهما

(2) انظر: نفسه، ص53 وما بعدها

(3) انظر: نفسه، ص73، 91 وما بعدهما

(4) انظر: بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص93 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكنه هنا يتحدّث عن الفضاء المكاني في الروايات، وليس هذا موضعه. ثم يتحدّث في المنبه الثامن عن صورة الآخر عنده، وهو اليهودي الذي تتعدد صوره، مع أنّ حقيقته واحدة، وهي صورة الجندي القاتل.[1]

من الملاحظ إذن أنّ الناقد يعنى بدراسة المضمون والشكل في روايات أحمد رفيق عوض، لذلك ظهرت سمات المنهج الاجتماعي والنفسي والسيميائي والأسلوبي في أثناء التحليل والإجراءات النقدية التي يمارسها، كما تظهر من خلال المصطلحات والمقولات النقدية المنتشرة عبر الدراسة، فضلًا عن توظيفه لمصطلحات نقد الرواية كما أسلفنا، واعتماده على مراجع نقدية متنوعة منها "بنية النص السردي" لحميد لحمداني، و"تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين، و"بناء الرواية" لسيزا القاسم، و"منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" وغيره لصلاح فضل، و"السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" ليمنى العيد...، ويدلّ هذا التنوّع على مدى الإفادة منها في أثناء المقاربة.

يقسم علي خواجة دراسته "**في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة**" إلى ثلاثة فصول، يعتمد في كل واحد منها على منهج نقدي، فالفصل الأول عنوانه "في استنطاق العنوان"، يؤكد فيه على أنه سيوظف المنهج السيميائي لتحليل العنوان وتأويله وربطه بمضمون الرواية، وذلك في بعض الروايات. أما الفصل الثاني فعنوانه "في استنطاق التداخلات النصية"، وهنا سيتكئ على التناص باعتباره منتِجًا للدلالة. والفصل الأخير بعنوان "في استنطاق سوسيولوجي للرواية" وفيه سيعتمد على المنهج الاجتماعي. ويذكر مجموعة من الكتب والدراسات المتنوعة[2] التي تدور حول هذه المناهج، أو تعتمد عليها، منها النظري ومنها التطبيقي، ومنها العربي ومنها الغربي كمرجعيات

---

(1) انظر: خواجة، عين السارد، ص103، 121، 141 وما بعدها

(2) انظر: خواجة: علي حسن، في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة– انتفاضة الأقصى نموذجًا، رام الله، مركز أوغاريت الثقافي، ط1، 2009م، ص15، 16

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أساسية قد أفادته في دراسته.

في الفصل الأول يؤكد الناقد على أهمية قراءة العنوان في الدراسات النقدية الحديثة، لما لها من دور في ولوج النص الأدبي وامتلاك مفاتيحه، وهنا يوظّف مصطلحات السيميائية مثل العتبة والعنوان والدلالة والعلامة، كما يوظّف مصطلحات نظرية التلقي مثل تبئير انتباه القارئ، المتلقي، المرسِل، المفتاح الإجرائي، مغاليق النص الأدبي، وتأويل. ثم يبيّن أنواع العناوين من حيث بناؤها اللغوي وأنماطها ودلالاتها ووظائفها، ليبدأ بعد ذلك بتطبيق دراسته السيميائية على بعض العناوين.

في قراءته لعنوان "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش، يلتفتُ إلى ما هو خارج النص، إذ يتحدّث عن حياة الكاتبة الشخصية، مشيرًا إلى ضرورة ذلك، ثم يورد فقرة كلها تأثرية وانطباعية فضلًا عن شاعريّتها، ولا علاقة لها بالسيميائية، يقول: "قرأت (رواياتها) فأخذتني لغتها وأطربتني، وأدهشتني فضاءاتها، وحاورتني شخوصها، فتحوّلت بها من قارئ إلى مشارك؛ أعيش الحالة، وأكتوي بلحظاتها الساخنة، ويساورني شك فلا أستكين له، أو أرفع راية بيضاء، بل تحرّضني المشاهد والحوارات والاستذكارات والاستفهامات."[1]

إذن، في هذا الفصل لم يلتزم الناقد بالمنهج السيميائي التزامًا تامًّا، فقد اتكأ على نظرية التلقّي أيضًا، كما أنّه التفت إلى حياة الكاتبة، وما هو خارج النص، فضلًا عن ظهور التأثرية في كتابته، وفي ذلك انحراف واضح عن المنهج.

وفي الفصل الثاني "في استنطاق التداخلات النصية" يشير إلى مفهوم التداخل النصي، مقدّمًا رؤيته حول ذلك، إذ تدخل نصَّ الرواية نصوصٌ أخرى يضمّنها الكاتب بوعي تام، بهدف إيجاد دلالات جديدة معتمدًا على تلك النصوص التي يحاورها، فيحاكيها ويتجاوزها. ويقسم هذا

(1) خواجة، في استنطاق الرواية الفلسطينية، ص29

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل إلى عناوين فرعية تبيّن أنواع التداخل النصّي، فيبدأ بالتداخل الديني، إذ يمكن أن يكون بعبارات وردت في الكتب المقدسة، أو بشخصيات ذُكرت فيها. والتداخل الأدبي ويكون ذلك بتوظيف الشخصيات الأدبية أو أقوالها النثرية أو الشعرية، وهنا يتكئ الناقد على رأي (تودوروف) الذي يورده عبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" في كون النص متعدد الأسقية، كما يعتمد على رأي (جوليا كريستيفا) في التداخل النصّي الذي وصفته بأنّه "ترحال للنصوص" في كتابها "علم النص"، ويعتمد كذلك على رأي حميد لحمداني في تقاطع النصوص مع النص وفيه.[1]

ثم يلتفت إلى التداخل التاريخي، وذلك بتضمين بعض الأحداث التاريخية البارزة، والتداخل التراثي ويكون بتضمين الأمثال والأقوال الدارجة، كما يتحدّث عن تداخل الأغنية الشعبية والتداخل الأسطوري والتداخل الذاتي. ومن الملاحظ أنّه يوظف جملة من المصطلحات أو العبارات التي يتكئ عليها أصحاب نظرية التناص، مثل: التناص، التداخل النصي، النص المحال إليه، حضور الغائب، مخزون الذاكرة، التعالق، المرجع، يستدعي، ويحيل إلى. ومن الواضح أنّه التزم بهذا المنهج، ولم يحد عنه كما في الفصل الأول من هذه الدراسة.

أما في الفصل الثالث وهو "في استنطاق سوسيولوجي" فإنّ علي خواجة يشير إلى ريادة (لوكاتش) و(غولدمان) في موضوع السوسيولوجيا والرواية، ويؤكد على أنّ الرواية تقف على منعطفات تاريخية مهمة خاصة بالمجتمع، كما يؤكد على أهمية دراستها سوسيولوجيًّا. ويوظف ضمن هذا الإطار مقولات واقعية كعكس الكاتب للواقع والمجتمع في روايته، وسعيه إلى إعادة خلقه أو بنائه. كما يعتمد على بعض الآراء الخاصة بالربط بين الرواية والسوسيولوجيا، ذاهبًا إلى أنّ الرواية أكفأ الفنون الأدبية في تناول قضايا المجتمع ومشكلاته وتقديم الحلول لها، كآراء (غولدمان)

(1) انظر: خواجة، في استنطاق الرواية الفلسطينية، ص109 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و(شليجل) وحميد لحمداني ومحمد الدغمومي وغيرهم.[1]

يتحدّث الناقد عن مجموعة من المضامين التي تعالجها الروايات، موضع الدراسة، مثل الصراع الطبقي والاجتماعي بسبب الاحتلال الإسرائيلي، وصورة المرأة في الرواية الفلسطينية، وتجليات المكان، على تنوّعه: المدينة، القرية، والمخيم. إنّ المرء ليمكنه أن يستخرج جملة من مصطلحات المنهج الاجتماعي، فهي منتشرة على مدار هذا الفصل، مما يعني أنّ الناقد قد التزم بهذا المنهج، ومن هذه المصطلحات: الصراع الطبقي والفكري والسياسي وصراع الأجيال، والفروق الطبقية وطبقة العمال وطبقة الفلاحين والطبقة الأرستقراطية الإقطاعية، والبرجوازية المتوسطة والتامة، والثيمة والموقف الأيديولوجي والسلطة الأبوية والمجتمع الذكوري والعادات والتقاليد البالية، والمجتمع والبروقراطية... كما يوظف بعض مصطلحات الرواية في دعم رؤيته السوسيولوجية، بحيث لا تطغى الدراسة الشكلية على الدراسة الموضوعية، ومن هذه المصطلحات: الخطاب الروائي والمونولوج الداخلي والحوار والسرد والتبئير. أما مرجعياته فقد أشرنا إلى أبرزها في أثناء التحليل.

2-1-3-8 زين العابدين العواودة

يبيّن الناقد زين العابدين العواودة في ملخص دراسته "**البنية الدلالية لخطاب السيرة الروائية الفلسطينية المنجز بعد أوسلو سردية؛ "رأيت رام الله" و"ولدت هناك ولدت هنا" للأديب مريد البرغوثي نموذجًا.**" يبيّن أنّه سيستعين "بالمنهج السيميائي ونظرية التلقي ونظرية علم اجتماع النص والبنيوية التكوينية"[2]. فمن الملاحظ تنوع المناهج التي سيعتمد الباحث عليها، بين نصية

(1) انظر: خواجة، في استنطاق الرواية الفلسطينية، ص205 وما بعدها

(2) العواودة: زين العابدين، البنية الدلالية لخطاب السيرة الروائية الفلسطينية المنجز بعد أوسلو سردية؛ "رأيت رام الله" و"ولدت هناك ولدت هنا" للأديب مريد البرغوثي نموذجًا، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، المجلد 20، العدد 1، 2012م، ص125

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وغير نصية، إذ سيقارب الشكل والمضمون في هذه الدراسة، وسنرى مدى تطبيقه لهذه المناهج المتنوعة، وكيف أفاد منها ومن إجراءاتها ومقولاتها ومصطلحاتها في التطبيق.

تظهر سمات السيميائية في هذه الدراسة في مواضع مختلفة، كما في تناوله للبنية المناصية للسرد، ويبدو ذلك ابتداء في قراءته لعنواني الروايتين، وربطهما بالنص. ويؤخذ على الناقد هنا أنّه يستطرد، ويخرج عن القراءة السيميائية، في هذا الموضع، فيتحدّث عن حياة الكاتب الخاصة ورفضه للاحتلال وممارساته القمعية، كما يتحدث عن رفضه لاتفاقيات السلام، وكان بإمكانه أن يقدّم أو يؤجّل الحديث عن حياة الكاتب تحت عنوان خاص. كما يتناول صورتي الغلافين، اللتين تهدفان إلى كشف جرائم الاحتلال والتمسّك بالمكان، ثم يحلل صورة الغلاف الأول وأجزاءها مبيّنًا دلالاتها.[1] ويظهر اعتماده على المنهج نفسه في مواضع مختلفة من الدراسة، إذ يشير إلى الدلالة السيميائية للعديد من الجمل التي تحمل في طياتها علامات دالّة.

وتبدو ملامح نظرية علم اجتماع النص في حديثه عن مضمون الرواية بجزأيها، وحين يلتفت إلى حياة المؤلف وانتمائه وموقعه وموقفه. ويربط بين الواقع السياسي والاجتماعي والأحداث الدائرة بعملية الإبداع، وممارسة الكتابة، ويذهب إلى أنّ الكاتب مريد البرغوثي فعل ذلك، فقد "بدا نصّه وثيقة أدبية مهمة، إذ تداخلت فيه رواية الواقع التسجيلية والرواية السياسية ورواية الأيديولوجيا ورواية وجهة النظر."[2] وتبرز البنيوية التكوينية في حديثه عن البنية الموضوعية للسرد، والتي تجمع بين البنية الاجتماعية والبنية اللغوية، وبذلك تجمع بين النصي وغير النصي.

وضمن إطار البنيوية يعنى الناقد برصد الثنائيات الضدية، مثل الوطن والمنفى، والماضي والحاضر، والواقع والحلم، والفلسطيني الفاسد والفلسطيني الصالح، والمأساة والملهاة، وغيرها، كما

---

(1) انظر: نفسه، ص137 وما بعدها

(2) نفسه، ص150

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنه، وضمن هذا الإطار أيضًا، يؤكد على وظيفة البنية الزمكانية ودراستها في النص، فهي "أداة تحليل اجتماعية وتاريخية واسعة لفحص العلاقة بين الفن والحياة."[1]

ومع أنّ الناقد لم يشر إلى أنّه سيوظّف الأسلوبية إلا أنّها تتجلّى من خلال رصده وتحليله ودراسته لمجموعة من الأساليب التي لجأ إليها الكاتب، مثل التكرار والمفارقة الصارخة بين الأنا والآخر، والتي تشكّل، كما يرى الناقد، "حبكة النص الكبرى وحبكاته الصغرى"[2]، ويبيّن من خلالها ممارسات الاحتلال التي لا تنتهي ضد الفلسطينيين. ومن الأساليب التي يلتفت إليها الناقد السخرية المرتبطة بالتناقض والتصريح وتسجيل الموقف والمفارقة والتشخيص والكاريكاتور. كما يتحدّث عن "أسلوب سرد الحكاية (الرواية الفلسطينية للحق التاريخي في الوطن)"[3]، ويقوم هذا الأسلوب على الاسترجاع ومعاينة الأحداث بشكل مباشر، ويذكر العواودة مثالًا على ذلك "قصة الزيتونة الفلسطينية المعمرة" التي تدلّ على هوية الفلسطينيين وتاريخهم. أما أسلوب سرد الرحلة فيذكر فيه وصف الكاتب للمغامرات عبر الطرق بوجود الاحتلال من الجسر إلى رام الله أو العكس.[4]

يعتمد الناقد على جملة من المصطلحات النقدية المتنوعة، نظرًا لتنوع المناهج النقدية التي يفيد منها في دراسته، مثل الصراع الأيديولوجي، الطبقة، الزمكان، الوحدات الدلالية، العلامات، الرمز، الأيقونة، شيفرة، دال، المعادل الموضوعي، والانزياح الأسلوبي. كما يعتمد على جملة من مصطلحات الرواية ونقدها مثل السرد، التبئير، السارد، الراوي، البطل، الشخوص الثانوية، رواية الصوت الواحد، رواية الأصوات، والحوار الدرامي... فضلًا عن اعتماده على جملة من المرجعيات النقدية المهمة، المترجمة والعربية ومنها "الخطاب الروائي" لـ(ميخائيل باختين)، و"النقد البنيوي

---

(1) العواودة، البنية الدلالية لخطاب السيرة الروائية الفلسطينية، ص168

(2) نفسه، ص157

(3) انظر: نفسه، ص161، 162

(4) انظر: نفسه، ص162

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للحكاية" لـ(رولان بارت)، و"النقد الاجتماعي" لـ(بيير زيما)، و"معجم السيميائيات" لفيصل الأحمر، و"بنية النص السردي" و"النص الروائي والإيديولوجيا" لحميد لحميداني، وغيرها.

ويؤخذ على الناقد أنّه يوظّف عبارات صحفية، مثل قوله عن ممارسات الاحتلال "العنيفة واللاإنسانية ضد شعبنا الأعزل المتمثلة في قتل الأبرياء واعتقال الأطفال والشيوخ والنساء ومحاصرتهم ومحاربتهم في تحصيل أرزاقهم وإيذائهم، ومنع المرضى من الوصول إلى المشافي لتلقي العلاج فيها، ومنع الحوامل من وضع مواليدهنّ في المشافي، ومنع الطلبة من الوصول إلى مدارسهم وجامعاتهم، ومنع المصلين من الوصول إلى القدس لأداء شعائرهم الدينية في المسجد الأقصى عبر حواجزه الثابتة والمتنقلة."[1] كما ترد بعض الفقرات بغير توثيق[2] مما يربك القارئ في أثناء القراءة.

2-1 نقد القصة

مدخل

يعرّف محمد يوسف نجم القصة بأنّها "مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتًا من حيث التأثّر والتأثير."[3] ويذكر رشاد رشدي أنّ لها "خصائص ومميزات شكلية معينة."[4]

مما يعني أنّ كاتب القصة يعالج موضوعًا ما ضمن إطار شكلي محدد، يجعل نصّه

---

(1) العواودة، البنية الدلالية لخطاب السيرة الروائية الفلسطينية، ص129، وانظر ص130، 134، 141، 147.

(2) انظر: نفسه، ص132، 133، 148، 159

(3) نجم: محمد يوسف، فن القصة، بيروت، دار الثقافة، ط5، 1966م، ص9

(4) رشدي: رشاد، فن القصة القصيرة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1964م، ص1

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منتميًا إلى جنس أدبي واضح، هو القصة، مراعيًا عناصرها المختلفة في أثناء الكتابة. وكان نتيجة انتشار هذا الجنس الأدبي، وإقبال الكتّاب والقرّاء عليه، أن التفتَ إليه النقاد عامة، والنقاد الفلسطينيون خاصة، فتناولوه بالنقد والدراسة. وقد تباينت مقارباتهم للقصة واتجاهاتهم في تناولها بناء على تباين ثقافتهم أو نظرتهم إلى الفنّ والأدب عمومًا، فمنهم من نظر إلى المضمون، ومنهم من تناول المضمون والشكل معًا. وفي هذا المبحث سنرى كيف تناول النقّاد في فلسطين المحتلة بعد عام 1967م القصة، وما هي اتجاهاتهم وأدواتهم الإجرائية في ذلك؟

2-2-1 المضمون

من الفنون الأدبية التي قاربها النقّاد الفلسطينيون القصة، إذ توقف بعضهم عند المضمون، فتناولوه بالدراسة والتحليل، وأبرز هؤلاء النقاد:

2-2-1-1 عزت الغزاوي

يتناول عزت الغزاوي موضوع "**المرأة في أدب أكرم هنية**"، ذاهبًا إلى أنَّ هذا الموضوع لا يشكّل عنصرًا مستقلًّا في مجموعته القصصية "طقوس ليوم آخر" موضع الدراسة، فهي، أي المرأة، لا تقف بموازاة الرجل ، فالعلاقة بينهما لا تقوم على الصراع، وإنما تقوم على الامتزاج والتكامل، فيبيّن الناقد صورة المرأة في قصته "وقائع التغريبة الثانية للهلالي" قائلًا: "تظهر المرأة كعنصر معادل للمحافظة على الذات من تأثير الضغط النفسي الذي يتعرض له البطل داخل السجن."[1] كما ترمز المرأة إلى الأرض أو الوطن، ويبدو ذلك من خلال الامتزاج بينهما.

ويشير الناقد إلى تكرار صورة المرأة والأرض وامتزاجهما في قصة "هزيمة الشاطر حسن"، و"مؤتمر فعاليات القرية يصدر نداء هامًّا". ويلتفت إلى صورة الأم التي تعاني بسبب سجن ابنها، وعلى الرغم من ذلك لا تضعف، ويبدو ذلك في قصة "أم محمود تشارك في اعتصام نسائي".

---

(1) الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص55

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبيّن أنّ المرأة تبدو بشكل واضح في قصّته "شهادات واقعية حول موت المواطنة منى. ل"، فمنى، كما يقول الناقد، شاعرة رسم الكاتب شخصيتها، فهي متحرّرة ومتعلّمة ومثقّفة، ولكنّها لا تتجاوز قوانين المجتمع، كما أنها تعمل من أجل الوطن. وتظهر صورة المرأة إلى جانب الرجل كزوجين أو حبيبين، تتوتّر العلاقة بينهما في قصّة "ليل بارد واحتمالات أخرى" و"ذات موت.. ذات مدينة"[1]، ولعلّ موضوعهما يبدو من خلال العنوانين.

من الملاحظ أنّ الناقد لم يلتفت إلى الشكل الفني وجماليات القصة ولغتها، فقد اهتم بالدرجة الأولى بالمضمون. كما أنّه لم يعتمد على مرجعيات نقدية خاصة، إذ اكتفى بالمجموعة القصصية معتمدًا على تحليله.

2-2-1-2 عادل الأسطة

ضمن تقسيم عادل الأسطة في كتابه "**اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913- 1987**" لاتجاهات الأدباء قبل عام 1948 إلى ثلاثة اتجاهات في تناولهم لموضوع اليهود، الأول غير واضح في معالجته للموضوع، والثاني يعمّم تعميمًا سلبيًّا، والثالث يقوم على التمييز بدلًا من التعميم، يتناول ضمن الاتجاه الأخير أربع قصص لنجاتي صدقي مبيّنًا أنّه يصوّر فيها نماذج فردية، ويشير إلى أنّ اليهود يظهرون دون ملامح في قصّتيه "حياة بلابسي" و"معركة الصبيان"، أما في قصته "شمعون بوزاجلو" فيذكر أنّ الكاتب اختار شخصية دينية، يتّصف صاحبها بأنّه متعصّب ومرابٍ ومتسوّل وغير مكترث بنظافته. ويشير إلى أنّه اتخذ من هذه الشخصية نموذجًا، إذ ترفض زوجته وأمّها قيامه بالتسوّل.[2]

وفي قصّته "أيام من العمر" يذكر الناقد أنّ الكاتب اختار شخصية الزوج والزوجة ليمثّلا

---

(1) انظر: الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص56 وما بعدها

(2) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص43- 45

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجه الحضارة الغربية واصفًا الزوجة بالاستغلال، ويذهب إلى أنّ الكاتب صوّرها نموذجًا للمرأة الغربية عمومًا، وأنّه "صوّر الواقع كما هو، دون أن يسقط آراء مسبقة عليه، أو حتى دون أن يصوره كما يرغب هو في أن يكون."[1]

أمّا في الأدب الذي كُتب بين عامي 1948- 1967 فيشير الناقد إلى قصص غسان كنفاني الذي يميز بين اليهود العرب المنفتحين على غيرهم واليهود الغربيين الذين يفضلون العيش في الغيتو ويرد ذلك في قصة "الدكتور قاسم يتحدّث لإيفا عن منصور الذي وصل إلى صفد" ويشير إلى ظهور صورة إيجابية لليهود، وهو العمل في القرى، وذلك في قصة "الصغير يستعير مرتينة خاله ويشرق إلى صفد"[2].

ويشير إلى قضية تعايش العرب واليهود وإفساد الإنجليز بينهم في قصة "حمار بريطانيا" لمصطفى مرار، و"عاصفة في عش" لمحمد علي طه، وهكذا يبيّن أنّ كتّاب الداخل، على اختلافهم في الفكر والسياسة والانتماء، لا يعمّمون، إذ يكتبون عن شخصيات يهودية التقوا بها. ويلتفت كذلك إلى صورة اليهودي الحاكم واليهودي المحكوم الذي تضلّله السلطة الإسرائيلية، مشيرًا إلى قصة حنا إبراهيم "سارة"، وفيها أراد الكاتب أن يقدّم نموذجًا طيبًا لليهود، في مقابل نماذج حاكمة غير طيبة. ويظهر الأمر نفسه في قصتي "بائع الفلافل" و"الكمين" لتوفيق معمّر.[3]

أما في الأدب القصصي المنجز بعد عام 1967 فإن الأسطة يسلط الضوء على بعض القصص التي عالجت موضوع اليهود من جوانب مختلفة، وذلك بحسب تصور الكتّاب أنفسهم. ففي قصة "الجوع" لغريب عسقلاني يتحدّث الناقد عن شخصية يهودي يمني لا يمتلك النقود لعلاج

---

(1) الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص47

(2) انظر: نفسه، ص69

(3) انظر: نفسه، ص71 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ابنته، وقد طرده صاحب العمل، الذي غالبًا ما يكون يهوديًّا غربيًّا. وهنا يشير إلى تعالي اليهود الغربيين على اليهود العرب، ويذكر أنّ ذلك يظهر أيضًا في قصة "العربة والليل" لعبد الله تايه.[1] ويتحدّث عن الجندي الإسرائيلي الذي يقع ضحية للصهيونية، إذ يعبّر الجندي نفسه عن ذلك، كما في قصة "المواجهة" لجمال بنّورة، و"التلفون لا ينفع" لسامي الكيلاني.[2]

يسلط الناقد الضوء على فكرة غريبة عالجها عبد الله عيشان في قصته "المعلم يوئيل"، وهي نفي ميل اليهود إلى العزلة، مشيرًا إلى أنّ (يوئيل) معلم يرفض الاندماج في المجتمع العربي الذي يدرّس أبناءه. ويحل المعلم (داني) بدلًا منه، ويندمج في ذلك المجتمع. ويذكر الناقد أنّ الكاتب أفرد ثماني صفحات للحديث عن (يوئيل) وصفحتين للحديث عن (داني)، كما يذكر أنّه جعل من الأخير قاعدة أو أكثرية، ويشير إلى نشر الكاتب لقصصه في صحف قريبة أو مقرّبة من السلطة الإسرائيلية.[3]

ولكنّنا لا نتفق مع الناقد في ذهابه إلى أنّ الكاتب قد جعل من (داني) قاعدة أو أكثرية، فقد تحدّث عنه في صفحتين فقط. والمرء إذا أراد أن يثبت قاعدة ما، عليه أن يأتي بالأدلة والبراهين، ويحشد المعلومات التي تثبت صحة ما يريد إثباته، في مقابل القاعدة المضادة التي يريد نفيها أو دحضها، إذ تحدّث الكاتب عن شخصية (يوئيل) في ثماني صفحات، وكأنّه هو القاعدة الأصلية التي يريد الكاتب إثباتها، فضلًا عن عنوان القصة نفسه الذي يشير إلى المعلم (يوئيل) الذي يفضّل العزلة على الاندماج.

يلتفت الأسطة إلى تصوّر العربي للاختلاط السافر وسوء الأخلاق لدى اليهود، كما يشير

---

(1) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص97، 98

(2) انظر: نفسه، ص102، 103

(3) انظر: نفسه، ص125– 127

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى شعور العربي لتحدّي اليهوديّات لرجولة العرب وذلك في قصة "في الطريق إلى القدس" لخليل السواحري. كما يشير إلى تصوّر انتصار اليهود في الحرب عام 1948 بسبب تخلّف العرب من الناحية الاجتماعية، كما ورد في قصّة خليل السواحري "مقهى الشابورة". ويتحدّث عن معالجة توفيق فيّاض لفكرة الانحلال الأخلاقي لدى اليهود في قصته "أبو جابر الخليلي"، ويتحدّث عن فكرة الفارق الثقافي والاجتماعي بين العرب واليهود مما يؤدّي إلى عدم إمكانية التعايش بينهما كما في قصة "الغلطة" لعبد الله عيشان.[1]

في دراسة عناونها "**قراءة في قصص ماجد أبو شرار – محاولة لرسم صورة له من خلال قصصه**" يتطرّق عادل الأسطة إلى حياة الكاتب الخاصّة، وذلك بالحديث عن عمله السياسي وتفرّغه له، وابتعاده عن عالم القصة بعد إنجازه مجموعة قصصية وحيدة، وعلى الرغم من ذلك فقد ظل مشجّعًا للثقافة الفلسطينية.

وسيتناول الناقد أربع قصص، يرى أنّها تعبّر عن الهاجس الذي يستحوذ على تفكيره، وتصوّر كذلك بيئة هذا الهاجس. يقدّم الأسطة، بداية، ملخّصًا للقصة الأولى "برازق"، وفيها يتعاطف (أنا) القاص، وهو أستاذ، مع بكر الرجل الفقير. ويذهب، أي الناقد، إلى أنّ (أنا) القاص هو نفسه الكاتب ماجد أبو شرار، ليس لأنّه قد وظّف ضمير المتكلّم، وإنّما لأنّ الكاتب عمل مدرّسًا ذات يوم، وكذلك القاص.[2] ولكنني لا أرى أنّ هذه المعلومة الفقيرة تسوّغ للناقد أن يوحّد بين الكاتب و(أنا) القاص ويساوي بينهما.

وفي قراءته لقصة "مكان للبطل" يذكر الناقد أنَّ الزمن الكتابي لا يتطابق مع الزمن

---

(1) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص132 وما بعدها.

(2) انظر: الأسطة: عادل، الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني، الفلسطيني في أشعار إبراهيم طوقان، ماجد أبو شرار من خلال قصصه، باقة الغربية، منشورات شمس، 1993م، ص99 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصصي، إذ تدور أحداث القصة في عام 1948 وبُعيده. ويثير بذلك مجموعة من التساؤلات حول الكتابة عن هذا الزمن في الستينات ثم إعادة نشرها في السبعينات، فهل فعل الكاتب ذلك بقصد إدانة القادة لعدم فعل شيء للتحرير؟ ثم يشير إلى أنّ الكاتب في قصّته "أفاعي الماء" يدين الأنظمة العربية التي تقمع الفلسطينيين، وذلك بشكل واضح، فيتساءل عن إعادة الكاتب لهذه القصة.[1]

ويذكر الناقد أنّ قصة "مكان للبطل" تقوم على "ثنائية المقاتل المُخلص والقيادة الخائنة"، وهنا يؤكد على تشابه الكاتب مع شخصياته، إذ يقول: "ويتابع ماجد نفسه هنا مهمة إبراهيم، فيقص علينا قصته، ولكنه لا يجلس طريح الفراش، وإنما ينضم إلى الثورة ليكون مصيره مثل مصير جبر، وكأن الشخوص الذين مجدهم في كتاباته كانوا النبراس الذي يضيء له الطريق."[2]

أما في قصة "النجار الصغير" فيشير الباحث إلى أنّها تعبّر عن "الواقع الفلسطيني بعد حرب 1948"[3]، مقدّمًا ملخّصًا لها. وهي تقوم على ثنائية الماضي (قبل النكبة) ممثّلًا للحياة الكريمة/ والحاضر (بعد النكبة) ممثّلًا لحياة الذل والتشرّد والمنفى. ويشير إلى بروز ثنائية ثانية هي المستغِل والمستغَل مشيرًا إلى انتهاء القصة بثورة الأخير على الأول وتمرّده عليه. ويربط الأسطة هنا بين تمرّد الصغير في القصة، والذي سينضمّ لاحقًا إلى صفوف الثورة والمقاومة، وبين الكاتب الذي تمرّد على واقعه، وانضمّ بالفعل إلى الثورة الفلسطينية.[4] لكنّ حديثه عن الثنائيات لا يتمثّل في بناء القصة، ولا يلامس جانبها الفني، وإنما يذكرها لخدمة المضمون الذي يسعى إلى إثباته.

ثم يعود الناقد إلى قصة "أفاعي الماء" التي تعبّر عن قمع بلد عربيّ ما للفلسطينيين، وهنا

---

(1) انظر: الأسطة، الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني، ص101، 102

(2) نفسه، ص103

(3) نفسه، ص103

(4) انظر: نفسه، ص104

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقدّم ملخّصًا سريعًا لها، ويذكر أنّه يعتقد بتشابه شخصية (أنا) القاص والكاتب هنا بالرؤية للواقع العربي والدول العربية التي لا تمنع الفلسطينيين من المقاومة وحسب، بل إنها تعيق عمله أيضًا، كما يرى أنّ الكاتب "يختفي خلف السارد"[1].

ضمن هذا التصوّر يبرز الناقد صورة الكاتب ماجد أبو شرار بناء على شخصيات قصصه، وبناء على مواقفه المتنوّعة، ورؤيته للواقع الفلسطيني والعربي، ونظرة العرب إلى المقاومة بشكل خاص وإلى الفلسطينيين بشكل عام، كما يعتمد على معلومات خاصة عن حياة الكاتب ويوظّفها في أثناء التحليل. وتفتقر الدراسة إلى المرجعيات النقدية.

يعود الأسطة إلى صورة اليهود في القصة في دراسة بعنوان "**أثر الانتفاضة على رؤية قصاصي المناطق المحتلة عام 1967 لليهود: غريب عسقلاني ويعقوب الأطرش نموذجًا**"، فبعد حديثه عن الصراع الفلسطيني الإسرائيلي بعد عام 1967م، وتناول الأدباء لصورة اليهود في تلك الفترة، يتوقف الناقد عند قاصّين أحدهما من غزة، وهو غريب عسقلاني، والثاني من الضفة الغربية وهو يعقوب الأطرش، ليرصد صورة اليهود في قصصهما، وذلك من خلال تأثير الانتفاضة في رؤيتهما.

يلتفتُ الناقد إلى قصّتين لغريب عسقلاني مقدّمًا تلخيصًا لكل منهما، القصة الأولى "زائر الفجر"، وفي تحليلها يذهب إلى أنّ الكاتب يميّز بين يهودي رأسمالي وآخر عامل يتساوى مع العامل الفلسطيني في الطبقة، ولكنّه في المقابل يختلف معه من حيث القومية، فيقف ضدّه في الصراع السياسي، كما يوحّد الناقد بين الكاتب والسارد، إذ يرى أنّ نظرة الشخوص لليهود هي نظرة

(1) الأسطة، الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني، ص106

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكاتب ذاته. كما يظهر هذا التقسيم في قصة الكاتب الثانية "الجوع"[1].

ويذكر الأسطة أنّ صورة اليهود في قصص الأطرش التي كتبها قبل عام 1967 لم تكن بارزة بشكل واضح، فقد كانت الأوصاف عامة. أمّا بعد ذلك فظهرت صورة الجندي الفظ القاسي، وكذلك ظهرت الصورة نفسها في مجموعته التي كتبها عام 1990 "حصاد الريح"، ويتناول الأسطة قصّتين من مجموعته "الكتابة على الشمس" وهما "حين ينطق الحجر" و"عليّ... وعلى أعدائي" ذاكرًا أنّ الكاتب قد وظّف فيهما شخصيات توراتية مثل جوليات وداود وشمشون، فضلًا عن ظهور شخصيات يهودية تدعو إلى السلام. وختامًا يؤكّد الناقد على أنّ الكاتب يختفي وراء شخصياته لبثّ أفكاره وتصوّراته.[2]

وهنا يوظّف الناقد بعض مصطلحات النقد الاجتماعي مثل الطبقة والصراع والعمال، فضلًا عن تركيزه على مضمون القصص وإبراز تصور الكاتب لليهود، والحديث عن فكره والفكر الذي تحمله شخصيات القصص. ويعتمد الناقد عمومًا على القصص نفسها في التحليل والمقاربة، إذ تفتقر هذه الدراسة إلى المراجع النقدية.

2-2-1-3 إبراهيم العلم

يؤكد إبراهيم العلم في دراسته "**حياة المخيم في الأدب القصصي بالأرض المحتلة**" على وصف "القصة الفلسطينية التي عالجت حياة المخيم تحت الاحتلال بحدة النغمة وعلو النبرة إلى جانب التسجيل والوصف. أما مضمونها العام فهو الإصرار على التحدي والشعور بالمرارة في ظل

(1) انظر: الأسطة: عادل، سؤال الهوية «فلسطينية الأدب والأديب»، رام الله، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص128 وما بعدها.

(2) انظر: نفسه، ص134 وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واقع تعس."[1]

ويشير إلى مشاركة النساء والأطفال والفتيات في المقاومة ضد الاحتلال كما في قصة "وإن عاد رفاقي من دوني لا تبكي أبدًا يا حبيبتي" لأسامة العيسة، و"أزهار إلى مقبرة المخيم" لعمر حمش، و"امتحان" لصبحي حمدان، كما يشير إلى دور الشباب المتعلّم وغير المتعلّم في النضال والمقاومة في قصة "زائر الفجر"[2]، ومن الواضح أنّ الناقد يخرج عن الحديث عن المخيم، متجاوزًا إياه إلى الحديث عن المقاومة الفلسطينية بشكلٍ عام، فهو لم يلتزم بموضوع الدراسة وهو المخيم، إذ يولي المقاومة والحديث عنها أهمية أكبر من المخيم نفسه.

ويلتفت الناقد إلى قضية التفاف أهل المخيم الاجتماعي حول بعضهم، والمواساة التي يقدّمونها لمن أصابه مصاب، كما في قصة "الليل والمدينة"، ويذهب إلى أنّ الكتّاب يتناولون الهموم الجماعية لا الفردية. ومن جانب آخر يبيّن أنّهم قد يلتفتون إلى بعض المواقف السلبية كخرق إضراب العمال كما حدث في قصة "اعترافك أو جنازتك" لعمر حمش. ويشير إلى أنّ الكتّاب التفتوا إلى قضية العمالة والتعاون مع الاحتلال، وقد ورد مثل ذلك في قصة "يوم ليس كالأيام" لمحمد كمال جبر. كما يبيّن رصد الكتّاب لبعض ممارسات الاحتلال مثل العقاب الجماعي، كما ورد ذلك في قصة "الخيمة المحاصرة."[3]

ثمة أمور اجتماعية واقتصادية عالجها كتّاب القصة، يسلط الناقد الضوء عليها مشيرًا إلى الصراع بين الطبقة العاملة والبرجوازية ونفور الأولى من الثانية، كما يبدو في قصة "البيت" لعزت غزاوي، ولكني أرى أنّ مثل هذا الصراع لا يكاد يظهر في بيئة مثل المخيم؛ ذلك لأنّ معظم أهله

---

(1) العلم: إبراهيم، حياة المخيم في الأدب القصصي بالأرض المحتلة، في، دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي، ص11

(2) انظر: نفسه، ص11- 13

(3) انظر: نفسه، ص13- 15

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينتمون إلى طبقة واحدة تقريبًا هي طبقة الفقراء، فهو، أي المخيم، ليس مثل المدينة أو الريف. ويبيّن الناقد أنّ عبد الله عايش يعالج هموم العمال في "التين الشوكي ينضج قريبًا"، كما يشير إلى عمل الأطفال وتحمّلهم أحمال الكبار وأعباءهم في "سلال من لحم" لزكي العيلة، وهنا يتحدّث عن سوء الأوضاع الاقتصادية لأهل المخيمات عمومًا. ويرى أنّ ذلك ينعكس على وعيهم السياسي والوطني كما يظهر في "يوم ليس كالأيام"، ويشير إلى معالجة بعض الكتّاب للحال السيئة للمخيم، كانتشار القاذورات وغيرها، وورد ذلك في قصة "تحول" لجميل الحوساني.[1]

ونراه يوظّف بعض مصطلحات المنهج الاجتماعي مثل الشريحة البرجوازية، والطبقة العاملة والطبقة المحرومة والواقع. كما نرى أنّه لا يعتمد على مرجعيات نقدية، فيكتفي بالقصص وحدها في التحليل والمقاربة.

2-2-2 الشكل والمضمون

كما لاحظنا في المبحث السابق، فإنّ عدد الدارسين لمضمون القصة قليل، كما لم نعثر على دراسة واحدة مستقلة تعالج شكل القصة فقط. أما في هذا المبحث فإننا سنتناول تلك الدراسات التي جمعت بين المضمون والشكل معًا في مقاربة القصة، لذلك يقول حميد لحميداني: "إنّ القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضًا بالشكل أو الطريقة التي يُقَدَّمُ بها ذلك المضمون."[2] من هنا كانت عناية النقّاد في قراءتهم للقصة، إذ التفتوا إلى المضمون والشكل معًا، باعتبارهما يكملان بعضهما البعض، وهما المشكّلان للنص الأدبي عمومًا. وهؤلاء النقاد هم:

---

(1) انظر: العلم، حياة المخيم في الأدب القصصي..، ص15- 18

(2) لحميداني: حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م، ص46

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-2-2-1 عزت الغزاوي

في مقالة نقدية بعنوان "**أساسيات في القصة القصيرة**" يبيّن عزت الغزاوي أنّ القصة ليست بديلًا عن الصحافة والأخبار في تصويرها للمشاهد، وفي سردها للأحداث، وبذلك يبيّن بعض الأساسيات الفنية والتقنية في كتابة القصة القصيرة، لا سيما أنّ موضوع الاحتلال هو الغالب على قصص الأرض المحتلة، وقت كتابة هذه المقالة.

ومما يلفت النظر أنّ الناقد يولي القارئ أو المتلقي أهميّة خاصة، إذ يصل الأخير إلى "لحظة تنوير" كما لدى الكاتب نفسه. كما يتحدّث الناقد عن تعدّد القراءات بتعدّد القرّاء، فيقول مثلًا عن القصة بشكل عامٍّ: إنّها "تقدّم في نهاية الأمر انطباعًا لا يكون بالضرورة هو نفس الانطباع لدى كل قارئ."[1] وهي إحدى مقولات نظرية التلقي، إذ يؤكد عبد الله الغذامي على ذلك قائلًا: "لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرات قراءته."[2]

ويشير الغزاوي إلى اتّباع القصة لأسلوب الرمزية، مؤكّدًا على اختلاف الكتّاب بالأسلوب والعرض، فطريقة العرض مرتبطة، كما يرى الناقد، بطبيعة الكاتب النفسية والعقلية، وبثقافته واطّلاعه. ويشير إلى دور اللغة المهم في بناء القصة، وهو بذلك يحذّر من الانجرار وراء سحر العبارات والمفردات، فيقع الكاتب أسيرًا للزخارف اللغوية والبلاغية. أمّا من حيث الموضوع فإنّه يذكر أنّ الموضوع الأساسي الذي تعالجه القصص الفلسطينية هو الاحتلال، ولا بأس إن عالجت موضوعات أخرى مثل الحب، إذ يرى الناقد ذلك شجاعة من الكتّاب الذين يطرقون هذا الموضوع، فضلًا عن موضوعات اجتماعية أخرى كالغلاء والمشاكل العادية والعنوسة والهجرة والاغتراب وعدم

---

(1) الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص32

(2) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص85

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استثمار الأراضي.[1]

يتناول الغزاوي موضوع الحرمان في دراسته "**الحرمان في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة**"، وهو متنوع ومتعدّد، ويرى أنّ كثيرًا من كتّاب القصة عالجوا هذا الموضوع، وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة، من خلال تطوّر الحدث أو الشخصية. ويبيّن أنّ الكاتب أكرم هنية من أكثر الكتّاب الفلسطينيين الذين عالجوا هذا الموضوع في قصصهم، ويضرب على ذلك أمثلة من قصصه التي تلتفت إلى الحرمان، وإن لم يكن قصد الكاتب الحديث المباشر عنه، كما في قصّته "أم محمود تشارك في اعتصام نسائي"، إذ تتحدّث عن حرمان الأم من ابنها بسبب السجن.[2]

ويتناول الناقد قصصًا أخرى لهنية ولغيره من الكتّاب الفلسطينيين تعالج أنواعًا متنوّعة من الحرمان، كالحرمان من الشعور بالأمن والحرية والحبيبة والماء والحركة والفرح. فعلى سبيل المثال يتحدّث عن أسلوب الكاتب غريب عسقلاني في قصته "الليل والمدينة"، إذ راوح بين الزمان والمكان، كما وظّف أسلوب العدسة في رسم العلاقات المكثّفة وتصويرها، وأسلوب العدسة أو عين الكاميرا "إحدى التقنيات التي يتم بها تسجيل الأحداث والمواقف ونقلها وكأننا أمام آلة تسجيل محايدة."[3] وفي هذه القصة يعالج الناقد حرمان الوالدين من ابنهما الذي غيّبه السجن.[4] وهنا يتناول هذه القصة وغيرها من حيث الشكل والمضمون.

أمّا في قصّة "عرس الجماجم" لصبحي حمدان فإنّ الدارس يتحدّث عن شخصية

---

(1) انظر: الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص32- 34

(2) انظر: نفسه، ص37 وما بعدها

(3) برنس: جيرلاد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003م، ص28

(4) انظر: الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص43- 45

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انفصامية، وهنا يلتفتُ إلى لغة الكاتب الذي حافظ عليها على مدار القصة.[1] إلا أنّه لم يتحدّث عن فكرة الحرمان أو نوعه. والناقد في تحليله لجميع القصص ورصده لفكرة الحرمان والتفاته إلى الجانب الفني في بعضها، لم يعتمد إلا على القصص نفسها، إذ لم يتّكئ على مراجع نقدية أو متخصصة في السرد، على الرغم من توظيفه لبعض المصطلحات السردية.

2-2-2-2 عبد الرحمن عباد

يشير عباد إلى القصص التي سيتناولها بالنقد والتحليل، وهي ثمان لأربعة كتّاب من الناصرة، القصة الأولى عنوانها "الشمس فوق المدينة الكبيرة"[2] يذكر أنّه سيعتمد على المقياس الفني في دراستها. يقدّم في البدء ملخّصًا لها، مشيرًا إلى أنّ الكاتب يوظف أسلوب السرد بضمير المتكلم، ومشيرًا إلى نقاط ضعف عديدة في بناء القصّة كالحكاية الجاهزة والشخصيات التي تظهر بشكل تلقائي، وعدم معرفة اسم البطل إلا بعد عدد كبير من الصفحات، فضلًا عن كثرة الوصف واستخدام الأسلوب التقريري أحيانًا، والإخبار بنهاية الحكاية قبل إكمالها.

ويلتفت الناقد إلى عنصري الزمان والمكان، فالأول يبدو واضحًا في القصة، والثاني هو القدس، كما يرد ذكر الناصرة وحيفا. أما بالنسبة للشخصيات فإنه يرى أن الكاتب أقحم بعضها بلا مبرر. ويلتفت إلى لغة الكاتب التي لا يحفل بها كثيرًا، فضلًا عن توظيفه لكثير من المفردات العامية. ويذهب في الختام إلى أنّ الكاتب لا يمتلك الأدوات الفنية، لذا جاءت الأحداث مضطربة، كما أنّه قدّم شخصياته جاهزة، ووصفها من الخارج، ولم يستبطنها داخليًّا.

من الملاحظ أنّ الباحث في قراءته لهذه القصة لم يتطرّق إلى المضمون، فقد عني بالشكل فحسب، ولكنّه في قراءته للقصص السبع المتبقية جمع بين دراسة الشكل والمضمون معًا، ففي

---

(1) انظر: الغزاوي، نحو رؤية نقدية حديثة، ص48، 49

(2) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة، ص166- 170

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قصة "خطوات فوق الأرض العارية"[1] لشوقية عروق يقدّم عباد ملخّصًا لها، ذاكرًا أنّ الكاتبة لا توظّف التقنيات المتنوعة كالسرد والوصف والحوار توظيفًا فنيًّا، لذلك يصف حكايتها بأنّها مفكّكة. ويشير إلى تداخل الشخصيّات وحضورها وغيابها دون مبرّر أو توضيح يفسّر ذلك. ويلتفتُ إلى لغة الكاتبة، إذ وظّفت عبارات مبهمة غامضة، وأخرى ثقيلة على السمع، كما وظّفت المفردات العامية والأجنبية. ويشير إلى مضمون القصة، وهو رفض الواقع والثورة عليه، كما أنّه يتحدث عن فكر الكاتبة وانتصارها للفقراء والمحتاجين، وانتقاد الطبقات الغنية.

لا يختلف الأمر كثيرًا في تناول الناقد لبقية القصص موضع الدراسة، إذ يكاد يسير على النهج نفسه في مقاربتها، متناولًا المضمون والشكل، ومقدّمًا تلخيصًا سريعًا لها، كما أنّه يوظف بعض مصطلحات القصة ونقدها كالزمان والمكان والشخوص والسرد والمعمار الفني وتيار الوعي. ويتحدّث عن نقاط القوة في بعضها مثل قصة "المتسلل" و"حيفا في المعركة، مذكرات لاجئ فلسطيني" و"بتهون" لتوفيق معمر[2]. كما يشير إلى نقاط الضعف والمآخذ في بعضها، كما في قصة "الفلاحون في الأرض" ليحيى الفاهوم، و"المتسلل" و"بتهون" لتوفيق معمر.[3]

2-2-2-3 محمود العطشان

في دراسته التي عنوانها "**ثنائية الفكر والفن في... رسائل لم تصل بعد**" يشير محمود العطشان إلى أنّ عالم هذه الرسائل/ القصص "قد تجاذبه الخطان، أعني الفني والفكري، بل ربما كان الفن في معظمها وعاء يحتوي الفكر."[4] ويحاول الناقد أن يتلمّس هذين الخطين في بعض الرسائل/ القصص، إذ يبرز الحس الفني بارتداد الكاتب إلى تجربته الخاصة، وإلى ذاته وماضيه،

---

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة، ص170- 174

(2) انظر: نفسه، ص186، 205، 212

(3) انظر: نفسه، ص175، 192، 211

(4) العطشان: محمود، ثنائية الفكر والفن في... رسائل لم تصل بعد، كنعان، الطيبة، العدد 8، كانون أول 1991م، ص47

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبرز الحس الفكري بتأثير حرب حزيران فيه. فيذكر، على سبيل المثال، أنّ الرسالة الخامسة "هي قصة فنّية بمختلف مقوماتها ومعاييرها مع ما فيها من اتكاء على وقائع بعينها عاشها الكاتب وعانى مرارتها."[1] وبذلك يسير الخط الفني إلى جانب الخط الفكري، بمعنى أنّ الناقد يلتفت إلى الشكل والمضمون فيها. ويتكرر مثل ذلك في العديد من الرسائل/ القصص.

ويذكر الناقد أنّ الكاتب يسير في مجموعته في ثلاثة اتجاهات: الأول ينسجم فيه الجانب الموضوعي مع الفني، وفي بعض الرسائل يراوح بين الحلم والواقع بصورة فنّية، ولكنه لا ينسى معاناة السجن والعذاب. والثاني يتميز فيه الطابع الفني، ويبرز حين يعود الكاتب إلى ذاته أو يتحدث عن الشعراء. أما الثالث فيبرز فيه صوت الواقع أو الفكر، إذ يرتبط ذلك ببعض مفاهيمه وطروحاته التي يحملها في فكره وثقافته، التي قد يرفضها البعض؛ لأنّ وقتها غير مبرر، كالحديث عن حلّ الدولتين للشعبين العربي واليهودي وغير ذلك، وفيها يغيب الفن تمامًا.[2] ونرى أنّ الناقد يعارض الكاتب في طروحاته هذه، لا سيما حلّ الدولتين، ومهما يكن من أمر فإنّ على الناقد أن يكون موضوعيًّا ومحايدًا، فالكاتب حرٌّ في رأيه وفكره وطرحه، وعلى الناقد أن يحاكم النص الأدبي لا كاتب النصّ، إلا إذا كان الناقد ماركسيًّا يطلق أحكام قيمة، وليس العطشان كذلك.

يشير محمود العطشان في دراسة ثانية بعنوان "**الزمان والمكان في "حيطان من دم" لزكي العيلة**" إلى تطوّر الأدوات الفنّية والرؤى الفكرية لدى الكاتب. ويذكر "أنّ معظم هذه القصص قد كُتبت زمن الانتفاضة فهو عالمها الذي نجد فيه بين الفينة والأخرى إشارات واقعية لمناسبات وأحداث وأسماء مستقرة في وعينا كفلسطينيين عشناها وعايشناها وتأثرنا بها غاية التأثّر."[3]

---

(1) العطشان، ثنائية الفكر والفن، ص48، 49

(2) انظر: نفسه، ص49، 50

(3) العطشان: محمود، الزمان والمكان في "حيطان من دم" لزكي العيلة، كنعان، الطيبة، العدد 13، أيار 1992م، ص62

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويذكر أنّ الكاتب قد جعل من المخيم فضاء لمعظم قصصه موضع الدراسة، كما يذكر أنّه استطاع رسم المخيم بجميع تفاصيله، فضلًا عن إطلاق بعض الأسماء التي لها دلالاتها على مناطق معينة من المخيم، ذاهبًا إلى أنّ هذا التكثيف المكاني منتشر في جميع القصص. ويلتفت إلى المضمون فيها، فالمستقبل والحرية مرتبطان بالمعاناة القاسية، ويشير إلى اعتماد الكاتب على البنية الفنية القائمة على جعل الراوي بطلًا في قصصه.[1] ومن المضامين التي يعالجها محاولة الاحتلال تفريغ الأرض من أصحابها، ومقاومة الاحتلال، والتشبّث بالأرض، ومعاناة أهل المخيم، والذكريات.

أما عنصرا الزمان والمكان فإنّ الدارس يؤكّد على ارتباطهما ببعضهما، فهما وعاءان تدور فيهما الأحداث، وتتحرّك الشخصيات. فالقرى تمثّل الماضي والذكريات، والمخيمات تمثّل الواقع والحاضر، وبذلك تحوّل الماضي إلى مستقبل تتجه نحوه العيون، لذا فإنّ زمن القصص هو زمن الانتفاضة الذي ثار على الماضي، وسعى نحو المستقبل. أمّا عن زمن استغراق الأحداث فيؤكّد الناقد على أنّ معظم قصص الكاتب تقوم "على تكثيف لحظة أو موقف أو فكرة أو عاطفة على نحو فني مركز غاية التركيز."[2]

ويلتفت العطشان إلى الزمن بشكل موسّع في دراسته لقصّة "الحرّاس"، إذ يرى أنّ الزمنين الفني والحقيقي متداخلان فيها، فلوحات القصّة مرتبطة بخيط زمني يعبّر عن كل الأجيال. وفي البناء الفني يشير إلى تعميق الكاتب للشخصيات، فجعلها محدودة، وكثّف الأحداث مركّزًا على الحدث الرئيس. كما يشير إلى أساليبه المتنوعة، كاستخدامه لأسلوب آلة التصوير، والجمل القصيرة المركّزة، واستخدام بعض الألفاظ العامة.[3]

---

(1) انظر: العطشان، الزمان والمكان في "حيطان من دم"، ص63

(2) نفسه، ص65

(3) انظر: نفسه، 66، 67

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذه الدراسة القصيرة يوظّف الناقد بعض مصطلحات السرد مثل الزمان والمكان، وتيار الوعي والسرد والبطل والراوي، والاسترجاع والتداعي والمونولج الداخلي. ويعتمد في النقد والتحليل على القصّة كمصدر أساسي فقط، ولم يتّكئ على مرجعيات نقدية خاصة، وكذلك الأمر في دراسته السابقة.

2-2-2-4 خليل عودة

عُرف خليل عودة بنقده للشعر، إلا أنّ له دراسات نثرية محدودة، من ضمنها "**دراسة نقدية في المجموعة القصصية (ثلاثة ناقص واحد) لسامي الكيلاني**"، يشير في ملخّصها إلى أنّه سيتناول هذه المجموعة مضمونًا وشكلًا، إذ يقول: "وقد حاولت من خلال الدراسة توضيح علاقة المجموعة القصصية بشخصية الكاتب، وسبب اختيار موضوعات قصصه، وعلاقة هذه الموضوعات بالواقع الذي يعايشه على المستويين السياسي والاجتماعي، وتناولت الدراسة كذلك دراسة بعض القضايا الفنية مثل: بدايات القصص والشخصيات واللغة والأسلوب."[1]

يبدأ الناقد دراسته بالحديث عن القصة وشخصية القاص، ويبدو من كلامه أنّه يأخذ على الكاتب كتابته عن تجاربه الخاصة وعلاقاته الشخصية صانعًا منها قصصه، ويشير إلى أنّ ذلك يظهر من خلال وجهات نظر الكاتب نفسه التي يبثّها في القصص، فلا يترك الشخصيات تعبّر عن نفسها بطريقة موضوعية، فضلًا عن عدم استغلال الشخصيات بصورة فنّية. ويؤكّد على ما يذهب إليه من خلال أمثلة من القصص نفسها. يقول، على سبيل المثال، عن قصة "عيد سيظهر في الحارة الشمالية": "فالكاتب يكشف عن نفسه بأسلوب مباشر، ويتحدّث إلى القارئ كأنه يريد أن يقدم نفسه من خلال القصة، وكان لهذا أثر واضح في إضعاف الحدث القصصي، فغالبًا ما يختفي

(1) عودة: خليل، دراسة نقدية في المجموعة القصصية (ثلاثة ناقص واحد) لسامي الكيلاني، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، نابلس، العدد 11، 1997م، ص7

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحدث خلف مشاعر وأحاسيس الكاتب."[1]

ولكننا نتفق مع الناقد في جانب، ونختلف معه في جانب آخر، نتفق معه في أنّ الكاتب عليه أن يكون موضوعيًّا، فلا يفرض آراءه الخاصة على الشخصيات، وعليه أن يمنحها الحرية في التعبير عن نفسها، ليكون حريصًا على البناء السليم لقصصه. ونختلف معه في أنّ الكاتب حرٌّ في الكتابة عن ذاته وعن تجاربه الخاصة، وعلى الناقد ألا ينسى أدب السيرة وسيرة الرواية، وأنّه يمكن للأجناس الأدبية أن تتداخل. ويبقى السؤال: ما المشكلة في كتابة الكاتب عن حياته الخاصة؟ وهذا يقودنا إلى تساؤلين آخرين: ألا تشبه حياته حياة الآخرين؟ ثمّ ألا تعبّر تجاربه الشخصية، التي يكتبها قصصًا، عن تجارب غيره من الناس؟

أمّا موضوعات القصص فيشير عودة إلى أنها تعالج قضية الاحتلال بشكل عام، والسجن بشكل خاص، ويذكر أنّ الكاتب برع في تصوير السجن والحياة فيه بشكل دقيق، ويبيّن كيف صوّر هذا الموضوع من جوانب متعددة تتعلق بالسجين وهو داخل السجن، أو الزنزانة، أو في الحافلة لحظة الإفراج عنه، ويبيّن كيف صور الكاتب الأهل في زيارة ابنهم السجين. ويذكر أنّه عالج موضوعات أخرى كقضايا العمل والعلاقات الإنسانية وجواز السفر، وعلاقة بريطانيا بمأساة شعبنا وغير ذلك.[2]

الجزء الثاني من دراسته يخصصه الناقد للحديث عن بعض القضايا الفنية مبتدئًا ببدايات القصص وذاهبًا إلى أنّ فيها "بعض الارتباك وعدم الانسجام مع موضوع القصص، أو الأفكار التي يطرحها، وغالبًا ما تكون هذه البدايات منفصلة أو مستقلة بذاتها، تأتي على شكل أفكار

(1) عودة، دراسة نقدية في المجموعة القصصية (ثلاثة ناقص واحد)، ص12

(2) انظر: نفسه، ص14 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مجردة، أو خواطر عامة."[1] ويؤكّد على ذلك من خلال بعض الأمثلة من القصص نفسها، التي تؤيّد ما يذهب إليه.

يلتفت عودة إلى الشخصيات التي لها علاقة بالأحداث وتطوّرها؛ لأنها واقعية وتمتاز ببعدها الاجتماعي، لكنّه يذكر أنّ الكاتب لم يحسن استغلال ذلك تمامًا، فقد ظهر لديه السرد والتقرير وتقديم الأفكار المجردة، مستشهدًا على ذلك بنماذج من القصص. ويشير إلى تصوير الكاتب للجو النفسي والمشاعر لدى بعض الشخصيات، كما أنّه ربطها بأزمنتها (الماضي والحاضر).[2] ويلاحظ أنّ الناقد يقدّم تصوّرًا شبه شاملٍ عن شخصيات القصص وذلك من جوانب مختلفة، إلا أنّه لم يركّز على الضمائر (المتكلم أو الغائب) في أثناء الحوار أو السرد.

ومما يعنى به الناقد لغة الكاتب، فيذكر أنّه وظّف لغة بسيطة، على مستوى الشخصيات، فكل شخصية تتحدّث بمقدار ثقافتها. كما يذكر توظيف الكاتب لأفعال الماضي والمضارع للتأكيد على العلاقة بين الفعل والواقع أو استحضار الماضي. ويشير ختامًا إلى أنّ الكاتب لجأ إلى الأسلوب المباشر والتقرير، وذلك يضعف القصة وأحداثها، إذ تصبح أقرب إلى المقالة، فضلًا عن توظيفه للأسلوب الخطابي.[3]

نلاحظ إذن أنّ الباحث يلتزم بما ذكره في ملخص الدراسة، وذلك بتناوله المجموعة القصصية مضمونًا وشكلًا، إذ يقدّم دراسة متكاملة يوظّف فيها أدوات نقدية متنوعة، فتتسم هذه الدراسة بالعمق، على الرغم من قلة المرجعيات النقدية التي يتكئ عليها الناقد، فهو يفيد من مقالة لـ(كارلهاينز ستيرل) بعنوان "قراءة النصوص القصصية" و"القصة القصيرة دراسة ومختارات" للطاهر

(1) عودة، دراسة نقدية في المجموعة القصصية (ثلاثة ناقص واحد)، ص18، 19

(2) انظر: نفسه، ص20– 23

(3) انظر: نفسه، ص23– 27

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحمد مكي، و"جماليات القصيدة العربية" لطه وادي.

2-2-2-5 إبراهيم العلم

يقدم إبراهيم العلم في دراسته "**القصة القصيرة الفلسطينية في الوطن المحتل في ظل الانتفاضة**" صورة سريعة عن انتفاضة الحجارة وما أحدثته من تغيّرات جوهرية على الصعيد السياسي والاجتماعي في حياة أهل الضفة الغربية وقطاع غزة، فالتفَّ الشعب حول القيادات والتنظيمات لدعم الانتفاضة واستمرارها، وازداد هذا الوعي عند الأطفال، كما ازدادت اللحمة الاجتماعية بين الناس أكثر من الأوقات السابقة. ويذهب الناقد إلى أنّ القصص التي يتناولها قد رصدت هذه الصور والتغيرات. فعلى سبيل المثال يتناول قصة "حيطان من دم" لزكي العيلة، وفيها يلتفتُ إلى المضمون، إذ فرح أبو صالح، أحد شخصيات القصة، بتخلّصه من جنود الاحتلال الذين كانوا يقيمون في عمارته، في أحد مخيمات غزة، ويراقبون المتظاهرين، ويطلقون النار عليهم. ويلتفتُ إلى توظيف الكاتب لأسلوب الحوار الداخلي الذي يقرّب القارئ من الشخصية، كما يرى الناقد. ويصف شخصية البطل بأنّها نمطية، ويأخذ على الكاتب سرعة العبارة والتكّلف الواضح في نهاية القصّة.[1]

ثم يشير إلى الفكرة الرئيسة في قصة "جمّع الأسرى جمّع" لسامي الكيلاني، وهي لحظة الخروج من السجن، ونقل السجناء، المُفرَج عنهم، بواسطة الحافلة. ولكنّه يتحدّث عن مضامين أخرى تضمّنتها القصة، مثل إصرار السجناء على الاستمرار في المقاومة، ودور القرية ونشاطها في الانتفاضة، ودور المطاردين كذلك. ويذهب إلى أنّ هذه القصة فقيرة في قوامها الفني؛ وذلك لأن الكاتب لم يلتفت إلى الجانب النفسي لدى الشخصيات، فضلًا عن أنها تبدو خواطر متناثرة،

(1) انظر: العلم، الأدب المعاصر في فلسطين، ص71- 74

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على حدّ تعبيره، وأنّ الشخوص فيها مسطّحة لا تنمو.[1]

ويسير الناقد على الطريقة نفسها في تناوله لبقية القصص، إذ يلتفت إلى المضمون والفكرة المحورية في كل قصّة، ثم يشير إلى الشكل متحدّثًا عن اللغة أو الأسلوب أو الشخصيات. ومما يعنى به الناقد التركيز على بعض نقاط الضعف في بعض هذه القصص، كما في قصة "البحث عن ذات الابتسامة الدائمة" لزياد خداش، و"ممنوع التجول" لجمال بنورة، و"الطفل والدوري" لصبحي حمدان.[2]

ويبدو نقد إبراهيم العلم في هذه الدراسة عرضًا للقصص ومضامينها وتعليقات عامة وسريعة، تعتمد على التذوّق الخاص أكثر من اعتمادها على المناهج النقدية، فضلًا عن اهتمامه بالمضمون أكثر من الشكل، إذ كان بإمكانه أن يتناول القضايا الشكلية والفنية بعمق أكبر، مبيّنًا جماليات القصة وبناءها، لهذا تتصف الدراسة بالسطحية، وتفتقر إلى المراجع النقدية، إذ يعتمد الناقد على القصص نفسها في التحليل.

2-2-2-6 عادل الأسطة[3]

في كتابه "**سؤال الهوية «فلسطينية الأدب والأديب»**" يتناول عادل الأسطة مجموعة من القصص المتنوعة، لكتّاب مختلفين، كل قصة على حدة في دراسة منفردة، مبتدئًا بدراسة "**محمود شقير قراءة في قصة (أهل البلد)**"، ومؤكّدًا على اختياره لهذه القصة "أنّها تمثّل القصة القصيرة في الستينات"[4].

---

(1) انظر: العلم، الأدب المعاصر في فلسطين، ص74- 76

(2) انظر: نفسه، ص81، 82، 83 على الترتيب

(3) تجدر الإشارة إلى أنّ عادل الأسطة أنجز رسالة ماجستير بعنوان "القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967- 1981" وذلك عام 1982م، جمع فيها بين دراسة المضمون والشكل، ثمّ أصدرها في كتاب عام 1993م.

(4) الأسطة، سؤال الهوية، ص70

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويلتفت إلى مصدر الكاتب في هذه القصة، وهو حكاية كان قد سمعها وهو صغير. ثم يتحدّث الأسطة عن موضوع القصة الرئيس، وهو موقف أهل البلد من المرأة التي كانت على علاقة مع غير زوجها، وضمن ذلك يعقد مقارنة بين هذه القصة وقصة "الخروج" للكاتب نفسه؛ وذلك لأنّ الأولى تتحدّث عن العِرض والأرض، والثانية تتحدّث عن الأرض.[1] إلا أنني أرى أنّه يركّز على الثانية أكثر من الأولى في التحليل.

أمّا من حيث الشكل فإنّ الناقد يلتفت إلى سارد القصة، إذ يذهب إلى أنّه الكاتب نفسه، وهو سارد منحاز عليم، يعرف المكان الذي يصفه، كما يعرف عادات أهله ونفسيّاتهم. ثم يلتفت إلى لغة القصة، والتي يرى أنّها تنقسم إلى ثلاثة أشكال هي: لغة السرد وهي فصيحة على الرغم مما في بعضها من ركاكة، ولغة الحوار التي جاءت باللهجة العامية، ولغة المونولوج الداخلي التي جاءت فصيحة على الرغم من أنّ صاحب المونولوج غير متعلم، فكان الأوْلى أن تكون عامية. كما يشير إلى توظيف الكاتب للتراث الشعبي من خلال أغنية "الدلعونا".[2]

وهكذا يتناول الناقد، وبالطريقة نفسها قصصًا لليانة بدر "أرض من حجر وزعتر" وليحيى يخلف "تلك المرأة الوردية"، ولمحمد علي طه "وصار اسمه فارس أبو عرب"[3]. وما يلفت النظر في هذه الدراسات أنّ الناقد كثيرًا ما يلجأ إلى مقارنة القصة التي يدرسها بقصص أخرى عربية أو فلسطينية، أو حتى للكاتب نفسه. ولا يقتصر هذا الأمر على هذه الدراسات وحسب، بل يمكن ملاحظة ذلك في معظم الدراسات التي أنجزها الأسطة في نقد القصة وتحليلها كما سنرى ذلك وبشكل موسّع. ونراه يشير إلى مواضع نشر هذه القصص في كتب مختلفة خاصة في فن القصة،

---

(1) انظر: الأسطة، سؤال الهوية، ص74، 75

(2) انظر: نفسه، ص76- 78

(3) انظر: نفسه، ص90، 100، 112 على الترتيب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سواء أنشرت في فلسطين أو خارجها.

في دراسته "**قراءة في مجموعة صبحي الشحروري القصصية الداخل والخارج**" يشير الأسطة إلى صعوبة تلقّي هذه القصص، وذلك بسبب بنيتها السردية غير التقليدية، إذ تتداخل الأصوات فيها، فلا يعرف القارئ مَن المتحدّث في أحيانٍ كثيرة، فضلًا عن أنّ الكاتب يجعل من السارد عدسة أو آلة تسجيل، على حدّ تعبير الناقد. ثمّ يذكر أنّ بعض القصص يتطابق فيها الزمن الكتابي والقصصي، ولا يتطابقان في بعضها الآخر، ثمّ يبدأ بعرض مضامين القصص.

وضمن الأسئلة التي يطرحها الناقد في بداية الدراسة، قبيل استعراض المضامين، يعود إلى الإجابة عنها، فهو يرى، ابتداء، أنّ المجموعة الثانية للكاتب "الداخل والخارج"، موضع الدراسة، تختلف عن مجموعته الأولى "المعطف القديم"، فيقول: "وتخلو المجموعة الثانية من هذه السمات، فليس ثمة حضور لشخصية المثقف، وتتحدد الملامح القصصية فتجري الأحداث في أماكن معروفة مسماة حيث يركز القاص على المكان وشخوصه تركيزًا لافتًا للنظر، وأخيرًا فإنه يبتعد عن شكل القصة التقليدية ابتعادًا واضحًا، ونلحظ لجوءه إلى كتابة قصة فيها ميل نحو التجريب."[1]

ولا يلاحظ الناقد أنّ هذه المجموعة تضيف شيئًا جديدًا على القصة الفلسطينية، ويؤكّد على أنّ الكاتب أفاد من قراءاته النقدية حول فنّ القصة، إذ يظهر ذلك في تعدد المستويات اللغوية. ويشير إلى قضية لافتة للنظر في هذه المجموعة وهي إنطاق الكاتب للشخوص كما يتكلّمون في الواقع، مستشهدًا على ذلك ببعض الأمثلة.[2] ونلاحظ أنّ الناقد بشكل عام يعتمد على القصص نفسها في التحليل، سواء في دراسة مجموعة صبحي شحروري أو في دراساته للقصص المشار إليها آنفًا، إذ تفتقر إلى مرجعيات نقدية.

---

(1) الأسطة، سؤال الهوية، ص86

(2) انظر: نفسه، ص87، 88

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبيّن الأسطة طريقته في كتابه "**قراءات في القصة القصيرة الفلسطينية**"، إذ سيتناول قصة لكاتب ما وسيحللها، إلا أنّه لم يشر إلى نوع التحليل، أهو من حيث المضمون أم الشكل أم كلاهما. ومن خلال نظرة إلى الفهرس، ومن ثم إلى المقدمة التي سمّاها "هذه القراءات" يتبيّن أنّ الناقد يقسم الكتاب زمانيًّا ومكانيًّا، إذ يختار نموذجًا للقصة قبل النكبة وهي "الأخوات الصغيرات" لنجاتي صدقي، ثمّ يتناول نماذج أُنجزت بعد النكبة في المنفى (أدب النكبة) لجبرا إبراهيم جبرا وسميرة عزام وغسان كنفاني، ثمّ يتناول نماذج أُنجزت بعد النكبة في الأرض المحتلة لحنّا إبراهيم ونجوى قعوار فرح وتوفيق فياض، ويأتي بعد ذلك على نماذج أُنجزت بعد النكسة في مناطق مختلفة من الأرض المحتلة لإميل حبيبي ومحمود شقير وغريب عسقلاني وأكرم هنية، ويتناول قصّتين كُتبتا في المنفى بعد النكسة لمحمود شقير ورشاد أبو شاور. ثم يلتفت ختامًا إلى نماذج كُتبت إثر انتفاضة الأقصى عام 2000م (أدب الانتفاضة) لمحمود شقير وأكرم هنية. ويشير إلى أنّه لم يتناول قصص انتفاضة الحجارة عام 1987م؛ لأنه أنجز من قبل دراسة عن نماذج لغريب عسقلاني ويعقوب الأطرش تتناول تلك المرحلة.[1] وكنا قد أشرنا إليها آنفًا.

تكاد تكون طريقة الأسطة واحدة في تناوله لجميع القصص الواردة، لذلك سأكتفي بالحديث عن نموذج واحد، وسأورد مجموعة من الملاحظات على هذه الدراسة الشاملة. يتناول الناقد قصة "الرجل الذي كان يعشق الموسيقى" لجبرا إبراهيم جبرا كنموذج لأدب النكبة في المنفى، فيلتفتُ بداية إلى العنوان، ويقرؤه سيميائيًّا متسائلًا عن دلالات هذا الرجل وتأويلاته، ثم يقدّم ملخّصًا للقصة، ويثير بعدها تساؤلات حول الراوي والمروي عليه، فهل الأول هو الكاتب والثاني هو القارئ؟ ثم يؤكد

(1) انظر: الأسطة: عادل، قراءات في القصة القصيرة الفلسطينية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2011م، ص8 وما بعدها (هذه القراءات)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على ذلك من خلال فقرة الافتتاحية في بداية القصة.[1]

ومما يثيره الناقد قضية تغيّر القارئ وتغيّر الزمن، ذاهبًا إلى أنّ ما كان يبدو غريبًا قديمًا قد يبدو عاديًّا في زمننا نحن، وهذا ما يلتفت إليه أصحاب نظرية القراءة، وكثيرًا ما يشير الأسطة إلى هذه القضية في دراساته. أمّا من حيث المضمون فيلتفت إلى الموضوعات التي يعالجها جبرا في قصصه عمومًا، دون أن يخصص الحديث عن موضوعات هذه القصة، فيذكر أنّها، بشكل عام، لا تمتّ إلى الواقع الفلسطيني بصلة، فجميعها تتحدّث عن أماكن وأحداث مما مرّت بالكاتب نفسه في حياته وهو في لندن أو بغداد.[2] وهذا يدفعنا إلى التساؤل: ما دامت هذه القصة أو قصص جبرا لا تمثّل الواقع الفلسطيني فلماذا يدرجها الناقد ضمن أدب النكبة؟ وهي لم تأتِ على ذكر النكبة أو أحداثها أو تبعاتها.

ثمة ملاحظات عديدة ومتنوعة يمكن للمرء أن يستنتجها أو يلاحظها بعد قراءة هذه الدراسات جميعًا. إنّ قراءات الأسطة للقصص موضع الدراسة تكاد تسير على نمط واحد أو طريقة واحدة، كما أسلفنا، ففيها قدرٌ كبير من التشابه في أسلوب العرض والتحليل، إذ يقدّم قراءة سيميائية للعناوين، في معظمها، مبيّنًا دلالاتها، ورابطًا بعضها بمحتوى القصص نفسها، كما يقدّم ملخّصًا لبعضها مستعرضًا مضامينها. ويلتفتُ إلى لغة السرد والحوار وإلى أسلوب القص أو السرد أحيانًا.

ويتساءل إن كانت بعض هذه القصص، أحيانًا، تحمل بذورًا لأعمال أدبية لاحقة للأديب نفسه، مستندًا في ذلك إلى تشابه في سلوك بعض الشخصيات أو تشابه في الأسماء والأحداث، وربما الأماكن أيضًا. كما يُعنى، كذلك، بموقع الكاتب وموقفه، من خلال اهتمامه بالتحليل والتعليل لبعض المواقف والأحداث في القصة التي يتناولها، ويذهب إلى أنّ بعض هذه القصص قد حقّق

(1) انظر: الأسطة، قراءات في القصة، ص22- 24

(2) انظر: نفسه، ص25- 27

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحدة الانطباع. كما يوحّد في أكثرها بين السارد والكاتب، وبينهما وبين بطل القصة في بعضها، ويشير إلى أنّ بعضها يوظّف التراث الشعبي كالأمثال والأهازيج الشعبية.

ومما يهتم به الناقد زمن الكتابة وزمن السرد والزمن القصصي، إذ يرصد أحيانًا تأثير زمن الكتابة في الزمن القصصي، ويشير إلى أنّ بعض القصص يندرج ضمن تيّار التقليد، وأخرى ضمن تيار التجريب، لا سيما تلك التي كُتبت في الثمانينات من القرن الماضي، ونادرًا ما يلتفت إلى البناء في بعضها.

كثيرًا ما يلجأ الناقد إلى مقارنة القصة التي يدرسها بأعمال الكاتب نفسه، أو بقصص أخرى تعالج الموضوع ذاته لكتّاب آخرين. وليس الهدف من المقارنة اتّباع نقد مقارن بقدر ما هو تتبّع موضوع أو فكرة في غير نصّ أدبي. لذلك يؤكد محمد زكي العشماوي على أنّ مثل هذه الموازنات أو المقارنات لا تدخل في باب النقد المقارن أو الأدب المقارن، بل إنّها تدخل في مجال دراسة أدب أمّة من الأمم.[1]

ومن الملاحظ أيضًا أنّ الناقد يوظّف مقولات نقدية مختلفة لـ(جورج لوكاتش) كالنهايات التفاؤلية لدى كتّاب الواقعية الاشتراكية، ولـ(ياوس) و(إيزر) "قراءة نص واحد في زمنين مختلفين تؤدي إلى قراءتين مختلفتين"، ولـ(باختين) "إدخال لغة الشخوص في مياه نهر (ليثي)" ويقصد بذلك أنّ مستوى اللغة على مدار القصة واحد، ومن مقولات البنيوية "وجود صلة ما بين كتابات الكاتب نفسه". دون أن يشير إلى مصادر هذه المقولات أو يوثقها.

2-2-2-7 علي خواجا

في كتابه "**متابعات نصّية**" يتناول الناقد علي خواجا القصة القصيرة بالنقد والتحليل، فله في

(1) انظر: العشماوي: محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، القاهرة، دار الشروق، ط1، 1994م، ص25

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا المجال دراستان تجدر الإشارة إليهما، الأولى ""**البكاء على زهرة القمر**" **مقاربة عنوان سيميائية**". قد يتساءل سائل لماذا ندرج هذه الدراسة هنا، ولم ندرجها تحت عنوان دراسة الشكل، مع أنّ العنوان يوحي بأنّ الدراسة ستكون شكلية؟ الجواب ببساطة أنّ الناقد تعدّى الدراسة الشكلية إلى المضمون.

يلتفت الناقد بشكل ملحوظ إلى الأدب النسوي، ويسلّط الضوء عليه متحدّثًا عن المرأة الفلسطينية المبدعة في مجال الأدب، ذاكرًا بعض الأعلام، كما يشير إلى دورها في المجتمع والنضال. وحين تكتب المرأة عن ذلك كله أدبًا فإنّ دراسة الناقد لها يمكن أن تدرج ضمن النقد النسوي الذي يعنى أساسًا بالمضامين التي تطرحها المرأة المبدعة في أدبها، مهما كان جنسه. لذلك يقول عن المجموعة موضع الدراسة إنّها "تعبير حي عن وعي المرأة للفن الأدبي على مستوى جنسه، وربطه بمجتمعه."[1] مما يعني أنّ الأمر مرتبط بالشكل والمضمون على السواء.

تحت عنوان "لماذا العنوان؟" يبيّن الناقد أهمية قراءة العنوان وتحليله وتوضيح دلالاته؛ لأنه العتبة التي يدخل منها القارئ إلى النص. وهنا يعتمد الناقد على الأدوات السيميائية موظّفًا بعض مقولاتها التي تؤكد رأيه في ذلك. ويذكر أنّ العنوان مهم في تحديد الجنس الأدبي، وليس ذلك بصورة مطلقة، إذ قد يحار المرء في تصنيف نص ما من خلال العنوان فقط، قبل الولوج إلى النص، لذلك يضع الناشر جنس النص على الغلاف ليزيل الحيرة والغموض، وذلك يأتي أسفل العنوان.[2] ويؤكّد (جيرار جينيت) على أهمية تحديد الجنس الأدبي، فيشير عبد الحق بلعابد إلى "أن المؤشر الجنسي هو ملحق بالعنوان (annexe du titre) كما يرى "جينيت" فقليلًا ما نجده اختياريًّا وذاتيًّا، وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه

---

(1) خواجا: علي، متابعات نصّية، ص12

(2) انظر: نفسه، ص13

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك."[1]

أمّا عنوان المجموعة فيرى الناقد أنّه بحاجة إلى وقفة تأمّل، فالعلاقة، كما يرى، بين الزهرة والقمر علاقة مشابهة، ومفردة البكاء تدل على واقع مأساوي، ولذا فإنّه يؤكّد أنّ للكاتبة مقاصد متنوعة في صياغة العنوان على هذا الشكل، فتتنوّع وظائفه وتتداخل. ولذلك يحدّد الإجراءات التي سيقوم بها، كاعتبار العنوان بنية مستقلة لها دلالتها، والربط بينه ودلالاته وبين النص ودلالاته، وتناوله، أي العنوان، من حيث التركيب والحذف والدلالة.[2]

يذهب خواجا إلى أنّ البكاء ذو دلالة تشاؤمية، فهو إمّا أن يفضي إلى الاستسلام، أو إلى الرفض، ويبيّن أنّه في هذه الحالة يفضي إلى الرفض بسبب الجار والمجرور (على زهرة القمر).[3] ولعلّنا نختلف مع الناقد في نقطتين، الأولى كيف يكون البكاء ذا دلالة تشاؤمية ويفضي إلى الرفض، والرافض لا يقوم بالرفض إلا إذا تسلّح بالتفاؤل في سبيل التغيير. أما النقطة الثانية فهي أنني لا أرى أنّ العبارة المكوّنة من الجار والمجرور (على زهرة القمر) توجّه الدلالة إلى الرفض والمواجهة، بل ربّما بالعكس؛ لأن حرف الجر "على" يفيد الاستعلاء، ما يعني أنّ البكاء سيغمر "زهرة القمر"؛ لأنه جاء من علوّ. ولعلّ البكاء يشير إلى الرفض إذا ما ربطنا عنوان المجموعة بالنصوص الداخلية، وهذا ما لم يفعله الناقد حتى الآن؛ ليصرّح بمثل هذه الدلالة على هذا النحو.

ويتحدّث الدارس قليلًا عن مضامين المجموعة القصصية المتمثّلة بالواقع السياسي، والممارسات القمعية التي يقوم بها الاحتلال الإسرائيلي، فبذلك تقيم الكاتبة تعالقًا جماليًّا مع الواقع

---

(1) بلعابد، عتاب (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89

(2) انظر: خواجا، متابعات نصّية، ص13- 16

(3) انظر: نفسه، ص17

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي تعيش فيه، مما يؤكّد على أنّ العنوان جاء "مؤطّرًا بأبعاد نفسية واجتماعية."[1]

ثمّ يتحدّث عن ارتباط العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية معتمدًا على مصطلح "هوامش النص" لـ(هنري متران)، ومصطلح "العتبات" لـ(جينيت)، وهي كل ما يحيط بالنص كالعناوين والإهداءات والأسماء... كما يذكر ارتباطه، أي العنوان الرئيس، بالنصوص نفسها، ذاهبًا إلى أنّه يشكل حقل دلالة واسع، إذ استوعب واحتوى العناوين الفرعية في المجموعة. لذا يعقّب إبراهيم نمر موسى على ذلك قائلًا: "لقد فتح الباحث بابًا عريضًا للتأويل النقدي في مستوياته اللغوية والجمالية للعنوان، وكان السؤال الذي طرحه في مستهل بحثه ضروريًّا للولوج إلى العنوان ودلالاته المتعددة، الكامنة خلف شعرية النحو، وتركيب الجملة، ولأن الأسئلة تفتح أبواب المعرفة المغلقة، فقد استمر الباحث في هذه اللعبة المتقصية لدلالات العنوان، حتى يلج هذه المرة إلى السؤال عن العلاقة الدلالية التي تربط عنوان المجموعة القصصية بالعناوين الفرعية في متنها، ثم إيجاد العلاقة الرابطة بين عناوين المتن ودلالاتها على مقاصد الكاتبة من ناحية، وعلاقتها بالواقع والمجتمع من ناحية أخرى."[2]

ثم يقدّم خواجا قراءة سيميائية لبعض العناوين الفرعية في المجموعة. فعلى سبيل المثال لا الحصر، يتناول عنوان القصة الأولى "ابن الورد والندى والخبز اليابس" مشيرًا إلى نص مقتبس من هذه القصة يدلّ على نداء استغاثة بابن الورد نتيجة مأساوية الواقع في فلسطين بعد العام 2000م، ثم يبدأ بتحليل العنوان من الجانب النحوي والدلالي رابطًا إياه بمضمون القصة نفسها، ويشير إلى أنّ الكاتبة استدعت الشخصية التاريخية لتكون مفتاحًا لفهم الرؤية والواقع، ولإنتاج دلالة كلّية.[3]

---

(1) خواجا، متابعات نصّية، ص18

(2) موسى، نقد النقد...، ص40

(3) انظر: خواجا، متابعات نصّية، ص19- 22

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويسير على الطريقة نفسها في مقاربة عناوين فرعية أخرى.

من الملاحظ أنّ الناقد يستخدم عبارات تأثرية وانفعالية، فيها عاطفة مشبوبة، وشاعرية زائدة، وربما مفتعلة، كما في قوله: "أقرأ لها فتجذبني لغتها، وتدهشني أجواؤها، وتحاورني شخوصها، وتستدمعني وربما تستدميني أحداثها، فأتحول من قارئ إلى مشارك؛ أكابد الألم، وأتجرع الحسرة، وأقاوم الشكّ غير مستكينٍ أو مستسلم لانفعال هنا أو هناك، بل تثوّرني الأحداث والمشاهدات والاسترجاعات."[1] وليس ذلك من النقد في شيء.

ومع ذلك نرى أنّ الناقد يعتمد على مقولات نقدية متنوعة، كما رأينا، سواء في سيميائية العنوان، أو عن الواقع والموقف منه فنّيًا كما في مقولات (لوسيان جولدمان)، أو في النقد النسوي. ونراه يوظّف مجموعة من المصطلحات النقدية المتنوعة مثل الزمكان والسيميائية والدلالة والحقل الدلالي... كما نرى أنّه يمتلك الأدوات النقدية بشكل لافت، إذ يوظّفها في المقاربة بطريقة علمية ومنظّمة توحي بالإقناع إلى حدٍّ ما.

تتنوع مرجعيات الناقد، ما بين مترجمة وعربية، مثل "مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية" لـ(لوسيان جولدمان)، و"خطاب الحكاية (منهج في البحث)" لـ(جيرار جينيت)، و"السيميوطيقيا والعنونة" لجميل حمداوي، و"سيميائية العنوان" لبسام قطوس، و"النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي" لحميد لحميداني، وغيرها. ويدل هذا التنوع والغنى في المرجعيات على عمق الدراسة.

أمّا الدراسة الثانية فيتناول علي خواجا فيها ثلاث قصص هي "**المكان**" و"**حيطان من دم**" و"**النخلة المائلة**" لعزت الغزاوي وزكي العيلة ومحمد علي طه، مؤكّدًا في تمهيدها على أنّه سيتتبّع

(1) خواجا، متابعات نصّية، ص11، وانظر أيضًا ص12

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تصويرهم للواقع من حيث الموضوع والبناء الفني، ثم يقدّم في المدخل فكرة عامة لكل قصة ملتفتًا إلى مضمونها، وهو، بشكل عام، معاناة الفلسطينيين بسبب الاحتلال الإسرائيلي، لذلك فإنّ هذه القصص "اشتقت من الواقع الأليم، وسجلت ما تم على مسرح الأحداث اليومية الماضية والحاضرة من ألوان المعاناة الفلسطينية في ظل الاحتلال الصهيوني لفلسطين؛ فالحدث فيها يصور للقارئ الهم اليومي للشخصية القصصية التي تنحو إلى رسم أنموذج الفرد الفلسطيني ذي الملامح شبه الواضحة التي يمكن أن تخلق لنا –في مرحلة ما– أنموذجًا تخيليًّا مشخصًا قادرًا على الإيحاءات دونما حاجة إلى تفصيلات وتفريعات."[1]

يشير الناقد إلى أنّ قصة "المكان" تصوّر الواقع بشكل تسجيل واقعي، إلا أنّها تفتقر إلى التحفيز من أجل التغيير، ويلتمس العذر للكاتب في ذلك، بأنّها من بواكير أعماله، في حين أننا نجد التحفيز والحثّ على الثورة والتمرّد في القصتين الأخريين. ويلتفتُ إلى تقنية القصّ، فزكي العيلة يستحضر الماضي ويربطه بالحاضر، لذلك يستدعي النكبة وأحداثها وتبعاتها، أما الغزاوي فيتحدّث عن الحاضر الذي هو امتداد للماضي الأليم، وأما محمد علي طه فإنّه يوظف آلية الاسترجاع.[2]

من حيث البناء الفني يذكر الناقد أنّ الغزاوي استخدم الوصف المباشر للحدث أو للشخوص، وذلك بتقليدية واقعية، ويؤكّد على ذلك بتطابق الواقع في قصة "المكان" مع الواقع الفعلي الحقيقي، ويشير إلى أنّ ذلك تدخّل من الكاتب في الوصف أو في سير الأحداث، ويعدّ ذلك مأخذًا عليه.[3] ولم يشر إلى البناء الفني في القصتين الأخريين.

---

(1) خواجا، متابعات نصّية، ص49

(2) انظر: نفسه، ص49 وما بعدها

(3) انظر: نفسه، ص54

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما يعنى به الناقد لغة القصص، إذ يرى أنّها تقترب من اللهجة الشعبية إذا كان أبطالها من الفلاحين، أمّا إذا كانوا من المثقفين فتكون اللغة فصيحة، ويظهر ذلك بشكل متميّز عند الغزاوي. ويشير الناقد إلى التقنيات المتنوعة التي وظّفها الكتّاب الثلاثة، كالحوار والمونولوج الداخلي والوصف الذي طبع أسلوب الغزاوي، وكل ذلك متفاوت عندهم. ويلتفت إلى السرد في القصص الثلاث، ففي "المكان" السارد راوٍ عليم، يعرف عن شخوصه كل شيء، أما في "النخلة المائلة" فتتداخل الأصوات والضمائر: المتكلم والغائب، وعدّ ذلك نجاحًا للكاتب، أما في "حيطان من دم" فيشير إلى نجاح الكاتب في توظيف تقنية المونولج الداخلي، ذاهبًا إلى أنّ القصة كلها مبنية على هذه التقنية، وهي حوار النفس للنفس من كثرة القلق والتوتّر والهموم.[1]

ومما يلفت النظر أنّه يأخذ على الغزاوي توظيف تقنية الراوي العليم، ذاهبًا إلى أنّه بذلك أضعف البناء الفنّيّ للقصة. ولا أرى في أنّ هذا مأخذ على الكاتب، والحقّ أنّ ذلك من تقنيات السرد المتعددة، فكيف يكون مأخذًا عليه، فضلًا عن توظيف الكثير من الكتّاب الكبار العالميين والعرب لهذه التقنية، فلماذا يجعلها الناقد مأخذًا على الكاتب؟!

أما مراجعه في هذه الدراسة فهي محدودة جدًّا، وليست مثل دراسته السابقة، إذ كانت معظمها دراسات تطبيقية في مجال السرد، مثل "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" لسيزا القاسم، و"بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية" لعبد الفتاح عثمان، و"القصة الفلسطينية في الأراضي المحتلة" لفخري صالح، و"دراسات في القصة المحلية" لنبيه القاسم، كما أفاد من كتاب "في معرفة النص" ليمنى العيد.

(1) انظر: خواجا، متابعات نصّية، ص56 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-2-2-8 نادي الديك

نادي الديك ناقد مكثر، إذا صحّ التعبير، فكما رأينا لها دراسات متنوّعة في نقد الشعر والرواية، وفي المسرحية كما سنرى، إلا أنّه مقلّ في نقد القصة، وهو أمر مستغرب، وعلى العموم فإنّ له دراسة يمكن الالتفات إليها لتضيء جانبًا من مسيرته النقدية.

يغلب على دراسته "**(كرمة في ظلال الحرم) قراءة تحليلية نقدية في مجموعة أماني الجنيدي القصصية (رجل ذكي ونساء بليدات)**" الاهتمام بالمضمون، إلا أنّه يلتفت إلا جوانب محدودة في إطار الشكل، لذلك يذكر في مقدمة الدراسة أنّه سيتّكئ على المنهج التكاملي، وبذلك سيجمع بين المناهج النصّية وغير النصية، مما يعني أنّه سيقارب المضمون والشكل. ثمّ يورد نبذة عن حياة الكاتبة تحت عنوان مستقلّ هو "حياة المؤلفة"[(1)].

يتناول الناقد العنوان ودلالاته سيميائيًّا، ويسعى إلى تحليله نحويًّا ودلاليًّا، ويربطه بمضامين القصص، مشيرًا إلى تأثيرها المتبادل في بعضها، ثم يلتفت إلى الغلاف وتداخل الألوان فيه، ويدرسه سيميائيًّا، ذاهبًا إلى أنّ العنوان والغلاف نصّان موازيان للقصص نفسها.[(2)] وأرى أنّ هذا التحليل جاء سريعًا وغير معمّق، إذ لم يلتفت الناقد إلى العناوين الفرعية وتحليل دلالاتها وربطها بالعنوان الرئيس وبمضامين القصص نفسها.

تحت عنوان "المتغيرات في قيم المجتمع ونقدها"[(3)] يدرس الباحث المضامين المتنوعة في المجموعة القصصية، مستعرضًا عناوينها ومضامينها والأفكار التي تطرحها الكاتبة. ويرى أنّها تسعى إلى نقد المجتمع ومقاومة التقاليد والأعراف البالية، فتدين الجوانب السلبية، وتركز على

---

(1) الديك: نادي ساري، (كرمة في ظلال الحرم) قراءة تحليلية نقدية في مجموعة أماني الجنيدي القصصية (رجل ذكي ونساء بليدات)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 20، حزيران 2010م، ص159، 160

(2) انظر: نفسه، ص160- 164

(3) انظر: نفسه، ص164- 186

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجوانب الإيجابية، في سبيل خلق صورة أفضل للمجتمع. وبذلك يؤكّد على أنّ فنّها ملتزم، إذ تضع يدها على جروح المجتمع المتنوعة.

ومن الملاحظ أنّه يتناول، تحت العنوان المشار إليه سابقًا، أربع قصص من أصل إحدى عشرة، فيقرأ مضامينها المختلفة ويحلّلها على اختلافها، ولكنّ تحليله جاء متفاوتًا، فعلى سبيل المثال، يستغرق حديثه عن القصة الأولى "بيتنا" ست صفحات، وهي تعالج قضية الاستيطان في الخليل وبيع الإرث، أما القصة الثانية "الأستاذ رجب" فيستغرق تحليلها حوالي اثنتي عشرة صفحة، إذ تكشف المستور وتعرّي الواقع السياسي. أما قصة "المسيح له عودة" فتلتفت إلى قضية عقم المرأة ونظرة المجتمع إليها، والتناقضات النفسية التي تعيشها، وتستغرق قراءتها صفحة واحدة فقط، في حين أنّ القصة الرابعة والأخيرة "عالم تحكمه الحشرات" التي تُظهر صراع الطبقات، لم يكتب عنها سوى فقرة واحدة فقط. وهذا يدعونا إلى التساؤل: لماذا كان نصيب القصّتين الأخيرتين قليلًا إلى هذا الحدّ، مقارنة مع تحليل القصّتين الأوليين؟ ويدعونا ذلك إلى تساؤل آخر: ما الفكرة من اختيار هذه القصص الأربع لقراءة مضامينها دون بقية القصص؟ خصوصًا أنّ الناقد لم يبيّن آليته في الاختيار.

أما الجزء الثاني من الدراسة فيخصصه الناقد لدراسة البناء الفني مبتدئًا بالحديث عن اللغة، فيشير إلى أنّ أسلوب الكاتبة يتّسم بالوضوح، وأنّ قصصها تعتمد على "التكوينات اللغوية والثراء اللفظي والإيحاءات واللكزات الإيمائية أو الصريحة."[1] ويلتفت إلى توظيفها للضمائر المتنوعة بحسب راوي القصة، فيقول إنها وظفت الراوي العليم الخارجي، والراوي المشارك أو (أنا) الشخصية البطل. ويبيّن أنّها وظفت أسلوب الالتفات والتقرير، وأنّها استخدمت بعض التراكيب

(1) الديك: نادي ساري، (كرمة في ظلال الحرم)، ص187

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العامية، ووظّفت الصور الفنية والتشبيهات.[1]

بعد ذلك يتناول الناقد الشخصيات، ذاكرًا أنّها متنوعة ومستمدّة من الواقع الذي تعيشه الكاتبة، وبناءً على هذا التنوع فقد جاء بعضها مؤثّرًا أو صانعًا للأحداث، وبعضها هامشيّ ومسطّح، وبعضها يعيش صراعًا داخليًّا. فلذلك تنوّعت أساليب السرد والحوار والتداعي والحوار الداخلي. ويؤكّد على أنّ الكاتبة لا تتدخّل في شخصيّاتها وتوجيهها، ويشير إلى أنّها تُظهر الصراع الخارجي بين الشخصيات والصراع الداخلي في الشخصية نفسها كما في قصّتها "خلف الستار"، وأنّها تبيّن الصفات السلبية والإيجابية في شخصياتها.[2]

ومما يعنى به الناقد أيضًا، نهايات القصص، فهو يشير إلى أنّ بعضها انتهى نهاية مفتوحة، وأخرى مغلقة، وفي الحالتين كانت الكاتبة قاصدة ذلك، لخلق الفاعلية وإثارة المتلقي، وجعله متفاعلًا مع النص، فبعض القصص انتهى بتصوير التمرّد والثورة، أو وصف حزن النفس، وبعضها انتهى بسخرية مرة، أو بإبراز الصراع المتجدد.[3]

إنّ قارئ هذه الدراسة يخرج بعدة ملاحظات تجدر الإشارة إليها، فالناقد على سبيل المثال يستخدم عبارات فيها قدر من الشاعرية، ابتداء من العنوان نفسه، إذ يضيف عبارة "كرمة في ظلال الحرم" قاصدًا الكاتبة، والحرم هو المسجد الإبراهيمي في الخليل؛ وذلك لأن الكاتبة خليلية، وكما في قوله عن دراسته هذه: "حتى استوى عودها، وغدت زاهية بثوبها الجديد تغازلها أنماط الحياة."[4] ومن الملاحظ أيضًا شيوع العديد من الأخطاء النحوية والطباعية، كرفعه لخبر "تكون" في قوله:

---

(1) انظر: الديك: نادي ساري، (كرمة في ظلال الحرم)، ص187- 190

(2) انظر: نفسه، ص 191- 194

(3) انظر: نفسه، ص194 وما بعدها.

(4) نفسه، ص158، وانظر: ص159، 169

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"فتكون الحياة من خلال القصة انعكاس لمجمل الصراعات والمتغيرات..."[1].

ويوظف الناقد مصطلحات المناهج المتنوعة كالسيميائية: العنوان، النص الموازي، الدلالة، مشفرة. كما يوظّف مصطلحات من المنهج الاجتماعي كالصراع والواقع والمجتمع، ويستخدم كذلك مصطلحات من المنهج النفسي مثل الشعور واللاشعور، الصراع النفسي، الحلم، الأمراض العصابية النفسية، مرحلة الطفولة، ومفهوم اللبيدو. فضلًا عن توظيفه لمصطلحات سردية كالحوار والحوار الداخلي والسرد والراوي العليم والراوي المشارك وغيرها. وأخيرًا يفيد الديك من مرجعيات نقدية متنوعة تساعده في التحليل، مثل "السميوطيقا والعنونة" لجميل حمداوي، و"الأدب وفنونه" لعز الدين إسماعيل، و"دراسات منهجية في النقد" لميشال عاصي، وغيرها من الدراسات التطبيقية الخاصة بفن القصة والرواية.

2-2-2-9 إحسان الديك

عُرف إحسان الديك بتوظيفه للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه على السواء، إلا أنّ له دراسة يتناول فيها مجموعة رياض بيدس القصصية "الديك الفصيح" بعنوان "**الاغتراب والغرابة في قصص رياض بيدس حكاية الديك الفصيح نموذجًا**"، وسنرى من خلال هذه الدراسة كيف قاربَ المجموعة القصصية، وكيف تناول موضوعي الاغتراب والغرابة فيها.

يتحدّث الناقد عن الاغتراب والغرابة بشكل عام، ثمّ يخصص الحديث عن الاغتراب الذي يراه حالة جمعية مرتبطة بالكاتب وشعبه، نتيجة لبقائهم في أرضهم، وتغيّر كل شيء من حولهم، ليصبحوا في واقع غريب عنهم، لذلك يرى أنّ الكاتب لجأ إلى الغرابة والعجائبية لفهم الواقع ومحاولة تغييره. ويربط الناقد ذلك بالحالة النفسية لدى الكاتب، لذلك يقول عن الوحشة أو الاغتراب: "وهي

(1) الديك: نادي ساري، (كرمة في ظلال الحرم)، ص167، وانظر أيضًا: ص160، 163، 164، 165، 169، 171، 179، 180، 182، 188، 189، 192

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حالة من الشعور بالعزلة والخوف والافتقار إلى الأمن– التي نتجت عن علاقته بالآخر الغريب الذي استوحشه ولم يستأنس به."[1] فالخوف المتولّد لدى الكاتب على المكان أو من الآخر هو ما جعله يلجأ إلى أسلوب الغرابة.

يضع الباحث عنوانًا فرعيًّا هو "سيمياء العنوان"، ويبدو من خلاله أنّه سيتناول عنوان المجموعة القصصية "حكاية الديك الفصيح" بقراءة سيميائية متسائلًا عن دلالات الديك والفصاحة، وذلك بحسب وروده في الأساطير والمعتقدات الدينية المختلفة.[2] ولكننا نلاحظ أنّه لا يقدِّم قراءة سيميائية، إذ يتتبع ورود ذكر الديك في المراجع الدينية وكتب المعتقدات والأساطير، بقدر ما يقدّم تحليلًا أسطوريًّا للعنوان.

ويقف عند أسباب الغربة ومظاهرها في المجموعة، إذ يرى أنّ الاحتلال هو السبب الرئيس في بروز حالة الاغتراب لدى الكاتب؛ وذلك لأنه استحوذ على المكان، وسلب صاحبه كل شيء. ويبيّن في بعض القصص مدى المعاناة التي يعانيها أصحاب المكان بسبب الاحتلال.[3] وهنا يبيّن الناقد كيف تناول الكاتب صورة اليهود القائمة على الغطرسة والعنصرية.

يتحدّث الناقد عن طرق الغرابة ومظاهرها في المجموعة، مؤكّدًا على أنّ الكاتب بتوظيفه لهذه الطرق أو التقنيات لا يهرب من واقعه، بل إنّه يعيد اكتشافه من خلال التعمّق في داخله، فالغرابة عنده احتجاج ورفض لهذا الواقع الأليم. ويبدأ حديثه عن الطريقة الأولى وهي (النوستالجيا) أو الحنين إلى الماضي، يقول: "إنّ قلق الذات وافتقادها إلى الألفة واليقين، وعدم قدرتها على استرجاع الماضي اليوتوبي الجميل، هي التي تدفع الكاتب إلى الحنين إلى الماضي (النوستالجيا)،

---

(1) الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني، ص185، 186

(2) انظر: نفسه، ص 186، 187

(3) انظر: نفسه، ص188– 192

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيحضر هذا الماضي عابرًا الحدود، مجتازًا الزمن وكأنّه غريب عجيب، يهزّ الاستقرار الذي يبدو ظاهرًا، ويخلخل الاتزان الذي قد يطفو على السطح."[1] ويورد أمثلة على استحضار الماضي والتراث، مثل سيرة عنترة وأبي زيد الهلالي وحكاية جبينة.

إنّ الأحلام والكوابيس هي الطريقة الثانية من طرق الغرابة، فالأحلام، كما يرى الناقد، مجال خصب للخيال، وفيه يختلط المنطق باللامنطق، إذ تجتمع المتناقضات التي لا تلتقي في الواقع. ويبيّن استثمار الكاتب لهذه الطريقة في قصة "نزهة ليلية"، وذلك بزيارة شهرزاد للراوي، فأفضى لها بمكنونات صدره، فتروي له حكاية خيالية. وتظهر هذه الطريقة بشكل أوسع في قصة "جولة سحرية".[2]

أمّا الطريقة الثالثة فهي السريالية (ما وراء الطبيعة)، يذكر الناقد أنّ الكاتب يعتمد على هذه الطريقة "ليشاكل بين الواقع واللاواقع، ويجعل الواقعي غير واقعي واللاواقع واقعيًّا مما يدل على قوة الخلق والإبداع عنده."[3] ويذكر الديك أنّ الكاتب وظّف هذه الطريقة في قصة "موطئ قدم" التي تنتهي بموقف سريالي، وهو تضخّم الزائر أو الآخر في المكان، كما وظّفها في قصة "البؤرة" و"بساط الريح".

ويشير الديك ختامًا إلى الطريقة الرابعة وهي حالة المابين بين، ويقصد بها وقوع الراوي في حالة شكّ وتلبّس "تلغي الثنائيات"، فلا يعرف إن كان مستيقظًا أم نائمًا، ولا يدرك أنّ ما يحصل هو واقع أو مجرد حلم، ولا يميز بين ما هو حقيقي أو خيال مشيرًا إلى توظيفه لها في بعض القصص.[4]

يتبيّن من خلال الدراسة أنّ الناقد يعتمد على بعض المصطلحات التي يوظّفها الناقد

---

(1) الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني، ص193

(2) انظر: نفسه، ص 194- 196

(3) نفسه، ص196

(4) انظر: نفسه، ص197، 198

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسطوري، مثل اللاوعي والغرابة... ونظرًا لارتباط المنهج الأسطوري بالمنهج النفسي فإنّه يستعين ببعض مصطلحاته مثل الشعور والخوف والكبت والقلق والأحلام والكوابيس، فضلًا عن استخدامه لبعض مصطلحات السيميائية كالدلالات والرموز. ويعتمد الناقد على بعض المرجعيات المتعلقة بفكرة الاغتراب والغربة مثل "الاغتراب"، لـ(ريتشارد شاخت)، و"حول الاغتراب الكفكاوي، رواية المسخ نموذجًا" لإبراهيم محمود، و"الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب)" لشاكر عبد الحميد. كما يتكئ على كتاب "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها" لمحمد عجينة، و"سيمياء العنوان" لبسام قطوس، وبعض كتب الحيوان للجاحظ وكمال الدين الدميري.

بناء على ما تقدّم، نلاحظ أنّ النقّاد الذين تناولوا القصة من حيث المضمون والشكل معًا كثر، على اعتبار أنّ الأعمال الأدبية بشكل عام، والقصة جزء منها، تتكون من المضمون والشكل، إذ هما كالروح والجسد للعمل الأدبي، أو هما وجهان لعملة واحدة، يكملان بعضهما البعض، ويحتويان بعضهما دون انفصال، فلا يتمّ العمل الأدبي بأحدهما دون الآخر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

نقد المسرحية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3- نقد المسرحية

مدخل

ليست المسرحية كالشعر أو الرواية أو القصة، فلها وضع خاصٌّ بها، إذ لا يمكن أن يتم تداولها، أو لا يمكن أن تؤدّي الوظيفة المنوطة بها، كالفنون الأدبية الأخرى إلا بتوظيف أدوات المسرح وتقنياته، من مسرح وممثلين وملابس وديكور وموسيقى وأضواء وأدوات وغير ذلك، وإلا عُدّت مسرحًا ذهنيًّا هدفه القراءة وليس الأداء أو التمثيل، كما هو معروف، فما هي المسرحية؟

يورد (الارديس نيكول) عدة تعريفات للمسرحية، ولكنّه يؤكّد على أنها "ليست مرآة للحياة إلا بالمعنى الذي تمدُّنا فيه بنوع من الشبه الطبيعي للوجود الإنساني فوق المسرح."[1] ويعود بنا ذلك إلى نظرية المحاكاة الأرسطية، فبهذا تكون المسرحية أكثر إقناعًا وتأثيرًا في الجمهور المتلقي، كما أنّها تقوم على عنصر الإيهام. ويرد في "معجم المصطلحات الأدبية" أنها "إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف."[2] فالمسرحية إذن تجمع بين الأدب والفن الاستعراضي (التمثيل)، فضلًا عن اعتمادها على مجموعة من الأدوات التي تساعد في أدائها وتقديمها للجمهور، كالمسرح ومحتوياته التي أشرنا إليها آنفًا. لذلك على الكاتب أن يوازن بين هذين الجانبين (الأدب والفن)، ليخرج العمل متكاملًا. وعلى الناقد المسرحي أيضًا أن يلتفت إليهما، ويعنى بنقدهما معًا، فهو ينقد عملًا أدبيًّا فنّيًّا.

إنّ أي نشاط أدبي يواكبه أو يتبعه نشاط نقدي، فمن شأن الأخير أن يقيّم الأول، فيكشف عن نقاط القوة والضعف فيه، كما يكشف عن جوانبه الموضوعية والفنية، ويدفعه إلى التطوّر. ولنا

---

(1) نيكول: الارديس، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، الكويت، دار سعاد الصباح، ط2، 1992م، ص42

(2) فتحي: إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986م، ص323

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن نتساءلَ: كيف كانت حركة النقد المسرحي في فلسطين المحتلة عام 1967م قبل تسعينات القرن الماضي؟

ضمن هذا الإطار، يؤكد محمد محاميد على غياب النقد الموضوعي المنهجي المنظّم، وبروز النقد غير الموضوعي الذي ينقسم بدوره إلى نقد مؤيِّد، يمدح فيه صاحبُه المسرحيةَ أو الفرقة التمثيلية وأعضاءَها، ونقدٍ معادٍ، يذمّ صاحبُه المسرحية أو الفرقة. ويذهب محاميد إلى أنّ معظمَ ما كُتِبَ كان على يد ممثلين نشروا ما كتبوه في الصحف والمجلات.[1] ومن هنا ارتبط النقد المسرحي بالصحافة بشكل أولي. وتبقى الأسئلة مطروحة: ماذا طرأ على النقد المسرحي بعد ذلك؟ هل تطور وأصبح منهجيًّا وموضوعيًّا؟ وهل استقلّ عن الصحافة ووجد سبيله، جنبًا إلى جنب، مع نقد الشعر والرواية والقصة؟ لذا جاء هذا الفصل ليجيب عن هذه الأسئلة وغيرها.

3-1 دراسة تاريخية

أعدَّ الناقد قسطندي الشوملي دراسة تاريخية عنوانها "**الحركة المسرحية في فلسطين: نشأتها وتطورها 1900-1990**"[2]، وقد قسّم دراسته تاريخيًّا تحت أربعة عناوين فرعية مبيّنًا، منذ البداية، أنّه لن يتطرق إلى الخصائص الفنيّة في دراسته، فهذا سيجعل الدراسة طويلة. يبدأ دراسته بالحديث عن "الحركة المسرحية في العهد العثماني"، إذ يرى أنّ المسرح الفلسطيني كان محاكاة للمسرح الأوروبي والعربي، ويشير إلى أنّ نشأة المسرح كانت متزامنةً مع المدارس الإرسالية، كما أنّ المدارس شجّعت طلابها على تمثيل الروايات المختلفة، ويذكر أنّ نشوء الجمعيات كان له دور في نشأة المسرح وتطوره آنذاك، فضلًا عن قدوم ممثلين من مصر ولبنان إلى فلسطين، وأدائهم

(1) انظر: محاميد: محمد عبد الرؤوف، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67- 87، الطيبة، مركز إحياء التراث العربي، 1989م، ص142- 144

(2) الشوملي: قسطندي، الحركة المسرحية في فلسطين: نشأتها وتطورها 1900- 1990، كنعان، الطيبة، العدد 66، ص51-60

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعض العروض المسرحية.[1] ولم يشر الباحث هنا إلى رأي السلطات العثمانية في المسرح وموقفها منه، كما لم يشر إلى الصعوبات التي واجهت المسرح في تلك المرحلة.

يتحدّث الشوملي عن تطوّر "الحركة المسرحية في عهد الانتداب"، وعن النشاط المسرحي، وذلك بسبب انتشار المعاهد والجمعيات والنوادي التي عنيت بالتمثيل، كما يتحدّث عن زيارة عدة مسارح عربية لفلسطين في تلك الفترة، مما أسهم في النشاط التمثيلي، ثم يذكر مجموعة من الأدباء الذين كتبوا نصوصًا مسرحية مثل نجيب نصار وجميل البحري وأسمى طوبى وعائلة الجوزي وغيرهم. ويشير إلى أهم المسرحيات التي عُرضت في فلسطين، ومعظمهما كان مترجمًا أو مقتبسًا عنها، مثل "البخيل" و"روميو وجولييت" و"هملت" وغيرها، وقد اهتمت بها المدارس الإرسالية. ومن المسرحيات العربية "المروءة والوفاء" و"مجنون ليلى" و"كليوباترا" وغيرها، وقد اهتمت بها المدارس الوطنية. ويتحدث عن جهود عزيز ضومط المسرحية في الغرب والشرق.[2] ولكنّه تحت هذا العنوان لم يتحدّث عن دور حكومة الانتداب في تطوّر المسرح أو عرقلته، ولم يتحدّث عن النقد المسرحي في تلك الفترة، إلا لمامًا، كأن يقول: كتب فلان عن مسرحية كذا، دون أن يعقّب على ما ورد. وإن كان النقد المسرحي آنذاك انطباعيًّا في الغالب، إلا أنّه التفت إلى أداء الممثلين وإلى لغة المسرحية ومضمونها، كما التفت إلى تلقي الجمهور للمسرحية بشكل عام. وذكر الباحث دور المدارس الإرسالية في عرض عدد من المسرحيات المترجمة، دون أن يبيّن سبب ذلك، وهو على الأغلب أنّ حكومة الانتداب هي المسؤول عن تلك المدارس، وبالتالي فإنَّ أنشطتها كافة ستكون تحت رقابتها.

أما "الحركة المسرحية في العهد الأردني" فإنّ الناقد يذكر أنّها كانت ضعيفة ومقتصرة على العروض المدرسية والمعاهد، إذ يقدّمها الهواة. ثم يتحدّث عن المسرح الأردني في الستينات، فقد

---

(1) انظر: الشوملي، الحركة المسرحية في فلسطين، ص51، 52

(2) نفسه، ص52- 54

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظهرت "أسرة المسرح الأردني" التي قدّمت عروضًا عديدة، نالت إعجاب المسؤولين. وينتقل الشوملي للحديث عن المسرح في الضفة الغربية، إذ يذكر أنّ "فرقة المسرح الحديث" قد قدمت عروضًا مسرحية في رام الله. ويشير إلى الصعوبات التي واجهت المسرح الأردني، كغياب العنصر النسائي والمبدعين وعدم اهتمام الحكومة الكافي. كما يشير إلى اهتمام النقد بالمسرحيات والأداء المسرحي واللغة.[1]

لقد أولى الناقد المسرح الأردني الاهتمام أكثر من المسرح الفلسطيني في العهد الأردني، مع أنّ الدراسة تدور حول المسرحية الفلسطينية فقط، هذا من جانب، ومن جانب آخر لم يتطرّق إلى فترة النكبة، وهي أهم مرحلة مرّ بها الشعب الفلسطيني، إذ أدّت إلى قلب حياته من جميع جوانبها. ومن جانب ثالث أغفل الناقد حركة المسرح في غزة، إذ كانت آنذاك تابعة لمصر، والضفة الغربية تابعة للأردن، كما أغفل الحديث عن تطوّر المسرح في بقية مدن الضفة الغربية.

أما عن "الحركة المسرحية تحت الاحتلال" فإنّ الناقد يذكر أنّها بدأت عفوية، ثم انطلقت عدة فِرَقٍ في القدس ورام الله ونابلس منذ أواخر الستينات، وقد قدمت عروضًا مسرحية كثيرة ومتنوعة، وكان هدف معظمها دعم المقاومة والصمود في وجه الاحتلال، ولكنّ الاحتلال كان يمارس سياسة التضييق والملاحقة والسجن ووضع القيود، مما أدّى إلى تفكك بعض هذه الفِرَق. ويشير إلى التعاون المسرحي المشترك بين فلسطينيي الداخل وفلسطينيي الضفة الغربية الذي نتج عنه إنشاء مسرح الحكواتي في القدس عام 1977م. ويذكر انقسام بعض الفِرق، مما أدى إلى نشوء فِرق جديدة ولكنّها بوجوه قديمة، وذلك لم يخدم الحركة المسرحية، بل بالعكس، فقد أضرَّ بها، على حدِّ تعبيره. كما يذكر أنّ النشاط المسرحي كان مركّزًا في القدس والمدن المحيطة بها، إذ إنّ

(1) انظر: الشوملي، الحركة المسرحية في فلسطين، ص54– 56

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمثيل فيها لا يحتاج إلى تصريح من سلطات الاحتلال، وبالتالي فإنّ ذلك قد حدَّ من عدد الجمهور ونوعيته. ويصرّح الشوملي أنّه لا يوجد كاتب مسرحي متميّز، وعلى الرغم من ذلك يذكر مجموعة من الأدباء والشعراء الذين كتبوا مسرحيات نثرية أو شعرية في الضفة أو في الجليل والمثلث. يتحدّث بعد ذلك عن غياب النقد الموضوعي، إذ يرى أنّ ما يُكتب عن المسرحيات ما هو إلا انطباعات شخصية، لا تحتكم إلى مناهج النقد، وهذا يذكّرنا بما ذهب إليه محمد محاميد من قبل. ويشير ختامًا إلى "مهرجان القدس للمسرح الفلسطيني" الذي أقيم سنة 1990م، وتضمّن عروضًا مسرحية ومحاضرات لمدة شهر.[1]

لم يتحدّث الشوملي في هذا الجزء من دراسته عن حركة المسرح في بقية مدن الضفة الغربية، إذ اكتفى بالحديث عن رام الله ونابلس، والقدس طبعًا، ولم يتحدّث عن النشاط المسرحي في قطاع غزة مطلقًا، فهل يعقل أنه لم يوجد أي محاولات مسرحية في غزة منذ العهد العثماني حتى عام 1990م؟!

إنّ المرحلة التي يغطيها الناقد في دراسته طويلة تمتدّ إلى تسعين سنة، وأعتقد أنَّ دراسة تاريخية كهذه لا يمكن أن تفيَ الموضوع حقَّه، لذلك جاءت الدراسة لمحة سريعة عن الحركة المسرحية في فلسطين خلال هذه الفترة الممتدة من أول القرن العشرين إلى أواخره، فضلًا عن أنّه لم يلتفت إلى المضامين التي عالجتها المسرحيات في أي مرحلة. ولم يشر الناقد إلى الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع، مع أنّه اعتمد على بعضها واقتبس منها. أما مراجعه التي استند إليها فهي ذات طابع تاريخي في العموم، ومتعلقة بالمسرح الفلسطيني، مثل "الحركة المسرحية في المناطق المحتلة" لمحمد أنيس، و"مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية" لمحمد محاميد،

(1) انظر: الشوملي، الحركة المسرحية في فلسطين، ص56- 59

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و"المسرح الفلسطيني المحلي والأزمة" لمنصور قاسم، وغيرها.

3-2 دراسات تهتمّ بالمضمون

ثمة دراسات نقدية عنيت بمضمون المسرحية، وقد تعددت الموضوعات التي تناولها النقاد في دراساتهم، وهؤلاء النقّاد هم:

3-2-1 عادل الأسطة

في كتابه "**اليهود في الأدب الفلسطيني 1913- 1987**" يتناول عادل الأسطة صورة اليهود في الفنون الأدبية المتنوعة، وسيكون التركيز هنا على صورة اليهود في المسرحية. وبما أنّ الباحث يتحدّث عن موضوع واحد في دراسته، وهو صورة اليهود، فإنّه يركّز على المضمون دون التطرّق إلى الجانب الفنّي، معتمدًا على كتب التاريخ والاجتماع والسياسة فضلًا عن المصادر الأدبية، وهو ما يقوم عليه المنهج الاجتماعي، يقول: "وركزنا، في تحليل النصوص، على المضمون دون الالتفات إلى الناحية الفنية، فالدراسة تتبع تصور طرف، من خلال أدبه، لطرفٍ آخر..."[1]

يتناول الأسطة عددًا من المسرحيات الفلسطينية دارسًا صورة اليهود فيها، ففي مسرحية برهان الدين العبوشي "وطن الشهيد" يركّز، أي الناقد، على أهم الأفكار التي يطرحها الكاتب في مسرحيته كخطر اليهود وحبهم للمال واتصافهم بالمكر والخداع وتسخير الفتيات للإيقاع بالشبان العرب،[2] إذ تسهم هذه الأفكار في رسم صورة اليهود، التي يهتم الأسطة بإبرازها. ويشير في بعض المواضع إلى أنّ هذا النص هو نصٌّ مسرحي، ولكنّه لم يتعامل معه على هذا الأساس، فما يهمّه هو المضمون وليس الشكل. وعلى الرغم من ذلك فقد التفت قليلًا إلى الشخصيات في المسرحية،

(1) الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص9 (المقدمة)

(2) انظر: نفسه، ص27- 33

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعددها كثير لافت للنظر. وإنّ حديثه عن فكر الكاتب وانطلاقه من رؤية إسلامية، هو ضمن إطار الأيديولوجية التي يهتم بها المنهج الاجتماعي، وإن كانت مخالفة للفكر الماركسي.

وفي مسرحية توفيق فيّاض "بيت الجنون" يشير الناقد إلى أنّها مسرحية رمزية، فالكاتب لم يتحدّث عن اليهود بشكل مباشر، بل إنّه وظّف الرمز في وصفهم، فهم ذئاب بشرية تمتص الدماء، ويرمز إليهم بأنهم ريح غربية غريبة. وكذلك بطل المسرحية الأستاذ سامي، فإنه يرمز إلى الفلسطيني المثقّف المقاوم، وهو لا يفرّق بين اليهود، ولكنّه يعترف، ومن ورائه المؤلف، بأنّهم ضحايا، ولكنّهم تحوّلوا إلى جلّادين، ولا يحقُّ لهم ذلك.[1]

يتعامل الأسطة مع هذه المسرحية باعتبارها نصًّا أدبيًّا يعالج الموضوع الذي يهمّه، وهو صورة اليهود، فلم يلتفت إلى الأشخاص سوى مرة واحدة في حديثه عن سامي، بطل المسرحية، فهو الشخصية الوحيدة في النص، ولم يتحدّث الناقد كذلك عن عدد فصول المسرحية أو مشاهدها، وقد يكون ذلك لأنها مبنية من فصل واحد، وإن كان قد ذكر ورود صورة اليهود في مسرحية العبوشي السابقة في أرقام فصولها ومشاهدها، فهو لم يُعنَ بالأساس، وكما ذكر في المقدمة، بالدراسة الشكلية أو الفنية، ولكننا نراه هنا يتجاوز المضمون ليتحدّث عن الرموز ودلالاتها في هذه المسرحية، وهذا خروج عن المنهج الاجتماعي ليقترب من المناهج النصية أو الشكلية كالسيميائية.

أما مسرحية "المطعم" لسميح القاسم فإنَّ الناقد يعقّب عليها باقتضابٍ قائلًا: "وفيه يرى الكاتب أنّ العرب واليهود كانوا يعيشون معًا بهدوء، ثمّ جاء الإنجليز وأوقعوا بينهما."[2] ولم يزد على ذلك شيئًا، على الرغم مما تحمله هذه المسرحية من معانٍ وأفكار مهمّة، كان يمكن للأسطة أن يتوقف عندها لإبراز صورة اليهود لدى القاسم، إذ يقرّ الأخير بإمكانية التعايش السلمي بين

(1) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص78- 81

(2) نفسه، ص105

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العرب واليهود، بل إنّ ذلك كان واقعًا قبل الانتداب. ويقرُّ بخبث الإنجليز ومكرهم في الإيقاع بين الجيران: العرب واليهود.

ومن المسرحيات التي يدرسها الناقد مسرحية "شمشون ودليلة" للشاعر معين بسيسو، الذي وظّف القصة التوراتية معكوسة، إذ جعل شمشون محتلّا، وليس بطلًا يمجّده اليهود. وجعل دليلة بطلة ومقاتلة فلسطينية، وليست خائنة كما في القصة التوراتية. ويشير الأسطة إلى تأثّر بسيسو بما جاء في مذكرات الكاتبة اليهودية (يائيل دانيال)، إذ أورد في نصّه المسرحي كلامًا ورد على ألسنة الجنود الإسرائيليين كما ورد في تلك المذكرات. ويذكر الأسطة أنّ بسيسو يشير إلى أنّ فكرة الاستعلاء والتميز لدى الإسرائيليين قد سقطت أمام صمود الفلسطينيين.[1]

يتحدّث الناقد عن الشخصيتين الإسرائيليتين في النص المسرحي، بشكل سريع. أما من ناحية اللغة فإنّه يلتفت إلى توظيف بسيسو لضمير "نحن" الذي يعبّر عن تميّز اليهود، وضمير "هم" الذي يعبّر عن غير اليهود، على الرغم من أنّ بسيسو يوظّف ضمير المخاطب "كم". لذلك نرى أنّ الناقد يتّكئ أحيانًا على المناهج النصية، وإن كان بشكل قليل وسريع، وذلك في خدمة رؤيته المضمونية.

ويُلحظ أنّ الدارس كتب عن مسرحيات كُتبت في أزمنة مختلفة، منذ أربعينات القرن الماضي حتى سبعيناته، وهذا ينسجم مع عنوان دراسته. وهو لم يتوقف أمام مسرحيات أخرى كثيرة؛ لأنها لم تبرز صورة اليهود فيها، كما أنّه يعتمد على المسرحيات المطبوعة فقط. ويُلحظ أيضًا أنّ ثمة رؤية نقدية واضحة لدى الناقد، فهو ينطلق من منهجية واقعية، إذ يعنى بموضوع المسرحية، والموضوع الذي يبحث فيه ويناقشه هو صورة اليهود، كما أشرنا سابقًا. ولا شكّ أن كُتَّاب هذه

(1) انظر: الأسطة، اليهود في الأدب الفلسطيني، ص120- 125

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسرحيات ينطلقون من فكرٍ معيّن، جعلهم يهتمّون بهذا الموضوع. ويبدو أنّ الناقد نفسه، أيضًا، ينطلق من فكر واقعي، مما جعله يختار هذا المنهج دون غيره لقراءة هذه المسرحيات. أما لغته النقدية فإنّها تمتاز بالسهولة والوضوح.

3-2-2 قسطندي شوملي

يعالج قسطندي شوملي موضوعًا مهمًّا في الأدب بشكل عام، وفي الأدب أو المسرح الفلسطيني بشكل خاص، وتحديدًا عند الكاتب جمال بنورة، وهو قضية الحياة والموت، فقد أعدَّ دراسة بعنوان "**جدلية الحياة والموت في مسرحيات جمال بنورة**"[1]، إذ يبدأ بمقدمة عن الحركة المسرحية في فلسطين منذ نشأتها الأولى إلى مرحلة قدوم السلطة الفلسطينية سنة 1994م، وقد استغرقت هذه المقدمة أربع صفحات ونصف، ولا أعتقد أنّ لهذه المقدمة الطويلة، لبحث قصير، ضرورة أو أهمية، إذ يمكن أن يلخّصها شوملي بصفحة أو أقل. ثمّ إنّ قارئ هذه المقدمة يشعر أنّها ملخّص للبحث السابق الذي أعدّه عن نشأة المسرح وتطوره في فلسطين، مع وجود اختلافين: الاختلاف الأول أنّه يأتي هنا على ذكر النكبة في فقرة واحدة، مبينًا أثرها على الحياة الثقافية للفلسطينيين، ولم يأتِ على ذكرها في دراسته الأولى، وكنتُ قد أشرتُ إلى ذلك في موضعه.

أمّا الاختلاف الثاني فإنه يأتي في هذه المقدمة على النشاط المسرحي في ظل السلطة الفلسطينية في قطاع غزة، مشيرًا إلى قلة الدعم الرسمي للمسرح الفلسطيني، وإلى غياب الرقابة العسكرية عن الكتّاب، كما كانوا تحت الاحتلال، فحصل الكتّاب على الحرية في التعبير عمّا يريدون. ولكنّه لم يشر إلى النشاط المسرحي في الضفة الغربية، على العكس تمامًا مما فعله في دراسته الأولى.

---

(1) شوملي: قسطندي، أسماء ورموز في الأدب الفلسطيني، رام الله، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، ط1، 2010م، ص110- 124

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقبل أنْ يبدأ بدراسة مسرحيات بنورة، يذكر عددًا من المسرحيات العالمية والعربية التي عالجت فكرة الصراع بين الحياة والموت، ثم يتوقف عند مسرحية بنورة الأولى وعنوانها "الحياة والموت"، إذ يذكر أنّ الكاتب استلهم هذه المسرحية من الواقع الفلسطيني، باذلًا جهده وإمكانياته التعبيرية في إبراز البعد التاريخي والاجتماعي لجدلية الحياة والموت موظّفًا الرموز المسرحية كالمقبرة والليل، فالمسرحية حلم متمثّل بتجربة ميثولوجية، على حدِّ تعبير الناقد، وهذا يذكّر بالناقد (كلود شتراوس) وتحليله للأساطير.

يتحدّث شوملي عن بناء المسرحية التي تبدأ أحداثها في المقبرة، ذاكرًا أنّ الكاتب جعلها في سبع لوحات، يقابل الراوي أو الشاب، الذي قُدِّر عليه الموت، في كل لوحة شخصًا ميتًا، فيحاوره في سبب موته، وفي اللوحة السابعة يجتمع الأموات ويتبادلون الحوار مع الشاب حول أمنياتهم واعترافاتهم. ويتحدث الشاب في ختام المسرحية عن أهمية تذكّر الموت، لكي يزن الإنسانُ أعمالَه، ويرتبط ذلك بالحلم لأنه سعادة الإنسان، وهذا يذكّر أيضًا بتحليل (فرويد) و(يونج) للأحلام. أما عن زمن المسرحية فهو الليل.

والناقد يرى أنّ المسرح يمكن أن يكون واقعًا أسطوريًّا، فقد استطاع الراوي إيقاظ الأموات ومحادثة كلٍّ منهم بحسب مشكلته الاجتماعية، والكاتب هنا يهدف إلى عرض المشاكل الاجتماعية والسياسية، فالمسرحية، كما يذكر شوملي، تحمل "رسالة إنسانية هامة تهدف إلى إغناء الوعي وتعميقه من خلال تصوير المشاعر والأفكار الإنسانية للشخصيات المختلفة في المسرحية."[1]

ويشير الناقد إلى دلالات الشخصيات في لوحات المسرحية وارتباطها بالواقع وبالمضمون، وهذه الشخصيات تمثّل مراحل مختلفة من حياة الفلسطينيين، كما تمثّل قضايا ومشكلات اجتماعية وتاريخية، لذلك تحوّلت إلى صور أو رموز درامية. ثم يتحدّث عن الفكرة الأساسية التي تدور حول حقيقتين مهمتين هما الموت، والحب الذي يعني الحياة. ويذكر أنّ شخصية الراوي ليست ناضجة،

(1) شوملي، أسماء ورموز في الأدب الفلسطيني، ص118

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كالشخصيات الأخرى، بما فيه الكفاية، لذلك يرى أنّ الكاتب قصّر في جانب هذه الشخصية، في رسم الصراع النفسي في داخلها. وعلى الرغم من ذلك يرى أنّ الكاتب لديه نظرة متطورة إلى الواقع، كما أنّ أدواته المسرحية في تطوّر واضح، ويشير إلى النهاية المأساوية للمسرحية وهي قبول الموت، ويرد ذلك على ألسنة معظم الشخصيات. ويؤكّد مرة أخرى على أنّ "مكونات هذه المسرحية مبنية بمنظور سميولوجي."[1]

من هنا نلاحظ أنّ الناقد لم يلتزم بالحديث عن المضمون فقط، إذ التفت بشكل عابر إلى الشكل، متكئًا على السيميائية في الحديث عن مكونات هذه المسرحية ودلالاتها.

يتناول قسطندي شوملي مسرحية ثانية لجمال بنورة عنوانها "الحلم والحقيقة"[2] مشيرًا إلى مضمونها الذي يدور حول الصراع بين الموت والحياة المتمثّلة بالأسْر أو الإعاقة، بمعنى أنّها حياة ناقصة، وغير سويّة. لذلك فالناقد يوظف هنا أدوات المنهج الاجتماعي، إذ يعنى بالمضمون: الحياة والموت والصراع بينهما. كما أنّه يلتفت إلى الواقع الذي أبرزه كاتب المسرحية، وفي هذا المجال يقول (جورج لوكاتش): "إنّ العمل الفني والفكري يتحرك حتمًا إما اقترابًا من الواقع أو ابتعادًا عنه."[3] ذاكرًا أنّ هذا الابتعاد متعلّق بالنزعة الطبيعية والبيئة والوراثة.

يتعامل الناقد مع هذه المسرحية على اعتبار أنّها نصّ أدبي، وليست مسرحية يمكن أداؤها على خشبة المسرح، لذلك كان تحليله أدبيًّا، أكثر منه فنّيًّا. ومن الملاحظ أنّ الدراسة تفتقر إلى المراجع النقدية.

---

(1) شوملي، أسماء ورموز في الأدب الفلسطيني، ص120

(2) انظر: نفسه، ص121- 124

(3) لوكاتش: جورج، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلّوز، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1985م، ص132

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3-2-3 وليد أبو بكر

لعلّ أكثر النقاد الفلسطينيين اهتمامًا بالمسرح هو وليد أبو بكر، ويظهر ذلك من خلال كتاباته المتنوعة في هذا المجال، فضلًا عن علاقته بمن يعملون فيه. وقد صدر له في هذا الصدد كتاب عنوانه "**لغة الجسد في المسرح: دراسات**"، إذ يحتوي على دراسات مسرحية متنوعة، منها الموضوعي ومنها النظري ومنها التطبيقي، كما يحتوي على مقالات صحفية تتعلق جميعها بالنقد المسرحي. أمّا من حيث المضمون، فيخصص الدراسة الرابعة من الكتاب لموضوع المرأة، وهي بعنوان "**المرأة في المسرح العربي**"[1] مشيرًا إلى أنّها تحضر في المسرحية كعنصر أساسي: مؤلفة، أو ممثلة، أو مخرجة، أو كموضوع، ذاكرًا أنّ النمط التقليدي للمرأة هو السائد في المسرحيات العربية، كما يظهر نمط آخر وهو المرأة الساعية إلى التحرر. ويدعم الناقد رأيه من خلال الأمثلة المتنوعة من المسرحيات العربية في هذا الشأن، فالزوجة التقليدية تظهر مثلًا في مسرحية "حبينا بعضنا" للمخرج العراقي جواد الأسدي، وتظهر صورة المرأة كمخلوق وُجِدَ لخدمة الرجل في مسرحية نعمان عاشور "جنس الحريم"، كما تظهر صورة المرأة القوية المتمردة في مسرحية "صورة جديدة" للمسرحي العراقي يوسف العاني. أما مسألة التحرر فإنّ الباحث يرى أنّ المسرح العربي قد فشل في طرح مثل هذه القضية، لذلك يقول: "إنّ المبالغة في (تحرير) المرأة مسرحيًّا غالبًا ما ارتدّت ضد تحرير المرأة، مسرحيًّا وواقعيًّا، وأن ما يمكن أن يفيد قضية المرأة هو تقديمها كجزء من مجتمع، في مرحلة حضارية معينة، لتكون مساوية للرجل فيه، واعية لواقعها، فاعلة من أجل تغييره، لا بالقفز أو الصدمة التي تستلزم مقاومتها، ولكن بالعمل على تغيير (قوانين المجتمع) بإصرار، حتى تجد المرأة مكانتها فيه."[2]

---

(1) أبو بكر: وليد، لغة الجسد في المسرح: دراسات، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1998م، ص63- 95

(2) نفسه، ص94، 95

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونلاحظ اتّكاء الناقد على المنهج الاجتماعي وعلى النقد النسوي الذي تَبرز خصائصه في أثناء التحليل، ويلتفت، بشكل سريع، إلى التمثيل والأداء، ونلاحظ أنّه يعتمد على المسرحيات نفسها في التحليل دون الرجوع إلى مرجعيات نقدية.

3-3 دراسات شكلية

يهتم بعض النقاد بالدراسة الشكلية، فيلتفتون إلى الجوانب الفنية معتمدين على المناهج النصية الحديثة، ولا يقاربون المسرحية من حيث المضمون، ولا يلتفتون إلى ما هو خارج النص، وهؤلاء النقاد هم:

3-3-1 جمال سلسع

في دراسته "**الاستحضار الأسطوري والتراثي في المسرحية الشعرية**" يؤكد جمال سلسع على أنّ للمسرحية الشعرية عناصر غير موجودة في القصيدة نفسها، ويجب "علينا أن نتطرق إليها عند الحديث، عن التوظيف الأسطوري والتراثي داخل المسرحية. كي نخرج في هذه الدراسة بحقائق نقدية هامة، توضح ماهية الاستحضار الأسطوري والتراثي، داخل المسرحية الشعرية في الأرض المحتلة."[1] يفهم من قوله هنا أنّه سيعتمد على المنهج الأسطوري مع الإفادة من التناص الأسطوري، فما مدى تطبيقه لذلك؟ وما أبرز مرجعياته؟

يذكر الناقد أنّ الشاعرة سميرة الشرباتي في مسرحيتها "أدونيس الرافض للغربة" تستحضر الأسطورة للتواصل بين الماضي والحاضر، والتعبير عن واقع الفلسطينيين وتجربتهم مع الغربة والاغتراب. ويطرح جملة من الأسئلة مثيرًا بعض القضايا الفنية عن نجاح الشاعرة في استحضار الشخصيات، والحوار والبناء الدرامي والتوازن في الحوار بين أطراف الصراع وعن الشاعرية

(1) سلسع، الأسطورة والتراث، ص83

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والخصائص الشعرية.[1]

يتناول الناقد عناصر المسرحية كالصراع الذي برز في بدايتها، ثم طغى الحوار عليه، ويتناول البناء الدرامي مشيرًا إلى تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، ويلتفت إلى المقاطع الشعرية، وهنا يأخذ على الشاعرة إطالتها لها، وعدم التوازن بينها وبين وصف الصراع. ويتوقف عند اللغة الشعرية، ولكنّه يأخذ على الشاعرة، أيضًا، استخدامها لأسلوب التكرار الذي يقتل الفكرة، كما يأخذ عليها استخدامها للغة العادية، إلا أنّها توظف بعض الصور الفنية.[2]

من الملاحظ أنّ دراسة الجوانب الفنية (عناصر المسرحية) هي السمة البارزة، عمومًا، في هذا التحليل، باستثناء إشارات سريعة ومتفرقة لاستحضار التراث والأسطورة، مما يعني أنّ الدراسة الجمالية هي التي طغت على المنهج الأسطوري، فالناقد قد انحرف عن منهجيته التي يكشف عنها من خلال عنوان دراسته ومدخلها. وعلى الرغم من ذلك فإنّه يوظّف بعض المصطلحات النقدية والمسرحية مثل: المعادل الموضوعي، الاستحضار، الأقنعة الشعرية، الحوار، الحوار الداخلي، الصراع، الدراما والبناء الدرامي. ومن جهة أخرى فدراسته تفتقر إلى المرجعيات الخاصة بالأسطورة والتراث، فقد أفاد من كتاب "الحياة في الدراما" لـ(إريك بنتلي)، و"جماليات القصيدة المعاصرة" لطه وادي، و"زمن الشعر" لأدونيس.

3-3-2 زين العابدين العواودة

يدرس زين العابدين العواودة موضوعًا مهمًّا، وهو دلالة الأغنية الشعبية عند إميل حبيبي، في دراسة عنوانها "**حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي- الأغنية الشعبية**

---

(1) انظر: سلسع، الأسطورة والتراث، ص84، 85

(2) انظر: نفسه، ص86 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفلسطينية في مسرحية "أم الروبابيكيا؛ هند الباقية في وادي النّسناس– مونودراما" نموذجًا"[1].

يبدأ الناقد دراسته هذه بمقدمة تتحدّث عن فلسفة الكاتب إميل حبيبي في كتاباته بشكل عام، وفي مسرحية "أم الروبابيكيا" بشكل خاص، إذ تنطلق هذه الفلسفة من الالتزام الوطني، والاهتمام بالقضية الفلسطينية وما آل إليه الشعب الفلسطيني بسبب النكبة والنكسة. ويشير إلى حرص المؤلف على توظيف التراث الفلسطيني واللهجة الفلسطينية في أعماله عامة، وفي المسرحية، موضوع الدراسة، خاصة، للحفاظ على الهوية الوطنية.[2]

ويبيّن في المقدمة المنهج الذي سيسير عليه في دراسته للنص المسرحي المذكور، وهو المنهج السيميائي، كما يخصص ذلك أكثر حين يذكر أنّه يوظف نظرية (غريماس).[3] ولكن يؤخذ على الناقد أنّه ينفي أو يلغي كفاءة المناهج النقدية الأخرى، في مقابل السيميائية التي يرى أنها أصلحها جميعًا، إذ يقول: "ويراها (الباحث نفسه) أصلح المناهج للمقاربة النقدية، وذلك انطلاقًا من الخلفية المعرفية الدّالة على أنّ كلّ شيء من حولنا في حالة بثّ غير منقطع للإشارات، فالمعاني لصيقة بكلّ شيء، وهي عالقة بكل الموجودات حيها وجمادها، وما على المتلقّين سوى إبداء النية في التلقي، لكي يشرع العقل في عملية معقدة، هي تفكيك الشبكات الإشارية للمعاني المحيطة بنا واستيعابها."[4] وقد جعل الناقد كلامه، هنا، عامًّا، وليس خاصًّا بهذه المسرحية على وجه التحديد، ولعلّ ذلك من باب التنظير للمنهج السيميائي. كما يُفهم من

---

(1) العواودة: زين العابدين، حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي– الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبابيكيا؛ هند الباقية في وادي النّسناس– مونودراما" نموذجًا، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، إربد، المجلد 11، العدد 2(ب)، 2014م، صص1201– 1228

(2) انظر: نفسه، ص 1202

(3) نفسه، ص1203، وانظر: مفتاح: محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص150 وما بعدها

(4) العواودة، حضور الأغنية الشعبية، ص1203، وانظر: الأحمر: فيصل، معجم السيميائيات، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م، ص8

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كلامه أنّه سدَّ الطريق أمام المناهج الأخرى.

يعتمد العواودة على مجموعة من المراجع المهمّة المتخصصة، والتي تربط بين المنهج الذي يسير عليه: السيميائية، والفن الأدبي الذي يدرسه: المسرحية. كما يوظّف مجموعة من مصطلحات السيميائية، معتمدًا عليها في مقاربته، ومن هذه المصطلحات الأيقونة إذ يوظفها ابتداءً في المقدّمة، فيقول عن نصوص الأغنية الشعبية إنّها "تبدو أيقونات مضيئة بالمعاني والدلالات وبانية لعماد النص."[1] وهكذا تتحول كلمات الأغنية الشعبية من مجرد ألفاظ عامية إلى علامات دالّة تحمل معانيَ عميقة، وتسهم في تشكيل النسيج النصي بانسجام تام، دون إحداث نشاز. ويوضّح وظيفة هذه الأغنية/ الأيقونة، فالكاتب يوظّفها "لتحقيق دلالة وتوصيل مغزى معين في السرد."[2]

وبعد هذه المقدّمة النظرية التي حاول أن يوضح فيها بعض التطبيق، يذكر الناقد عتبات النص التي يقسّمها إلى أقسام، مبتدِئًا بعتبة الشكل الفني للنص، وموضّحًا نشأةَ هذا النوع لدى الغرب، وانتقالَه إلى الوطن العربي. ويذكر أنّ عناصر المسرح مجتمعة هي أيقونات، فالمسرح خير مجال يمكن استثمار الأيقونات فيه، يقول (كير إيلام): "ولعلّ المسرح هو الشكل الفنيّ الوحيد الذي يستطيع أن يستغل ما يمكن أن نطلق عليه التطابق الأيقوني."[3]

وينطبق ذلك بشكل أساسي على الشخصية كعنصر من عناصر المسرحية، "فأين يمكن أن نجد أفضل من هذا التشابه المباشر بين الدال والمدلول الذي نجده في العلاقة بين الممثل

---

(1) العواودة، حضور الأغنية الشعبية، ص1202

(2) نفسه، ص1202

(3) إيلام: كير، العلامات في المسرح، في، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة– مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة سيزا القاسم، إشراف سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار الياس العصرية، 1986م، ص253

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشخصية؟"[1] ويبدو ذلك في العلاقة بين الممثلة وشخصية هند أو الساردة في "أم الروبابيكيا". ويعتمد الناقد في توضيح هذا الشكل على نظرية العامل لـ(غريماس). ويشير إلى دلالة المرأة الممثلة (العامل) وهي أنثى، مبيّنًا ما تواجهه من أجل نيل حريتها اجتماعيًّا، وحرية الوطن سياسيًّا.[2] ولا أرى ضرورة للحديث عن الممثلة في هذا الموضع المخصص للحديث عن الشكل الفني، فقد كان بإمكان العواودة أن يضع عنوانًا خاصًّا بالشخصيات، وإن كانت واحدة على خشبة المسرح، ويدرج تحتها هذا الحديث.

أما العتبة الثانية فهي عتبة العنوان، يوضّح العواودة أهمية تحليله في فهم النص وموضوعه. ونحن "إذا تساءلنا عن كيفية تحليل العرض المسرحي، يكون الجواب بتفكيك عناصره وتجزيئها فما المسرح إلا محاكاة للواقع."[3] إنّ هذا الكلام يرتبط بالعمل المسرحي نصًّا وأداءً، ولكنْ يمكن تطبيقه على العنوان، كجزء من النص، إذ يبدأ الناقد بتحليل عنوان المسرحية الذي يرى أنّ مفرداته تشكّل "علامات سيميائية دالة"، كما يرى أنّه مختصر لمضمون المسرحية، فهو مختار عن قصد بعيدًا عن الاعتباطية. ومن خلال العنوان يبدأ بالتعريف بالساردة، هند، ويذكر صفاتها وعملها اعتمادًا على النص المسرحي.

يبحث الناقد جادًّا عن الدوال، ويحاول قدر الإمكان الوصول إلى مدلولات لها، فعلى سبيل المثال يشير إلى ما تبقى للفلسطينيين من أثاث ومتاع... بُعيد النكبة، وهو دالّ في نظر الناقد، أما مدلوله فيذكر أنّه "التأكيد على أنّ العمران السّكانيّ الفلسطينيّ لأرض فلسطين قديم، والمجتمع الفلسطينيّ فيه قائم ومستمرّ رغم الآثار المدمّرة للاحتلال عليه. وذلك عبر الإشارة إلى أدواته

(1) العواودة، حضور الأغنية الشعبية، ص253
(2) انظر: نفسه، ص1203- 1205
(3) الأحمر، معجم السيميائيات، ص104

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحاضرة فيه رغم تخريبه."[1]

ويشير إلى ازدواجية الدلالة والمفارقة في عدم رحيل الساردة، فهي "باقية". إنّها من وجهة نظرها صامدة وثابتة في أرضها، ولم تتنازل عن هويتها الوطنية أو التاريخية. أما من وجهة نظر المجتمع فهي خائنة، باعت هويتها للمحتل، في سبيل أن تبقى في حيفا. ويرى أنّ حكايتها مع زوجها تشكّل رمزًا، والرمز من المصطلحات السيميائية التي يوظفها الناقد. إنّ هذه الحكاية التي تشمل الطلاقَ وتشتُّتَ الأسرة ترمز "إلى آثار النكبة على الفلسطينيين وأهمها تشتّتهم الذي نجم عنه تفكّك اجتماعيّ في بنيان الأسر والعائلات الفلسطينيّة، وقد اعتقد المهجّرون أنّ الوطنية انعقدت عليهم وأنّ الخيانة لحقت بأهلهم الباقين في الوطن الذين رفضوا مغادرة بيوتهم وقبلوا العيش تحت سلطة الاحتلال."[2]

ومثال آخر على الرمز شخصية هند، فهي ترمز إلى الفلسطينيين الذين لم يهاجروا بسبب النكبة، بل إنّهم ظلّوا متمسّكين بأرضهم وبهويّتهم. ثم يربط الناقد بين المعنى اللغوي لكلمة هند والدلالة المعنوية، أو المعنى غير اللغوي الذي يريده الكاتب، ومن خلال ذلك يؤكّد على أنّه، أي الكاتب، لم يوظّف هذا الاسم عبثًا، فغايته أن يجعل من هند معادلًا للوطن السليب. ويشير ختامًا إلى أنّ هذه المهنة لم تكن من باب العبث أيضًا، فهي تدلُّ على رفض الفلسطينيين الاندماج في المجتمع الإسرائيلي، كما تدلُّ على التمسّك بالهويّة الوطنية.[3]

إنّ الناقد هنا يعمد إلى تقسيم العنوان إلى مفردات ذات دلالات، وهو بذلك يعتمد على ما يسمّى بالتمفصل وهو "أن نتجه إلى تقطيع المعطى الدلالي (المدرك عمومًا ككلية) إلى وحدات

---

(1) العواودة، حضور الأغنية الشعبية، ص1206

(2) نفسه، ص1207– 1208

(3) انظر: نفسه، ص1208، 1209

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مختلفة، وأن نقبل بذلك الانتقال من المتصل إلى المنفصل."[1]

ويؤخذ على الناقد، في هذا الجانب طول عنوان الدراسة، أولًا، وثانيًا أنّه أمضى أكثر من أربع عشرة صفحة في المقاربة السيميائية للنص كله، يعني أنّه استغرق ثلثي الدراسة، وفي فقرات قليلة فقط تطرّق إلى الأغنية الشعبية في هذه الصفحات. ثم بعد ذلك تطرق للحديث عن الأغنية الشعبية ودلالتها في النص المسرحي، وكان ذلك في حدود سبع صفحات، أي ما يعادل ثلث الدراسة، ولا ننسى أنّ قراءتنا للعنوان تشي بأنّ الدراسة ستكون من أولها عن الأغنية الشعبية التي يحملها العنوان.

يتحدّث العواودة عن مضمون النص في العتبة الثالثة، وهو الفضاء الموضوعي في المسرحية، قائلًا: "يتمحور موضوع النص حول فكرة رئيسة واحدة هي جدلية البقاء والتّخلّي، فمضمون النّص ينهض عليها ضمن وحدات سيميائيّة عديدة تتمحور حول معنيين عامّين هما؛ البقاء في الوطن والمحافظة على الهُويّة وعدم التّخلّي عنه رغم عواتي الاحتلال. والعودة إليه بعد الهجرة أو التّهجير القسريّ وانكماش هُويّة المكان، إذ هما المسألتان الحاضرتان بقوة في النّصّ."[2]

من الملاحظ هنا أنّ الناقد يلتفتُ إلى المضمون، متحدّثًا عن موضوع المسرحية، ولكنّه لم يتوسّع في ذلك محافظًا على دراسته الشكلية ومنهجه. ونراه هنا يُدرج فقرة تتحدّث عن ممارسات الاحتلال كالتهجير وتجريف القبور الإسلامية وغير ذلك، والفقرة إنشائية في صياغتها، وهي أقرب إلى الخبر الصحفي، وكأنها مقحمة على الموضوع إقحامًا، لذلك أرى أنّها حشوٌ زائدٌ، أو فضلة يمكن الاستغناء عنها دون أن تختلَّ الدراسة، فهي مما لا يحبّذ في البحث العلمي.

---

(1) كورتيس: جوزيف، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص72

(2) العواودة، حضور الأغنية الشعبية، ص1213

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي العتبة الأخيرة، وهي الفضاء الكتابي، يشير الناقد إلى بناء المسرحية، إذ تتكون من فصل واحد مقسّم إلى خمسة وتسعين منظرًا قصيرًا، تتوزّع الأغنية الشعبية على سبعة عشر منها فقط. ويذكر عدد الصفحات، وأنّها تحتوي على مقدّمة وخاتمة، كما يشير إلى المكان المتمثّل في البيت الفلسطيني بتراثه. أمّا الزمن فهو لولبيّ، إذ يبدأ بيوم واحد ثمّ تستذكر الساردة أيامًا أُخَر. وأمّا الأحداث فيذكر أنّها متداخلة عبر الزمان والمكان، سردت أهمَّ محاورها الأغنيةُ الشعبية، ويلتفت إلى الحبكة، ثم يبيّن كيف اهتمَّ الكاتب بوصف حالة الساردة النفسية، والساردة بذلك تعبّر عن حالة شعبها بين بكاءٍ وغناء وذهاب وإياب.[1] وكأننا أمام مقاربة نفسية أكثر منها سيميائية، ولكنّ الناقد يجعل من كلّ ذلك علامات دالّة، إذ يربط بين الوحدات الثلاث (المكان والزمان والمضمون–الأحداث) والعلامات السيميائية.

يضع العواودة عنوانًا هو "تمفصلات أيقونات الأغنية الشعبية في خطاب المونودراما السردي"، ذاهبًا إلى أنّ الأغنية تعبّر عن الحالة الدرامية والنفسية للساردة، وذلك من أثر النكبة والاحتلال واتّهام الباقين في أرضهم بالخيانة، ثمّ يسأل عن "دواعي استدعاء الأغنية الشعبية"، فهي مهمّة لتشكيل المعنى وبناء الدوال والتأثير في المتلقي، وتسهم في ربط مفاصل النص، وتمنح النص هوية محلية، كما تؤثر في تشكيل الشخصيات وتخصيص المكان وغير ذلك.[2]

ويضع بعد ذلك عنوانًا آخر مهمًّا وهو "الوحدات السيميائية الكاشفة عن تموضعات الأغنية الشعبية في النص"، ويقسمها إلى ستّ وحدات يسميّها أيقونات؛ لأنها تحمل دلالات معينة، ويسوق مع كل وحدة أو أيقونة مجموعة من الأمثلة التي تتعلق بها، وتوضّح المعنى. تعبّر الأيقونة الأولى عن حالة انتظار العائدين، والثانية عن الغربة النفسية أو الاغتراب الاجتماعي، والثالثة عن حالة

(1) انظر: العواودة، حضور الأغنية الشعبية، ص1214– 1216

(2) انظر: نفسه، ص1216، 1217

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانتماء الراسخة للوطن في نفس الساردة، وتعبّر الأيقونة الرابعة عن الشوق والحنين إلى الغائبين، والخامسة عن حالتي البؤس والفقر، والسادسة عن الحنين إلى الماضي الجميل.[1]

يشير بعد ذلك إلى ثلاثة أبعاد يحققها الكاتب بتوظيفه للأغنية الشعبية، وهي البعد الفني، إذ تشكل الأغنية بأشكالها كافة أساس السرد، فقد حملت دلالات مكثّفة سواء أكانت موّالًا (ترويدة) أو زغرودة أو مهاهاة...، أما البعد الثاني فهو البعد التراثي الوطني، وهنا يبيّن الناقد ما تحمله الأغنية الشعبية في ثناياها من التراث الفلسطيني الأصيل الذي ينفي ادّعاءات الاحتلال الباطلة. والبعد الأخير هو السياسي والاجتماعي، إذ تثبت الأغنية الشعبية هوية المكان والإنسان، وتضيء السرد لأنها تصله بالماضي العريق. ويشير إلى تضافر هذه الأبعاد التي ترسل رسائل إلى المواطنين ليبقوا صامدين، وإلى المهاجرين من أجل العودة، وإلى الأشقاء العرب لنصرة فلسطين، وإلى المحتل لتخبره بصمود الفلسطينيين على أرضهم.[2]

ويستخدم العواودة مصطلحات أخرى مثل التناص والمناص، وذلك مجرد إشارة دون توضيح بمثال، ويستخدم كذلك مصطلحات سردية ومسرحية، مثل المتخيّل والسرد والسارد والساردة العليمة والمسرود لهم والمروي عنهم والاستذكار وتيار الوعي، مع توضيح تطبيقي عليها من خلال أمثلة من النص المسرحي، فضلًا عن امتلاكه لأدوات المنهج السيميائي، واتكائه على جملة من المراجع النقدية المهمة مثل "العلامة تحليل المفهوم وتاريخه" لـ(أمبرتو إيكو)، و"قضايا السيميولوجيا المسرحية" لـ(باتريس بافيس)، و"معجم السيميائيات" لفيصل الأحمر، وغيرها العديد. وتتصف الدراسة، عمومًا، بالعمق والشمولية.

---

(1) انظر: العواودة، حضور الأغنية الشعبية، ص1217- 1221

(2) انظر: نفسه، ص1222

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3-4 دراسات تهتم بالشكل والمضمون

يجمع بعض النقّاد بين دراسة الشكل والمضمون في الدراسة الواحدة للمسرحية مثل:

3-4-1 عبد الرحمن عباد

في كتابه "**الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة**" يخصّص عبد الرحمن عباد الفصل السادس من الباب الأول لدراسة المسرحية في هذه المدينة. وقد أشرنا في الفصل الثاني من هذه الدراسة إلى المنهج الذي سار عليه في نقد النثر.[1]

بعد التعريف بفن المسرحية وبالمسرح في الناصرة الذي ينقسم إلى مسرح نثري ومسرح شعريّ، يعرضُ عبّاد المسرحيات وينقدها، مبتدئًا بمسرحية "ظلام ونور"[2] لجمال قعوار وميشيل حداد، فيذكر نبذة عنها، ثم يشير إلى المضمون الذي "يشكّل مديحًا ودعاية للسلطة (الإسرائيلية) التي تقوم برعاية شؤون الفقراء، والسهر على راحتهم، وتوفير العناية الصحية والاجتماعية لهم."[3]

ثم يشير إلى الفصول والمشاهد التي تتشكّل منها المسرحية، ويلتفت إلى الشخصيات الأساسية والثانوية فيها، كما يشير إلى خلوّها من عناصر الصراع، وإن كان الصراع فيها باهتًا وهشًّا. ويتحدّث عن أخطاء في المضمون، وضعف في إعداد المَشاهد، ويتحدّث عن وحدتي المكان وهو الناصرة، والزمان وهو بعد إنشاء دولة إسرائيل، ولكنّه يعترض على عنصر الزمن، إذ جعل الكاتبان بطلَ المسرحية يدخل الجامعة ويتخرج فيها خلال أربع سنوات في مشهد واحد، وهذا، على حدِّ تعبير الناقد، غير مقبول للمتلقي.

والناقد هنا يسير على نهج أرسطو والنقاد الكلاسيكيين في القرنين السادس عشر والسابع

---

(1) انظر: ص126 من هذه الدراسة.

(2) عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية، ص255- 258

(3) نفسه، 256

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عشر الذين يقرّون بضرورة مطابقة زمن المسرحية مع الزمن الواقع، وألا يمتدّ زمن الواقع في التمثيل أكثر من يومين فقط، على أبعد تقدير.[1] ونراه قد التزم حقًّا بالمنهج الذي بيّنه في مقدمة دراسته، ولكنّه لم يتحدّث عن اللغة والحوار إلا لمامًا.

يتناول الناقد بعد ذلك مسرحيات ذات مشهد واحد، وهي "النظارات السود" لنديم بطحيش، و"الدوائر" و"الانتظار" و"برج الزجاج" و"الوليمة" لأدمون شحادة[2]، وبالطريقة نفسها التي تناول بها المسرحية السابقة، إذ يشير إلى مضمونها جميعًا، وهو الصراع بين القيم القديمة الموروثة والقيم الجديدة العصرية، ويتحدّث عن الشخصيات والحوار والزمان والمكان واللغة في بعضها، ويغفلها في بعضها الآخر، ويذكر تأثّر بعضها بمسرحيات غربية وعربية.

ويدرس عبّاد، بعد ذلك، مسرحية "زغرودة الأرض"[3] لسهيل نوارة، إذ يذكر مضمونها الوطني، وحب الفلاح لأرضه التي تعادل الوطن. ثمّ يعرض شخصياتها مع تعريف موجز لها. ويلتفت إلى لغتها التي يصفها بأنها رامزة مبتعدة عن المعنى الحقيقي والمباشر، وربما كان ذلك بسبب مضمونها الوطني، ولكنه لم يشر إلى ذلك. ويتحدّث عن قدرة الكاتب على التلاعب باللغة مشيرًا إلى توظيفه بعض الأساليب بشكل متكرر ولافت، ولكنّه لم يخض في تفاصيل الأسلوبية، فقد اكتفى بذكر تكرار الحال والتوكيد والكنايات. ويلتفت إلى الحوار الذي بناه الكاتب بلغة فصيحة بعيدة عن العامية أو الأخطاء النحوية، ويصف هذا الحوار بأنّه يتحول في بعض المواضع إلى سرد ممل بسبب طوله، ويذكر نوعًا آخر من الحوار وهو الحوار الداخلي وذلك عند اشتداد الأزمة. ويختم دراسته لهذه المسرحية بالحديث عن نهايتها التي جعلها الكاتب مفتوحة، بسبب عدم انتهاء

---

(1) نيكول، علم المسرحية، ص51 وما بعدها

(2) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية، ص258- 264

(3) انظر: نفسه، ص265- 269

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القضية حول الأرض والوطن. ولم يتطرّق في دراسته هذه إلى بناء المسرحية وشكلها وفصولها ومشاهدها.

ولميشيل حدّاد ومحمود عباسي مسرحية عنوانها "مدارس الطنبوري"[1]، يقول عنها عباد إنها ليست مسرحية جادة، فهدفها إضحاك الناس، إذ قلّت العناية بالمضمون على حدِّ رأيه. ويذكر أنّها مكوّنة من اثنين وعشرين مشهدًا. وقد وظّف الكاتبان اللهجة العامية التي تزخر بالهزل والسخرية، كما أكثرا من السجع بهدف الإضحاك، فضلًا عن الأمثال والكنايات والألفاظ الأجنبية. ويشير إلى تأثّر الكاتبين بمسرح دريد لحّام وبمقالبه بالفنان نهاد قلعي. ويرى عبّاد أن الكاتبين بتوظيفهما للهجة العامية حينًا أو الفصحى المطعمة بالعامية حينًا آخر، أو الفصحى المليئة بالأخطاء حينًا ثالثًا، جعل المسرحية تفقد عنصري الواقعية والإقناع، ربما كان ذلك عن عمد لأنّ هدف الكاتبين لم يكن سوى إضحاك الجمهور.

يتناول الناقد مسرحيتين لأدمون شحادة وهما "بيت العاصفة"[2] و"القديسة"، فيقف على مضمون الأولى، إذ تدور الفكرة الأساسية حول التمسّك بالأرض وعدم التفريط بها لأي غرض شخصيٍّ. أما من حيث الشكل فيذكر أنها تتكوّن من ثلاثة فصول طويلة مبيّنًا باختصار الفكرة العامة من كل فصل، ومبيّنًا غرضَ الكاتب في توضيح موقفين مهمّين، وهما الكشف عن العنصرية اليهودية، وتكاتف أهل القرية وحماية ابنها.

ويلتفت الناقد إلى عنوان المسرحية، وما يحمله من دلالات، إذ يرتبط بمضمونها، فتتجاوز المشكلاتُ الشخصية حدَّها الضيّق لتعبّر عن مشكلات الوطن ومعالجتها، وإن كانت معظم شخصياتها غير قابلة للتطور والنمو. ويرى عبّاد أنّ الحوار فيها نامٍ ومهم جدًّا، إذ يكشف عن

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية، ص270- 272

(2) انظر: نفسه، ص272- 276

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجهات النظر المختلفة، وقد كُتبت المسرحية بلغة فصيحة خالية من العامية، ولكنّها لا تخلو من الأخطاء النحوية في بعض المواضع. ويأخذ الناقد على الكاتب بعض القرارات المفاجئة فيها، فقد جاءت دون تقديم أو تمهيد. ولم يلتفت عبّاد إلى شخصية (أستر) اليهودية التي وردت في التوراة، وأرى أنّ الكاتب لم يختر اسم هذه الشخصية عبثًا، فقد كان بإمكان الناقد أن يقف على هذا الاسم وما يحمله من دلالات، كما أنّه لم يلتفت إلى وحدتي الزمان والمكان في المسرحية.

أما المسرحية الثانية "القديسة"[1] فيذكر عباد أنّ مؤلفها يعرّفها على صفحة الغلاف بأنّها مأساة، ويبيّن أنّها مكوّنة من ثلاثة فصول، فيتحدّث عن كل فصل باختصار، ويشير إلى أنّ الفصل الثاني مكوّن من مشهدين، في حين أنه لم يذكر ذلك في الفصلين الأول والثالث. كما يتحدّث عن الشخصيات وأدوارها في معرض حديثه عن الأحداث، ويذكر أنها متساوية الثقافة، إذ يظهر ذلك من خلال الحوار فيما بينها. ويشير إلى دلالة عنوان المسرحية وارتباطه بمضمونها، لكنّه لم يشر إلى دلالة اسم البطلة وهو إخلاص، فقد أخلصت لزوجها طوال فترة غيابه، وهي نفسها "القديسة".

يذهب عباد إلى أنّ هذه المسرحية رمزية إلى حدٍّ ما، على الرغم من تفكك الرمز فيها، أما عن وحدتي المكان والزمان فإنّ المؤلف نفسه يصرّح بأنّ الأحداث يمكن أن تقع في إحدى مدن الشرق الأوسط، وفي فترة ما من القرون الوسطى، دون أن يحدد المكان تحديدًا دقيقًا أكثر من ذلك. أما لغة الكاتب فهي فصيحة، ويذكر الناقد أنّ الكاتب قد وقع في أخطاء لغوية، كما أنّه قد مزج لغة السرد أو الحوار بلغة الشعر لتعبير الشخصيات عن نفسها. من هنا نلاحظ أنّ عبّاد يعتمد على غير منهج نقدي، فهو يفيد من المنهج الاجتماعي بشكل أساسي في حديثه عن المضمون،

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية، ص276- 280

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يفيد من المنهج السيميائي بشكل قليل، وذلك في حديثه عن العنوان ودلالته، وعن الرموز والدلالات، مما يعني أنّه يجمع بين دراسة المضمون والشكل معًا.

أما القسم الثاني من المسرح في مدينة الناصرة من دراسة عباد فهو الغنائي أو الشعري، وهذا النوع يختلف عن الأول كما يقول الناقد، إذ إنّ لغة الشعر لغة أحاسيس ومشاعر، فتختلف عن لغة النثر، وهي لغة الحياة، ويتناول مسرحية "أوبريت كروم الدوالي"[1] للشاعر جمال قعوار الذي جعلها في مشهدين، مشيرًا إلى مضمونها. ففي المشهد الأول يكرّسه الشاعر للحب بين سلمى وبرهوم وفرار الأخير إلى المدينة، ويجعل المشهد الثاني للحديث عن معاناة برهوم في المدينة والذل الذي لحق به، ولكنّه يعود إلى القرية متوسّلًا سلمى بعد مساعدة أهل القرية له. والشاعر يرفض العادات الغريبة التي يمارسها أهل المدينة، فيراها غريبة عن أهل القرية، فيستهجنها.

ويتحدّث الناقد هنا عن أداء الممثلين وحركاتهم ورقصهم وغنائهم، وعن استخدام تقنيات المسرح كالإضاءات، وهذا ما لم يفعله في دراسته للمسرحيات النثرية عمومًا. ويذكر شخصيات المسرحية ذاهبًا إلى تداخل أدوار بعضها. ويتحدّث عن لغتها، إذ كتبها الشاعر باللهجة العامية، أي بلهجة أهل الناصرة تحديدًا، موظّفًا بعض المفردات الأجنبية. والناقد هنا لم يلتفت إلى المكان والزمان، على الرغم من أنّه يتحدّث عن قرية ومدينة، فقد اهتمّ بإبراز وحدة الموضوع أكثر، كما أنه لم يشر إلى الأساليب اللغوية التي يوظّفها الشاعر في نظم أبيات المسرحية، كتكرار الضمائر وأسلوب النداء وأسلوب الأمر وغيرها، ولم يشر إلى تنوّع القافية واستخدام اللازمة.

أمّا المسرحية الغنائية الثانية فعنوانها "الجدار"[2] وهي للشاعر جمال قعوار أيضًا. تدور

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية، ص281، 282

(2) انظر: نفسه، ص283- 287

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحداثها حول موضوعات وطنية متعددة، مثل الصمود في الأرض المعرضة للمصادرة، والوقوف في وجه المحتل الغاصب، وتَعرِض صور معاناة الفلسطينيين وغربتهم داخل أرضهم المحتلة، كما تَعرِض فكرة الخيانة للأرض والشعب. هذه هي الموضوعات التي دارت حولها المسرحية، وقد عرضها الناقد بشكل سريع، مع استشهادات شعرية من النص. يتوقف بعد ذلك عند شكلها الفني مبيّنًا أنها تتكوّن من فصلين طويلين، ويشير إلى وحدة المكان، وهو عين العذراء في الناصرة، أما وحدة الزمان فلم يذكرها، ولكنّها واضحة من خلال السياق، وهي تدلّ على فترة ما بعد النكبة.

يلتفت عبّاد إلى دلالة أسماء الشخصيات، فهي شخصيات رامزة، وكل شخصية اسمها يدلّ عليها، كما يشير إلى دلالة العنوان، وارتباطه بالمضمون مباشرة. أما لغة المسرحية فهي اللهجة المحكية الدارجة، كما يذكر، لتخاطب الناس على اختلاف مستوياتهم الثقافية والعلمية، وقد استخدم الكاتب بعض الألفاظ الأجنبية المألوفة. وهنا يجمع الناقد بين دراسة المضمون والشكل.

ويختم عباد دراسته هذه بأهم النتائج التي توصّل إليها، فرأى كيف نشأ فن التمثيل، وتطوّر المسرح في الناصرة، وكيف ظهر الكتّاب والممثلون والمخرجون الذين عُنوا بهذا الفن عناية واضحة. ويبيّن مدى تنوع المسرحيات، فبعضها جاء تقليدًا لمسرحيات غربية، وبعضها كسر حاجز التقليد، وأتى بشيء جديد، وهو توظيف الرمز أو المعادل الموضوعي، مما أحدث نقلة نوعية في هذا الفن. ويخلص الناقد إلى أنّ المسرح في الناصرة هو مسرح مُسَيَّسٌ ومُوَجَّهٌ، فلهُ هدف واضح، ورسالة عليه أن يؤديَها، باستثناء مسرحيات قليلة هدفها الإضحاك، ويذكر ختامًا أنّ المسرحية الشعرية أو الغنائية التي مُثّلت في الناصرة كانت الأولى من نوعها في الأرض المحتلة. [1] ويعتمد عباد على المسرحيات نفسها في التحليل والمقاربة، ولم يعتمد على مراجع نقدية خاصة.

(1) انظر: عباد، الحركة الأدبية الفلسطينية، ص287

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3-4-2 عادل أبو عمشة

ثمة دراسات عديدة تناولت مسرحيات أحمد شوقي الشعرية، ولكنّ الناقد عادل أبو عمشة أعدّ دراسة حول "**المسرح النثري عند أحمد شوقي**"[1]، إذ درس مسرحية "أميرة الأندلس"، ولكنّه لم يحدد المنهج الذي سار عليه. يبدأ دراسته هذه بنبذة عن نشأة المسرح في الوطن العربي، واختلاف المؤرخين حول بداياته ودخوله إلى الوطن العربي، ثم يذكر أنّ المسرح العربي موجود قبل الأدب المسرحي المكتوب بالفصحى، فما هو غنائي أو مكتوب بالعامية كان أسبق. ويشير إلى اتجاهات كتّاب المسرح في استلهام التاريخ في مسرحياتهم، فمنهم من وظّف التاريخ بشكل عام دون الالتفات إلى شخصياته، ومنهم من خلط بين شخصيات تاريخية وغير تاريخية، ومنهم من عني بالشخصيات التاريخية بالدرجة الأولى، كما فعل شوقي في مسرحياته الشعرية ومسرحيته النثرية الوحيدة "أميرة الأندلس".

ويأتي الناقد على مصادر شوقي التاريخية التي اتكأ عليها في كتابته لهذه المسرحية، مثل تاريخ الأندلس الحافل بالأحداث والمآسي التاريخية والأشعار ومجالس الأُنس، ويعتقد أنّ شوقي قد أفاد من مسرحية إبراهيم رمزي النثرية "المعتمد بن عباد"، ومن مسرحية مصطفى كامل "فتح الأندلس". ويبدو أبو عمشة هنا غير متأكّد من مدى تأثّر شوقي بهاتين المسرحيتين، إذ يقول: "ربما كانت من المصادر التي لفتت انتباه شوقي حين كتب مسرحيته."[2] كما أفاد من كتاب "نفح الطيب" للمقري، فضلًا عن إقامته في إسبانيا حين كتب هذه المسرحية.

وعلى مدار صفحتين من الدراسة، يسرد أبو عمشة وقائع تاريخية مقتبسة من كتاب "نفح

---

(1) أبو عمشة: عادل، المسرح النثري عند أحمد شوقي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، نابلس، المجلد3 ، العدد 10، 1996م، صص7- 29

(2) نفسه، ص14

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطيب"، ليصل إلى أنّ شوقي زاوج بين هذه الأحداث الحقيقية وبين قصة من وحي خياله متأثّرًا بطريقة (الكسندر دوماس الأب) وجرجي زيدان، إذ كان بإمكانه أن يختصر أو يشير إشارة سريعة إلى هذه الوقائع أو الأحداث. ويذكر أنّ ما يلفت النظر أنّ شوقي يركّز على الأحداث غير المؤثرة، ويهمل الأحداث المهمة، ولذلك يقترح الناقد تعميق الصراع لدى الشخصيات ورسم معالمها بدقة أكثر، ثم يذكر أنَّ شوقي قد رسم ملامح الشخصيتين الأساسيتين بدقة، وهذا يدل على تناقض في الحكم على شخصيات المسرحية لدى الناقد نفسه.

ويصف الناقدُ شوقي بأنه قصّر في وصف الصراع الداخلي في نفوس شخصياته، كما قصّر في رسم الجو السياسي والاجتماعي العام في الأندلس آنذاك، لذلك كانت صورة المعتمد بن عباد في التاريخ أكثر تأثيرًا من صورته في مسرحية شوقي. ويشير إلى كثرة الأحداث التي وردت في المسرحية، والتي استغرقت في الواقع ست سنوات، هي عصر ملوك الطوائف كما أشار إليه شوقي نفسه في تمهيده للمسرحية، لذلك يرى أبو عمشة أنّ شوقي لم يلتزم بوحدة الزمان، وذلك لطول الفترة التي جرت فيها الوقائع والأحداث. وكذلك لم يلتزم الكاتب بوحدة المكان، فقد جرت الأحداث في أكثر من مكان. وعلى الرغم من ذلك، يرى أنّ شوقي متأثر بالمسرح الكلاسيكي في عدم عرض مشاهد القتل والدماء على المسرح، فقد اكتفى بوصفها. ويشير إلى أنّه راعى معظم قواعد المأساة الكلاسيكية، ولكنه لم يلتزم بها كاملة، فقد خلط بين الجدّ والهزل في بعض المواضع. ثمّ يذكر أنّه أنهى هذه المأساة بحادثة مفرحة وسعيدة، فتحوّلت إلى ملهاة، لذلك يرى أنّه كان على الكاتب أن ينهيها نهاية حزينة، ليبقى أثر المأساة قويًّا.

ويعرض الناقد ما وصفه شوقي في المسرحية، فقد تحدّث عن حياة القصور وما يدور فيها، ولم يلتفت إلى حياة العامة والبسطاء، ووَصَفَ الممالك الأندلسية والمدن والبيئة والطبيعة والخيرات،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والثقافة المتبادلة بين المسلمين والإسبان، وتحدّث عن العلاقات السياسية والاجتماعية. ثم يلتفت إلى لغة شوقي في هذه المسرحية، إذ يرى أنّها قد تطوّرت عمّا كتبه من نثر قبلها، فقد تخلّص من الصنعة والسجع، إلا ما ندر. ووظف عنصري الفكاهة والسخرية وبعض الألفاظ النحوية، وكانت لغته شعرية إلى حدٍّ ما، ووظّف بعض العبارات الجاهزة المقتبسة من الشعر العربي وغيره.

ويشير الناقد ختامًا إلى الأسباب التي دفعت شوقي إلى كتابة هذه المسرحية، مستوحيًا الأحداث التاريخية وقصة المعتمد بن عبّاد، ويرى أنّ الشاعر أراد أن يتحدّث عن الخديوي عباس الثاني، فظروفه وأوضاعه تشبه، إلى حدٍّ كبير، ظروف المعتمد وأوضاعه، سواء السياسية أو الاجتماعية. وهو تحليل منطقي إلى حدٍّ ما. وعلى الرغم من ذلك، فإنّ الناقد لم يولِ لغة المسرحية الأهمية الكافية، فقد أشار إلى أنها شاعرية بعيدة عن الصنعة والسجع. كما أنّه لم يعطِ الشخصيات الثانوية حقّها في النقد، كما فعل بالشخصيتين الأساسيتين (المعتمد، وابنته بثينة)، في حين أنّ حديثه عن الفصول والمشاهد جاء ضمن حديثه عن المضمون والأحداث، ولم يتحدّث عنها بشكل خاص، بمعنى أنه لم يهتمّ بالشكل والبناء الفني للمسرحية بشكلٍ كافٍ، فضلًا عن أنّه لم يوضّح منهجه النقدي الذي اعتمد عليه في الدراسة، كما أسلفنا. ومن ناحية أخرى فإنّ عنوان الدراسة يوحي بأنّ لشوقي العديدَ من المسرحيات النثرية، فقد يتوهّم القارئ بذلك، إذ إنّ لشوقي، كما أشار الناقد نفسه، مسرحية نثرية واحدة فقط هي التي كانت موضوع الدراسة. أما مرجعياته فكانت متنوعة، إذ يعتمد على الدراسات المسرحية في حديثه عن المسرح بشكل عام، مثل "في الجهود المسرحية" لعبد الرحمن ياغي، و"ألف عام وعام على المسرح العربي" لـ(تمارا إلكسندرو فنابوتيتسيفا)، وغيرهما، فضلًا عن اعتماده على بعض كتب التاريخ، في أثناء التحليل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3-4-3 محمود العطشان

يتناول محمود العطشان مسرحية الشاعرة سميرة الشرباتي التي عنوانها "أدونيس الرافض للغربة"[1]، وهي المسرحية الأولى للشاعرة. يذكر بداية أنّ المسرحية تتشكّل من ثلاثة فصول، وكل فصل مكون من ثلاثة مشاهد، ويطرح تساؤلًا مهمًّا عن سبب اختيار الشاعرة أسطورة (أدونيس) لتبني عليها مسرحيتها، ثم يشير إلى أنّ معظم كتّاب المسرحيات الشعرية في الوطن العربي كشوقي وغيره، استلهموا التاريخ والأساطير في بناء أعمالهم المسرحية؛ وذلك لأنهم شعراء بالدرجة الأولى.

وبالعودة إلى التساؤل الذي طرحه الناقد، فإنّ الشاعرة نفسها تسعفه في الوصول إلى الإجابة عنه، إذ ينقل لنا ما قالته في مقدمة مسرحيتها: "إن الأسطورة ابتكرت للإبانة عن الحقيقة في لغة مجازية، ثم نسي المجاز وفسرت حرفيًّا."[2] لذلك يرى الناقد من خلال تأمّل هذا العمل المسرحي أنّ الشاعرة اختارت أسطورة (أدونيس) لارتباطه بالانبعاث والشجرة التي تدلّ في تراثنا على الحياة، ويشير إلى أنّ الشاعرة ذكرت حب (فينوس) لـ(أدونيس)، فقامت بإلباس البطل ثوبًا فلسطينيًّا، إذ تداخل الواقع بالأسطورة في مجال المضمون، ويذكر أنّ الشاعرة تحرص على نقل الأسطورة بحذافيرها، فيبدأ بنقل المشاهد بصورة مختصرة معقّبًا عليها، ففي المشهد الأول من الفصل الأول يبيّن تغيّر صيغة الحوار بين الشخصيات، ويبيّن محاولة تغلغل الكاتبة في نفسية الملك.

وفي المشهدين الثاني والثالث يذكر أنّ الحوار مستمرٌّ دون وقوع أحداث مهمّة تذكر، باستثناء تغيّر نبرة الخطاب في المشهد الثالث، وذلك بالتحوّل من توظيف ضمير الغائب في

---

(1) العطشان: محمود، التداخل بين الأسطورة والواقع في مسرحية: أدونيس الرافض للغربة، كنعان، الطيبة، العدد 11، آذار 1992م، صص43- 48

(2) نفسه، ص43، نقلًا عن المسرحية نفسها، ص5

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المشهدين الأول والثاني إلى توظيف ضمير المخاطب في المشهد الثالث. ويمدح الناقد الكاتبة لتوظيفها للمقهى في المشهد الأول من الفصل الثاني؛ وذلك لأنها حرّكت باستخدامه الحدث المسرحي، اعتمادًا على الحوار بين روّاده. ويشير إلى ولادة (أدونيس) ووقوع (فينوس) في حبه في المشهد الثاني، ثمّ يذكر أنَّ الشاعرة تساير الحدثَ الأسطوريَّ وتَطَوُّرَه.

يذكر الناقد أنّ الشاعرة في المشهد الأول من الفصل الأخير توظّف حوارًا مسترسلًا بين (فينوس) و(برسيف)، وهذا الحوار يحمل من سمات واقعنا أكثر مما يحمل من سمات الأسطورة، لدرجة أن الشاعرة أوشكت على استبدال (أدونيس) جديد واقعي بـ(أدونيس) القديم الأسطوري. ويشير إلى أن الشاعرة في المشهد الثاني تُظهر (أدونيس) الذي يتحدّث عن ماضيه وحاضره وهمومه، و(أدونيس) هنا هو الواقعي، الذي يراه الناقدُ الإنسانَ الفلسطيني، مؤكّدًا على ذلك من خلال تشابه لغته مع لغتنا وعناصر حياته مع عناصر حياتنا الفلسطينية كالزيتون والمحراث والكروم والصبّار. ويتحدّث عن المشهد الأخير الذي يضمُّ حوارًا بين (برسيف) و(فينوس) حول واقعنا الفلسطيني في مواجهة المحتل، إذ توظّف الكاتبة ألفاظ الانتفاضة الفلسطينية والواقع الفلسطيني على لسان الشخصيتين: انتفضوا، ثاروا، السجن، الحجر، المقلاع...

ويشير إلى اهتمام الشاعرة بإبراز بعض القيم كالعدل والفداء، كما يشير إلى تنديدها ببعض القيم السلبية كالظلم والجبروت. ثمّ يذكر حرصها، منذ البداية، على التوفيق بين الأسطوري والواقعي، وهذا يوازي التداخل بين البناء المسرحي والبناء الشعري. ويتحدّث عن اهتمام الشاعرة بسلامة الوزن واللغة، إذ يذكر أنّها وظفت التفعيلتين "مُتَفاعِلن، ومستفعِلن" في المشاهد الخمسة الأولى، ووظّفت التفعيلة "فاعِلن" في المشاهد الأربعة الأخيرة. ويتحدّث عن لغة الشاعرة التي اتسمت بالشاعرية والغنائية، فهي، فضلًا عن قوالبها الموسيقية، تعبّر عن المشاعر والأحاسيس.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يلتفت إلى تكرار الشاعرة بعض الألفاظ والأساليب اللغوية.

ومما يلتفت إليه الناقد أيضًا طغيان الشاعرية على الجانب الواقعي أكثر من الجانب الأسطوري، وبالتالي فإنها بدت ظاهرة في الإيقاع الشعري أكثر من الإيقاع المسرحي، ويشير إلى عناية الشاعرة بالشخصيات من خلال استنطاقها واستبطان نفسيتها. أما عن الزمان والمكان، فيذكر أنهما ممتدّان، فالزمن يصل إلى عقدين، والمكان متعدد، وهذا في رأيه، يفقد المسرحية عنصر الإيهام، لذلك يقترح لو أنّ الشاعرة فعلت مثل كبار كتّاب المسرح كتوفيق الحكيم بالابتداء عند نقطة قريبة من النهاية في الأسطورة. وأما الحوار فإنه يراه سردًا للأسطورة وأحداثها يقترب من روح القصة، ويذكر أنّها، أي الشاعرة، تتدخّل في مجريات الأحداث في بعض المواضع. وينهي الناقد دراسته ذاهبًا إلى أنّ هذه المسرحية ذهنية لما تثيره من أفكار، ويرى أنها كُتبت لتُقرأ لا لتُعرض، إذ يصعب عرضها بسبب أسطوريتها، وهي هنا مثل مسرح توفيق الحكيم الذي أُلّف ليُقرأ لا ليُمثّل، فهو يتعامل معها على هذا الأساس معتمدًا على مناهج نصية كالأسلوبي والسيميائي والأسطوري، وعلى مناهج غير نصية كالنفسي والاجتماعي، وبالتالي فإنّه يُعنى بنقد الشكل والمضمون.

الدراسة الثانية لمحمود العطشان كانت بعنوان "**إطلالة على صورة الوطن في مسرح عبد اللطيف عقل**"[1]، يذكر، ابتداءً، أنّ الشاعر ألّف ست مسرحيات منذ العام 1976 حتى العام 1991، وقد غلبت عليها الغنائية، سواء أكُتبت بالفصحى أم العامية، ويشير إلى همّه الأول في هذه المسرحيات الست، وهو قضية فلسطين الوطن من حيث الجغرافيا والتاريخ والإنسان. ويذكر أنّ الشاعر محب للحرية والانطلاق، وهذا ظاهر في مسرحه، إذ يبدو متمرّدًا على المكان والزمان. إنّ الزمن متنوّعٌ في مسرحه، فقد يطول وقد يقصر، وقد يدلُّ على ماضٍ أو حاضر أو مستقبل لا بدّ

(1) العطشان: محمود، إطلالة على صورة الوطن في مسرح عبد اللطيف عقل، مجلة الشعراء، رام الله، العدد 3، شتاء 1998م، صص93- 98

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنه سيأتي. أما بالنسبة للمكان، فهو متنوع أيضًا، فقد يكون محدودًا لا يتعدّى بضعة أمتار، أو قد يدل على قرية فلسطينية ما، أو مكانٍ ما في هذا الوطن أو الشرق. ويشير كذلك إلى ملاحظة مهمة، وهي ضيق الزمان والمكان في أعماله الأولى، في حين أنّهما يتّسعان في الأعمال الأخيرة، وربما يكون ذلك بسبب زيادة الحصار والتضييق على الشعب الفلسطيني، إذ صار يواجه ذلك بشكل يوميٍّ.

ويبدو الناقد هنا ناقدًا أرسطيًّا أو كلاسيكيًّا، إذ يهتم بشكل لافت للنظر بالوحدات الموضوعية الثلاث (المضمون والمكان والزمان)، وبما أنّ المضمون هو الوطن، فإنّه بلا شكٍّ سيرتبط بالوحدتين الأخريين: المكان والزمان.

يذكر الناقد دلالات عناوين المسرحيات، إذ ترتبط بمضمونها، وبرؤية الشاعر وثقافته، ولذلك يبدو هذا الشاعر مرتبطًا بوطنه رافضًا الغربة بكافة أشكالها وأنواعها. كما يرى الناقد أنّ أسماء شخصيات مسرحيات عقل لها دلالاتها، فمنها ما هو حقيقي، ومنها ما هو من خيال الشاعر نفسه، ويشير إلى تلوّن ألسنة بعض الشخصيات بسبب الغربة في الوطن العربي أو خارجه. وتظهر صورة القرية جليّة بكل تفاصيلها، في مسرحيات عقل، بشكل عام، وفي "أم الزيتون" بشكل خاص، فيرى الناقد أنّها تمثل الوطن كلّه، في مقابل الغربة. ويبدو في مسرحياته شخصيات عديدة متمسّكة بالوطن، رافضة إغراءات الغربة والمنفى. وتبدو ظاهرتا التفاؤل والمباشرة في مسرحياته لا سيما مسرحية "البلاد طلبت أهلها". هذه أبرز الموضوعات التي يعنى بها الناقد في تحليله. ثم يختم دراسته بالذهاب إلى سيادة الغنائية والفكر في مسرحيات الشاعر على الواقع الحركي، لذلك كانت معظمها مطوّلات شعرية تعرض تاريخنا وثقافتنا وحضارتنا.

إنّ دراسة العطشان لمسرح عقل قصيرة جدًّا، وهو نفسه يقرُّ بذلك، لذا سمّاها "إطلالة على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صورة الوطن..."، فهي من جهة تدرس موضوعًا مهمًّا جدًّا في مسرح عقل بشكل خاص. ومن جهة ثانية، تغطي هذه الدراسة ست مسرحيات، ولكنّها بسبب قصرها، لم توفِ أيّ مسرحية منها حقّها في النقد والتحليل. ولم يهتمّ الناقد بالشخصيات بالشكل الكافي، كما أنّه لم يُعنَ بالشكل والبناء المسرحي ولم يلتفت إلى اللغة إلا بشكل عابر، حين تحدّث عن بعض الدلالات وارتباط العناوين بالمضمون. ويبدو عقل متأثّرًا ببيت شوقي المعروف:

"وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي"[1]

وذلك في مسرحية "محاكمة فنس بن شعفاط" حين يقول:

"إني أحب وإن شقيت به وطني وأؤثره على الخلدِ"[2]

كما يبدو تأثّره بأواخر قصيدة محمود درويش الشهيرة "بطاقة هوية"[3]، حين يقول في مسرحية "البلاد طلبت أهلها":

"...عندي نصيحة يا خواجا تقول:

في الوطن شبّابه

وعويس علم اولادو على اليرغول

لا تقتلوا على شفتو اليرغول

بيصير يرعى في قليبو غول

تخليش عاشق ذلتو لابس

---

(1) شوقي: أحمد، الشوقيات– الأعمال الكاملة، إعداد الحسيني الحسيني معدي، القاهرة، دار الخلود للنشر والتوزيع، 2013م، ص54

(2) العطشان، إطلالة على صورة الوطن، ص97، نقلًا عن المسرحية.

(3) درويش: محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، (أوراق الزيتون)، بيروت، دار العودة، ط14، (د.ت) ص74

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بيصير مثل النار

بتحرق الأخضر مع اليابس."[1]

ولا شكّ أنّ بيت شوقي وقصيدة درويش يتحدّثان عن الوطن وارتباط الإنسان به، ولكنّ الناقد لم يلتفت إلى ذلك على الرغم من وضوح التقارب فيما بينها. ولم يلتفت أيضًا إلى قضية الغربة والتمسّك بالوطن، بالمقارنة مع مسرحيات محمد الماغوط ودريد لحّام التى تزامنت مع مسرحيات عقل، أو سبقتها بقليل. ومن الملاحظ أنّ دراستي العطشان تفتقران إلى المراجع النقدية، إذ يعتمد على المسرحيات في عرضه وتحليله.

3-4-4 نادي الديك

يخصص نادي الديك الفصل الأخير من كتابه "**ما قالته غزة للبحر: دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية**" لدراسة المسرحية الشعرية عند الشاعر، ويذكر في المقدمة أنّه سيعتمد على المنهج التكاملي، كما يذكر تشابه مسرحيات بسيسو من حيث البناء والمضمون، لذلك اختار ثلاثًا منها وترك ثلاثًا؛ لأنها لا تملك مقومات المسرحية كالثلاث السابقة، فضلًا عن قِصَرها.[2]

بعد المقدمة النظرية عن المسرح العربي بشكل عام، يتناول نادي الديك مسرحيات بسيسو الشعرية الثلاث مبتدئًا بمسرحية "مأساة جيفارا"،[3] إذ يشير إلى أنها تتشكل من ثلاثة فصول، ويصف ما يقدّمه كل فصل متحدّثًا عن المضامين والشكل معًا، فهو حين يتحدّث عن الظالم وعن الضحية والثورة والاستعمار، نراه يتحدّث عن الشخوص وهيئاتهم، ويشير إلى رمزية (جيفارا)

---

(1) العطشان، إطلالة على صورة الوطن، ص95، 96، نقلًا عن المسرحية.

(2) انظر: الديك: نادي ساري، ما قالته غزة للبحر، ص6، 7 (المقدمة)

(3) انظر: نفسه، ص160 وما بعدها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و(ماريانا) والسياح. ويلتفت إلى الصراع كعنصر أساسي من عناصر المسرح مشيرًا إلى صراع داخلي بين الإنسان وذاته، وصراع خارجي بين الشخوص. كما يتحدّث عن بناء الشخصية الدرامي وتدخّل الشاعر في بعض الشخصيات، إذ يرى الناقد أنّ بسيسو "يتدخل بعواطفه وانفعالاته لجعل بعض الشخوص يتكلمون وفق هواه. وهذا يعد ضعفًا في بناء الشخصية الدرامي، ومن خلاله نستشف أنّ الشاعر يريد إيصال فكرة معينة، يؤمن بها."[1]

وفي تناوله لمسرحية "ثورة الزنج"[2] يشير الناقد إلى مستويين للزمن: حديث بما فيه من أحداث ضد الثورة الفلسطينية، وقديم في زمن العباسيين بما فيه من أحداث، ولم يفصل بينهما، فهما متداخلان. ويشير إلى أنّ الشاعر قد اتخذ من إحدى الشخصيات القديمة قناعًا له، ليُنطقه بأفكاره المعاصرة، كما يتحدّث عن التكثيف الدرامي، ولكنه يشير إلى اختلال البناء الدرامي، حين يتحدّث عن أشخاص من التراث بلغة العصر الحديث. ويأتي على وصف دَور المرأة ووصف الصراع الداخلي والخارجي القائم على العنف. ويتحدّث عن لغة الشاعر قائلًا: "فلغة بسيسو نجدها لغة سهلة وواضحة وخالية من التضمين، بمعنى أنه لا يعمد إلى الشعر القديم أو أقوال القدماء وينطق بها أشخاص أعماله ورموزها."[3] ويأخذ عليه الطول في بعض الحواريات.

نلاحظ هنا تداخل الحديث عن الشكل والمضمون، إذ لم يفصل الناقد بينهما، ففي حديثه عن ثورة الزنج التي ترمز إلى الثورة الفلسطينية وكشف الظلم وفضح الفساد، نلاحظ حديثه عن الزمن والقناع والشخوص وملابسهم الموحية.

يتناول الديك أخيرًا مسرحية "شمشون ودليلة"، إذ يذكر، بداية، مضمونها، وهو متابعة

---

(1) الديك: نادي ساري، ما قالته غزة للبحر، ص165

(2) انظر: نفسه، ص168 وما بعدها

(3) نفسه، ص174

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأحداث التي مرّ بها الشعب الفلسطيني منذ قبل النكبة، ويتحدّث عن المكان في المسرحية ويصفه بالتفصيل الدقيق، ويشير إلى رمزية كل شيء في هذا المكان، فالشاعر قد قصد ذلك. كما يتحدّث عن الشخصيات وملامحها، وعن الحوار والمونولوج، وعن الصراع القائم بين الشخصيات. ويأتي على وصف تفاقم الأحداث وصولًا إلى فترة النكسة وظهورِ شخصيات إسرائيلية على خشبة المسرح، أبرزها (شمشون) الذي يفشل في التأثير في ريم، ثم يموت في نهاية المسرحية. ويذهب الناقد إلى أنّ هذه النهاية هي توهّم من الشاعر، وتوقّعات رومانسية، فالحقيقة أنّ العدو ازداد قوة على عكس ما أراده الشاعر.[1]

ولعلّ هذه الثورية الحالمة والتفاؤل والرومانسية في هذه المسرحية ظهرت عند غير معين بسيسو من الأدباء الفلسطينيين، كمحمود درويش مثلًا، حين قال في قصيدة "موال":

"خسرتُ حلمًا جميلا خسرت لسع الزنابقْ

وكـان ليلـي طويـلا علـى سيـاج الحدائقْ

وما خسرت السبيلا"[2]

يستعين الناقد في دراسته هذه ببعض المراجع الخاصة بالمسرح والنقد، مثل "الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث" لمحمد حامد شوكة، و"دراسات في المسرح العربي المعاصر" لأحمد سليمان الأحمد، و"الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر" لمحمود أمين العالم، و"النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" لـ(ستانلي هايمن)، و"الموجز في التحليل النفسي" لـ(فرويد)، وغيرها.

3-4-5 وليد أبو بكر

في دراسته "**غسان كنفاني في أعماله المسرحية**"[3] يتناول وليد أبو بكر نصَّي كنفاني

(1) انظر: الديك، ما قالته غزة للبحر، ص174 وما بعدها

(2) درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، (آخر الليل)، ص177

(3) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص97- 131

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسرحيين "الباب" و"القبعة والنبي" والتمثيلية الإذاعية "جسر إلى الأبد"، فيسير في ذلك على نهج واحدٍ تقريبًا، إذ يذكر الفكرة أو الموضوع، ويستعرضها في الأعمال الثلاثة، ويعقد مقارنة في كل مرة بينها. يذكر أنّ هذه النصوص وجودية، فالكاتب يستخدم أفكارها ومصطلحاتها من خلال الحوار ومواقف الشخصيات، كما يذكر أنّ الموضوع الأساسي في هذه النصوص هو الصراع بين الموت والحياة، الموت الذي له حضور بارز في الحدث المباشر وغير المباشر وفي الفكر أيضًا. أما الحياة، فهي المقابل للموت، التي يسعى إليها الأبطال عن طريق سلاح المعرفة، لذلك يلجأ الأبطال إلى التمرّد. وقد زاوج الكاتب بين الأسطوري والواقعي في مسرحية "الباب"، وزاوج بين الخيال العلمي والواقع في "القبعة والنبي" من أجل طرح الأفكار في المستقبل، لذلك عدّ الناقد كنفاني رائدًا في هذا المجال. ويشير بشكل سريع إلى البناء الفني والتقسيم لهذه النصوص، ويتحدّث عن تقنيات التمثيل فيها. ويقترح، مثلًا، دمج بعض الفصول في مسرحية "الباب"، ثمّ يشير في الختام إلى معارضته لجبرا إبراهيم جبرا الذي يرى أنّ هذه النصوص تدور حول القضية الفلسطينية، فيقول في ذلك: "إنّ في هذا الاستنتاج تحميلًا للنصوص، غير الذي تحمله بالفعل، وهو دون ما تحمله."[1]

ربما لا نميل كثيرًا إلى رأي الناقد في معارضته لجبرا، بشأن الحضور الفلسطيني في هذه الأعمال، إذ يبقى التأويل قائمًا، فكنفاني نذر حياته وقلمه للقضية الفلسطينية، وهذا واضح في أعماله كافة، باستثناء روايته "الشيء الآخر" أو "من قتل ليلى الحايك؟" فما الذي يمنع من تأويل هذه النصوص؟! لا سيما أنّها تتحدّث عن صراع بين خير وشر، بين حياة وموت، بشيء يشابه الصراع الفلسطيني الإسرائيلي. ومن الملاحظ اهتمام الناقد بالمضمون والشكل، مع طغيان اهتمامه

(1) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص130

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالمضمون. ومن الملاحظ أيضًا أنه يعتمد على النصوص المسرحية نفسها في التحليل والمقاربة.

3-5 بين النظرية والتطبيق

يبدأ أبو بكر كتابه، المشار إليه آنفًا، بدراسة نظرية حول "**النقد المسرحي في الصحافة**"[1] مركّزًا على فكرة أساسية على مدار هذه الدراسة، وهي أهمية النقد الصحفي للمسرح، ومشيرًا بعد ذلك إلى أفكار فرعية تتصل بهذه الفكرة الأساسية، مثل العلاقة بين الناقد والمسرحي، وتحسُّس الأخير من الأول أحيانًا، والحديث عن المنزلقات التي قد يقع بها الناقد الصحفي بخصوص المسرح، وامتلاك الموهبة إضافة إلى القدرة الأكاديمية، واقتصار النقد بشكل عام، والنقد الصحفي بشكل خاص، على نقد اللغة المنطوقة أو الكلمة، وإهماله نقد العناصر الأخرى كلغة الإشارة والحركات والإضاءات...

ومما يركّز عليه أنّ النقد الصحفي المرتبط بالمسرح يُنشر عادة في صحف يومية غير متخصصة في الأدب أو النقد أو المسرح، مما يضمن وصول هذا النقد المكتوب بلغة مبسّطة غير مبتذلة، على حدِّ تعبيره، إلى أكبر شريحة من القرّاء. ولكنّنا نطرح هنا تساؤلًا: مَن ذا الذي سيقرأ هذا النقد المنشور في الصحف غير المتخصص بالدرجة الأولى؟ هل سيقرؤه العامل أو التاجر أو ربة البيت أو رجل الأعمال؟ حتى لو نُشر في مجلة أو صحيفة متخصصة، لا أعتقد ذلك؛ لأنّ الذي يهتمّ بالمسرح ليس بالضرورة أن يهتمّ بنقده، تمامًا كحال المهتمّ بالشعر أو بأيّ فنٍّ أدبي آخر، إذ ليس بالضرورة أن يُعنى بالنقد الأدبي، وقد لا يستسيغه أصلًا. أما قوله عن لغة النقد الصحفي إنّها غير مبتذلة، يضعنا أمام تساؤل مهم، وهو هل لغة النقد المسرحي الصحفي، أو غير المنهجي، ليست مبتذلة؟ فلو عدنا إلى الصحف وقرأنا فيها المقالات النقدية الخاصة بالمسرح، فإننا

(1) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص9- 29

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سنجد أنّها قدح أو مدح، كما أشار محمد محاميد، مما يعني أنّها ليست لغة موضوعية.

أما الدراسة الثانية فهي "**لغة الجسد في تطبيقاتها المسرحية**"[1]، وفيها يطرح الناقد قضايا مهمة جدًّا، وبالغة الحساسية في المجال التطبيقي للتمثيل، وهي حركات الجسد، ومنها حركات اليدين على المسرح، فهي ضرورية من أجل التواصل بين الممثلين أنفسهم من جهة، وبينهم وبين الجمهور من جهة أخرى، ثمّ إنّ الممثل إذا لم يحسن استخدام اليدين فإنه سيقع في ارتباك أو تناقض بين ما يقوله وما يشير إليه. ويذكر الناقد أنّ هذه الحركات منها ما هو متوارث ومنها ما هو مكتسب، كما أنها ترتبط بالظروف، ولا تأتي منفردة، بل تأتي متتالية يعزز بعضها بعضًا.

إنّ الممثل يترجم النص المسرحي بحركات جسده، فيُظهر الحزن أو الفرح على وجهه، ليؤثِّر في الجمهور، ويقنعه بالدور الذي يؤديه، لذلك يجب ألا ينفصل النص المسرحي عن التمثيل.[2] ومعنى ذلك أن يكون ثمة انسجام تام وتوافق بين كلام الممثل وحركاته، كما أشار أبو بكر، لكيلا يحدث له ارتباك، أو يبدو غير مقنع في أدائه، فيظهر التصنّع في التمثيل، ويغيب الإيهام.

وينفي أبو بكر ارتباط الإشارات الإيمائية بالسيمياء، معلّلًا ذلك بأنّ العلامة أو الإشارة في السيميولوجيا هي علامة صوتية لغوية، أما في الإشارات الإيمائية فهي حركية وحسب. ولكننا لا نتّفق معه في هذه النقطة تمامًا، فقد "تعددت مجالات السيميائيات وتنوعت باعتبارها "العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية" كما عرّفها «دي سوسير» أو انطلاقًا من تصور «بورس» لها بأنه العلم الذي يدرس كل شيء حتى الأكل واللباس، والنبيذ والرياضيات وغيرها... وهذا ما أخذه الباحثون اللاحقون بعين الاعتبار، فتناولوا كل مظاهر الحياة الإنسانية بوصفها

(1) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص31– 48

(2) تيجام: فيليب فان، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري، (د. م)، (د. ن)، (د. ت)، ص19

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

علامات دالة، شاملة اللغة اللسانية وغير اللسانية ومن أبرزها الفنون."[1] فلم يقتصر حديث أو تعريف (دي سوسير) أو (بورس) على اللغة المنطوقة وارتباط العلامة بها وحدها دون أي شيء آخر، بل بالعكس تمامًا، فإنهما جعلاها مرتبطة بالحياة الاجتماعية والتواصل الاجتماعي، ولا يكون ذلك بالنطق وحسب.

هذا من جانب، ومن جانب آخر ينقل لنا (كير إيلام) قول (بيري فلتروسكي) "كل ما هو على خشبة المسرح علامة..."[2] دون أن يحدد إن كانت هذه العلامة محصورة في اللغة المنطوقة، ويعني بذلك أنّ الإضاءات والموسيقى والديكور وحركات الممثلين ولباسهم وكلامهم كلَّها علامات.

وفي دراسته الثالثة بعنوان "**مسرح الطفل.. من أي منطلق وفي أي اتجاه؟**"[3] يعالج أبو بكر أمورًا مهمة وخاصة بمسرح الطفل، فالعنوان يوحي تمامًا بما يريد الناقد معالجته، فهو يركّز على المنطلقات والمرجعيات التي يجب أن ينطلق منها الشخص الذي يتعامل مع مسرح الطفل، فعليه أن يلمَّ بأصول المسرح وعناصره وتأليفه وإخراجه، وعليه أن يفهم الطفولة ويلمَّ بعِلم نفس الطفولة، وتكون له مرجعية تربوية، ويعرف في أدب الأطفال. أما الاتجاه الذي يسير فيه وإليه مسرح الطفل، فإنّ المسرح توجيه وترفيه، لذلك يجب على من يتعامل بمسرح الطفل أن يوازن بين الاعتبارات التربوية والاعتبارات الفنية، شريطة أن يضع الاعتبارات التربوية في الصدارة. ثم يشير في الختام إلى عدم توفّر مسرح خاص بالطفل في الوطن العربي، والمتوفر حاليًّا ليس في أيدي ذوي الاختصاص. وقد اعتمد الناقد في هذه الدراسة على مراجع خاصة في علم نفس الطفولة والتربية وأدب الأطفال والمسرح.

---

(1) الأحمر، معجم السيميائيات، ص102

(2) إيلام: كير، العلامات في المسرح، في: أنظمة العلامات...، ص241

(3) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص49– 62

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الجزء الثاني من الكتاب، يدرس أبو بكر نصوصًا مسرحية فلسطينية، ولكنه يبدأ بمقالة عنوانها "**الأسئلة المطروحة حول المسرح الفلسطيني**"[1]، يتحدّث فيها عن المُخرج العراقي جواد الأسدي الذي أثبت جدارته وقدرته بين المسرحيين العرب، فعمله مع "المسرح الوطني الفلسطيني" وتجربته المسرحية جعلاه قادرًا على مواكبة كل ما هو جديد في عالم المسرح، وتقديم مسرحيات متنوعة، والحصول على جوائز عديدة؛ وذلك لأنه فهم النص المسرحي فهمًا عميقًا، وكان يعمل على تفجير إمكانيات الممثل وطاقاته، كما يعتمد على المتخيل البصري الذي قد يوقعه، وأوقعه بالفعل، كما يرى أبو بكر، في منزلق، وهو استسهال النصوص، إذ قد يسيء المخرج اختيارها. ولكنه على الرغم من ذلك يهتم بالممثلين، ويختارهم بعناية. إنّ المخرجين، بشكل عام، والأسدي واحد منهم، هم الذين يُعلون من شأن كاتب ما أو يخفضونه. لذلك فإنّ "للمخرج مطلق الحرية على كل العمليات التي تؤدي إلى عرض المسرحية على الجمهور، إنه هو المختص بالمناظر من كل وجهات النظر، الديكورات بمعناها الشامل والتمثيل والإضاءة وتناسق وانسجام الفصول والاتجاه العام للمسرحية."[2]

يتحدّث وليد أبو بكر هنا عن الإخراج بشكل عام، وعن المخرج جواد الأسدي بشكل خاص، والذي مارس هذه المهنة أو المهمة خارج فلسطين، وقد اعتمد نجاحه، كما يرى أبو بكر، على ثبات المكان، وهو دمشق، في إنشاء المسرح وتطويره، ولكن غاب عن ذهن الناقد الدعم الذي قد يصل بكل سهولة لتمويل هذا المسرح وغيره من المشاريع، سواء عربيًّا أم عالميًّا. كما أنّ غياب الممارسات الإسرائيلية، بالمقارنة مع ما تتعرض له المسارح داخل فلسطين، له دور في تطور المسرح في الخارج.

---

(1) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص135– 142

(2) تيجام، التكنيك المسرحي، ص45

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعود أبو بكر إلى التمثيلية الإذاعية لغسان كنفاني "جسر إلى الأبد"[1] موضّحًا صعوبة أدائها كمسرحية، فهي بحاجة إلى "فسحة بصرية" لتُنقل من نصٍّ إذاعي مسموع إلى نصٍّ مسرحي مرئي، فضلًا عن أنّ النص قد يحتاج إلى تدخّل من المخرج. والنص، هنا، لكاتب كبير ومعروف على المستوى الوطني والفني، وهذه رهبة سيشعر بها أيّ مخرج، على حدٍّ قوله. ويشير إلى محاولة تمثيل هذا النص، وإلى قدرة الممثلين على الأداء، وإلى جهود المخرج المبذولة، كما يشير إلى بعض الأمور الفنية والتقنية التي نجحت في بعض المشاهد أو المواقف، وأخفقت في أخرى، كديكور المكان وملابس التمثيل وغيرها، ويتحدّث عن الجهود المبذولة في التصميم والمؤثرات الصوتية.

إنّ الناقد هنا يهتم بأمور عديدة في محيط النص المسرحي، على عكس العديد من النقاد الذين يعنون في دراساتهم بالنص المسرحي وحسب، دون الالتفات إلى الأداء وعناصر المسرح الأخرى، إلا بشكل عابر وخاطف، ولعل هذه الإضاءات التي يسلّطها أبو بكر على النصوص المسرحية المدروسة تسهم إلى حدٍّ كبير في تحليلها وفهمها والغوص في أعماقها، فضلًا عن إسهامها في توجيهها وتطوّرها وتقييمها إذا ما عُرضت مرة أخرى على خشبة المسرح.

أما مسرحية "الشهداء يعودون"[2] المأخوذة في الأصل عن قصة الطاهر وطّار "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، والتي أنتجها المسرح الوطني الجزائري، فقد أدتها فرقة عشتار الفلسطينية، وحوّلت الإطار العام للقصة الجزائرية إلى قصة فلسطينية، وذلك بتوظيف التقنيات المسرحية كالديكور والإضاءة والملابس، وكذلك بتغيير جزئيات في مضمون النص والحوار لتتلاءم مع الخصوصية الفلسطينية. ويشيد الناقد بأداء الممثلين ودور المخرج في إثبات القدرات الهائلة

(1) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص143- 148
(2) نفسه، ص149- 154

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجهود المبذولة لتثبيت دعائم المسرح الفلسطيني على أرضه، وبين المسارح العربية الأخرى.

وفي مقالته ""**طفل النور**" **خروج المرأة من جلدها الضيّق**"[1] يشير أبو بكر إلى المسرحية المأخوذة عن رواية الطاهر بن جلون "الليلة المقدسة"، والتي بطلتها امرأة واحدة فقط، مما يعني أنّ من سيقوم بأداء الدور المسرحي شخصية واحدة، وهو ما يعُرف بالمونودراما. ولكنّ الناقد يرفض هذا النوع من التمثيل، إذ يظهر فيه عنصر الفردية، وتغيب روح الجماعة، والمسرح عمل جماعي لا فردي. والممثل الوحيد قد يقوم بعدة أدوار، كما فعلت الممثلة إلهام عرّاف، حين أدّت هذه المسرحية، ويشيد الناقد بدورها وحركاتها، كما يشيد بالمخرج ودور الموسيقى والإضاءة.

لقد أدّى الممثل زهير النوباني مسرحية "قصة صفية"، فكتب حولها أبو بكر مقالة عنوانها ""**قصة صفية**" **العرض المسرحي من خلال التناقضات**"[2]، يبيّن فيها قدرة الممثل على الأداء، وقدرة المخرج في عمله، خصوصًا أنّه وظّف التقابلات أو الأمور المتناقضة في المسرح، فالقرآن في مقابل الأغنية، وبكاء الممثل وهو يحلق ذقنه ويتعطّر. ويرى الناقد أنّ هذه التناقضات تجعل من المسرحية شيئًا مختلفًا يستحق المشاهدة.

عَرَضَ مسرح القصبة مسرحية "العذراء والموت"، وهي مأخوذة عن الكاتب التشيلي (أرائيل دورفمان)، يرى فيها أبو بكر "**عناصر إبداعية وأخرى إزعاجية**"[3]، فهي تطرح قضيّتين مهمّتين، بعد قدوم السلطة الفلسطينية، أما القضية الأولى فهي: "تتعلق بآثار الاحتلال على نفسية الذين تعرضوا لاضطهاده، ممن يمكن تجريدهم كرمز للوطن المغتصب ككل، والثانية تتعلق بطريقة

(1) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص155- 160

(2) نفسه، ص161- 165

(3) نفسه، 167- 172

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعامل الوطن الجديد مع الذين تعاونوا مع المحتل، وساعدوه على تنفيذ مخططاته."[1]

والناقد يرفض بعض الأمور التي يصعب تقبّلها، فيراها مزعجة في أثناء العرض، كتبرير بعض الأشخاص تعاونهم مع الاحتلال. ولكنّه في المقابل يؤكّد على قدرة الممثلين والمخرج ومصمم الديكور.

في مقالته ""**أكسدنت موت الفوضوي" الضحك المجنون والبكاء العاقل**"[2] يشير أبو بكر إلى اختيار فريق المسرحية نص (داريو فو)، فقد اهتم به ليلائم الواقع الفلسطيني بعرض كوميدي، يختلط فيه الضحك والبكاء. ويمدح الناقدُ أداءَ المخرج والممثلين في غير موضع من المقالة، كما يشيد بالكفاءة في توظيف أدوات المسرح المختلفة، وفي تطويع النص وربطه بالواقع الفلسطيني الذي جعل ضحك الجمهور ردة فعل لأنهم "يرون واقعهم المرَّ على خشبة المسرح".

وأما في مقالته "**غياب المرايا المتوازية** "**في انتظار غودو**""[3] فيبيّن كيف أفادت المخرجة سوسن دروزة من الحسّ الكوميدي في المسرحية، على الرغم من أنّها وجودية، وأفكارها تسير نحو اليأس، ويشير إلى التكامل في أداء الممثلين، وهو "أبرز جماليات العرض"، إذ يشمل هذا التكامل الحجم والأداء والحركة، ويشير إلى ابتعاد الممثلين عن الافتعال. وفي المقابل يذكر بعض الثغرات في العرض، فقد حادت المسرحية عن توظيف الألعاب التي تُمارَس في الانتظار لسدِّ الفراغ، كما يذكر بعض التناقضات التي تؤثر في الانسجام مثل دخول الثنائي الثاني في المسرحية.

وفي مقالة مستقلة عنوانها "**في واقعنا المسرحي مشاهد صغيرة يصعب أن تجمع في لوحة**

---

(1) أبو بكر، لغة الجسد في المسرح، ص167

(2) نفسه، ص173- 178

(3) نفسه، ص 179- 185

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متكاملة"[1]، يطرح أبو بكر أسئلة متنوعة، ويثير قضايا مهمة بخصوص الواقع المسرحي في فلسطين، وخصوصًا بعد استلام السلطة الوطنية الفلسطينية الحكم في مناطق الضفة الغربية وقطاع غزة، إذ أصبح للفلسطينيين أرضٌ يمكن الوقوف عليها، والابتداء منها، وهذا هو الشيء المهم للمسرح، كما يرى الناقد، فالمسرح الفلسطيني في الشتات لم يُكتب له الاستمرار لعدم توفّر الأرض الثابتة، بسب الظروف المختلفة التي مرّت بها القضية الفلسطينية. ومن أهم القضايا التي يثيرها الناقد عدم الاهتمام الرسمي بالمسرح في حدود مناطق السلطة، فقد كان الاهتمام منصبًّا على مجالات أخرى عديدة. كما كان هناك استئثار ومصالح شخصية يسعى البعض إلى تحقيقها، على حساب مجالات أخرى وعلى رأسها المسرح. ويذكر الناقد أنّ العروض والجهود والدعم كانت فرديّة وغير متواصلة، وهذا يقف في وجه الاستمرار والتطوّر، فلا يخدم المسرح على الإطلاق. وعلى الرغم من ذلك كلّه يشير إلى وجود عدد من المخرجين والممثلين القديرين في فلسطين، والذين يمكن الاعتماد عليهم في إنشاء مسرح وطني يضاهي المسارح العربية، ولكنّ الأمر بحاجة إلى دعم رسمي ومخصص ومتواصل من السلطة.

ويثير أبو بكر في مقالة ثانية بعنوان "**المسرح الفلسطيني الآن صورة للواقع والتظاهر**"[2] قضايا أخرى، من أبرزها عدم الاعتراف بواقع المسرح الفلسطيني أو عدم تقييمه، ويشير إلى اتجاهين يتعاملان مع هذا الواقع: اتجاه يكتفي بما قدّم من عروض، ولا يسعى إلى تطوير نفسه، وهو قليل، واتجاه ينظر إلى المسرح من جانب تجاري، وهو كثير، وينضوي تحته أولئك الكتّاب الذي لم يشاهدوا عرضًا مسرحيًّا واحدًا في حياتهم، ويشير إلى أنّ هذا الاتجاه يُعنى بالأساس بفئتي

---

(1) أبو بكر: وليد، في واقعنا المسرحي مشاهد صغيرة يصعب أن تجمع في لوحة متكاملة، شؤون فلسطينية، رام الله، العدد 251، 2013م، صص256- 262

(2) أبو بكر: وليد، المسرح الفلسطيني الآن صورة للواقع والتظاهر، مجلة شؤون فلسطينية، رام الله، العدد 256، 2014م، صص241- 245

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأطفال والفتيان دون أن يعرف ما يتطلبه مسرح الطفل.

وفي المقابل يشير الناقد إلى ضرورة الاعتراف بواقع المسرح الفلسطيني من أجل الانطلاق في تحقيق أهدافه؛ وذلك لأنّ الساحة الفلسطينية لا تخلو من العاملين في مجال المسرح ممن درسوه وتخصصوا فيه، أو ممن يمتلكون المواهب والتجارب العملية، ولكنّ جهودهم تضيع سدى؛ لأنها فردية وتفتقر إلى التوجيه الصحيح، فضلًا عن حاجتهم إلى الدعم الرسمي المتواصل. وفي هذا الإطار يطرح أبو بكر تساؤلات مهمّة حول "رابطة المسرحيين الفلسطينيين" لماذا لا تنتمي إلى منظمة التحرير الفلسطينية، كغيرها من المؤسسات والاتحادات، فتلقى الدعم المستمر مثل غيرها؟ ويؤكّد، كذلك، في غير موضع على ضرورة الدعم الرسمي المتواصل والمخصص للحركة المسرحية، والناقد غير متفائل في هذا الجانب.

يبدو الناقد في هذه المقالات مهتمًّا اهتمامًا واضحًا بأمور المسرح، وليس فقط بنقد النص المسرحي وتحليله، شكلًا ومضمونًا، إذ نراه يعنى بالأداء والتمثيل ودور المخرج والديكور والإضاءات، فضلًا عن بعض الاقتراحات التي يقدّمها لإنجاح العرض المسرحي على خشبة المسرح، كما يوجّه بعض النقد لأداء بعض المخرجين والممثلين، ويمتدح بعضهم، فضلًا عن اهتمامه المنصب على المسرح الفلسطيني سواء حين كان خارج فلسطين، أو بعد قدوم السلطة الفلسطينية إلى فلسطين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

أولًا: النتائج

*بناء على ما سبق يمكن القول والإقرار بوجود حركة نقدية واضحة المعالم في فلسطين المحتلة عام 1967 وذلك في الفترة الزمنية الواقعة بين 1988 و2015، تمتاز من سابقاتها، ويتّضح ذلك من خلال النشاط النقدي والتفاعل بين النقّاد والأعمال الأدبية المتنوعة، ومن خلال الدراسات المنجزة في الفترة الزمنية المحددة كمًّا ونوعًا.

*يهتم النقّاد الفلسطينيون بالأعمال الأدبية بشكل عام، ففي إطار تناولهم للشعر برز ثلاثة اتجاهات، يعتمد الأول على المناهج غير النصية، فنراهم يتوقّفون عند المضمون دون الجوانب الشكلية أو الفنية، وهم قلة. ومن أبرز الموضوعات التي يتناولونها: صورة اليهود وصورة القدس والانتفاضة والاغتراب والرسالة الشعرية... مستخدمين في ذلك أدوات المنهج الاجتماعي والنفسي.

أما أصحاب الاتجاه الثاني، وهم كثر، فإنّهم يعتمدون على المناهج النصية، لذلك يتوقّفون على اللغة والأسلوب والبناء وعند جوانب فنية أخرى، فظهرت في دراساتهم مقولات نقدية متنوعة من المناهج النصية مثل البنيوية والسيميائية والأسلوبية والمنهج الأسطوري ونظرية التناص ونظرية القراءة والتلقي، كما ظهرت مصطلحات هذه المناهج ومفاهيمها في أثناء النقد والمقاربة، لذلك تتصف هذه الدراسات بالرصانة.

يجمع أصحاب الاتجاه الثالث بين المناهج النصية وغير النصية في الدراسة الواحدة، ملتفتين إلى دراسة الشكل والمضمون معًا؛ لأنهما كالروح والجسد للعمل الأدبي، لذلك تنوّعت أدواتهم الإجرائية ومصطلحاتهم ومرجعياتهم.

ثمة تيار آخر في نقد الشعر، وهو غير منهجي، يعتمد أصحابه على النقد التأثري

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والانطباعية، وقد اتخذتُ الشاعرين أحمد دحبور وعلي الخليلي نموذجين على ذلك، تحت عنوان فرعي الشاعر الناقد، إذ غلبت اللغة الصحفية على اللغة النقدية في مقالاتهما، فلم يعتمدا على المناهج النقدية، وإن تميّز الشاعر أحمد دحبور في مقالاته، إذ نراه يوظّف بعض المصطلحات والمقولات النقدية المتنوعة، فضلًا عن طرح بعض الآراء النقدية في قصيدة النثر والشعر الحر وقصيدة التفعيلة.

*ضمن إطار نقد الرواية نلاحظ بروز ثلاثة اتجاهات متفاوتة في تناولها، يقف الاتجاه الأول عند المضمون وحسب، وعدد نقاد هذا الاتجاه محدود جدًّا. أما أبرز المضامين التي تناولوها: الواقع الفلسطيني والصراع مع اليهود وصورة اليهود. لذلك وظّف هؤلاء النقاد مصطلحات المنهج الاجتماعي وأدواته الإجرائية.

أما الاتجاه الثاني فقد توقف أصحابه أمام الشكل فقط، وعدد أصحابه محدودٌ أيضًا. يعتمد هؤلاء النقاد على المناهج النصية في مقاربة الرواية، إذ يتناولون اللغة والأسلوب والحوار والسرد والشخصيات، ولم يلتفتوا إلى المضمون وإلى ما هو خارج النص، باستثناء انحرافات محدودة وقع بها بعض النقاد. لذلك يوظّفون مصطلحات هذه المناهج، فضلًا عن توظيفهم للمصطلحات السردية، وهم بذلك يتميّزون من الاتجاه الأول. كما تمتاز هذه الدراسات عمومًا بالعمق والرصانة.

يمتاز الاتجاه الثالث بجمعه بين دراسة المضمون والشكل، على اعتبار أنّهما وجهان لعملة واحدة، لذلك كثر عدد أصحابه، إذ يعتمدون على المناهج النصية وغير النصية في الدراسة الواحدة، فيوظّفون مصطلحاتها ويتّبعون إجراءاتها، كما يلتفتون إلى مصطلحات الرواية أو السرد. وتتصف بعض هذه الدراسات بالعمق وبعضها بالسطحية.

*ومن خلال دراسة نقد القصة يتبيّن لنا أنّ ثمة اتجاهين التفتا إلى ذلك، يتناول الاتجاه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأول المضمون فقط، ولم يلتفت أصحابه إلى الشكل مطلقًا، وهم قلّة على العموم. وتنوّعت المضامين التي تناولوها، وهي على الرغم من تنوّعها إلا أنّها تدور في فلك الواقع الفلسطيني والصمود والمقاومة، والممارسات القمعية التي يمارسها الاحتلال الإسرائيلي بحق الفلسطينيين، من قتل وتشريد وسجن ومصادرة للممتلكات وغير ذلك. لذا يعتمد أصحاب هذا الاتجاه على المنهج الاجتماعي، في الإجراءات والأدوات والمصطلحات، ولكنّ دراساتهم عمومًا تفتقر إلى المراجع النقدية.

يتناول الاتجاه الثاني مضمون القصة وشكلها معًا، فالمضامين التي يعالجونها تتنوع بين وطنية كالاحتلال وما يتبعه من قمع وقتل وسجن ومقاومة وصمود، واجتماعية كالحب والحرمان والغربة والهجرة...، ومن حيث الشكل يتوقف أصحاب هذا الاتجاه عند اللغة والأسلوب وعناصر القصة، ونراهم يسلطون الضوء على ذلك، فضلًا عن اهتمامهم بالمكان والزمان، لذلك يعتمدون على مناهج نصية وغير نصية مستعينين بمصطلحاتها ومفاهيمها ومقولاتها. وتتصف بعض هذه الدراسات بالسطحية والبساطة، ويتصف بعضها بالعمق.

*أما في نقد المسرح فثمة حركة نقدية واضحة في هذا المجال، فقد كان النقد قبل تسعينات القرن الماضي قائمًا على التأثر والانطباع، يمدح أو يذمّ المسرحية أو الفرقة، ولكنّه تحوّل بعد ذلك إلى نقد منهجيّ وموضوعيّ منظّم، على الرغم من قلة الدراسات المنهجية، إلا أننا يمكن أن نعد ذلك بداية لحركة نقدية منظمة وقائمة على المناهج النقدية، على الرغم من اختلاف الاتجاهات التي سلكها نقّاد هذه الفترة.

اتّسمت الدراسات، موضع الدراسة، بالنضج، ويبدو ذلك من خلال الإجراءات التي يمارسها النقّاد، ومن خلال الأدوات النقدية التي يستعينون بها، فضلًا عن المصطلحات النقدية التي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوظّفونها في دراساتهم. لذلك نجد أنّها تنوَّعت، على الرغم من قلّتها، فمنها ما يهتم بالموضوع، ومنها ما يهتم بالشكل، وهي قليلة جدًّا، ومنها ما يهتم بالاثنين معًا، ومنها ما يعنى بالتنظير أو التمثيل والأداء.

ثمة دراسة متميّزة من باقي الدراسات، وهي دراسة زين العابدين العواودة، التي اعتمد فيها على المنهج السيميائي. وتعدّ هذه الدراسة ناضجة ومتميزة لأنها اعتمدت بالأساس على منهج نقدي حديث بالمقارنة مع باقي الدراسات، فضلًا عن امتلاك الناقد لأدوات هذا المنهج وتوظيف مصطلحاته.

إنّ معظم النقّاد نشروا دراساتهم في مجلات أو كتب أدبية خاصّة، إلا أنّ الناقد وليد أبو بكر ظل معنيًّا بربط النقد المسرحي بالصحافة، لذلك نلاحظ أنّه نشر بعض مقالاته عن المسرح في الصحف أو المجلات غير المتخصصة في الأدب والنقد، كما أن أول دراسة له في كتابه "لغة الجسد في المسرح– دراسات" كانت تدور حول "النقد المسرحي في الصحافة". فضلًا عن اهتمامه ونقده البارزين في مجال الأداء والتمثيل والإخراج.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيًا: التوصيات

يقترح الباحث بعض التوصيات التي يمكن أن تسهم في إتمام هذه الدراسة، ومتابعتها وذلك من خلال دراسات وبحوث لاحقة يمكن للباحثين فيما بعد إنجازها.

1- دراسة حركة النقد الأدبي في قطاع غزة خلال ربع قرن من الزمن.

2- دراسة حركة النقد الأدبي في فلسطين المحتلة عام 1948، منذ عشرين سنة وذلك لأن دراسة محمد سالم خليل المشار إليها في المقدمة تنتهي إلى العام 1998م.

3- الاهتمام بالنقد المسرحي، فهذا الفن مهمل إلى حدٍّ ما، ولم يُلتفت إليه بالقدر الكافي، وأن يكون هذا الاهتمام منصبًّا على المسرحية كنص أدبي وفن أدائي تمثيلي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

الأحمر: فيصل، معجم السيميائيات، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م

الأسطة: عادل، اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913- 1987، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة، ط1، 1992م

ـــــــــ، القصة القصيرة في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967 – 1981، نابلس، 1993م، (د.ن)

ـــــــــ، أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية، (د.م)، ط1، 1998م

ـــــــــ، الصوت والصدى/ دراسة نقدية، نابلس، (د. ن)، ط1، 1999م

ـــــــــ، سؤال الهوية ‹‹فلسطينية الأدب والأديب››، رام الله، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2000م

ـــــــــ، أرض القصيدة "جدارية" محمود درويش وصلتها بأشعاره، رام الله، دار الزاهرة للنشر والتوزيع (بيت الشعر)، ط1، 2001م

ـــــــــ، قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، عكا، مؤسسة الأسوار، ط1، 2002 م

ـــــــــ، قراءات في القصة القصيرة الفلسطينية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2011م

ـــــــــ، جدل الشعر والسياسة والذائقة: دراسة في ظاهرة الحذف والتغيير في أشعار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محمود درويش، نابلس، (د.ن)، ط1، 2013م

أبو بكر: وليد، الواقع والتحدي في رواية الأرض المحتلة، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الثقافة، ط1، 1988م، (د.م)

ـــــــــ، لغة الجسد في المسرح: دراسات، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1998م

ـــــــــ، الكتابة بنكهة الموت– قراءات في سرد فلسطيني حديث، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2009م

ـــــــــ، في دائرة الشعر الفلسطيني– قراءات نقدية، البيرة، دائرة النشر/ وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2014م

بلعابد: عبد الحق، عتباب (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م

الخطيب: حسام، النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات (دراسة في حركة النقد الأدبي في فلسطين المقيمة والظاعنة من النهضة حتى الانتفاضة– 1988)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996م

خليل: إبراهيم، نقاد الأدب في الأردن وفلسطين/ دراسات أدبية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م

الخليلي: علي، مختارات من الشعر الفلسطيني، عمان، أمانة عمان الكبرى، 2002م

خواجا: علي، حضور الغائب: دراسة استرجاعية في الشعر الفلسطيني الحديث، القدس– رام الله، منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، 2005م

ـــــــــ، عين السارد– قراءة في أحمد رفيق عوض الإنسان والإبداع، البيرة، دار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماجد، ط1، 2005م

ـــــــــ، متابعات نصّية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2008م

ـــــــــ، التشكيل الصياغي في الشعر الفلسطيني الحديث، رام الله، دار البيرق العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2009م

ـــــــــ، في استنطاق الرواية الفلسطينية المعاصرة– انتفاضة الأقصى نموذجًا، رام الله، مركز أوغاريت الثقافي، ط1، 2009م

ـــــــــ، قراءات أدبية، القدس، دار الجندي للنشر والتوزيع، ط1، 2013م

درويش: محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، بيروت، دار العودة، ط14، (د.ت)

أبو ديب: كمال، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، بيروت: دار العلم للملايين، ط3، 1984م

الديك: إحسان، تمثيلات الخطاب في الأدب الفلسطيني الحديث– دراسات مختارة، القدس، دار الجندي للنشر والتوزيع، 2016م، وقد صدر الكتاب في منتصف عام 2015م

الديك: نادي ساري، الهجرة والانبعاث في شعر صخر أبي نزار– دراسة في ملكوت الشعر والشاعر، رام الله، مؤسسة العنقاء للتجديد والإبداع، ط1، 1998م

ـــــــــ، ما قالته غزة للبحر: دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 1998م

ـــــــــ، علامات متجددة في الرواية الفلسطينية– دراسة تحليلية نقدية، ج1، عكا، مؤسسة الأسوار، ط1، 2001م

ـــــــــ، أخوة التراب وهموم المكان: دراسات تأصيلية في الشعر الفلسطيني المعاصر،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القدس، جامعة القدس المفتوحة، ط1، 2010م

ـــــــــــ، الشهد واليعسوب- قراءة تحليلية في الشعر الفلسطيني المعاصر 1993-2005م، رام الله، جامعة القدس المفتوحة، دار الشيماء، 2012م

ـــــــــــ، ظلال القيقب ومباسم الزيزروق- قراءات تحليلية في نصوص روائية فلسطينية، رام الله، دار الشيماء، ط1، 2013م

رشدي: رشاد، فن القصة القصيرة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1964م

الرويلي: ميجان، والبازعي: سعد، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط5، 2007م

زيتوني: لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، ط1، 2002م

سلسع، جمال، الظاهرة الإبداعية في الشعر الفلسطيني الحديث، (د.م)، (د.ن)، 1994م

ـــــــــــ، الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني، القدس، مطبعة المعارف، 1996م

ـــــــــــ، الرسالة الشعرية الفلسطينية- ما بين الدين والقومية/ نقد، القدس، مركز اللقاء للدراسات التراثية والدينية في الأرض المقدسة، ط1، 2000م

شحروري: صبحي، في تأويل الشعر المحلي: بين نهوضه واستنساخ الواقع، نابلس، دار الفاروق للثقافة والفكر والعلوم والآداب، ط1، 1995م

ـــــــــــ، بين الكناية والاستعارة: شيء من المنجز النصي الشعري الفلسطيني، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 1999م

شوقي: أحمد، الشوقيات- الأعمال الكاملة، إعداد الحسيني الحسيني معدي، القاهرة، دار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخلود للنشر والتوزيع، 2013م

شوملي: قسطندي، الاتجاهات الأدبية والنقدية في فلسطين، القدس، دار العودة للدراسات والنشر، ط1، 1990م

ـــــــــــ، جدلية الحياة والموت دراسة بنيوية في شعر راشد حسين، الطيبة، مركز إحياء التراث العربي، 1996م

ـــــــــــ، أسماء ورموز في الأدب الفلسطيني، رام الله، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، ط1، 2010م

طبانة: بدوي، قضايا النقد الأدبي، الرياض، دار المريخ للنشر، 1984م

ظلام: سعد، مناهج البحث الأدبي دراسة تحليلية تطبيقية، جامعة القاهرة، مكتبة نهضة الشرق، ط2، 1996م

عباد: عبد الرحمن، الحركة الأدبية الفلسطينية في الناصرة: دراسة تأصيلية، حيفا، مكتبة كل شيء، 1990م

عتيق: عمر، مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، ط1، 2015م

العشماوي: محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، القاهرة، دار الشروق، ط1، 1994م

عصفور: جابر، زمن الرواية، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1999م

العلم: إبراهيم، فدوى طوقان– أغراض شعرها وخصائصه الفنية، القدس، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، ط1، 1992م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــــــــــ، حياة المخيم في الأدب القصصي بالأرض المحتلة، في دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي، عزت الغزاوي (معد)، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1993م

ـــــــــــ، الأدب المعاصر في فلسطين- دراسة تطبيقية، القدس، مركز الدراسات والتطبيقات التربوية، (د.ت) (من خلال مراسلة المركز، ذكر لي أنّ الكتاب صدر عام 2000م)

أبو عمشة: عادل، شعر الانتفاضة: دراسة واختيار, القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع، ط1، 1991م

الغزاوي: عزت، نحو رؤية نقدية حديثة: دراسات لعدد من الأعمال الأدبية الفلسطينية، القدس، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1989م

ـــــــــــ، (معد ومحضّر)، الجانب الآخر لأرض الميعاد واغتراب الشخصية، في، دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة، ط1، 1993م

الغذامي: عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م

فتحي: إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986م

فضل: صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة، دار الشروق، ط1، 1998م

قطب: سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، ط8، 2003م

لحميداني: حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــــــــــ، النقد الروائي والإيديولوجيا– من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م

محاميد: محمد عبد الرؤوف، مسيرة الحركة المسرحية في الضفة الغربية 67– 87، الطيبة، مركز إحياء التراث العربي، 1989م

محمود: عبد الرحيم، الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، تحقيق وتقديم عز الدين المناصرة، دمشق، دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1988م

مصلوح: سعد، الأسلوب– دراسة لغوية إحصائية ، القاهرة، عالم الكتب، ط3، 1992م

مفتاح: محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م

مندور: محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م

موسى: إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، بيرزيت، مركز القدس للتصميم والنشر والكمبيوتر، ط1، 1995م

ـــــــــــ، آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، ط1، 2005م

ـــــــــــ، صوت التراث والهوية "دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر"، كفر قرع، دار الهدى للطباعة والنشر، 2008م

ـــــــــــ، شعرية المقدّس في الشعر الفلسطيني المعاصر، عمّان، دروب للنشر والتوزيع، 2010م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــــــــ، قراءات في نقد القص والقصيد، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2015

نجم: محمد يوسف، فن القصة، بيروت، دار الثقافة، ط5، 1966م

نعيمة: ميخائيل، الغربال، بيروت، نوفل، ط15، 1991م

هلال: محمد غنيمي، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ط5، (د.ت)

ـــــــــ، النقد الأدبي الحديث، ط6، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م

ياغي: عبد الرحمن، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة... حتى النكبة، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، 1968م

ياغي: هاشم، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، 1973م

المراجع المترجمة

ألبيريس: ر.– م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، بيروت، باريس، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، ط2، 1982م

إمبرت: إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، القاهرة، مكتبة الآداب، 1991م

إيزر: فولفغانغ، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم حميد لحمداني، والجلالي الكدية، فاس، مكتبة المناهل، 1995م

باختين: ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

برنس: جيرلاد، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003م

بروب: فلاديمير، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، دمشق، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996م

تاديه: جان إيف، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1993م

تودوروف: تزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م

جيرو: بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994م

زيما: بيير، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، ط1، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991م

كارلوني وفيللو، تطوّر النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة جورج سعد يونس، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1963م

كريزويل: إديث، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، الكويت، دار سعاد الصباح، ط1، 1993م

كورتيس: جوزيف، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م

لوكاتش: جورج، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلّوز، بيروت المؤسسة الجامعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1985م

نيكول: الارديس، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، الكويت، دار سعاد الصباح، ط2، 1992م

ويليك: رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، 1987م

ويليك: رينيه، ووآرن: آوستن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، الرياض، دار المريخ للنشر، 1992م

يونغ: ك. غ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم نهاد خياطة، ط2، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997م

المجلات والدوريات

الأسطة: عادل، القدس في الشعر العربي المعاصر، مجلة الشعراء، رام الله، بيت الشعر الفلسطيني، عدد 22، خريف 2003م، صص37- 56

ـــــــــ، مراسلة قصيرة: دور جامعة النجاح في إثراء الحركة النقدية في فلسطين، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، نابلس، المجلد 17 (2)، 2003م، صص539-548

ـــــــــ، الشاعر من خلال شعره منظرًا للشعر محمود درويش مثالًا، الأسوار، عكا، العدد الخامس والعشرون، 2003م، صص287- 308

أبو بكر: وليد، بعض التحوّلات الخاصة في الرواية الفلسطينية الجديدة، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية – المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات – قطر، مجلد 1، عدد 2، خريف 2012م، صص 135-150

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

ـــــــــــ، في واقعنا المسرحي مشاهد صغيرة يصعب أن تجمع في لوحة متكاملة، شؤون فلسطينية، رام الله، العدد 251، 2013م، صص256- 262

ـــــــــــ، المسرح الفلسطيني الآن صورة للواقع والتظاهر، مجلة شؤون فلسطينية، رام الله، العدد 256، 2014م، صص241- 245

تودوروف: تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، المغرب، ع 8 و9، 1988م، صص 30- 54

الديك: نادي ساري، الطبيعة في شعر محمود درويش، آفاق، رام الله، العددان 6-7، 2000م، صص59- 82

ـــــــــــ، دراسة في أدب الانتفاضة الشعري، آفاق، رام الله، مجلد 2، عدد 8، 2000م، صص171- 184

ـــــــــــ، "عصفورة من المغرب" والدلالات النفسية- دراسة تحليلية نقدية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد 4، 2004م، صص193- 223

ـــــــــــ، محمد علي شمس الدين- شاعر الرؤيا والعدم- قراءة نقدية في ديوانه الأول- قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، نابلس، المجلد 19، (3)، 2005م، صص 797- 818.

ـــــــــــ، قراءة في رواية "النهر قمصان الشتاء"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، إربد، مجلد 4، عدد 1، 2007م، صص25- 66

ـــــــــــ، "(كرمة في ظلال الحرم) قراءة تحليلية نقدية في مجموعة أماني الجنيدي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصصية (رجل ذكي ونساء بليدات)"، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 20، حزيران 2010م، صص155- 208

زكي: أحمد كمال، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، 1981م، صص**91- 106**

سلسع: جمال، تحت المجهر الأدبي: حبيبتي تنهض من نومها، الأسوار، عكا، عدد 8، 1990م، صص298- 321

شحروري: صبحي، أدب المقاومة بين السجن والحرية، أدب ونقد، القاهرة، العدد 248، 2006م، صص15- 24

الشوملي: قسطندي، الحركة المسرحية في فلسطين: نشأتها وتطورها 1900- 1990، كنعان، الطيبة، العدد 66، ص51-60

عصفور: جابر، أقنعة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقي، فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، 1981م، صص123- 148

العطشان: محمود، ثنائية الفكر والفن في... رسائل لم تصل بعد، كنعان، الطيبة، العدد 8، كانون أول 1991م، صص46- 50

ـــــــــ، التداخل بين الأسطورة والواقع في مسرحية: أدونيس الرافض للغربة، كنعان، الطيبة، العدد 11، آذار 1992م، صص43- 48

ـــــــــ، الزمان والمكان في "حيطان من دم" لزكي العيلة، كنعان، الطيبة، العدد 13، أيار 1992م، ص62- 67

ـــــــــ، إطلالة على صورة الوطن في مسرح عبد اللطيف عقل، مجلة الشعراء، رام

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الله، العدد 3، شتاء 1998م، صص93- 98

أبو عمشة: عادل، الشهيد في شعر إبراهيم طوقان وأبي سلمى وعبد الرحيم محمود، مجلة جامعة بيت لحم، بيت لحم، عدد 14، 1995م، صص59- 77

ـــــــــ، المسرح النثري عند أحمد شوقي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، نابلس، المجلد 3، العدد 10، 1996م، صص7- 29

العواودة: زين العابدين، تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني سردية "سرايا بنت الغول- خرافية" لإميل حبيبي نموذجًا، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، المجلد 19، العدد 1، 2011م، صص**1057- 1117**

ـــــــــ، البنية الدلالية لخطاب السيرة الروائية الفلسطينية المنجز بعد أوسلو سردية؛ "رأيت رام الله" و"ولدت هناك ولدت هنا" للأديب مريد البرغوثي نموذجًا، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، المجلد 20، العدد 1، 2012م، صص**126- 188**

ـــــــــ، حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي- الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبابيكيا؛ هند الباقية في وادي النّسناس- مونودراما" نموذجًا، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، إربد، المجلد 11، العدد 2(ب)، 2014م، صص1201- 1228

ـــــــــ، رضوى عاشور الروائية في سرديتها "الطنطورية"؛ ذاكرة اللجوء في المخيال الجمعي الفلسطيني؛ هوية الإنسان- هوية المكان سيميائية الخطاب السردي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة- الجزائر، العدد 6، 2014م، صص**87- 110**

عودة: خليل، دراسة نقدية في المجموعة القصصية (ثلاثة ناقص واحد) لسامي الكيلاني، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، نابلس، العدد 11، 1997م، صص7- 27

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــــــــ، اليهودي في رواية سميح القاسم "الصورة الأخيرة في الألبوم"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، نابلس، العدد 12، 1998م، صص89- 103

ـــــــــ، مستويات الخطاب البلاغي في النصّ الشعري، مجلة جامعة النجاح (العلوم الإنسانية)، نابلس، المجلد 13، العدد 2، 1999م، صص424- 449

ـــــــــ، الظاهرة التموزية في ديوان‹‹فاكهة الندم›› للشاعر الفلسطيني عبد الناصر صالح، الأسوار، عكا، العدد 27، 2005م، صص299- 317

الغزاوي: عزت، هامش للرحيل في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، كنعان، الطيبة، عدد 4، آب 1991م، صص61- 69

المختار: حسني (مترجم)، من التناص إلى الأطراس، علامات في النقد الأدبي، جدة، المجلد 7، ج 25، 1997م، ص179 وما بعدها (النص المترجم فصل من كتاب "الأطراس" لجيرار جينيت)

موسى: إبراهيم نمر، تلقي الشعر بين التشكيل الطباعي والإبداع اللغوي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، المجلد 33، العدد 2، 2006م، صص400- 412

ـــــــــ، صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، مجلة جامعة دمشق، دمشق، المجلد 24، العدد 1و2 ، 2008م، صص99- 139

ـــــــــ، مظاهر استبطان الذات في شعر كمال ناصر، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، الكويت، العدد 105، 2009م، صص147- 194

ـــــــــ، نقد النقد: اتجاهات في نقد الرواية والقصة في فلسطين، المجلة الأردنية في اللغة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العربية وآدابها، جامعة مؤتة– الكرك، المجلد 6، العدد 1، 2010م، صص21– 46

ـــــــ، القدس بين هوية التاريخ ومقاومة الاحتلال في الشعر الفلسطيني المعاصر، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة– الكرك، المجلد (8)، العدد (2)، 2012م، صص121– 161

ـــــــ، الحنين إلى الوطن في شعر دياب ربيع، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، المجلد (40)، العدد (3)، 2013م، صص733– 747

الرسائل الجامعية

خليل: محمد سالم شحادة، 2002م، النقد الأدبي داخل فلسطين 48 في نصف قرن (1948–1998)، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد

زهد: عبد الحليم عبد اللطيف، 1978م، حركة النقد الأدبي الفلسطيني في فلسطين المحتلة بعد الخامس من حزيران 1967– 1976، أطروحة دكتوراه، جامعة القديس يوسف، بيروت

فصل في كتاب

إيلام: كير، العلامات في المسرح، في، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة– مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة سيزا القاسم، إشراف سيزا القاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار الياس العصرية، 1986م، ص239

بارت: رولان، نظرية النص، في، دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998م، ص39

الصحف اليومية

دحبور، أحمد، القصيدة الأسيرة المتمردة من زهرة إلى ريم إلى سمر..، الحياة الجديدة، رام

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الله، ع3776، 2006/4/26م

ـــــــ، مصطفى خضر: النبرة المختلفة في جملة الشعر السوري...، الحياة الجديدة، رام الله، ع4096، 2007/3/21م

ـــــــ، البحث عن دمشق.. رحلة شعرية من اختصاص شوقي بغدادي..، الحياة الجديدة، رام الله، ع4187، 2007/6/20م

ـــــــ، محمود درويش يضبط ساعة الشعر على أثر الفراشة، الحياة الجديدة، رام الله، ع4507، 2008/5/14

ـــــــ، عبد القادر الحصني يذرف ماء الياقوت شعرًا على الأيقونة، الحياة الجديدة، رام الله، ع4384، 2008/1/9م

ـــــــ، مع خالد جمعة ومجموعته الشعرية "كي لا تحبك الغجرية"..، الحياة الجديدة، رام الله، ع6031، 2012/8/15م

ـــــــ، الشاعر علي الخليلي يطل علينا من «شرفات الكلام»..، الحياة الجديدة، رام الله، ع6319، 2013/6/5م

ـــــــ، صوتان من جيل واحد.. طارق الكرمي ومازن معروف، الحياة الجديدة، رام الله، ع6407، 2013/9/4م

ـــــــ، وليد أبو بكر: في دائرة الشعر الفلسطيني، الحياة الجديدة، رام الله، ع6518، 2014/1/1م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـــــــــــ، صائد الفراشات سعدي يوسف يتأمل ‹‹طيران الحدأة››..، الحياة الجديدة، رام الله، ع6679، 2014/6/11

ـــــــــــ، العراقي سامي مهدي ومساءلة قمر هذا المساء، الحياة الجديدة، رام الله، ع7037، 2015/6/17م

وقائع المؤتمرات

أبو شاويش: حماد، قضية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، قضايا الأدب واللغة والتحديات المعاصرة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2000م، ص565- 611

مواقع الإنترنت

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Abstract

Sairafy, Tareq Ali. The movement of modern literary criticism in occupied Palestine after the 1967 war (1988- 2015) 2017 (Supervised by: Prof. Dr. Khalil Al- Sheikh.

This study entails Literary Criticism Movement in West Bank, including East Jerusalem during 1988-2015, aiming at discovering the methods used by critics, observing the procedural tools they employ during analysis and criticism, ascertaining the major criticism terminology they utilize and the criticism quotations they rely on, and noticing their main references and the extent of their application.

Criticism methodologies employed by Palestinian critics have ranged: some were textual, non-textual, or both focused; but most of these critics combined between two or more methods. Some other critics concentrated on examining the content, or the shape, or as done by most of them, uniting both the content and the shape together; thus it was tough to rank them within one category, which made me provide more than one category for a critic.

Thus, I provided an introduction, showing an over-all perspective, and a preface demonstrating the Palestinian Literary criticism before 1988. In the first chapter, I analyzed poetry criticism, and narrative works in the second chapter: including novel and story, theatre (drama) criticism in the third, and finally: the conclusion to the study and the recommendations, were in the last chapter.

I reviewed, first, published books for those critics; I also referred to their eligible journal published studies, in the second place, where they were not included within specialized books.

Keywords: Literary criticism, criticism of criticism, occupied Palestine, poetry criticism, narrative works criticism, novel criticism, story criticism, theatre (drama) criticism.

www.manaraa.com