بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم
قسم اللغة العربية

رسالة ماجستير بعنوان

نقد النثر العربي في كتابات إحسان عباس
Criticism of Arabic prose in The Writings of EHSSAN ABASS

إعداد الطالب :

عصام حسين إسماعيل أبوشندي

٠٢٢٠٣٠١٠٠٢

إشراف

الأستاذ الدكتور : شكري عزيز الماضي

العام الدراسي : ٢٠٠٤/٢٠٠٥

نقد النثر العربي في كتابات إحسان عباس
Criticism of Arabic prose in The Writings of EHSSAN ABASS

إعداد الطالب :

عصام حسين إسماعيل أبوشندي

٠٢٢٠٣٠١٠٠٢

اسم المشرف

الأستاذ الدكتور : شكري عزيز الماضي

أعضاء لجنة المناقشـــــــة		التوقيـــــــع
أ . د شكري عزيز الماضي :	مشرفاً ورئيساً	.....
د . سمير قطامي	عضواً	.....
د . أمين يوسف عودة	عضواً	.....
أ . د يوسف بكار (جامعة اليرموك)	عضواً	.....

قدمت هذه الرسالة استكملا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في .....
في كلية / معهد ..... في جامعة آل البيت .

نوقشت وأوصى بإجازتها / تعديلها / رفضها بتاريخ .....

الإهداء

إلى الذين أعطوني باستمرار ... رغم ضعفهم .

إلى الذين منحوني المحبة الدافئة ، ودفعوني للصبر والمثابرة ، في اللحظات التي كنت أيأس فيها ، رغم قلة الحيلة .

إلى :

- روح والدي في الملأ الأعلى ، الذي هجّر من وطنه مع الملايين التي شردت ، ومات ولسانه يلهج بذكر الوضوء والصلاة .

- والدتي الحنونة التي أقعدها المرض .

- أخي العزيز " أحمد " الذي حرمته رحمة الله من نعمة الحركة .

- أختي الغالية " أم علي " التي تفصلني عنها الحدود وبعد الشقة .

- زوجتي الحبيبة " أم أحمد " التي صبرت معي .

- أولادي ثمرة فؤادي " أفنان وأماني وأحمد " .

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا الجهد المتواضع .

أبو أحمد

شكر وامتنان

بعد أن تمت هذه الدراسة المتواضعة واكتملت جوانبها بفضل الله ومنه وكرمه ، فإنني أجد من الواجب علي أن أتقدم بالشكر والامتنان العظيمين لأشخاص ، كانوا بحق أصحاب منّ وفضل عليّ ، أنا العبد الفقير إلى الله تعالى .

وعلى رأسهم أستاذي (المشرف على هذه الدراسة) العالم الجليل، الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي ، الذي تشرفت بالدراسة على يديه الكريمتين ، وتعلمت منه أثناء ذلك الخلق الحميد والتواضع ، وأن أكون ليّنا لا فظا غليظ القلب ، وحسن المنطق وحب العلم . ثم إنه رفد أفضاله بفضل آخر عندما تكرم علي وقبل الإشراف على هذه الدراسة ، وأمدني بالتوجيه والنصح والإرشاد والملاحظات ورفع المعنوية والعزيمة للاستمرار ، جزاه الله عني خير الجزاء .

كما أتوجه بشكري وامتناني للأساتذة والعلماء الأجلاء ، أعضاء لجنة المناقشة : الدكتور سمير قطامي ، والدكتور أمين يوسف عودة ، والأستاذ الدكتور يوسف حسين بكار ، الذين شرفوني وتفضلوا علي بجعل هذه الدراسة موضع عنايتهم واطلاعهم ، ليمدوني بملاحظاتهم وتوجيهاتهم - إن رأوا ذلك - سائلا الله أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم .

وأتقدم كذلك بالشكر والامتنان إلى الدكتور محمد الدروبي ، الذي تكرم علي أيضا بالتوجيه والنصح والإرشاد، لدى تكوين فكرة هذه الدراسة وكتابة مخططها في المرحلة الأولى منها .

كما يطيب لي كذلك ، أن أتقدم بالشكر إلى الأخوة الأحباء التالية أسماؤهم ، الذين لم يقصروا في المساعدة ومد يد العون ، وهم : خالد الصالح ، وعدنان حراحشة ، وعمر أخو ارشيدة ، ونايف كريشان ، وحسين أبو شندي ، ورياض أبو شندي ، ويوسف أبو شندي .

إلى هؤلاء جميعا شكري ومحبتي .

قائمة المحتويات

* الإهداء ج
* شكر وامتنان د
* ملخص و
* المقدمة ز

***الفصل الأول : إحسان عباس والنقد الأدبي**

أولا : الأدب – المفهوم والوظيفة ١

ثانيا : النقد – المفهوم والوظيفة ٤

ثالثا : عدته النقدية ١٠

رابعا : علاقته بالنثر ومصادره ٢١

***الفصل الثاني : نقد النثر العربي القديم**

أولا : نقد الرسائل ٣٢

ثانيا : نقد الخطب ٦٤

ثالثا : نقد المقامات ٦٨

***الفصل الثالث : نقد النثر العربي الحديث**

أولا : نقد القصة القصيرة ٧٤

ثانيا : نقد الرواية ١١٧

ثالثا : نقد المسرحية ١٢٨

رابعا : نقد السيرة ١٣٠

* الخاتمة ١٥٦

* قائمة المصادر والمراجع ١٦٠
* ملخص باللغة الإنجليزية ١٦٧

ملخص

تتناول هذه الدراسة جانبا من جهود إحسان عباس الواسعة ، وهو نقده للنثر العربي بشقيه : القديم والحديث ، لتبيّن الأنواع النثرية العربية القديمة والحديثة التي تعامل معها إحسان عباس نقديا، وتستخلصها من بين ثنايا دراساته وبحوثه ومقالاته المترامية الأطراف أولا ، ولتبحث في منهجيته ونقده لها ثانيا . وقد قامت هذه الدراسة على عدد من الافتراضات، من أهمها : أن تعامله النقدي مع الأنواع النثرية العربية والقديمة يشكل كما لا يستهان به، يستحق أن يفرد في دراسة منفصلة، وأن إحسان عباس أمتلك أدواته وخصائصه النقدية، ومفاهيمه الواضحة والشاملة لكل من الأدب والنقد ووظيفتيهما ، هذه العدة التي أوصلته إلى هذا المستوى المرموق في عالم النقد العربي الحديث ، وأنه امتلك منهجا محددا في نقده لهذه الأنواع ، وأن البحث في هذا المنهج يمكن أن يساهم في رفد الحركة النقدية العربية الحديثة .

وانطلاقا من هذه الفرضيات ، فقد حاولت هذه الدراسة الإجابة عن مجموعة من الأسئلة ، يتعلق أولها بمفاهيم إحسان عباس لكل من الأدب والنقد ووظيفتيهما ، وعدته النقدية وعلاقته بالأنواع النثرية العربية القديمة والحديثة ومصادر هذه العلاقة . ويتعلق ثانيها بهذه الأنواع النثرية : هل تعامل مع الأنواع النثرية العربية القديمة والحديثة كلها ، أم مع بعضها ؟ وما هي هذه الأنواع ؟ وما منهجه في هذا التعامل ؟ هل استفاد من الموروث النقدي العربي في هذا المنهج ، أم من المناهج النقدية الغربية الحديثة ، أم من كليهما ، أم كان له صوته النقدي المميز ؟ ومميزات هذا الصوت ؟

وقد انقسمت هذه الدراسة تبعا لذلك إلى ثلاثة فصول ، تناول الفصل الأول مفاهيمه للأدب والنقد ووظيفتيهما ، وعدته النقدية وعلاقته بالنثر العربي القديم ومصادره ، وتناول الفصل الثاني نقده للنثر العربي القديم على أساس التدرج الزمني لصدور دراساته للأنواع النثرية العربية القديمة . وتناول الفصل الثالث نقده للنثر العربي الحديث أيضا ، على أساس التدرج الزمني لصدور دراساته للأنواع النثرية العربية الحديثة ، لتتبع تطور منهجه من خلال هذا التدرج .

وقد خلص البحث إلى نتائج مهمة يمكن إجمالها فيما يأتي : أن إحسان عباس امتلك مفاهيمه الواضحة والشاملة للأدب والنقد ووظيفتيهما وعدة نقدية ، وأنه كان على علاقة وثيقة بهذه الأنواع النثرية ، هذه العلاقة التي نبعت من مصدرين : ثقافته الشمولية وإخلاصه لموروث أمته العربية الأدبي القديم والحديث ، وأنه تعامل في باب النثر العربي القديم مع الرسائل والخطب والمقامات ، وتعامل في باب النثر العربي الحديث مع القصة القصيرة والرواية والمسرحية والسيرة، وأنه لم يقارب هذه الأنواع نقديا بالاستفادة من موروث الأمة العربية النقدي حسب ، ولا ضمن منهج نقدي غربي حديث محدد، بل كان له صوته النقدي المميز، الذي استفاد من هذين النقدين وتمثل مقولاتهما ، وقد أمكن تحديد جوانب هذا المنهج على النحو الآتي : أنه كان يركز في تعامله النقدي مع الأنواع النثرية العربية القديمة على النص باستقرائه والبحث في عناصره الفنية ، مع عدم الإغفال المطلق لسياق المؤلف أو سياق الظاهرة الفنية ، وأنه كان يتناول الأنواع النثرية العربية الحديثة من ثلاثة جوانب : أولها أنه كان ينظر للعمل الأدبي على أنه وحدة عضوية واحدة ، ينظر إليه من زاوية محددة يراها تشكل رابطا فنيا يربط هذا العمل، وثانيها أنه كان يركز على السياق الخارجي والغاية من حيث وجوب صدور العمل الأدبي عن حياة الإنسان والتعبير عنها ، وثالثها أنه كان ينظر في النص ويبحث في عناصره الفنية ، مع الإفادة في هذا الباب من منهجين نقديين حديثين، هما المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي .وقد اعتمدت الدراسة على عدد من المصادر والمراجع والدوريات ، تم إثباتها في نهاية الدراسة

المقدمة

كان إحسان عباس- رحمه الله - واحدا من أفراد النخبة الخلاقة في الأمة العربية الإسلامية ، هذه النخبة التي جهدت في العصر الحديث ، لتستعيد الأمة دورها الحضاري الفاعل والمنشود ، حيث أمضى عمره الذي زاد على الثمانين حولا ، محققا وناقدا ومؤرخا ومترجما وباحثا ومدرسا . مع أنه واحد من أفراد الشعب الفلسطيني ، الذي حكمت عليه الظروف الصعبة بهجر الوطن والتغرب في أصقاع المعمورة كلها ، ومع ذلك فقد ظل وفيا لأمته العربية الإسلامية ، محبا لتراثها وأدبها القديم والحديث ، قارئا ومحققا وناقدا ومترجما ومؤرخا له ، فرفد المكتبة العربية بما يزيد على المائة كتاب ، في تلك الجوانب ، حتى شكل ظاهرة تستأهل الدرس ، وهو ما حدا مجموعة من الأعلام الباحثين لدراسة جوانب من جهوده ، في دراسات جاءت على شكل مؤلفات ، أو بحوث ومقالات شاركوا بها في الندوات التي أقيمت لتكريمه في حياته أو بعد وفاته . إلا أن هذه الدراسات - على أهميتها الكبيرة - قد درسته محققا ومؤرخا ومترجما ، وناقدا للشعر بصورة خاصة . ولم تضم دراسة متخصصة آراءه في نقد النثر القديم والحديث ، مع أن إنتاجه في نقد النثر ، يشكل جانبا مهما يستحق دراسة متخصصة .

ومن بين الدراسات التي تناولت جهوده بالدراسة ، هناك مؤلفان قيمان وهما كتابا : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ، للدكتور إبراهيم السعافين ، وإحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ، للدكتور عباس عبد الحليم عباس ، اقترب فيهما الدارسان من الحديث عن نقد إحسان عباس للنثر القديم والحديث ، لكن هذا الموضوع – كما يبدو - لم يكن ضمن الهدف المباشر للأستاذين الكبيرين لدى تأليفهما كتابيهما . إذ تعرض كل منهما ، في حديث موجز وغير موسع ، للمحات بسيطة عن نقد النثر من جهود إحسان عباس ، فكان لتلك اللمحات الفائدة الكبيرة في توجيه هذه الدراسة والأخذ بيدها . فقد تخير الدكتور إبراهيم السعافين ، في الجزء الأخير من كتابه ، نماذج من دراسات إحسان عباس للنثر القديم ، وهي كتبه عن : الحسن البصري ، وأبي حيان التوحيدي ، وفن السيرة ، ودراسته التي قدم فيها تحقيقه لكتاب " طوق الحمامة في الألفة والألاف " لابن حزم ، ونثر عبد الحميد الكاتب – فألقى عليها الدكتور السعافين ، بعض الإضاءات والتحليلات العامة لمواضيع تلك الدراسات . كما قام الدكتور عباس عبد الحليم عباس ، في الجزء الأخير من كتابه ، بتقديم مسرد لأعمال إحسان عباس في نقد النثر الحديث ، وتحدث عن بعض الجوانب الأيديولوجية في دراساته للنثر القديم والحديث .

لذلك فقد اخترت هذا الجانب من جهود إحسان عباس ، موضوعا لهذا البحث الذي اخترت له عنوانا " نقد النثر العربي في كتابات إحسان عباس " آملا بيان جهوده في هذا المضمار وتقديم رؤية شمولية لنقده تبين مفاهيمه للأدب والنثر وأنواعه وتصوراته وأدواته وخطواته الإجرائية في نقد النص النثري ، وقد أضفت كلمة " العربي " إلى العنوان لتحديد نطاق البحث في النصوص النثرية العربية القديمة والحديثة التي تعامل معها إحسان عباس ، ذلك لأن له بعض الوقفات النقدية عند نصوص نثرية أجنبية . كما حاولت التحقق من فرضيات جديدة أهمها : أن إحسان عباس كان يتعامل مع النصوص النثرية القديمة والحديثة وهو يمتلك أدوات ومفاهيم محددة للنقد والأدب ووظيفتيهما ، وأن هذه المفاهيم ليست مستمدة من الغير (الغرب) وليست تكرارا للنقد التقليدي . وأن هناك مجموعة من العوامل التي تعاضدت ونمت لديه موهبة النقد الأدبي وملكته ، وبالتالي المقدرة النقدية التي أوصلته إلى هذا المستوى المرموق من عالم النقد الأدبي العربي الحديث . وأنه امتلك منهجا متميزا محدد الخطوات والإجراءات والضوابط ، والرؤية الكاملة الواضحة البينة في التعامل مع النصوص النثرية : القديمة والحديثة ، مستفيدا من التراث النقدي العربي ومن إنجازات النقد الأوروبي ، وأن بيان منهجه ومفاهيمه ومعاييره

وأدواته في تحليل النصوص النثرية العربية القديمة والحديثة ، يمكن أن يسهم في تشكيل رؤية أدبية ونقدية ، تمكن من صياغة علاقة ناجعة للتعامل مع التراث الأدبي وغير الأدبي ، وتأكيد الصلة بين الأزمان الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل ، وذلك انطلاقا من خصوصية النص النثري من حيث المنطق الفني والسياق .

وقد حاولت التحقق من تلك الفرضيات من خلال الإجابة عن أسئلة لها قيمتها من أهمها : ما مفاهيم إحسان عباس لكل من الأدب والنقد ووظيفتيهما ؟ وما عدته النقدية ؟ وكيف كانت علاقته بالنثر العربي القديم والحديث ؟ هل درس قدرا من النصوص النثرية القديمة والحديثة ، يمكن الوقوف عندها ، ودراسة منهجيته في مقاربتها ؟ وإذا كان ذلك صحيحا ، فما هي هذه المنهجية ؟ هل درس هذه النصوص في ضوء المناهج النقدية الحديثة ، أم استمد رؤيته النقدية من تراث الأمة العربية النقدي ؟ أم أنه امتلك صوتا نقديا خاصا ومميزا ؟ وإذا كان هذا الفرض صحيحا ، فما هي الخطوات الإجرائية التي اعتمدها في نقد نصوص النثر ؟ وهل من الممكن الاستفادة من هذا الصوت في التأسيس لتكوين نظرية خاصة بنقد النثر العربي ؟

وقد فرضت طبيعة الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة ، وقف الفصل الأول وعنوانه " إحسان عباس والنقد الأدبي " عند مفاهيمه لكل من الأدب والنقد ووظيفتيهما ، وبيّن هذه المفاهيم ووضّح كذلك عدته النقدية وعلاقته بالأنواع النثرية العربية القديمة والحديثة . كما خصص الفصل الثاني وعنوانه " نقد النثر العربي القديم " لعرض النصوص النثرية العربية القديمة التي تعامل معها نقديا من : رسائل وخطب ومقامات ، وبيان ملامح منهجه العام في نقدها ، أما الفصل الثالث وعنوانه " نقد النثر العربي الحديث " فقد خصص لعرض النصوص النثرية الحديثة التي تعامل معها نقديا من : قصة قصيرة ورواية ، ومسرحية ، وسيرة ، وبيان الملامح العامة في نقده لها أيضا . أما الخاتمة فقد تضمنت أهم النتائج التي توصل البحث إليها هذا البحث .

وقد قمت في الفصل الأول باستقراء أقواله وتصريحاته التي تبين مفاهيمه لكل من الأدب والنقد ووظيفتيهما وعدته النقدية وعلاقته بالأنواع النثرية العربية القديمة والحديثة ، من خلال كتبه ومقالاته وبحوثه والمقابلات التي أجريت معه . أما في الفصلين الثاني والثالث ، فقد تتبعت مقارباته للأنواع النثرية العربية القديمة والحديثة من خلال التدرج الزمني لتعاملاته النقدية معها ، لأن هذا التتبع يمكن أن يبين تطور مفاهيم الناقد وأدواته وجوانب منهجه ، وقد تطلب هذا العمل جهدا ليس بالهين ، نظرا لسعة أفق جهوده وعمقها وتشابكها بعضها مع بعضها الآخر بين التحقيق والترجمة والتأريخ والتأليف ذلك لأن الرجل كان موسوعي الثقافة والجهود بكل معنى الكلمة .

آملا من الله العلي القدير أن أكون قد وفقت في إخراج هذه الدراسة بالشكل الذي يتناسب مع قدر عالمنا الجليل وارتفاع قامته ، وبالشكل الذي يسهم في رفد مكتبتنا العربية بحقيقة علمية جديدة ، مع شكري وعرفاني الكبيرين لأستاذي الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي الذي تكرم علي وأشرف على هذه الدراسة وزودني بالتوجيه والنصح والإرشاد .

الفصل الأول

إحسان عباس والنقد الأدبي

أولا : الأدب – المفهوم والوظيفة

ثانيا : النقد – المفهوم والوظيفة

ثالثا : عدته النقدية

رابعا : علاقته بالنثر ومصادره

إحسان عباس والنقد الأدبي

تتكون لدى الناقد أو الأديب – في العادة - مفاهيمه الخاصة للأدب والنقد ووظيفتيهما ، ذلك لأن الأدب والنقد متلازمان ، لذلك فمن الضروري لكل من يرغب في دراسة فكر ناقد أو أديب أن يتعرف إلى هذه المفاهيم ، لتكون بمثابة المفاتيح التي تساعده في فهم جوانب هذا الفكر ، وهذا البحث بصدد الحديث عن تفاعلات إحسان عباس النقدية مع الأنواع النثرية العربية القديمة والحديثة ، لذلك فلا بد قبل بدء الحديث عن تفاعلاته تلك – من استعراض مفاهيمه للأدب والنقد ، لما لهذه المفاهيم من أهمية فيما سيلي من الكلام . حيث سيقوم البحث في الصفحات التالية باستعراض الجوانب التالية من فكره النقدي ، وهي : مفهومه للأدب ووظيفته ، ومفهومه للنقد ووظيفته ، وعدته النقدية ، وعلاقته بالنثر ومصادره .

أولاً - الأدب : المفهوم والوظيفة .

لم يفهم إحسان عباس الأدب من الناحية النظرية فقط ، وإنما فهمه على أنه جانب من جوانب الفكر الإنساني ، يصدر عن حياة الإنسان ومعاناته ويعبر عنها ، ولا يجد البحث ضيرا في القول انه ربما تكون لعلاقة إحسان عباس بالأنواع النثرية ، الحديثة منها بالذات ، دور في تكوين مفهومه للأدب من حيث التعريف والوظيفة ، ذلك لأنه يعترف أنه قارئ للرواية ومتشبع بها ، وأن أكثر ما قرأه في حياته هو الرواية ، حيث يقول : " أنا قارئ رواية ، وأعتقد أن أكثر ما قرأته في حياتي هو الرواية ، ومعها الرحلات واليوميات والسير .... ولا أكتمك أن قراءة الرواية أحب إلى نفسي ، فهي تريحني ، ولذلك أنا متشبع بالفن الروائي " (١) . وفي الفنون النثرية الحديثة مجال واسع رحب لمعايشة الأديب لمعاناة الإنسان ، وبالتالي التعبير عنها ، هذا الجانب الذي سنلاحظ إصرار إحسان عباس عليه في إدراكه لمفهوم الأدب ووظيفته .

إذ يرتبط مفهوم الأدب عنده بالحياة والإنسان ، فهو يصر باستمرار على أن الأدب يجب أن يكون نابعا من حياة الإنسان ، وأن يكون تجربة حياة ، يصدر من وحيها ويعبر عنها ، فهو يعلي بذلك من قيمة ارتباط الأدب بالمجتمع (٢) فالأدب الذي يستحق القراءة في نظره كما يقول عباس عبد الحليم عباس : " هو الأدب الذي يحمل مضمونا حياتيا ، ويحقق متعة جمالية جديدة " (٣) ، فالحياة بالنسبة للأديب " على اتساعها هي حيزه ومجاله ، ولكن ليس له أن يراها فحسب بعينه ، بل عليه أن يستكنهها بأعصابه وقلبه وأحشائه "(٤) .

وقد تعددت المواضع التي ألح فيها على وجوب ارتباط الأدب بالحياة . فقد تبنى تعريف الناقد والأديب الروسي مكسيم جوركي للأدب ، الذي يقوم على أساس إيمانه العميق بالشعب، حيث يقول " فالشعب هو مصدر الأدب ، وهو قادر على أن يعبر عن جانب من إرادته تعبيرا أدبيا .... فالأدب على حد تعبير جوركي هو العين المبصرة للعالم كله .. العين التي تخترق نظراتها أعمق أسرار الروح

---

(١)- إحسان عباس : شخصية العام ١٩٩٦ الثقافية ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، عمان ، ع١٢٤ ، س٣ ، شتاء ١٩٩٦م ، ص٨٧.

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٤٨

(٣) – عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٣٥٧

(٤) - سومرست موم القصة القصيرة تر : إحسان عباس ضمن " من الذي سرق النار " ص٣٤٨

الإنسانية ، أو هي قلب العالم النابض ، الذي يظل يخفق إلى الأبد بقوة الرغبة في المعرفة " فالشعب " هو الذي ابتكر الأسطورة والملحمة ، وهو الذي أوجد اللغة ، وهو صاحب الحكايات والأغاني و الأمثال ... وهذا الشعب هو الذي خلق أسطورة فاوست . .. بل إن أجمل ما صنعة عظماء الشعراء ، مستمد من القصص الشعبي ، ذلك المنبع الزاخر بكل أنواع النماذج والصور " إن عطيل الحقود وهاملت المتردد ودون جوان المغرور ، كل هؤلاء نماذج خلقها الشعب ، قبل أن يولد شكسبير وبيرون بزمن طويل ، وكان الاسبانيون يتغنون بأن الحياة حلم ، قبل أن يظهر كولدرون ، ومن قبلهم تغنى العرب بهذا آبادا طويلة ... "... ويثني مكسيم على الواقعية التي تميز بها الأدب في القرن التاسع عشر ، وخاصة الأدب الإنجليزي ، فهو الأدب الذي خلق المسرحية الواقعية والقصة الواقعية ..... وبهذه الطريقة اقترب الأدب من الحياة ، وأوجد للفرد متعة جمالية " (١) .

وأشاد بالنقاد الذين قرنوا " بين الأدب القومي ، وفكرة التجربة التي تصل الأدب بالحياة "(٢) . ورأى كذلك " أن انعدام البعد الذي يفصل الفنان والشعب ، يستطيع أن يؤدي بالفنان إلى تفهم لأوضاع ذلك الشعب وتطلعاته معا ... "(٣) . فإحسان عباس إذن مؤمن بفكرة العلاقة الوثيقة بين معنى الأدب وروحه وقوته ، وبين معنى الحياة ، لذلك فقد حذر " منذ فترة مبكرة من عزل النص الأدبي باعتباره بنية لغوية ، عن الفكر الإنساني المشتبك بحركة التاريخ ، وظل يدعو إلى معاينة الأدب من خلال المعارف الإنسانية ذات العلاقة من مثل : علم اللغة والأنثروبولوجيا والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وسواها من العلوم" (٤) .

ورغم إصرار إحسان عباس على وجوب ارتباط الأدب بالحياة والإنسان ، إلا أنه لم يغفل الجانب الفني في تعريفه للأدب ، ولكنه مع ذلك ظل يركز على هذا المعنى ، عندما عرف الأدب تعريفا مباشرا قال فيه : " إن الأدب تعبير فني ... والأدب طاقة جبارة تعتمد التفاني في سبيل التعبير المخلص "(٥) . وفي إطار حديثه عن تجربته الشعرية التي لم يكتب لها أن تبرز وتظهر الظهور الذي تستحقه - إذ لو ظهرت لأضافت لشخصيته عظمة فوق عظمة – يقول : " لم يكن الشعر تفريغا لشهوات المراهقة - كما هو عند معظم المتشاعرين في هذا العالم العربي ، ولكنه كان إكسير حياة ووقدة متجددة "(٦) ، ليس هذا فقط بل انه ينظر إليه على أنه " وعاء جميل لقضايا خطيرة "(٧)

وقد آمن إحسان عباس من ناحية أخرى ، بوجوب وجود الغاية والوظيفة للأدب ، فهو يقول : " إذا كان الأدب يختلف عن المجالات الفكرية الأخرى في وسائل التعبير ، فانه يشاركها في أنه لابد أن يحتوي " قيما " وأن يكون " غائيا "(٨) ، فإحسان عباس ينص صراحة على أن الأدب " غائي " حيث " تنعكس الغاية في الفن على المهمة ، فإذا تحددت الغاية أصبح من السهل تحديد النطاق الذي يمكن للفن أن يردده ... ولكن الإسراف في إظها ر الغاية ، آمر تنكره - نظريا - كل الفنات ، لأنه يتحول بالفن إلى دعاية "(٩) . ولكن ما هذه الغاية التي يريدها إحسان عباس من الأدب والفن والفنان

---

(١)- إحسان عباس : مكسيم غوركي الناقد مجلة الأديب ج٣ م٢٥ سنة١٣ مارس ١٩٥٤ ص٣، ٤
(٢)- إحسان عباس : نهضة الشعر في السودان ضمن " من الذي سرق النار" ص ٢٩١
(٣)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٦٤
(٤)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٣٠
(٥)- : استفتاء الآداب ، مجلة الآداب ع٣ آذار سنة ١٢ ١٩٦٤ ص ٤ ، ٥
(٦)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ١٩١
(٧) – عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٢١٥
(٨)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ص٢٤٤
(٩)- إحسان عباس : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي الحديث مجلة الآداب ع٣ آذار سنة١٠ ١٩٦٢ ص ١١ ، ١٢

؟ هل هي غاية فنية محضة أم لها أبعاد أخرى ؟ لقد آمن إحسان عباس بالغاية الفنية للأدب ، والتي تظهر في أروع وأرقى صورها عند الشعور " ... " باللذة " التي تشيع في النفس عند انكشاف الحقيقة بعد طول البحث "(١) . ولكن ليست هذه الغاية الوحيدة للأدب ، فهناك غاية سامية أخرى مرتبطة بوظيفة وغاية النقد ، وهي الإنسان ، فالأدب في نظره ، كأي مجال من مجالات الفكر " لابد له من أن يلتقي مع المجالات الفكرية في النهاية من حيث عمله على تطوير الإنسان "(٢) ، فالفنان في نظره " لا يكتب دروسا للعبرة ، ولا ينصب من نفسه معلما للآخرين ، وإنما هو في خير حالاته تلميذ صغير في مدرسة الكون ، يعتبر وينقل ويوحي ويؤثر في النفوس على نحو " أقوى من كل تعليم "(٣) ، فهو يريد من الشاعر ألا يكتفي بوصف المآسي والآلام ، بل عليه أن يبحث عن أسبابها ويمد القارئ بالأمل والقوة (٤) . فالغاية الأخرى السامية يمكن أن نطلق عليها اسم الغاية الوظيفية الاجتماعية ، التي ترتبط بغاية النقد ، التي سيلي الحديث عنها لاحقا ، فهو يزاوج بين غاية المجالين فإذا " كان الأدب موجها لخدمة المجتمع وقضاياه ، فمن المحتوم أن يكون النقد كذلك "(٥) ، فالأدب له دوره في معالجة قضايا المجتمع " ذلك لأن الفن كان دائما أقدر على تحسس الجرح الداخلي في الفرد ورؤيته جرحا يشكو منه المجتمع "(٦) وانعدام البعد الذي يفصل الفنان والشعب – في نظره – يؤدي إلى " أن يغدو أدبه ـ نتيجة لذلك ـ احفل بالواقعية والإيجابية ... وفي مثل هذا الوضع يصبح الفنان قادرا على أن يستلهم القوى المتطورة في أمته ، وأن ينتزع نماذجه ورموزه من أعماقها الخيرة ، وعندئذ تصبح النماذج الأدبية من صميم الشعب نفسه "(٧) . لذلك فهو يجيز للفنان أن يكون قاسيا في معالجة قضايا أمته ، إذا كانت هذه القساوة نابعة من غيرة الفنان على أمته ولمصلحتها ، حيث يقول : " الشاعر الحديث (بل الفنان الحديث) قد يحرّ بركة النفس ليثير لا يريح ، قد يغيظ بحرق المقدسات والموروثات ليفتح العيون ، قد يصدم بكهرباء العلاج كي يشفي من صدمة سابقة وقد ـ وهذا هو الأهم ـ ينسق الفرد في سياق الجمهور، ليثور ليضحي ليسخر بالموت ما دام هذا هو الطريق الذي لا يحس فيه بالغربة "(٨) .

لذلك فقد تبنى موقف مكسيم جوركي من غاية الأدب ، وهو صلة الأدب بالشعب " فالشعب هو مصدر الأدب ، وهو قادر على أن يعبر عن جانب من إرادته تعبيرا أدبيا .. بهذا الأدب يستطيع أن يستأصل الأخطاء التي تراكمت على مر الزمان ، وبذرت بذور العداوة والبغضاء والكراهية بين الشعوب ، وعلى ذلك تكون غاية الأدب ـ كغاية الفن عامة عند تولستوي ـ السعي إلى توحيد الشعوب وربطها بروابط قوية عميقة، وتحقيق الشعور في نفوس الناس بأنهم جميعا في كفاح من أجل الوصول إلى حياة جميلة سعيدة حرة " لذلك تبنى إحسان عباس موقف جوركي في رفضه ذلك الأدب الذي يحمل " تبعة تكبير الشقاق وتوسيع مجالات الفرقة بين الناس ، لكنه أدب قائم على الفروق الفردية وعلى الصراع بين الفرد والفرد "(٩) ، وبعد النكسة التي أصابت الأمة العربية بعد هزيمة حزيران ، فقد كان للأدب ـ كما يرى إحسان عباس ـ دوره في لملمة جراح الأمة إذ " رغم المرارة التي انبثت هنا وهناك على اثر النكبة مباشرة ،فان الأدب اتجه إلى التعبير عن إرادة الأمة في الصمود على

---

(١)- إحسان عباس : اتجاه جديد في الشعر السوداني مجلة شعر ربيع عام ١٩٥٨ ص ١١٦

(٢)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ص٢٤٤

(٣)- إحسان عباس : القوس العذراء ضمن " بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ " ج٣ ص ٣١٦ ، ٣١٧

(٤)– ماجدة حمود : النقد الأدبي لدى د . إحسان عباس ، مجلة أفكار ، عمان ، ع١١٣ ، ١٩٩٣م ، ص ٨٧

(٥)- إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٨

(٦) - إحسان عباس : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي الحديث مجلة الآداب ع٣ آذار سنة١٠ ١٩٦٢ ص١٢

(٧) - إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ص٢٦٤

(٨)-ثلاثة شعراء وثلاث قصائد ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٤٧٣

(٩)- إحسان عباس : مكسيم غوركي الناقد مجلة الأديب ج٣ م٢٥ سنة١٣ مارس ١٩٥٤ ص٣ ، ٤

طريق التحرر والثورة (١) . إذن فقد آمن إحسان عباس بغايتين للفن :- الغاية الفنية والغاية الاجتماعية ، ولكنه أشار إلى مجموعة محاذير في هذا الإطار ، ابتدأها - كما أسلفت القول - بوجوب عدم الإسراف في الغاية وذلك لأن " الإسراف في إظهار الغاية أمر تنكره - نظريا - كل الفنات لأنه يتحول بالفن إلى دعاية " (٢) ، وكذلك حذر من وقوف الفن موقف المصلح إذا كان هذا الموقف سيؤثر على الناحية الفنية للنص(٣) ، كما حذر من قيام الأدب بتقديم المعرفة المباشرة (٤) .

ومن اللافت للانتباه في هذا المقام ، ثبات مفاهيم إحسان عباس هذه للأدب ووظيفته ، فرغم أن هذه المفاهيم تكونت لديه في فترة مبكرة من تاريخ فكره النقدي ، إلا أنه لم ينقضها في الفترات اللاحقة من تعامله مع الأنواع الأدبية ككل ، بل إنه يقرها ولو بشكل غير مباشر من خلال الجانب التطبيقي من مقارباته النقدية ، وبالذات في تعاملاته مع القصص القصيرة التي قاربها نقديا في الفترة العمّانية من حياته ، كما سنلاحظ في الفصل الثالث من هذا البحث .

ثانيا : النقد الأدبي - المفهوم والوظيفة .

تعددت المواقف التي عرف فيها إحسان عباس النقد الأدبي،عبر مشوار حياته الطويل،ذلك لأن النقد رافقه منذ بواكير عمره الأولى ، فكان " متنفسه الكبير في الطريق الذي اختطه بعامة من بعد"(٥) فجاء تعريفه للنقد انطلاقا من رؤيته أن لكل نقد عند أي أمة جانبين: تطبيقي ونظري(٦) ، وتبعا لذلك يمكن النظر لتعريفه للنقد من ذينك الجانبين .

فهو من ناحية يعرف النقد تعريفات نظرية مستخدما في ذلك عدة مصطلحات ، إذ ينظر إليه على أنه " فعالية "بينية " وسطية ...فعالية تقع دائما بين فعاليتين أو منطقتين " وذلك انطلاقا من الدور المهم الذي يؤديه النقد باعتباره " الحلقة التي تتوسط بين الأدب والجمهور"(٧)لتكون عنصر الاتصال بين الطرفين فينقل الأدب للجمهور غايته وتجربته التي يريدها فيتحقق للجمهور بالتالي عنصرا الفائدة والمتعة المرجوان ، وقد وصف شكري عياد استخدام إحسان عباس لهذه الكلمات الثلاث " فعالية ، بينية ، وسطية " بقوله إن " هذه الكلمات الثلاث اختيرت كل واحدة منها بعناية شديدة فالمراد بكونه " فعالية " أعم من كونه " علما " أو " دراسة " أو " خبرة " أو " إبداعا " أو حتى لونا من ألوان الكتابة ، ففيه جانب من هذه النشاطات كلها ، وقد يزيد بعضها أو ينقص في كل حالة على حدة ، ولكنه على كل حال لا يمكن أن يعد " فعالية " إذا لم تكن فيه إضافة ما .... وكون النقد " إضافة " لا " تعليق " إنما يرجع إلى صفة " البينية " أي إلى كونه حقلا معرفيا تلتقي عنده علوم متعددة ..... والنقد الأدبي " وسطي " لأنه ليس بذاتي محض ولا موضوعي محض ، فإذا كان بعض" المبدعين " يزعمون أنهم إنما يكتبون لأنفسهم ولا يبالون بالجمهور ، فان الناقد لا يستطيع أن يزعم ذلك فإنما هو وسيط بين الأدب والجمهور "(٨)

---

(١) - إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ص٢٧٢

(٢)- إحسان عباس : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي الحديث مجلة الآداب ع٣ آذار سنة١٠ ١٩٦٢ ص١١ ، ١٢

(٣)- إحسان عباس : الأدب السوداني في القرن التاسع عشر مجلة القلم الجديد ع٧ آذار سنة ١ ١٩٥٣ ١٦

(٤) – إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي ص١٧

(٥)- وداد القاضي : دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين ، تقديم وداد القاضي ص : ي

(٦) – إحسان عباس : النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ، مجلة المعرفة ع ١٢٦ آب ١٩٧٢م ، ص ٧

(٧) – إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٢

(٨) – شكري عياد : إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر ، ضمن " في محراب المعرفة " ص ١٩٠ ، ١٩١

وانطلاقا من فهم إحسان عباس للناقد بأنه " امرؤ " غير متخصص " كما هو حال البناء أو العارف بشؤون الخيل أو الخبير في شؤون السلاح "(١) فهو ينظر للنقد على أنه " نشاط يشبه" الهواية " قائم إلى جانب نشاطات أخرى ضرورية "(٢) من نشاطات الحياة التي لابد للمرء منها. ولا يصل الأمر به إلى أن يعده وظيفة تظل شغل صاحبها الشاغل ولا أن يعده سلطة ، إذ ليس لدى الناقد " قرار سلطوي ليفرض قرارا أو فكرة أو شيئا فليس لديه إلا الكلمة " لذلك فان " النقد في نهاية أي اعتبار نشاط فكري - وهذه الحيوية الفكرية هي التي تحفظ له سماته الفارقة ، ولابد أن يظل كذلك وألا أصبح جانرا متعسفا "(٣) .

ولشدة إيمان إحسان عباس بالنقد مفهوما ووظيفة ، فقد نظر إليه أيضا على أنه عمل فني فضلا عن أنه عمل فكري (٤) وأنه يراوح ما بين الالتزام بالقاعدة والإبداع (٥) الذي هو " إبداع فكري ولكنه ليس إبداعا بيانيا " (٦) . ثم ينتقل بعد ذلك ليصف النقد بصفات حيوية توصله لدرجة الكائن الحي الذي يتمتع بالمرونة ، فالنقد " متواضع يملك ثقة خاصة بما يريد أن يؤديه ، ولا يتحدث من عل ، ولا يرسل رقى وأسجاع كهان ، ولا يعمي ليقال فيه هذا عميق ، ولا يستعمل الصور ليقال هذا سحر أو شعر"(٧) . ثم يعود بعد ذلك ليستعمل مصطلحا جديدا في تعريفه للنقد متابعة لاستعماله للمصطلحات المستنبطة من وحي وظيفة النقد. فهو " عملية كشف وتكبير وتقريب "(٨) وهو " قوة موجهة ذات أثر في تحديد مسار الفكر كله"(٩) .

ومن ناحية أخرى فهو ينظر في تعريفه للنقد للناحية التطبيقية ، متابعا كذلك استعمال مصطلحات مستمدة من وظيفة النقد ؛ فهو يستعمل مصطلح "حكم" في تعريفه للنقد، لأن النقد في نظره " تصور كامل للحكم على نتاج مبدع " وذلك عندما عكف لأول مرة في حياته على التأليف ، فكتب دراسة عن أبي حيان التوحيدي عندما كان يعمل معلما في صفد(١٠) ، فالنثر بهذا يكون قد سبق الشعر في حيازة اهتمام إحسان عباس الناقد ، فبه بدأ مشواره النقدي ، إلا أنه بعد ذلك تحول عنه لأسباب سيتم التعرض لها فيما يلي من هذا الفصل ، ثم عاد في أواخر سني حياته وختم مشواره النقدي به ، مع اعترافه بأنه متشبع بالفن الروائي ، كما أسلفنا القول . وهو كذلك يستعمل مصطلحي " الكلية " و" التكامل " في تعريفه للنقد ، وذلك من خلال النظرة إلى الفن والشعر، حيث لا بد في رأيه ، أولا من توفر عوامل للتمكن من خلق نقد وهي : التأليف بمعنى الإبداع الفني الذي يأتي النقد بعده خطوة تالية ، وثانيا : الإحساس بالتغير والتطور " في الذوق العام أو في طبيعة الفن الشعري أو في المقاييس الأخلاقية التي يستند إليها الشاعر أو في العادات والتقاليد التي يصورها أو في المستوى الثقافي ونوع الثقافة في فترة اثر أخرى أو في مجموعة من القيم على وجه التعميم ذلك لان هذا الإحساس بالتغير والتطور هو الذي يلفت الذهن - أو ملكة النقد - إلى حدوث مفارقة ما " ، ويستعمل ذات المصطلحين (الكلية والحكم) في موضع آخر يقول فيه إن " النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو الشعر خاصة "حيث يذكر بعض الأدوات والخصائص التي لابد للناقد منها والتي سيأتي الحديث

---

(١) – إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٥
(٢) – إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٦
(٣) – نفسه ص ٢٤
(٤)- وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ، ص١٥
(٥) – إحسان عباس : ندوة أزمة النقد الحديث ،مجلة الآداب ع٣ سنة١٩ ١٩٧١م ص ٨
(٦) – رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع١٩/٢٠أيلول – تشرين الأول ١٩٨٢ ص ٣٢٧
(٧) - إحسان عباس : نظرة في ملف الأدب السوداني ، مجلة الآداب ع٥ أيار سنة٢٣ ١٩٧٥م ص ١١٢
(٨) – إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب، ع٨ آب سنة٩ ، ١٩٦١ ص٥٤
(٩) – إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢١
(١٠) –إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣١

مفصلا عنها فيما يلي من هذا الفصل ، وكذلك بعض الخطوات في عملية النقد النابعة من خبرته الطويلة في هذا الحقل ، حيث النقد " يبدأ بالتذوق أي القدرة على التمييز ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم ـ خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى ، وهي متدرجة في هذا النسق كي يتخذ الموقف منهجا واضحا مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة ـ مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز "(١) ، إذ لابد للناقد - في نظر إحسان عباس ـ من التنوع في الأسلوب والطريقة والمضمون ، وذلك لان قلة التنوع " هي الآفة التي تتلبس بالناقد نفسه وتجعل أحكامه جائرة "(٢) . كذلك فإن إحساسه بالنقد وبأنه يقوم بعمل نقدي ، يتعدى تعامله مع النصوص الفنية إلى تعامله مع الكتابة التاريخية حيث يقول : " أنا أحس عندما اكتب التاريخ على الطريقة التي ارتضيها لنفسي أنني اكتب نقدا " (٣) وهذا يوحي بإيمانه بوجوب توفر عنصري : الرضى والقبول النفسي اللذين يجعلان من تعامله مع أية مادة يرتضيها نقدا . ويستخدم إحسان عباس كذلك مصطلح " المرآة " بغير معناه الفلسفي ، وهو في إطار الحديث نفسه إذ يقول : " وكما هو معروف فان العملية النقدية مرآة للوعي التاريخي الذي يكشف الفروق بين نصوص مختلفة ويتعرف على الأسباب التاريخية الاجتماعية المتعددة التي نجمت عن هذه الفروق "(٤).

ويعرف النقد كذلك في هذا الإطار بأنه " رأي " و " صراع حول الرأي "(٥) ، إذ الصراع عنصر موجود منذ بواكير تاريخ النقد الأدبي عند العرب (٦) ، حيث إن " الناس في تقديراتهم النقدية يختلفون متفاوتين وربما لم تلتق بهم الطرق عند نقطة واحدة "(٧) ومع أن إحسان عباس يمتلك أدوات الناقد الضرورية كلها ، والتي سيلي الحديث عنها فيما بعد، إلا أنه وإخلاصا منه وتواضعا ينظر للنقد على أنه " عملية صعبة جدا أولا فيما يتعلق بالوسائل التي يجب إن تكون موجودة لدى الناقد نفسه ، من ثقافية ومنهجية " حيث إن " النقد الحقيقي لا يصدر بسهولة ولايتم ولا يتكون إلا بعد عناء شديد "(٨) ، حيث إن هذه العملية أثناء قيامه بها ، تزلزل أعصابه إلى درجة فقدانها كما يذكر هو حيث النقد " لا يقل مشقة عن العمل الإبداعي "(٩) .

وعلى الرغم من أن النقد الأدبي في نظر إحسان عباس " ميدان واسع سريع التجدد والتحول " (١٠) فانه في النهاية " لا يمكن أن ينفك عن أنواع أخرى من النقد كالنقد الاجتماعي والنقد السياسي والنقد الذاتي وكل واحد منها له دوره في حياة الفكر في المجتمع "(١١) ، فهو يراه لبنة في البناء الفكري ، يسهم بدوره كما تسهم الأركان الأخرى السابقة الذكر . ومع إيمانه الشديد بالنقد الأدبي وإخلاصه له وبذله جهدا غير يسير من حياته فيه ، فان النقد الأدبي في نظرة ، لم يبلغ " حتى اليوم أن يكون علما واضح المعالم والحدود ، مستقلا في مصطلحة حاسما في اتخاذ قواعده وقوانينه ، ولهذا كان على طول الزمن عالة على العلوم الأخرى ، فهو في العصر الحديث ما يزال يتكئ على علم النفس أو على المذهب المادي الديالكتيكي أو على الانثروبولوجيا أو على علم الاجتماع أو على غير ذلك من العلوم " مثلما كان يتكئ سابقا على العلوم التي كانت سائدة آنذاك " وهي لا تعدو اللغة والنحو والمنطق

---

(١) – إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٤
(٢) – إحسان عباس : الزيتونة الملهمة ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ١٨٧
(٣) – إحسان عباس : في حديث لمجلة أفكار ، ع١١٣ عمان ١٩٩٣م ص١١٢
(٤)-إحسان عباس : أنا ذلك الراعي مجلة الكرمل ع٥١ ربيع ١٩٩٧ ص ١٠١
(٥)-إحسان عباس : النقد الأدبي في الأندلس مجلة الأبحاث ك١سنة ١٢ ج١٩٥٩٤ ص ٥٢٦
(٦)-إحسان عباس : ندوة أزمة النقد الحديث ،مجلة الآداب ع٣ سنة١٩ ١٩٧١م ص٥
(٧)-إحسان عباس : ابن شهيد الأندلسي وشارل بلا مجلة الأبحاث سنة١٩ أيلول – كانون الأول ١٩٦٦ ص ٤٠٥
(٨)-إحسان عباس : ندوة الآداب أزمة النقد الحديث ،مجلة الآداب ع٣ سنة١٩ ١٩٧١م ص٨
(٩)-رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع٢٠/١٩أيلول – تشرين الأول ١٩٨٢ ص ٣٣٤
(١٠)-إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣٥
(١١)– إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار "ص٢١

والفقه والفلسفة الميتافيزيقية "(١) .بشكل عام فقد امتاز مفهوم النقد في فكر إحسان عباس بصفتي الوضوح والشمولية .(٢)

أما مفهوم إحسان عباس لوظيفة النقد الأدبي ، فقد جاء انطلاقا من فهمه الدقيق لمفهوم النقد ، حيث آمن إيمانا عميقا بدور الممارسة النقدية الفاعلة في حياتنا العربية(٣) ، وذلك من خلال تشبعه بالإطلاع " على مصادر هذا النقد (المطبوعة وغير المطبوعة) إطلاعا كليا وشاملا من خلال منهج التدرج الزمني الذي أعانه على تمثل النقد في صورة حركة متطورة ... هذا الإطلاع أسس لدية نظرة خاصة إلى عمل الناقد وعدته ، ودور النقد ولغته ومصطلحه "(٤) . من ذلك يمكن القول إن إحسان عباس آمن بثلاث وظائف للنقد ، يمكن تسميتها :- الوظيفة الفنية والوظيفة الاجتماعية والوظيفة التعليمية .

وانطلاقا من إيمانه بوظيفة النقد الفنية(٥) فهو يؤمن أن النقد يقف موقف الدليل الهادي من الفنون إلى أقوم طريق (٦) ، حيث " على الناقد إن يلتقط الجديد في كل عمل أدبي دال " ويتفاعل معه بهدوء وأناة مهما احتاج ذلك من وقت كما يرى ، ثم " يرد عليه بإجابة " يصفها إحسان عباس بأنها " بعيدة عن الركود والاستقرار "(٧) . من أجل ذلك فعلى الناقد " أن يكون قادرا على الجمع بين الموضوعي والذاتي، فيكتب بلغة موضوعية أقرب إلى لغة العلم والفكر منها إلى لغة الفن الصرف ، لا لأن هذا الأمر متعلق بصلب حقل النقد وحسب ، وإنما لأن المهمة الأولى للناقد أن " يوصل " العمل الأدبي الفني إلى الجمهور، إذ قد يستغلق هذا العمل - كله أو بعضه - على الجمهور ، فإذا كشف الناقد عن مواطن الجمال أو القبح فيه ، وبين أماكن القوة و الضعف لديه وتغلغل في أعماقه ، مستنبطا أبعادا لم تكن مرئية ظاهرة فيه ، بات أشد وضوحا وبات الجمهور أكثر قدرة على تذوقه وتقديره والاستمتاع به " لذلك " ومن أجل أن يكون الناقد موصلا أمينا موحيا ، لابد له أن يتعرض بالنقد للأعمال الأدبية التي يرى نفسه متفاعلا معها تفاعلا كليا ، منسجما مع ما تطرحه من عاطفة وفكر وتصوير انسجاما تاما ، مقتنعا بأنه قادر على اتخاذ موقف فني فكري فيها ابتداء ، وإذ يتخذ الناقد قرارا نابعا من نفسه بأن ينقد قصيدة أو ديوان شعر أو مسرحية أو غير ذلك ، يكون قد غادر دائرة الموضوعية إلى دائرة الذاتية وذلك أمر لا مفر منه إذا شاء أن يكون أصيلا معبرا عن رأيه الفني الصريح الخالص "(٨) فالوظيفة الفنية للنقد تتمحور حول " التوصيل " في فكر إحسان عباس النقدي ، وذلك لأنه آمن كما أسلفنا بأن النقد " فعالية بينية وسطية " تتوسط بين الفنان والأديب والجمهور، وليس معنى هذا أن الناقد " يضع قوانين للفنان ، ولكنه يلحظ إنتاجه العام ثم يستنتج منه هذه القواعد "(٩) . فهو لا يضع القاعدة له ولكنه يستنتجها منه .

أما من ناحية الوظيفة الاجتماعية ، فقد ارتبط إيمان إحسان عباس بالدور الوظيفي الاجتماعي للأدب ، بالدور الوظيفي الاجتماعي كذلك للنقد ، فهو يرى أنه " إذا كان الأدب موجها لخدمة المجتمع وقضاياه من المحتوم أن يكون النقد كذلك "(١٠) إذ إن "منطلق الناقد للعمل الأدبي نقطة رئيسية هي

---

(١)– إحسان عباس : النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ، مجلة المعرفة ع ١٢٦ آب ١٩٧٢م ، ص٥ ، ٦
(٢)-عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٢٠٢
(٣)- ماجدة حمود : النقد الأدبي لدى د إحسان عباس مجلة أفكار ، عمان ع١١٣ ١٩٩٣ ص٨٦
(٤)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص١٤
(٥)-إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ١١
(٦)- إحسان عباس : أعوام من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠-١٩٣٦ مجلة القلم الجديد ع٣ ، تشرين الثاني سنة٢ ١٩٥٢ ص١١
(٧)- فيصل دراج : إحسان عباس أنا ذلك الراعي مجلة الكرمل ع٥١ ربيع ١٩٩٦ ص ٩٩
(٨) - وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ص٨
(٩)- سومرست موم : القصة القصيرة ،تر إحسان عباس ضمن " من الذي سرق النار " ص ٣٥١
(١٠)- إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار "٢٨

الإنسان أو المشكلة الإنسانية التي يطرحها هذا العمل "(١) والنقد الأدبي كما يرى إحسان عباس ، نوع من عدة أنواع من النقد في حياة الفكر والمجتمع ، حيث لايمكن له أن ينفصل عن تلك الأنواع من النقد " كالنقد الاجتماعي والنقد السياسي والنقد الذاتي وكل واحد منها له دوره في حياة الفكر والمجتمع " ، وعلى ذلك فمن المفترض في النقد أن يكون ذا دور كبير وشمولي باعتباره " قوة موجهة " ذات أثر في تحديد مسار الفكر كله وأن يكون " ذا فعل وظيفي " إذ يصبح قادرا على أن يخدم ـ على نحو خفي أو مستعلن ـ قضايا مختلفة في المجتمع "(٢) وعلى ذلك فان الناقد الذي يريد خدمة قضايا مجتمعه ينقسم عمله لشقين : " أن يلفت الانتباه إلى تلك القضايا بوعي دقيق من جهة ، وأن يكشف عن دور الأدب في معالجة تلك القضايا ، وفي هذا الشق الثاني عليه أن يتصدى للقضية المطروحة في العمل الأدبي ويبين مدى أهميتها في حياة المجتمع ، وأن يبين صلاحية الطريقة التي عولجت بها أوعدمها " ولشدة إيمانه بالدور الوظيفي الاجتماعي للنقد ، فانه يربطه بالدور الوظيفي الفني ربطا شديدا ، ويزاوج بينهما في العمل والأهمية ، حيث يتابع الكلام السابق قائلا : " معنى ذلك أن يتناول المضمون قبل الشكل ، ذلك لأن الشكل يتحدد بالمضمون أولا ، ثم لأن الكشف عن المضمون السليم في الشكل المختل لا يضر المجتمع ، وإنما يسقط العمل فنيا ، أما الكشف عن روعة الشكل ذي المضمون التخريبي ـ إن أمكن وجود ذلك ـ فانه يضر بالمجتمع ويزيف الفن في آن معا "(٣) ، لذلك فقد انتقد بشدة تلك المدارس والاتجاهات النقدية ، التي انحرفت بالنقد الأدبي عن مساره ، ووجهته وجهة الممارسة الرمزية ، والاصطلاحات الجافة التي تنأى به كل الناي عن دوره الأساسي في " توجيه الفكر وخدمة قضايا المجتمع " وهو دور لايمكن أن يتحقق إلا من خلال لغة واضحة(٤) .

وها هو ذا بعد أن أجرى دراسة بعنوان : نهضة الشعر في السودان يتبنى ما خلص إليه النقاد في السودان قائلا : " وهكذا قرن النقاد بين الأدب القومي ، وفكرة التجربة التي تصل الأدب بالحياة ... وتصدى النقد أيضا للنواحي الاجتماعية ، فنادى النقاد بضرورة تعليم المرأة وتحرير السودان من الشعور بالنقص ، إزاء الجاليات الأجنبية ورفع الذوق العام للجماعة "(٥) ، وقد امتلك إحسان عباس القدرة " على ربط النص بالسياق الاجتماعي الذي يتسع ليشمل الأيديولوجيا ، والموقف السياسي والصراع بين الفرد والمجتمع ، والالتزام وفلسفة الالتزام في الفن ، مثلما يشمل التيارات الثورية الرئيسية كالسريالية والماركسية والوجودية والتصوف "(٦) ، وربطا للناحيتين أو الوظيفتين : الفنية والاجتماعية ، فان إحسان عباس رصد عددا من الأسئلة التي يطرحها النقاد حول العمل الفني وهي " ما أهمية العمل الفني من حيث علاقته بحياة الفنان : بطفولته بعائلته بحاجاته العميقة ورغباته ؟ ما علاقته بالجماعة ، بطبقته ، بحياته الاقتصادية بمجتمعة الكبير؟... "(٧)

أما من ناحية الوظيفية التعليمية ، فان دور الناقد ظل على مر التاريخ ذا سلطة نظرية ، وهو في هذا يوافق سومرست موم ، الذي يرى بأن من واجب النقاد " أن يأخذوا بأيدينا ويعلمونا "(٨) ، إلا أن" هذا السلطان ظل نظريا غير مرتبط بالتنفيذ الفعلي ، أو ظل سلطانا مع وقف التنفيذ ، وهي سلطة

---

(١)- وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ، ص١٣ ، ١٤
(٢)- إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار "٢١
(٣)- نفسه ص ٢٨
(٤) عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين النقد الأدبي والتراث ص ٢١٠
(٥)- إحسان عباس : نهضة الشعر في السودان ، ضمن من الذي سرق النار " ص ٢٩٠ ، ٢٩١
(٦)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٢١٨ ، ٢١٩
(٧)-إحسان عباس : فن الشعر ص ١٧٤
(٨) – سومرست موم القصة القصيرة تر : إحسان عباس ضمن " من الذي سرق النار " ص ٣٤٦

معنوية ، إن شئنا أن نتحسس ضرورة وجودها ، أعني سلطة " المعلم " أو " المرشد "(١) ، حيث إن هذه السلطة المعنوية تشمل المبدع والمتلقي ، فإبراهيم السعافين يرى أن إحسان عباس يقر لونا شارسكي في حديثه عن مهمة الناقد الماركسي في أن عليه " أن يكون معلما في موقفه من الكاتب " (٢) أما " الحقيقة " فإنها الغاية التي يجب على الناقد إيصالها للناس ، إذ انه لا يتصور النقد بدون حقيقة يريد إيصالها للآخرين ، إذ إن توصيل الحقيقة يتطلب الوضوح والبساطة وتجنب الغموض في الأسلوب اللغوي – في نظره - حيث انه قد آمن " إيمانا لا يدركه أي اضطراب بأنا حين نملك زمام الحقيقة نستطيع أن نعبر عنها بوضوح وأننا حين نجد الحقيقة غائمة في نفوسنا نلجأ إلى المجازات وأدهى من ذلك ألا تكون لدى الناقد " حقيقة " يريد أن ينقلها إلى الآخرين فيهيم وراء عبارات شعرية سابغة الذيول ، يجرجرها لإثارة الغبار، ظانا بذلك أن تصاعد الغبار وحده كاف للدلالة على الفارس والفرس "(٣)

أذن فقد تأتى لاحسان عباس الإدراك العميق والشامل ، لمفاهيم الأدب والنقد ووظيفتيهما ، هذا الإدراك الذي تسنى له من خلال ثقافته الواسعة ، ومن إخلاصه لما يدرسه أو يقاربه نقديا ، الأمر الذي انعكس على الجانب التطبيقي في مقارباته النقدية للشعر والنثر ، إذ سنجد أنه يلح باستمرار على أن يكون الأدب الكاميرا المحمولة التي تطوف في حياة الإنسان وتصور همومه ، هذا المبدأ الذي تأصل في مقارباته النقدية للشعر ، وانتقل من ثم إلى النثر ، يقول عباس عبد الحليم عباس : " فإنني أرى أن هذا الموقف ، قد تأثلت أصوله وجذوره في نقد الشعر أولا ، ثم يستمر في نقد النثر كذلك " (٤) الأمر الذي سيدرسه البحث في الفصلين التاليين.

---

(١)- إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص٢٥

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص٥٩

(٣)- إحسان عباس : بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره ص ٥ ،٦

(٤)- عباس عبد الحليم عباس : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٣٥٧

ثالثا : عدته النقدية .

ذكر إحسان عباس في أكثر من موضع ، ضرورة امتلاك الناقد عددا من الخصائص والأدوات ، حتى يتمكن من إتمام عمله على الوجه الذي يستحقه هذا العمل ، وقد اتصف إحسان عباس بهذه الخصائص بحق ، وامتلك هذه الأدوات على أتم وجه ، وفيما يلي استعراض لها ، بحسب وجهة نظر هذا البحث .

لعل أول هذه الخصائص التي تلزم الناقد ، هي ما يمكن أن تسمى الموهبة أو الملكة ، وهي خاصية فطرية في الإنسان ، وقد توفرت هذه الخاصية في فطرة إحسان عباس منذ الطفولة ، فعندما كتب قصيدة يحرض فيها أهل قريته عين غزال ، على الثورة ضد الإنجليز وصف حسه النقدي بقوله: " وكان حسي النقدي صارما " رغم أنه كان ما يزال " ضعيفا في اللغة والنحو "(١) ، أي في الثقافة التي يجب أن تسند حاسة النقد ، حيث " لم يكن الاتجاه نحو النقد بديلا عن الشعر الذي " قتله " إحسان عباس في نفسه عامدا وبإصرار عنيد وإنما كان استمرارا لنزعته الذاتية ولموهبته الشعرية التي ترى أن الشعر على الرغم من سطوة العقل ووضوح المنطق في بحثه وفي مشروعه النقدي قادر على أن يستوعب العالم المعرفي كله ولا يرى الشعر بطبيعة الحال بديلا عنه بحال "(٢) ، ويقول شكري عياد عن إحسان عباس انه " يميز الناقد عن الدارس العادي بما يتمتع به الأول من موهبة وقدرة على التخيل "(٣) . فالملكة ـ في نظر إحسان عباس ـ قوة تسند الخاصية الثانية التي لا بد منها للناقد ، والتي تأتي في المرتبة الثانية في التركيب الفطري وهي : الذوق وهي- في نظره - معادل موضوعي للقدرة على التمييز.يقول إحسان عباس :"ولكن النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو الشعر خاصة ، يبدأ بالتذوق ، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم ، خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى ، وهي متدرجة في هذا النسق ، كي يتخذ الموقف منهجا واضحا مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة ، مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز "(٤) .

وقد وقف إحسان عباس ، عند ذكر حاستي الملكة والذوق ، وحاجة النقد إليهما ؛ حيث تحدث عن أهمية ملكة النقد لكل من ابن شهيد الأندلسي وابن حزم وابن حيان - في إبراز قوتهم وتأسيسهم للنقد الأدبي في الأندلس(٥) ، وفي إطار حديثه عن صديقه الحميم ، أبي حيان التوحيدي ذكر أن " الحصانة التي نجدها لدى أبي حيان في المصادر التي يعتمدها ، والذوق الرفيع الذي يصاحبه في إطلاعه على مختلف ميادين الأدب ، ليقدم لنا ناقدا دقيق التحسس للجميل في كل ما يقرأه أو يختاره ، هذا إلى حس عجيب في الدقة اللغوية "(٦) ، فإحسان عباس " يصدر عن استراتيجية نقدية مهمة تقوم : بتشغيل حسه النقدي المستند دوما إلى أسانيد النصوص ذاتها "(٧) ، ولا شك في أن الذاتية في عنصر التذوق أمر " يكشف عن تفاوت النقاد في استقبالهم لدهشة العمل وانفعالهم به الذي يوجه قراءاتهم واستنتاجاتهم واختلاف وجهات نظرهم في تبيان مواطن الجمال "(٨)، والناس كذلك " في تقديراتهم النقدية يختفون

---

(١)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٤٧

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص٣٠ ، ٣١

(٣) -شكري عياد : إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر ، ضمن " في محراب المعرفة " ص١٩٠

(٤)-إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٤

(٥)-أنظر النقد الأدبي في الأندلس ، مجلة الأبحاث ك١ ج٤ سنة١٢ ١٩٥٩

(٦) – إحسان عباس : التوحيدي معاصرا لنا ، مجلة فصول ع١ م١٥ ربيع ١٩٩٦ ص٢٠

(٧)- حلتم الصكر : مفردة من كتاب معلم كبير الجديد في عالم الكتب والمكتبات شتاء ١٩٩٤ ص١٢

(٨)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٢٠٧

متفاوتين ، وربما لم تلتق بهم الطرق عند نقطة واحدة "(١) .

أما الخاصية التالية المهمة فهي الذاكرة القوية ، هذه الخاصية التي توفرت لاحسان عباس فهو " يتمتع بحافظة ممتازة وذاكرة قوية ، وقدرة على استرجاع المعلومات اللازمة في الوقت المناسب "(٢) ،" وقد تميز إحسان بذاكرة عجيبة تسعفه في التنظيم الصارم الدقيق والربط بين دقائق المعرفة " (٣) ، وقد ذكر إحسان عباس أن ضعف ذاكرته في أواخر سني حياته قد أضعف قدرته على نقد الرواية- كما مر معنا سالفا - في الفترة التي توطد فيها فن الرواية ، لأن الرواية تحتاج للقراءة مرات عدة حتى يتمكن من نقدها بالشكل الذي تستحقه و " هو أمر معجز" في نظره ، حيث يقول متابعا : " لهذا بقيت قارئا للرواية ، ولكني أحجم عن جعلها موضوعا للنقد والدراسة "(٤) . يتبع ذلك الرغبة في النقد وهو أمر ضروري وأداة مهمة ، فالتهيؤ النفسي والاستعداد والقبول المزاجي ، لا بد منه حتى يتمكن الناقد من القيام بعملية النقد على أكمل وجه " ومن يعرف إنتاج إحسان عباس جيدا ، يجد نفسه على يقين بأن جانب الكثرة فيه لم يجر على جانب الإتقان والدقة منه ، وأن تنوعه لم يورط صاحبه فيما لم يكن راسخ القدم علما فيه ، وإنما يؤلف أو يحقق أو يترجم أو ينقد ، ما يجد في نفسه الرغبة في العمل فيه والقدرة عليه في آن معا " (٥) ، وكذلك فمن " أجل أن يكون الناقد موصلا أمينا موحيا لا بد له أن يتعرض بالنقد للأعمال الأدبية ، التي يرى نفسه متفاعلا معها تفاعلا كليا ،منسجما مع ما تطرحه من عاطفة وفكر وتصوير ، انسجاما تاما مقتنعا بأنه قادر على اتخاذ موقف فني فكري فيها ابتداء "(٦) . فالناقد حر في اختيار التجارب الشعرية التي يتوقف عندها ، وكذلك فذوق الشاعر ورغبته في ما يجب من الشعر نقاط مهمة في اختياره لما ينقده (٧) .

ولا بد بعد ذلك من خاصية مهمة ، هي الصبر والمثابرة ، وهذا ما توفر لاحسان عباس ، حيث أسلفنا في الصفحات السابقة ، ذكر قصته التي سيطرت على تفكيره في مطلع حياته ، بأنه لن يطول به العمر حيث يقول واصفا ذلك : " ولهذا كفلت لي هذه الفكرة بذل الجهد دون ملل أو تعب وبها وبتنظيم الوقت في العمل استطعت أن أقوم بأعباء يتطلب كل منها فريقا من العاملين "(٨) ، هذه الصفة التي لم تفارقه ، حتى بعد أن تقدمت به السن وشاخ ، حيث يقول واصفا ذلك بقوله : " أنا الآن في السادسة والسبعين أعمل في اليوم ما لا يقل عن اثنتي عشرة ساعة عملا متواصلا .....كنت أعمل في شبابي من الساعة الرابعة صباحا ، إلى الساعة الثامنة مساء "(٩) ، وقد " كانت مثابرته وانقطاعه شبه الكلي للدرس وتحصيل المعرفة عاملا مهما يحتذى لدى من أراد أن يسير في درب المعرفة الخالصة "(١٠) ، وهو " سادن عظيم من سدنة الموروث وحام كبير من حماته الغير ، بما أسداه إليه من خدمات ، وهو في التحقيق كما في غيره ، واحد من الرهط القليل أولي العزم الذين نافحو عنه فعلا لا قولا وجعجعة وادعاء وهرفا من غير معرفة "(١١) وهو " جاد يحب الجد ، يأسى حين يرى الناس يميلون إلى العبث

---

(١)- إحسان عباس : ابن شهيد الأندلسي وشارل بلا ، مجلة الأبحاث أيلول – كانون الأول ١٩٦٦ ص ٤٠٥

(٢)- بكر عباس : إحسان عباس والبحث عن البطل، ضمن " دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين " ص ٢٠

(٣)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ١٨٧

(٤)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣٠

(٥)- وداد القاضي : دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين ن تقديم وداد القاضي ص : ي

(٦)- وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ص ٨

(٧)- ماجدة حمود : النقد الأدبي لدى د إحسان عباس، مجلة أفكار ، عمان ع١١٣ ١٩٩٣ ص ٨٩

(٨)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٠٧، ٢٠٨

(٩)-الدكتوراحسان عباس شخصية العام الثقافية، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ع١٢ سنة٣ عمان شتاء ١٩٩٦ص٨٧

(١٠)- إبراهيم السافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ١٨٤

(١١)- يوسف بكار : إحسان عباس وتحقيق الشعر ، ضمن " إحسان عباس ناقدا ، محققا ، مؤرخا " ص ١٧٥

والهزل ، ولعل أكثر ما يضيق به أن يتوسل الناس إلى العلم بأسباب المداورة والمداهنة والنفاق والالتفاف على النتائج من أقصر السبل " وقد عرف عنه " إيمانه بقيمة العمل ، وليس بمستغرب أن تراه منصرفا إلى عمله منذ الصباح حتى أول الليل ، لا يعرف الكلل والملل ، ينقطع إلى عمله في حب المتصوفة وتبتل الزاهدين ... وكأنه المسؤول وحده عن تحقيق كل شيء "(١) .

وتأتي بعد ذلك – على حسب ما أرى - الثقافة التي تأخذ بيد الأدوات السابقة الذكر، وتسايرها وتساندها وذلك لأن أدوات الناقد " تتجاوز الموهبة والمراس والإطلاع والإيمان بالفن ، إلى التعمق في مختلف العلوم التي تمس الإنسان بمختلف الأشكال "(٢) ، ولقد كانت أول نقطة في استكمال إحسان عباس شروطه وأدواته النقدية ، وعناصر تأثيره في الواقع الثقافي العربي ، هي ثقافته الشمولية(٣) وقد سبق وأن تدرجنا مع إحسان عباس في شرح تكوينه الثقافي سابقا . هذه الثقافة التي استوعبت العناصر المهمة واللازمة للناقد ، من الثقافتين العربية والغربية ، حيث يعود اهتمام إحسان عباس بالتفكير النقدي الغربي إلى إطلاعه وثقافته التي اكتسبها في الكلية العربية بالقدس ثم جامعة فؤاد الأول بالقاهرة " وغني عن البيان أن إحسان عباس كان لديه توق متوقد للحصول على نار المعرفة لا يهدأ ولا يقر له قرار وهو أمر يتجلى في الحقول المعرفية المختلفة التي يبدأ ارتيادها ثم يرحل في مجاهيلها طلبا للارتواء " (٤) ولقد أكب " على القراءة والبحث والتأمل والترحال ، ومقارفة الصداقات ، تؤرقه نار المعرفة في رحلة لا تنتهي ، أشبه ما تكون برحلة المتصوف في أشواقه إلى المعرفة اللدنية "(٥) ، حيث يعود انكبابه واندفاعه ذلك إلى " عامل شخصي ، وهو طموحه منذ نعومة أظفاره إلى التفوق والتميز بامتلاكه المعرفة وعدم الوقوف عند العادي المعروف ، بل الرغبة في التجاوز وربما التحدي ، وكان في كل مراحله العلمية منذ الطفولة حتى مرحلة الطلب في الجامعة ، لا يستسلم للهين المعروف ، وإنما يمد بصره باتجاه المجهول ، مكتنها خبايا المعرفة وأسرارها " (٦) ، حيث إن الموهبة لا تعتمد فقط على ما يترسب في وعي الناقد " من تجاربه في الحياة ومطالعاته في الكتب ، بل إنها لا تكتمل إلا بدراسة منظمة تجعله على صلة وثيقة بثقافة عصره " (٧) .

وقد ركز إحسان عباس في هذا الإطار، على وجوب إطلاع الناقد على بعض العلوم الضرورية للنقد ؛ فهو مثلا يرى أن النقد كان ينال حظا وافرا من العمق ، إذا اتصل بالآثار الفكرية (الكلامية والفلسفية) " لأن ذلك الأثر الفكري ، كان دائما كفيلا بتنظيم الإحساس ، وتوجيهه في منهج متميز المعالم ، فأما مجرد الإحساس وحده ، فانه كان يجعل النقد عند أذكى النقاد التماعات ذهنية أو لمحات سريعة ، ويضرب مثالا على ذلك نقد الأندلس ونقاده ، كابن شهيد الأندلسي ، تلك البيئة التي كانت تنفر من الكلام مثلما تنفر من الفلسفة (٨) . وقد أخذ بعين الاعتبار التوازن بين الإطلاع على الموروث الثقافي العربي الإسلامي و الثقافة الغربية ، حيث انه لم يتمرد على موروث أمته وثقافتها وينساق وراء ثقافة الغرب ، بل على العكس ، فقد طالب بالاتزان في التأثر بالغرب ، والبحث عما يناسب مرحلتنا في الأخذ عنهم (٩) ، فجمع بين الرؤية الموضوعية للتراث والرؤية الموضوعية للغرب ، وهي ميزة

---

(١)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس قلق الوجود وشهوة الحياة، ضمن " إحسان عباس ناقدا ، محققا ، مؤرخا " ص ٢٨ ،٢٩

(٢)- وداد القاضي : من الذي سق النار ، تقديم وداد القاضي ص١٣ ، ١٤

(٣)- نزيه نضال : د إحسان عباس ، شمولية المثقف وموسوعية المعرفة ضمن " إحسان عباس ناقدا ، محققا ، مؤرخا " ص١٠٣ ، ١٠٤

(٤)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٣٥

(٥)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس قلق الوجود وشهوة الحياة، ضمن " إحسان عباس ناقدا ، محققا ، مؤرخا " ص ٣٠ ، ٣١

(٦)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية ، مقدمة في قراءة شعره ، ضمن " في محراب المعرفة " ص ١٥

(٧)- شكري عياد : إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر ، ضمن " في محراب المعرفة " ص١٩٠

(٨)- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٢٠

(٩)- ماجدة حمود : النقد الأدبي لدى د إحسان عباس ن مجلة أفكار عمان ع ١١٣ ١٩٩٣ ص ٩٢

الناقد الذي يجمع بين الحس التراثي المتأصل ، والوعي النقدي المعاصر(١) .

ومن خلال الاطلاع على الجانب التطبيقي ، في نقد إحسان عباس في مجالي الشعر والنثر ، يجد الباحث أنه كان مهتما باكتساب وتجميع أكبر قدر ممكن من المعلومات ، عن حياة الأديب ومجتمعه وإطاره المعيشي و الفكري والنفسي ، موظفا ذلك في نقده لنصوصه . وفي إطار تركيز إحسان عباس ، على الناحية الثقافية وضرورة اكتساب الناقد القدر الأكبر من الثقافة ، حذر من قلة التنوع ، الذي قصد به التنوع في الأسلوب والطريقة والمضمون ، إذ إن " قلة التنوع هي الآفة التي تصيب كثيرا من الشعراء ..وهي الآفة التي تتلبس بالناقد نفسه وتجعل أحكامه جائرة "(٢) ، كما أنه أشار إلى" المستلزمات الثقافية الضرورية لتكوين الناقد ، فالناقد الحديث – في عصر التخصص الدقيق – امرؤ غير متخصص في حقل بعينه ، بل عليه أن يكون واسع الإطلاع على جميع الثقافات : من تراثية ومعاصرة ، وهذه تضم الاتجاهات العلمية والفنية والفلسفية والدينية ، على نحو مستفيض(٣) ، " وإذا كان إحسان عباس من القلائل الذين ألموا بصورة عميقة وشاملة بتراث الحضارة العربية الإسلامية ، فانه أيضا من القلائل الذين مدوا بصرهم إلى التراث العالمي، ولعل هذه الميزة هي التي جعلته يفيد من المعارف النقدية الغربية لمعاينة النص العربي، دون أن يفرض عليه هذه المعارف فرضا ، وظل يؤمن بدور الزمان والمكان في تشكيل النص وفي نقده وتلقيه ، ويرفض تطبيق مناهج مستعارة من حضارة أخرى ، أو من نظرية وافدة مجتلبة دون النظر إلى أهمية الجغرافيا والتاريخ والنظرية في معاينة العمل الإبداعي "(٤) فهو " رجل مسيطر على التراث بالمفهوم الشامل ، وهذا ما يمده بقدرة على التأمل ، أي في الحصيلة الثقافية المتشكلة لا من خلال التهويم النظري الذي لا يستند إلى أساس "(٥) ، حيث انه " قد استطاع أن يتعمق في كل فن كتب فيه بمفهوم التخصص الدقيق ، وقد كانت سعة أفقه عاملا مهما جدا في رؤيته الفنون التي يكتب فيها بمفهوم واسع . ينظر إليها عن قرب ويطل عليها من عل في آن معا ... وكانت ثقافته ، غزارة وتنوعا وامتدادا ... عاملا مهما يحتذي لدى من أراد أن يسير في درب المعرفة الخالصة " (٦) وقد أشار إلى أهمية الثقافة في توجيه أحكام ابن خلدون وآرائه النقدية (٧) وهو " لا يكتفي بتقديم الأفكار أو النظريات النقدية معزولة عن سياقها أو الإشارة إليها إشارة سريعة وان لم تصل إلى المتلقي على النحو الذي هدف إليه ، وإنما يحمل نفسه مسؤولية المعلم المرشد الذي لا يريد لقارئه أن يضل الخطو في متاهات اللفظية أو ادعاء المعرفة ، ومن مظاهر هذه المسؤولية الغوص في عمق الثقافة النقدية الغربية دون إغفال الثقافة النقدية العربية ثم الوقوف عند المفاصل الأساسية في حركة النقد العالمية والإمساك بالظواهر الأساسية التي تمثل صوى أمام الدارسين والنقاد والمبدعين معا " (٨) وفي هذا الإطار فقد عاب إحسان عباس على ضياء الدين بن الأثير جرأته واعتداده بنفسه اللذين " كانا ستارا يحجب بهما تحصيله الثقافي وعدم تنوعه " (٩) .

وهنا لا بد من الإشارة إلى أداة نقدية أخرى تتعلق بالثقافة وعامل الزمن ، ألا وهي الخبرة التي تنبني من تآلف العناصر الثلاثة : الثقافة والزمن والممارسة النقدية الفعالة ، وهذا ما توفر لإحسان

---

(١)- ياسين النصير ، غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة ، برج بابل ص٧٤
(٢)- إحسان عباس : الزيتونة الملهمة ، ضمن " من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي " ص ١٨٧
(٣)- إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٥
(٤)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٢٩
(٥)- نفسه ص ١٨١
(٦)- نفسه ص ١٨٤
(٧)- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٦١٩
(٨)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٣٦
(٩)- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٩٢

عباس ، حيث وقف في أواخر سني حياته ، ونظر نظرة استشرافية ؛ نظرة الخبير الذي خبر عالم النقد الأدبي العربي المعاصر ، بعد حقبة زادت على نصف القرن ، كان من روادها المميزين فقال بعد ذكره لجهوده في التحقيق والترجمة والتأليف والنقد ، مقيما حال النقد الأدبي العربي ، في أواخر القرن العشرين : " ومع كل هذا الجهد ، فنحن لم نبلغ مرحلة الثورة الحديثة في النقد الأدبي الحديث ، أين الكتب التي تتصل بالبنيوية وما بعد البنيوية ، والتفكيكية والحداثة وما بعد الحداثة ، أين الأسماء اللامعة أمثال : بارت وجاك دريدا ولاكان وادوارد سعيد وإيهاب حسن ، أين أثر بختين ودراسات تودوروف ؟ ، هذا كله جد بعد الفترة التي كنا من روادها ومعاصريها . إن النقد الأدبي ميدان واسع سريع التجدد والتحول ، وليس في مقدورنا أن نعيش عصرنا وعصر الأجيال التالية لنا . أقول إن هذه المدارس الأحدث والأسماء اللامعة ، لم يفتنا الإطلاع عليها وعلى نتاجها ، ولكن ذلك تأخر في الزمن ، فلم نستطع أن نتجاوز فيها مرحلة الإطلاع إلى العرض والتطبيق ، ثم إن الميدان الصالح لهذه المدارس هو الرواية – في الأكثر – وقد ظلت الرواية بمنأى عن جهودنا النقدية ، لأن تطورها البطيء ، كان مبنيا على التجريب ، الذي يجعل الباب مفتوحا لجديد ، ولا يتوقف عند غاية نهائية ، ثم انك إذا استثنيت البنيوية وجدت الموضوعات الأخرى ، مثل التفكيكية والحداثة وما بعد الحداثة ... الخ ، مجرد عناوين مستمدة مما يردده النقاد في الغرب ، وليس لها أي صدى في واقعنا العربي سوى الشهوة للتشبه بمن بلغو إليها "(١) .ويقول عنه إبراهيم السعافين في هذا الجانب: " ومن الملاحظ دوما أن إحسان عباس يقدم إضافاته من خلال نقده التطبيقي الذي ترفده تجربة معرفية وحياتية غنية " (٢)

أما الأداة التالية في نظر إحسان عباس ، بعد تكون الانطباعية ، التي انبنت على أسس خاصة من الخبرة والمعرفة والاستعداد الثقافي (٣) ، فهي إحساس الناقد بالتغير ، فهو يرى أنه لا بد من توفر عوامل للتمكن من خلق نقد ومنها : الإحساس بالتغير والتطور " في الذوق العام أو في طبيعة الفن الشعري ، أو في المقاييس الأخلاقية التي يستند إليها الشاعر ، أو في العادات والتقاليد التي يصورها ، أو في المستوى الثقافي ونوع الثقافة ، في فترة اثر أخرى ، أو في مجموعة من القيم على وجه التعميم ، ذلك لأن هذا الإحساس بالتغير والتطور ، هو الذي يلفت الذهن – أو ملكة النقد – إلى حدوث مفارقة ما ، ولا بد لهذه المفارقة أول الأمر ، من أن تكون ساطعة متباعدة الطرفين ، حتى تمكن النظر الذي لم يألفها قبلا ، من رؤيتها بوضوح "(٤) . ورغم أنه يقول هذا الكلام في إطار حديثه عن الشعر ، إلا أن هذا الكلام يمكن أن ينسحب على ألوان الأدب الأخرى ، كالرواية مثلا التي سبق وأن قال في مضمار حديثه عنها : إن " تطورها البطيء كان مبنيا على التجريب الذي يجعل الباب مفتوحا لجديد ولا يتوقف عند غاية نهائية "(٥) ، فالرواية فن مبني على التجريب والتطور، الذي يمكن للناقد الإحساس بالتطور الذي عناه إحسان عباس . وقد لاحظ إحسان عباس فعالية هذه الأداة ، التي لفتت أنظار النقاد القدماء في الفترة الفاصلة بين العصرين العباسي والأموي ، بعد أن ظلت حركة الإحياء للنماذج الشعرية الجاهلية السامقة في العصر الأموي ، حائلا دون الإحساس بالتطور بحيث " لم يبدأ هذا الإحساس بالتغير والتطور ، إلا حين أخذت بعض الأنواق تتحول عن تلك النماذج ، إلى نماذج جديدة ، وحين أخذت المقاييس الأخلاقية والقيم العامة والتقاليد ، تنحني أمام تيارات جديدة أو تصطدم بها ، وحين تعددت المنابع الثقافية وتباينت مستوياتها "(٦) .

---

(١)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣٥

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ٢٠٧

(٣)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٢١٣

(٤)- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٤

(٥)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣٥

(٦)- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٤ ، ١٥

وبالتالي فان الإحساس بالتغير، يؤدي بالناقد الحديث - في نظر إحسان عباس - إلى طرح مجموعة من الأسئلة ، لدى الإحساس بهذا التغير ، من ذلك " ما أهمية العمل الفني ، من حيث علاقته بحياة الفنان : بطفولته بحاجاته العميقة ورغباته ؟ وما علاقته بالجماعة ، بطبقته ، بحياته الاقتصادية بمجتمعه الكبير ؟ ماذا يؤدي هذا العمل لصاحبة وكيف ؟ ماذا يؤدي للقارىء وكيف ؟ وما العلاقة بين هاتين الوظيفتين ؟ ما الصلة بين العمل الفني والنماذج الكبرى البدائية في الشعائر ؟ وهلم جرا "(١) ، وإحسان عباس يلجأ " إلى الموازنة انطلاقا من رؤيته التطورية للأشياء فثمة حلقات متسلسلة وثمة تحول وانتقال " (٢)

وارتباطا بما سبق لا بد من الإشارة إلى نقطة مهمة ألا وهي شمولية النظرة النقدية لديه ، ولعله اكتسب هذه الميزة من شمولية ثقافته وسعة إطلاعه وبعد نظره النقدي المتأتي من خلال خبرته الطويلة والعميقة في الميدان النقدي وقوة ذاكرته وصبره وجلده فالقارئ لأعماله النقدية يلمح هذه الميزة بوضوح فكتابه : تاريخ النقد الأدبي عند العرب مثلا ، والذي حمل فكرته على مدى ثلاثين عاما يوحي بهذه الميزة ، " ومن المهم أن نلاحظ أن إحسان عباس يتابع أدق التفصيلات ولكنه يحرص على جلائها في البنية الكلية للقصيدة " (٣) " يجلو إحسان عباس أفكاره النقدية في ضوء ثقافته التي تتيح له المقارنة الواسعة " (٤) " ومن الملاحظ أيضا نفوره من التعميم وكان حريصا على التقصي والاستيفاء على كثافة لغته النقدية " (٥)

ويأتي بعد ذلك المنهج . وهذا الفصل من هذا البحث ، ليس بصدد تبيان التفاصيل العامة لمنهجية إحسان عباس النقدية ، بل تبيان أهمية المنهج في يد الناقد . فإحسان عباس من هذه الزاوية ينظر للمنهج على أنه " البناء المنطقي الذي لايمكن إطلاقا إلا أن يمثل فكر صاحبه " وهو يقول عن نفسه : " لا أستطيع إطلاقا أن أفصل بين فكري أنا ، وبين المنهج الذي أرتئيه عندما أبني شيئا ما ".. " فكل منهج يخلق بحسب المادة التي تتعامل معها ، يعني عندما أريد أن آتي برواية وانقدها ، منهجي سيختلف عن نقدي لبحث علمي ، أو لرسالة جامعية "(٦) ، فهو مؤمن بأهمية المنهج للناقد ، " ولعل قارئ نقد إحسان عباس يشعر أنه يسيطر على المناهج باعتبارها أدوات وطرائق فلا تقيده وتدعه معصوب العينين ... ولكنه دائما المسيطر " (٧) ، ولكنه ليس " من القائلين بنظرية عامة في الأدب ؛ نظرية ثابتة يمكن تطبيقها على جميع الأجناس الأدبية ، مثل : الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والقصيدة ، فبالإضافة إلى تاريخية هذه الأجناس ، أي اللاتكافؤ الزمني في ولادتها وتطورها ، فهناك البيئة الداخلية الخاصة بكل جنس ، والتي تعطيه هوية مختلفة عن الأجناس الأخرى " . ويضيف إلى السبب السابق ، أسبابا أخرى في عدم إمكانية وضع نظرية في الأدب العربي : أولها عدم إمكان استعارة النظريات النقدية عند الغرب ، وثانيها أن التراث النقدي العربي لا يستطيع أن يحقق هذه المهمة ، وسبب ثالث على مستواه الشخصي ، وهو عدم تفرغه للمساهمة في وضع نظرية نقدية خاصة بعالم الشعر - وهو ناقد الشعر باعترافه - بسبب عدم تفرغه ، لعمله كأستاذ جامعي (٨)

---

(١)- إحسان عباس : فن الشعر ص ١٧٤
(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ١٧١
(٣)- نفسه ص ١٧٣
(٤)- نفسه ص ١٦٥
(٥)- نفسه ص ١٧٠
(٦)- رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع١٩/٢٠ أيلول – تشرين الأول ١٩٨٢ ص ٣٣٠
(٧)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص١٨٧
(٨)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٩٩ – ١٠٠

وهنا لا بد من الإشارة إلى تحذيره ، مما أسماه (الفئوية) لدى ولوج الناقد ، في أيديولوجية مدرسة نقدية معينة واستعمال أدواتها النقدية ، فهو يقول : " ... ذلك لأن المرء حالما يحمل اسم " ناقد " يفيء إلى أيديولوجية خاصة ، ويستعمل أدوات مدرسة معينة ، وربما تفاءلنا فقلنا انه قد يحاول أن يكون انتقائيا ، يأخذ أدواته من مدارس متعددة ، ولكن رغم ذلك ، وربما بسبب من ذلك ، يصبح فئويا " الأمر الذي يؤدي به اثر ذلك إلى أن " يدخل في معركة مع أبناء مدارس أخرى ، لا يحسنون الظنون به وبمدرسته النقدية " مما يؤثر على إحدى وظائف النقد التي أشير إليها سابقا ، وهي الوظيفة التي سميناها الوظيفة الاجتماعية ، إذ " بدلا من أن يذهب النقد في خدمة المجتمع ، يصبح صراعا بين النقاد ، أو في حال أحسن ، يصبح صراعا بين مدارس نقدية . وقد يقال إن في هذا خدمة المجتمع ، ولكنها خدمة عرضية وليست عامدة "(١) وبناء على ما سبق ، يمكن الحكم بأن إحسان عباس ، ما كان يؤمن بضرورة انتماء الناقد إلى مدرسة نقدية معينة ، لأن الناقد إذا كان منتميا إلى مذهب " فذلك يقيد نقده وتفكيره ونتاجه عن جوهر الفن " إلا إذا أخذ بمنهج فكري ، كدليل فكري ، فان ذلك لا يقيده ، لأن المنهج الفكري " يساير تفكيره ويساير ذوقه ، ويكون الوجدان والفكر جناحين للناقد ، يدخل بهما جوهر النقد " (٢) . فإحسان عباس ما كان " يصرح بحدود فكره النقدي ، وطرائق منهجه في النقد ، مؤثرا في أكثر الأحايين ، أن يباشر النص الأدبي ناقدا دون أن يطرح نظرية ما " (٣)

أما المصطلح النقدي ، فانه أداة مهمة في نظر إحسان عباس ، ودلالة ذلك أنه ظل يشكو على الدوام من " أنه لم يتقدم أحد بعد ، ليدرس تطور المصطلح النقدي في الأدب العربي "(٤) ، الأمر الذي أثر في نظره على كينونة النقد الأدبي بشكل عام كعلم ، إذ إن من أسباب قصوره عن أن يكون علما واضح المعالم ، عدم استقلاله في مصطلحه (٥) وقد واجهته هذه المشكلة على مر العصور، فقد كان ولا يزال " حتى اليوم - يستمد مصطلحاته من مختلف ميادين المعرفة ، من علم أو فن أو فلسفة ، مستعينا بكل شيء يخدمه في الحكم والتوضيح والتحليل . وفي كل عصر تصبح المصطلحات السائدة ، شاهدا على المصدر الرئيسي الذي يتغذى منه النقد " فقد استعار قديما مصطلحاته من الفلسفة والطبيعة ، وفي العصر الحاضر يستمد مصطلحاته من الاصطلاحات الميتافيزيقية والمصطلحات البلاغية اللغوية "(٦). وقد ظل إحسان عباس " المعلم " يقوم بمهمته في تعريف القارئ العربي بالمصطلح النقدي بصفته حجر الرحى في حركة نقدية حديثة واعية تسعى إلى المعرفة الدقيقة بعيدا عن التهويم والتعميم واستخدام الرواسم والمعميات ويفرق تفريقا واضحا – أدنى إلى الحسم – بين المصطلحات النقدية في الحديث عن الاتجاهات والمذاهب والعناصر البنائية في النص الأدبي في قوته عند ارتباط المذاهب الأدبية بعضها ببعض وتطور أحدها عن الآخر " (٧)

والمشكلة اليوم بالنسبة للنقد الأدبي الحديث في عالمنا العربي أفدح ، ذلك لأن المناهج والنظريات النقدية الحديثة ولدت في الغرب ، وظل النقد الأدبي العربي تابعا لها ، فكان بحاجة على الدوام ، لاستمداد مصطلحاته منها ، وهنا واجه المشكلة الكبيرة التي أشار إليها إحسان عباس ، ألا وهي الترجمة الدقيقة لتلك المصطلحات ، يقول إحسان عباس " أضف إلى ذلك أننا لا نملك المصطلح النقدي

---

(١)- إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٨
(٢)- حسين مروة : ندوة الآداب ، أزمة النقد الحديث ، مجلة الآداب ع٣ سنة ١٩ ، ١٩٧١م ، الفقرتان السابقتان من المقالة ص٧ ،٨
(٣)- وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ص ٧
(٤)- إحسان عباس : فن الشعر ص ١٥
(٥)- إحسان عباس : النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث ، مجلة المعرفة ع١٢٦ آب ذ٩٧٢ ص ٥ ، ٦
(٦)- إحسان عباس : فن الشعرص١٥
(٧)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٣٩ ، ٤٠

الذي خلقته هذه الاتجاهات ، ولا يمكن بغير مصطلح محدد نقل مدلولات تلك العناوين ، وما تفرع عنها وجعلها مادة للحوار الفكري بين المثقفين ، وقد قرأت أكثر ما نقل منها ، فوجدت الخطأ المضلل هو الأغلب عليه . إن وضع مصطلح متفق عليه قد يتطلب سنوات وسنوات ، وهذا يعني أننا سنظل متأخرين في ميدان النقد ، كحالنا في ميادين أخرى ـ عقدا أو عقدين من الزمان أو أكثر ، ومعظم ما يترجم من النقد فهو أشبه بالأصول التي ترجم عنها " (١) ، وفي محفل آخر تحدث بإسهاب عن هذه المشكلة قائلا (٢) : إن هذه المدارس الحديثة التي نشأت في الغرب والتي" تأسست على علم اللغويات والألسنية ، وأصبحت هي النموذج الأحدث في النقد الأدبي في العالم " قد " حولت النقد تحويلا جذريا ، إلى علم ذي مصطلح لا يمكن أن يتم النقد من دونه " فإذا " لم يكن الناقد الحديث ملما بهذا المصطلح بدقة ، فسوف يخطئ في تطبيقه ، وإذا كان لا يقرأ اللغة التي كتب بها هذا النقد ، فالكتب المترجمة لا تفيده كثيرا ، لأنها تفتقر إلى ما يقابل هذا المصطلح الجديد ، إذ ليس في الفكر الحديث ، مصطلح نقدي يكافئ ما وضعه فلاسفة النقد في النقد الغربي " ولا أظنه يتهم اللغة العربية بالقصور ، وإنما يعيد هذا القصور - دون أن يصرح بهذا بشكل مباشر - إلى ثلاثة أسباب : أولها أن أغلب المصطلحات النقدية عند النقاد الغرب يختلف معناها بحسب الناقد ، حيث يضرب مثالا على ذلك لفظة (Discourse) التي بحث عن معناها في آخر معجم للنظرية الأدبية فوجد " أن لها ست معان مختلفة عند ستة نقاد ومن هذه المعاني : لفظة ، بدأت عند الشكلانيين الروس بمعنى : لفظة ، ثم تحولت عند النقاد الفرنسيين إلى معنى Speech كلام ، ثم أصبحت ذات معنى آخر ، ويضع هذا المعجم عند كل معنى ، اسم الشخص الذي استخدمه . أما نحن فترجمناها إلى كلمة خطاب فقط ، وهكذا شاعت في كل البلاد العربية ، ولم نعرف أنها تتغير مع تغير الناقد " . وثاني الأسباب تتحمله مجامع اللغة العربية في العالم العربي التي " لم تصل بعد إلى هذا المستوى ، لأنها لا تزال تخب وراء الركب بعشرين سنة ، وهناك مصطلحات ظهرت قبل عشرين سنة ، ولم نجد لها ما يقابلها في لغتنا حتى الآن " . أما السبب الثالث ، فتتحمله عملية الترجمة في العالم العربي ، التي يسمها بالفشل في هذا المجال .

وعلى العموم فانه يمكن - بعد الاستقراء - ملاحظة عدة اتجاهات في استعماله للمصطلحات ، في مقارباته للأنواع الأدبية بشكل عام ، يمكن تقسيمها على النحو التالي :

أولا : أنه يستخدم المصطلحات الأجنبية ، ويلفظها بشكل معرب مثل : الدرامية ، الرومانطيقية المتفلسفون ، الفوتوغرافي ، وغيرها .

ثانيا : أنه يستخدم بعض المصلحات المركبة من لفظتين : عربية وأجنبية معربة مثل : النزعة الكلاسيكية ، حيز ميتافيزيقي ، الروح الدرامية ، التسجيل الفوتوغرافي ، نقد ميتافيزيقي ، الشكل السيمفوني ، وغيرها .

ثالثا : أنه يستخدم بعض المصطلحات ، فيذكر لفظها العربي ، ثم لفظها بالحروف الأجنبية مثل : التصويريين Imagists ، التماهي Identification وغيرها .

رابعا : أنه يستخدم أغلب مصطلحاته من وحي لغته ، من مختلف الأبنية الصرفية ، ولكن على ثلاثة أشكال :

---

(١)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣٦

(٢)- إحسان عباس شخصية العام ١٩٩٦ الثقافية ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ع١٢ سنة٣ عمان شتاء ١٩٩٦ ص ٨٥ ، ٨٦

أ – المصطلحات المفردة مثل : التداعي ، التقدمية ، النغمة ، الانسياب ، الخطابية ، التكثيف ، المبالغة ، الإغراب ، الاستئناس ، التمويه ، الفيض ، الاعتصار ، احتشاد ، التصوف ، التبسيط ، الغيرية ، العلية ، الغائية وغيرها .

ب – المصطلحات المركبة من جزأين مثل : التمدد الكمي ، ازدواج الشخصية ، تيار الوعي ، التوازن الكامل ، اتجاه علوي ، معالم البساطة ، البناء الكبير ، الانقسام الرمزي ، الهجاء الساخط ، الصورة الكبرى ، حقيقة الموت ، الصورة الشعرية ، الأسلوب الرفيع ، التفرد الأسلوبي وغيرها .

ج – المصطلحات المركبة من ثلاث كلمات مثل : اتجاه أفقي عامد ، اتجاه عمقي ذاهب ، عمق المعاني المؤيدة ، جمال التصوير الشعري وغيرها .

خامسا : أنه يشير إلى أهمية بعض الألفاظ ، بوضعها بين قوسين ، سواء أكانت مفردة أو مركبة من لفظتين مثل : " المأدبة " ، " الحب " ، " العشق " ، " الخطابية " ، " حوار المأدبة " ، " المقام " ، " الفكر " ، " الأكر " ، " استعلائي " ، " التناسل " ، " حاملون " ، " الوضع " ، " الولادة " ، " التولد " ، " يفرخ " ، " الدوام " ، " الجمال " ، " التميز " وغيرها .

سادسا : أنه يستخدم بعض المصطلحات المشتقة مثل : تأسبنت ، نسبة إلى إسبانيا ، والتحويت ، المشتقة من كلمة حوت ، وغيرها

سابعا : أنه استخدم المصطلحات المألوفة ، مثل : نقد ، الشعر الحر ، القصة القصيرة ، القصة الطويلة ، الرواية ، المسرحية .. الخ .

وفي بعض الأحيان كان يعترض على بعض الأدباء والنقاد ، بسبب استخدامهم لمصطلحات معينة ، فهو ينكر مثلا على نازك الملائكة استخدامها لبعض المصطلحات ، ويذكر مقابل كل مصطلح " ينكره المصطلح الذي يراه الأنسب ، فهو ينكر عليها استخدامها لمصطلح : متوازنة ، ويرى أن مصطلح : التوازن ، أفضل ، وينكر مصطلح : متناسقة ، ويرى أن مصطلح التناسب ، خير منه ، وينكر عليها استخدامها لمصطلح : الهيكل الهرمي ، ويرى أن مصطلح ، النمو العضوي أو البناء العضوي خير منه (١) . ويفضل كذلك أن يستخدم الشاعر إبراهيم طوقان مصطلح (Wit) بلفظه وحروفه الإنجليزية ، للتعبير عما أسماه إبراهيم طوقان (الشعر نكتة) لكونها لفظة يعز إيجاد معنى دقيق واحد للدلالة عليها (٢) .

وعلى العموم ، فان مصطلحاته مستمدة من ثقافته ، التي نهلها من موروث أمته الثقافي ، أو من الموروث الغربي ، أو بناء فكره النقدي . ويمكن وصف الإطار العام لاستخدامه مصطلحاته النقدية ضمنه - بالدقة اللغوية ، إذ مما ساعده على هذه الدقة ، قدرته اللغوية ، وذلك بفضل ثقافته العربية ، وثقافته الغربية ، الأمر الذي قد يكون سببا من الأسباب التي أدت إلى إيثاره البساطة والسهولة في لغته النقدية .

---

(١)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب ، مجلة الآداب ع٧ تموز سنة٨ ١٩٦٠ص١٣

(٢)- إحسان عباس : نظرة في شعر إبراهيم طوقان ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ع٦ سنة٢ ربيع عام ١٩٩٥ ص ٧

أما الأداة التالية ، فهي التأني في إخراج العمل النقدي ، وإنفاق الزمن الطويل ، أثناء المقاربة النقدية ، وذلك انطلاقا من إيمانه بصعوبة العملية النقدية ، حيث يقول واصفا إياها : " ولكن النقد عملية صعبة ، وهي تزلزل أعصابي إلى درجة فقدانها .. لكن إذا أردت أن اكتب شيئا ، فإنني أحتاج لأسابيع وهذا يعود لمزاجي... والنقد من أشد العمليات الكتابية .. النقد لا يقل مشقة عن العمل الإبداعي(١) ، وقد وصفه شقيقه بكر عباس بأنه " ناقد يتحرى " تقييم " العمل الفني في ذاته ، قبل أن يصدر حكمه عليه ، لذلك تجده متأنيا في الدرس"(٢) .

ويتصل بذلك مباشرة ، قراءة النص مرارا ، لأن النقد لديه " يعتمد أول ما يعتمد على إساءة الظن بالانطباع الأول ، وعلى التحرر من تكوين حكم عاجل ، وعلى تقليب الأثر الفني في فترات متباعدة ، ومعايشته مدة طويلة " لكي يثبت لديه أن إعجابه به أو صدوده " عنه لم يكن وليد عوامل عارضة "(٣) ، لأن التذوق " لايمكن أن ينجم عن تذوق بدائي فطري انفعالي ، بل نوع آخر يستند إلى نمط من التفكير ، حتى في طريقة القراءة نفسها ، ومن ذلك قراءة النص مرارا ، والاختيار الواعي واختمار الفكرة قبل الشروع في المقاربة النقدية ، وغير ذلك من ممارسات صارت في نظر النقد المعاصر ، ملامح أساسية في عملية التلقي "(٤) . إلا أن الشؤون الوظيفية ، أو المهنية في حياة الناقد تعد – في نظر إحسان عباس – من العوائق التي تحد من فعالية هذه الأداة لأن " النقد في ذاته لا يعد مهنة ... بل هو نشاط يشبه " الهواية " قائم إلى جانب نشاطات أخرى ضرورية "(٥) .

أما الموضوعية ، فهي الخاصية التي ركز إحسان عباس على أهميتها ، مشيرا بشكل مباشر إلى كونها " أداة " فما " دامت للأدب قيم ، وما دامت له غاية يسعى إليها فان " الموضوعية " أداة لابد منها في النظر إليه ، إذا أحسنا فهمها واستخدامها " حيث يوضح كذلك معناها بالشكل المباشر ، متابعا كلامه السابق " ذلك لأن هذه الموضوعية ، هي الوسيلة لاختراق هذا الركام الكثير من الكم إلى النوع ، هي القدرة على التحليل والتعليل ، وعلى إبراز القيم الكامنة التي تفوت التذوق العابر ، هي النظرة التي توجد القاسم المشترك بين الفئات المتفاوتة في أذواقها وثقافاتها ، هي الرجحان الذي يخفف من غلواء الانطباعية الذاتية في مجالي الإعجاب المطلق والذم المطلق ، هي الكشف البصير عن الخصائص المميزة " ، وليس هذا فحسب ، بل إنها في نظره كذلك " أصلح الوسائل التي تعين على تمييز الأدب الصحيح مما اختلط بالأدب وهو زيف كاذب "(٦) . إذن فلشدة هذا الإيمان ، فقد امتاز نقده بالموضوعية ، حيث كان همه دائما أن يبين ما للأديب وما عليه في مجال التطبيق ، لذلك كان لزاما على الناقد " أن يكون قادرا على الجمع بين الموضوعي والذاتي ، فيكتب بلغة " موضوعية " أقرب إلى لغة العلم والفكر منها إلى لغة الفن الصرف ، لا لأن هذا الأمر متعلق بصلب حقل النقد وحسب ، وإنما لأن المهمة الأولى للناقد هي أن " يوصل " العمل الأدبي الفني إلى الجمهور "(٧) .

وارتباطا بهذه الأداة ، فهناك خاصيتان لا تنفكان عنها - في نظري - على المستويين النظري والعملي وهما خاصيتا : الصراحة والنزاهة وعدم المحاباة والمجاملة وأداة الوضوح والبساطة في لغة

---

(١)- رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع١٩/٢٠ أيلول – تشرين الأول ١٩٨٢ ص ٣٣٤

(٢)- بكر عباس : إحسان عباس والبحث عن البطل ، ضمن " دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين " ص ١٩

(٣)- إحسان عباس : أمسيات المربد في الميزان ، قصائد الأمسية الثانية ، مجلة الآداب ع٥ أيار سنة ٢٠ ١٩٧٢ ص ١١٥

(٤)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٢٠٥

(٥)- إحسان عباس : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٨

(٦)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٤٤ ، ٢٤٥

(٧)- وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ص ٨

الخطاب ، وكلتا الأداتين كذلك توفرتا لاحسان عباس فهو يقول عن الأداة الأولى : إن " النقد مبني على الصراحة والنزاهة " إلا أن توفرهما صعب في نظره " فإذا توفرت الثانية فمن ذا الذي يكفل توفر الأولى "(١) ، ولحرصه على الصراحة و النزاهة في تطبيقه النقدي على النصوص الأدبية ، كان يواجه الإحراج عندما يتصدى لنقد أصدقائه بالذات فها هو ذا يقول : " وأنا إذ أتصدى للكلام عن هذه الأقاصيص الست لأجدني محرجا أيضا – بحق الموضوعية المجردة – حين أتناول من بينها قصتين لصديقين حميمين هما : يحيى حقي ويوسف إدريس " ولكن " هذه العلاقة تتراجع حين يكون التقييم الفني الخالص هو المنطلق "(٢) ، ولكن هذه الصراحة كانت تسبب له أحيانا الأسى والحزن ، الذي يوصله لحد الغضب وإثارة الأعصاب ، وهو يمارس المقاربة النقدية ، التي سبق أن وصفها بأنها عملية تزلزل الأعصاب أصلا ، إذ يقول : " يبدو أن التعامل مع الأموات أسهل من التعامل مع الأحياء ، ولذلك لا بد لأي ناقد أن يقتل أي أديب يريد أن يتحدث عنه قبل أن يكتب عنه ، وقد كانت الصراحة دائما تكلف أصحابها الشيء الكثير منذ الأزل حتى اليوم " ، وفي هذا الإطار حذر إحسان عباس ، من أن العلاقات الاجتماعية قد تكون من العوائق التي تعوق عمل الناقد ، حيث وافقه رجاء النقاش الرأي ، ضاربا أمثلة من واقع الحياة قائلا : إن الصراحة قد تفقد الناقد بعض الصداقات لفترات محدودة ، أو فقدا نهائيا على مدى الحياة "(٣) .

أما الخاصية التالية ، وهي البساطة والوضوح في استعمال اللغة ، فلم تفارقه في أي عمل من أعماله فلقد " كان أمينا لتصوره النظري للنقد الأدبي في مجال التطبيق ، وكل دراساته النقدية مكتوبة بأسلوب واضح لا إبهام فيه ولا مداورة ، وكلها يظهر فيها البعد عن المستغلق من التعابير "(٤) ، لأنه يؤمن إيمانا تاما " أن النقد لا يحتمل التعميمات والرموز " لأن النقد في نظره " متواضع يملك ثقة خالصة بما يرد أن يؤديه ، ولا يتحدث من عل ، ولا يرسل رقى وأسجاع كهان ، ولا يعمي ليقال فيه هذا عميق ، ولا يستعمل الصور ليقال هذا سحر أو شعر "(٥) ، الأمر الذي أدى به دائما إلى تعنيف الميالين من النقاد إلى الغموض في لغتهم النقدية ، فها هو مثلا ينتقد بشدة محيي الدين فارس بسبب إغراق محاضرته - التي ألقاها في دار السودان – في الغموض قائلا : " فان كان قد احتشد لسماعها كثير من البسطاء أمثالي ، فما أحسبهم فهموا عباراتها المغرقة في الغموض ، وشطحاتها المتعالية وتعمد الإغراب في تقديم الحقائق القريبة ، ولا أحسبهم استطاعوا متابعة المحاضر وهو يحلق بهم من فلك اثر فلك ، وينتقل بهم في دورة سريعة ، بين شؤون متفاوتة ، وإذا كانت القراءة الدقيقة تعجز عن أن تكتشف مغلقات المقال ، فما أحرى الاستماع الذي قد يشرد بصاحبه أحيانا أن يفوته التقاط الغوامض "(٦) ، وقد وصف عباس عبد الحليم عباس لغة إحسان عباس النقدية بقوله : " وقد لحظنا من خلال مقارباته ومنجزاته النقدية النصية ، كونا لغويا مشحونا بالمتعة النقدية ، التي جاوزت متعة قراءة النص المنقود نفسه عبر اكتشافاته لما خفي من علائق لغوية وفكرية ، دون تعظيم للنص أو مبالغة "(٧) ، فإحسان عباس انطلاقا من ذلك " لا يتهيب وعورة الجانب الفني بالنسبة للقارئ ، ويعود ذلك إلى أسلوبه المشرق ودقته في استعمال العبارات وتمكنه من الصياغة النظرية لأفكاره وهذه أشياء تعين القارئ على تمثل ما يقرأ "(٨)

---

(١)- إحسان عباس : النقد الأدبي في الأندلس ، مجلة الأبحاث ، ك١ ج٤ سنة ١٢ ١٩٥٩ ص ٥٢٧

(٢)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب ، القصص المصرية / مجلة الآداب، ع٥ حزيران سنة ٢١ ١٩٧٣ ص ٤٥

(٣)- ندوة الآداب : أزمة النقد الحديث ع٣ سنة ١٩ ١٩٧١ ص ٩

(٤)- وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ص ٨

(٥)- إحسان عباس : نظرة في ملف الأدب السوداني ، مجلة الآداب ع٥ أيار سنة٢٣ ١٩٧٥ ص ١١٢

(٦)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب ، مجلة الآداب ع٨ آب ١٩٦١ ص ٥٤

(٧)- عباس عبد الحايم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٢١١

(٨)- عبد الله أمين غيث : ألوان الطيف ، دراسة في فكر إحسان عباس النقدي ، ضمن " في محراب المعرفة " ص٢٣٥

وارتباطا بالسهولة والبساطة اللغوية لا بد من الإشارة إلى ميله إلى الإيجاز في كل أعماله من كتب وأبحاث ومقالات إذ لا حشو فيها ولا زيادة .

وبالإضافة إلى الموضوعية والصراحة والبساطة والوضوح في الأسلوب ، فقد اتصف بالأخلاق وتطلبها من النقاد ، فقد كان دائما متواضعا في كل ما يكتب ، فالأخلاق الحميدة هي الغلاف المخملي الناعم الحميد الذي يغلف كل أعماله النقدية ، حيث يصف نفسه من هذه الناحية – أثناء عملية المقاربة النقدية - بقوله : " وآخذ في غضون الرد فأستثير المغالبة والمقاومة ، وأوهم بالتحدي ، ولست أحسن المناظرة ولا أطيق لجاجات الجدل ، وأنا أرجو ألا يجنح بي القلم إلى الكلمة الجارحة المتعالية ، فإني أمقتها وإن كانت دفاعا عن الحق "(١) ،رغم أنه كان يمتلك القدرة الكافية " على السجال وعلى الجدل الموضوعي من خلال عقل يقظ يصف ويوازن ويقايس ويحلل ويستنتج "(٢) ويقول موجها كلامه لكل ناقد : " ولا بد أن نرتفع بالدراسة الأدبية عن مستوى التقريظ والذم ، وأن نبرأها من توافه المقالة في تسرعها وسطحيتها " حيث يصف " التقريظ المسرف والتجريح المستبد " بأنه " جناية ذات أثر مرير على روح الدراسة الأدبية وعلى قداسة النقد النزيه "(٣)

رابعا : علاقته بالنثر ومصادره .

صرح إحسان عباس في سني حياته الأخيرة ، تصريحا غاية في الوضوح قال فيه إنه ناقد للشعر، مع تأكيده أهمية النثر، وبالذات الرواية التي هي في نظره " الفن الذي يستحق أن يسود هذا العصر ، أما الشعر فليس هو بهذا الشكل في العالم العربي فقط ، بل في العالم كله ، فما عندنا من موجة شعرية جديدة هي امتداد لموجات الشعر في جميع أنحاء العالم : في أوروبا وفي أمريكا الجنوبية وفي أمريكا الشمالية ، لذلك أنا منحاز للرواية وإن لم أكتب في نقدها ، واقتصرت حياتي على الشعر وهكذا هو الخاسر أي أنه لا يكتشف خسرانه إلا عندما يصبح شيخا في عمري " ، ولم يقتصر وصفه للرواية بأنها الفن الذي يستحق أن يسود هذا العصر فقط ، بل اعترف أن أكثر ما قرأه في حياته " هو الرواية ومعها الرحلات واليوميات والسير إضافة إلى الكتب الأخرى في الفلسفة والمنطق " فهو " متشبع بالفن الروائي " كما يقول(٤) ، وهو القارئ الذي يصف القراءة بأنها كانت وما تزال لديه " عملية اختيارية كأخذ الشراب المطلوب الأثير، لا كتناول الدواء الاضطراري العسير، فأنا لا أشرب إلا ما أحس نحوه بهشاشة نفسية وقبول مزاجي ، ولا يتناول امرؤ الدواء ألا في حال المرض ، ولا يسيغه إلا متكرها ، على ما فيه من فائدة وجدوى "(٥) ولكن رغم عشقه الكبير للرواية والنثر ورغم ابتدائه عمله في النقد بالنثر بتعامله النقدي مع نثر أبي حيان التوحيدي ، فإنه لم يتابع عمله في نقد النثر بكم يعادل نقده للشعر، لأسباب عدة ، يمكن حصرها بعد الاستقراء على النحو التالي :

أولا :– رؤيته أن الأدب العربي في أوج نشاطه النثري " لم يكن يتضمن فنونا نثرية غنية متنوعة " لذلك فقد اتجه " إلى الشعر – يستوي في ذلك أن يكون قديما أو حديثا - " إذ مطلبه الوحيد في العمل

---

(١)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب ، مجلة الآداب ع٨ آب ١٩٦١ ص ٥٤

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٩٧

(٣)- إحسان عباس : شوقي شاعر العصر للدكتور شوقي ضيف ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٤٩٣

(٤)- إحسان عباس شخصية العام الثقافية ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع١٢ سنة ٣ عمان شتاء ١٩٩٦ ص ٨٧

(٥)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب ع٨ آب ١٩٦١ ص١٢

الفني" الجودة الإبداعية "(١) حيث كان يشترط في العمل الفني الذي يتعامل معه نقديا عدة سمات هي : " الرغبة في العمل فيه والقدرة عليه في آن معا "(٢) ، وكذلك الاقتناع التام "بأن العمل الأدبي الذي يخضعه للنقد يستحق النقد من وجهة نظره هو " وكذلك التفاعل " معه فنيا بشدة "(٣) بينما " الرواية تعاني من فوضى شديدة ، وهذا ما يحول دون ضبطها بقيم نقدية في بعض الأحيان ، والسبب أن الشكل الذي لا تحديد فيه ، يمكن الكاتب غير الموهوب من استغلاله . الرواية لا تحديد في شكلها والكاتب غير الموهوب يحشر أي شيء ، ويضيع في متاهاتها ، وهكذا يطلع علينا برواية لا قيمة لها كفن "(٤) إذ إنه " من أجل أن يكون الناقد موصلا أمينا موحيا ، لا بد له أن يتعرض بالنقد للأعمال الأدبية التي يرى نفسه متفاعلا معها تفاعلا كليا ، منسجما مع ما تطرحه من عاطفة وفكر وتصوير انسجاما تاما مقتنعا بأنه قادر على اتخاذ موقف فكري منها ابتداء"(٥)

ثانيا :– رغبته فيما سماه " التخصص" في النقد حيث يقول : " ولم أتعرض إلا للقليل القليل من الروايات والقصص القصيرة في نقدي ، ليس عجزا عن مزاولة هذا الجانب الآخر ، ولكن كنت أحس أنني يجب أن أحدد أحكامي في منطقة محددة وهذا ما سميته منذ البداية بالتخصص "(٦) لذلك فقد اتفق مع صديقه محمد يوسف نجم ، على أن يتخصص إحسان عباس في نقد الشعر، وأن يتخصص الآخر في نقد الرواية والقصة والمسرحية(٧)

ثالثا :– كون الرواية - وهي اللون الفني الأكثر استحقاقا للنقد في العصر الحديث في نظره - وليدة البيئة الغربية ، إذ إن الرواية كما يقول إحسان عباس : " تظهر في المدينة الكبيرة ، وليس في الشرق العربي مدينة كبيرة .... الرواية هي صراعات في مجتمع برجوازي ، أو صراعات بين تيارات لا برجوازية وبين برجوازية ، وليس في العالم العربي أي مدينة كبيرة ، حتى ولا القاهرة . عندما نشأت الرواية نشأت في مثل هذه الظروف " لذلك فالأدوات والمناهج والمصطلحات النقدية الخاصة بها ، وليدة الثقافة الغربية ، يقول إحسان عباس : " ولكن بينما أجد ثلاثة أرباع أدواتي في نقد الشعر من ميراث الجرجاني وغيره من نقاد العرب ، وربعها من (كوليردج) و (إليوت) وغيرهما من النقاد الأجانب ، أجد أن وسائلي لنقد الرواية كلها مستمدة من الغرب " ويقول أيضا : " أنا حصلت على تراثي النقدي من الذين كتبوا عن الشعر عبر مئات الأعوام ، وأنا أحصل على الكثير منهم لأنهم نبهوني ، لكن في النقد القصصي من أين أبدأ ؟ الشكل الذي أخذته من الغرب . الأحكام النقدية من الغرب " (٨) . وهو الذي ظل على الدوام ضد الاقتراض الشديد من المناهج النقدية الغربية ، في التعامل مع النتاج الأدبي العربي ، لأن الدارس في نظره في هذه الحالة " يقع في وهم فكري مزدوج : الوهم الأول هو إغفال التاريخ الثقافي العربي ، والوهم الثاني في جهل التاريخ الثقافي للآخر"(٩) .

رابعا :– لأن نقد الرواية – في نظره - يحتاج الوقت الطويل الذي ما كان يتسنى له دائما ، فهو في

---

(١)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣١
(٢)- وداد القاضي : دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين تقديم وداد القاضي ص :ي
(٣)- وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ص ٨
(٤)- رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع١٩/٢٠ أيلول تشرين – الأول١٩٨٢ ص ٣٢٨
(٥) - وداد القاضي : من الذي سرق النار ، تقديم وداد القاضي ص ٨
(٦)- رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع١٩/٢٠ أيلول تشرين – الأول١٩٨٢ ص٣٢٨
(٧)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٢٣٠
(٨) - رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع١٩/٢٠ أيلول تشرين – الأول١٩٨٢ ص٣٢٨
(٩)- إحسان عباس : أنا ذلك الراعي مجلة الكرمل ع٥١ ربيع ١٩٩٧ ص ١٠١

نظره أصعب ، لذلك فقد مال لنقد الشعر واصفا إياه بالجانب(الأضعف) (١) ، حيث إن العملية النقدية برمتها في نظره " عملية صعبة جدا ، أولا فيما يتعلق بالوسائل التي يجب أن تكون موجودة لدى الناقد نفسه من : ثقافية ومنهجية ، وبطبيعة الحال هو عمل بطيء ... لكن النقد الحقيقي لا يصدر بسهولة ولا يتم إلا بعد عناء شديد "(٢) والحال بالنسبة للرواية على وجه الخصوص أصعب ، لذلك فقد اعترف صراحة ، أن من الأسباب التي أدت إلى انصرافه عن نقد الرواية ، عجزه عن قراءة الرواية مرتين أو ثلاثة ، بعد أن ضعفت ذاكرته في المرحلة التي توطدت فيها الرواية كفن ، و استحقت - في نظره - أن يوصف العصر بأنه عصر الرواية من الناحية الفنية ، حيث يقول : " الشعر نقده أسهل وأصعب ؛ أسهل لأنه راسخ في تراثنا فتذوقه أسرع ، وشكله كالقصة القصيرة ، فالقدرة على استيعاب الشكل فيه أبسط ، والقدرة على استخراج عناصره الداخلية أبسط عند الناقد وليس عند القارئ ، بينما عندما تقرأ قصة طويلة ما يسمى بالرواية ، يمكن أن تقرأها مرتين ولكن قد لا تستطيع قراءتها مرة ثالثة لأنها تأخذ من وقتك الأيام والأسابيع وأنت تقرأ وتفكر في الأسس التي ستبني عليها تحليلك للرواية " (٣) ويضيف قائلا : " وهذا أمر معجز لهذا بقيت قارئا للرواية ، ولكني أحجم عن جعلها موضوعا للنقد والدراسة "(٤) . هذا بالإضافة إلى الزخم الكبير الذي تنتجه المطبعة العربية ، الأمر الذي يعده إحسان عباس ، من الأسباب التي أدت إلى عدم قدرة النقد العربي المعاصر على مواكبة الإنتاج (٥) ، حيث يقول واصفا مشقة نقد القصة والرواية ، في إطار حديثه عن ملف الأدب السوداني قائلا : " ولا ريب في أنه ليس في الإمكان أن أقف عند كل هذا العدد من المقالات والقصائد والأقاصيص محللا ودارسا "(٦) ، إذ انه قد دأب " على تقليب الأثر الفني في فترات متباعدة ومعايشته مدة طويلة " لكي يثبت لديه أن إعجابه به أو صدوده عنه ، لم يكن وليد عوامل عارضة (٧) إذ إن " قراءة النص مرارا والاختيار الواعي واختمار الفكرة قبل الشروع في المقاربة النقدية وغير ذلك من ممارسات ، صارت في نظر النقد المعاصر ملامح أساسية بعملية التلقي "(٨) ، هذا في الفكر النقدي بشكل عام فكيف الحال بالناقد الكبير إحسان عباس .

خامسا :– كون النقد مبنيا " على الصراحة والنزاهة "(٩) الصفتان اللتان تسببان الإحراج والخوف من جرح شخص الأديب صاحب العمل المنقود في الشعر والنثر معا ، لكننا لا نستطيع أن نعد هذا السبب من الأسباب المباشرة الصريحة في صرفه عن التعمق والإكثار من نقد النثر، كالأسباب السابقة ، سيما وأنه الناقد الذي لم يكن في يوم من الأيام متهاونا بحق الموضوعية المجردة في نقده للشعر: ميدانه النقدي الواسع ، ولكن من ناحية أخرى لا يمكن إغفال هذا السبب وبخاصة في مجال نقده للنثر، ولا سيما الرواية التي كانت في طور النمو والتجريب كما سبق وذكر. حيث يقول : " وأنا إذ أتصدى للكلام عن هذه الأقاصيص الست ، لأجدني محرجا أيضا – بحق الموضوعية المجردة – حين أتناول من بينها قصتين لصديقين حميمين هما : يحيى حقي و يوسف إدريس ، فإن هذه العلاقة تتراجع تماما حين يكون التقييم الفني الخالص هو المنطلق "(١٠) ويقول مغضبا في موضع آخر : "

---

(١)- إحسان عباس شخصية العام الثقافية ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع١٢ سنة ٣ عمان شتاء ١٩٩٦ ص٨٧
(٢)- إحسان عباس : ندوة الآداب :أزمة النقد الحديث مجلة الآداب ع٣ سنة١٩ ١٩٧١ ص ٨
(٣)- رشاد أبو شاور : مع الدكتوراحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع٢٠/١٩ أيلول تشرين – الأول١٩٨٢ ص ٣٢٨
(٤)- إحسان عباس : غربة الرعي ص ٢٣٠
(٥)- رشاد أبو شاور : مع الدكتوراحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع٢٠/١٩ أيلول تشرين – الأول١٩٨٢ ص ٣٢٨
(٦)- إحسان عباس : نظرة في ملف الأدب السوداني ، مجلة الآداب ع٥أيار سنة٢٣ ذ٩٧٥ ص١١١
(٧)- إحسان عباس : أمسيات المربد في الميزان / قصائد الأمسية الثانية ، مجلة الآداب ع٥ أيار سنة ٢٠ ١٩٧٢ ص ١١٥
(٨)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين النقد الأدبي والتراث ص ٢٠٥
(٩)- إحسان عباس : النقد الأدبي في الأندلس ، مجلة الأبحاث ك١ ج٤ سنة١٢ ١٩٥٩ ص ٥٢٧
(١٠)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب ، القصص المصرية مجلة الآداب ع٥ حزيران سنة٢١ ١٩٧٣ص ٤٥

يبدو أن التعامل مع الأموات أسهل من التعامل مع الأحياء ، ولذلك لا بد للناقد أن يقتل أي أديب يريد أن يتحدث عنه قبل أن يكتب عنه ، وقد كانت الصراحة دائما تكلف أصحابها الشيء الكثير منذ الأزل حتى اليوم " (١) وهو يتبنى أيضا قولا لإحدى الناقدات المعاصرات لم يذكر اسمها تقول فيه : " وهناك أسباب كثيرة لا بد أن تحول بيننا وبين نقد مؤلفات المعاصرين فإلى جانب عدم الاطمئنان والخوف من جرح الشعور تواجهنا صعوبة الإنصاف " (٢) .

وليس معنى هذا أن إحسان عباس أغفل النثر من تعامله النقدي ، بل انه تعامل مع قدر كبير لا يستهان به من النصوص النثرية ، توزعت على معظم الأنواع النثرية القديمة والحديثة ، كما سنرى في الفصلين التاليين ؛ ففي إطار علاقته مع النثر القديم ، تعامل مع عدد من الرسائل الفنية ، لعدد من الكتاب العرب القدماء ، بين يدي تحقيقاته لها ، أو ضمن الحديث عن مؤلفيها ، فحلل بعضها ، ودرس الأساليب الفنية لبعض كتابها . وكذلك فقد درس أسلوب الحسن البصري في الخطابة ، ودرس المقامة الأندلسية ، ودرس كذلك الأساليب الفنية لبعض كتابها . وفي إطار علاقته مع النثر الحديث ، فله وقفات طويلة مع عدد كبير من مجموعات القصص القصيرة ، لعدد من الكتاب العرب ، امتدت ضمن فترة زمنية طويلة تقارب الأربعين عاما بين مطلع الخمسينات ، حتى مطلع التسعينات من القرن الماضي . وله مقاربات نقدية كذلك لعدد من الروايات والمسرحيات ، وله أيضا وقفة طويلة كذلك مع فن السيرة ، فقد وضع كتابه " فن السيرة " وتطلب فيه عددا من العناصر الفنية في السيرتين : الغيرية والذاتية ، وكذلك فله مقاربتان نقديتان لسيرتين : إحداهما سيرة ذاتية حديثة ، وأخرى شعبية . وله كذلك وقفة مع الرسائل الفنية في عصر المهدية في السودان . إذن فتعاملاته النقدية مع النثر ليست بالقليلة ، ولكن يبدو أن الرجل كان يستقلها ، بالمقارنة مع جهوده في المجالات الأخرى .

ولكن السؤال هنا عن مصادر تعامله مع تلك النصوص ، حيث يمكن القول إن هناك مصدرين لهذا التعامل : أولهما ثقافته الشمولية ، وذلك لأن القراءة لديه كانت " وما تزال عملية اختيارية كأخذ الشراب المطلوب الأثير ، لا كتناول الدواء الاضطراري "(٣) ، الأمر الذي أدى إلى اتصاف نقده بالشمولية أيضا . ولندع إحسان عباس يحدثنا في تسلسل تاريخي ، عن تكوينه الثقافي عبر مراحل حياته منذ الصبا حتى مراحل النضوج .

فقد كان في فترة صباه الأولى في قرية عين غزال يمضي الأوقات الطويلة مع زملائه في مطالعة الكتب التي كان الشيخ محمد مفلح سعد يجلبها من مصر (٤) ولما انتقل للدراسة في حيفا اشترى ديوان ذي الرمة واطلع عليه(٥) وقرأ رسالة الغفران وهو دون العشرين ، ولاحظ أنها مليئة بشطحات الخيال ، واشترك في مجلة الرسالة المصرية مع زملائه ، حيث كان يقرأ فيها ما يكتبه : طه حسين وعلي الطنطاوي ومصطفى صادق الرافعي وزكي مبارك واحمد حسن الزيات ، حيث كان شديد الإعجاب بأسلوب مصطفى صادق الرافعي وتلميذه محمود محمد شاكر ، وكان يحب قراءة شعر محمود حسن إسماعيل والشاعر السوري أنور العطار ، حيث قرأ مرة مقالا نقديا للرافعي في نقد أحمد شوقي ، فكان من البدايات الأولى التي تمنى أن يبلغ مستواها في النقد ذات يوم (٦) إذ كان يقرأ على

---

(١)- إحسان عباس :ندوة الآداب :أزمة النقد الحديث مجلة الآداب ع٣ سنة١٩ ١٩٧١ ص ٩
(٢)- إحسان عباس : تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ١٧١
(٣)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب ، مجلة الآداب ع٨ آب ١٩٦١ ص١٢
(٤)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ٧٥
(٥)- نفسه ص ٧٩
(٦)- نفسه ص نفسه ص ٩٢ ـ٩٣

زملائه ومنهم إميل حبيبي آخر ما كتبه من مقالة أو رسالة على طريقة الرافعي (١) .

وبعد ذلك عندما انتقل للدراسة في الكلية العربية بالقدس ، اطلع على الأدب العربي القديم والفلسفة اليونانية ، واطلع على الأدب الإنجليزي واللاتيني ونال قسطا من المعرفة في علم النفس(٢) ، وتمهيدا لامتحان(الانترميديت) الشهادة الوسطى ، قرأ وزملاؤه أدب القرن الثامن عشر الإنجليزي نثرا وشعرا ، ومختارات من الشعر والنثر اللاتيني والتاريخ اليوناني والروماني وتاريخ الفلسفة من أفلاطون حتى الغزالي والمنطق لأرسطا طاليس (٣) ، وهنا بدأت علاقته بالنثر القديم من خلال إطلاعه على مختارات من مقامات بديع الزمان الهمذاني تمهيدا للامتحان ذاته ، كما تعلق بما درسه من مسرحيات شكسبير وبخاصة مسرحية هاملت ، وتعلق بالشعراء الرومانطيقيين : كولردج ووردزورث وكيتس وشيلي وبايرون (٤) ، وكذلك تحدث عن آخر سنتين في الكلية العربية بالقدس حيث تعرف " على نيفوماخس لأرسطا طاليس " وتعرف إلى " ديكارت وكانت والمنقذ من الضلال للغزالي " ودرس " الفلاسفة اليونانيين قبل سقراط " وتعرف إلى " الكسماندر وأنا كزامينس وهراقلايطوس وأنبذوقليس " ودرس " مسرحية ليوربيدوس وأخرى لأرسطو فان " وغاص " في الأساطير اليونانية والرومانية " وشغف بشعر كاتلوس الروماني ، حيث ترجم مقطوعات من شعره إلى العربية وجذبه الجانب الرعوي (Pasttorl) في الشعر اللاتيني والإنجليزي ، وخاصة قصيدة ميلتون "ليسداس" في رثاء صديقه (كنغ) واشترى كتاب الانيادة لفرجيل (٥) ، ثم اشترى بعد أن أصبح مدرسا في صفد كتب : طبقات الشعراء لابن سلام ومعجم الأدباء لياقوت الحموي ، وهو عشرون جزءا وكتاب الحيوان للجاحظ (٦) حيث يعترف أنه تشبع بالفكر الأفلاطوني حتى ظنه نهاية الفلسفة(٧) .

ويتابع وصفه لتكوينه الثقافي ، على حسب التسلسل التاريخي قائلا : " فاشتريت بعض الكتب في علم النفس التحليلي ، وأعجبتني آراء يونغ في اللاوعي الجمعي وعلاقة ذلك بالأدب ، ووقع في يدي مصادفة كتاب لمودكين عنوانه : THE ARCHETY PAL PATTERNS IN POETRY وهو تطبيق لنظرية يونغ على عدد من القصائد الإنجليزية .....وأستطيع أن أقول أنني من هنا اتجهت نحو النقد النفسي ، بعد اختمار ذلك التأثير ، وقرأت كتابا آخر في علم النفس يدور حول " الشخصية " لا أذكر مؤلفه ، فوجدته نافعا في إفهامي الكثير من وقفات الجاحظ التحليلية ، وكتبت بحثا موجزا عن الجاحظ ، وعن مقدرته على إبراز الخصائص النفسية لدى شخصيات مجتمعه " ويضيف : " وفي هذه المرحلة من حياتي قرأت كتاب اشبنغلر The decline of the west وكان أثره في نفسي يقع موازيا لمسرحية هاملت ، كما درست ما وقع بيدي من كتب أبي حيان التوحيدي " (٨) ، حيث انه يعد بداياته النقدية بدأت حين عكف لأول مرة في حياته على التأليف فكتب دراسة عن أبي حيان التوحيدي فوضع نفسه " أمام تصور كامل للحكم على نتاج مبدع " (٩) ، كما تتبع الأحكام النقدية المنثورة في معجم الأدباء لياقوت الحموي ، واستخرجها على حدة في دفتر مستقل (١٠).

ولما انتقل للدراسة في جامعة القاهرة اطلع على مجموعة كبيرة من الكتب في مكتبتها ، كان لها دور كبير في رفد ثقافته ، حيث ذكر أنه قرأ : تاريخ الفلك عند العرب ، وهو يجمع محاضرات المستشرق الإيطالي نللينو ، ورواية تاجر البندقية لشكسبير ورواية " مرتفعات وذرنغ " لإميلى برونته

---

(١)- نفسه ص ١٠٢
(٢)- نفسه ص ٩٩
(٣)- نفسه ص ١٢٨
(٤)- نفسه ص١٣٠ ،١٣١
(٥)- نفسه ص ١٣٦ - ١٤١
(٦)- نفسه ص ١٤٧
(٧) -نفسه ص١٥٠
(٨)- نفسه ١٥٩- ١٦١
(٩)- نفسه ص ٢٣١
(١٠)- نفسه ص ١٦١

، وقصص أهل دبلن وصورة الفنان في شبابه و " يولسيز " لجيمس جويس ، ثم روايات فرجينيا وولف ، ومنها مسز دالوي وغرفة يعقوب ، وجميع روايات د . ه لورنس ، وقرأ شعر ت . س اليوت ومقالاته النقدية (١) .

وكان لتسجيله رسالة الماجستير بعنوان " الأدب العربي في صقلية الإسلامية " تحت إشراف الدكتور شوقي ضيف ، دور كبير في الإطلاع على عدد كبير من المخطوطات التي تخص الموضوع (٢) ، وتعلم اللغة الإيطالية على يد صديقه الأب ديميرو الاسباني الجنسية ، واستطاع على اثر ذلك قراءة كتاب ميكيل أماري : Storia dei musulmani di sicilia ، وترجم له المستشرق الألماني الكبير : فلفرد مادلونغ ما كتبه البارون فون باخ عن الفن والشعر في صقلية (٣) ، وبعد انتقاله للتدريس في السودان أتيح له أن يقرأ فيوبارخ ، وعددا من مؤلفات ماكس فيبر في مكتبة جامعة الخرطوم (٤) ، ثم درس بعد ذلك في جامعة الخرطوم كتاب ابن رشد الفيلسوف " بداية المجتهد ونهاية المقتصد" وهو كتاب في الفقه ، ثم دخل إلى عالم الأدب الأندلسي ، عندما عهد إليه تدريس هذا الأدب في فرع جامعة القاهرة الذي أنشئ في الخرطوم عام ١٩٥٧م ، فتعرف على شخصية ابن حزم وأعجب بها كثيرا ، وشغلته رسائله وما فيها من مقدمات تمهد لفكر ابن حيان مؤرخ الأندلس ، ثم لفكر ابن خلدون شيخ مؤرخي الإسلام (٥) ، حيث ساعد أثناء وجوده في السودان على نشر بعض القصص القصيرة والشعر السوداني ، ثم تمكن عن طريق أحد طلابه ، الذي أصبح مسئولا عن المحفوظات والوثائق السودانية – من الإطلاع على كثير من الوثائق الخاصة بتاريخ المهدية (٦) .

ثم اختار بعد ذلك موضوع " حياة الزهد وأثرها في الأدب الأموي "عنوانا لرسالة الدكتوراة (٧) ، وفي القاهرة المدينة الكبيرة الزاخرة بالحركة الثقافية ، التقى عددا من الشخصيات العلمية والأدبية وكسب صداقات عدد كبير منهم واحترامهم وتأثر بعدد منهم ، كشيخه وصديقه محمود محمد شاكر ، الذي كان يملك مكتبة كبيرة ، حيث أطلعه إحسان عباس على كتابه : الحسن البصري ، الذي وقف محمود محمد شاكر عند بعض المسائل المختلفة في هذا الكتاب يشرح له ويوجهه إلى الصواب ، يقول إحسان عباس : " لقد تعلمت من محمود وغرفت من علمه الغزير أضعاف ما قرأته وما سمعته قبل لقائه "(٨) ، والتقى بالأديب الكبير أحمد أمين وأمضى مدة يكتب ما يمليه عليه أحمد أمين حيث كان مما أملاه عليه سيرة حياته " حياتي " وأثناء هذه الفترة أعطاه أحمد أمين مخطوطة لرسالة الغفران للمعري ليحققها (٩) .

ثم إنه عمل على تدريس الأدب الأندلسي مرة أخرى في الجامعة الأمريكية ببيروت ، ودرس كذلك الأدب الأموي والدراسات القرآنية وشعر المتنبي ، وكان يخصص لطلبة الدراسات العليا ، تدريس سقط الزند واللزوميات للمعري والمناهج والأصول (١٠) ، ثم انه قضى مدة في مكتبة السليمانية في تركيا التي " جمعت عشرات المكتبات التي تحوي مخطوطات عربية " فكان يطلع ويقرأ ويدون ما يجده مهما وذلك عام ١٩٦٨م (١١) ، وفي عام ١٩٧٥م دعي ليكون أستاذا زائرا في جامعة برنستون ،حيث قرأ هناك كتاب المقابسات للتوحيدي ، على مجموعة من أساتذة الجامعة ، واطلع هناك

---

(١)- نفسه ص ١٧٧ - ١٧٩
(٢) – نفسه ص ١٨٥
(٣) – نفسه ص١٨٦
(٤) – نفسه ص١٦٩
(٥) – نفسه ص٢١٧ -٢١٨
(٦) – نفسه ص٢٠٣
(٧) – نفسه ص٢١٣
(٨) – نفسه ص٢١٢
(٩) نفسه ص٢٢٧
(١٠) – نفسه ص ٢٤٢
(١١)- نفسه ص ٢٤٤

على خزائن المخطوطات في مكتبة الجامعة (١) . ثم إن سنوات الحرب الأهلية في لبنان فوتت عليه الإطلاع على أشياء كثيرة جدت – كما يقول - فأخذ يثقف نفسه بقراءة كتب عن : الألسنية ، حيث درس البنيوية دراسة تفصيلية وتزود بعلوم أخرى (٢) .

إذن فقد اطلع إحسان عباس " على مصادر هذا النقد (المطبوعة والمخطوطة) إطلاعا كليا شاملا من خلال " منهج التدرج الزمني الذي أعانه على تمثل النقد في صورة حركة متطورة " .... هذا الإطلاع ، أسس لديه نظرة خاصة إلى عمل الناقد وعدته ودور النقد ولغته ومصطلحه "(٣) ، وبالإضافة إلى ذلك ، فان كل ترجماته التي نقلها إلى العربية تتعلق بالنقد (٤) ، حيث بدأ الترجمة وهو طالب في المدرسة بحيفا ، فقد ذكر أن مدرس اللغة الإنجليزية آنذاك ، كان يدرسهم القطعة الشعرية ويشجعهم على ترجمتها شعرا إلى العربية ، حيث ترجم قطعة للشاعر لفليس (Love lace) في صاحبته (Althea) وقرأها في غرفة الصف " والمدير يكاد يرقص فرحا " (٥) ، ثم أتبع ذلك بترجمة كتاب الشعر لأرسطو، وترجم كذلك شعر الشاعر الروماني الكلاسيكي كاتللس (Catullus) وقصة موبي ديك لملفيل (٦) ، وترجم كتاب فلهاوزن " الدولة العربية وسقوطها " أيام كان طالبا في الكلية العربية في القدس (٧) ، وترجم مع صديقه محمد يوسف نجم عدة كتب نقدية مهمة من النقد الإنجليزي منها كتاب : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن ، ثم ترجم هو عدة كتب عظيمة الفائدة في هذا الميدان منها : مقال في الإنسان لكاسيرر ، وهو ذو طابع فلسفي ، وكتابا عن ت . س اليوت لماتيسن ، وكتابا عن همنغواي لكارلوس بيكر (٨) . هذا بالإضافة إلى جهوده العظيمة في التحقيق والتأريخ . حيث يمكن الحكم أن هذه الحصيلة الضخمة من الثقافة ، كانت سببا و مصدرا – في آن معا - لاتصاله وتعامله النقدي مع النصوص النثرية التي تعامل معها نقديا : القديمة والحديثة ، بغض النظر عن محدودية كمها قياسا بنقده للشعر ، لا سيما وأن الجانب المتصل بالنقد يشكل الجزء الأكبر منها كما لاحظنا .

أما المصدر الثاني الذي دفعه للعمل في نقد النثر فهو : إيمانه العميق بثقافة أمته ، وبضرورة خدمة تراثها وأدبها : نقدا وتحقيقا وترجمة وتأريخا ، يسانده في ذلك قوة وصبر وعزيمة على العطاء عز نظيرها ، حيث ذكر في هذا الإطار قصة طريفة ، مفادها أنه سيطرت عليه في بداية حياته فكرة أنه لن يعيش طويلا ، حيث يقول عن ذلك : " لهذا كفلت لي هذه الفكرة بذل الجهد دون ملل أو تعب ، وبها وبتنظيم الوقت في العمل استطعت أن أقوم بأعباء يتطلب كل منها فريقا من العاملين "(٩) ، وفي ظني أن هاجسا مثل هذا الهاجس ، الذي أدى به إلى بذل هذه الجهود الكبيرة – لا يراود إلا شخصا مؤمنا بأمته : ثقافتها وآدابها وتاريخها وحضارتها ، وكل ما يمكن أن يعد جزءا من موروثها ، هذا الإيمان الذي رافقه على امتداد مراحل حياته كلها ، منذ الصبا حتى الشيخوخة في أواخر سني حياته ، حيث ظل يبذل الجهود الكبيرة في خدمة تراث هذه الأمة ، حتى بعد أن شاخ وضعفت قواه ، حيث يقول في أواخر حياته واصفا ذلك : " أنا الآن في السادسة والسبعين ، أعمل في اليوم ما لا يقل عن

---

(١)- نفسه ص ٢٤٨ ،٢٤٩

(٢)- نفسه ص ١١٢

(٣)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ١٤

(٤)- وداد القاضي : دراسات عربية و إسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين ن تقديم وداد القاضي ص : ك

(٥)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ١٠٤

(٦)-)- وداد القاضي : دراسات عربية و إسلامية مهداة إلى إحسان عباس بمناسبة بلوغه الستين ن تقديم وداد القاضي ص : ك

(٧)-)- إحسان عباس : غربة الراعي ص ١٠٤

(٨)-نفسه ص ٢٣٤

(٩)- نفسه ص ٢٠٧ ، ٢٠٨

اثنتي عشرة ساعة عملا متواصلا .... كنت أعمل في شبابي من الساعة الرابعة صباحا إلى الساعة الثامنة مساء " (١) ، فإحسان عباس " الذي لم يتورط مباشرة في العمل السياسي والاجتماعي ، ظل ينطلق في كل نشاطه الثقافي من رؤية سياسية عامة ، تقوم على الإيمان بالحضارة العربية الإسلامية ووحدة الأمة العربية ، واعتبار فلسطين منطلقه الأول في تحقيق الحلم القومي الكبير ، فلم يكن نشاطه العلمي والثقافي معزولا عن هذه الخطوط العريضة والآفاق الواسعة ، إذ إن رؤيته هذه تقف وراء كل عمل قام به ، بدءا من كتابيه " الحسن البصري " و" أبو حيان التوحيدي " وانتهاء بأي عمل ترجمه أو أي كتاب تاريخ ألفه أو أي مخطوط حققه " (٢) .

وقد جاءت جهوده التي بذلها على مدار حياته ، بين هذين الإطارين : اكتساب الثقافة والتوسع فيها إلى حد الشمولية ، والوفاء لأمته وتراثها وأدبها ، تحقيقا وترجمة وتأريخا ونقدا . وهذا الحكم ينسحب على جهوده في نقد الشعر والنثر ، والجانب الثاني هو موضوع هذا البحث ، لذا سيقوم البحث في الفصلين التاليين ، بعد هذا الاستعراض لمفاهيم الأدب والنقد ووظيفتيهما ، في فكره النقدي – باستقصاء الأنواع النثرية القديمة والحديثة التي قاربها نقديا ، والبحث عن السمات العامة لمنهجه في نقدها .

---

(١)- نفسه ص ٢٤٨ ، ٢٤٩

(٢)- نفسه ص ١١٢

الفصل الثاني

نقد النثر العربي القديم

أولا: نقد الرسائل

ثانيا : نقد الخطب

ثالثا : نقد المقامات

نقد النثر العربي القديم

تمهيد :

يصادف الدارس لأي جانب من جوانب جهود إحسان عباس المترامية الأطراف ، صعوبة تتمثل في تداخل هذه الجوانب وتعلقها بعضها ببعض : تأريخا ونقدا وتحقيقا وتأليفا ، الأمر الناتج عن عظم همة هذا العالم . وما يهم هذا البحث في هذا المقام ، هو جهوده في " نقد " النثر العربي القديم ، حيث يمكن القول – من خلال تسليط الضوء على هذا الجانب من جهوده – انه قد " تعامل " مع معظم الأنواع النثرية العربية القديمة : السير وأدب الرحلات والرسائل والخطب والمقامات .. إذ انه " كان قد اشتغل .... بدراسات متنوعة حول نصوص نثرية قديمة ، استقصى عبرها العديد من القضايا الفكرية ، وتتبع إبداعات كتابها في طرقهم وأساليبهم الفنية " (١) ولكن السؤال هنا يتعلق بطبيعة هذا " التعامل " هل كان هذا التعامل مقاربة نقدية بمعنى " الفعالية الوسطية البينية " بين النص والمتلقي ، كما عرف إحسان عباس النقد ، أم كان مجرد " دراسات تاريخية " لهذه الأصناف فحسب ؟ وإذا كان هذا التعامل مقاربة نقدية بالمعنى المطلوب ، فهل اتصفت هذه المقاربة بصفة " النظرة الكلية " لتلك الأصناف التي يتطلبها إحسان عباس في المقاربة النقدية - من خلال تعريفه السابق الذكر للنقد - أم كانت نظرات جزئية في بعض جوانب نصوص تلك الأصناف ؟ وهل من الممكن عد تعاملاته هذه مشروعا متكامل الجوانب لدى إحسان عباس ، أم مقتطفات جزئية من هنا وهناك من النثر العربي القديم ؟ هذا ما سيحاول البحث الإجابة عنه فيما يلي من الصفحات .

وفي إطار الإجابة عن السؤال الأول تحديدا ، يمكن تمييز تعامل إحسان عباس مع : السير وأدب الرحلات بنظرة خاصة وذلك أنه – في نظر هذا البحث – لم يتعامل نقديا مع أي نص من نصوصهما النثرية ، إذ دأب إحسان عباس على الاقتراب من الشخصيات التي هو بصدد تحقيق بعض النصوص الأدبية الخاصة بها نثراً كانت أو شعراً ، أو جمعها والتقديم لها ، أو مقاربتها نقدياً - تمهيدا منه لكل حالة من تلك الحالات أو عمل من تلك الأعمال ، وذلك بتسليط الأضواء على حيواتهم وجمع أكبر قدر ممكن من سيرهم وتوضيح معالم شخصياتهم وفكرهم ، إلا إذا سبقه أحد الدارسين بذلك ، ورأى أن لا فائدة من التكرار ، كما هو الحال – مثلا - بالنسبة لشخصيتي ابن حزم وأبي العلاء المعري عند تحقيقه لرسائلهما ، فقد رأى في جهد من سبقه كفاية تغني عن الإعادة. إلا أن هناك ثلاثا من تلك الدراسات ، وهي كتبه عن : الحسن البصري وأبي حيان التوحيدي والشريف الرضي - يمكن تمييز ووصف عمل إحسان عباس فيها بكونه " إبداعا " لدراسات " شبيهة بالسيرة " فهو في هذه الدراسات مبدع أكثر منه ناقداً ، تجلى جهده في هذه " الدراسات والمؤلفات التي تعدت المألوف للدراسة ، إلى صورة من الإبداع " (٢) والنقد يحتاج لنص أدبي يتعامل معه الناقد ، ويؤوله تأويلا نقديا ، حتى يخرج بحكم يقيم فيه العمل الأدبي سعياً لإظهار الحقيقة ، والتأويل النقدي هو " رؤية للنص من باطنه " كما يعرفه مصطفى ناصف (٣) وإحسان عباس في تلك الكتب الثلاثة لا يتعامل مع نصوص ، ولكنه – وإلى حد كبير - يبدع نصوصاً في السيرة ، ولكنها ليست سيرا فنية ، بأدلة ثلاثة هي :

---

(١)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٣٥٠

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٢٢٥

(٣)- مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ص ٧

أولا : أن إحسان عباس يقول بصعوبة كتابة السيرة الفنية عن الشخصيات القديمة ، حيث إن أكثر ما يحاوله الكتاب اليوم بخصوص الكتابة عن الشخصيات القديمة – في نظر إحسان عباس – " ليس إلا جهدا مبذولا لترتيب بعض الروايات أو تصحيحها ، فليس لدينا الشواهد الضرورية من رسائل ومذكرات ، وهناك اضطراب في الأخبار تبعا لاختلاف الميول عند أصحابها ، وأخذ هذه الأخبار دون تعيين التيارات التي تحركها في الخفاء – أو في العلن – أمر يقضي على الصحة التاريخية المنشودة في كتابة السيرة ، فنحن عاجزون عن أن نبني سيرة فرد ما ، إن كنا لا نعرف من حياته إلا أخبارا متناثرة ، عن مشاركته في الحياة العامة دون نفسيته ودخائل حياته بين أصدقائه وأولاده وزوجه وخادمه "(١)

ثانيا : أن إحسان عباس يصرح بوضوح في مستهل الكتب الثلاثة ، بأنه لا يكتب سيرا فنية وإنما دراسات . فقد ذكر في مقدمة كتابه الحسن البصري ، غايته من وضع هذا الكتاب ، واصفا إياه بكونه " دراسة " لدى حديثه عن الاضطراب في نسبة بعض النصوص في مقدمة الكتاب قائلاً : " وأيا كان الأمر فإن الاضطراب في نسبة هذه النصوص جعلها قليلة الفائدة في دراسة الحسن البصري " (٢) . وتحدث كذلك عن المنهج والغاية في مقدمة كتابه : أبو حيان التوحيدي ، قائلا : " وأخذت أجمع الملاحظ عن عصر الرجل وحياته وثقافته ، وإذ بي أسلك هذا الذي جمعته في كتاب ، هو إلى القصة أقرب منه إلى الترجمة ..... وكتبت شيئاً شبيهاً بالرسالة الجامعية في منهجه وتبويبه ..... ولم آسف وأنا انتهج هذا النهج ، لأني خنقت النهج القصصي في هذا الكتاب ، ولا أسيت على أني قللت فيه من تعالم الجامعيين وحذلقتهم الجامعية ، فقد وجدت بديل ذلك كله في رسم خط لنمو الشخصية والثقافة والنفسية ، وفي نقل الصراع بين التوحيدي ومجتمعه ، وفي تصوير القبضة الحديدية التي نسميها " النشأة ، الأولى " وفي الحديث عن المهواة المترامية بين الواقع والمبادئ المثالية " (٣) . ويصف كتابه عن الشريف الرضي ، بكونه دراسة تتبع خط سير حياة الشريف الرضي ، وتستفيد من قراءة شعره في تبيان بعض ملامح هذه الحياة في نموها وتطورها ، لغاية وهي تبيان أهمية هذه الشخصية والحكم على شعره ، حيث يقول : " وكان هذا العمل من حيث نظرت إليه متعباً محفوفاً بالمخاطر ، ولكني أقدمت عليه رجاء أن أفوز بدراسة صحيحة ، فجاءت هذا الدراسة التي أقدمها للقارئ بمقدار ما أسعف الجهد وسمح التصور وأسعدت قوة النقد "(٤) .

فكتابه عن الحسن البصري يعد من " كتاباته ذات المنحى التاريخي أو التي تجنح إلى ما يشبه " السيرة " .... وهو كتاب يؤكد منهج إحسان عباس ، في الإفادة من السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي لمعاينة النص الذي يستنطقه ، لتكوين صورة واضحة القسمات لشخصية الكاتب " (٥) ، أما دراسته عن أبي حيان التوحيدي ، فهي " دراسة تتوزع على صفتي : المؤرخ والناقد الأدبي " في شخصية احسان عباس . (٦) . حيث انه تخلص " من البناء السردي لسيرة أبي حيان التوحيدي ، مثلما تخلص من الصياغة الأكاديمية لها "(٧) .

ثالثا : أن المطالعة المباشرة لتلك الكتب الثلاثة ، ومقارنتها بالعناصر الفنية التي يتطلبها إحسان عباس

---

(١)- إحسان عباس : فن السيرة ص ٧٩
(٢)- إحسان عباس : الحسن البصري ، سيرته شخصيته آراؤه وتعليمه ص ١٧ ، ١٨
(٣)- إحسان عباس : أبو حيان التوحيدي ص ٣ – ٥
(٤)- إحسان عباس : الشريف الرضي ص ٥
(٥)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٢٢٥
(٦)- فيصل دراج : إحسان عباس قارئا للبياتي والسياب ، ضمن " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " ص ١١٢
(٧)-خليل الشيخ : إحسان عباس وفن السيرة ضمن " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " ص١٤٠

في السيرة الفنية ، تفيدنا بأن تلك الكتب ، تشبه السيرة الفنية وتتقاطع معها في بعض الجوانب ، ولكنها لا تعد سيرا فنية .

ولكن مما لاشك فيه أيضا أن إحسان عباس ما كان يبدع تلك السير إلا لغاية النقد ، فقد ذكر بوضوح أن غايته هي " الحكم " على شخصية الحسن البصري وعلى نتاج أبي حيان التوحيدي بشكل عام ، ففي مقدمة كتابه : الحسن البصري ، تحدث عن الاضطراب في نسبة بعض النصوص ، وقال انه اضطر إلى استبعادها فلم يتخذها " أداة للحكم على مبادئه وآرائه وشخصيته " ويتابع قائلا : " فاني حين رصدت التيارات المتضاربة وسلمت لي الأقوال الصحيحة ، جعلت أبني منها تصوري لشخصية الحسن ..... ولست أنكر أن هذه محاولة غير سليمة النتائج دائما لأن الحكم على الشخصية ليس إلا تسجيلا لبعض المظاهر الخارجية التي قد تكون أبعد شيء عن الدلالة الصحيحة ..... والحسن البصري من الشخصيات التي لم تنلها هجنة المعاصرة ، ولم تصب بشيء من التجريح عند المعاصرين وهذا ما يجعل الحكم عليها من خلال آثاره عقليا فاترا" (١) وفي إطار حديثه عن بداياته النقدية قال : " فإنني أراها بعيد انفصالي عن حياة الطلب ، ولست أعني حين أصبحت مدرسا في مدرسة ثانوية ، وإنما حين عكفت لأول مرة في حياتي على التأليف ، فكتبت دراستي عن أبي حيان التوحيدي ، أي وضعت نفسي أمام تصور كامل للحكم على نتاج مبدع " (٢) .

ويمكن القول تبعا لذلك إن روح النقد تجلت لدى إحسان عباس في السيرة في هذا المقام ، في جانبين : أولهما في كتابه : فن السيرة ، الذي ضمنه تعريفا للسيرة الفنية ، بنوعيها : السيرة الأدبية (الغيرية) والذاتية ، ودراسة للعناصر الفنية المتطلبة في السيرة الفنية ، هذا الجانب الذي سيتم الحديث عنه في الفصل التالي ، لأنه أعلق بالنثر العربي الحديث . وثانيهما في نقد إحسان عباس لخطب الحسن البصري ورسائل أبي حيان التوحيدي في كتابيه عن الشخصيتين . حيث سيلي الحديث عنهما فيما يلي من الكلام .

أما أدب الرحلات ، فقد تعامل معه إحسان عباس ، في إطار دراساته الأندلسية في ثلاثة مواضع ، كان أولها في بحث بعنوان(٣) : الجانب السياسي من رحلة ابن العربي إلى المشرق ، هذه الرحلة التي قام بها الشيخ ، عبد الله بن العربي وابنه محمد الذي اشتهر من بعد بأبي بكر بن العربي الفقيه ، ثم أردفه ببحث آخر بعنوان : رحلة ابن العربي إلى المشرق كما صورها " قانون التأويل " عمق فيه دراسته لجوانب هذه الرحلة بعد العثور على كتاب " قانون التأويل " الذي ألفه محمد أبو بكر بن العربي الفقيه ، وأخيرا في كتابه الذي وضعه قبيل وفاته بسنوات بعنوان : دراسة في الرحالة ابن جبير الأندلسي البلنسي الكناني وآثاره الشعرية والنثرية . حيث تندرج هذه الأعمال الثلاثة في إطار " الدراسة التاريخية " لا غير، إذ لم يتعامل إحسان عباس فيها مع نص نثري أيضا وإنما درس الجوانب السياسية في تلك الرحلة ودرس كذلك حياة ابن جبير وأورد نصوصا من شعره ونثره فقط دون تعليقات نقدية .

وفي غالب الظن أن اتسام هذين الجانبين وغيرهما من أعمال إحسان عباس بالدراسة التاريخية يعود إلى جانب متأصل في شخصيته ، وهو جانب المؤرخ فيه ، هذا الجانب الذي لا يفارقه غالبا في

---

(١)- إحسان عباس : الحسن البصري ، سيرته شخصيته آراؤه وتعليمه ص ١٧ ،١٨

(٢)-إحسان عباس : غربة الراعي ص٢٣١

(٣)- أنظر : الجانب السياسي من رحلة ابن العربي إلى الشرق ، مجلة الأبحاث ج٢سنة١٦ حزيران ١٩٦٣ ، ورحلة ابن العربي كما صورها " قانون التأويل " ، مجلة الأبحاث ج٢ ك١ سنة ٢١ ١٩٦٨

معظم أعماله ، وقد وصفه الدكتور عز الدين عمر موسى بقوله : " وأحسب غير غال ، أن إحسان عباس ولد مؤرخا بالطبع ، فنشأ مؤرخا وعاش مؤرخا ، وان بدا للناس ناقدا أدبيا أو محققا أو مترجما ، إلا أنه قام بكل ذلك بحس المؤرخ " إلا أنه في نظر عز الدين عمر " مؤرخ غير تقليدي " وذلك " لأن أعماله سياحة متنقلة بين القديم والحديث ، في تطواف مستمر بين التراث والحداثة .... وفي معظم هذه الحالات يظهر إحسان مؤرخا تقليديا ، ومن هذا مقالاته " الجانب السياسي من رحلة ابن العربي إلى المشرق " .... و" رحلة ابن العربي إلى المشرق كما صورها " قانون التأويل " "(١)

وفي ما يلي سيتناول البحث بقية الأنواع النثرية القديمة التي تعامل إحسان عباس معها ، مبتدئا الكلام بالرسائل ثم الخطب فالمقامات ، على حسب التسلسل التاريخي لتلك التعاملات ، مع الأخذ بعين الاعتبار صعوبة الفصل الزمني بين تعاملات إحسان عباس مع هذه الأصناف لتداخلها في هذا الجانب .

أولا : نقد الرسائل .

تشكل مقاربات إحسان عباس النقدية للرسائل الفنية ، الجانب الأكبر من تعامله مع النثر العربي القديم ، إذ إنه قد ابتدأ هذه المقاربات في فترة مبكرة نسبيا من حياته العلمية ، وذلك عام ١٩٥٠م ، ثم تناثرت هذه المقاربات في ثنايا دراساته وجهوده الجمة الأخرى ، حيث يمكن القول بشكل عام إن تعاملاته مع تلك الرسائل قد جاء على عدة أشكال وفي عدة أطر يمكن تقسيمها على النحو التالي :

أ : مقاربات نقدية جاءت بين يدي تحقيق نصوص الرسائل ، وتمثل ذلك في مقاربته لرسالة أبي العلاء المعري في تعزية أبي علي بن أبي الرجال في ولده أبي الأزهر ، ورسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي .
ب : مقاربة نقدية لرسائل فنية بعينها ، وتمثل ذلك في مقاربته لرسالة الغفران للمعري .
ج : دراسة السمات الفنية لأسلوب كاتب بعينه من كتاب الرسائل الفنية في تاريخ الأدب العربي القديم ، وتمثل ذلك في دراسته لأساليب الكتاب : أبي حيان التوحيدي ، وابن حيان المؤرخ ، وعبد الحميد بن يحيى الكاتب.
د : دراسة للسمات الفنية العامة لرسائل عصر معين ، وتضمين تلك الدراسات ملاحظات نقدية تتصف بصفة النظرة " الكلية " لرسائل معينة ، حيث تمثل ذلك في دراسته للرسائل الفنية الأندلسية في كتابه : تاريخ الأدب الأندلسي بعصريه : عصر سيادة قرطبة ، وعصر الطوائف والمرابطين . وفيما يلي هذه الرسائل على حسب هذا التقسيم .

أ – ١- رسالة أبي العلاء المعري : في تعزية أبي علي بن أبي الرجال في ولده أبي الأزهر .

تأتي مقاربة إحسان عباس النقدية لهذه الرسالة في إطار تمهيده لتحقيقها ، فهو يتحدث عن المخطوطات التي جمعها وقام من خلالها بتحقيق هذه الرسالة ، ويناقش في ذات الوقت حقيقة الشخص الذي كتبت له هذه الرسالة ، أهو خال أبي العلاء المعري أبو القاسم بن سبيكة ، يعزيه في أخيه أبي بكر ، أم أبو علي بن أبي الرجال يعزيه في ولده أبي الأزهر ، حيث يخلص في النهاية إلى أن الشخص

(١)- عز الدين عمر موسى : إحسان عباس مؤرخا ، الندوة الدولية عن إحسان عباس ، عمان ٢٩ – ٣٠ /٦/ ٢٠٠٤م

المعزى هو الثاني ، بدليل عنونته لهذا التحقيق باسم أبي العلاء مقرونا باسمه . وفي إطار هذا التمهيد يجتهد إحسان عباس فيقسم الرسالة إلى أربعة أقسام معنونا كل قسم بعنوان وهي:

١- مقدمة
٢- الإنسان والموت
٣- الحيوان والموت
٤- الخاتمة

حيث يمكن استخلاص أن مقاربة إحسان عباس النقدية هنا تعلقت بالوجوه التالية :

أولا : اتباعية أبي العلاء المعري للشعراء الجاهليين والهذليين في رسمهم للصور الفنية ، وتحويل تلك الصور الشعرية التي تدور حول الموت وصراع الإنسان والحيوان معه - إلى صور نثرية ، ومدى اتباعية المعري لهذه الصور وابتعاده عنها ، حيث يستخدم إحسان عباس مصطلحي : (الكلاسيكية) وقبيله باللغة العربية (الاتباعية) . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى اتباعية المعري للشعراء الجاهليين والهذليين في لغتهم الجزلة ، إذ سنلاحظ في مقاربة إحسان عباس لهذه الرسالة وغيرها من الرسائل فيما يلي – اهتمامه بجانب الاحتذاء ، وتركيزه على مقارنة الأساليب الفنية بعضها ببعض .

ثانيا : الحالة النفسية لأبى العلاء المعري في هذه الرسالة من خلال ثنايا تلك الصور ، انطلاقا من كون موضوع الرسالة يتعلق بالموت والتعزية . فهو في الجانبين السابقين يركز اهتمامه على السياقين : الخارجي والنفسي ، وهو الذي أكد دائما " إلى جانب اهتمامه بالنص ، الاحتفال بالسياق العام التاريخي والاجتماعي والنفسي والثقافي " (١) .

ثالثا : الحديث حول بعض العناصر الفنية ونقدها : كالموسيقا والسجع والخيال .

وفي الجانب الأول ، فأبو العلاء المعري ، كما يرى إحسان عباس ، " تسيطر عليه نزعة كلاسيكية متأنية ، ترى في الجاهلية ورجالها وأحداثها وأساطيرها وصور حيواناتها ونباتاتها وصياديها - مقياسا للمفاهيم اللغوية التصويرية . فإذا قلت إن أبا العلاء كان في عصره المتحضر يعيش على بداوة الجاهليين وتاريخهم ومناظراتهم وترسيخها في نفوس تلامذته لم تكن مجانبا للصواب ، والنظرة الدقيقة تستطيع أن تكشف لنا كيف يكرر أبو العلاء المعري نفسه في صورمتغايرة متغايرة الظاهر ، وكيف تتردد في المعجم العلائي ، أمثال وحكم ومفردات ، لأنها محببة إلى صاحبها " (٢) .

ويتابع إحسان عباس تأكيد هذه الاتباعية لدى المعري ، متحدثا في القسم الذي سماه (الإنسان والموت) عن سرد المعري التاريخي لأسماء الملوك والسادات ، العجم والعرب الذين صرعهم الموت ، فيقول : " ولكن يظهر أن المعري كان قد استكثر ما أملاه في الملوك خاصة ، فانتقل إلى ذكر الكرام ، ولم يستلفت اهتمامه إلا اثنان منهم هما : حاتم وكعب بن أمامة ، ثم انتقل إلى فرسان العرب وشجعانها فذكر جماعة منهم ، وحاول أن يقصر حديثه على فرسان الجاهلية ، كما قصر حديثه من قبل على كرام الجاهلية وملوكها ، ولم يتعرض بشيء من القول لفرسان العهود الإسلامية وكرمائها وخلفائها وسادتها ، ومن ثم نتبين إلى أي حد سيطرت النزعة الكلاسيكية على أبي العلاء فاستمد من الجاهلية وحدها

---

(١)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٢٠٦

(٢)- أبو العلاء المعري : رسالة في تعزية أبي علي بن أبي الرجال في ولده أبي الأزهر ، تح إحسان عباس ص: ك

الشخصيات والأحداث والأقاصيص"(١) .

وهنا نصل مع إحسان عباس إلى موطن الشاهد في رسالة المعري هذه ، فأبو العلاء تحدث عن موت الملوك والفرسان والكرام والشجعان في شيخوختهم وضعفهم ، فهو بذلك متأثر ، في نظر إحسان عباس ، بصورة الشاعر الهذلي أبي ذؤيب ، الذي رسم في عينيته المشهورة صورة للفارس الشجاع في حومة المعركة ، لا ليصور صراعه مع الفارس الآخر ، وإنما ليصور صراع الفارسين معا مع الموت ، ولكن الفرق بين صورتي : أبي العلاء وأبي ذؤيب ، في نظر إحسان عباس ، يكمن في أن أبا ذؤيب " لم يقدم للموت إنسانا عاديا ، بل تصور ذلك الإنسان فارسا قد اتخذ حلق الحديد شعارا ولبس مغفرا ، وقد حميت عليه الدرع ، حتى بدا وجهه من حرها يوم الكريهة أسفع ، وجعل هذا الفارس المدجج بسلاحه ، الحامل لرمحه وسيفه ، فرسا سريعة العدو ممتلئة ، ثم تركه يتعرض لبطل آخر ، وترك للبطلين فرصة الكفاح ، وأخيرا وفي روعة هذه الثقة النفسية التي تغمر كل واحد منهما ، وقع الاثنان ضحية الموت ، فأبو ذؤيب تعمد أن يمنح الإنسان قوة ، ليجعل من قوة الموت شيئا مخيفا موئسا " في حين اتخذ أبو العلاء صورة موت العظماء في شيخوختهم ، حيث يتابع إحسان عباس قائلا : " أما موت الملك أو الفارس أو الكريم في شيخوخته وضعفه ، فأمر لا يحتاج إلى تقرير حقيقة الفناء ، بمثل ما فعل أبو العلاء" (٢) .

ثم ينتقل للحديث عن اتباعية أبي العلاء للشاعر أبي ذؤيب الهذلي والشعراء الهذليين معا ، في تصويرهم لمصارع الحيوان ، إذ إن المعري في نظر إحسان عباس " لا يخرج في الشكل العام عن حديث أبي ذؤيب في عينيته " في تصوير مصارع الحيوان . فصور المعري هذه ، هي " صور منثورة ، لمواضع متفرقة في الديوان الهذلي عامة . فللشعراء الهذليين قصائد كثيرة في الرثاء ، على مثال عينية أبي ذؤيب ، يتحدثون فيها عن اقتدار الموت على حيوان الصحراء ، من ثور وحشي وحمار وحشي ووعل وغير ذلك " ، إلا أن الفرق بين صور أبي العلاء في رسالته هذه ، كما يرى إحسان عباس ، وبين الشعراء الهذليين هو أنهم " يختارون هذه الحيوانات خاصة ، تقديرا منهم لقوتها ونشاطها ولنأيها عن مسارح الصراع الإنساني ، حيث الموت سافر شاهر لا يحتاج إلى تسلل أو غيلة ، ومع تلك القوة وذلك التأييد ، فان تلك الحيوانات لا تستطيع أن تنجو من أنشوطة الموت الخاطفة " أما أبو العلاء " فانه لم يقف عند هذه الفكرة من الشعر الهذلي ، بل ذهب يعد أصنافا ضعيفة من الحيوان ، منها الظبي والنمل والنحل والحمامة والغراب والضفدع ، مما لا يستطيع أن يدفع الشر عن نفسه ، وليس يبرر إيراد أبي العلاء لهذه الأمثلة ، إلا قصده أن يوضح قوة الصراع المنتهي بالموت ، بين هذه الحيوانات الضعيفة والأخرى الضارية ، وهي فكرة عرض لها الشاعر الهذلي أيضا ، حين صور موت الأرنب ، لا اهتماما بالأرنب نفسها ، ولكن إظهارا لقوة الصقر الفتاك "

إلا أن إحسان عباس يرى أنه رغم هذه الاختلافات بين صور المعري والهذليين ، فان " أبا العلاء قد استمد من الهذليين ، ذلك الشكل العام الذي بنى منه رسالته " ، رغم وجود بعض الاختلافات في جزيئات الصور البسيطة ، التي لا تشكل في نظر إحسان عباس فرقا هاما . فقد تحدث المعري عن " موت الحيوان في حالات ذكرها الشعراء الهذليون ، حتى إن موت الثور الوحشي والحمار الوحشي ، لم يتغير في الرسالة عما هو في عينية أبي ذؤيب أو لامية آبي خراش ، وإذا كان أبو ذؤيب قد جعل الجدائد (الأتن) التي تسير في موكب الحمار وهو يقصد مورد الماء ، أربعا في العدد ، فليس مما يغير

---

(١)- نفسه ص : ز

(٢)- نفسه جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ص : ز - ط

الصورة كثيرا ، أن يزيد أبو العلاء في العدد أو ينقصه . والحمار الوحشي يموت عند أبي ذؤيب بسهم الصائد كما أن الثور يموت بمساعدة الكلاب ، وقد حافظ أبو العلاء على الصورتين بأمانة كأنه ينثر أبيات الشاعر الهذلي ، وأبو ذؤيب أيضا جعل الكلاب تعجز عن قتل الثور ، وصور بعضها ضحية له بقرنيه المحددين ، وترك صاحبها شديد اليقظة والتحفظ على مسرح الحوادث ، وأعطى للثور آخر فرصة يظهر فيها حرصه على الحياة . وجرى المعري نفسه على هذا المنوال في تصويره ، فلم يفارق منهج أبي ذؤيب في كثير أو قليل ، ثم تناول شخصية الصائد – وهو رجل رذل الهيئة ، خلق الثياب محروم من النعم يتكسب بالصيد ليقوت عياله - فترجمها ترجمة صادقة عن شعراء هذيل أو عن شعراء الجاهلية بوجه عام "(١) .

ويمضي في تتبع الصور التي استمدها أبو العلاء من الديوان الهذلي ، فيشير إلى صورتين بارعتين : أولاهما موت العقاب التي ترسل نفسها وراء ظبي شاهدته من علو شاهق ، وفي انقضاضها عليه مرت بريد بارز ، فاصطدمت به فوقعت مهيضة الجناح تعجز عن النهوض ، وقد تركت في العش فرخين يشكوان الوحدة والجوع ، وينضاعان كلما سمعا في الفجر صوت الريح أو صوت ناعب ، والثانية جارسة النحل وكيف يصعد إلى خليتها النائية مشتار العسل ، ومعه مسائب وأخراص ، وكيف يتدلى عليها بين خيطه وسب ، فعل فقير محب للشهد ، وكيف يدخن عليها حتى يطردها ، ثم يستولي على ما جمعته ، وهذه الطريقة التي عرف بها الهذليون أنفسهم " .

ولا يكتفي المعري في نظر إحسان عباس ، بتمثل روح القصة فقط في اتباعه للشعراء الهذليين والجاهليين ، بل يعمد إلى تقليدهم بدقة ، وذلك عن طريق وضع " قصة مرتبة الحوادث لتكون الإثارة بها أبلغ والتأثير من خلالها أتم وأعمق ، فالشاعر مثلا يريد أن يقول إن حدثان الدهر لا يبقى على الحمار الوحشي القوي الأرن ، وكانت تكفيه هذه الإشارة في نقل الحقيقة نقلا ذهنيا ، غير أنه يريد لحقيقته أن تجيء على شكل صورة ، فيرسم ما حول ذلك من جو طبيعي ، ويتابع الحمار الوحشي وهو يضرب في الأرض مختالا نشيطا ، ويرسم في الصورة الأتن ، وهي تحف به والشوق يغالبها إلى الماء ، ويترك في زاوية من زوايا اللوحة شخصا حقيرا خلق الثياب زري الهيئة ، في حالة ترقب وتلفت واستعداد ، ثم يترك للحمر أن تهنأ بشيء من الماء ، وفيما هي تكرع منه وقد ذهلت عما حولها ، انطلق السهم الغادر فأردى العلج قتيلا ، وقد تجد هذه الصورة عند غير شاعر واحد من شعراء الجاهلية " . حيث يذكر إحسان عباس بعد ذلك قصة الشاعر الشماخ وهو " يصف القوس ، بعد أن تخيرها القواس من أحد فروع ضال " فيذكر الصورة من خلال ذكر أبيات الشعر ، ويتبع ذلك بوصف تناول المعري لذات الصورة " غير أن النهاية عند أبي العلاء ، تختلف عنها عند الشماخ ، فالقواس الذي صوره أبو العلاء لم يبع قوسه ، بل استبقاها لنفسه كي تعينه على الصيد " بينما الشماخ دفع له المساومون " في قوسه تسعين درهما وبرودا وجلدا مدبوغا ، حتى أغروه ببيعها ، فلما ذهبت من يده ندم على أنه تخلى عنها واستعبر باكيا ، والفرق بين الصورتين في نظر إحسان عباس ملائم للجو الموضوعي والنفسي في الحالتين " .

ويشير إلى اتباعية المعري الكلاسيكية للشعراء الهذليين والجاهليين في الألفاظ قائلا : " وهذه المشاركة في الموضوعات إلى جانب الكلاسيكية المحافظة ، جعلت من الألفاظ الهذلية مادة الفصاحة عند لغويي العرب - هذه المشاركة أدت بأبي العلاء إلى التزود من المعجم الهذلي بألفاظ كثيرة في الرسالة " حتى إن أبا العلاء المعري كما يرى إحسان عباس ، قد ملأ القسم الذي يرسم فيه صور

---

(١)- نفسه : جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ص : ط – ك

الصراع الإنساني والحيواني" بذكر أسماء النجوم والنباتات الصحراوية، كأنما كان يريد أن يظهر بمظهر البدوي الذي لا يغيب عنه شيء من حقائق الحياة الطبيعية المتحركة على مسرح الصحراء"(١)

.

أما الجانب الثاني الذي تناوله إحسان عباس في هذه المقاربة النقدية ، وهو الجانب النفسي لدى المعري ، فقد جاء في ظل الحديث عن الموت - في هذه الرسالة التي هي رسالة تعزية ، حيث يظل إحسان عباس يحتفل بالسياق " في دراسة النص ولا سيما السياق النفسي الذي أولع به " (٢) وذلك أن المعري ، في نظر إحسان عباس " أراد أن يغرس الصبر في قلب صاحبه ، فابتدأ بالإنسان ، يتحدث عن ضعفه أمام الموت ، كأنه يقول له إن الخلق قد جروا على هذه السنة ، ولم ينج منها الأنبياء والملوك والكرام والفرسان ... ومن اجل هذه الغاية ، لم تفارق المعري مرارة السخط الداخلي ، على القدر الذي كتب للإنسانية هذا المصير التعس " (٣) ، وفي سبيل تبيان هذه الحالة النفسية لدى المعري ، يلجأ إحسان عباس إلى الاستشهاد من رسائل أخرى للمعري ، حيث " درج أبو العلاء في رسائل له أخرى ، على التمثل بحالة الحيوان في الجزع والوله عند الفراق والفقد ، كقوله في رسالة بعث بها إلى خاله أبي الطاهر من بغداد (حوالي ٣٩٩) : وآسفي لفقده ، أسف وحشية رادت بالعشية ، فخافها السرحان إلى طلا راد فحار ، فهي تطوف حول أميل ، وترى صبرها ليس بجميل "(٤) ، فالمعري ، في نظر إحسان عباس ، يلجأ في سبيل تصوير مشاعره ، إلى التمثل بحال الحيوان عند الفقد والفراق ، هذا الحال الذي يصل بالحيوان إلى الدرجة الآدمية من الأسف والوله والجزع ، وبعد أن يذكر إحسان عباس مثالا آخر من قصة أخرى شبيهة بالقصة السابقة ، يقول : " فالمعري في مثل هذا النص يريد أن يقول إن أسفه لفراق خاله ، يشبه أسف ظبية فقدت واحدها " ، حيث إن أبا العلاء في نظر إحسان عباس ، قد بنى " حديثه عن الحيوان على قاعدة من التعاطف والمشاركة في الشعور ، فأكثر الحيوانات التي صورها ، تموت على يد الإنسان نفسه لأن الإنسان في رأيه ظالم قاسي القلب ... "

وقد أخر إحسان عباس الجانب الثالث المتعلق بالعناصر الفنية ، إلى القسم الأخير من الأقسام الأربعة التي ارتآها في تقسيم الرسالة وهو الخاتمة ، مشيرا في البداية إلى الغرابة اللغوية قائلا : " ومن البديهي أن نجد أسلوب أبي العلاء قائما في ناحية اللفظ على الغريب ، ومن ناحية الموسيقى على السجع " حيث إن هذا هو أسلوب المعري " دائما في كل ما كتب ، أو في كل ما وصلنا من كتب " ويردف إحسان عباس بعد ذلك معلقا على السجع قائلا : " على أن هذا السجع يمتاز أحيانا بالتداخل ، آذ يجيء غير قائم على ازدواج يتم عنده المعنى " أما من حيث الموسيقى ، فأسلوب " أبي العلاء المعري لمن لم يتعوده ، كقطعة موسيقية غريبة على الأذن ، لا بد آن يسمعه المرء مرة بعد مرة أخرى ، حتى يألفه ويتذوقه ، فإذا تذوقه استطاع أن يدرك دقة المعري في اختيار ألفاظ راجحة بالمعنى المراد ، لا منتزعة لإتمام السجعة المطلوبة ، على أنه مع ذلك سيحس دائما بأن النغمة الموسيقية في هذا الأسلوب ، تنسرب على وتيرة واحدة ، حتى لا تبعث الملل في نفس قارئها أو سامعها " حيث يساهم تتابع الصور في نظر إحسان عباس ، في بعث ذلك الملل ، ولكن " التلاعب بالمحفوظ من صور الجاهلية وألفاظها " يؤدي بنا إلى إدراك قصد المعري التعليمي ، هذا القصد الذي لا يراعي كما يرى إحسان عباس " الطبع الإنساني من تنويع وتلوين " .

---

(١)- نفسه : ص : ك

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٣١

(٣)- أبو العلاء المعري : رسالة في تعزية أبي علي بن أبي الرجال في ولده أبي الأزهر ، تح إحسان عباس ، ص : و – ح

(٤)- نفسه : هذا النص والنصوص التالية المقتطفة في هذه الصفحة ص : ل – ن

ويلتفت إحسان عباس أخيرا ، إلى عنصر الخيال الذي جنى عليه أبو العلاء ، إذ إن أبا العلاء " في هذه الرسالة ، قد حدت من حريته قيود كلاسيكية من الشعر القديم " حيث لم تسمح له الكلاسيكية ، واتباعه للشعراء الجاهليين والهذليين ، في نظر إحسان عباس - بحرية التصرف من خياله ، لتقيده بتقليد صور الجاهليين والهذليين ، مثلما " حدث من خياله في رسالة الغفران صورة من الجنة والنار ، وجدها في قصة الإسراء وأحاديث القصاص " حيث جاءت فقرات هذه الرسالة نتيجة لذلك متشابهة في صورها ، كما جاءت شخصياته في رسالة الغفران مكررة باهتة (١)

٢ - رسالة طوق الحمامة لابن حزم .

تأتي مقاربة إحسان عباس لهذه الرسالة ، في ذيل الدراسة التي عنونها بعنوان " نظرة في رسالة طوق الحمامة " ممهدا بها لتحقيق كتاب : طوق الحمامة في الألفة والألاف لأبن حزم ، حيث تناول في هذه الدراسة الرسالة من الجوانب التالية :

١ - آراء في الحب قبل ابن حزم
٣ - تاريخ التأليف
٢ - تسمية الرسالة .
٤ - دواعي التأليف
٥ - أثر كتاب الزهرة لابن داود في ابن حزم
٦ - خطة الرسالة .
٧ - بين النظرية والتطبيق
٨ - حال المرأة من خلال طوق الحمامة
٩ - صورة ابن حزم في الطوق(ورسالة مداواة النفوس)
١٠- شعره
١١- نثره

وما يهمنا في هذا المقام ، هو الجزء الأخير من الدراسة ، المتعلق بنثر ابن حزم في هذه الرسالة ، التي تجمع بين شعره ونثره . ورغم أن هذا الجزء موجز إلا أنه يمثل نظرة نقدية متكاملة لهذه الرسالة في هذا الجانب ، ويقارن إحسان عباس في مطلع الكلام بين شعر ابن حزم ونثره بقوله إن نثره في هذه الرسالة يقف من شعره " موقف المفارقة ، فهو أكثر شاعرية ، وأحفل بالحيوية وأقل حظاً من المحاكمات الذهنية " (٢) ، ولا يتعدى هذا النثر في نظر إحسان عباس " ثلاثة طرائق ، تجيء أحياناً مجتمعة في الفصول الطويلة ، فينتقل القارئ فيما بينها نقلات مريحة وتلك الطرائق هي : التقرير والخبر أو الحكاية والوصف الفني " حيث يجمع بين هذه الطرائق الثلاثة قاسم مشترك يسميه إحسان عباس " التكثيف المتعمد " والذي يأتي في نظره " استجلاباً للقوة في طبيعة الأسلوب ، وطلباً للتأثير" ولكن هذا القاسم المشترك ، لا يظهر بنفس القدر في الطرائق الثلاثة ، كما أنه يختلف في كل طريقة منها قلة وكثرة . إذ " يتراوح التقرير من حظه في التكثيف بين إقلال وإكثار " إذ يورد إحسان عباس مثالاً على ذلك من نثر ابن حزم في الرسالة ، يستخلص منه عدد الجمل التي تتعلق بأفكار هذا النص

---

(١)- نفسه : النصان السابقان ص :ع
(٢)- ابن حزم : طوق الحمامة في الألفة والألاف ، تح إحسان عباس ، الفقرات المقتطفة التالية في هذه الصفحة ص ٨١

النص ، مستخدما الأسلوب الإحصائي ، إذ تنقسم جمل هذا النص في التكثيف ما بين " الحديث عن الطاعة في جملتين ، إلى تصوير المحب في ست جمل ، إلى وصف الحالة عند وقوع الحب في ثلاث جمل ، إلى النتيجة في أربع جمل "(١) . ثم يتساءل إحسان عباس عن سبب اختصاص ابن حزم لفكرة تصوير الحب بخمسي الجمل ويقول : إن " الجواب على ذلك ، هو ميل أبن حزم إلى رسم " الشخصية " وهذا يتبين لنا إذا انتقلنا إلى تقرير آخر تحتل فيه " الشخصية " جميع الدورات التي مثلها القطعة السابقة ، وذلك هو التقرير عن حال المساعد من الإخوان .... ففي عملية التكثيف يحشد الكاتب ما يزيد على خمسين جملة في الشروط التي يجب أن تتوفر فيه " .

لكن الحكاية - في الغالب - لا تتطلب تكثيفاً ، كما يرى إحسان عباس " لأنها قائمة على الحركة " وهي بهذا تخالف التقرير الذي " يقوم على بطء فكري " وبعد أن يورد مثالا من الرسالة على كلامه السابق يقول : " فأنت ترى أن الاسترسال هنا على الطبيعة – هو الأغلب - وكل جملة في القطعة تنقلنا نقلة جديدة إلى النهاية ، غير أن الحكاية نفسها قد تستدعي التكثيف لنفس السبب الذي ذكرناه في التقرير ، وهو تصوير الشخصية المحورية فيها "

أما الوصف ، فبعد أن يميز إحسان عباس أربعة مشاهد منه يتبع ذلك بقوله : " وتشترك هذه المواقف جميعاً في العنصر الذاتي ، كما يمثل التكثيف فيها استغراقاً نفسياً ، يكفل من خلال التعبير عن الحال غياباً في جنباتها ، وتعتمد دون إسراف على صور شعرية " .

إذن فقد امتازت هاتان الرسالتان عن غيرهما من الرسائل التي حققها إحسان عباس بوقفة نقدية منه ، الأمر الذي يؤكد أنه كان ينتقي بعض النصوص ويقلب نظرته النقدية فيها ، دون وجود معيار محدد لهذا الاختيار . وقد ركز نظرته في هاتين الوقفتين الموجزتين في النص مقلبا النظر فيه ، وباحثا عن العناصر الفنية ، والملاحظ هنا تركيزه على الجانب اللغوي ، مع عدم إغفاله للسياق النفسي وبالذات عند حديثه عن رسالة أبي العلاء المعري السابقة الذكر ، إذ من الملاحظ احتفاله بالسياق النفسي باستمرار لدى وقوفه عند نصوص أبي العلاء المعري ، وربما يكون مرجع ذلك لفرض هذا السياق نفسه بسبب التكوين الفكري والنفسي الذي امتاز به المعري .

ب - رسالة الغفران لأبي العلاء المعري:

تمتاز مقاربة إحسان عباس النقدية لهذه الرسالة ، بكونها الوحيدة التي أفردها في بحث مستقل ، حيث يركز إحسان عباس اهتمامه في مقاربته النقدية لهذه الرسالة على القسم الأول منها ،" لأنه أقرب إلى أن ينقل حقيقة الإبداع ويصور طبيعته " ، في هذه المقالة التي يعنونها إحسان عباس ب " الإبداع الفني في رسالة الغفران " (٢) يركز اهتمامه في هذه المقاربة النقدية ، على ثلاثة عناصر فنية لفتت انتباهه في هذه الرسالة وهي:

أولا : الدواعي النفسية التي أدت بالمعري لوضع هذه الرسالة.
ثانيا : طبيعة الخيال.
ثالثا : دلالات التصوير.

---

(١)- ابن حزم : طوق الحمامة في الألفة والآلاف ، تح إحسان عباس ، جميع النصوص منقولة من ص ٨١ -٨٣.
(٢)- إحسان عباس : الإبداع الفني في رسالة الغفران ، مجلة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، أغسطس ، س١٤ ١٩٥٥م ، ص١١

ويشرع إحسان عباس - بداية – في الحديث عن دواعي تأليف الرسالة ، محللا نفسية أبي العلاء المعري اعتمادا على النص ، فيقول : " ان هذا الجانب من الغفران ، كان نتيجة حتمية للمقدمات التي مرت بها نفسية أبي العلاء في مرحلة طويلة من القلق ، حتى أصبح ذلك القلق مقضا لهدوء صاحبه ، إن هو لم يعبر عنه ، ووافق ذلك ورود رسالة ابن القارح ، فوجد أبو العلاء طريقه إلى التعبير الفني ، عند هذه الإثارة البسيطة ، وإنما نتلمس تلك المقدمات في طبيعة نفسية المعري ، التي شبت منذ عهد مبكر تتساءل عن الحياة بعد الموت ، وتقلب النظر في أمر البعث وحال الناس يوم القيامة ، وحال الجنة والنار ، وكان هذا الاتجاه الحاد هو الذي يولد في حياته الفكرية " عقدة " تحتاج إلى حل ، وكان طموح خياله من ناحية أخرى ، يبعد به كثيرا عن مستوى الأرض ، ويعلق أحلامه بحركات النجوم والكواكب والأساطير المروية عن ، صراعتها وقراناتها " (١) وبعد أن يورد إحسان عباس من الرسالة بيتين من الشعر يستشهد بهما على ما سبق ، يتابع قائلا : " وهنا نحس كيف يرمز أبو العلاء باللجتين ، إلى ما يتراكم حوله من الظلمات ، وهو رهين المحبسين ، ونحس أيضا أنه يعبر عن حاله وحال أصحابه بالغرق ، وعن يأسه من أن يكون النور الغارق في الظلمة ، ذا قدرة على إنقاذه وإنقاذ أصحابه ، وهذه الصورة تشير إلى أنه كان ما يزال مغلوبا على أمره بالحيرة ، لا يجد منقذا في الأرض وفي السماء ، ولا بد من رحلة إلى عالم النور ، يكشف بها عن حجب الغيب ، ويميط بها عن نفسه غشاء الحيرة ، ونستطيع أن نضيف إلى تشاؤمه الفكري حول العالم الآخر ، والى شرود خياله بين النجوم ، ذلك الضغط الشديد الذي ألقاه الحرمان الاختياري والاضطراري على حياته " . حيث يستمر القلق النفسي الذي يعيش فيه المعري في اختفائه وصعوده إلى أن " أصبحت الأماني " عنده في نظر إحسان عباس " في حاجة إلى متنفس خيالي تنطلق فيه ، فأصبحت النجاة من عجز القاع الدنيوي ، أمرا حتميا في لحظة من لحظات حياته " . ومن الظاهر هنا أن إحسان عباس يقارب الرسالة نقديا في هذا الجانب ، مستندا إلى ثقافته في المنهج النفسي ، حيث يقول النقاد النفسيون في ذلك إن " الإبداع الفني إنتاج غير واع ، وبعبارة أخرى فان قلم الكاتب تسيره قوى داخلية ، وكثيرا ما عبر الكتاب الكبار عن هذه الحقيقة ووصفوا الإبداع الفني بأنه يتم على مرحلتين : أولاهما وجود باعث ما في داخل الفنان يثير فيه الأفكار ، وثانيهما التعبير عن هذه الأفكار ، والمرحلة الأولى – سواء سميناها الوحي أو الإلهام أو الموهبة – تثير الفنان إثارة لا إرادية ، أما المرحلة الثانية فمرحلة عملية " ويقول جيته في ذات الإطار : " لا إنتاج من النوع الرفيع ، ولا فكرة عظيمة مثمرة خاضعة لإرادة الإنسان. والفنان في هذه الحالة معتبر أداة في يد قوة فوقه ... " (٢) وإحسان عباس هنا يصور المعري إنسانا محتقنا بحاجة لمتنفس فني يفرغ فيه هذا الاحتقان وهذه العصابية لذلك تابع إحسان عباس كلامه قائلا : " إن رسالة الغفران كانت عملا فنيا حتميا ، لأنها ترضي عند المعري ثلاث قوى اجتمعت عليه معا ، ودفعته إلى إيجادها وتلك القوى هي :

- القوة الفكرية أو فلسفته الحائرة.
- قوة التخيل الطامحة إلى ما وراء هذه الأرض (ولعل للعمى صلة قوية بها)
- الرغبة النفسية والجسدية التي كفت فتحولت إلى نوع من الأماني "

أما العنصر الثاني ، وهو الخيال فقد وصفه إحسان عباس " بقلة الانطلاق " إذ إن إنشاء الرسالة في نظر إحسان عباس " لم يكن أمرا تلقائيا متسلسلا يدفع بعضه بعضا في نموه وتكامله " حيث يعيد إحسان عباس قلة الانطلاق في الخيال في هذه الرسالة لسببين:

---

(١)- إحسان عباس : الإبداع الفني في رسالة الغفران ، مجلة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، أغسطس ، س١٤ ١٩٥٥م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١١ - ١٣

(٢)- محمود السمرة : في النقد الأدبي ص ٨٦

أولهما : " أن الوعي عند أبي العلاء ، صرفه إلى التلاعب بالأمور اللغوية ، حتى كان يدع التسلسل الطبيعي معلقا ، أو يوقفه عامدا ليرينا مهارته في بعض تلك الأمور ، أو يمعن في السخرية إمعانا يكشف عن طبيعة الوعي الإرادي (وردت في النص الإداري) في إنشائه ، ومثل هذه الأشياء ، قد يضعف قوة الخلق أثناء عملها ، أو يجعلها متقطعة مترددة " (١) .

ثانيهما : تلبس خياله بالأساطير والأحاديث النبوية ، وبالذات الأحاديث غير الصحيحة منها ، وآيات القرآن الكريم التي عرفها قبل وضع الرسالة ، حيث مثلت هذه المصادر الأصول التي استمد أبو العلاء منها مادته ، وحدّت هذه الأصول ، في نظر إحسان عباس ، من انطلاق خيال المعري وابتكاره في الخيال ، ومن المهم الإشارة هنا إلى أن إحسان عباس ، لا يقلل من قيمة الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، بل هو يعدها مصدرا اعتمد المعري عليه في تخيل حال الجنة ، فحد من انطلاق الخيال ، حيث يركز إحسان عباس نظرته هنا على الأساطير المستمدة من قصص الوعاظ قائلا : " وإذا جعلنا الأساطير – وحدها – موضعا للمقارنة ، تبين لنا كيف تعلق خياله بالأحجار الكريمة ، فالسمك في أنهار الجنة من الذهب والفضة وصنوف الجواهر ، والأسرة من زبرجد وعسجد ، وكذلك هي صورة الجنة في الأساطير ، بيوتها لبنة من ذهب ولبنة من فضة ، وبلاطها المسك الأذفر ، وحصباؤها اللؤلؤ والياقوت ، والنخل فيها لها جذوع من ذهب ، وجريد من ذهب ، وشماريخ من ذهب ، وغرفها من ياقوتة حمراء أو زبرجدة خضراء ، أو درة بيضاء ، وخيال المعري في هذه الناحية اقل إغراقا من القصاصين والوعاظ ، وحديثه عن الشجرة التي تأخذ ما بين المشرق والمغرب ، مستمد أيضا من ذلك المعين الخصب ، الذي يذكر أن في الجنة شجرة ، يسير الراكب في ظلها مائة عام ، ومن هنا أيضا استمد فكرة الصك لدخول الجنة " وبعد أن يورد إحسان عباس عددا من الأمثلة على تبعية خيال المعري لمضامين الأساطير ، يصدر حكمه النقدي بقوله : " ولقد أرى أن المقارنة بين خيال المعري وما حفلت به الأساطير ، ستطلعنا على أن أبا العلاء لم يبتكر شيئا جديدا في نظرته إلى الجنة ، وإننا نستطيع أن نحدد طبيعة خياله بالمميزات التالية :

- التضخيم : فالأوزة كالبختية ، وردف الحورية يضاهي كثبان عالج ، وأنقاء الدهناء ... الخ.
- القلب : فمن كان في الدنيا شيخا عاد شابا ، ومن كانت قبيحة أصبحت حورية جميلة...
- التولد : فمن الثمر تتولد الحورية .... "

ويرى إحسان عباس أن خيال المعري قد تميز عن الأساطير في ثلاث خصائص غير الخصائص السابقة الذكر وهي :

- إضافة أبي العلاء لأوصاف الأساطير ، صفتي " الكمال والدوام " ولكنهما في نظر إحسان عباس صفتان مستمدتان من القرآن في وصف الجنة.
- " التفنن في ذكر جزئيات النعيم ، فيتشهى أشياء مما مرت في الدنيا ، ويكثر من استكثار اللذائذ ، التي كان قد حرمها على نفسه ، أو حرمتها عليه طبيعته ، فيستعيد دارة جلجل ومناظر الصيد والنزهة ، ومجالس الغناء ، وركوب الإبل إلى غير ذلك من أمور " .
- انفراد " خياله بإجراء شغب وصخب وشتائم في الجنة ، وذكر حيوانات متوحشة تعيش فيها وهذه الناحية تتصل بطريقتة في السخرية " .

---

(١)- إحسان عباس : الإبداع الفني في رسالة الغفران ، مجلة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، أغسطس ، س١٤ ١٩٥٥م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١١ - ١٣

إلا أن المعري في نظر إحسان عباس " قد أغفل أمورا هامة ، منها رؤية الله تعالى ، وذكر الجبال في الجنة " وهو لا يسرف في نظر إحسان عباس " في تصور الشهوات الجنسية التي أتاحت للقصاص ، ناحية واسعة من التفنن المغرق في التصور والتصوير " (١) .

أما العنصر الثالث الذي يعنون إحسان عباس له ب " دلالات التصوير " والذي يعده " خير ما نحكم به على طبيعة الإبداع الفني ، ونفسية أبي العلاء " فيركز فيه إحسان عباس على ثلاثة جوانب:

- الرمز
- اللون
- النفسية

فالمعري يرمز في نظر إحسان عباس ، إلى قصة " الخطيئة الأولى في حياة البشر ، والتي بسببها ، خرج آدم من الجنة " حيث سمى المعري " حبة قلبه حماطة ، وهي شجرة التين التي تأوي إليها الحيات ، إذا كانت خضراء " و سمى " حبة القلب " حضبا " وهو نوع من الحيات ، ثم سماها الأسود ، وهكذا استمر الرمز لديه بين القلب والحية في مطلع الرسالة ، وأسعفته الألفاظ التي اختارها على هذه التسمية " وهذا الرمز يتخذ في نظر إحسان عباس بعدا آخر يتعدى مجرد الرمز فقط إلى العودة إلى الجنة ، فبالخطيئة " خرج الإنسان من الجنة ، وبالخطيئة يعود إليها " بمعنى أن هذا الرمز يمثل أمنية من أماني المعري ـ التي وصفها إحسان عباس من قبل " بالاحتقان " ـ لدخول الجنة ، رغم خلط الخطايا ، بقليل من الخير . يقول إحسان عباس : " حتى أصبحت جنة أبي العلاء ، مثابة المخطئين الذين خلطوا خطاياهم بشيء قليل من الخير " وقد توافقت هذه الأمنية في نظر إحسان عباس ، مع رسالة ابن القارح إلى المعري ، والتي تحتوي قصة توبة ابن القارح ، فتعاضد هذان العاملان ودفعا المعري إلى هذا الرمز.

أما اللون فقد لفت انتباه إحسان عباس ، عن طريق شيوع اللون الأسود في الرسالة وافتقادها إلى النور . فامتلاء جنة المعري بالظلال الذي هو من لوازم السواد ، وافتقادها إلى النور جاء تعبيرا عن نفسية أبي العلاء ، إذ ليس العمى هو الذي صرف المعري في ، نظر إحسان عباس " عن تأمل النور ، إنما النور رمز للجلاء الفكري والنفسي ، وافتقاده يدل على أن هذا الجلاء لم يتم " وبمقارنة إحسان عباس لرسالة المعري مع القصص ، ومتابعة المعري في مبالغته في ذكر الظلال ، كنوع وشكل من أشكال النعيم ـ يجد إحسان عباس أن بين الرسالة والقصص مفارقة ، تكمن في اهتمام القصص " بالنور اهتماما واضحا " وانعدام النور في رسالة المعري ، إلا في موضع واحد من الرسالة ، وما ذلك إلا لغلبة النظرة السوداوية ، في رأي إحسان عباس ، على نفسية المعري وفكره التي سبقت الإشارة إليها .

ويعود إحسان عباس ، ويلتفت في دلالات التصوير ـ إلى الجوانب النفسية مشيرا إلى " انتقاء " بعض أجزاء الصورة الفنية " وتواضع " بعض أجزائها في الظهور ، رابطا ذلك بالقواعد المنهجية النقدية النفسية . فهو يشير إلى انتفاء صورة الجبال في جنة المعري ، وانتفاء " الانتقال الصعودي " بين الأرض والجنة ، ويشير كذلك إلى " محدودية " الطيران في هذه الجنة ، فقد اهتمت الأساطير في نظر إحسان عباس " بذكر الجبال ، ولكن أبا العلاء لم يلتفت إليها ، وليس عماه هو الذي صرفه عن تذكر ذلك ، لأننا إذا دققنا في الأمر ، وجدنا أن صورة الصعود مفقودة لديه إطلاقا ، فالانتقال الصعودي

---

(١)- إحسان عباس : الإبداع الفني في رسالة الغفران ، مجلة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، أغسطس ، س١٤ ١٩٥٥م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١١ ـ ١٣

بين الأرض والجنة لا وجود له .... ولابد أن نتوقف عند فقدان الصعود أو الطيران ، وإذا تتبعنا ما في الرسالة من صور الطيران ، وجدناه انطلاقا محدودا مقيدا ، فالطيور التي تطير نوع من الأوز ، وهو طير لا يتعدى الأفق القريب في طيرانه " ويرد إحسان عباس انتفاء بعض أجزاء الصورة الفنية فيما سبق ، ومحدودية بعضها الآخر ، وما يجمعها من قاسم مشترك وهو الارتفاع والرقي والطيران إلى قاعدة نفسية نقدية حيث يقول : " والطيران في الحلم – فيما يرى فرويد – تعبير جنسي ، فالإقلال منه يشير إلى ابتعاد نفسي عن التعبيرات الجنسية " ويربط إحسان عباس بين قلة الطيران في هذه الصور ، ومحدودية ظهور صورة الحية ، التي حاول أبو العلاء أن ينفي صورتها من صدره – يربط بين هذين الجانبين في إطار الحديث عن هذه النتيجة التي توصل إليها النابعة من القواعد النقدية النفسية الفرويدية ، متابعا كلامه السابق قائلا : " وإذا تذكرنا الحية ، والرمز الذي تشير إليه ، وقفنا عند هاتين النتيجتين :

- أن قلة الطيران تشير إلى ضعف في التعبيرات الجنسية في الحلم.
- أن أبا العلاء ذكر الحية حقا - وهي رمز شهواني – ولكن الحية تدل عند ذوي النفسيات المتعلقة بالأمور الروحانية ، على الشهوة وعلى الخوف منها في آن واحد ، فإذا عرفنا أن أبا العلاء حاول أن ينفي الحية من صدره ، ولم يعطها إلا مكانا متواضعا في الجنة ، أدركنا أن طبيعة الصور والرموز عنده ، تشير إلى خوف من الشهوة وابتعاد عنها ، أو إلى ضعف جنسي ، وأنه من ثم لم يفرط كما أفرط القصاص في التفنن باللذائذ الجنسية في الجنة "(١) .

فهو يطبق المنهج النفسي في تحليله لهذا النص ، ويصل إلى نتائج غاية في الدقة ، مما يدلل على امتلاكه ناصية القدرة على استخدام هذا المنهج في تحليل النصوص الأدبية القديمة والحديثة ، فقد صرح بأن المنهج النفسي قد اختمر في ذهنه في فترة مبكرة من حياته(٢) ، ولكن الأمر الذي يثير الانتباه هنا – في سعينا للبحث عن الملامح العامة لمنهجه في نقده للصوص النثرية القديمة والحديثة - هو أنه لا يحدد منهجا معينا لمقاربة النص ، بل إن هذا النص الذي هو بصدده يحدد له المنهج الذي سيقارب النص على أساسه لإهو يقول في ذلك : " لا أستطيع إطلاقا أن أفصل بين فكري أنا ، وبين المنهج الذي أرتأيه عندما أبني شيئا ما ... فكل منهج يخلق بحسب المادة التي تتعامل معها ، يعني عندما أريد أن آتي برواية وانقدها ، منهجي سيختلف عن نقدي لبحث علمي ، أو لرسالة جامعية .."(٣) وهو في هذه الدراسة يقف عند العناصر الفنية في بناء هذه الرسالة من حيث : الخيال واللون والرمز ، ولكن الموقف هنا يتطلب منه الوقوف عند الجانب النفسي محللا للدواعي التي أدت بأبي العلاء لإبداع هذا النص ومن ثم النتائج النفسية التي وصل إليها

ويربط إحسان عباس بعد ذلك بشكل ذكي بين انطلاق الصورة بعد الانحباس ، وبين انطلاق التعابير والألفاظ بعد الانحباس ، قائلا : " وكما أن الطيران في الجنة محفوف بهذا الحذر ، فان الانطلاق أيضا ليس تلقائيا طبعا ، وإنما يجيء بعد ممارسة ومعالجة ، فالخيل لا تنطلق في الجو إلا إذا واجهها الزحام ، والحورية لا تتم حورية إلا بعد أن تستكن في الجوزة ، ثم تنفلق هذه عنها وهكذا ، ومثل هذا الانطلاق بعد انحباس ، مصحوب بشيء من العسر تلمسه أيضا في التعبير نفسه ، حين ينحبس وراء الألفاظ والأسجاع " ويختم إحسان عباس بعد ذلك بالإشارة إلى أن إغفال الصور للعناصر السابقة الذكر، يمثل انسجاما نفسيا ، ولا يمثل عيبا فيها حيث يقول : " فإغفال الجبال في الجنة ، يتفق

---

(١)- إحسان عباس : الإبداع الفني في رسالة الغفران ، مجلة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، أغسطس ، س١٤ ١٩٥٥م ، جميع الفقرات السابقة المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١١ – ١٣

(٢)- إحسان عباس : فن السيرة ص ١٥٩

(٣)- رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع٢٠/١٩ أيلول – تشرين الأول ١٩٨٢ ص ٣٣٠

مع إغفال الطيران والصعود ومع إغفال النور وهذه النواحي السلبية تدل على الانسجام النفسي في إبداع الغفران " (١) .

هذه هي المرة الوحيدة التي يتناول فيها إحسان عباس رسالة فنية بدراسة مستقلة عن التحقيق أو الدراسة التاريخية ، وقد استند في هذه المقاربة النقدية إلى النص فاستنطقه وبحث في مكوناته الفنية، فميز فيها : اللون والرمز - كما مر بنا - وهو الذي ظل دائما " يصدر عن استراتيجية نقدية مهمة ، تقوم بتشغيل حسه النقدي المستند دوما إلى أسانيد النصوص " (٢) ولم يغفل السياق ، ولا سيما السياق النفسي ، المتمثل في دراسته للدوافع النفسية التي أدت بالمعري لوضع هذه الرسالة ، وما يتبع ذلك من استنتاجات نفسية دقيقة وعميقة مبنية على فهم دقيق لهذا المنهج ، والملاحظة الجديرة بالتسجيل هنا ، هي عدم اعتماده منهجا معينا في نقد النصوص ، فالنص الذي هو بصدده هو الذي يحدد له المنهج ، وحين يتوقف عند نص للمعري فلا بد أن يتحرك حسه النقدي الدقيق فيستخدم المنهج النفسي في تحليل النص ، لما امتازت به شخصية المعري من تكوين فكري ونفسي خاص بها . وهذه المقاربة رغم إيجازها الشديد ، كانت نموذجا احتذاه من بعده الدارسون في الولوج إلى عالم هذه الرسالة بالذات ، كمثل دراسة حسين الواد " البنية القصصية في رسالة الغفران ... "(٣)

ج – ١ - رسائل أبي حيان التوحيدي

يخصص إحسان عباس الجزء الثامن من كتابه : أبو حيان التوحيدي ، لدراسة طريقة أبي حيان الفنية في نثره . فهو لا يقارب نصاً أدبياً للتوحيدي مقاربة نقدية بالمعنى المطلوب ، بل يدرس الملامح العامة لأسلوبه الفني ، في نثره الذي توزع بين الكتب والرسائل ، ذلك أن أكثر رسائل التوحيدي وصلت إلينا من خلال كتبه . ويقول إحسان عباس في ذلك : " وفي ظل هذه الوحدة الانطوائية ، ألف " الإشارات الإلهية " على شكل رسائل.." (٤) ، ويقول أيضاً : إن " الرسائل التي خلفها التوحيدي نوعان : الأول : رسالة ، هي في مقام الكتاب المؤلف ، سمّاها رسالة لصغر حجمها ، فهي كالكتاب تدور حول موضوع واحد.." (٥) . وعلى العموم فان إحسان عباس يلتفت في هذه المقاربة النقدية الشاملة لأسلوب التوحيدي في رسائله - إلى جانبين :

- تطور أسلوب أبي حيان الفني مع مرور الزمن .
- احتذاء أبي حيان لأستاذه الجاحظ ، في أسلوبه الفني في الكتابة ، ووجوه التشابه والاختلاف والتفاوت بين الرجلين .

ويستهل إحسان عباس كلامه في صدر هذا الجزء ، بتقييم عام لأسلوب التوحيدي ، قائلا : إن التوحيدي " كان يعرف حدود طريقته الفنية .... لأنه كان فناناً ناقداً عارفاً بالأحوال التي تقوم عليها

---

(١)- إحسان عباس : الإبداع الفني في رسالة الغفران ، مجلة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، أغسطس ، س١٤ ١٩٥٥م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١٣

(٢)- حاتم الصكر : مفردة من كتاب معلم كبير ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات شتاء ١٩٩٤ ص١٤

(٣)- حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري " دراسة " الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس

(٤)- إحسان عباس : أبو حيان التوحيدي ص ١١٦

(٥)- نفسه ص٤٧

طريقته ، مؤمناً بفنه واعياً بمقدار الجهد الذي يبذله المرء حتى يصبح كاتباً متميز الأسلوب" (١) .

ثم يركز إحسان عباس نظرته النقدية ، في هذه الدراسة الشمولية – على التطور التدريجي الذي أصاب أسلوب التوحيدي ، مع مرور الزمن ، وذلك بملاحظته تخلص التوحيدي من ميله إلى استخدام الألفاظ الحوشية المستكرهة المستغربة ، وتخلصه من " عناء التكلف " ومن " الموسيقى غير المنسابة ولا السائغة " ويقول في ذلك : " وبين رسالة السقيفة ، وهي من أوائل ما كتب ورسائله الأخرى ، مسافة تخلص أثناءها من عناء التكلف ، وهذا ما يحملني على الاعتقاد بأن رسالة السقيفة من أوائل الصور الإنشائية التي عاناها التوحيدي ، وملأها بألفاظ مستكرهة غريبة ، أخذ إحساسه الموسيقي ينفيها من عبارته فيما بعد... ورسالة السقيفة أيضاً تتسم بموسيقى غير مناسبة ولا سائغة . ثم لان أسلوب التوحيدي بعدها وجانب ما فيها من عسر وتوقف " (٢) ، إلى أن كتب وصية للكتاب يصفها إحسان عباس بقوله : " وان خير ما يرسم حقيقة الإنشاء لديه ، تلك الوصية التي تنفع المبتدئ الذي يروض قلمه على الكتابة ، ليصبح كاتباً بليغاً ، وتعتمد هذه الطريقة ، على الإخلاص في سبيل تكوين الأديب ، وعلى الاستهانة بالجهد وعدم الانقياد لسحر اللفظ قبل الوثوق من حدود المعنى ، وعلى العناية بالجمال في التأليف وعلى التوفيق بين الشكل والمحتوى توفيقاً متلاحماً لا انفصال فيه .... " وقد كتب التوحيدي هذه الوصية ، منظراً ومقعداً للكتاب في طريقة الإنشاء ، ورغم ذلك فإنها في نظر إحسان عباس ليست " وصية نظرية ، لأن المدقق في أصولها وأركانها ، يلمح فيها طريقة أبي حيان نفسه القائمة على الاحتفال والتأني والصبر على المعنى الدقيق ، والعناية بوضعه في شكل جميل ، وعدم الانسياق وراء اللفظة لأنها جميلة ، مع تجنب واضح للألفاظ الوحشية والمستكرهة "(٣) ، ولعل هذا ما دعا إحسان عباس إلى وصف التوحيدي في موضع آخر ، بكونه صاحب أسلوب رفيع " يصاحبه في اطلاعه على مختلف ميادين الأدب ، ليقدم لنا ناقدا دقيق التحسس للجميل في كل ما يقرأه أو يختاره ، هذا إلى حس عجيب في الدقة اللغوية " (٤)

ثم يلتفت بعد ذلك في حديث مطول ، لاحتذاء التوحيدي طريقة أستاذه الجاحظ ؛ حيث إن الاحتذاء الأدبي قد دفع التوحيدي من قبل " إلى أن يكتب كتاباً ، في تقريظ الجاحظ يدافع به عن طريقته الفنية ، وكأنه يدافع عن نفسه " (٥) ، حيث يقول إحسان عباس : إن " كل من يدرس أبا حيان في طريقته الفنية ، يراه محتذياً طريقة أستاذه ، وقد أصبحت هذه الحقيقة إحدى القضايا المسلمة ، التي لا تحتاج برهاناً جديداً ، ولكنها يجب ألا تحجب عن أنظارنا تفرد أبي حيان في أسلوبه "(٦) .

ثم يستمر في دراسة هذا الاحتذاء ، مبيناً جوانب التفاوت بين الرجلين. وأول جوانب هذا الاحتذاء التي لاحظها هو " بناء التعبير على الازدواج " إذ " أخذ التوحيدي نفسه – كما أخذ أبن العميد نفسه - ببناء التعبير على الازدواج ، تقليداً للجاحظ . غير أن هذا الازدواج نفسه عند أبي حيان ، كان أغنى وأحفل بالموسيقى وأوفر سجعاً من الازدواج عند الجاحظ ، لأن طبيعة القرن الرابع كانت تفرض على التوحيدي الاهتمام بالجرس والنغمة " (٧) .

---

(١)- نفسه ص ١٣٥
(٢)- نفسه ص ١٣٧
(٣)- نفسه ص ١٣٦
(٤)- إحسان عباس : التوحيدي معاصرا لنا ، مجلة فصول ع١م١٥ ربيع ١٩٩٦ ص ١٩ ، ٢٠
(٥)- إحسان عباس : أبو حيان التوحيدي ص ٦٢
(٦)- نفسه ص ١٣٧
(٧)- نفسه ص ١٣٨

ومن المهم هنا الالتفات إلى أن إحسان عباس لا يوضح معنى مصطلح " الازدواج " هذا ، ولكنه عوضاً عن ذلك يورد أمثلة ، نستطيع من خلالها فهم المقصود به ، فهو يضرب المثال التالي من نثر التوحيدي ، بقوله : " فإذا وصف حالة من الحزن الشديد قال : " مع أسف قد ثقب القلب ، وأوهن الروح ، وجلب الصخر ، وأذاب الحديد " "(١) حيث يعد إحسان عباس ذلك جزءاً من رياضة نفس التوحيدي " في بناء أسلوبه على الأشباه والنظائر في الكلام .... فهذه المزدوجات تعبر عن حقيقة واحدة " حيث نستطيع أن ندرك من خلال هذه الألفاظ في المثال ، ومن خلال تعليق إحسان عباس عليها ، أن الازدواج يعني استخدام عبارات متساوية في الطول ، متناظرة في المعنى ، تعبر عن حقيقة واحدة ، ويردف إحسان عباس المثال السابق ، بمثال آخر يقول فيه : " وإذا أراد أن يعبر عن التغير قال : " فلا ذكر إلا وقد خانه النسيان.. ولا أذن إلا وقد برمت بالإصغاء ، ولا لسان إلا وقد كل من الإسهاب ... " فقد بدأ بحالات النفس ، من ذكر وعشق ووجد ، ثم بالجوارح من فؤاد وطرف وأذن ولسان ، ثم قرن كل واحدة من هذه جميعاً ، بما يقابلها من أضداد ، وما يلائمها من الصفة التي ألحقت بها ، كالخيانة والتشعث والقدح والكدر والازدراء والبرم والكلال ، وهذه صفات كلها متقاربة" .

إلا أن نثر التوحيدي في هذا الجانب في نظره يمتاز بقوة " لا نلمسها في نثر أستاذه، مستمدة من حدة الانفعال والاندفاع عنده " كما أن في نثر التوحيدي " سورة عاطفية تكاد لا تخبو حتى فيما كتبه في آخر حياته ، وهي سورة يتناول بها تحليل الأشخاص ووصف المناظر والهيئات ، ملثما يتناول بها الأفكار والموضوعات الدقيقة " وإحسان عباس ، هنا أيضا ، لا يوضح المقصود بقوله :" سورة عاطفية " معتمداً فيما نظن على فهم القارئ للمقطع الأول من العبارة وهو كلمة (سورة) التي تفيد في معناها العام الارتفاع والحدة . ويتابع إحسان عباس كلامه السابق عن (السورة العاطفية) مقارنا بين أسلوبي الرجلين ، ويرى أن التوحيدي " من هذه الناحية ، يجعلنا نعتقد أنه أكثر إخلاصا لموضوعه من الجاحظ ، وأشد منه تعلقاً به ، ولكنه أقرب منه إلى الصنعة في الطريقة وأوغل في التكلف " .

ثم يلتفت في إطار هذه المقارنة ، إلى ما يسميه : الخفة في الأسلوب ، قائلا : " ولا تشيع الخفة في أسلوب أبي حيان ، لأنه مثقل بهذه الحماسة في أكثر المواقف ، حتى فيما لا يحتاج حماسة أيضاً ، أما الجاحظ فإن استخفافه بالأشياء وتناوله لفكرته بشيء من التلاعب ، وسخريته بمظاهر الحياة وأخلاق الناس ، تكسب أسلوبه خفة وتوشحه بالقبول. وهذا فرق يعود إلى اختلاف في طبيعة الشخصيتين ، فالجاحظ ساخر وأبو حيان حاقد" .

ويلتفت بعد ذلك ، إلى جانب آخر من الفوارق بين أسلوبي التوحيدي والجاحظ ، وهو قدرة التوحيدي على تناول الخبر وحوكه في قطعة قصصية أدبية ، يصفها بأنها " بطولية ملحمية " يتوفر فيها التوحيدي على عناصر القصة الفنية : من رسم فني وحوار وخيال وأسلوب حر قوي مندفع ، ويضرب إحسان عباس مثالاً على ذلك رسالة السقيفة ، قائلاً في ذلك : " فكيان هذه الرسالة – أعني عتاب أبي بكر وعمر لعلي وإرسال أبي عبيدة لمفاتحة أمر تخلفه عن البيعة. أمر قد يورده أبو حامد المروروذي ، على طريقة الخبر البسيط ، وقد يضيف إلية شيئاً من معاني العتاب الذي دار بين أولئك الرجال ، ولكن أبا حيان يجعل منه قطعة " بطولية ، ملحمية " يدير فيها الحوار كأنه يشهد ذلك الموقف ، لاعتقاده أن تلك هي مهمة الأديب الذي يرسم بالقلم – أن ينقل الصورة بل الحقيقة الفكرية في

---

(١)- نفسه : جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١٣٨ - ١٣٩

" أسلوب " ولا شيء يستحق أن يقرأ ، إذا لم يعوذ بتلك التميمة السحرية .... لقد كان التوحيدي يتمتع بقوة دافقة من الخيال ، تتسق وذلك الأسلوب الحر القوي المندفع ، ولذلك تراه يستمتع كثيراً في تصوير مواقف الحوار ، ويجد في تعدد الشخصيات مجالاً رحباً لقلمه ، هذا كان شأنه في رسالة السقيفة .... وهذا فرق دقيق بينه وبين الجاحظ " (١) .

ثم يقوم إحسان عباس في سبيل توكيد تفوق التوحيدي في هذا الجانب بوضع رسالة السقيفة إزاء " صورة واحدة من هذا النوع عند الجاحظ ، هي مقامات " المسجديين بالبصرة " ليصل إلى نتيجة مفادها أن أبا حيان ينقل " صورة " الملحمة " أما الجاحظ فان قلمه أقدر على نقل " الباروديا " Parody وهي أدوات ملحمية في قالب ساخر أو مسانخ تهكمية ، تستنزل الجد المتوقر إلى درجة الضحك ، ثم هناك فرق دقيق في طبيعة الحوار الذي يجريه كل منهما ، فأبو حيان يرفع من درجة الكلام العادي حتى يلحقه بالإنشاء البطولي المنمق .... أما الجاحظ فإنه كثيراً ما يورد الكلام مصوراً نفسية قائله ودرجته الثقافية " ، ويصل إحسان عباس في النهاية إلى وصف أبي حيان بأنه " أقدر على القصص البطولي ، وأن الجاحظ أقرب إلى الطريقة المسرحية " .

ويلتفت إلى جانب فني آخر في احتذاء التوحيدي للجاحظ وهو المبالغة ، إذ " يعمد الجاحظ أحياناً إلى طريقة من المبالغة ، فيكثر فيها من الإشارات والتلميحات واضعاً كل ذلك موضع التهكم " حيث يسرف الجاحظ في هذا الجانب ، في نظر إحسان عباس ، في " تصوير المفظعات ، ويلمح إلى حوادث معينة ، ويعرض بشخصيات معاصرة في تندر لاذع ، فيحاول أبو حيان أن يحتذي حذوه في هذه الطريقة " إلا أن الجاحظ في نظر إحسان عباس " أقدر في هذا الجانب ، لأنه متهكم ساخر ، أما أبو حيان فإنه مغيظ" .

أما في جانب المقارنة بين الرجلين في جانب السجع ، فإن إحسان عباس يربط في هذه المقارنة بين السجع والازدواج ، ويضع التوحيدي في سياقه التاريخي ، ويبدو أن سبب جمع إحسان عباس لهذين العنصرين هنا يعود إلى أنهما يشتركان " في الدرجة الموسيقية ، وفي مقدار التناسب بين أجزاء العبارة " لدى مقارنتهما بين أسلوبي الرجلين " ولذلك كان الازدواج مجالاً أوسع ، لتطوير الفكرة والتحكم فيها ، على عكس السجع ، فإن صاحبه غالباً خاضع لطبيعة الموسيقى ، وهذا فرق أساسي بين أبي حيان وسجاعي القرن الرابع ، غير أن أبا حيان كان ينقاد لطبيعة عصره مع تقدمه بالسن ، فيقبل على الاستكثار من الأسجاع في إنشائه بالتدريج ، وهو على أي حال أكثر سجعاً من الجاحظ ، وأقل من الصاحب وابن العميد وبديع الزمان والخوارزمي " .

ثم يسير احسان عباس مع كتب التوحيدي محدداً بدايات السجع عنده ، وسرعته واندفاعه وإطالته فيه وعلاقة ذلك بالتكلف ، فيقول : " وقد بدأ ميله إلى السجع يظهر في الإمتاع .... ثم يندفع مع السجع في كتاب " الإشارات " حتى يبدو التكلف في طريقته .... وتمر في الإشارات قطع طويلة عمادها السجع والإسراف فيه " وسبب ذلك في رأي إحسان عباس ، أن التوحيدي كان " يحاول بهذا السجع ، أن يحفظ لأسلوبه في عهد الشيخوخة ، شيئاً من الحماسة والاندفاع " اللتين تميز بهما عن الجاحظ . فإحسان عباس يربط هنا بين العناصر الفنية ونفسية التوحيدي ، ويقرر أخيراً " أن كلاً من الازدواج والسجع قائم على مبدأ واحد هو : العناية بالأشباه والمتقاربات من نماذج التعبير " .

---

(١)- نفسه : جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١٤٣ ــ ١٤٨

ويقف بعد ذلك في هذه المقارنة بين الرجلين ، عند عنصر الهيكل ، فيقرر أن الرسائل التي خلفها التوحيدي في هذا الجانب نوعان : " الأول : رسالة هي في مقام الكتاب المؤلف ، سماه رسالة لصغر حجمها فهي كالكتاب تدور حول موضوع واحد .... الثاني : رسالة هي صورة أدبية ، يعرض فيها لحاجة أو ينقل فيها حكاية حال .... ومن يدرس هذا النوع الثاني من رسائله يجد أنه أوضح من الجاحظ في اعتماد هيكل معين لرسالته "(١) ، ولعل المقصود بمصطلح الهيكل هو ما يعرفه حسين الواد بقوله : " الهيكل Structure بناء تكونه أجزاء متضامنة تضامنا يجعل كل جزء يرتبط بالآخر ارتباطا متينا ، إلى حد أن كل واحد منها يستمد حقيقته من علاقاته بالآخر . " (٢) وكان إحسان عباس قد رسم شكل هذا الهيكل ، في موضع سابق من كتابه هذا : أبو حيان التوحيدي - عندما تحدث عن الرسالة التي قدمها التوحيدي بين يدي ابن العميد كي " يستفتح بها باب الرزق " عنده ، فقال عنها : " ولكنها صورة " للأنموذج " الذي تجري فيه الرسالة التوحيدية ، وهو قالب مصنوع يفتتح بالدعاء من كاتب الرسالة لنفسه ، ويختتم بالدعاء لمتلقيها ، ويتوسط هذا مناجاة للنفس .... وسيكون هذا الأنموذج هو العمود الذي تدور حوله رسائل التوحيدي ، وهو يجري على النحو التالي : دعاء ... مناجاة نفسية ... أنواع الطلب.... دعاء الختم " (٣) ، وقد أصبح نموذج التوحيدي هذا ، في نظر إحسان عباس ، مثالا احتذاه ابن حمدون من بعد ، حيث أخذ عن أبي حيان " البدء بالأدعية في مطلع كل باب " في تذكرته " ولكن شتان ما بين تلك الأدعية الأدبية الجميلة التي يصدرها أبو حيان كل جزء من البصائر، والأدعية العادية التي يجعلها ابن حمدون دلالة على محتوى الكتاب "(٤) .

ثم يختتم إحسان عباس دراسته لأسلوب التوحيدي في رسائله ، في إطار الحديث عن الهيكل العام لرسائل التوحيدي مستخدماً مصطلحاً فنياً جامعاً يسميه " التشقيق " حيث يدرج تحت هذا المسمى مجوعة من القوالب والأشكال اللغوية التي يلجأ التوحيدي لاستخدامها في رسائله . حيث يشمل هذا المصطلح استخدام التوحيدي كلا مما يلي : الاستفهام ، فالتوحيدي " يعتمد الاستفهام اعتماداً كبيراً كقوله : إلى متى نتعصم بغيره... إلى متى ... إلى متى.. أو كقوله في موطن آخر ، فأين علاقة استقلالك به .. وأين .. وأين .... " (٥) حيث يلاحظ إحسان عباس ، أن التوحيدي إذا استخدم الاستفهام أو غيره من الأساليب الإنشائية الأخرى كالأمر والنهي والشرط والنفي والتعجب والتمني" فإنه إن بدأ العبارة بأحدها ساق الكلام فيه على نحو طويل .... وقد يجعل أبو حيان قوام الرسالة على التفريع " حيث يوضح إحسان عباس معنى هذا المصطلح بقوله متابعاً الكلام السابق : " فيجمع أموراً كثيرة معاً ، ثم يأخذها واحدة واحدة ، ويفصل فيها القول . يبدأ القول - مثلاً : وصل كتابك تسألني فيه عن حالي ... وعن سري وعلانيتي ، وعن سكوتي ... ثم يأخذ في الكلام على واحد واحد من هذه الأمور ، فيقول : فأما حالي ... وأما ظاهري وباطني ... وأما سكوتي وحركتي ... وقد يعمد إلى التنويع ، باستعماله حروف الجر المختلفة .... فمن ذلك في أول الجملة " إليك " سافرنا فكن غنيمتنا " عليك " ... " ولك "... " وقد يجمع التوحيدي في نظر إحسان عباس ، بين التنويع والتفريع ، وقد يجمع بين الاستفهام وعنصر آخر وهو " التضاد " ، حيث لا يوضح إحسان عباس معنى هذا المصطلح بشكل مباشر ، بل يوضحه عن طريق الأمثلة . فالظاهر من خلال الأمثلة ، أن التضاد يعني استخدام لفظة وضدها في ذات القالب اللغوي ، الذي يوضح فيه التوحيدي قلقه النفسي ، حيث يقول التوحيدي في المثال الذي يورده إحسان عباس : " أما ترى ضيعتي في تحفظي ، أما ترى رقدتي في تيقظي .... أما ترى عجزي

---

(١)- نفسه : ص ١٤٨

(٢)- حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري " دراسة " ص ٨٧

(٣)- إحسان عباس : أبو حيان التوحيدي ص ٥٩ ، ٦٠

(٤)- ابن حمدون : التذكرة الحمدونية ، تح : إحسان عباس ، بكر عباس ص ١٢

(٥)- إحسان عباس : أبو حيان التوحيدي ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ١٤٨ – ١٥٣

في قدرتي " .

ومن التفنن الأسلوبي لدى التوحيدي ، ما يسميه إحسان عباس " التولد " ومعنى ذلك أن التوحيدي يدع العبارة تتسلسل تسلسلاً منظما ، مولداً ما يلي مما سبق ، كما في قوله :" أدن حتى تصغي ... أصغ حتى تسمع ... اسمع حتى تفهم ... افهم حتى تعقل ... وربما جمع بين هذا الأسلوب وبين التقريع " .

ثم يقول إحسان عباس بعد ذلك في عبارة استشرافية جامعة لكل ما سبق : " وخلاصة هذا أن عبارة التوحيدي ، قائمة في الظاهر على الازدواج المشوب بالسجع ، أو على السجع وحده في بعض الأحيان ، غير أنها في الداخل مؤسسة على ضروب من التفنن اللفظي ، كالتقريع والتنويع في حروف الجر ، والتولد والاستكثار من الفاتحة الواحدة بالاستفهام أو التمني أو التعجب أو ما إلى ذلك " ثم يشير إحسان عباس إلى الجانب الموضوعي ، ليخلص إلى أن جماع ما سبق ، قد سخره أبو حيان " في موضوعات متباينة ، غير أنه جلاه أتم جلاء في الدعاء والمناجاة ، فأربى في هذا الفن على كل من قبله ، ولم يطاوله أحد ممن جاء بعده ، وليست أدعية الصوفية إلا شيئاً ساذجاً إلى جانب أدعيته ، فقد صنع بالمناجاة فناً ذاتياً أصيلاً " (١) .

فالملاحظة العامة بعد استقراء دراسة إحسان عباس لأسلوب أبي حيان التوحيدي ، هي تركيزه على النص وغوصه في أعماقه ، وبالذات الجانب اللغوي منه لاستقراء الملامح العامة في أسلوب التوحيدي ، وبيان تتلمذه واتباعه لأستاذه الجاحظ ، مع وضعه في الاعتبار الفارق بين الزمنين اللذين عاش فيهما كل منهما ، بالإضافة إلى الفوارق بين شخصيتي الجاحظ الساخر والتوحيدي الحاقد . فقد وضع التوحيدي في سياقه التاريخي ، واهتم بالنص وأخضعه " لقراءة داخلية صارمة تعتمد القراءة اللغوية والسياقية في آن معا " كما يقول إبراهيم السعافين (٢)

٢ - رسائل ابن حيان

لفت انتباه إحسان عباس أثناء دراسته لكتاب : المقتبس ، للمؤرخ الأندلسي ابن حيان – وجود عدد من السمات الأسلوبية الفنية التي يتشابه فيها أسلوب ابن حيان ، مع أساليب المؤرخين الذين ينقل عنهم ، فابن حيان ، في نظر إحسان عباس ، يتكئ في إنشاء هذا الكتاب " على مؤرخين سبقوه .... فهو في الجملة ، يتكئ على أساليب مختلفة ، ينقل عن الرازيين وابن القوطية وابن الفرضي وابن عبد ربه وابن مفرج وابن عبدالله ومعاوية الشبانسي ومحمد بن الحارث الخشني وغيرهم "(٣) الأمر الذي أدى بإحسان عباس إلى التساؤل عن سر هذا التشابه وكيفية تفسيره ، لأجل ذلك فقد وضع فرضين : " إما إن يقول إن هذا التشابه يدل على قسط مشترك بين ابن حيان والمؤرخين الذين ينقل عنهم ، فهم مثله يحرصون على الجماعة ، ويدينون المنتزين عليها ، وهم أيضا ذوو غيرة على الدين ، وروح دينية عميقة ، وقد تأثروا بالقرآن ، ولديهم مخزون من محفوظ ثقافي ، ولهم غرام بالتفرد الأسلوبي ، وهم يتأتون إلى ذلك بالطرق المختلفة " هذه الوجوه العامة التي يشترك ابن حيان مع أولئك الكتاب فيها ، لكن إحسان عباس رأى أن من اختار ذلك الفرض " لم يعدم أن يحس ببعض الوهن في الآراء التي يستند إليها " أما الفرض الثاني ، فهو أن يقول : إن ابن حيان " يزيد شيئا من عنده ، على النص الذي

---

(١)- نفسه : الفقرات السابقة المقتطفة في هذه الصفحة ص ١٥٣ ، ١٥٤

(٢)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٢٣٧

(٣)- إحسان عباس : طريقة ابن حيان في الكتابة التاريخية ، مجلة الفكر العربي ، ع٢٧ سنة٤ أيار- حزيران ١٩٨٢ ص ٢٠٠

ينقله ويغيره ، بحيث يخرجه أقرب إلى أسلوبه " ولكنه في الفرض الثاني ، خشي على ابن حيان من تهمة التحريف واختلال الأمانة العلمية " وهذه في حد ذاتها تهمة غير يسيرة الشأن ، وخاصة إن كان بفعله هذا ، يتصرف تصرفا يخرجه عن مجال الحقائق التاريخية "(١) .

لأجل ذلك ، أجرى إحسان عباس دراسة للسمات الفنية العامة في أسلوب ابن حيان المؤرخ ، وهذه الدراسة وسيلة لغاية هي معرفة سر هذا التشابه ، ووجد غايته هذه في رسائل ابن حيان الخاصة ، أو ما نقله ابن بسام من تاريخه الكبير ، يقول إحسان عباس : " ولهذا فليس من الطبيعي أن يبحث الدارس عن خصائص ذلك الأسلوب في ما وصلنا من المقتبس " لأن أسلوب ابن حيان فيه ما يزال مختلطا بأساليب المؤرخين الذين ينقل عنهم ، لذلك فعلى الدارس في نظر إحسان عباس " أن يعمد إلى رسائله الخاصة ، أو ما نقله ابن بسام من تاريخه الكبير ، فإنه واجد فيها ما يحقق غايته على نحو مقارب " وبسبب اعتماد إحسان عباس على رسائل ابن حيان ، كجزء من المادة التي تلمس فيها السمات العامة في أسلوب ابن حيان ، فان البحث يجيز لنفسه ، إيراد هذه الدراسة في هذا المقام .

ويورد إحسان عباس قطعة ، ذكرها ابن بسام بعد أن وصف استيلاء الروم على بربشتر (سنة ٤٥٦) " وصفها إحسان عباس قبل إيرادها بقوله : " ففيها سنجد معظم عناصر أسلوبه النابعة من ذلك الموقف " الذي وصفه إحسان عباس قبلا بأنه " موقف له عدة جوانب ، من أهمها الوقوف مع الجماعة والدفاع عنها بقوة ، وهذا يجعل أسلوبه يرتفع في الدرجة ، حين يتحدث عمن ينصر الجماعة ، أو من يقف موقفا بطوليا في الدفاع عنها " وبعد أن يورد إحسان عباس هذه القطعة يقول : " تعد هذه القطعة قمة في تصوير الموقف الذي ذكرته ، من حرص على الجماعة ، وأسى للفرقة وانتصار للدين ، مما ينبئ عن روح عميقة من التدين ، وقد توسل الكاتب للتعبير عن ذلك بأسلوب توافرت فيه المعالم التالية : .....

١- الاستئناس بالتعبير القرآني ....
٢- اللجوء إلى عبارات تصور العودة إلى الفعل الإلهي وأثره في أحداث التاريخ ....
٣- استعمال التمثيل والصور الشعرية ....
٤- التكثيف بتتابع المتعاطفات أو المتوازيات " ومن الملاحظ أن إحسان عباس يعني بالمتعاطفات استخدام حرف العطف (الواو) بين كل فاصلتين ، أما المتوازيات فالمقصود بها استخدام ابن حيان في كل فاصلة ، فعلا ماضيا متبوعا بمفعول به مضاف إلى الضمير (هم) وهذا واضح من المثال الذي أورده إحسان عباس : " فسفسف أخلاقهم ، واجتث أعراقهم ، وسفه أحلامهم ، وخبث ضمائرهم " حيث يتبع إحسان عباس ذلك بقوله : " وهو يعمد إلى هذا اللون الأسلوبي كثيرا ، حين يريد أن يعمق الإحساس بوضع أو موقف أو منظر وله فيه تفنن متميز " ثم يتابع إحسان عباس سرد تلك المعالم .
٥- " الركون إلى السجع ، إن جاء عفوا لا استكراها... ولو قيس ابن حيان إلى كتاب عصره ، لكان في طليعة من لا يعتمدون السجع ولا يطلبونه ، غير أن سجعه أكثر سطوعا في رسائله الإخوانية ، وفي بعض مواقف العبرة العميقة ... إلا انه لا يلبث أن يبارح السجع إلى ما يؤثره من ازدواج
٦- الاتكاء على المخزون الثقافي ....
٧- الارتياح إلى تصوير الجوانب السلبية في الفرد أو في الجماعة .... وقد كان الأصل في هذا كله

---

(١)- نفسه ، جميع الفقرات المنقولة في خذه الصفحة ، ص ٢٠٠ - ٢٠٣

، لا يمثل ميلا إلى الذم تشفيا أو إرضاء لروح هجائية ، وإنما هو ، وخاصة في الحديث عن
٨- الأفراد ، يمثل الدقة في إبراز جانبي الحسنات أو السيئات .... " (١)

وهذه السمات الثمان ، تمثل في نظر إحسان عباس " أهم السمات الأسلوبية ، التي تبرز في هذه القطعة ، كما تبرز في سواها ، فهي سمات عامة ، ولكنها لا تمثل كل الخصائص الأسلوبية لدى ابن حيان ، إذ إنها لا تبرز قدرته الفائقة على التحليل ، وإبراز صور الصراع النفسي " لذلك يورد قطعة أخرى من نثر ابن حيان " يصف العلاقة بين باديس بن حبوس وزهير الفتى " يتمثل فيها ذانك العنصران اللذان قصرت القطعة السابقة عن ابرازهما . ثم يتبع إحسان عباس ذلك ، بتبيان بعض العناصر الفنية في أسلوب ابن حيان ، مستخدما في ذلك عدة مصطلحات ، موضحا كل مصطلح بعد ذكره ، ومن هذه العناصر " التكثيف " إذ يقول في ذلك : " ولكن هنا لونان من التكثيف مغايران قليلا لما تقدم : هنا تقوم المتوازيات على رص " أسماء الفاعل " متوالية : ملطفا .... مستدعيا .... إقبال المستطيل .... المتصور .... المضطر ، بحيث يجعل الجمل تتزاحم دون فرجة من راحة ، كذلك هنا تكثيف المصادر الصريحة التي لا يخفف ، منها : التنويع تضييع... اغترار... ثقة... انخلاع ؛ وبهذين اللونين من التكثيف ، يبدو أسلوب ابن حيان متعبا ... إن التكثيف يحمل في ذاته معنى " الإيغال " وهو لون من ألوان المبالغة أو الجنوح إليها ... وقد يلجأ ابن حيان في أسلوبه إلى الإغراب ، فيستعمل عبارات غريبة ... كذلك فانه يكثر من وزن " استفعل " وهذا يتصل بحرصه على التفرد بإبراز صيغ غير مألوفة ... وكل ذلك يشير إلى قدرة لغوية فذة ، وميل إلى تطويع الألفاظ في الاشتقاق والقياس ، وثروة معجمية بالغة " ثم يتبع إحسان عباس ذلك بكلمة موجزة ، يلخص فيها نظرته لأسلوب ابن حيان ، حيث يقول : " ومقطع القول في أسلوب ابن حيان انه أدب تصويري ، على حظ كبير من القوة والجزالة ، وامتداد النفس والتفنن في اختيار التعبير، واستطراف الألفاظ ، والإغراب في اللفظ وطبيعة التركيب إلى حد التوعر ، وهذا يفضي إلى صعوبة ، وشيء من غموض ، قد يكونان تحديا للقارئ ، وحفزا إلى التأمل والتعبير في الجزيئات .

فإحسان عباس في هذه الدراسة لا يخرج عن نهجه المألوف في دراسة النصوص النثرية القديمة ودراسة أساليب الكتاب العرب القدماء ، إذ يتخير منه ما يلفت انتباهه ، فيركز نظرته - في الغالب – على النص ليستقرأه ، وقد لفت انتباهه في هذا الموضع التشابه بين أسلوب ابن حيان وأساليب الكتاب الذين ينقل عنهم ، فقام بهذه الدراسة الموجزة التي توصل فيها إلى أن ابن حيان ، كاتب ذو " أسلوب متميز ، تفرد في مضامينه وخصائصه الأسلوبية على حد سواء " (٢) وأرجع أسلوب ابن حيان " الجميل ، إلى براعته في الصياغة ، وقدرته في اللغة ، وتمرسه بالرسم الذكي للمفارقات والحالات النفسية ، لأنه يتكئ كثيرا على المواقف النفسية ، وضروب التلاقي والصراع في نفسيات من يؤرخ لهم " (٣)

---

(١)- نفسه ، جميع النصوص المنقولة ص ٢٠٠، ٢٠٣
(٢)- عباس عبد الحليم : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٣٥١
(٣)- عز الدين عمر موسى : إحسان عباس مؤرخا ، الندوة الدولية عن إحسان عباس ، عمان ٢٩- ٣٠ / ٦ / ٢٠٠٤م ، ص ٦

٣ – رسائل عبد الحميد بن يحيى الكاتب .

يخصص إحسان عباس الفصل الثاني من كتابه : عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء ، للحديث عن " ترسل عبد الحميد " باعتباره إحدى الشخصيات التي أسست للنثر العربي الفني في العصر الأموي . حيث تستوقف هذا البحث مجموعة من الملاحظات النقدية العامة ، التي استقرأها إحسان عباس في نثر عبد الحميد ، في رسائله الاخوانية والديوانية والسياسية ، وأول هذه الملاحظات إشارة إحسان عباس إلى ما يسميه : القيمة " الموضوعية " في رسائل عبد الحميد ، إذ تعد رسائل عبد الحميد ، في نظره " نافذة هامة يطل منها الدارس على الحقبة التي عاشها في العصر الأموي " ويقول في ذلك : " إذ كان منصبه يتيح له أن يعرف كثيرا من الشؤون السياسية والاجتماعية ، وأن يتحدث باسم الدولة (أو باسم الخليفة) في معالجة بعض الأمور ، ويعبر عن الموقف " الرسمي " من بعض القضايا ، وهذه القيمة " الموضوعية " لرسائله - أعني صلتها بواقع مجتمعه ، وموضوعات الحياة فيه - لا تحجب قيمتها الفنية في تاريخ النثر العربي . وتتنوع المشكلات التي تمسها الرسائل بحيث تتناول : بعض شؤون الأسرة المروانية ، وأوضاع السلم والحرب ، وتقلبات الأحوال السياسية ، وبعض القضايا الأخلاقية والعقائدية والاجتماعية "(١) .

ثم يتحدث بعد ذلك عن صورة النثر قبل عبد الحميد ، ليبين دوره في التأسيس للنثر الفني العربي ، ويتبع ذلك بحديث عن المسافة بيننا في العصر الحديث وبين نثر عبد الحميد ، فهو يدرس نصوص عبد الحميد في إطار سياقها التاريخي الخاص ، ثم يخضعها لنظرة العصر الحديث وذوقه ، لتبين تلك الفروقات بين نثرعبد الحميد ونثر العصر الحديث .

وفي إطار النظر إلى نثر عبد الحميد في ضوء ذوق العصر الحديث - يتحدث إحسان عباس عما يصفه بقيام " حاجز نفسي ، بيننا وبين معظم ذلك النثر ، وخاصة الديواني منه ، على نحو لا نستطيع اختراقه أو القفز من فوقه " ويرد ذلك الحاجز ، إلى أن " هذا العصر الذي يعيش فيه عبد الحميد ، هو عصر الأخلاقيات ، الذي يعمره الزهاد والقراء ، وينافسهم الخلفاء والولاة في الدعوة إلى التمسك بالمبادئ الأخلاقية .... وسيكون الأدب النثري الإبداعي أيضا ، وعاء للأخلاق .... إذن فهو أدب جاهم مرتين : مرة لموضوعه ومرة للطريقة التعليمية التي يلتزمها " اعلم ، الزم ، عليك ، إياك(٢) .

ونثر عبد الحميد، جزء من هذا النثر الذي يسمه إحسان عباس بهذه السمة العامة ، ويرد إحسان عباس ذلك الحاجز النفسي بيننا وبين نثر عبد الحميد ومعاصريه ،إلى سبب آخر وهو" ابتعاد الأدب عن الواقعية " التي هي ليست في نظر إحسان عباس " الحديث عن حركة الإنسان وسكونه على ظهر هذه الأرض ، وإنما هي نقل الخلال أو السمات التي ترسم نمطا إنسانيا قابلا للوجود ، وان لم يوجد" ، حيث إن الأدب الذي أصبح يستأثر باهتمامنا اليوم في نظر إحسان عباس " هو الأدب الذي يعكس تجربة ذاتية ، فما حظ نثر عبد الحميد من هذا العنصر؟ " سؤال يطرحه إحسان عباس ، ويعين في الإجابة عليه ثلاثة اتجاهات يتحرك فيها الناثر ، وهي " الصلة بين الناثر والكلام ، ثم هنالك الصلة بين الناثر والمستمع ، والصلة بين الناثر ومحتوى النثر" (٣) .

---

(١)- إحسان عباس : عبد الحميد بن يحيى الكاتب ، ما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء ص٧١

(٢)- نفسه ص ١٤٦

(٣)- نفسه ص ١٥٠

ويبحث إحسان عباس عن عبد الحميد بين هذه الصلات الثلاث ، ويخلص إلى أن الصلة بين الناثر والكلام " صفة قائمة على الحرية ، وعبد الحميد يتأتى لها بتفنن القادر"(١) أما من حيث الصلة بين الناثر ومحتوى النثر ، فيتساءل إحسان عباس " إلى أي حد يتم التطابق بين عبد الحميد وما يكتبه على صعيد المحتوى النفسي والشعوري والفكري ؟ " ويقول في الجواب على هذا السؤال : " إنه لا بد من توفر حد أدنى من هذه العناصر النفسية والشعورية والفكرية ، لكي يستطيع كاتب مثل عبد الحميد ، أن يندمج في موضوعه ، وأن يحسن التعبير دون تكلف واضح أو تعسر متعثر ، وذلك شيء يتمشى طردا مع إخلاص عبد الحميد ، لما تتطلبه وظيفته وما يتطلبه صاحبه ، ولما يتطلبه النظام الذي يؤمن به ويعيش في ظله ، ثم يقدم حياته راضيا في سبيله " فعبد الحميد يمثل لسان حال الدولة الأموية . وهو في نظر إحسان عباس ، إما أن يعرض " " وجهه نظره " الخاصة به ، أو يتبنى وجهة نظر آخر ، فإذا كان يعرض وجهة نظره ، فذلك أعلق بتجربته الذاتية ، وإذا كان يعرض وجهة نظر امرئ آخر ، يكون دوره دور الكاتب المسرحي الذي ينطق شخوصه المختلفة ، إلا أن الفرق بينه وبين الكاتب المسرحي ، أن هذا الثاني حر في ما يصفه على لسان هذه الشخصية أو تلك ، بينما عبد الحميد يوجه الكلام وينوعه حسب رغبة خارجية وتوجيه خارجي " فالكاتب المسرحي " يحرك شخوصا مختلفة المشارب ، متفاوتة الانتماء والثقافة ، ويخيل إلينا أنه يرسم " حركة الفعل " في مجتمع أو قطاع من مجتمع ، فيعيد أمامنا الحياة في صورة يؤمن بها ويتبناها ، ولكن عبد الحميد لا يكاد يقدم لنا غير شخص واحد ، هو الخليفة .... " ويخلص إحسان عباس في هذا الجانب ، إلى أن عبد الحميد حتى حين كان " يكتب بإيحاء خارجي ، كان يضع في ما يكتبه شعبة من تجربته الذاتية ، وان كانت تلك التجربة في الديوانيات ، أقل وضوحا منها في الاخوانيات ، وفي الرسائل التي أنشأها بوحي من نفسه ، للتعبير عن مستوى بلاغي رفيع " .

أما من حيث الصلة الثالثة وهي الصلة بين الناثر والمستمع ، فإن هذا المستمع في نظر إحسان عباس " ليس هو المخاطب المفرد مباشرة وحسب ، بل هو كل من كان على شاكلته ، فإذا كان المستمع - المخاطب ثائرا ، فالرسالة إليه موجهة في الحقيقة إلى كل ثائر ، لا بل هي موجهة إلى من لم يثر، للحؤول دون أن تحدثه نفسه بالثورة ، وأعظم رسائل هذا النوع على الإطلاق لدى عبد الحميد ، هي رسالته إلى ولي العهد ... " ، أما الملاحظة الرابعة ، فيدرجها إحسان عباس في ذيل كلامه السابق على الاختلاف بين الكاتب المسرحي وعبد الحميد في رسائله الديوانية ، قائلا : " وما دام الخليفة يمثل القمة ، فالتعبير عنه يجب أن يكون أسمى صور البلاغة ، دون أن يخضع هذا التعبير لمستويات مختلفة ، إلا أن تكون مستويات نفسية للشخصية الأولى ، كأن تكون تلك الشخصية راضية أو غاضبة ، فحينئذ تختلف صور التعبير باختلاف الوضع النفسي لتلك الشخصية ، وهذه درامية ساذجة لا تكاد ترضينا نحن الذين نحب النثر ، إذا كان يتخذ مواقف درامية قوية ، رغم تفاوتها ، ورغم بعدها عن درامية المسرحية . نحن نبتهج بالمواقف الدرامية لدى الجاحظ ، وفي المقامات .... ويرتفع قدر النثر في نفوسنا - اليوم - بالروح الدرامية على وجه عام ، نريد حركة ونتطلب صراعا ونبحث عن حوار ، ولا نجد ذلك في نثر عبد الحميد وأضرابه من الكتاب .

أما الملاحظة الخامسة ، فيصوغها إحسان عباس بقوله : " كذلك نحن نعجب بالنثر الذي يتحمل تعددا في القراءة ، كرسالة الغفران ، والصاهل والشاحج للمعري ، فهذا النوع من النثر لا يوفر متعة الكشف وحسب ، بل يؤكد ثقة الدارس بنفسه ، لأنه استطاع أن يستقل بحكم أو تأويل ، ولكن رسائل عبد الحميد لا تفتح أمامنا هذا المجال .

---

(١)- نفسه ، جميع الفقرات المقتطفة التالية في هذه الصفحة ص ١٥٠- ١٥٥

ثم يتساءل عن سبب افتقاد رسائل عبد الحميد لعنصري : الأليغوريا Allegory والرمز ، حيث يعرف مصطلح الأليغوريا بقوله : إنها " - مهما تعددت معانيها – تعني تمثيلا أدبيا أو تصويريا أو دراميا ذا ظاهر يحمل معنى أعمق ، وكثيرا ما تكون أمثولة أخلاقية ، ومن أبسط صورها الخرافات المحكية على السنة الحيوانات "(١) ثم يعرض إحسان عباس أمثلة من تلك القصص التي كانت شائعة في رأيه ، في عصر عبد الحميد ، تلك القصص التي تأتي على لسان الحيوانات وتحمل حكمة في مضمونها ، ثم يعلل غيابها وغياب الرمز الذي يقصد به إحسان عباس : التلميح والتعريض بالفن إلى شيء ما ، بقصد الانتقاد وإظهار الاعتراض وعدم القبول في حالة عدم القدرة على التصريح المباشر ، حيث يعلل غياب هذين العنصرين من نثر عبد الحميد بقوله : " إن شيوع هذه العناصر الايجابية في الأمثال أقوى شاهد على صلتها بالحياة الشعبية ، وعبد الحميد بعيد إلى حد كبير عن هذه الحياة ، ثم إن تلك العناصر نوع من المواربة والاعتماد على الأعاريض ، وعبد الحميد يمثل السيادة والسلطان وكلمة القوة ، وهذه كلها لا تحتاج إلى أعاريض أو مواربة ، وإنما يحتاج إلى ذلك ، من كان يحس بأزمة في قدرته على التعبير المباشر ، وقد تلجأ إلى هذا النوع من الالتفاف حول الحقيقة أو من الإيحاء إليها ، فئات تستشعر الخشية من الصراحة تقف في معارضة الدولة " .

ثم ينتقل إحسان عباس في الجزء التالي ، من هذا الفصل إلى تعداد " المميزات الفنية في نثر عبد الحميد " حيث يشير إلى السمات الفنية التالية :

أولا : تبنى الجو القرآني ، والإشارات القرآنية ، والأسلوب القرآني في رسائله ، وإحسان عباس رائد " في دراسة تأثير الأسلوب القرآني على النثر المبكر " (٢) حيث يحكم إحسان عباس أن أسلوب عبد الحميد في هذا الجانب " مستمد من القرآن ، ولكنه لا يدخل بنية الآية القرآنية في نثره " كما كان يفعل بشر بن أبي كبار البلوي ، حيث إن عبد الحميد في نظر إحسان عباس ، لم يدخل بنية الآية القرآنية في نثره " إلا في رسائل معينة ، يحتم جوها عليه أن يفعل ، واقرب الأمثلة إلى ذلك رسالته (رقم ١٧) فإنها تدور حول الطاعة ، ولذلك نجده يورد فيها في تضاعيف جملها العبارات القرآنية الآتية : - يخافون أن تتخطفهم الناس = (تخافون أن يتخطفكم الناس) .... ولا هم فيه مبلسون = (فإذا هم مبلسون) .... ولكن بعض الرسائل ، لا تجد فيها هذه الصلة القريبة من الآية القرآنية بمعنى النقل ، إلا أنها في سياقها العام لا تخرج عن التأثر بالأسلوب القرآني "(٣)

ثانيا : النزعة التنظيمية في أسلوب عبد الحميد الكتابي ، يقول إحسان عباس : " إذ لم تعد الرسائل لديه خطرات نابضة بالانفعال ، بل أصبحت نظاما متدرجا متسلسلا متكاملا " ويعيد إحسان عباس هذه النزعة التنظيمية في أسلوب عبد الحميد الكتابي " إلى نزعة تنظيمية في حياته وفكره ، إذا خاطب الكتاب ، أراد منهم أن يكونوا فئة منظمة ..... وإذا خاطب قائد الجيش ، أراد جيشا مثاليا في تنظيمه .... " ويتعمق إحسان عباس في توضيح هذا العنصر الفني في أسلوب عبد الحميد ، مشيرا إلى أن عبد الحميد ، قد اختار " لمواجهة تلك النزعة التنظيمية بما يناسبها ، الأسلوب القائم على الازدواج " حيث يستطيع الازدواج في نظر إحسان عباس أن يحقق ما يلي :

" ١- التوكيد الأولي بالربط بين جملتي ....
٢- التوكيد المبالغ فيه التكثيف ....

---

(١)- نفسه جميع الفقرات المقتطفة التالية في هذه الصفحة ، ص ١٥٦ ــ ١٥٨
(٢)- ماهر جرار : أنت الغريب في معناك ، ضمن " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " ص ٢٣
(٣)- إحسان عباس : عبد الحميد بن يحيى الكاتب ، ما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء ص ١٥٩ ، ١٦٠

٣- تحقيق المفارقة .....
٤- التلوين الموسيقي المتأرجح بين الشدة والعنف .....
٥- تعميق المنطقة القائمة بين التزيين والترهيب .....
٦- الانقسام المكاني الذي يسمح للناظر بالتأقلم في سياق ممتد محطوط ..... "(١)

ثالثا : افتقاد رسائل عبد الحميد لعنصر الضحك والسخرية ، هذا العنصر الذي كان متوفرا في رسائل الجاحظ من بعده ، ويرد إحسان عباس ذلك إلى أن " عبد الحميد ، لم يكن يستطيع أن يضحك مداعبا أو مصورا ، كما كان يفعل الجاحظ ، لأن الجاحظ كان حرا يضحك كما يشاء ، وعبد الحميد يستمد ضحكته من ضحك الدولة ، والدولة قلما تضحك .... ولم يكن عبد الحميد يستطيع أن يحتد غاضبا " في رسائله في نظر إحسان عباس ، بل كان يلجأ إلى الهدوء الذي كان " يعني التشبه بالحكمة " حيث كانت الدولة مقتنعة بحكمته وجدواها وهي آخر المطاف ، كان عبد الحميد بعيدا عن البكاء الذي يحسنه أبو حيان ، لأن البكاء لا موضع له في سياسة الدولة ، وبالتالي في سياسة النفس والعائلة (٢)

رابعا : التميز في التصوير الفني ، حيث يظهر هذا الجانب الفني ، في أسلوب عبد الحميد في نظر إحسان عباس ، عن طريق استخدام عبد الحميد ثلاث وسائل هي :

أ - التصوير باللفظ " وهذا اللون من التصوير ، يصلح في المناظر الوصفية " حيث " يبعد الكاتب عن الألفاظ المألوفة ، فيتعمد إيراد ألفاظ ذات دلالة تصويرية بصوتها ، وهذا واضح من أول جملة " في رسالة عبد الحميد في وصف طغيان الفرات ، حيث يذكر إحسان عباس منها المثال التالي : " وموار الفرات يجيش بأرجائه ، مطلخمة أمواجه ، متزايلا في حجراته ، آذيه صخب ، وغطامطه لجب .... " وتكاد كل لفظة في هذه العبارة ، أن تقدم للصورة إيحاءاتها الصوتية ، لتنضم إلى الإيحاءات الأخرى ، فتنقل إلى أسماعنا صورة الفيضان الهائل " يعتمد عبد الحميد في نظر إحسان عباس في هذا الجانب " على ثروة لغوية ، ليتمكن من التنويع " .

ب- تتابع الاستعارات الجزئية " التي إذا اجتمعت في تتابعها معا ، كونت صورة كبرى " حيث يورد إحسان عباس المثال التالي من إحدى رسائل عبد الحميد : " حتى اعتلقت خفض الدعة والوداعة ، وتمددت في فسح منازل الراحة ، واستقرعت أبواب السلامة ، وتمهدت وثارة الأمن ، وتوسطت رباع العز " ويردف إحسان عباس ذلك بقوله موضحا : " فكل جملة من الجمل صورة ، ولكنها جميعا تحاول أن تصور الحياة المطمئنة ، وهذا لون من الازدواج أيضا ، ولكنه قائم على وحدات من الصور " .
ج - استعمال التمثيل والتشبيه ، وخاصة عن طريق التجسيد ، حيث إن صور عبد الحميد في نظر إحسان عباس من هذا القبيل قليلة ، ويورد إحسان عباس مجموعة من الأمثلة على هذا الجانب (٣) .

ثم يختم إحسان عباس كلامه عن الجوانب العامة في أسلوب عبد الحميد ، بقوله في عبارة جامعة خاصة بموضوعات عبد الحميد في رسائله الديوانية - : " ومن نظر في الموضوعات الديوانية وهي كثيرة ، وفي الموضوعات الخاصة ، وجد أن نثر عبد الحميد كثير التنوع حقا ، وأن أسلوبه يتفاوت بحسب المضمون ، وأن هذا التنوع في الموضوع والأسلوب ، أحل عبد الحميد منزلة خاصة في نفوس

(١)- نفسه : جميع الفقرات المقتطفة السابقة المنقولة ص ١٦٢ – ١٦٦
(٢)- نفسه : ص ١٧٢
(٣)-نفسه جميع النصوص السابقة المنقولة ص ١٧٣ – ١٧٧

معاصريه ، ثم في نفوس طبقة الكتاب بعده على وجه الخصوص ، ولهذا ظل في نفوسهم مضرب المثل في البلاغة والكتابة "(١) .

ويختار بعد ذلك ، واحدة من رسائل عبد الحميد ليدرسها ويحللها ، وهي رسالته إلى الكتاب ، ويذكر ستة أسباب لاختياره لهذه الرسالة ، موردا ذكر الأسباب الخمسة الأولى في صدر حديثه عن الرسالة ، قائلا : " لأنها من اشهر ما عرف لعبد الحميد ، فلا مدخل للطعن في نسبتها إليه ، وهي قد وصلتنا كاملة كما صرح بذلك الجهشياري .... وهي متوسطة الطول ، تسمح بالتحليل الذي لا يتباعد طرفاه على الدارس والقارئ .... وهي فذة في نوعيتها وغايتها ، سواء أكانت ديوانية أم لم تكن ، وهي حتى حين تعد ديوانية ، فإن فيها مجلى لشخص كاتبها ، ونظرته إلى الحياة وقيمها والناس وعلاقاتهم "(٢) . أما السبب السادس فيأتي في نهاية كلام إحسان عباس عن هذه الرسالة ، وهو سبب يمكن الباحث من الولوج إلى الجوانب الفنية التي لاحظها إحسان عباس في هذه الرسالة ، وهذا السبب هو أنها في نظره " رسالة جميلة ، قل أن نجد لها في جمالها نظيراً بين الرسائل الديوانية ، وسر جمالها في نظامها وروحها العامة وأسلوبها " فإحسان عباس يلتفت في هذه الرسالة إلى ثلاثة جوانب : النظام والروح العامة والأسلوب.

فمن حيث النظام فقد وجد إحسان عباس " أنها محكمة الترابط والتسلسل (إلا في فقرة واحدة) وكل فكرة فيها تستدعي ما بعدها على نحو منطقي"(٣) حيث ستخالط ملاحظات إحسان عباس كمحقق لهذه الرسالة ، ملاحظاته كناقد لها ، كما رأينا في إشارته في الكلام السابق إلى خروج إحدى فقرات الرسالة على ترابطها وتسلسلها المنطقي.

وأول ما يلفت انتباه إحسان عباس في هذا الجانب " هو غياب " التحميد " ذلك المفتاح الكتابي الذي عرف لعبد الحميد فيه التميز " حيث إن إحسان عباس لا يقصد بقوله غياب التحميد ، الغياب

بمعنى الاختفاء التام ، وإنما يقصد به غياب الإطناب في التحميد ، حيث يسأل إحسان عباس " عن مدى الإطناب في التحميد ، وهل يشبه تلك التحميدات التي كان يجعلها عبد الحميد في كتب الفتوح " ثم يرجح إحسان عباس " أنه لا يمكن إلا أن يكون تحميداً موجزاً ، لأن الإطناب فيه هنا ، لا يتفق وطبيعة بناء الرسالة " ثم يرجح إحسان عباس مرة أخرى أن هذا الإيجاز " هو الذي شجع رواة الرسالة على حذفه ، لأنه لا يمثل لبنة ضرورية في بناء الرسالة " وهذا ما دعا إحسان عباس إلى استهلال الكلام بعبارة " غياب " عنصر التحميد(٤) .

وتسير الرسالة في بناء منطقي متسلسل ، في نظر إحسان عباس إلى أن ينهي عبدالحميد " الحديث عن الروابط التي تؤلف جماعة الكتاب " حيث إن التسلسل المنطقي يستدعي في نظر إحسان عباس أن ينتقل الكلام " إلى الحديث عن الكاتب " في علاقته " مع صاحبه الإداري (والياً كان أو ملكا أو ...) في كتابة كاتب " شديد الدقة في تسلسل الأفكار مثل عبد الحميد " ويتابع إحسان عباس قائلا : " ولكن فجأة نجد عبد الحميد انتقل في فقرة تالية إلى الحديث عن الكاتب ، حين يصبح إدارياً. إلى تقديم النصائح له بالتقوى والطاعة ثم الرفق بالضعيف... ويبدو أن هذه الفقرة مقحمة في هذا الموضوع "(٥) بفعل الحذف وإعادة الترتيب وإعمال الرواة لرسائل عبد الحميد ، عملهم في التبديل والتحويل ، وهو ما تحدث عنه في إطار الكلام عن النسخ التي اعتمد عليها في التحقيق.

---

(١)- نفسه ص ١٧٩
(٢)- نفسه ص ١٨٠
(٣)- نفسه : ص ١٨٨
(٤)- نفسه ص ١٨٣
(٥)- نفسه : ص ١٨٦

أما من حيث الروح العامة للرسالة ، فقد التفت إحسان عباس إلى الموضوع فيها ، فأشار إلى أن الرسالة سعت إلى تقرير مستوى " تربوي " حيث " وجد عبد الحميد نفسه تلقائياً يقرر ذلك المستوى التربوي " لفئة الكتاب " وهو يمثل صعيدين : الصعيد الأخلاقي ، والصعيد الثقافي ، وهما صعيدان متفاوتان ، أحدهما يمثل الحد الأعلى من الخصائص ، والآخر يمثل الحد الأدنى أو القدر المستطاع " فعلى الصعيد الأخلاقي لاحظ إحسان عباس ، أن الرسالة كانت تسعى لكسب الكاتب مجموعتين من الخلال ، حيث سمى إحسان عباس المجموعة الأولى " الخلال السلوكية " والثانية " الخلال التي تكسب الشخصية تفرداً " أما الخلال السلوكية في نظر إحسان عباس " فهي وضع كل شيء في موضعه : الحلم إذا كان الحلم هو المدخل إلى الأمور ، واللين في موضعه والشدة في موضعها ، وكذلك هي القاعدة في كل موقف.. " وأما الخلال التي تكسب الشخصية تفرداً ، فهي العفاف والعدل (والإنصاف) وكتمان السر والوفاء عند الشدائد ، وفي النهاية نجد النوعين يلتقيان لبناء شخصية الفرد الذي يريد أو يراد له أن يكون "عضواً " مهماً في الدولة "

وفيما يخص الصعيد الثقافي ، فيستخلص إحسان عباس من الرسالة أن الكاتب " يحتاج إلى قسط من الثقافة ، فإن لم يحكم كل علم على حدة فليكتف منه بشدو .... "(١) ثم ينتقل عبد الحميد في هذه الرسالة ، في نظر إحسان عباس ، من الحديث عن الكاتب كفرد ، إلى الحديث عنه في إطار جماعة الكتاب " ليرسم طبيعة العلاقة بين الأفراد ، أي ليخلق مجموعة متماسكة ، فاشترط أولاً تبرئة ساحة الكتاب من السيئات التي تفسد الروابط الجماعية .... وفي العلاقة بين الكاتب وصاحبه الإداري " أي الملك الذي يرأسه أو الوالي " يستحضر عبد الحميد صورة البهيمة وسائسها ، على نحو تفصيلي مشبع ، وهو لا يريد من التشبيه صورته الكلية ، بل يهدف إلى تصوير طبيعة العلاقة .. هذه العلاقة القائمة على " التكيف" محاشاة للاصطدام تقتضي من الكاتب ، أن يظل يتذكر دائما بأنه " خادم" رغم ما لمنزلته من أهمية ... "(٢) .

أما من حيث الأسلوب فيقول إحسان عباس إنه قد غلب على أسلوب هذه الرسالة " الاعتدال ، فلا إسراف في الازدواج ، ولا حماسة تمويهية في التكثيف . إن عبد الحميد المعتدل ، يريد كاتباً معتدلاً عضواً في فئة معتدلة ، إنها تمثل الاعتدال الكلاسيكي في الأسلوب والخلق والروح العامة ، وهي النموذج الوسطي لما قبلها وما بعدها من رسائل عبد الحميد ، تلك رسالة تتمتع بجمال هادئ "(٣) .

وبشكل عام يمكن القول إن إحسان عباس قدم في هذه المقاربة ، ما يشبه القراءة البنيوية لبعض الرسائل عن طريق استنطاق النص ، فدرس نصوص رسائل عبد الحميد في سياقها التاريخي وعرض بعض مكوناتها الفكرية والفنية على ذوق العصر الحديث ، ليقارن بين ذوقي العصرين ، وهذه المقارنة في حد ذاتها تحمل في أغلب الظن بعدين : أولهما تقدير إحسان عباس لأسلوب هذا الكاتب بحديثه أولا عن دوره في التأسيس للنثر العربي بعامة في ذلك العصر ، ثم عرض بعض سمات أسلوبه على ذوق العصر الحديث ، هذا العصر الذي بلغ الإنسان فيه شأوا كبيرا في مجالات الحياة كافة ، أما البعد الآخر فهو إيمان إحسان عباس بانعدام الفواصل بين النثرين القديم والحديث . وهذه الدراسة في العموم تمثل " صورة مهمة لنقد إحسان عباس للنثر القديم وخروجه بنتائج من النص نفسه في سياق حضاري "(٤) كما يقول إبراهيم السعافين .

---

(١)- نفسه : الفقرات السابقة ، ص ١٨٤

(٢)- نفسه : ص ١٨٥ – ١٨٧

(٣)- نفسه ص ١٨٨

(٤)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٢٥٢ ، ٢٥٣

ج - ١ - الرسائل الأندلسية في عصر سيادة قرطبة .

يتحدث إحسان عباس في الجزء الأول من كتابه : تاريخ الأدب الأندلسي : عصر سيادة قرطبة ، وفي الفصل الأخير منه تحديدا - عن السمات العامة للنثر الأندلسي في هذه الفترة ، الذي تمثل في الرسائل الرسمية والرسائل الفنية ، إذ إن لفظة الكاتب في الأندلس في رأي إحسان عباس ، في ذلك العصر ، كانت " تطلق على طبقتين من الناس : كتاب الرسائل وكتاب الزمام " فالنثر الذي يدرس إحسان عباس سماته العامة إذن ، كان متعلقا بكتابة الرسائل بنوعيها : الرسمية والفنية ، لأن كتاب الزمام هم المسئولون عن الخراج فلا علاقة لهم بالنثر إذن .

وقد صادفت جهد إحسان عباس في دراسة السمات الفنية العامة في رسائل هذا العصر عقبة ضياع قدر كبير من المصادر التي تحوي تلك الرسائل وأخبار كتابها ، مما أثر في عموم نظرته لتلك الرسائل ، وبالذات الرسائل الفنية ، يقول إحسان عباس : " فقد ضاعت الكتب التي الفت في تلك الفترة مثل : طبقات الكتاب بالأندلس للأقشين وكتاب آخر لسكن بن سعيد ، وكتاب ثالث لعبيديس الجياني بعنوان " اللفظ المختلس من بلاغة كتاب الأندلس " وكلها الفت في دور مبكر ، ولذلك خفيت علينا صورة الكتابة الاخوانية والرسائل المستقلة .." لأجل ذلك فقد تعلقت معظم ملاحظاته بالرسائل الرسمية ، فيما عدا جزء يسير يتعلق بالرسائل الفنية .

ويمكن القول إن ملاحظات إحسان عباس في هذه الدراسة كانت تدور حول تأثر الكتاب الأندلسين آنذاك ، بالكتاب المشارقة ، وبعض الرسائل الأندلسية المتميزة التي أصبحت مثلا يحتذى لأولئك الكتاب . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تتعلق هذه الملاحظات ببعض العناصر الفنية ، وهي فيما يلي مرتبة حسب ورودها في كلام إحسان عباس لأنه لم يصنفها ولم يحددها في وجهات معينة .

يقول إحسان عباس : " وتدل الكتابة الرسمية في هذه المرحلة على تفضيل الإيجاز والقصد في التعبير وإيثار المعنى "(١) وبعد أن يورد مثالا مما أملاه عبد الرحمن الأول إلى سليمان بن الأعرابي يتابع قائلا : " وهذه صورة إنشائية ، ذات حظ كبير من الفصاحة والقوة " رابطا هذه بتأثر الكتابة في الأندلس بالكتابة المشرقية ، ثم يتابع كلامه قائلا : " وهي لا تفترق عن بعض أنواع الإنشاء في العصر الأموي بالمشرق " ويعيد إحسان عباس اصطباغ كتابة الرسائل آنذاك ، بصفتي الإيجاز والقصد في التعبير المشار إليهما سابقا ، وصفة الحدة في الخطاب - إلى اقتضاء المناسبات ذلك ، وهي في أغلبها مناسبات سياسية ، مع ملاحظته بأن هذه الصفات لم تكن " سمة عامة للإنشاء " آنذاك . فهو يلاحظ في بعض الرسائل وجود صفات : التطويل - التي تضاد الإيجاز - والازدواج وعدم وجود الصنعة المقصودة .

ويتابع بعد ذلك ملاحظا غلبة صفة : البساطة التي تعني في نظره البعد عن التحلية باستخدام المحسنات البديعية ، مع مجيء عنصر السجع " عفوا دون تعمد " . حيث ينوه إحسان عباس بعد ذلك بأن هذه الملاحظات ، تتعلق بالمرحلة الأولى من الكتابة في ذلك العصر ، أما المرحلة الثانية فقد برز فيها عدد من أكابر كتاب الأندلس : كابن شهيد وابن حزم وابن حيان المؤرخ وابن زيدون وغيرهم ، حيث " تمتاز هذه المرحلة عن سابقتها " في نظر إحسان عباس " بمميزات كثيرة ، منها تغير

---

(١)- إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر سيادة قرطبة ، ص ٣٢٥

المؤثرات التي أخذ يتلقاها هؤلاء الكتاب ، إذ تغيرت النماذج الشرقية التي يحتذونها وأصبحت طريقة سهل بن هارون والجاحظ أولا ، ثم طريقة بديع الزمان ثانيا ، هما النموذج الأعلى للمنشئين بالأندلس " وكذلك فقد احتفل الكتاب الأندلسيون آنذاك ، ببعض الرسائل الأندلسية كمجموعة " رسائل لابن دراج ، كان الناس يتناقلونها ويعجبون بها "(١) .

ولاحظ إحسان عباس على كتابة الرسائل في هذه المرحلة " الثورة على التقصير في الكتابة " والميل نحو التطويل ، وتميزت حركة الكتابة آنذاك أيضا بقوة حركة النقد ، حيث لم يعد الكتاب الأندلسيون ينساقون وراء النماذج المشرقية ، بل أصبحوا يفاضلون بين أساليب كتاب المشرق ، فابن شهيد يفاضل " بين سهل والجاحظ ، فيذهب إلى أن سهلا عالم والجاحظ كاتب ، وأنهما إذا ذكر ميدان الكتابة مختلفا الطريقة وكلاهما محسن في بابه ، ولا نزال نسمع من يفضل الإيجاز على الإطالة " ويلاحظ إحسان عباس بعد ذلك استقلال " النثر الفني في بعض أحواله عن الكتابة الديوانية ، ويتخذ له موضوعات من الحياة ، تشبه الموضوعات التي يدور حولها الشعر وبخاصة الوصف ، وأصبح يعتمد الخيال ، كما في رسائل ابن شهيد وبعض رسائل ابن برد الأصغر ، كرسالة المفاخرة بين السيف والقلم " حيث أخذ الكتاب الأندلسيون ، في نظر إحسان عباس ، يتمايزون في " خصائص أسلوبية واضحة " . فابن دراج مثلا في نظر إحسان عباس " كان في أسلوبه خارجا عن المألوف العام من الأساليب في الأندلس ، وكان يتردد بين السجع والازدواج ، والفرق بين ابن دراج والجزيري ، هو ما ينتجه التباعد بين الروية والسرعة ، فقد كان ابن دراج مرويا لا ينشئ إلا بعد الجهد والكد ، وكان الجزيري على عكس ذلك " أما ابن برد الأصغر فيقف " وسطا بين هذين الكاتبين في أسلوبه ، فليس لديه استرسال الجزيري ، ولا حوك ابن دراج ، وإنما لديه تعمل وازدواج " ويلاحظ إحسان عباس غلبة التنوق على الكتابة الأندلسية الفنية والديوانية آنذاك ، ويلاحظ ابتلاء " الكتابة الأندلسية بشدة الزحزف بعد هذا العصر ، حتى أصبح التعبد للمحسنات أمرا بارزا " .

أما الطبقة التالية من الكتاب والتي يسميها إحسان عباس " طبقة ابن شهيد " فقد استمر التمايز في أسلوب الكتابة لديهم قدما " فكان ابن زيدون مكثرا من الاقتباسات والتلميحات والإشارات ، وكان ابن حيان خير من يمثل النثر الأندلسي ، لاعتماده على نفسه في حوك العبارة وبنائها على الحدة والعنف ، وكثرة المتعاطفات وترتيبها على نحو خاص ، والإغراب في الاشتقاقات ، وظل ابن حزم الفقيه يعتمد البساطة في التعبير ، ويبعد عن الزينة اللفظية والسجع ، ولا يهتم بتطرية الأسلوب بل يرسله إرسالا دون التفات إلى حلاوة الجرس ، أما ابن شهيد فلم يلتزم أسلوبا واحدا ، فهو حينا يحاكي عبد الحميد ، وحينا آخر يذكرنا بالجاحظ ، غير أنه شديد الإعجاب بطريقة البديع ، وهو مفتون بقدرة البديع على الوصف .... وأبو المغيرة من اسمح كتاب الأندلس طبعا في النثر ، هذا على أنه يقيد نفسه بالسجع في أكثر رسائله ، وأكثر هؤلاء الكتاب يوشحون رسائلهم بالشعر ، ويحلون فيها الأبيات ويقتبسون الأمثال كما أن أكثرهم يلحق بالعصر التالي : عصر الملوك والطوائف "

فإحسان عباس في هذه الدراسة الشمولية لا ينقد رسائل بعينها ، وإنما يلاحظ السمات الفنية العامة ، في رسائل هذا العصر وتقارب وتباعد الكتاب فيه في أساليبهم بشكل عام ، أو تمايزهم بسمات خاصة بكل واحد منه تميزه عن الآخرين ، ولكنها ملاحظات اتصفت بالنظرة الكلية الشاملة في النقد .

---

(١)- إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر سيادة قرطبة ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ص ٣٢٥ ـ ٣٣٤

٢ - الرسائل الأندلسية في عصر الطوائف والمرابطين .

وفي الجزء الثاني من دراسته لتاريخ الأدب الأندلسي ، في عصر الطوائف والمرابطين – يعرض إحسان عباس للنثر الأندلسي في تلك الفترة ، في الجزء الأخير منه تحديدا ، في إطار البناء العام لهذا الكتاب ، حيث يلتفت في إطار هذه الدراسة ، للرسائل الفنية باعتبارها جزءاً من هذا النثر . ولكنه رغم ذلك لا يتعامل مع رسالة معينة بالمقاربة النقدية ، بل ينظر في رسائل كتاب ذلك العصر الفنية نظرة عامة ، فيقسمها على حسب الموضوع ، ويتحدث عن المؤثرات المشرقية فيها ، ويشير إلى عنصر الرمز والإيماء الفني في بعض تلك الرسائل ، بالإضافة إلى بعض العناصر الفنية الأخرى فيها.

فقد أشار إلى المؤثرات المشرقية في تلك الرسائل ، وبين بعض الجوانب الفنية في ذلك التأثر من خلال إيراد بعض الأمثلة قائلاً : إن رسالة أبن برد الأصغر " التي تسمى " البديعة " في تفضيل أهب الشتاء ، تذكرنا برسالة سهل بن هارون التي أوردها الجاحظ في كتاب " البخلاء " فهو يحاول أن يرد على من عابه باستعمال جلود الشياه ، مثلما يرد سهل على من عابه بشؤون التدبير والتوفير ، وهو لذلك يحتج بآراء الصالحين وأقوالهم على طريقة سهل نفسه .. أو على طريقة الجاحظ إن شئنا الدقة .. فإذا سمعناه يقول : " وأي بساط منها أدل على التواضع ، وأعرب عن القناعة.. وألين في المس ، و أخف في المحمل.... " - إذا سمعنا ذلك ، حسبنا الجاحظ يتحدث بطريقته الأسلوبية "(١) إذ يكمن الشبه فيما بين النصين ، في نظر إحسان عباس ، في اعتماد كليهما على " التنويع في سرد المتعاطفات دون إيثار السجع " وإحسان عباس يشير هنا بمصطلح " المتعاطفات " إلى استخدام النص لحرف العطف (الواو) بين ألفاظ على وزن (أفعل التفضيل) كما هو واضح من خلال المثال الذي أورده .

ويتابع إشارته إلى بعض العناصر الفنية في تأثر الرسائل الأندلسية ، بالرسائل المشرقية ، ولا سيما رسائل الجاحظ ، كالسخرية الفنية والازدواج والسجع ، والإكثار من الأمثال وحل الشعر ، والتلويح بالإشارات إلى الأشخاص والأحداث. حيث يتابع كلامه السابق عن ابن برد الأصغر قائلاً : " وكذلك هي رسالته في " النخلة " فقد بناها على عنصري السخرية وإظهار مدى إطلاعه وثقافته ، وشبيه به في هذا ابن زيدون ، فإن إيثاره للازدواج على السجع ، هو إيثار للطريقة الجاحظية ، ولو أخذنا الرسالة الهزلية نموذجاً ، لوجدناها ذات أهمية في هذا المنزع ، في تقليد رسالة التربيع والتدوير ، وليس ابن زيدون منفرداً بالعناصر الثلاثة التي اعتمدها في رسائله ، وهي الإكثار من الأمثال وحل الشعر والتلويح بالإشارات إلى الأشخاص والأحداث. فقد أضحت هذه العناصر سمة عامة لأكثر ضروب النثر الأندلسي في هذا العصر ، حتى تكاد تكون بعض الرسائل جمعاً لهذه الأركان جميعاً في نطاق واحد " .

ويشير إحسان عباس بعد ذلك ، إلى تأثر عدد من كتاب الأندلس بأبي العلاء المعري ، كابن عبد الغفور وابن أبي الخصال ، حيث يقول عن تأثر هذا الأخير بالشكل العام لإحدى رسائل المعري : " وأما تأثره بأبي العلاء ، فيتجلى في معارضته لملقى السبيل ، وهو من رسائل المعري التي راوح فيها القول بين النثر والشعر ، وجعلها مرتبة على الحروف الأبجدية .... " . ويخلص ، في إطار حديثه هذا عن اتباع الكتاب الأندلسيين للكتاب المشارقة ، إلى أن الكتاب الأندلسيين في العموم ظلوا متبعين للكتاب المشارقة في أساليب الكتابة ، مع بعض الاستقلال في الجوانب البسيطة ، حيث يقول في ذلك :

---

(١)- إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، جميع النصوص السابقة المنقولة ص ٢٨٤ – ٢٨٦

" ولكن لا ينكر استقلال الكتاب الأندلسيين في الجزيئات ، ومحاولتهم التجديد في اختيار الموضوعات ، فإذا قرأنا ابن برد الأصغر أو ابن زيدون ، لمسنا اثر سهل بن هارون والجاحظ بوضوح ، ولكن هذا لا يعني أن الكاتبين لم يخرجا من إسار دائرة التقليد "(١) .

وبعد أن يقسم الرسائل الأندلسية قسمين عامين : القسم الفكري الذي " غايته محاكمة الأشياء ، أو التأمل في بعض المشكلات دون التفات إلى أسلوب بياني " والقسم البياني الذي غايته " إظهار البراعة الأسلوبية " - يضرب صفحاً عن القسم الأول ، ويركز دراسته على القسم الثاني ويقسمه أيضا إلى ثلاثة أقسام:

أ - رسائل تنتحل شكل المناظرة .
ب - الزرزوريات .
ج - رسائل في وصف الرحلات .

والنوع الأول ذو أصول مشرقية ، في نظر إحسان عباس ، وينبني على الحوار ويرمز فيه الكاتب إلى غاية ، ومن أمثلته : رسالة السيف والقلم ، ورسالة في تفضيل الورد ، لابن برد الأصغر ، ورسالة حبيب الحميري في تفضيل البهار ، ورسالة لابن حسداي ، على لسان النرجس .

إذ يجري ابن برد الأصغر حواراً بين السيف والقلم في الرسالة الأولى ، يصفه إحسان عباس بأنه حوار شديد قاسٍ " يدخل في باب التساب والتهاجي والتبكيت " ويورد أمثلة منها ، ويتبع ذلك بقوله مشيراً إلى الغاية التي يرمز إليها ابن برد : " ولا ريب في أن هذه الرسالة مستمدة من واقع الحال في دول الطوائف ، وقد كتبها ابن برد في ظل الموفق أبي الجيش مجاهد العامري ، وبما أن الجند هم عماد ملوك الطوائف ، فقد تأخرت مرتبة أصحاب الأقلام لديهم ، ومن هنا نلمح كيف يحاول أبن برد - وهو من أصحاب الأقلام – أن يدعو إلى التسوية بين الفريقين .... فالتسوية إذن حلم من أحلام أصحاب القلم ، في دول تقوم علاقاتها الداخلية والخارجية على قوة الجند " أما رسالته في تفضيل الورد ، فتعتمد " على مقدمة ، يشرح فيها الناطق باسم الأزهار جمال كل نوع منها ، ثم يذكر المجتمعين ، أن فيهم من يستحق الرياسة وهو " الورد " وقام كل نور حضر ذلك المجلس ، فأدى شهادته " ويرجح إحسان عباس أن يكون أبن برد ، يرمز بالورد إلى نفسه قائلاً : " فلعله أن يكون قد رمز بذلك إلى ما يتمناه لنفسه ، من تسليم الكتاب له بالتقدم عليهم جميعاً " .

ويتحدث إحسان عباس عن رسالتي : حبيب الحميري في تفضيل البهار وابن حسداي على لسان النرجس ، واختلافهما عن رسالتي ابن برد من حيث العناصر الفنية وغاية الرمز ، قائلا : " وقد جاء حبيب الحميري فاستعار الطريقة والسياق ، وأربى على ابن برد بالإفاضة والإطناب ، أما ابن حسداي فلم يورد منظر الحوار في رسالته بين النرجس والأزهار الأخرى ، وإنما جعل الحوار بينه وبين أحد الناس من خواص المقتدر بن هود ، وذلك أن النرجس كان زاهيا بنفسه شاعرا بحسنه ... ويتضح من هذه الرسالة أن غاية ابن حسداي تختلف عن غاية ابن برد ، من رسائله الزهريات القائمة على المناظرة ، فابن حسداي يرمز بالنرجس إلى النديم المخلص ، أو الصديق الوفي الذي لا يريد الحاسدون له خيرا في ظل الأمير صاحبه .

---

(١)- نفسه :، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ٢٨٨ – ٢٩٢

ويلا حظ إحسان عباس في هذا الإطار ، أن هناك عددا من رسائل هذا النوع ، تتميز ببعد رمزي مختلف ، يصفه إحسان عباس بقوله : " انه يمثل تفننا في ضروب السخرية ، ويتوصل به الكاتب إلى أغراضه عن طريق اختياره لموضوع صغير ، يحمله ما شاء من نظراته ولمزاته " رغم أن هذا النوع من الرسائل يعد في نظر إحسان عباس غير ذي عمق رمزي ، كما هو الحال في رسائل هذا النوع السابقة الذكر ، ويورد مثالا على ذلك " رسالة كتبها أبو الربيع سليمان بن أحمد القضاعي ، وخاطب بها يوسف بن حسداي الإسلامي " ويعرض به فيها لبخله عليه ، ورفضه إعارته منشار خشب طلبه منه ، وهي مثال على هذا النوع من الرسائل ، التي يصفها إحسان عباس بأنها ذات " الموضوعات الصغيرة ، التي يتصدى الكتاب لمعالجتها في أسلوب جاد ملحمي " حيث يتفنن الكاتب في هذه الرسالة ، في نظر إحسان عباس ، في التعريض بأسماء الأعلام فيها ، وبالآيات القرآنية ، ليعير المرسل إليه ، ويعرض به لبخله " ولأنه كان – قبل إسلامه – يهوديا ، ويمضي في هذا التعريض بقوله : إن الخشية التي كان يريد أن ينشرها ليس فيها يحيى ، وإنما فيها الأرضة التي أكلت منسأة سليمان " مع إشارة إحسان عباس ، إلى أن كاتب الرسالة ، اسمه سليمان ، ثم يعلق إحسان عباس على عبارة قالها المرسل في نطاق التعريض ، وهي قوله : " ربما عدل عن نبلاء المحسنين إلى الدخلاء ألاميين ، الذين لا يعلمون الكتاب إلا أماني " - يعلق إحسان عباس بقوله : " وقوله من الدخلاء ، وقوله لا يعلمون الكتاب إلا أماني ، غمز شديد ، فالآية القرآنية منصرفة إلى أهل الكتاب أنفسهم "(١) .

ثم يلتفت أخيرا إلى نوعي الرسائل الأندلسية الآخرين : الزرزوريات ، ورسائل وصف الرحلات ، حيث يشير إلى أن هذين الموضوعيين لم يكونا حكرا على الرسائل فقط ، وإنما ظهرا في قوالب فنية أخرى غير الرسائل : في الخطب والمقامات ، ملاحظا على النوع الثالث ، وهو الرسائل في وصف الرحلات ، أنه كان يأتي على شكل قصص حافل بالتصوير ، إلا أن إحسان عباس يخرج بنتيجة مفادها ، أن الاهتمام بالناحية البيانية ، قد أثر " في طبيعة هذه الرسائل فحرمها من تصوير دقيق لحياة الناس وعلاقاتهم الاجتماعية وطرق معايشهم "(٢)

إذن فقد اتخذ إحسان عباس من التقسيمات التاريخية إطارا يدرس فيه السمات العامة لنوع معين من الأنواع الأدبية ، فكانت دراسته للرسائل في عصري : سيادة قرطبة ، وعصر الطوائف والمرابطين – كما سمّاهما إحسان عباس – ضمن جهوده في وضع دراسات شاملة وعامة عن تاريخ الأدب العربي في الأندلس . فامتازت نظرته في هذا المقام بالعمومية والشمولية ، ذلك لأنه لا يقارب نصا محددا وإنما ينظر في حركة عامة .

ويمكن من خلال الاستقراء السابق لمقارباته النقدية للرسائل بعامة - تسجيل عدد من الملاحظات ، وعلى رأسها أنه كان يحتفل بالنص بالدرجة الأولى باحثا عن العناصر الفنية فيه وبالذات الجوانب اللغوية والسمات العامة لأساليب الكتاب ، دون أن يلزم نفسه بمنهج معين في قراءته للنص ، فالنص الذي هو بصدده ، يحدد له الوجهة التي سيسلكها في مقاربة هذا النص أو ذاك ، مع ملاحظة قدرته الكبيرة على قراءة النص في ضوء القواعد المنهجية النفسية في المواضع التي يرى أنها تستدعي ذلك ، كما لاحظنا في قراءته لرسائل أبي العلاء المعري وأبي حيان التوحيدي ، وبالإضافة إلى ذلك فقد امتاز إحسان عباس على الدوام بقدرته على ابتكار المصطلح النقدي الأدبي .

---

(١)- نفسه ، جميع النصوص المقتطفة السابقة في هذه الصفحة ص ٢٩٣ – ٢٩٥

(٢)- نفسه ص ٣٠١

٣ ـ الرسائل في السودان في عصر المهدية

كتب إحسان عباس بحثاً بعنوان " النثر السوداني في عصر المهدية " نشر لأول مرة في كتاب " من الذي سرق النار " الذي قدمت له وداد القاضي- عمد فيه إحسان عباس إلى دراسة الأثر الذي أحدثته حركة الخلافة المهدية في النثر الأدبي ، من حيث الشكل والمضمون ، في القرن التاسع عشر من العصر الحديث ، وكانت الرسائل الديوانية وما يتعلق بها من منشورات ـ بالطبع ـ الشكلين النثريين اللذين دارت حولهما الدراسة ، لأهميتها لجهاز الدولة آنذاك ، يقول إحسان عباس : " إن الكاتب – وأعني هنا في الأكثر كاتب الديوان أو الرسائل الديوانية – كانت الحاجة إليه أشد ، تبعاً للتنظيم الذي استحدثته المهدية بين مركز الحكومة والجيوش المنتشرة في الأطراف ، ويبدو أن المهدي لم يتخذ كاتباً في أوائل أيامه ، ثم تكاثرت عليه الأعمال فاحتاج إلى اتخاذه .."(١).

والبحث يجيز لنفسه إدراج هذه الدراسة في هذا الموضع من هذا الفصل الخاص بدراسة نقد إحسان عباس للنثر العربي القديم – بمسوغين : أولهما أن الرسائل لم تعد شكلاً من أشكال النثر الفني في العصر الحديث ، بالشكل الذي عرفت به في العصور القديمة ـ وذلك لتغير الظروف السياسية والحضارية والثقافية ، التي رافقت حركة النهضة الحضارية الثقافية في مصر والمشرق العربي ، ابتداء بوصول حملة نابليون إلى مصر ، وانصرافها عنها ما بين عامي ١٧٩٨ـ ١٨٠١م ، هذه الحملة التي عمقت إحساس العرب بالتخلف وضرورة تجاوز هذا الواقع . إذ تغيّر الذوق العام وحلت الرواية والقصة القصيرة والمسرح والحكاية ، محلّ الأصناف النثرية القديمة التي كان من أبرزها الرسائل. ولكن الوضع كان مختلفاً – فيما يبدو ـ في السودان ، الذي ساد فيه في القرن التاسع عشر ـ الثالث عشر الهجري ، نظام حكم الخلافة المهدية ، ذلك النظام الذي كان الخلفاء فيه يسعون للسير على خطا السلف ، من خلفاء الأمة العربية الإسلامية في عصورها المختلفة ، فكانت الرسائل من الأصناف النثرية التي ظلت حية ، وذات دور فعّال في إدارة شؤون الحكم ، وبالذات الرسائل الديوانية ، على غرار الدور الذي كان يؤديه هذا النوع من الرسائل ، في عصور الإسلام السالفة . وهذا يقودنا للحديث عن المسوغ الثاني وهو الأجواء العامة التي كانت تكتب فيها الرسائل في السودان في ذلك العصر ، والتي تشبه أجواء كتابة الرسائل في العصور القديمة ، إذ كان الخليفة يرسل الرسائل الديوانية إلى الملوك يدعوهم فيها إلى الإسلام ، أو يتبادلها مع ولاته وقادة جيوشه من رسائل ، إذ كانت تتخللها أحياناً بعض المواقف العاطفية ، مثل " موقف اعتذار من أحد القادة للخليفة ، أو موقف تعنيف منه إلى أحد القادة ..." (٢) حيث يركز إحسان عباس على النص ، يقرأ فيه تلك السمات الفنية ، رابطاً إياها بالسياق الخارجي ، والأحداث المحيطة التي تدور تلك المراسلات في كنفها ، تماماً على نفس المنهج الذي سلكه في دراسة الأصناف النثرية العربية القديمة التي سبق الحديث عنها.

ويعمد إحسان عباس ، إلى تبيان السمات الفنية العامة في تلك الرسائل ، ففي الجزء الثالث من هذا المقال والذي عنوانه " المستوى الأدبي للمنشورات والرسائل " يشير إحسان عباس إلى بعض السمات الفنية المتفاوتة في الظهور ، بين هذه الرسائل مثل : إهمال جانب الإعراب ، والصياغة بالطريقة العامية ، والعاطفة ، وطبيعة الموضوع ، واعتماد بعضها على الاقتباس من القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، والأمثال العامية . ويشير كذلك إلى خاصية غلبت عليها وهي ما يسميه إحسان عباس " مبدأ الإفهام " وتأثيرها على أساليب كتابة الرسائل. حيث يقول إحسان عباس : " وكثير منها مكتوب

---

(١)- إحسان عباس : النثر السوداني في عصر المهدية ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٣٣٠

(٢)- نفسه ص ٣٣٣

بلغة شبيهة بالعاميّة ، وقد أهمل فيها جانب الإعراب ... وفي المواقف العاطفية ، يتغير الأسلوب في تلك الرسائل تغيّراً ملحوظاً ، وتتشبث بشيء من الروعة البيانية ، وأعني بالمواقف العاطفية ، موقف اعتذار من أحد القادة للخليفة ، أو موقف تعنيف منه إلى أحد القادة ، أو بشارة بنصر ، أو وصفاً شعرياً للمعركة ، ففي مثل هذه الأحوال ، تتخذ الرسالة سمتاً جميلاً ، وتعلو نبرة التعبير ، وتقوى الصياغة " (١).

ثم يلتفت إلى الموضوع وأثره في الأسلوب ، قائلا : " وتتميز منشورات كل من المهدي وخليفته بطابعها الزهدي العام ، الذي يكثر فيه النهي عن الدنيا وزخرفها ... وقد رفعها الإخلاص – وخاصة منشورات المهدي- درجات في أسلوبها ،على كل صدر في ذلك العصر . فعلى الرغم من بعض مظاهر الضعف الأسلوبي في جوانب من التعبير، ما تزال خير ما كتب في ذلك العصر ، من حيث استواء أسلوبها البسيط ، وتعبيرها المباشر دون لف والتواء ، واعتمادها كثيراً على التعبير القرآني ... والأحاديث النبوية الشريفة... وتتميز منشورات المهدي أيضاً ، بميزة مفقودة في غيرها ، وهي اعتمادها على الاقتباس من الأمثال السودانية "(٢).

وقد أثر ما أسماه إحسان عباس " مبدأ الإفهام " على أساليب الرسائل ، وذلك أن غاية كاتب الرسالة ، كانت هي أن يفهم عامة الناس أو المخاطب ، بغض النظر عن عمق أو جمال الأسلوب . حيث يتحدث النبي عليه السلام إلى المهدي " في بعض الأمور ، ويأمره ويوجهه ، أو يبارك بعض أعماله ، غير أن اللغة التي يستعملها النبي في مخاطباته له ، ليست على مستوى رفيع جداً من البلاغة ... هاهنا تتغلب الناحية العملية على الناحية الجمالية في التعبير ، إذ لابد للناس أن يفهموا ما يلقى إليهم"(٣) .

ثم يلتفت إحسان عباس إلى ثلاثة نماذج كانت بارزة تحتذي في كتابة الرسائل والمنشورات آنذاك مشيراً إلى الأسباب الفنية التي ميزتها حتى صارت نماذج تحاكى وهي :

أولاً : منشورات المهدي التي " ... أصبحت " نموذجاً أعلى " ، لا لأنها كانت فحسب بسيطة يفهمها الحضري والبدوي ، بل لأن الروح المتدينة ، عادت فمنحت الكلمة ، من حيث هي كلمة ، تلك القداسة القديمة ... "(٤).

ثانياً : " الأسلوب البطولي المستمد من قصص البطولات ، وخاصة السيرة الهلالية ، ويجد فيه الكاتب مجاله الرحب ، إذا كتب وصفاً لمعركة ، أو متحمساً لجهاد ، أو تأميلاً بإمداد ..."(٥).
ثالثاً : " طريقة إنشائية ، تستعمل في بعض قصص " المولد النبوي" يلتزم فيها الكاتب سجعات معدودات ، ويختمها " بفاصلة " متكررة يلتزم فيها روياً واحداً..."(٦).

ثم يأتي إحسان عباس في نهاية المقال على ذكر رسالتين من الرسائل المشهورة في ذلك العصر في السودان وهما " الأنوار السنية " للحسن بن سعد العبادي و " الآيات البينات " للحسين بن إبراهيم زهرا . ويورد بعض المعلومات عن ترجمة مؤلفي الرسالتين ، وأسباب تأليفهما ، ويتلمس بعض العناصر الفنية فيهما . وقد اختارهما لأنهما " تعدان نسبياً من أكمل صور الكتابة النثرية في فترة المهدية " (٧) حيث يقول عن الأولى : " والرسالة مبنية – كما قدمت – على أساس صناعي من حيث

(١)- نفسه ص ٣٣٣ (٣)- نفسه ٣٣٤ – ٣٣٥ (٥)- نفسه ص ٣٣٦ (٧)- نفسه ص ٣٤٢
(٢)- نفسه ص ٣٣٤ (٤)- نفسه ص ٣٣٥ (٦)- نفسه ص ٣٣٧

الأسلوب ... غير أنها في بعض مواضع منها جيدة الانسجام ، وخاصة حين يندفع الكاتب ، ويجري في أسلوبه متحمساً لفكرته... ويقوى أسلوبه ويشتد ، عند الاستغفار والتحضيض ..."(١).

ثم يلتفت إلى أثر " السفسطة الجدلية " في بعض جوانب الرسالة الثانية ، في أثناء حديثه عن بعض العناصر الفنية فيها ، حيث يقول : " وعلى الجملة ، نجد أن التباين بين نثر الحسين وشعره قليل ، من حيث الالتواء والتعقيد ، إلا أن منسوب نثره أعلى وعباراته فيه أصح ، وخضوعه للاضطرابات أقل ، وقد يلتزم السجع أحياناً ، ولكنه يفارقه ويبتعد عنه في كثير من الأحيان. وربما كان التعقيد في أسلوبه النثري – كالغموض في شعره - ناشئاً عن طبيعة الموضوعات المحيرة ، التي تحتاج قسطاً من اللف والدوران ، وقسطاً آخر من السفسطة الجدلية ... "(٢).

فهو في العموم لا يخرج عن الإطار العام لمقاربته للرسائل ، فقد ركز في هذه القراءة على النص وما فيه من عناصر فنية في بنائه ، مشيرا إلى تأثير الموضوع وما أسماه " مبدأ الإفهام " على أساليب الكتاب ، إذ كان هم الكاتب إيصال الفكرة بغض النظر عن عمق الأسلوب أو سطحيته الأمر الذي كان يؤدي بهم إلى إغفال استخدام اللغة الفصيحة في بناء رسائلهم ومنشوراتهم .

ثانيا : نقد الخطب

لقد تعرض إحسان عباس بالنقد الفني للخطابة في موضع واحد ، وهو نقده لخطب الحسن البصري في كتابه : الحسن البصري سيرته شخصيته تعاليمه وآراؤه . وذلك في الكتاب الثاني (الجزء الثاني) من بناء هذا الكتاب ، عندما تعرض للحديث عن العناصر الكبرى في شخصية الحسن ، فتحدث عن فصاحته ومقدرته البيانية .

ويرى إحسان عباس بداية أن الخطبة تختلف عن النصوص النثرية الأدبية الأخرى في أن تقدير حقيقتها وقيمتها الفنية لا يعتمد على النص المروي فقط ، بل يعتمد أيضا على ما يسميه إحسان عباس " العوامل المساعدة " في الإلقاء والتمثيل من حركات الجسم الخارجية . حيث يقول : إن الخطابة " لا تقدر على حقيقتها بالنقل والرواية ، أو قل إنها تقدر بأكثر من حقيقتها في الإلقاء والتمثيل ، لأنها تستنجد بالعوامل المساعدة لتصبح شيئا مؤثرا " ثم يوضح إحسان عباس هذه العوامل المساعدة ، بقوله : " ونحن اليوم نقرأ ما بقي من خطبه ، عارية عن ذلك النغم الصوتي الذي كان يبعثه فيها ، محرومة من التأثير المسرحي الذي يتطلبه موقف الخطيب ، فلا نرى خطرة باليد تضيف إلى المعنى ظلا ، ولا نسمع تلك النبرات القوية المؤثرة التي كان يحفل لها صاحبها ابلغ احتفال ، حين يرسل الألفاظ قوية حادة الحروف والمخارج ، وقد فاتتنا رؤيته وهو مندمج في موضوعه متحد به مخلص له ، أو خاضع منكسر النفس من أجله ، فاتنا كل ذلك ، كما فاتنا أن نراه يبكي حين ترق الموعظة أو تختلج عضلات وجهه حين يتحدث منذرا مخوفا ، وضاعت من النصوص المكتوبة ، وقفة ذلك الشيخ الجليل الجميل المهيب في زي حزين ونظرة حزينة "(٣) .

وبما أن النصوص المروية ما كان يمكن لها أن تنقل هذه العوامل المساعدة ، فان إحسان عباس يلتفت

---

(١)- نفسه ص ٣٣٩

(٢)- نفسه ص ٣٤٢

(٣)- إحسان عباس : الحسن البصري ، سيرته شخصيته آراؤه وتعاليمه ، جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ص ٩٤ ، ٩٥

إلى " نصوص " تلك الخطب المروية ليقاربها نقديا . فيرى في هذا الجانب أن " الخصائص العامة التي استمد منها الحسن تأثيره في الجماهير " تتبع من جانبين : الموضوع والأسلوب معا " (١) .

أما الجانب الأول وهو الموضوع ، فتأتي قدرته على التأثير في الجماهير في نظر إحسان عباس ، من كونه يدور حول " التذكير بالموت والتخويف منه والتنفير من الدنيا " ويرى هنا ، أن الحسن تميز عن القصاص والوعاظ وتفوق على كبار الخطباء في عصره ، ومنهم علي بن أبي طالب رضي الله عنه في هذا الجانب ، وكان تميزه عن طريق إخراج هذا الموضوع المهم في أسلوب فني راق . فقد حاول الحسن ، في نظر إحسان عباس " أن يبتعد عن تهويل القصاص في أغلب أحواله ، فلم يتحدث عن المحال ، وإنما أحضر في النفوس معنى الحقيقة المرة التي تقاسيها الإنسانية جميعا ، وتحاول بالطرق المختلفة أن تهرب منها ، وكان لا يفعل شيئا أكثر من أن يرد الهاربين في مسارب الحياة اللاهية إلى تلك الحقيقة الكبرى ، مكتفيا بأن يقول لهم بأسلوبه الخاص به إلى أين تذهبون ؟ وكان يتلاعب بأنفسهم ـ بأسلوبه الخاص به أيضا ـ فيبكيهم أحر البكاء ، ويخرجون من عنده وهم لا يظنون الدنيا شيئا ـ كما قال أحدهم ـ أي أنه كان ينسيهم كل شيء إلا الموت " .

أما سر إخفاق علي بن أبي طالب ، رضي الله عنه ، ونجاح الحسن في نظر إحسان عباس ، فلا " يرجع إلى طبيعة السامعين ، أو لاختلاف واسع في المقدرة بين الرجلين ، ولكنه في الموضوع قبل كل شيء . كان علي يدعو الناس إلى الجهاد ـ أي إلى الموت ـ وما يحب أحد أن يموت ، وكان الحسن يذكر الناس أنهم سيموتون . وكل الناس يحزنون ويبكون إذا تمثلوا هذه الحقيقة بوعي غير سادر ، وأدركوا معنى فراقهم للحياة " . فعن طريق " الموضوع أولا ، أحزن الحسن الناس وأبكاهم " ونجح في ذلك نجاحا كبيرا في نظر إحسان عباس ، " حتى حول كثيرا من الخاطبين عن سبل الخطيئة " ليس هذا فحسب ، بل " كون في البصرة مدرسة لاهم لها ، إلا التذكير والتخويف ، وانبث تلامذته في أنحاء المدينة يقصون ويخوفون حتى ، هلع الناس وكادت تنخلع قلوبهم " ، إلا أن تلاميذ الحسن في نظر إحسان عباس لم تصل قدرتهم الخطابية إلى مستوى الحسن ، إذ كانت " تنقصهم المقدرة الخطابية واللباقة في العرض ـ وهما صفتان من صفات أستاذهم – كما كان يعوزهم قدر صالح من الإخلاص والتوفيق بين القول والعمل " .

ثم ينظر إحسان عباس نظرة عميقة ذكية ، فيرى أن هذه المدرسة انطلاقا من أهمية هذا الموضوع ، قد أنتجت " نتيجتين متناقضتين ، فجذبت إليها بعض الناس ، ودفعت بالبعض الآخر إلى الحياة ، والحسن وتلامذته مسؤولون بسبب موضوع الموت الرهيب ، عن تحبيب الناس بالحياة ، وخلق طبقة تريد انتهاب اللذات قبل أن يحل الأجل المحتوم " وهذه ولاريب ردة فعل معاكسة .

أما الجانب الثاني في قدرة الحسن على التأثير في الجماهير ، وهو الأسلوب فيذكر فيه إحسان عباس عددا من العناصر الفنية التي استخدمها الحسن في سبيل تلك الغاية ، حيث يمكن إجمالها في الجوانب التالية :

ـ الألفاظ والتراكيب .
ـ الموسيقا .

---

(١)- نفسه ، جميع النصوص المنقولة ، جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ٩٥ ـ٩٧

- التصوير .
- الجوانب النحوية .
- الأساليب الإنشائية .
- أنواع البديع .
- أساليب الإثارة النفسية .
- التعميم .
- أثر الأحوال النفسية لدى الحسن في أسلوب الخطبة .
- تأثير عامل التجربة في أسلوب الخطبة .

فأسلوب الحسن في نظر إحسان عباس هنا " يقوم على مميزات ملائمة ، أظهرها الاندفاع في التعبير والاستناد إلى الحدة في اللفظ والتركيب " وبعد أن يورد مثالا على ذلك ، يتابع قائلا : " فالحدة في هذا النص ظاهرة في الموسيقى العامة ، وفي ألفاظ الذم والتحقير مثل " فاسق ومارق .." وهي حدة صارخة تلازمه في أكثر حالاته ، ولذلك تجده يستعمل ألفاظا مثل " ألا إن علوجا أهل ربا وغلول ... " ... أو ترديد كلمات : علج ولكع وفاسق وثكلته أمه . إلى غير ذلك من ألفاظ تلائم مواقف التخويف والتعنيف ، ومن مظاهر هذه الحدة في أسلوبه ، إكثاره من صور الإغراء والتحذير ، والمفعول المطلق المحذوف العامل كقوله : " ابن آدم جمعا مجمعا... أو كقوله : " رحم الله رجلا وعظ أخاه وأهله فقال : يا أهلي صلاتكم صلاتكم ... ومن مظاهره ، استعانته بالقسم في أكثر أقواله وأحاديثه ، ولقد يقسم في مواضع لا داعي فيها للقسم ، وقل أن تجد جملة لا يصدرها بقوله : " والله " أو " والذي نفس الحسن بيده " .... وينسجم مع هذه الحدة تلوينه الحديث تلوينا ساطعا ، بالالتفات الجريء الحاد ، فهو يتحدث للإنسان مطلقا ، وفجأة تجده أسرع إلى الالتفات ، فأخذ يذم أو يتأسف ، كأنما هو يخاطب شخصا معينا يقف أمامه "(١) ثم يسمي إحسان عباس الالتفات اسما آخر وهو " التحول المفاجئ " حيث يتابع كلامه السابق قائلا : " ويستغل الحسن هذا التحول المفاجئ استغلالا بعيدا للتأثير ، ومن ثم يبني طريقته الخطابية على المفاجأة ، وحيث تكثر المفاجأة تجده أكثر من الحذف ، والاكتفاء بأقل قدر ممكن من الكلام ، ومن ثم تتحقق الرهبة التي يريد غرسها في النفوس ، لأن كل كلمة تترك وراءها فضاء رهيبا يروده خيال السامع مرتعشا خائفا .... وبهذه الموسيقى المفزعة القصيرة النبرات المثيرة للدهشة ، كان الحسن يؤثر في النفوس أشد التأثير " .

ثم يلتفت إلى سمة أخرى في أسلوب الحسن هنا ، وهي استخدامه أسلوب التعميم إلى جانب الحدة ، فالحسن – في نظر إحسان عباس - رغم استخدامه الحدة في خطاب الناس ، كان " لا يثير في المخاطبين شيئا من التحدي ، لأنه كان إذا وقف بينهم ، وجه الموعظة إلى الإنسانية جميعا . لم يكن هذا أو ذاك ، بل كان يخاطب الإنسان أو " ابن ادم في كل مكان ، وقد أصبح توجيه الخطاب لابن ادم ، بدء كل موعظة عنده " . حيث يتعمق إحسان عباس في هذا الجانب ، فيستنبط أن الحسن كان يرثي لحال ابن آدم ، ويسعى عن طريق هذا الرثاء في جانب التعميم ، لاستثارة الناس وتعليق قلوبهم فيما يقول . فالحسن في نظر إحسان عباس " لم يكن يغفل في هذا التعميم حقيقة أخرى ، تعطف القلوب على حكمته ، وهي معنى الرثاء لحال ابن ادم ، إذ لم يكن الحسن دائما معنفا ثائرا ، بل كان يظهر عطفه على ابن آدم المسكين ويأسى لحاله ، وفي مثل قوله : " مسكين ابن آدم ، مكتوم الأجل ... نجد إشفاقا داخليا عنده على الإنسان الضعيف العاجز ، الذي يرمى عن قوس القدر فلا يستطيع دفاعا ، وبمثل هذه الأقوال المشحونة بالتعاطف والرثاء ، كان الحسن يجتذب إليه القلوب " .

---

(١)- نفسه ، جميع النصوص المنقولة ، جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ٩٥ –٩٧

ويلتفت إلى بعض المقاطع من خطب الحسن ، التي تهدا فيها وتيرة الأسلوب ، فيستنبط منها بعض العناصر الأسلوبية " فإذا هدأ قليلا ، وغلب الوصف على حديثه ، استعان بالتفصيل والترديد ، وساق العبارة في إطناب واسترسال " . ثم يورد إحسان عباس مثالا تظهر فيه هذه العناصر المؤثرة ، وهو وصف الحسن لموت بشر من مروان " فوضعنا السرير فصلينا عليه ، ووضعوا صحابهم فصلوا عليه ، ثم حملنا بشرا إلى قبره وحملوا صاحبهم إلى قبره ، ودفنا بشرا ودفنوا صاحبهم " . فالقارىء هنا ، يوقن بعمق نظرة إحسان عباس لهذا المثال ، إذ لا بد أن تكون وتيرة الأسلوب قد هدأت بالفعل في وصف هذا المشهد المؤثر ، من قبل الحسن مع استخدامه للتفصيل والترديد ، لإثارة الخوف والرهبة في نفس السامع .

ويلاحظ بعد ذلك عن طريق قراءته الشاملة المتعمقة في نثر الحسن كله ، أن " هذا الإسهاب يغلب على ما كتبة الحسن " حتى " رسائله المطولة في ذم الدنيا ، ورسالته في وصف الإمام العادل" ويحكم إحسان عباس بعد ذلك أن استخدام الحسن لأسلوب الإسهاب هذا في الرسائل خاصة " يكشف عن محاولات فنية ساذجة " لسبب وجيه ، وهو " أن هذه الرسائل أشبه بالحديث العادي ، بعد أن فقدت مميزات الأسلوب الخطابي " فالحسن في رأي إحسان عباس إذن مبدع في جانب الخطب أكثر من الرسائل . أما عامل السن في نظر أحسان عباس فليس " له اثر في هدوء أسلوب " تلك الخطب " لأن خطبه في ثورة ابن المهلب تكشف عن قوة خطابية عنيفة رغم الشيخوخة ، وهذا قد يشير إلى أن قريحة الحسن لم تكن تتفتح عن نشاط حيوي ، إلا إذا غضب أو حزن حزنا عميقا ، ولذلك تجده في أشد حالاته حماسة ونشاطا حين يتناول أقوال الآخرين أو أحوالهم بالتعليق ، لأن هذه الأقوال والأحوال كانت تستفزه ، فيندفع محتدا أو تحزنه فتستخرج أصدق ما في نفسه من تأثر" . ثم يلتفت إحسان عباس إلى تأثير التجربة والاندماج في الموضوع ، في التفنن في الخطبة قائلا : " وقد ارتفع الحسن إلى مرتبة المتفنن الصحيح ، في تلك الأقوال التصويرية ، التي كانت عصارة منتزعة من تجربته ، ومن اندماجه في موضوعه ، وهي أقوال تتصف بالبراعة والابتكار ، كقوله في المساكين " هؤلاء مناديل الخطأ "... " .

ثم يختم إحسان عباس هذه المقاربة بوصفه الحسن " إماما يحاكيه أهل عصره " تأثر به تلاميذه " في الموضوع والأسلوب معا " ، وتأثر به غيرهم من الشخصيات التي عاصرته أو التي جاءت بعده ، كعمر بن عبيد والحجاج وغيرهم .

كانت هذه المرة الوحيدة التي وقف فيها إحسان عباس عند خطبة من الخطب بالمقاربة النقدية ، ولم تكن مقصودة لذاتها ، وإنما جاءت في معرض دراسته لسيرة وشخصية الحسن البصري ، وهذه الدراسة لا تختلف في ملامحها العامة عن مقاربات للرسائل ، إذ ركز نظره فيها على النص متلمسا عناصره الفنية ، لكنه ميز الخطب عن الأنواع النثرية الأخرى بما سمّاه " العوامل المساعدة " في الإلقاء والتمثيل من حركات الجسم الخارجية ، تلك العوامل التي لم يكن من سبيل أمامه للوصول إليها ليتم البحث في تأثيرها في أسلوب الخطابة ، لذلك فق ركز نظرته في النص ، وأولى الموضوع الذي كانت معظم خطب الحسن تدور حوله أهمية ، وهو موضوع الموت ، لما له من دور في التأثير في المستمعين ، الأمر الذي أدى بالحسن إلى التفوق في هذا الجانب على واحد من مشاهير الخطابة في عصر صدر الإسلام ، وهو سيدنا علي رضي الله عنه ، ولم يغفل تأثير السياق الخارجي في التأثير في قوة خطب الحسن ، من حيث ثقافته وتربيته ونشأته الدينية ومكانته المرموقة عند عامة الناس وطلاب العلم ، بالاضافة إلى الظروف السياسية التي مكر بها الحسن .

---

(١)- نفسه ، جميع النصوص المنقولة ، جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ٩٩ - ١٠٠

ثالثا : نقد المقامات

تعرض إحسان عباس للمقامات بالدراسة مرتين : أولاهما كانت في الجزء الثاني من كتابه: تاريخ الأدب الأندلسي : عصر الطوائف والمرابطين ، في إطار دراسته للنثر الأندلسي في تلك الفترة ، وثانيتهما في كتاب : ملامح يونانية في الأدب العربي ، حيث يمكن تقسيم جهده في هذا الجانب في المرة الأولى ، في ثلاثة وجوه :

أولها :- الحديث عن انتقال فن المقامة من المشرق إلى الأندلس واحتذاء الكتاب الأندلسيين للكتاب المشارقة في كتابة المقامات ، وشرحهم لها ، وبعض وجوه الاختلافات الفنية بين المقامات الأندلسية والمقامات المشرقية ، حيث سنلمح في حديثه هذا بعض النظرات النقدية ذات النظرة العامة في المقامات الأندلسية في ذلك العصر .

ثانيها :- تعداد ما وصل إلينا من المقامات الأندلسية وإيراد ثبت بأسمائها.

ثالثها :- سرد لمواضيع المقامات ، وأجزاء المقامات التي وصلت إلينا ، ووضع بعض الملاحظات عليها ، ومقارنة بعضها ببعضها الآخر أثناء هذا السرد .

وهو يرى أن فن المقامات وصل إلى الأندلس في أواخر العصر الذي يسميه : عصر سيادة قرطبة ، إذ وصلت مقامات بديع الزمان الهمذاني ، حيث " كان من أول المتذوقين لها الناسجين على منوالها ابن شهيد ، وأكثر ما أعجبه فيها تلك المقاطع الوصفية ، ولذلك أنشا على مثالها قطعا في وصف الماء والبرغوث والثعلب والحلوى " وكذلك مقامات الحريري " إذ اقبل الكتاب على معارضتها ، ومنهم ابن شرف القيرواني " ويرى إحسان عباس أن سر اهتمام الأندلسيين بمقامات الحريري بالذات ، راجع " إلى الصلة بين بعض الأندلسيين والحريري ، فقد وجد منهم من سمع منه مقاماته ، ومن هؤلاء أحمد بن محمد بن خلف الشاطبي " وغيره ، ويذكر إحسان عباس بعض الشروحات الأندلسية لمقامات الحريري بالذات (١) .

ويخلص بعد ذلك من عموم نظرته في هذه المقامات إلى ملاحظة مفارقتها للمقامات المشرقية ، بانتقاء بعض العناصر الفنية منها ، الأمر الذي جعلها تقترب في شكلها الفني في رأي إحسان عباس ، من الرسائل " فقد انتفت من بعضها ، قصة الكدية والحيلة المقترنة بها ، وأصبحت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يدي أمر يرجوه ، أو أمل يحب تحقيقه ، كما أن كثيرا من المقامات الأندلسية ، أصبح وصفا للرحلة والتنقل في داخل بلاد الأندلس ، وفي هذا أيضا شاركت الرسالة ، وكان بعضها يمثل الاتجاه النقدي ، أو موقف المناظرة والمفاخرة ، أو يؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالغزل والمدح والهجاء ، ولما التبست المقامة بالرسالة ، وأصبحت تؤدي مهمتها فقدت " العقدة " وفقدت الشخصيتين الخياليتين فيها وأصبحت على لسان كاتبها ، وإذا لم تكن قصة لرحلة فقدت العناصر " الدرامية " جملة "(٢) .

ويلتفت بعد ذلك إلى مسالة عدد المقامات التي يبدعها الكاتب الواحد إذ إن" أكثر الذين كتبوا المقامات

---

(١)- إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين ، النصوص المقتطفة السابقة ، ص ٣٠٣ ـ ٣٠٥
(٢)- نفسه ص ٣٠٨

في الأندلس ، لم يراعوا أن تكون كتابا جامعا ، وإنما كان هم الواحد أن ينشيء مقامة واحدة أو اثنتين أو بضع مقامات " وفي هذا مفارقة للمشرقيين ، في نظر إحسان عباس ، الذين كانت مقاماتهم تأتي على شكل كتب جامعة " إلا السرقسطي ، فان اتباعه للحريري حتى في الناحية العددية ، جعله ينشيء خمسين مقامة "(١) .

وبعد أن يورد ، ثبتا بأسماء تلك المقامات ، يلتفت لسرد مضامين بعض تلك المقامات أو الفصول التي وصلت إلينا عن طريق كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام ، ويختم سرده لمضامين بعض تلك المقامات ، بأحكام نقدية ، فهو يقول بعد سرده لمضمون ما تبقى من مقامة أبي حفص عمر بن شهيد : " وهذا كل ما تبقى من المقامة ، وهو ينبئنا بأن المقامة هنا تطلق على قصة " نزهة " ووصف مشاهد ، وتضمين للوصف النثري بالشعر "(٢) . فتسمية المقامة إذن ، متسعة في الأدب الأندلسي في تلك الفترة ، في نظر إحسان عباس ، تشمل قصة النزهة ، مع وجود الاختلافات في العناصر الفنية بينهما .

ثم يقارن بين مقامة أبي محمد بن مالك القرطبي والمقامة السابقة بقوله :" وتختلف هذه المقامة عن التي تقدمت ، باعتماد أسلوبها على الأمثال ، وحل الأبيات الشعرية ، وتحوير معاني الأدباء السابقين ، كما أن موضوعها في المدح التهويلي ، ينقص حظها من طرافة الموضوعات في المقامة السابقة " . ويخالف إحسان عباس ابن بسام بعد ذلك في عدم تسميته لمقامة عبد الرحمن بن فتوح مقامة ، ويقول : إن " صلتها بالمقامة أقوى من صلة سابقتيها " ويؤكد أنها " مقامة في مضمونها وطبيعتها ، ولا تشذ عن المقامة النموذجية إلا في أن صاحبها لم يتستر وراء اسم شخصية متخيلة " إذ يبدو أن إحسان عباس يشير بمصطلح " المقامة النموذجية " إلى المقامة التي تتوافر فيها العناصر الفنية كاملة ، ويشير إلى تفاوت المقامات الأندلسية في احتوائها على هذه العناصر ، مثل عدم تستر كاتب هذه المقامة وراء شخصية متخيلة .ويرى بعد ذلك أن مقامة ابن المعلم ، تماثل مقامة ابن زيدون الهزلية في اعتمادها على " سرد الأمثال "(٣) .

ثم يعود إحسان عباس فيلتفت إلى احتذاء المقامات الأندلسية للمقامات المشرقية ، في أسماء أبطالها ، فالمقامة " القرطبية " التي يشك في صحة نسبتها إلى الفتح ابن خاقان ، تأتي في نظره " على نسيج المقامات المشرقية ، في أن بطلها المتخيل يحمل اسم " علي بن هشام " "(٤) . أما مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال ، التي عارض فيها الحريري ، فبطلها " الحارث بن الهمام ، وصاحبه المتنكر أبو زيد السروجي ، أي أن ابن أبي الخصال في معارضته ، لم يغير الاسمين اللذين أجراهما الحريري في مقاماته " ولكن هذه المقامة تختلف " عن مقامات الحريري في طولها ، وميل منشئها إلى أن يجرب قلمه في وصف عدة " مقامات " ... " . ويبدو أنه يعني بلفظة " المقامات " هذه " وصف المناظر " فهو يتابع كلامه السابق ، شارحا هذا الفرق بين المقامتين ، ومبينا غرض ابن أبي الخصال منه بقوله : " فهناك منظر في الريف ، وآخر في بيت الحارث ، ثم ثلاث قصائد متتابعة ، ثم تفتيش عن السروجي ، ثم وصف الحان ، وحوار طويل بين الحارث ورب الحان ، ثم اللقاء والحوار بين الحارث والسروجي ، ثم وصف لليوم الذي ختمت به الأحداث " وهذه المناظر الوصفية تعد في نظر إحسان عباس " مقامات " حيث يتابع كلامه قائلا : " ولا يلتزم هذا المنهج إلا كاتب ، لا يود أن ينشيء عدة مقامات

---

(١)- نفسه ص ٣٠٩

(٢)- نفسه ص ٣١٠

(٣)- نفسه ، جميع النصوص المقتطفة السابقة في الفقرة ص ٣١٢ ــ ٣١٤

(٤)- نفسه ، جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ٣١٤ ــ ٣١٧

متفرقة ، وإنما هو ينشىء مقامة أو اثنتين ، ويحاول أن يعرض براعته في رسم مناظر متعددة يجمعها معا في مقامة واحدة " .

أما حديث إحسان عباس عن المقامات اللزومية للسرقسطي ، فيمكن أن نلحظ فيه تعمقا نقديا أكثر من حديثه عن المقامات السابقة ، فهو يلتفت إلى احتذاء هذه المقامات للمقامات المشرقية ، ويقارن بينهما في هذا الجانب ، ويلتفت كذلك إلى عدد من العناصر الفنية :

- الشخصيات .
- الراوية .
- البديع .
- المكان .
- العقدة .
- الخيال .
- المغزى .

فهذه المقامات وهي " خمسون مقامة عارض بها السرقسطي مقامات الحريري ، وتأثر في طبيعة سجعها ـ كما يوحي اسمها ـ بطريقة أبي العلاء المعري ، إذ بناها على لزوم ما لا يلزم " . أما الشخصيات في المقامات ، فتظهر فيها شخصيتان رئيسيتان " هما السائب بن تمام ، والشيخ أبو حبيب ، وهو رجل سدوسي محتال أصله من عمان " . وتظهر في بعض المقامات شخصية الراوي كما يرى إحسان عباس ، وهي شخصية " المنذر بن حمام " ويصفه إحسان عباس بأنه " لا دخل له في أحداث المقامة ، وإنما هو راوية ، يتلقى حديث المقامة عن السائب بن تمام ، الذي يكنى بابي الغمر " وتظهر في هذه المقامات أيضا شخصيات ثانوية ، كما يرى إحسان عباس ، حيث " يتدخل في قصة المقامة أحيانا فتيان هما ابنا الشيخ السدوسي ـ أو أحدهما ـ الأول منهما حبيب والثاني غريب " .

ويتجلى عنصر البديع في نظر إحسان عباس ، في السجع الذي يتعلق بتسميات تلك المقامات إذ " لا تحمل كل مقامة من المقامات اسما علما عليها ، كما فعل الحريري ومن قبله البديع ، وإنما سمى بعضها ، كالسابقة فان اسمها " البحرية " وسميت ثلاث أخر بنوع السجع السائد في كل واحدة منها فواحدة تسمى المثلثة لأنها بنيت على ثلاث سجعات ، وأخرى تسمى المرصعة ، لتقابل عباراتها سجعتين ، وثالثة تسمى المدبجة ، لتقابل كل عبارتين منها في ثلاث سجعات ، مثل " ريان الحداثة والشباب ، وريعان الدماثة والحباب " .... وقد اتبع السرقسطي في كل مقامة من المقامات (٣٢ ـ ٤٠) طريقة خاصة في السجع ، فبنى خمسا منها على الحروف ، فهناك الهمزية والبانية والجيمية والدالية والنونية ، ثم بنى اثنتين على نسق حرف الفاء باء ، واثنتين أخريين على نسق أبجد" (١) . وهذا الإمعان في الصفة أدى بإحسان عباس إلى القول : إن " هذه المقامات (٣٢ ـ ٤٠) هي أشد مقاماته تصنعا وتكلفا ، وأما ما عداها فان السجع فيه سهل سائغ ، لا يحس قارئه تعسفا ولا مغالاة " .

ويلتفت إحسان عباس بعد ذلك إلى خطأ السرقسطي " في تصور الأمكنة " وخلطه بينها واتساع أماكن مقاماته ليشمل أقاصي الأرض كالصين والهند ، بالإضافة إلى بلاد المشرق العربي ، وينبه إحسان عباس إلى أن قصة مقاماته " لم تجر .... في بلاد المغرب والأندلس إلا ثلاث مرات " الأمر

---

(١)- نفسه : جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ٣٢٣ ـ ٣٢٥

الذي أدى بإحسان عباس إلى الحكم بعدم وجود " الصبغة المحلية " في مقاماته ، ويورد إحسان عباس مثالا على خلط السرقسطي في الأمكنة ، من إحدى مقامات السرقسطي ، وهو قوله : " حتى إذا كان بذي المجاز ، من أرض الحجاز ، عرض له بين نجد وتهامة "(١) ففي هذا خلط واضح وعدم تحديد وتصوير لتباعد هذه الأمكنة في نظر إحسان عباس ، حيث يشير إلى أن السرقسطي " كثيرا ما كان يغفل تسمية المكان ، ويكتفي بالقول انه كان في أرض قفراء أو صحراء " . ويشير إحسان عباس بعد ذلك إلى " أن العقدة في أكثر المقامات " ما عدا المقامتين الثلاثين والخمسين " تقوم على تنكر الشيخ المحتال وعلى مهارته في الوعظ ... ثم انكشاف حال الشيخ للسائب بن تمام ، وكثيرا ما يفر هذا الشيخ بعد أن يفوز بما يريد ، ولكنه في كل مرة يترك رقعة فيها شعر يشرح فيها حاله وصله " فالعقدة تسير في اغلب المقامات على هذا النسق في نظر إحسان عباس . ويشير أيضا إلى أن شخصية الشيخ المحتال التي يستعملها السرقسطي تمثل "شخصية المكدي التي استغلها الحريري وبديع الزمان " فالسرقسطي " لم يغير ... في طبيعتها شيئا ، وإنما غير في الحيل والأساليب " ولعل إشارة إحسان عباس هذه إلى تغيير السرقسطي في الحيل والأساليب ، تعد اقترابا غير مباشر من عنصر الحبكة . أما خيال السرقسطي فان إحسان عباس لم يتعمق في النظرة فيه ، وإنما اكتفى بالإشارة إليه بالطرافة ، ويلتفت إحسان عباس إلى المغزى ، مشيرا إلى أن بعض مقامات السرقسطي هذه كانت تهدف إلى " تصوير جانب العيوب الاجتماعية " حيث يضرب مثالا على ذلك مقامتي : الدب التي يصور فيها السرقسطي " الشيخ أبا حبيب يتكسب من ترقيص دب له ، والناس مجتمعون من حوله " والمقامة التاسعة والأربعين " وفيها يصوره وقد انتحل مهنة الطب والعرافة معا ... " ويعود إحسان عباس في نهاية كلامه عن هذه المقامات ، إلى مقارنتها بالمقامات المشرقية ، ملاحظا أنها " لم تنفرد .... بشيء كثير من التجديد " في هذا الجانب " ولكنها في نظره " لا تخلو من التفرد الجزئي ، إذا قورنت بالمقامات المشرقية " حيث يلاحظ على عموم نظرة إحسان عباس إلى هذه العناصر في مقامات السرقسطي هذه ، أنه يلتفت إلى مجرد وجود العنصر الفني من عدم وجوده ، إذ لا يتعمق في التأويل النقدي لهذه العناصر .

أما مقامة محارب بن محمد بن محارب الوادي آسي ، فهي إحدى مقامتين وصلتا إلينا ، ولم تصل الأخرى ، حيث يلتفت إحسان عباس إلى عيب يعتور هذه المقامة من حيث الإطار الخارجي لها ، ويتمثل ذلك في أن فراق الصديقين فيها ، وهما " فتح بن ميسور " و " ابن منصور " ولقاءهما ، يبدو في نظر إحسان عباس " مصطنعا غير ملائم ، لأن اتخاذ صور " وهي مدينة مشرقية بالشام " مكانا لأول لقاء ، ثم تعريف الرجل الصوري بقائد مغربي ، يبدو واضح الافتعال " ولكن المقامة عموما في نظر إحسان عباس ، تعد من " أخف المقامات أسلوبا ، وألطفها عبارة " .

ويختم إحسان عباس هذا الفصل بحديث مكثف موجز ، عن المقامات الأندلسية في العصور التالية لعصر الطوائف والمرابطين ، مع الإشارة إلى بعض المقامات بالاسم فقط ، أو الإشارة إلى مضامينها وطبيعة مواضيعها ، حيث يقول : ليس في هذه المقامات " ما يشير إلى تطور في طبيعة المقامة أو موضوعها ، فقد كانت مقامات لسان الدين بن الخطيب ، في الأكثر تدور حول الرحلات ووصف البلدان ، وكانت مقامات النباهي ، تتصل بالمفاخرة بين الكرمة والنخلة ، أما تسريح النصال لعمر الزجال ، فان الشعر أغلب عليها من النثر ، وهي هزلية في طابعها .... وتعتمد مقامة العيد للأزدي على الكدية والحيلة ، وهي من خير المقامات تصويرا للبيئة الشعبية الغرناطية في عصر لسان الدين بن الخطيب "

---

(١)- نفسه : جميع النصوص المقتطفة في هذه الصفحة ، ص ٣٢٣ - ٣٢٥

أما الموضع الثاني(١) الذي تعرض فيه إحسان عباس للمقامة بحديث فيه بعض الملاحظات النقدية ، فهو الفصل الحادي عشر من كتاب : ملامح يونانية في الأدب العربي ، ولم يكن إحسان عباس يهدف إلى نقد المقامة ، وإنما للحديث عن " اتخاذ المقامة وعاء للفكر الحكمي والسياسي اليونانيين " . فقد استهل كلامه بالإشادة بالمقامة كفن " لم ينل ما يستحقه من عناية حتى اليوم " فهو الفن الذي سبق القصة بمئات السنين في التعبير " للأرستقراطية المثقفة ، بما يدور في حياة العامة " والحديث " عن شئون المجتمع " ويعرف إحسان عباس المقامة تعريفا تصفه الدكتورة وداد القاضي بأنه " أفضل تعريف لدينا حتى اليوم "(٢) ونص التعريف هو أنها " قطعة نثرية مسجوعة ، قصيرة الفقرات ، ذات طول معين لا تتجاوز في طولها مقام واعظ يتحدث إلى جمهوره ، وفي الغالب يكون البطل متنكرا ، فهي تقع بين " عقد " و " حل " قصيري الأمد ، ويكون الحل إشباعا للتشويق ، ويصبح " الانكشاف " مدعاة للارتياح ، وسببا لطمأنينة النفس " .

حيث يقارن بين مقامة " دعوة الأطباء "(٣) التي ألفها ابن بطلان عام ٤٥٠ ه والمقامة المضيرية لبديع الزمان الهمذاني ـ بين الشخصيتين الرئيسيتين في المقامتين ، فالطبيب الشيخ في " دعوة الأطباء " بمثل " دور التاجر الوصولي في المقامة المضيرية ، فهو مثله في حرصه ، وما نصائحه الطبية لضيفه ومنعه من الأكل والشرب في داره - مع أن المائدة جاهزة ـ إلا صنو مماطلة التاجر لأبي الفتح الإسكندري في إحضار المضيرة ، ولكن أقوى شبه بينهما تجرد كل منهما من نبل المشاعر الإنسانية ، فالتاجر ينصب الشباك للمفلس والفقير كي يستولي على ما تبقى لديهما ، والشيخ شديد الأسف لانحسار الأوبئة والأمراض وكساد عمل الحفارين والحمالين ... وهو أيضا شبيه بالتاجر في الوقوف عند كل مادة من مواد إخوانه ، كما كان التاجر يتوقف ليصف كل آنية أو آلة في داره " وبعد أن يورد إحسان عباس مقطعا من مقامة ابن بطلان يتابع قوله : " وفي هذا يبلغ احتذاء المقامة المضيرية ذروته " .

إذن فقد جاء تناول إحسان عباس للمقامات الأندلسية في إطار دراسته لتاريخ الأدب الأندلسي في العصرين المحددين ، ووضع لها تعريفا نال إعجاب الدارسين ، وقد فهم إحسان عباس – كما يبدو من هذه الدراسة - أن فن المقامة في الأندلس مستورد من المشرق العربي لا فنا أندلسيا أصيلا ، لذلك يلاحظ الدارس تركيزه على تبيان جوانب اتباع كتاب المقامة الأندلسيين للمشرقيين في هذا الفن ، ونتيجة لهذا الفهم فقد كان يمر على بعض المقامات بذكر اسمها فقط ، أو الإشارة العابرة إليها ، وقد ركز نظرته في العموم في نصوصها باحثا في عناصرها الفنية كالشخصيات والمكان والعقدة والبديع وغيرها واضعا يده على بعض الأخطاء وجوانب التقصير فيها مقارنة بالمقامة المشرقية ، مما يؤكد إيمانه بكون هذا الفن دخيلاً على الأدب الأندلسي ، وأن كاتب المقامة الأندلسية لم يكن متميزا كما هو الحال بالنسبة لكاتبها لمشرقي .

* * *

وفي الجملة ، يمكن القول إن إحسان عباس لم يكن يسعى لإلقاء نظرة نقدية شاملة على عموم النثر العربي القديم ، وإنما كان يلتقط نماذج من هنا وهناك ، على حسب ما تقتضي الدراسة التي هو بصددها ، كما لاحظنا من دراسته للرسائل والمقامات الأندلسية ، ورسائل أبي حيان التوحيدي ، وخطب الحسن البصري ، ورسائل عبد الحميد الكاتب ، وابن حيان المؤرخ . أو على حسب ما يقتضي

---

(١)- إحسان عباس : ملامح يونانية في الأدب العربي ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الفقرة ، ص ١٨٩ ، ١٩٠

(٢)- وداد القاضي : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكرية ، ضمن " في محراب المعرفة " ص ٤٦٤

(٣)- إحسان عباس : ملامح يونانية في الأدب العربي ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الفقرة ، ص ١٩٥ ، ١٩٦

التحقيق الذي هو بصدده ، كما في دراسته لرسالة المعري في تعزية أبي علي بن أبي الرجال في ولده أبي الأزهر ، ورسالة طوق الحمامة لابن حزم . ولعل النص النثري القديم الوحيد الذي فاز منه بمقاربة نقدية مستقلة ، هو رسالة الغفران لأبي العلاء المعري . وقد كان جل اهتمامه منصبا على سياق النص المدروس ؛ يستقرئه ويلاحظ العناصر الفنية فيه ، مع عدم إغفاله للسياق الخاص بالكاتب المؤلف للنص ، ولا سيما السياق النفسي ، كما في دراسته لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، ورسائل أبي حيان التوحيدي ، وعدم إغفاله – كذلك - للسياق الخاص بالظاهرة والنوع الذي يدرسه ، كما في دراسته للمقامات الأندلسية ، وخطب الحسن البصري . كما يلاحظ من ناحية أخرى غلبة الإيجاز على مقارباته تلك ، وعدم التزامه بمنهج معين ثابت في تلك المقاربات ، إذ " كان يجرب في كل مرة يتصدى فيها لقراءة ظاهرة ، أو دراسة نقدية لمبدع أو تأريخ لحركة نقدية متراخية ، أو رؤية حركة إبداعية ، أو تيار أدبي معين ، منهجا جديدا يستقيه من طبيعة الظاهرة ، أو المبدع أو الحركة النقدية أو البناء الأدبي المعين ، لا فرضا لإطار جاهز أو منهج خارجي مجتلب " (١) كما هو حال غيره من الكثيرين من النقاد المعاصرين الذين يسيرون في فلك المناهج الخارجية المجتلبة . ومما تجدر الإشارة إليه ، أن إحسان عباس يظل باستمرار صاحب قدرة عالية على ابتكار المصطلح النقدي ، موظفا ثقافته الشاملة وخبرته وسعة اطلاعه وقدرته اللغوية وحدة ذكائه وقدرته الكبيرة على الحفظ في هذا الجانب .

ويبقى بعد ذلك أن ننتقل لدراسته للأنواع النثرية الحديثة ، وملاحظة السمات العامة لدراساته لها ، وبالذات التزامه أو عدم التزامه منهجا معينا في دراستها ، وهل ركز اهتمامه على سياق النص أكثر من تركيزه على سياق المؤلف أو الظاهرة والنوع الفني الذي يدرسه ؟ هذا ما سيتم تبينه في الفصل التالي .

---

(١)- إبراهيم السعافين : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ص ٨

الفصل الثالث

نقد النثر العربي الحديث

أولا : نقد القصة القصيرة

ثانيا : نقد الرواية

ثالثا : نقد المسرحية

رابعا : نقد السيرة

نقد النثر العربي الحديث

تمهيد :

صرح إحسان عباس بشغفه بقراءة الرواية عندما قال : " أنا قارئ رواية ، وأعتقد أن أكثر ما قرأته في حياتي هو الرواية ، ومعها الرحلات واليوميات والسير ... ولا أكتمك أن قراءة الرواية أحب إلى نفسي ، فهي تريحني ، ولذلك أنا متشبع بالفن الروائي " (١) وكذلك فقد وصف العصر – على الصعيد الأدبي النقدي – بأنه عصر الرواية (٢) . ورغم ذلك فقد صرح - كما مر بنا في الفصل الأول – بقلة كم مقارباته النقدية لها عندما قال : " ولم أتعرض إلا للقليل القليل من الروايات والقصص القصيرة في نقدي ... " (٣) . والسؤال هنا : هل كانت مقارباته النقدية للرواية ، والأنواع النثرية الأخرى قليلة بالفعل ، أم أنه كان يستقلها بالمقارنة مع جهوده في المجالات الأخرى ، ولا سيما نقد الشعر ؟ وهل اقتصرت مقارباته النقدية على الرواية والقصة القصيرة ، دون الأنواع النثرية الحديثة الأخرى ؟ وهل ركز نظرته النقدية على النص ، أم تعداه إلى جوانب أخرى ؟ وما منهجيته في مقارباته النقدية هذه ؟

وباستقراء أعماله في نقد الأنواع النثرية الحديثة ، يمكن القول إن نقده في هذا المجال ، قد تعدى الرواية والقصة القصيرة ، ليشمل أنواعا أخرى هي : المسرحية ، والسيرة . وفيما يلي استعراض لمقارباته النقدية لكل نوع من هذه الأنواع ، لمحاولة الإجابة على الأسئلة السابقة .

أولا : نقد القصة القصيرة :

تمتاز القصة القصير في هذا المقام ، بميزتين : أولاهما كونها أكثر الأصناف النثرية الحديثة التي تعامل معها إحسان عباس نقدياً ، وثانيتهما أنه قد ابتدأ تعاملاته النقدية مع الفنون النثرية الحديثة بها ، في فترة مبكرة عندما كان يعمل مدرساً في كلية الخرطوم الجامعية في السودان ، مطلع الخمسينات من القرن الماضي ، ثم استمرت هذه المقاربات على فترات متقطعة ، طالت حتى السنوات الأخيرة قبيل وفاته . ولعل سبب تميّز هذا النوع بحيازته الجانب الأكبر من جهد إحسان عباس ، يعود إلى كون القصة القصيرة لا تحتاج الوقت والجهد الطويلين للتمكن من إعمال النظرة النقدية الدقيقة فيها ، وهو الذي ظل يشكو على الدوام ، من ضيق الوقت بسبب انشغاله طيلة سنوات حياته بالأعمال الحافلة بين التدريس والتأليف والتحقيق وغيرها.

وعلى العموم فإنه يمكن تناول مقاربات إحسان عباس النقدية للقصص القصيرة من ثلاثة محاور يمكن تقسيمها وتسميتها على حسب الشكل اللاحق ، واستعراض مقارباته النقدية لها على حسب التسلسل التاريخي لوضعه لها ، من خلال هذه المحاور الثلاثة المفترضة للتأكد من صحتها من عدمه ، وإن ثبت صدقها فالتأكد من مدى التزام إحسان عباس بها ، وهل من الممكن عدها منهجاً اختطه إحسان عباس في نقد النصوص النثرية الحديثة ؟ .

---

(١)- إحسان عباس شخصية العام ١٩٩٦ الثقافية ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع١٢ ، س٣ ، عمان شتاء ١٩٩٦م ص ٨٧

(٢) – نفسه ص ٨٧

(٣)- رشاد أبو شاور : مع الدكتور إحسان عباس ، مجلة شؤون عربية ع٢٠/١٩ ، أيلول – تشرين الأول ١٩٨٢م ، ١٤٠٢ه ص ٣٢٨

أ- الوحدة الموضوعية :

يستهل إحسان عباس مقارباته النقدية للقصة القصيرة – في الغالب الأعم – بالإشارة إلى زاوية ينظر من خلالها إلى تلك القصص على أنها تشكل وحدة موضوعية واحدة يربطها رابط واحد ، هو بمنزلة " القاسم المشترك " الذي تتقاطع فيه هذه القصص ، ثم يشرع بعد ذلك في مقاربة تلك القصص انطلاقا من هذه الزاوية . ففي دراسته التاريخية التقييمية لحال القصة القصيرة في السودان ، في فترة محددة من عمر الحركة الأدبية في ذلك القطر العربي ، في المقال الذي سماه " سنوات من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠ – ١٩٣٦م "(١) ، تناول عددا من القصص القصيرة السودانية في تلك الفترة . ناظرا إليها من زاوية تربطها - في نظره - وهي دوران موضوعها ، حول " الحب " إذ يقول في ذلك : " نستطيع أن نعرف مقدار الأثر الذي أحدثته في الجمهور ، من قول أحد النقاد المتصلين بمجلة الفجر : " ولقد بدأ بعض القصاصين عندنا ، بإدخال مثل هذا الحب أيام مجلة النهضة ، فنفر الناس من هذا النوع من القصص ، وقالوا إنه لا يمثل حياتهم " ونظرة واحدة إلى تلك الأقاصيص ، تدلنا إلى أي درجة خضع هذا اللون من أدب السودان في تكوينه لتأثير تلك العاطفة...." (٢) ويرى إحسان عباس أن حيازة هذا الموضوع على اهتمام القصاصين السودانيين ، في تلك الفترة جاء نتيجة لاحتذائهم لبعض النماذج الغربية والنماذج المصرية ، حيث يقول : " فهنا صورة من ماجدولين وآلام فرتر وغادة الكاميليا ، وصورة من طريقة المنفلوطي في أقاصيصه العاطفية ، ومن شخصية قيس في رواية مجنون ليلى"(٣) . ثم يضرب بعض الأمثلة من تلك الأقاصيص قائلاً : " فترى عبد المنعم بطل أقصوصة بهذا الاسم لعبد الحليم محمد ، بعد أن انتقلت حبيبته إلى بلد آخر" برزت عظام وجهه ، وغارت عيناه واصفر لونه وصار كالظل..." ويتحلى عبد المنعم بمثالية فرتر ، فقد كان يحس أن صديقه يوسف يحب حبيبته توحيدة ، فلما رأى نفسه على فراش الموت ، أوصى صديقه أن يتزوج منها قائلاً له..."(٤). وهذا الرابط في العادة لا ينفك عن مكونات القصة الأخرى ، كالغاية أو العناصر الفنية منها ، فإحسان عباس يسير مع هذا الرابط ليلاحظ انطواءه على غاية خطيرة ، ذلك أن " الحب في هذه الأقاصيص يبدأ دائما أخويا ثم يتحول جنسيا – كما يصرح بذلك القصاصون أنفسهم – وذلك ليحتالوا على الحجاب القائم بين المرأة والرجل . فهم يبذرون بذور الحب في نفس طفلين – ذكر وأنثى – لا حجاب بينهما .... "(٥)

وقد تسلم إحسان عباس أربعة كتب وصلت إليه من الأردن فنظر فيها ووجدها تشترك برابط واحد يجمعها وهو " روح الثورة والحرية " حيث يقول : " أعرف في هذه الكتب خيطا واحدا يربطها جميعها ويؤلف بينها ، لا أنها صدرت من الأردن ، ولا أنها وصلتني في شهر واحد ، ولكن أنها كلها تنتسب إلى الحرية ، وتؤرخ بصورها الجماعية والفردية ، حقاً طبيعياً لقوم مظلومين مشردين ، وكل كتاب يصدر في الأردن اليوم يعد ثورة على اليأس ، ويقظة على طبيعة الواقع المؤلم الذي يعيش فيه الناس بعد نكبة فلسطين ".(٦) فشرع يقارب هذه الكتب الأربعة انطلاقا من هذا الرابط الذي يجمعها في نظره . رغم أن ما يهمنا في هذا المقام هوكتاب " مرة في العمر" لمحمد سعيد الجنيدي باعتباره يمثل مجموعة من القصص القصيرة ، دون الكتب الثلاثة الأخرى .

---

(١)- إحسان عباس : أعوام من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠ – ١٩٣٦ ، مجلة القلم الجديد ، ع٣ ، تشرين الثاني ١٩٥٢م ص١١

(٢)- نفسه ص ١١

(٣) – نفسه ص١١

(٤)- نفسه ص ١٢

(٥)- نفسه ص ١٢

(٦)- إحسان عباس : أربعة كتب من الأردن ، مجلة الأديب / مكتبة الأديب ج٨ ، م٢٨ ، س١٤ ، أغسطس ١٩٥٥م ، ص ٥٩

أما مقالته التي تحمل عنوان " أصابع حزيران والأدب الثوري " والتي صاغها عام ١٩٧٠ بعد نكسة حزيران التي ألمت بالأمة العربية بثلاث سنوات ، باحثاً عن صدى هذه النكسة في غير نوع من الأنواع الأدبية - فإن الروح الثورية ، هي الزاوية التي ينظر إحسان عباس من خلالها إلى تلك الأعمال الأدبية ، مركزا على جانب واحد من جوانب النفس العربية ، التي تتجلى في مبدعيها وفنانيها ، وهو جانب الثورة حيث يقول : " باختصار أنا لست أقص قصة ، ولكني أحاول أن أستبين حقيقة بعض الملامح الثورية في الشعر والأدب بعد حزيران"(١) باعتبار الأدب في نظره - كما مر بنا - المرآة التي تصور معاناة الإنسان . لذلك فقد لجأ إلى البحث في نتاج الأمة الأدبي ، شعرا ونثرا ، في القصة القصيرة والرواية والمسرحية ، خالطا بين تلك الأنواع .

فهو ينظر في هذه المقالة إلى مجموعة " سداسية الأيام الستة " لصديق طفولته إميل حبيبي على أنها " مجموعة من ست قصص قصيرة، مترابطة معاً، رغم تباعدها في الشخصيات والأحداث والانطباعات " (٢) حتى يصل الأمر به إلى أن يشبهها بأنها " ستة أوتار في آلة موسيقية واحدة ، لكل وتر رنينه الخاص ، ثم هي مجتمعة تصنع لحناً واحداً "(٣). ثم يمضي مع هذه المجموعة ليلاحظ أنها " تدور في كل قصصها على نغمة العودة ، عن طريق الربط بين الماضي والحاضر ... "(٤) حيث " تسيطر فيروز بأغاني العودة على حركة هذه القصص وسياقها ، وهذا أمر غير مستغرب ، كما يسيطر ذلك الإحساس الدقيق بقيمة اللهجة الفلسطينية ، وقدرتها على الأداء على نحو عامد يوحي بالعفوية ... فاللغة عند أبناء الأرض المحتلة – بكل ما تحمله من إيحاءات – جزء لا يتجزأ من المصونات التي لا يتنازل عنها صاحبها ، شأنها في ذلك شأن الأرض والبيت والشجرة ، فكيف إذا كان هذا الشيء المصون العزيز هو الوسيلة الكبرى لتقوية الروابط والعلاقات بين أبناء تلك الأرض جميعا ؟ "(٥) . أما المجموعة القصصية " أم سعد " لغسان كنفاني ، فهي تمثل " المرأة الفلسطينية الفقيرة التي ظلت تقف عشرين سنة – مع الآلاف من أمثالها - ... " فهي تمثل - في نظره – رمزا لصمود الإنسان الفلسطيني " وقد كان هذا الرمز هو المحور الفني الذي ربط بين القصص في مجموعة " أم سعد " ... "(٦) كما يقول إحسان عباس . ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن بعضا من الدارسين ، يعدون سداسية إميل حبيبي ومجموعة " أم سعد" روايتين ، ولكن إحسان عباس يشير إليهما على أنهما مجموعتان قصصيتان كما مر بنا من خلال كلامه السابق عن السداسية ومن خلال قوله عن مجموعة أم سعد : " فقد كان هذا الرمز هو المحور الذي ربط بين قصص مجموعة " أم سعد " ... "(٧) دون أن يناقش هذه المسالة ، الأمر الذي يستشف منه أن لا أحد من النقاد العرب آنذاك يخالفه الموقف ، أو أنه مؤمن بشدة بكونهما مجموعتين قصصيتين ، أو أن الموقف الرامي إلى عدهما روايتين قد تكون في فترة لاحقة لدراسته إياهما .

ثم يعود - وعلى المنوال نفسه الذي سار عليه في مقارباته النقدية لمعظم المجموعات القصصية - لينظر بعين الناقد البصيرة ، إلى قصص غسان كنفاني كلها ، في دراسة تحمل العنوان " الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني : دراسة في فكره القصصي " من زاوية محددة ، يسميها " الجسور والعلاقات " وهذا يؤكد أنه لا يلتزم منهجاً معيناً في مقارباته النقدية للأصناف النثرية ، بل يعتمد على بصيرته النقدية ، التي تهديه لزاوية معينة يقف من خلالها ناقداً . وليس من الخطأ - في نظر هذا البحث - القول إنه يقف في زاوية معينه في نظرته النقدية ، للأعمال النثرية ، لأنه يصرح

---

(١)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن (من الذي سرق النار) ص ٢٤٤ (٥)- نفسه ص ٢٦٤
(٢)- نفسه ص ٢٤٥ (٦)- نفسه ص ٢٦٦
(٣)- نفسه ص-٢٤٥ (٧)- نفسه ص ٢٦٦
(٤)- نفسه ص ٢٦٣

بذلك بوضوح وبشكل مباشر ، حيث يبدأ هذه الدراسة ، بإيراد الأسباب التي أدت به إلى اختيار هذه الزاوية منطلقاً للدراسة ، وهي - كما يبدو - إيمانه المترسخ بفكرة " الجسور والعلاقات " في فكره النقدي ، حيث يرد على مداعبة صديقة غسان كنفاني عندما أهداه رواية " رجال في الشمس " وكتب عليها : " إلى الدكتور .... بالرغم من أن هذه الرواية لا تتعلق بالأندلس " فيرد قائلاً: " إن الأندلس على المستوى الشخصي جسر يسلكه السائر ذاهباً إلى الماضي ، أو عائداً إلى الحاضر ، وإنها على المستوى العام " قضية " في ذاتها و" قضية " بطريق المماثلة ، ولعل هذا المعنى الذي استقر في نفسي منذ عهد بعيد ، هو الذي جعلني أختار هذه الزاوية عينها حين أتحدث اليوم عن الفن القصصي عند غسان" (١) وسبب آخر هو إيمانه أيضاً ، بأن هذه الزاوية كفيلة " بإبراز المتكأ الفكري في قصصه وبالكشف عن الأسس النظرية الكامنة تحت تلك القصص " .ثم يشرع بعد ذلك بدراسة هذه القصص انطلاقا من هذه الزاوية ، كم سنلاحظ فيما سيلي من الفصل .

وحين قرأ عددا من القصص المصرية القصيرة في مجلة الآداب وهمّ بمقاربتها نقديا ، استهل كلامه بالقول : " حين تجمع عددا من القصص القصيرة لتنشرها في مجلة أدبية ، حتى ولو كانت تلك القصص تنتمي إلى قطر عربي واحد ، فليس من الضروري أن تحمل سمات متشابهة . إن الأزهار من الوادي الواحد تختلف في النوع واللون والرائحة ، ورغم ذلك كله ، فإن هذه الأقاصيص الست لا تزال – رغم التباعد في المنتمى والغاية والطريقة – تتحدث عن مظاهر مشتركة ، لا أعني المظاهر التي تلمحها العين بسرعة ، لأنها ترصد أثر البيئة ، وإنما أعني شيئا أعمق من ذلك .... إنها جميعا تعبر عن ما يمكن أن أسميه " العجز عن التحول " تحت ضغط ظرف كبير وتتلمس في شيء من التخبط بين السلبية والإيجابية طريقا لهذا التحول . كلها بعبارة أخرى موصولة بهزيمة حزيران ، تحاول أن تتمرس بمشكلة اللا حرب واللا سلم ... "(٢)

وفي دراسة له بعنوان " - تنازلات من أجل الموت وحده : تطبيق على قصص فلسطينية " يستوحي إحسان عباس هذا العنوان لهذه الدراسة النقدية- فيما يبدو- من جرح القضية الفلسطينية وألمها. هذه القضية التي استحوذت على جانب كبير من أدب الأمة العربية ،وبالذات الفلسطينيين من أبنائها ، حتى لقد صار لها أدبها الخاص شعراً ونثراً ، وقد وقف إحسان عباس ناقداً عند جوانب كثيرة من ذلك الأدب . و ها هو ذا - في هذه الدراسة - يقف بإزاء مجموعتين قصصيتين ، لأديبين فلسطينيين ، فنظر فيهما من الزاوية التي وجد قصص المجموعتين تشترك – في نظره – فيها ، وهي ما يسمّيه : تقديم " تنازلات من أجل الموت وحده "(٣) .

وقد انقطع إحسان عباس عن نقد القصة القصيرة ، لمدة طويلة استمرت قرابة ثماني عشرة سنة في الفترة ما بين عامي ١٩٧٥- ١٩٩٣م . ولعل طول فترة هذه المدة يعود للظروف السياسية التي انعكست على حياة إحسان عباس الشخصية . إذ تخللت هذه الفترة الحرب الأهلية في لبنان ، ثم انتقاله إلى الأردن عام ١٩٨٦م ، وتأقلمه مع حياة جديدة ، رغم امتلاء المجتمع الأردني بأصدقاء إحسان عباس ومريديه . ورغم هذا الانقطاع طيلة هذه المدة ، إلا أنه لم يتخل عن نظرته للمجموعات القصية القصيرة على أنها تمثل وحدة عضوية واحدة ، يكتنفها رابط مشترك يدرسها من خلاله . فقد وضع

---

(١)- إحسان عباس : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني / دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ١٩٧٢م ص ١٤١

(٢)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، ص ٤٥

(٣)- إحسان عباس : تنازلات من أجل الموت وحده / تعليق على قصص فلسطينية ، مجلة الآداب ، ع١١ ، تشرين الثاني ، س٢٢ ، ١٩٧٤م ، ص٦

مجموعة من المقالات النقدية ، تناول فيها عددا من المجموعات القصصية القصيرة لعدد من الكتاب الأردنيين ، وأدرجها في ملحق الدستور الثقافي عام ١٩٩٣م .

حيث تؤكد ذلك قراءته النقديّة ، لمجموعة " نحو الوراء " لبسمة النسور ، وذلك أنه يتلمس الروابط المشتركة بين قصص هذه المجموعة ، وأول تلك الروابط أن " الكاتبة تختار لشخوص قصصها ، وبخاصة الشخصيات الرئيسية – لحظة تمثل أزمة ، وتضع الشخصية في مواجهة تلك الأزمة ، أو ضمن كيانها الزمني الصغير ، وتمتحن الطاقة العصبية ، في قدرة تلك الشخصية على مواجهة الأزمة أو الالتفاف حولها " (١) . إذ يوظف إحسان عباس- فيما يبدو - معلومة طبية تقول :" إن العين هي المرآة التي تعكس حال الإنسان ، في ما ينوب وضعه الصحي من تغيرات " ليقول إن : " بسمة النسور في مجموعتها القصصية " نحو الوراء " تضع اليد موضع العين " وذلك لأن شخوص قصصها في نظره " لا يعانون حالات جسدية ، وإنما تستبد بهم حالات نفسيه معينة ، يكونون خلالها – أغلب الأحيان - في حالة عصبية تتمثل في حركة اليدين ، أو في ارتعاشهما " . لذلك فقد كانت الكاتبة تختار - في نظره - تلك اللحظة التي سماها " لحظة تمثل أزمة " حيث يضرب عدة أمثلة من نصوص تلك القصص ، على تحليله ذاك ، منها النص الذي يتحدث عن " الرجل الذي ينتظر القطار في قصة " رحيل " ... فهو مأزوم لشدة حرصه (المؤقت) على الدقة في المواعيد ، وشعوره بأهميته وأهمية رحلته ، وهو متضايق من الحر الشديد ... فيتحرش بموظف المحطة ... وكل ذلك يدل على أنه كان يعاني من تأزم في العلاقات ، بينه وبين كل الجمع من حوله - تأزم يستدرجه إلى انهيار عصبي ".

ثم يلتفت إلى رابط فني آخر مشترك ، توزّعَ على هذه القصص - في نظره - وهو ما يسميه " المفارقة " التي هي " عنصر أساسي في أكثر قصص المجموعة " كما يقول إحسان عباس ، ولعل المقصود بالمفارقة هنا - كما يظهر من الأمثلة التي سيضربها - هو ما يمكن التعبير عنه بالقول : إنها حدوث عكس ما هو متوقع أو ما هو مطلوب ؛ حيث تشمل المفارقة - في نظره - أكثر من عنصر من عناصر القصص " فهي لا تقتصر على الأفعال ، ولكنها تكاد تشمل كل الظواهر ، يستوي في ذلك المواقف والزمن (الماضي والحاضر) والشخصيات(الطبيب- المريض) ... " . فالرجل الذي كان ينتظر القطار في قصة الرحيل " ويصفق ابتهاجاً حين وصل القطار ، يتخلف عن المسافرين حين يهرعون إلى عربات القطار ، فلا يسافر بل يبقى جالساً على حقيبته المتورمة ... " ومثال آخر " حين يتحدث الناس عن توافه الحياة في مناسبة " تأبين " وحين يدعو المحب حبيبته ليلتقيا في مقبرة " . وتتسع المفارقة - في نظره – لتشمل " البناء الأسلوبي نفسه للقصة ، وذلك من خلال التقرير المعاكس ، فتبدأ قصة " انفجار " بهذا التقرير : " لم يختلف شيء في ذلك الصباح عن أي صباح آخر ، ثم تتلو ذلك استثناءات ، تدل على أن اختلافات كثيرة حدثت ... " .

أما آخر الروابط المشتركة بين قصص هذه المجموعة - في نظر إحسان عباس - فهو ما يسميه " رفع الغشاوة السحرية ، عن حقيقة الواقع (أو الصحوة من الحلم) ... " حيث يقول : " ففي كل هذه القصص ينقشع القناع الواهي ويبهت الألق ، وتبرز التفاهة بوجهها العادي الممقوت ... " ومن أمثلته - في نظره – شخصية عيسى في قصة " لقاء " ، بعد أن " كتب في عهد الصبا " سأصبح قبطاناً ، إن بحار العالم تنتظرني " مات غرقاً ، قبل أن يتخرج من البحرية بشهرين (لقد صدق فإن بحار العالم انتظرته) ... " .

---

(١)- إحسان عباس : اليدان مرآة الإنسان (قراءة في قصص " نحو الوراء " لبسمة النسور) ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٦ /٢/ ١٩٩٣م ، ع٩١٦٧ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

ثم يقرأ مجموعة " الحصان " لهند أبو الشعر ليلاحظ أن " جو الموت " يخيم على عدد من قصصها ، حيث يقول : " يخيم جو الموت على عدد من القصص التي تحمل عنوان " الحصان " للكاتبة الأردنية هند أبو الشعر ... وليس هذا الجو قاصرا على القصة الأولى ، ولكي يصل القارئ إلى هذا الحكم عليه ألا يكتفي بقراءة عناوين القصص . فعنوانا القصتين الثامنة والتاسعة " الموت وسط الزنابق " و " الموت في الفضاء الرمادي " يدلان على الموضوع مباشرة ، فأما قصة " الحصار " (وهي الثانية عشرة) فإن عنوانها لا يصرح بالموت ، ومع ذلك فهي تتحدث عن لحظة الموت . كذلك الحديث عن صفين واقتتال الأخوة ... "(١) وهكذا يشكل الموت رابطا يشترك فيه عدد من قصص هذه المجموعة ، حيث يدرس إحسان عباس العناصر الفنية في بناء هذه القصة من خلال هذا الرابط كما سنلاحظ في الصفحات اللاحقة من هذا البحث .

أما الرابط الذي تشترك فيه قصص مجموعة " البابور " لسليمان الأزرعي فهو ثيمتا " الزوبعة " و" السلطة الأبوية " التي " ... يمثلها الجد أو الأب في حياة الأسرة ، أو الخوري في الكنيسة ، أو الموظف الكبير الذي لا يطيق أي تشكيك في حدود سلطته المطلقة ... "(٢) هاتان الثيمتان اللتان تتداخلان في البناء الفني لقصص هذه المجموعة . حيث تنطلق أولى الزوابع في نظر إحسان عباس في هذه المجموعة القصصية ، في قصة البابور لدى تطبيق العقوبة على توفيق - شقيق إبراهيم بطل القصة - الذي اتهمه أبوه بسرقة البابور إذ " يبدو توفيق فيها وقد طرح أرضاً ووضع أبوه حد السكين على عنقه وهو يقول له : " أين البابور يا ابن الكلبة " ودمه ينزف... ولولا تدخل المختار وتهدئته للأب وتأنيبه له ، لما هدأت الزوبعة أو وجدت لها قراراً " ثم يجد إحسان عباس المصداق الحقيقي لفكرة الزوبعة هذه ، في القصة التي تحمل ذات العنوان " الزوبعة " إذ تظهر فيها زوبعة محسوسة في أحداث القصة ، ثم تتكاثر الزوابع فترسم هذه القصة " صورة دقيقة للجد المراوغ ، الذي يزعم أنه يكره اللفّ والدوران ، وهو بضد ذلك ، شديد اللجوء إلى التسويغ لتصرفاته ... " حيث يقرأ إحسان عباس هنا بنظرته النقدية الدقيقة أن هذا " الجدّ في مجالات تفكيره ونشاطاته المتنوعة ، يمكن أن يعد زوبعة إنسانية " ثم تثور به زوبعة طبيعية في أحداث القصة " اتجهت نحوه والتفت حوله ، وهو يدعو أن تتوجه نحو " الظالمين " ولم يخرج الجد من تلافيف تلك الزوبعة ، إلا وقد اكتسى باللون الرمادي ... " ثم تتكاثر الزوابع - في نظر إحسان عباس - " بحضور الإنجليزي الأشقر ، الذي كان أثناء بحثه عن المختار ، يشتم الفلاحين وينعتهم بالحيوانات ، فهجم عليه الفلاحون ، وكل واحد منهم زوبعة قائمة بذاتها ... وأعلنت زوبعة البشر عرسها على أرض الحقول... " حيث يرى إحسان عباس أن " الانتقال من الفرد الزوبعة ، إلى زوبعة الطبيعة ، إلى زوبعة الجماعة الإنسانية ، منح القصة مبنى فريداً في تأثيره ، ولولا المبالغة في التفصيلات حول الزوبعة الإنسانية الفردية ، لجاءت القصة ذات وحدة نامية متصاعدة " .

أما الرابط المشترك الثاني وهو " السلطة الأبوية " فإنه يقترن في الغالب ، بثيمة الزوابع السابقة الذكر في هذه القصص في نظر إحسان عباس . وبما أن هذه السلطة تعتمد " سياسة القهر والقمع والبطش والتحكم " - في نظره - فإنّ هذا النوع من القصص ، يصلح " على الرغم من التصوير الواقعي فيه ، أن تقرأ فيه رموز بجوانب كثيرة من حياة المجتمع ، الذي تهيمن هذه السلطة فيه هيمنة واضحة... " حيث يقرأ إحسان عباس هذا الرمز في أكثر من قصة في هذه المجموعة ، فالقصة التي تحمل عنوان " الانتفاضة " ولا علاقة لها في نظر إحسان عباس بالانتفاضة الفلسطينية – تعكس في

---

(١)- إحسان عباس : ملامح رمزية في مجموعة الحصان لهند أبو الشعر ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٥/٧م ، ع٩٢٣٦ ، ص٩
(٢)- إحسان عباس : مجموعة البابور لسليمان الأزرعي ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٦/٢٥م ، ع٩٢٨٠ ، جميع الفقرات المقتطفة التالية في هذه الصفحة من المقالة ص٩

نظره " وضع السلطة الأبوية ، لأنها تصور كيف تمثل الجماعة نفسها أحياناً سلطة مستبدة ، وأنها في سبيل الانسجام العام تخنق الحرية الفردية ، وترى في هذه الحرية رفضاً وتحدياً لاستمرار ذلك الانسجام ، وإن كان انسجاماً مؤسساً على خطأ ". أما قصة " اللوزة " والتي هي في نظر إحسان عباس " من خير ما كتبه الأزرعي " من حيث الإحكام وقلة الاستطراد – فإنه يقرأ الرمز في السلطة الأبوية فيها ، وفي شجرة اللوزة التي ستشكل " سلطة موازية " للسلطة الأبوية ، ويقرأ الرمز كذلك في الامتداد العامودي والأفقي لهذه السلطة الموازية ، وفي رد الفعل المتولد من قبل الشخصيات الأخرى في القصة ضد هاتين السلطتين : السلطة الأبوية ، والسلطة الموازية . فالأب في هذه القصة " يكثر الزمجرة وإلقاء الأوامر ... ويتحكم في الأمروالنهي كيف يشاء ، ويعتز بلوزته ويفاخر بها ، ويبدو ابنه إلى جانبه إنسانا ضعيفا لاحول له ولا قوة ، يتجرع غصص الإهانة على مسمع من أولاده ... " حيث تكبر اللوزة وتتضخم مع الزمن ، وتصبح ممثلة لسلطة " أخرى لا تغيب ، موازية لسلطة الأب نفسها ، مؤازرة لها لا منافسة ، وقد بسطت ظلها على لوز الآخرين ، لأن صاحبها – بنوع من التحكم - أمر جيرانه بتطعيم لوزهم منها " حيث يتولد بعد ذلك ما يسميه إحسان عباس " تحدي الضعفاء " والذي " يتم حين يغيب الرقيب المتسلط ، حينئذٍ كان الابن والأولاد (والأحفاد) يوسعون اللوزة ضرباً بالعصي ، فيتساقط اللوز والأوراق عنها ... " الأمر الذي يؤدي بالأب إلى أن " يصرخ في وجوههم ، لأنهم خالفوا أوامره بعدم الاقتراب من اللوزة ... " وهكذا تستمر السلطة دون نهاية في نظر إحسان عباس .

أما قصة " بانتظار الزير سالم " والتي يقرأ فيها إحسان عباس ذات الرمز ، وهو السلطة الأبوية ، فإن الكاتب سليمان الأزرعي يلجأ إلى استخدام بعض الإضافات الفنية - في نظر إحسان عباس - لكشف " النفاق الاجتماعي " في هذا المجتمع العريض ، الذي " يضم الريف والمدن ويخضع لأنواع مختلفة من السلطة البطريركية (الأبوية) ... " كما يقول إحسان عباس ، حيث يضيف الكاتب إلى صورة " الأب المتسلط والابن المقموع ، صورة للخلاف بين أخوين ، أحدهما فقير والآخر ميسور الحال ، وكيف يستشري هذا الخلاف ويمتد ... وصورة أخرى للقسوة في معاملة المرأة ، حين يقدر لها ألا تنجب ولداً ذكراً ، والتضحية بها على مذبح الإهمال ... "(١) .

وهكذا نلاحظ إلحاح إحسان عباس وتطلبه للوحدة الموضوعية بين قصص المجموعة التي هو بصددها ، فإذا افتقدها شكا من ذلك الفقد ، فها هو ذا يقف بإزاء مجموعة " يوم عادي " للكاتبة لليلى الأطرش التي تمثل آخر مقارباته للمجموعات القصصيّة القصيرة ، من حيث الترتيب الزمني . حيث ينظر في قصص هذه المجموعة ، فيرى عوامل التمايز والتباعد بين قصصها ، أكثر من العوامل التي يكتنفها التوحد ، لذلك يشعر القارئ – بشكل غير مباشر – من كلام إحسان عباس في هذه المقاربة ، إلحاحه على ضرورة أن ترتبط قصص أي مجموعة قصصية برابط يكتنفها . فهو يقرأ في هذه المجموعة " قصصاً غير عادية ، في اتساع مجالات التجربة الإنسانية وفي تنوعها ، وهو تنوع يبسط ظله على الشخصيات ، في تفاوت الأعمار والبيئات والتجارب والميول ، وعلى تفرد كل قصة ببناء قصصي يناسبها ... وتطرح كل قصة مشكلة أو قضية معينة ، ولهذا أيضاً يكثر التنوع في الموضوعات ... " ثم يشكو من ذلك بقوله في أثر هذا الاستعراض : " يظل من الصعب على القارئ ، أن يكتشف في القصص عناصر توحد أو تقارب فيما بينها "(٢) .

---

(١)- إحسان عباس : مجموعة البابور لسليمان الأزرعي ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٦/٢٥م ، ع٩٢٨٠ ، جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

(٢)- إحسان عباس : يوم عادي لليلى الأطرش ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٩/٢٤م ، ع٩٣٧١ ، ص٩

ب - الغاية والسياق الخارجي

يحتفل إحسان عباس باستمرار في مقارباته النقدية للقصص القصيرة بالمغزى أو (الغاية) التي يرمي النص إليها ، رابطا بين السياق الداخلي للنص والسياق الخارجي الذي قيل فيه هذا النص ، وتعلق ذلك بحياة الإنسان وقضاياه وواقع تلك الحياة ، وهموم الأمة العربية وقضاياها في العصر الحديث ، فهو يقول في ذلك : " كانت الغاية في الفن دائما ، محورا لاختلاف واسع على مدى الزمن ... وتنعكس الغاية في الفن على المهمة ، فإذا تحددت الغاية ، أصبح من السهل تحديد النطاق الذي يمكن للفن أن يروده ... " (١) . حيث يحكم في الغالب على نجاح هذه النصوص التي هو بصددها أو إخفاقها بناءً على قدرة النص على تحقيق هذه الغاية ، ولعل هذا راجع إلى فهمه لوظيفة الأدب وضرورة أن يكون غائيا وهادفا – كما مر بنا في الفصل الأول من هذا البحث . يقول محيي الدين صبحي : " ففي الأدب ، ليس المعنى في ظاهر اللفظ ، وليس المعول على ما يقوله النص ، فكما أن البنية أو النسيج أهم من المعنى المباشر ، كذلك فان الإيحاء والتذوق أهم من مضمون النص ورسالته ، وفي هذا المجال لا يعلو على الناقد د . عباس أحد من العرب ... "(٢)

فقد استهل دراسته " أعوام من عمر الأقصوصة في السودان ١٩٣٠ – ١٩٣٦م ، بقوله إن أهمية القصة القصيرة تنبع من كونها " من أشد ألوان الأدب صلة بالحياة حين تكون مستوحاة من البيئة . وقد وجدت الأقصوصة السودانية سبيلها إلى الوجود عندما كان الأدب السوداني عامة يسير في مرحلة ناهضة تريد له الانفلات من قيود التقليد ، وتنادي بضرورة اعتماده على التجربة واتصاله بالحياة وتدعو الأدب ليتغذى من طبيعة البلاد وشخصياتها وتاريخها " فهو يشير بهذا الكلام إلى أن أهمية الأقصوصة - في نظره - تنبع من أهمية الغاية التي من الممكن أن تؤديها ، وهي صلة الأدب بالحياة ، هذا المعنى الذي سيظل يلح علي أهميته باستمرار .

وفي إطار حديثه عن الرابط الذي يربط القصص القصيرة التي هو بصددها في هذا المقال – وهو الحب - التفت إلى غاية خطيرة في هذا الأدب ، وهي أن " الحب في هذه الأقاصيص يبدأ دائماً أخوياً ، ثم يتحول جنسياً – كما صرح بذلك القصاصون أنفسهم- وذلك ليحتالوا على الحجاب القائم بين الرجل والمرأة ، فهم يبذرون بذور الحب في نفس طفلين – ذكر وأنثى- لا حجاب بينهما ، على مثل ما حدث لقيس وليلى ، ثم يتدرجون بها حتى تجيء نقطة التحول الحاسمة في حياتهما ، فتخلق فيها مأساة مؤلمة " ثم يتابع إحسان عباس تحليله " الغاية " من تلك القصص ، فيرى أن الأقصوصة السودانية ، في تلك الفترة ، تعالج " مشكلة كانت قائمة في المجتمع العربي عامة ، وهي زواج الفتى من فتاة قد سميت له ورضيها أبوه " . حيث ترمز الأقصوصة السودانية في نظره " إلى تعطل الإرادة عند كل من الفتى والفتاة ، وتحاول أن تثور بهما على هذا الوضع التحكمي " . ويعلل هذه الغاية بأن " هذا القصص كان معاصراً لحركة قوية تطالب بتعليم المرأة ، ومنحها شيئاً من الحرية الشخصية "(٣).

وعندما تناول كتاب " مرة في العمر" لمحمد سعيد الجنيدي بالمقاربة النقدية ، في مقالة " أربعة كتب من الأردن " أخذ على الكاتب إغفاله الغاية ، إذ رغم أن الأستاذ الجنيدي في نظر إحسان عباس صاحب " نزعة واضحة إلى تصوير الكفاح والتحرر في قصصه " إلا أنه " يبعد عن أحداث وطنه

---

(١)- إحسان عباس : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي الحديث ، مجلة الآداب ع٣ ، آذار س١٠ ، ١٩٦٢م ص ١١

(٢)- محيي الدين صبحي : إحسان عباس والنقد الأدبي ص ٨

(٣)- إحسان عباس : أعوام من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠ – ١٩٣٦ ، مجلة القلم الجديد ، ع٣ ، تشرين الثاني ١٩٥٢م . الفقرات المقتطفة السابقة من المقالة ص ١١ ، ١٢

وشئونه الواقعية وشخصياته ، ويلتمس موضوعاته في نواح بعيدة "(١) .

إلا أنه وقف موقفا مغايرا للموقف السابق عند تناوله ، قصص صديقه رئيف خوري بالمقاربة النقدية . إذ إن أول ما لفت انتباهه في هذه الدراسة ، هو المعين الذي استمد منه رئيف مادة قصصه التي أنتجها في تلك الفترة التي حددها إحسان عباس للدراسة - الفترة الممتدة ما بين عامي ١٩٤٦-١٩٥٠ ، فوجد أن رئيف قد عاد للموروث العربي الأدبي القديم ، فاستمد منه مادة هذه القصص " فكانت خطته هي وضع خمر عتيقة في آنية جديدة ، أو بعث وقدة الجدة في عروق طال خمودها "(٢) ، وهنا نصل مع إحسان إلى الجانب الذي يتطلبه دائماً ، وهو أن تكون غاية الأدب مستمدة من واقع حياة الإنسان وخدمة قضاياه ، إذ وجد أن الأمر هنا مختلف بالنسبة لرئيف خوري ، فقد " كانت الثقافة ، لا تجربة الحياة العملية المعاصرة ، هي سبيله إلى مزاولة القصص " وإحسان عباس لا يعيب ذلك على هذا الصديق الراحل ، وذلك لأن " موقف رئيف يدل على إيمان بالتراث العربي ، وعلى صلاحية جوانب منه للحياة المتجددة ، وعلى نزوع رئيف إلى وصل الماضي بالحاضر" وربما دلّ ذلك على إيمان إحسان عباس ، بأن هذا الموقف من رئيف ، يعد ارتباطاً بقضية الأمة العربية ، وإحسان عباس ظلّ على الدوام مؤمناً بقضية أمته منحازاً لها في فكره ، سيما وأن رئيف خوري قد وضع تلك الكتب الأربعة ، في فترة يصفها إحسان عباس بقوله : " ويستطيع دارس تلك الحقبة بعد الحرب الثانية أن يربط بين هذه الصورة ، والظروف الاجتماعية التي حفزت إليها " .

ثم يتابع إحسان عباس حديثه عن عمق الغاية وبعد تأثيرها في كتابي رئيف خوري الأولين ، اللذين يمثلان مجموعتين من القصص القصيرة وهما : مجوسي في الجنة ، وصحون ملونة ، فيلاحظ أن غاية رئيف فيهما - بحكم كونهما يستمدان مادة القصة من الموروث القديم - كانت " ترمي إلى إحدى غايتين : إما التحلية والفكاهة ، وإما العبرة وتغذية الفطنة " إذ يرى أن رئيف " استطاع في القصص التي تستمد فيها العبرة ، أن يعرض أفكاراً معاصرة- ولو بطريق إيحائي- وساعده على ذلك ميله الطبيعي ، وقيام تلك القصص نفسها على نزعة إنسانية عامة ، أما القصص ذات الغاية الفكاهية ، فلم يستطع أن يضمنها شيئاً زائداً على الإضحاك " وعلى العموم ، فإن رئيفاً في نظر إحسان عباس " لم يحاول عامداً - في هذا الدور المبكر- أن يعرض قضايا وأفكاراً معاصرة ، فكانت محاولاته الأولى تغييراً للشكل ، وتعميقاً للغايتين الأخلاقية والفكاهية عن طريق ذلك التغيير نفسه" .

ورغم ذلك الإعجاب ، إلا أن رئيفا يظل- في نظره - مبتعداً عن قضايا عصره من حيث الغاية ، يعيش في أجواء النصوص الأدبية العربية القديمة ، الأمر الذي أدى به إلى التأثر بالإشكال الفنية لتلك النصوص . ففي كتابه " صحون ملونه " يجده إحسان عباس ، قد استخدم طريقة المشاهدة الحوارية ، ذات طابع يصفه إحسان عباس بأنه " ممسرح " في إبراز إثني عشر موقفاً ضمنها مجموعة " صحون ملونة " متابعاً ومحتذياً لتلك النصوص القديمة ، يقول إحسان عباس : " إن كل من قرأ نماذج من الحكايات التي تزخر بها الكتب العربية ، يلفته كثرة ما فيها من حوار" . حيث يظل تركيز إحسان عباس منصباً على الغاية من الأدب ، فيلاحظ على رئيف أنه في مشهدين من ذات المجموعة هذه ، وهما : صحون ملونة ، والتابوت يشهد " أخذ يومئ إلى بعض القضايا والمشكلات المعاصرة " وذلك أنه استطاع في هذين المشهدين " أن يبرز اهتماماً خاصاً بشخصية المرأة ، وهو عنصر هام كان يواجهه في اختياره لبعض الحكايات دون بعضها الآخر... وذلك أن شاهنزان بطلة القصة الأولى ، إنما

---

(١)- إحسان عباس : أربعة كتب من الأردن ، مجلة الأديب / مكتبة الأديب ج٨ ، م٢٨ ، س١٤ ، أغسطس ١٩٥٥م ص ٥٩

(٢)- إحسان عباس : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م ، هذه الفقرة والفقرات التالية في هذه الصفحة مقتطفة من المقالة ص ١١ –١٣

هي زوجة رجل بستاني ، فهي وزوجها من الطبقة الفقيرة الكادحة ، ويسيطر على حياتهما حب نقي متبادل ، فأخلاقيتهما في رفض الملك نفسه ، وما يقدمه من هدايا مغرية ، هي أخلاقية تلك الطبقة في حفاظها وترفعها ، وفي القصة الثانية لم يكن رئيف يهدف إلى إبراز ذكاء " جميلة " بقدر ما كان يرمي إلى فضح الفساد المستشري في طبقات الموظفين الكبار"(١) .

ويتجلى تركيز إحسان عباس على الغاية الفنية وضرورة ارتباط الأدب بواقع الإنسان وتصوير جوانب حياته في الدراسة التي صاغها عام ١٩٧٠ بعنوان " أصابع حزيران والأدب الثوري " بعد نكسة حزيران التي ألمت بالأمة العربية بثلاث سنوات ، باحثاً عن صدى هذه النكسة في غير نوع من الأنواع الأدبية ، فهو يرى أن الأدب إذا كان " يختلف عن المجالات الفكرية الأخرى في وسائل التعبير ، فإنه يشاركها في أنه لا بد أن يحتوي " قيماً" وأن يكون غائياً ، وأنه لا بد من أن يلتقي مع المجالات الفكرية في النهاية ، من حيث عمله على تطوير الإنسان " (٢) . هذا الموقف الذي سيظل إحسان عباس يلح عليه باستمرار، في مقارباته النقدية ، انطلاقا من فهمه لوظيفة الأدب ووجوب انطلاقه من حياة الإنسان وخدمته لقضاياه ، حيث يقول في موضع آخر : " إن انعدام البعد الذي يفصل بين الفنان والشعب ، يستطيع أن يؤدي بالفنان إلى تفهم لأوضاع ذلك الشعب وتطلعاته معاً ، ومن ثمّ فلا بد أن يغدو أدبه نتيجة لذلك – أحفل بالواقعية والإيجابية - وهما عنصران لازمان في كل أدب يواكب الحياة والقضايا الإنسانية ، وفي مثل هذا الوضع يصبح الفنان قادراً على أن يستلهم القوى المتطورة في أمته وأن ينتزع نماذجه ورموزه من أعماقها الخيرة..."(٣) حيث يبدو أن هذا الموقف قد " تأثلت أصوله وجذوره في نقد الشعر أولا ، ثم يستمر في نقد النثر كذلك "(٤) كما يرى عباس عبد الحليم .

فهو يتلمس هذا الجانب في القصص القصيرة والروايات التي أدرجها في هذه الدراسة كأمثلة على الروح الثورية التي سادت أجواء الأمة العربية على إثر هذه النكسة . فيجد أن قصة " رحماك يا دمشق " لسهيل إدريس تشبه في جوها رواية " عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات ، وذلك في إطار حديثه عن سلبية المثقف العربي الذي يمثله بطل قصة " عودة الطائر إلى البحر" في الأيام الستة لحرب حزيران والتي سيلي الحديث عنها فيما بعد ، حيث وجد إحسان عباس تشابهاً بين جو القصتين في هذا الجانب ، فقال : " ولقد أذكرتني هذه القصة ، قصة قصيرة بعنوان " رحماك يا دمشق " للدكتور سهيل إدريس ، كتبها يصور احساسات امرئ مؤمن بالوحدة بين مصر وسورية ، حينما ألقي إليه نبأ الانفصال ، هنالك حاول الدكتور سهيل أن يصور الانفعالات النفسية التي عبّر عنها بطل القصة ، بين لحظة إعلان الانفصال واللحظة التي أعلن فيها الرئيس جمال عبد الناصر ... "(٥) حيث تتشابه القصتان - في نظر إحسان عباس - في التزام كاتبيهما في تصوير " حرفية الواقع " هذا الواقع الذي يتمثل في استسلام وسلبية بطلي القصتين في هذين الحدثين ، فبطل قصة سهيل إدريس " يلازم المذياع دون أن يكون لديه حول أو قوة ، لدفع شيء أو إحقاق شيء "(٦)

ولدى بحثه عن الرابط الفني الذي يجمع قصص مجموعة " سداسية الأيام الستة " لإميل حبيبي في هذه الدراسة ، التفت إلى السياق الخارجي الذي كتبت فيه هذه المجموعة ، فوجد أنها تدور جميعاً

---

(١)- إحسان عباس : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م ، ص ١٣
(٢)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن (من الذي سرق النار) ص ٢٤٤
(٣)- نفسه ص ٢٦٤
(٤)- عباس عبد الحليم عباس : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ٣٥٧
(٥)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن (من الذي سرق النار) ص٢٥٧
(٦)- نفسه ص ٢٥٧

بين حقيقتي العودة إلى فلسطين المحتلة ولقاء الأحبة والأهل ، ولكنها تبدأ تتمايز بعد ذلك في نظره. إذ " بين العودة واللقاء فرق في " وجهة الحركة " وحسب ، ولكنه فرق عميق .. فالذين بقوا ، هم الذين آثروا السجن الصغير في سبيل الأرض والبيت والذكريات والماضي والمستقبل،أما الذين ارتحلوا فهم الذين آثروا...(آثروا ماذا؟) النجاة المؤقتة السجن الكبير.." (١) ، كلمات يقولها إحسان عباس ، يختلج فيها صوت الناقد مع صوت المتلقي المتأثر بحال شعبٍ انقسم بين مرّ على الإقامة في السجن الصغير في حضن الأرض المحتلة ، وبين مرتحل إلى السجن الكبير في الديار المجاورة.

وفي قراءته للقصص المصرية بمجلة الآداب، يلح على الغاية فيها . الغاية التي تتناول قضايا الأمة ككل والإنسان كفرد ، ويربط بين سياقها الداخلي والسياق الخارجي الذي كتبت ضمن إطاره ، والذي يتبدى من خلاله سمو غايتها الفنية . حيث إن هذه القصص – كما يقول إحسان عباس - : " رغم التفاوت والتباين في التقنية والهيكل الخارجي والأحداث – تتفق في المنطلق والغاية : إنها جميعها تعبر عما يمكن أن أسميه " العجز عن التحول " تحت ضغط ظرف كبير ... كلها – بعبارة أخرى - موصولة بهزيمة حزيران ، تحاول أن تتمرس بمشكلة اللاحرب واللاسلم ... "(٢) ثم يتلمس هنا الغاية النبيلة منها بقوله : " إن منظورها النهائي هو " الحرب " ولكنها ليست الحرب العدوانية ، بل هي حرب مقدسة من أجل الحقوق المهدورة ، وفي هذا تتمثل إنسانيتها وعدالة غايتها " وهي تدور بمجموعها - في نظره - في فلك المذهب الذي ظلّ دائماً يثير إعجابه - فيما يقرأ وينقد من قصص - وهو المذهب الواقعي ، فيقول : " إننا إزاء قصاص يتحدثون بواقعية وبساطة ، ولكنهم يدركون جميعاً المسؤولية المنوطة بالكاتب الواقعي المفكر في هذه المرحلة من تاريخنا العربي ... وإذا كانت هذه القصص تلح على " التفسخ " الداخلي ، أكثر من إلحاحها على وحدة القوى ، فما ذلك إلا لأن واقعنا يواجه هذه المشكلة بقوة ويلتمس - في عمى غير مدرك الأبعاد - طرقاً للخروج منها "(٣).

أما مقالته " تنازلات من أجل الموت وحده : تطبيق على قصص فلسطينية " (٤) فإنه يستوحي عنوانها - فيما يبدو - من جرح القضية الفلسطينية وألمها ، مما يدلل على تركيزه على الغاية الفنية . وعلى ربطه السياق الخارجي بالسياق الداخلي ، ثم يمضي في تحليل نصوص تلك القصص رابطا السياق الخارجي فيها بالسياق الداخلي ، كما سنلاحظ فيما يلي من الفصل .

وقد كتب إحسان عباس مقالة نقدية شاملة ، بعنوان " نظرة في ملف الأدب السوداني " ، إسهاماً منه في الحركة النقدية العربية ، ووفاءً منه لبلد أقام فيه ردحاً من الزمن ، وغادره قبل كتابة هذا المقال بما يقرب من خمس عشرة سنة ، فتطرق فيها بإيجاز لعدد من القصص القصيرة السودانية في مطلع السبعينيات من القرن الماضي ، مركزاً نظرته على السياق الخارجي ، وبعض العناصر الفنية فيها والمذاهب الفنية التي تسير بعضها في فلكها ، والمنهجية التي يسلكها بعضها الآخر . فالقصة القصيرة السودانية ، في تلك الفترة التي يتحدث عنها (أواسط السبعينيات من القرن العشرين) كانت – كما يقول إحسان عباس - : " تتميز بأخلاقيتها الهادئة ، وسماتها الواقعية ، أياً كان المبنى الذي تعتمده : أعني سواء كان ذلك المبنى تقليدياً أو تجديدياً "(٥) حيث تمثل قصة " القبو" لجمال عبد الملك - في نظره -

---

(١)- نفسه ص ٢٦٠

(٢)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، ص ٤٥

(٣)- نفسه ص ٤٥

(٤)- إحسان عباس : تنازلات من أجل الموت وحده / تعليق على قصص فلسطينية ، مجلة الآداب ، ع١١ ، تشرين الثاني ، س٢٢ ، ١٩٧٤م ، ص٦

(٥)- إحسان عباس : نظرة في ملف الأدب السوداني ، مجلة الآداب ، ع٥ ، أيار ، س٢٣ ، ١٩٧٥م ، ص١١٢

أبرز تلك القصص " غائيّة في واقعيتها " . ثم يوجه حديثه إلى قصص صديقه عثمان على نور ، بشكل عام ، دون أن يذكر أي قصة من قصصه ، ملتفتاً إلى أن الكاتب في السياق الخارجي لهذه القصص " لم يفارق خطه الاجتماعي"(١) الذي يصفه من ناحية فنية بأنه خط " فوتوغرافي " وهذا المصطلح يربط القصص بالواقعية ولا ريب .

ج : العناصر الفنية :

رغم احتفال إحسان عباس بالغاية الفنية والسياق الخارجي للنص ، وتركيزه على زاوية ينظر من خلالها إلى القصص القصيرة التي هو بصددها ، كما رأينا من خلال ما سبق ، إلا أن " النص " يظل هو مرجعه يستنطقه ويبحث في جوانبه الفنية غير فاصل إياه عن الجانبين اللذين سبقت الإشارة إليهما ، بحيث يتناول العناصر الفنية الداخلية في بنية النص ، مع قدرة كبيرة على ابتكار المصطلح النقدي العربي ، موجها الملاحظات والنصائح للأدباء ، مصدرا الأحكام .

فبعد أن لاحظ دوران القصص القصيرة السودانية ، في مقالته " أعوام من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠ – ١٩٣٦ " – حول موضوع " الحب " الذي شكل الزاوية التي نظر إليها من خلالها ، التفت إلى بعض العناصر الفنية في نصوص هذه القصص، فلاحظ أن " أكثر الشخصيات التي تتردد في تلك القصص هي شخصية الموظف والطالب ، وسبب ذلك – في نظره - أن الكتاب أنفسهم من طبقة المثقفين الذين مروا بهذه التجربة في حياتهم" . وتابع معللاً شيوع ظهور هاتين الشخصيتين في تلك القصص ، بكون" شخصية الموظف ، تقلل ظاهرياً من عامل القدر في تحريك الأشخاص ، وتجعل انتقال الموظف سبباً في خلق العقدة القصصية... أما شخصية الطالب ، فإن بروزها في هذه القصص قد أفسح المجال للسرد الكثير، إذ القصة تنشأ مع غربة الطالب من قريته إلى المدينة ، وتظل تكبر كلما كبر حتى تصطدم بالواقع أو المصادفة أو بالقدر" . ثم التفت إحسان عباس في حديثه عن العناصر الفنية فيها ، إلى عيب اعتور عموم تلك القصص – في نظره - وهو عدم وضوح ما يسميه " الجو" ، فالجو السوداني في هذه الأقاصيص " غير واضح كثيراً " ، والظاهر أن مصطلح " الجو" هو اسم جامع في نظر إحسان عباس ، لكل عناصر البيئة من إنسان ومكان ولغة وعادات وتقاليد ، حيث يتابع كلامه السابق قائلاً : " وإذا استثنينا بعض معالم القرية المخضرة الناعمة ، وفتياتها وهن يملأن الجرار ومنظر العواصف والرعود ، وإذا استثنينا بعض العبارات المحلية في أقاصيص السيد الفيل ، حكمنا بأن الأقصوصة في الفترة التي نؤرخها ، لم تكن قد وصلت مرحلة فنية ممتازة " . ثم يلتفت إحسان عباس في هذا الإطار إلى ناحية أخرى يعبّر عنها بمصطلح يسميه " القوة القصصية " ، عندما يميز قصة " بعد التجربة " لأبي الحاج ، عن غيرها من القصص في هذا الجانب ، والظاهر أن المقصود بهذا المصطلح هو ما يسميه إحسان عباس " الدقة التامة " لدى تعليقه على أحداث هذه القصة ، حيث يقول : " وقد استطاع القاص(وردت الكلمة بلفظة القصص في المقال) أن يصور في دقة تامة تغير نفسية الفتاة ، و إمعان الرجل في مخادعتها فسخر من سذاجتها ، وتهكم بالفضل المصطنع الذي يدعيه الرجل لنفسه"(٢) .

وقد انتابت الحيرة إحسان عباس عندما نظر في كتاب " مرة في العمر " لمحمد سعيد الجنيدي ، هل يعد هذا الكتاب قصصاً أم لا ، فقال : " ما أدري هل أستطيع أن أسمي كتابه " مرة في العمر " قصصاً ،

---

(١)- نفسه ص ١١٢

(٢)- إحسان عباس : أعوام من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠ – ١٩٣٦ ، مجلة القلم الجديد ، ع٣ ، تشرين الثاني ١٩٥٢م . هذه الفقرة والفقرات السابقة في هذه الصفحة مقتطفة من المقالة ص ١١ ، ١٢

أو لا..."(١) وذلك لأنه رأى أن " بعض قصصه ، صور شعرية ، فيها عذوبة الشعر، وبعضها الآخر خطب حماسية " ولكنه رغم هذه الحيرة ، مضى في مقاربة هذا الكتاب على أساس أنه يمثل مجموعة من القصص القصيرة ، في إطار ذات الرابط الذي تناول فيه بقية الكتب وهو " روح الثورة والحرية " في هذا المقال الموجز ، فالتفت إلى بعض العناصر الفنية في بناء هذه القصص ، آخذا عليه بعض العيوب ، حيث يقول : " انه مغرق في التصوير ، مغال في التفلسف وإرسال الحكمة ، حيث يقتضيه المقام وحيث لا يقتضيه " ويدعوه إحسان عباس إلى" التروي والتجويد ، وكبح الشطحات الخيالية ، إذا أختار الأقصوصة مجالاً للتعبير ، وإلا فإنه قادر أن يسلك سبيل جبران ، في طريقته المزدحمة بالصور ، المعتمدة على الوثبات الخيالية اللامعة "(٢) .

وعندما صاغ إحسان عباس مقالته بعنوان " رئيف خوري والقصة " ، في تأبين صديقه رئيف خوري ، اختار فترة زمنية من عمر هذا الصديق ، ليدرس فيها علاقته بالقصة ، وهي الفترة الممتدة ما بين عامي ١٩٤٦- ١٩٥٠. وذلك لأن هذه الأعوام الخمسة تمثل في نظره " فورة النشاط القصصي وحدته وحدود أبعاده لدى رئيف "(٣) فلفت انتباهه - بداية - المعين الذي استمد منه رئيف مادة قصصه التي أنتجها في تلك الفترة ، إذ وجد أن رئيفا قد عاد للموروث العربي الأدبي القديم ، فاستمد منه مادة هذه القصص " فكانت خطته هي وضع خمر عتيقة في آنية جديدة ، أو بعث وقدة الجدة في عروق طال خمودها " فقد فهم إحسان عباس إذن ، أن رئيف خوري قد استلهم هذا الموروث ووظفه لإبداع نصوص نثرية تحفل بعراقة الموروث وجدّة الحديث ، وذلك أن رئيفا – كما يقول إحسان عباس - : " اختارسبعة مواقف مما قرأه في التراث العربي ، وصاغها من جديد ومنحها جوا قصصيا وسردا ممتعا " ويبدو أن إحسان عباس يقرّ هذا التوجّه ، ذلك لأنه يقول : " إن موقف رئيف يدل على إيمان بالتراث العربي وصلاحية جوانب منه للحياة المتجددة ، وعلى نزوع رئيف إلى وصل الحاضر بالماضي " ولايزيد على هذا التعليق ، ذلك أن توجه رئيف هذا يتوافق مع ميل إحسان عباس وتقديره لموروث الأمة . ثم يلتفت بعد ذلك إلى كتابيه الأولين وهما : مجوسي في الجنة ، وصحون ملونة ، اللذين يمثلان مجموعتين من القصص القصيرة. وبعد أن يتحدث عن غاية رئيف من وضع هاتين المجموعتين القصصيتين ، التي- كانت " ترمي إلى إحدى غايتين : إما التحلية والفكاهة ، وإما العبرة وتغذية الفطنة " بحكم كونهما يستمدان مادة القصة من الموروث القديم - يلتفت احسان عباس إلى العناصر الفنية داخل قصة " التابوت يشهد" مبرزاً جهد رئيف الذاتي ، في إخراجه بصورة تلائم هذا العصر ، فقد استمد رئيف هذه القصة في نظر إحسان عباس " ... من كتاب " المحاسن والأضداد " المنسوب للجاحظ ... " إلا أنه " خلق فيها شخصية كانت ذات أثر بعيد في تطوير المشهد ، وهي شخصية أم فضل خادم جميلة ... وحذف من القصة شخصية الشرطي ... ثم أدخل في القصة شخصية النجار المحترف البسيط ، الذي يصنع موقف مفارقة عميقة لمواقف موظفي الدولة ... كذلك أثار رئيف في القصة ، زوايا فكاهية مستمدة من حوار الحمالين ، وهم ينقلون التابوت إلى البيت ، وقدم تفصيلات مسرحية لدى حضور كل من الحاجب والقاضي والناسك إلى بيت جميلة ، ورفع من درجة المفاجأة حين جعل الأمير يغضب على جميلة ويتهمها بالسوء ، لأن مخبر السر أبلغه أن الحاجب والقاضي عندها ، وكل هذه العناصر وغيرها ، أخرجت القصة القديمة عن إطارها الساذج المقتضب وطبيعتها المبسطة ، ومنحتها لوناً فنياً جميلاً مليئاً بالتنويع والتشويق " ، إلا أن رئيف قد افسد الخاتمة - في نظر إحسان عباس - وذلك لأن المشهد انتهى " نهاية طبيعية بقول الأمير : " إذن ننصرف . قم أيها الحاجب

---

(١)- إحسان عباس : أربعة كتب من الأردن ، مجلة الأديب / مكتبة الأديب ج٨ ، م٢٨ ، س١٤ ، اغسطس ١٩٥٥م ص ٥٩

(٢)- نفسه ن ص ٥٩

(٣)- إحسان عباس : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م ، هذه الفقرة والفقرات التالية في هذه الصفحة مقتطفة من المقالة ص ١١ –١٣

وأنت أيها القاضي وأنت أيها الناسك ، فلنا حساب " ... " . حيث يدرك الاخفاق رئيف خوري في صنع الخاتمة في هذه القصة وفي غيرها - في نظر إحسان عباس - حيث يقول : " وفي ظني أن رئيف كانت تعييه كلمة الختام ، والشعور بالارتياح للنهاية الطبيعية ، وهذا ما سنجده في قصتيه " ديك الجن " و" الحب أقوى " ... " .

ثم ينتقل بعد ذلك إلى مرحلة أخرى في دراسته لتطور فن القصة عند رئيف ، وهي المرحلة التي ترك فيها رئيف خوري – في نظره - فن القصة الطويلة ، حيث يقف معه عند قصته القصيرة " الغاية والطريق " فيقول إحسان عباس : إنها " أول قصة قصيرة – بالمعنى الفني- حاولها رئيف فيما أعلم ، إذ ليس في كتبه من قبل ما يستحق أسم الأقصوصة الفنية إلا " مجوسي في الجنة " في بعض سماتها لا فيها جميعاً ". وأخيراً يقف إحسان عباس عند عمل فني آخر لرئيف خوري خارج تلك الفترة التي حددها ، وهو الذي يصفه إحسان عباس بأنه " حوارية قصيرة " نشرها عام ١٩٥٧ بعنوان " نشيد يتعاظم " حيث يتعرض فيها - على عجل - لبعض العناصر الفنية فيها والغاية والسياق الخارجي قائلاً : " وعندي أن هذا المشهد القصير ، أحفل من كل ما كتبه في المجال القصصي بروح الشاعرية الخفاقة ، والتفاؤل المستعذب ، متخذاً موضوعه التضحية ، من أجل تحرير الآخرين ، ولا استكثر ذلك على نشيد كتب بعد انقشاع العدوان الغاشم ، الذي تعرضت له مصر سنة ١٩٥٦م"(١) .

وقد نظر إحسان عباس إلى قصص مجموعة " سداسية الأيام الستة " لإميل حبيبي ، في دراسته " أصابع حزيران والأدب الثوري " ، فوجدها تدور جميعاً بين حقيقتي العودة إلى فلسطين المحتلة ولقاء الأحبة والأهل ، فولج إلى داخل نصوص تلك القصص ، لينظر إلى كل منها إلى أي الجانبين تنتمي ، وفي أي الجهتين تقف ، العودة أم اللقاء؟ . مبتدئاً ذلك بقوله : " ولهذا اختار إميل أن يعبر في هذه السداسية- من خلال مشاعر أشخاص متباينين- عما حدث عندما انهارت بعض أجزاء ذلك السد ، وأصبح في مقدور الفريقين أن يربطا بين الماضي والحاضر في لحظة زمنية امتدت عشرين عاماً "(٢) . فالقصة الأولى " قصة الطفل مسعود الذي كان يحس قبل أن يلتقي بابن عمه من الضفة الغربية ، أنه غصن مقطوع من شجرة " تنتمي في نظر إحسان عباس إلى فئة " اللقاء " ذلك أن الطفل مسعود كان " يتجرع الإذلال من أبناء الحي الذي يعيش فيه دون انتماء ، حتى إذا لقي ابن عمه ، رفعه الانتماء عند نفسه وعند أقرانه " (٣) .

أما القصة الثانية " حين نوّر اللوز" والتي يعدها إحسان عباس من " أبرع ما احتوته تلك السداسية من حيث إطارها الفني" فتنتمي إلى فئة " العودة" وذلك أنها " قصة الإنسان الذي أنسته العشرون عاماً روابطه بالماضي " حيث يعتمد إحسان عباس على النص في توضيح كنه هذا الماضي ، فالماضي كما تقول القطعة التي اقتبسها من النص : " ليس زمناً ، إن الماضي هو أنت وفلان وفلان وجميع الأصدقاء " (٤) . أما القصة الثالثة " أم الروبابيكا " فتنتمي إلى فئة " اللقاء " حيث إنها " قصة امرأة لم تنفصل عن الماضي لحظة واحدة " الماضي الذي هو الإنسان - كما لا حظنا سابقاً - إلا أن حال اللقاء هنا - كما يبدو - يتصف بالفجيعة المحزنة ، وذلك أن هذه المرأة " أبت أن تهاجر ، حتى حين هاجر زوجها مع أولادها ، ولشدة تعلقها بالبقاء أصيبت بما يشبه اللوثة ، وهي تحاول استبقاء الماضي في حياتها "

---

(١)- إحسان عباس : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م ، هذه الفقرة والفقرات السابقة في هذه الصفحة مقتطفة من المقالة ص ١١ –١٣

(٢)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن (من الذي سرق النار) ص٢٦٢

(٣)- نفسه ص ٢٦٢

(٤)- نفسه ص ٢٦٢

وتصل الفجيعة ذروتها حين ينهار ما يسميه إحسان عباس " السد" والذي لعله يكون قدرة تلك المرأة في محاولتها استبقاء الأهل المصرين على الرحيل ، يقول إحسان عباس : " ويوم انهار السد لم يكن لديها ما ينهار فقد رأت الأشباح الهائمة : " رجال ونساء من غزة ومن الضفة الغربية ومن عمان بل حتى من الكويت عبر الجسر يعبرون أزقتنا في صمت ، ويتطلعون نحو الشرفات والنوافذ في صمت ، وبعضهم يطرق ويسأل في أدب ، أن يدخل ليلقي نظرة وليشرب جرعة ماء ثم يمضي في صمت فقد كان هذا بيته.. "(١) انه لقاء ، ولكنه لقاء – كما يقرؤه إحسان عباس – حزين .

أما القصتان الرابعة والخامسة فلا تستوقفان إحسان عباس إذ أنه يدرجهما في فئة " العودة " بعبارة بسيطة ، ثم يمضي عنهما حيث يقول : " وتمثل القصتان الرابعة والخامسة نموذجين من مشاعر العودة "(٢) ولا يزيد على ذلك . ثم ينتقل إلى القصة الأخيرة والتي تعبر عن اللقاء بين " فتاتين عربيتين في حومة النضال ، احداهما من القدس والأخرى من حيفا " حيث يتجلى اللقاء بينهما هنا بصورة مغايرة - كما يقرأ إحسان عباس من النص - حيث اللقاء هنا بين الفتاة المقدسية التي رحلت إلى عالم السجن والفتاة الحيفاوية في وطنها . فكلاهما تعيش في الوطن المحتل ولكن الأولى في سجن حدوده قضبان الحديد ، والثانية في سجن حدوده أركان الوطن المحتل ، حيث يقتبس إحسان عباس من النص قولاً للسجينة المقدسية عن صديقتها الحيفاوية : " ونجلس حولها ونتعجب من أفكارها ، فلما سألتها ماذا يحركك في أغنية " راجعون راجعون " وأنت لم تنزحي ولم ترجعي بل بقيت في وطنك؟ أجابتنا : وطني؟ انني أشعر أنني لاجئة في بلاد غريبة . أنتم تحلمون بالعودة وتعيشون على هذا الحلم أما أنا فإلى أين أعود؟ "(٣) .

ثم يتحول إحسان عباس بعد ذلك لمقاربة إحدى مجموعات غسان كنفاني القصصية القصيرة وهي المجموعة المعنونة بـ " أم سعد " حيث يأتي على ذكر عدد من القصص في هذه المجموعة ، دون غيرها من القصص رغم اعترافه بوجود رابط يربط قصص هذه المجموعة ، وهو الرمز حيث يقول : " وقد كان هذا الرمز هو المحور الفني الذي ربط بين القصص في مجموعة " أم سعد " ... "(٤) فأم سعد - في نظر إحسان عباس - نموذج مستمد من واقع الحياة ، ورمز للأم الفلسطينية المستعدة للتضحية بابنها سعد في سبيل القضية ، يقول إحسان عباس : " أم سعد حقيقة واقعة في الحياة والفن معاً . وجودها المحدد هو وجود أمتها نفسه "(٥) . والملاحظ باستمرار أن الحديث عن غسان كنفاني ، يرتبط لدى إحسان عباس بالواقعية ، التي يلح عليها ويتطلبها في الأدب ، وربما كان هذا واحدا من أسباب إعجابه بغسان كنفاني ، فقد قال في موضع آخر : " لا أعرف كاتبا بلغ " واقعية الواقعية " في القصص القصيرة مثل غسان كنفاني "(٦)

ويتابع إحسان عباس راسماً صورة بؤس أم سعد وكبريائها التي استمدها من النص حيث يقول : " قوية كما لا يستطيع الصخر ، صبورة كما لا يطيق الصبر ، كادحة أبداً " فهي النموذج - في نظره هنا - وهي الرمز ، عندما " تتنازعها مشاعر الأم التي تخشى أن تفقد ابنها ، ومشاعرها التي تحس أن هذا

---

(١)- نفسه ص٢٦٣
(٢)- نفسه ص ٢٦٣
(٣)- نفسه ص٢٦٣
(٤)- نفسه ص ٢٦٤
(٥)-نفسه ص ٢٦٥ – ٢٦٦
(٦)- إحسان عباس : في حديث لمجلة أفكار ، مجلة أفكار ، ع١١٣ ، عمان ، ١٩٩٣مم ص ١١٢

الفقد قد يصبح طريقاً لحياة أمة "(١) ، ويستمر إحسان عباس مع رمز كنفاني في نموّه في هذه القصة ، حيث يقتبس جزءاً من نص القصة يقول فيه كنفاني : " وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبة فوق التراب حيث غرست ... تلك العودة البنية اليابسة ، التي حملتها إلي ذات صباح ، تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت " حيث يقول إحسان عباس معلقاً على هذا النص متلمساً نحو الرمز فيه : " حين يقول لنا هذا ندرك أن الرمز قد اكتمل : الدالية التي لا تحتاج إلا قليلاً من الرطوبة ، قد شقت جوف الأرض وخرجت إلى الهواء ، وسعد ورفاقه قد أصبحوا حقيقة نابعة من أرضهم ، وسيشتدون عوداً على مرّ الأيام "(٢) . والرمز في بناء هذه القصة - في نظر إحسان عباس – كلّ متكامل ، يشمل كل ما فيها : أم سعد ، وسعد ، والدالية ، وحتى أبا سعد الذي يقول عنه إحسان عباس : " كان ينصرف بعد عمله إلى لعب النرد ، فإذا عاد إلى البيت " يشاجر خياله " لم يكن له وجود فني ، إلا حين أشرق وجهة بالأمل " . فالتحول الذي أصاب شخصية أبي سعد جزء من الرمز وذلك أنه " كان إنساناً سلبياً ، فحين تحول ذلك التحول صح له أن يأخذ دوره في البناء الفني ، فجاءت يقظته أيضاً متوافقة تماماً مع بروز عرق الدالية "(٣) . ثم يلتفت– بعد ذلك – إلى أحد العناصر الفنية في بناء القصة ، وهو ما يسميه " البساطة الظاهرية " التي ساعدت غسان كنفاني - في نظره - على " أن ينفذ بلباقة إلى أعماق المشكلات القائمة في القطاع الذي يصوره "(٤) من صعوبة ظروف الحياة ، وغارات جوية ، ومنافسة في العمل بين الكادحين . ثم يلتفت - على عجل - إلى مجموعة القصص القصيرة التي تقع بين قصتي : الناطور وليرتان، حيث يصف هذه المجموعة من القصص بقوله :" ومن شاء أن يقرأ قصة إنسانية من أجمل ما كتب في القصص الحديث ، فليقرأ " الناطور ... وليرتان فقط " في هذه المجموعة، ف إنها ترمز – على قصرها وبساطتها - بأعمق المعاني النبيلة في إطار فني رائع" . ثم يختم بكلمة قصيرة يعيد فيها الربط بين الواقع والرمز والتساوي بينهما في قصة أم سعد ، حيث يقول : " إن الواقع الذي تمثله " أم سعد" ليس أصغر شأناً من الرمز ، لأن الواقع في ذاته يتضمن المثال ، وقد استطاع غسان أن يحتفظ بالمستويين معاً ، دون أن يجاذب أحدهما الآخر حظه من الأهمية والعمق والدوام والتطور "(٥) .

هذه كانت أول مرة يقف فيها إحسان عباس ، عند قصص غسان كنفاني ناقداً ، كما يُبيّن التتبع التسلسلي الزمني لمقارباته النقدية للنثر الحديث ، وسيقف أيضاً مرتين عند روايات وقصص غسان كنفاني في دراستين : عنوان الأولى منهما " المبني الرمزي في قصص غسان كنفاني" والثانية بعنوان " الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني : دراسة في فكره القصصي" ولكننا هنا سنؤخر الأولى لأنها تتعلق بالرواية ، وسنتناول الثانية ، لأنها تتعلق بالقصص القصيرة . إذ يصرح في مطلع حديثه ، بأن هذه المقاربة كان من الممكن أن تكون " سهلة لو كان أبطال غسان من المثقفين الذين يجعلون " الأيدلوجيات" خشبه قفز إلى حومة العمل... ولكن من يقرأ قصص غسان يدرك دون عناء ، أن أشخاصه من أبناء الشعب البسطاء "(٦) وهذا المنهج الفني ، وهذه الفكرة المتأصلة لدى غسان كنفاني - فيما يرى إحسان عباس - هي التي أدت به ، إلى أن يبعث بإحدى شخصيات قصصه ، وهو قاسم الطبيب " أبن قرية مجد الكروم (وهو من الأمثلة القليلة التي تصور المثقفين في قصصه) إلى أحضان اليهوديات في حيفا ، متخلياً عن انتمائه إلى القرية ، وعن مساعدة أهلها..." ويتابع إحسان عباس قائلاً

---

(١)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن (من الذي سرق النار) ص٢٦٦

(٢)- نفسه ص ٢٦٦

(٣)- نفسه ص ٢٦٦

(٤)- نفسه ص ٢٦٦ - ٢٦٧

(٥)- نفسه ص ٢٦٧

(٦)- إحسان عباس : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني / دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ١٩٧٢م ، ص ١٤١

، في عبارة تؤكد إيمانه بهذه الزاوية التي اتخذها لهذه المقاربة : " إن الحياة لا يمكن أن تعاش وتكون ذات معنى ، إلا إذا ربط الفرد وجوده بعلاقة أو جسر ، وحين تنفصم العلاقة ، دون أن تحل محلها علاقة جديدة ، أو يتحطم الجسر ، دون أن يكون في الإمكان ترميمه أو إنشاؤه من جديد ، تفقد الحياة كل معنى لها ، ويصبح الموت ، هو البديل الطبيعي لها "(١) .

ويلاحظ أن إحسان عباس يتعامل في هذه الدراسة مع أعمال غسان كنفاني على ترتيب غير زمني لها ، ملاحظا أن الجسور والعلاقات فيها ستمر بأكثر من مرحلة ، تبدأ بمرحلة انفصام وتقطع تلك الجسور ، ثم بداية ارتباط هذه الجسور ، فيما يسميه إحسان عباس " شبه علاقات " وصولاً إلى المرحلة الأخيرة ، وهي ارتباط هذه الجسور والعلاقات ، على نحو غير نسبي ، كما سنلاحظ فيما سيلي من الكلام . ومن الجدير بالملاحظة هنا أن إحسان عباس يستقصي هذه الجسور والعلاقات في مجموعات غسان كنفاني ورواياته ، إذ سنلاحظ ضربه لبعض الأمثلة من بعض الروايات ، وستحاول الدراسة حصر الحديث في جانب القصص القصيرة قدر الإمكان لصعوبة الفصل هنا . يقول إحسان عباس : " ولكن قبل أن يتم استكشاف هذه الحقيقة ، مرت شخصيات غسان – أو قصصه - في مرحلتين : المرحلة الأولى ، يمكن أن تسمى مرحلة الفزع من الموت ، أو تركيز الأنظار في الموت " حيث يضرب إحسان عباس أمثلة على ذلك من مجموعات الكاتب القصصية ، ومنها مثال من إحدى قصص " أرض البرتقال الحزين " يقول فيها غسان كنفاني ، على لسان إحدى شخصيات تلك القصص : " لم تكن عنده مقدرة شم الموت ، كما كانت عنده قدرة إحساس الحياة..." وبعد أن يورد إحسان عباس أكثر من مثال ، يقول معلقاً على هذه الأمثلة : إن " غسان يلح على التوازن في النظرة إلى كلتا الحقيقتين : الحياة والموت أو بعبارة أخرى : على إقامة جسر يصل بينهما ... ولهذا غلب عليه في هذه المرحلة التلذذ بالموت أو الفزع منه ، فهما في النهاية سيان...". أما ثاني المرحلتين اللتين تحدث عنهما إحسان عباس ، فهي التي يسميها " مرحلة فصم العلاقات وتحطيم الجسور ، وهي غاية توحي باليأس وبالوقوف عند عتبة الموت " وهي في نظر إحسان عباس " مرحلة ضرورية لأنها تمثل البحث عن " الشاطئ الآخر" الذي يستحق أن يمتد إليه الجسر" ويضرب إحسان عباس على هذه المرحلة أمثلة من قصص غسان كنفاني منها " ... قصة " الخراف المصلوبة " التي تمثل انطلاقاً تاماً ، يحول دون إدراك السر في ذلك التلاحم القائم بين الراعي وقطيعه ... " ومثال آخر من قصة" أكتاف الآخرين " حيث يقول إحسان عباس عن هذه القصة : " ففي هذه القصة ، يعيش أبو سليم خادم المطعم العجوز ويجد للحياة طعماً ، لأنه منذ عشرين سنة يرمي فتات الخبز من نافذة المطعم إلى البحر ، معتقداً أنه يقدم بذلك " معروفاً " إلى السمك ، ولكن بطل القصة الذي كان قد فصم العلاقة بينه وبين الحزب ، يرى في حياة أبي سليم نوعاً من العبث... كان قد حطم الجسر القائم بينه وبين الانتماء ، فعزّ عليه أن يرى إنساناً بسيطاً طيباً ، يجد حلاوة الحياة في ذلك الواجب الصغير...." .ويبدأ إحسان عباس هنا تصنيف مجموعات القصص القصيرة لغسان كنفاني ، أو بعض تلك المجموعات ، على حسب تقسيمه لمراحل هذه الدراسة التي ستمر فيها العلاقات والجسور - كما أسلفنا - في ثلاث مراحل ، بين فصم العلاقات والجسور ، ثم مرحلة شبه العلاقات ، حتى ارتباط تلك العلاقات والجسور في النهاية . والمرحلة السابقة ، هي مرحلة " فصم العلاقات وتحطيم الجسور" ، التي تشمل القصتين السابقتي الذكر ، اللتين تنتميان إلى مجموعة " موت سرير رقم ١٢" وستستغرق " أيضاً معظم القصص من " عالم ليس لنا " ... " . وفي إطار حديثه عن هذه المرحلة ، يبدأ إحسان عباس هنا بتلمس بعض العناصر الفنية الداخلية في بناء هذه القصص ضمن هذه المرحلة . إذ يلتفت – أولا - إلى عنوان هذه

---

(١)- إحسان عباس : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني / دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ١٩٧٢م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ١٤١ - ١٤٢

المجموعة " عالم ليس لنا " فيرى أنه " يوحي برفض إنشاء صلة بهذا العالم ، أو العزوف العامد – مسوغاً كان أو غير مسوّغ- عن بناء الجسور والعلاقات "(١) ويلاحظ – كذلك - أن " الشخصيات في هذه القصص ، قد أصيبت بصدمة نفسية ، كما يقف بعضها عند حافة الالتياث أو الانهيار " . ويمضي إحسان عباس بضرب الأمثلة التي توضح وجهة نظره بقوله : " فهناك البدوي الذي فجع في صقره وحبه ، فاختار زاوية مهملة يموت فيها ، وهناك الطالب الذي رسب وغاب في عالم مذهب بالحلم والجنون معاً... " حتى يصل إحسان عباس إلى المثال الذي استوقفه أكثر من غيره في هذا المقام ، بقوله : " ومن الشخصيات الغريبة ، شخصية عبد الرحمن ، في قصة " نصف العالم " فإنه استغنى عن إحدى عينيه ، حتى أصبح يشاهد نصف الأشياء ، ويرى العالم بهذا النحو ، مرتبا لا تداخل فيه ولا تكاثر ، وكأنما هذه القصة محاولة للتساؤل :هل تكفي الإنسان في هذه الحياة نصف علاقة أو نصف جسر؟ ... " . ويلاحظ إحسان عباس على غسان كنفاني ، أنه في إطار مرحلة فصم العلاقات والجسور هذه ، يعتمد " اعتماداً كبيراً على رسم المفارقة بين موقفين : الموقف الإنساني والموقف الحيواني " حيث تساعد هذه المفارقة غسان كنفاني في - نظر إحسان عباس - " في تعميق ما تحمله هذه القصص من تأثير" ولأن غسان كنفاني يهتم في هذه المرحلة " بالبناء الفني للقصة أكثر من اهتمامه بالسلامة الغائية فيها " فأنه قد " جعل عنصر المفارقة شيئاً محورياً في تطورها " كما يرى إحسان عباس . حيث " تتعدد النماذج المزدوجة ، فهناك : البدوي – الصقر ، والأب - القط ... " .

ثم يلتفت في إطار الحديث عن هذه المرحلة ، إلى الزوايا المختلفة التي تلجأ إليها قصص غسان كنفاني " لإبراز فكرة العلاقات والجسور" وهي في نظره زاويتان : أولاهما الزاوية التي تظهر فيها " حالات يصبح فيها رفض إنشاء الجسور ، نوعاً من المحافظة على ما يتمتع به الفرد من شعور إنساني " ومن الأمثلة عليها في نظر إحسان عباس ، قصة " عشرة أمتار" حيث تصبح تلك الأمتار في نظر إحسان عباس " أداة الفصل الطبيعية ، التي تحول بين المرء والانحشار في مشكلات أناس من ذوي الشذوذ " ومثال آخر من قصة " علبة زجاج واحدة " التي فيها " حاجز ، يحول بين المرء والتورط في هوة سوق اللحم البشرية..." أما الزاوية الثانية - في نظر إحسان عباس - فهي الزاوية التي تظهر فيها " حالات يتمخض فيها انقطاع العلاقة عن شعبة من الإلتياث أو الوقوع تحت وطأة خوف مرضي" حيث يضرب إحسان عباس أكثر من مثال عليها ، ومنها مثال من قصة " عطش الأفعى " والتي ملخص قصتها ، أن الأب كان يكسب رزقه من النقر على الطبلة بمهارة في مناسبات زفة العريس ، وكانت هذه حرفته التي يكسب منها قوته ، حتى استبدلت الزفة بالسيارات ، فتمخض ذلك في - نظر إحسان عباس - عن أزمة نفسية للأب ، تولدت عن ضيق العيش ، حتى " خرج الأب ولم يعد ، لقد أخذ يلقي – في نوبة هستيرية - بالحجارة فوق سيّارة العريس ، وكاد يقتل السائق بخيزرانته التي كان يستعملها في النقر على الطبلة " . وللزاوية الثانية في نظر إحسان عباس بعد آخر ، إذ " قد يعمى المرء ، تحت الألم الناشئ عن فقد العلاقة ، عن الاتجاه نحو علاقة صحيحة ، كما حدث في قصة " رسالة مسعود " فإنها تصور رجلا فقد صديقه ، وبما أنه لم يستطع أن يتحمل " انعدام الجسور " أقام علاقة بينه وبين صديقه الذي مات ولم يمت ... لم يمت في تصوره ، وأخذ يتلقى منه رسالة ، يحدثه فيها عما يجد من أحواله بعد ذلك الغياب " .

ثم يمضي إحسان عباس مع قصص غسان كنفاني ، في تتبعه للعلاقات والجسور فيها ، فيصل معه للدور التالي ، الذي يسميه غسان كنفاني - كما يقول إحسان عباس " العلاقات العادية " أو "

---

(١)- إحسان عباس : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني / دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ١٩٧٢م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ١٤٢- ١٤٣

العلاقات الواسعة "(١) ، ولكن إحسان عباس يطلق عليه تسمية أخرى ، وهي " شبه علاقة " ولكنها لا تغاير مفهوم غسان كنفاني ، حيث يصف إحسان عباس مرحلة هذا الدور بقوله : " وفي عموميتها وسعتها امتداد وانبساط ، يفقدانها ميزة العمق في العلاقات الحميمة " التي ستتكون في نظر إحسان عباس في المرحلة التالية لهذه المرحلة في قصص غسان كنفاني ، ثم يعرفها إحسان عباس بأنها : " ... " تجمّع " لا يخلو من شعور بالاغتراب ، وان كان أخف وطأة من اللاعلاقة ، أو حتى من الانقطاع الذي يصيب العلاقة الحميمة ، إن " شبه العلاقة " صلة اجتماعية مؤقتة ، تجمع الناس تحت سقف واحد إلى مائدة واحدة ، وتخفف عنهم عبء الفوضى في لجج الوحدة النفسية " ومن أمثلتها - في نظر إحسان - عباس قصة " رأس الأسد الحجري " حيث " مشى الزمن بكل من الصديقين إلى نقطة ، أحسا فيه بالتغير الذي طرأ على علاقتهما ، وكان أن أقترح عامر " أن نظل بعيدين عما بمكن أن يفصل بيننا ، منا يحتاج الآخر احتياج الزوجين العجوزين لمجموعة صور حبهما المبكر ... " .

وعن طريق النظر إلى أحد عناصر القصة الفنية ، وهو عنصر الشخصية - يعبر إحسان عباس ، في هذا التتبع ، إلى المرحلة التالية وهي المرحلة التي يسميها " تكيّف العلاقات " حيث إن معظم شخصيات غسان كنفاني في المرحلة السابقة " شبه العلاقة " في نظر إحسان عباس " كانت هشة لأدنى هبة من ريح " وهذا أمر طبيعي - في نظره - لأن غسان " كان لابد من أن يتمرس بهذا اللون من الشخصيات ، لكي يصفي الحساب معها عن طريق امتحان هذه العلاقات في مستوياتها المختلفة ، ليخرج بعد ذلك إلى تمثّل الشخصية الصلبة القوية ، وليزداد يقيناً بطبيعة العلاقات التي ستبنيها شخصياته الجديدة " . حيث يوجز إحسان عباس تعريفه لهذه المرحلة ، بأنها " المضي في استمداد الحياة طوعاً أو كرهاً ، ثم التقبل للموت أو مواجهته دون أدنى تردد أو فزع ، أي أن هذه المرحلة تمثل مبدأ التوازن – الذي استكشفه غسان – بين الحياة والموت ".

ورغم أن إحسان عباس يصر على تقسيم المجموعات القصصية هنا على حسب المراحل التي مرّ ذكرها ، إلا أنه قد يخرج بعض قصص تلك المجموعات من مرحلة ما ، ويلحقها بمرحلة أخرى ، مما ينم عن حس نقدي عال ودقيق . إذ رغم أن مجموعة " أرض البرتقال الحزين " تنتمي علاقاتها إلى هذه المرحلة الجديدة ، مرحلة " تكيف العلاقات " التي ترتبط فيها العلاقات والجسور - في نظر إحسان عباس - إلا أن قصة " الأفق وراء البوابة " وهي إحدى قصص هذه المجموعات – تنتمي العلاقة فيها إلى مرحلة انفصام الجسور والعلاقات . فعليّ – وهو أحد شخصيات هذه القصة - " ... حين فقد أخته " أحس بأنه فقد كل شيء : أرضه وأهله وماله ، ولم يعد يهمه أن يفقد حياته ذاتها ، ومن هنا مضى يضرب في الجبال تاركاً أرضه ، هارباً من القدر الذي لاحقه كالسوط "... " . وبما أن العلاقات في هذه المرحلة أصبحت ، خاضعة لقانون التكيف ، فقد أصبحت في نظر إحسان عباس ، عرضه لصفتي التغيّر والتطور من ناحية ، والنسبية من ناحية أخرى ، ومن الأمثلة على الصفة الأولى ، مثال من مجموعة " أرض البرتقال " وهي قصة ذلك الفتى الغزيّ ، الذي ما كاد " يزور بنت أخيه في المستشفى ، ويرى أنها فقدت رجلها من أعلى الفخذ ، حتى أحس بانتماء جديد ، وعلاقة جديدة ، بالمدينة التي كان ينوي الابتعاد عنها " . ففي هذه المرحلة " لم تعد الفاجعة عاملاً محطماً ، بل أصبحت قوّةً تقف على التماسك والصلابة والبدء من جديد ، ولم يعد من المهم أن تكون العلاقة كبيرة في حجمها الاجتماعي أو صغيرة " .

---

(١)- إحسان عباس : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني / دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ١٩٧٢م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ١٤٣- ١٤٥

أما صفة النسبية ، فيضرب عليها مثالاً من إحدى قصص غسان كنفاني وهي قصة " الصغير يذهب إلى المخيّم " هذه القصة التي يصفها إحسان عباس بقوله : " ليست وحسب من أبرع ما كتبه غسان من الزاوية الفنية ، بل انها أشد قصصه طواعية ، لابراز فكرة النسبية في العلاقات "(١) حيث يوجز إحسان عباس ملخصاً للقصة ، التي فيها " الجد الذي لا يتورع عن أن يسرق خمسة قروش ، من أي جيب ليشتري بها جريدة كي يقرأها له واحد ممن يعرفون القراءة " وفيها أيضاً الصغير وزميله عصام ، وما يدور بينهما من شجار مستمر، حيث يصل الأمر إلى درجة الحدة ، عندما يعثر الصغير على قطعة نقدية بقيمة خمس ليرات ، فيحصل شجار بين الصغير وعصام عليها ، حيث يطرح إحسان عباس هنا سؤالاً : " ماذا فعلت هذه العلاقة الجديدة ؟ وقفت العائلتان ، إحداها ضد الأخرى ، ثم لما أصرّ الصغير على أن ورقة النقد له لا لغيره " ضاع رابط الدم " فوقفوا جميعاً ضده ... "وبعد أن يتم الإتفاق انفاق الخمس ليرات ، يقول إحسان عباس معلقاً : " كان إنفاق الخمس ليرات ، عودة إلى إزالة الجدار ، الذي أسكت الأهل والجد ، وقلل من الشجار مع عصام . كانت الليرات الخمس في جيب الصغير ، مفتاحاً يفضي إلى الزمن الذي سمّاه زمن الاشتباك ، ولم يكن يجرؤ أن يفتحه . كانت عاملاً في تغير " موقف اجتماعي " كأنها ثروة كبيرة هبطت على صاحبها فجأة ... في هذه القصة المكثفة ، استطاع غسان أن يبرز من خلال النفسيات المتفاوتة ، تكيف العلاقات وخضوعها لقانون النسبية ... " .

ثم يلتفت في إطار الحديث عن حالة " تكيّف العلاقات " هذه ، التي تترابط فيها العلاقات والجسور - في نظره - رغم اتصاف هذا الترابط بالتغيّر والتطور والنسبية – يلتفت إلى ما يسمّيه " جهة امتداد " هذه العلاقة . حيث يصبح الإنسان - بناء على تحديد جهة الامتداد هذه - إما " حالة " وإما " قضية " ، فحين " امتد اتجاه الفلسطيني نحو استيطان البلاد العربية أصبح " حالة " ... " ، ويضرب مثالا على ذلك ، من إحدى قصص غسان كنفاني ، وهي قصة " أرض البرتقال الحزين " عندما تقول إحدى شخصيات القصة : " لقد حاولتم تذويبي يا سيدي . حاولتم ذلك بجهد متواصل ، لا يكل ولا يمل يا سيدي ، هل أكون مغروراً فأقول بأنكم لم تفلحوا ؟ بلى ! أفلحتم إلى حد بعيد وخارق ، ألست ترى أنكم استطعتم نقلي ، بقدرة قادرة ، من إنسان إلى حالة ؟ ... " ولكن" إذا كان الامتداد نحو الأرض المحتلة فإن الإنسان يصبح "قضية".." . ويجد المثال المناسب في رواية "عائد إلى حيفا "التي ملخصها أن سعيدا وزوجته " هربا من حيفا ، مخلفين طفلهما الوحيد " خلدون " حينئذ ، وبعد أن أصبح دخول الأرض المحتلة ميسراً بعد أحداث عام ١٩٦٧ ، عادا في الظاهر ليريا حيفا وبيتهما فيها، ولكنهما في الواقع كانا يبحثان عن ابنهما ، فوجداه باسم " دوف " ينتمي إلى امرأة يهودية ، تبنته وربته حتى أصبح جندياً في الجيش الإسرائيلي ... " حيث يطرح إحسان عباس سؤالاً يقول فيه : " ولكن إذا كان الإنسان قضية ، فلم جاء سعيد يبحث عن ابنه ؟ ويكون جوابه على ذلك " لست أدري ، ربما لأنني لم أكن أعرف ذلك " ... " .

ثم يطرح إحسان عباس سؤالاً آخر في إطار حديثه عن هذه المرحلة في قصص غسان كنفاني حول إنشائه " جسراً يصل بين السماء والأرض " والظاهر أن المقصود بهذا الجسر هو العلاقة بين شخصيات القصص والله ، حيث يرى إحسان عباس أن " الإجابة على هذا السؤال تتضح بعض جوانبها ، بالرجوع إلى موقفين : أولهما ورد في " أرض البرتقال الحزين " حيث يصور شعور طفل يحس بالتشرد وضياع الوطن لأول مره ... " حيث يشرح إحسان عباس الأحداث المتعلقة بهذا الجسر ، في هذه القصة لدى هذا الطفل ، ويورد المقطع التالي من هذه القصة ، وهو قول الطفل : " لم أعد أشك في

---

(١)- إحسان عباس : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني / دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ١٩٧٢م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ١٤٥- ١٤٦

أن الله الذي عرفناه في فلسطين قد خرج منها هو الآخر ، وأنه لاجئ في حيث لا أدري ، غير قادر على حل مشاكل نفسه... " ويتابع إحسان عباس معلقاً على هذا المقطع بقوله : " من هنا إذن تبدأ المشكلة ويأخذ الجسر القائم بين الأرض والسماء بالاهتزاز"(١) وأما الموقف الثاني فيستخلصه إحسان عباس من رواية " رجال في الشمس " التى سيلي الحديث عنها لاحقا ، فالعلاقة بين شخصيات غسان كنفاني والسماء ، كما يرى إحسان عباس مهتزة ، رغم كونها علاقة مكتملة متصلة الجسور .

أما القصص القصيرة المصرية التي تناولها بالمقاربة النقدية في باب " قرأت العدد الماضي في مجلة الآداب " فبعد أن حدد ما سماه " العجز عن التحول " قاسما فنيا مشتركا بينها ، بدأ في الولوج إلى نصوص تلك القصص ، رابطاً بين سياقاتها الداخلية والخارجية ، والغاية التي حددها ، والواقع الذي تصدر عنه ، متحدثاً بإيجاز وبساطه ، عن الهم الجماعي للأمة العربية ، الذي تعالجه هذه القصص ، رابطاً بين مواقف كتابها ، وهذه القضية التي تصدر عنها وتصورها وتعالجها ، حتى ليشعر القارئ ، أن إحسان عباس يتعامل معها بروح الناقد والمتلقي ، الذي يشعر بقضية الأمة وهمها . مبتدئاً الكلام بقصة " البراءة " لصديقه يوسف إدريس ، التي هي في نظره " أصرح هذه القصص ، وأشدها التصاقاً بالمشكلة الكبرى- دون تعمية أو تعميق ... "(٢) حيث إن يوسف إدريس في نظره " وجد في العجز عن التحول ، وفي التخلص من الركود المسيطر على كل شيء ، وفي محو حلقة الصفر الفارغة – تحديا كبيرا شاهرا ، ووجد طريقة الخلاص من ذلك التحدي ، في شيء لم يكن يتوقعه... هذا الشيء الذي بدأ يحطم دائرة الصمت المطلق ، هو ثورة جيل الأبناء " . ولعل إحسان عباس يشير هنا إلى الموضوع الذي تعالجه هذه القصة ، وهو ثورة الأبناء على الآباء ، للتخلص من سلبية الآباء ، الذين يمثلون الجيل السابق والوصول إلى إيجابية الأبناء الذين هم جيل المستقبل .

وهذه الأقصوصة - في نظر إحسان عباس - تتخذ من الرمز وسيله في سبيل تبيان غايتها ، ولكنه رمز يتم بقدر كبير من الوضوح ، إلى الحد الذي دعا إحسان عباس إلى وسمها بأنها " أمثولة مصرحة الرمز تحكي قصة الواقع العربي الراهن " هذا الرمز الذي يلتمسه إحسان عباس من خلال نص القصة ، فهناك " زورق يغري بالزيارة والفرجة ، يقف إزاءه الجمهور ، صامتاً مشدوهاً متطلعاً ، وكل شيء في هذا الوضع ، يلبس قناع الوداعة واللطف والإغراء ، الجنرال في ثياب مدنية ، أدوات القوة تلبس قفازات ، فليس هناك أظافر أو رؤوس حراب أو خناجر بادية للعين . وسائل الإغراء المالي والجنسي ، ألوان صارخة متعددة " .

وبعد أن استقرأ إحسان عباس ، مكوّنات هذا الرمز ، وأوّلها ، ووصل إلى الغاية التي يهدف إليها الكاتب من وراء هذا الرمز – يبدأ بمحاكمة الكاتب ، باعتباره مفكراً في أمته عن هذا الوضع ، حيث يقول : " هل يكفي المفكر المسؤول أن يتذرع بالفرجة ، حتى ليقول انه لم يبع ضميره ، ولم يذعن للمغريات ؟ هل يحمل الصمت المطلق في ذاته علامة رفض واستنكار؟ . إن أكبر كذبة مختلقة في النظم الديموقراطية هي ما يسمونه " الأكثرية الصامتة " أنها تزييف لحقيقة الإنسان ، الذي يجب أن يتميز بالقدرة على التعبير ... غير أن أشد أنواع الصمت خذلاناً وانهزامية ، صوت الكاتب المفكر المسؤول ، إنه لا يستطيع أن يظل متفرجاً ، ودوره دور من لا يتجاوز المشاهد الصامتة ... " . ثم يعود بعد ذلك إلى موضوع القصة ، وهو ثورة جيل الأبناء على سلبية الآباء الصامتين بقوله : " إنه

---

(١)- إحسان عباس : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني / دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ١٩٧٢م ، جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص ١٤٥- ١٤٦

(٢)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، جميع الفقرات المقتطفة اللاحقة في هذه الصفحة من المقالة ص ٤٥ - ٤٦

الجيل الذي لم يعد يؤمن بأن " السلبية " طريق إلى التغيير والتحول "(١) حيث يستنطق إحسان عباس النص ليقول ، إن الأب الذي يمثل جيل السلبية في القصة " استغاث بابنه لعله يرحم أبوته ، وعفة يده ، وطهارة ذيله " حيث يقول الأب مدافعاً عن نفسه من خلال النص : " لا ، أنا لم ألمس يا بني شيئاً ، يا مجنون . كنت مثل هؤلاء أتفرج وأرجع ، لا تكن مجنوناً ، ما الجريمة أن اقف و أتفرج ... " ولعل محاكمة إحسان عباس السابقة للكاتب ، تأتي هنا تعبيراً عن إيمانه بضعف قدرة هذا الكاتب - في البناء الفني للقصة - على إجراء التحول ، الذي كان يجب أن يكون تحولاً من سلبية صمت الآباء إلى إيجابية الأبناء . الأمر الذي أدى بإحسان عباس - في مستهل هذه المقاربة النقدية لهذه القصص - إلى أن يسم هذه القصص في مجموعها بأنّها تمثل " العجز عن التحول " . ثم يلتفت إحسان عباس بعد ذلك ، إلى العناصر الفنية الداخلية في القصة . فيلاحظ أن " التوتر الأسلوبي والكابوس الحلمي ، وهذا التوازن المستمر بين الإيجاز والتدقيق ، بحسب المواقف المختلفة ، والتكرار الإيقاعي الذي يستدعيه الجو العام . كل هذه الأمور قد وفرت لها عناصر ، فنية أصلية تجعل الشكل القصصي فيها ذا طابع متميز " .

أما قصة " إمرأة مسكينة " ليحيى حقي ، فرغم أنها تظل تدور في فلك " العجز عن التحول " على مستوى قضية الأمة ، إلا أنها تغاير بقية القصص في هذه الدراسة - في نظر إحسان عباس- في كون مؤلفها " قد وجد طريقه إلى التحول على الصعيد المعاشي " لا على صعيد قضية الأمة ، إذ إن هذه القصة - كما يرى إحسان عباس - توحي " لأول وهلة ، بأن لا علاقة بالأزمة الكبرى ، وكأنها لا تعنى إلا بمصير امرأة اسمها فتحية ..." ولكن إحسان عباس يتمكن من قراءتها وتأويلها في سياق الأزمة الكبرى - كما سنرى بعد قليل - حيث يهتم قبل ذلك ببعض العناصر الفنية الداخلية التي تلفت انتباهه . فبعد أن يلخص إحسان عباس أحداثها ، التي تدور حول شخصية فتحية ، المرأة القوية التي ساعدتها قوة شخصيتها ، على أن تعيّن" مشرفة على المواد الغذائية " في إحدى شركات الطيران . حيث كان سر قوتها " ... في اعتقاد الناس أنها " امرأة مسكينة " تحاول أن تجد الطعام لعيالها بجهدها ، وقد استراحت هي إلى هذا الوصف ، فلم تعد تحاول أن تنفيه عن نفسها ... ". بعد ذلك يلاحظ إحسان عباس أن يحيى حقي ينأى " بالقارئ عن المستوى الرمزي كثيراً ، حين يمعن في تصوير الشخصيات . فهو يوضح شخصية فتحية ، عن طريق الاهتمام بكل شخصيه أخرى في القصة : الحماه ، الزوج فؤاد ، الابنة ... " . حيث ان اهتمامه برسم الشخصيات ، وتوضيح معالمها - في نظر إحسان عباس - " يبدو متعمدا ، لأنه يريدنا أن نرى كيف أن فتحية تركت كل الآخرين في منطقة الظل ، وبرزت هي بروزا ساطعا " . أما تطور الحدث في القصة - في نظره - فهو " ثانوي القيمة ، لأنه لا قيمة له في ذاته ، بل كل قيمته في تطور شخصية فتحية ، ولأنه يبدو حتميا في تدرجه ، وكأن القاص يقول لنا : لا إخفاق يمكن أن يواجهه مثل هذه الشخصية ... – أو بعبارة أخرى – إن السلّم مهيأ للصعود ، وهو يتطلب من يستطيع ذلك ... " . فهنا يطغى أحد العناصر الفنية على الآخر ، ويؤدي دوره في نظر إحسان عباس ، ثم يقرأ بعد ذلك – معتمدا على ثقافته النقدية النفسية – أنه " في مثل هذا اللون من التدرج في الحدث ، يتوارى العامل الجنسي وراء أقنعة من مشاعر العطف الإنساني " ويلاحظ إحسان عباس كذلك ، أن " ليس في القصة صراع ، بين فتحية والدوائر الاجتماعية الخارجية ... ولكن الصراع قائم على الصعيد العائلي ، بينها وبين الضعفاء ، ممن يمتون إليها بصلة ... ".

وبعد الانتهاء من المرور بهذه العناصر الفنية الداخلية في بناء النص ، يعود لقراءة النص في ضوء قضية الأمة وأزمتها الكبرى . فحين اختار القاص - في نظر إحسان عباس – " أن يرسم صورة للقوة

---

(١)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ٤٦

وهي تنداح تلقائيا ، بما فيها من زخم ذاتي ، فتبسط وجودها على كل ما حولها "(١) هذه القوة المتمثلة في شخصية هذه المرأة ، التي غلب عليها وصفها بالمسكنة " حين فعل ذلك كله كان يوحي – ولو من بعيد – إلى الحالة التي كانت تعانيها الأمة العربية بعد الهزيمة " حيث يدلل إحسان عباس على مصداقية قراءته هذه بقوله : " إننا إذا لم نقرأ هذا المعنى في قصة " امرأة مسكينة " لم نستطع أن نصوغ كيف أباح الكاتب لنفسه ، أن يضيف عنصر الصراع ، بين بطل قصته والمجتمع ... ولا تفسير لذلك إلا انسياقه إلى الإيمان ، بأن القوة – بكل أبعادها – هي وحدها التي تستطيع أن تشق طريقها دون أن توقفها عقبات " .

أما قصة " القرين " لسليمان فياض ، فإن إحسان عباس ، يتناولها من خلال المحتوى والشكل، محاولا التركيز على الغاية أو الوظيفة رابطا إياها بالزاوية التي حددها في النظرة إلى هذه القصص ، وهي " العجز عن التحول " وعلاقة ذلك بقضية الأمة ، و الأزمة الكبرى . إذ أن هذه القصة - في نظره – " تشكل موقفا معقدا بالنسبة للقارئ ، من حيث الشكل والمحتوى " فمن حيث الشكل ، يرى إحسان عباس " أنه ليس هناك ما ينبئ عن تسلسل مقصود عامد - أيا كانت وجهته هذا التسلسل – في الفقرات الأربع والعشرين التي عنونها الكاتب ، مميزا كل فقرة في قصته على حده ... " ثم يطرح إحسان عباس مجموعة من الأسئلة ، ليثبت هذا الاضطراب في الشكل ، حيث يقول : " نعم إن الفاتحة والخاتمة تشيران إلى بداية طبيعية ونهاية طبيعية كذلك ، ولكن هل الاضطراب فيما بينهما مقصود ، ليصور حقيقة أن " نزوات " القرين لا تخضع لنظام ؟ أم هل اختيار الرقم (٢٤) مقصود أيضا ليكون بعدد ساعات يوم كامل ...؟ " حيث يترك هذه الأسئلة بلا إجابة ، لأنه – في اغلب الظن – مؤمن باضطراب الشكل في هذه القصة ، الأمر الذي أدى به إلى أن يحكم بعد ذلك أن " الموضوع في – مداه العام – أكبر من أن تستوعبه قصة قصيرة ، لولا هذا الاختيار – غير المعلل – الذي اتبعه الكاتب ... " .

أما تعقيد المحتوى فناتج في - نظره – عن " أن الأطوار والأدوار والصور والهيئات التي يمكن أن يظهر بها القرين ، لا يمكن أن تحصر " وعلى نفس المنوال يطرح سؤالا – يبدو في ظاهره سؤالا احتجاجيا – ذلك أنه يتركه دون جواب ، حيث يتابع كلامه السابق قائلا : " فهل هناك انتقاء مدروس له دلالات متفاوتة في كل حالة من تلك الحالات ؟ " . ولكن مع ذلك فإن سليمان فياض ، استطاع في نظر إحسان عباس" ... – رغم استطالة القصة – أن يملك انتباه القارئ في كل مرحلة ، بما كان يثيره من عناصر الإغراب ... والسخرية والجرأة على نبش ذكريات الطفولة ، و إطلاق المخبآت التي تعشش داخل النفس " ثم يحكم إحسان عباس ، بأن الفقرة الأخيرة من تلك الفقرات الأربع والعشرين " الجنون الهادئ " وهي الخاتمة – تكاد " تكون هي الحل الوحيد المؤقت ، لانهاء هذه القصة ، التي تملأ فصولها حياة الفرد ، بشكل لا يمكن حصره بالساعات ... ، . وهذا الحكم ناتج - بلا ريب - عن إيمان إحسان عباس بالتعقيد ، في كلا الجانبين الشكل والمحتوى .

ثم يلتفت إحسان عباس بعد ذلك للغاية من هذه القصة ، والتي هي في نظره " على المستوى البسيكولوجي ، محاولة نفسية للغوص وراء تشكلات الذات الداخلية والأقنعة ، التي استحدثها الإنسان ، فالقرين موجود في الأساطير والمعتقدات الشعبية ... " حيث تطرح هذه القصة في نظره " مشكلة

---

(١)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ٤٦ – ٤٧

وجود الإنسان من زاوية وجودية يعايش فيها الموت ... في كل لحظة "(١) . ولكن هذه الغاية لا تخرج عن قضية الأمة وأزمتها الكبرى ، حيث يرى في الإجابة على سؤاله عن الصلة بين هذه القصة وبين الشعور بالعجز عن التحول ، أن الانكفاء على أعماق الذات ، لا يشير وحسب إلى حيرة وإشاحة بالنظر عن الأزمة الجماعية الكبرى ، بل يشير إلى " أن الفرد حين يحرم حتى من حق " الموت " في الجماعة (فضلا عن العيش) يغدو متشككا في مدى جدوى ما يسمى " الحياة " ابتداء ... ويبلغ - بكل اطمئنان ظاهري ، وفجيعة داخلية - مرحلة الجنون الهادئ ". إذ يرى - في إطار الحديث عن العجز عن التحول - أن سليمان فياض ، قد اكتنفه تراجع عن تناول الروح الجماعية وأزمة الأمة في قصصه ، إلى الانكفاء على الذات ، كما هو الحال في قصة القرين هذه ، حيث يقول إحسان عباس : " فبعد تلك الثقة التي كان يستمدها من الكفاح الجماعي في مجموعة " أحزان حزيران" وذلك الانفساخ المكاني ... في مجموعة " العيون " وجدناه في هذه القصة ، يعود إلى فوضى العالم الداخلي الشاسع ، بكل ما يوحي به من وحدة وانبتات ... لكي يقول لنا ، انه اصبح محصورا محاصرا ، يحيط به عالم مشلول من الفراغ الخارجي ... " ثم يطرح إحسان عباس سؤالا استنكاريا ، في عقب هذه القراءة ، نصه " أليس هذا تعبيرا عن فداحة ما بلغه أثر الأزمة الكبرى ؟ " ليؤكد صدق ربطه لفكرة هذه القصة ، بقضية الأمة وأزمتها الكبرى .

أما أقصوصة " الصيد الأخير " لمحمود دياب ، فيرى إحسان عباس أنها لا تتطلب " اجتهادا كثيرا في التأويل ، لتبيّن بعدها الرمزي ، وصلتها بواقع الأمة العربية في حالة اللاحرب واللاسلم " . حيث يلخص إحسان عباس القصة ، التي تدور حول شخصية " أبو فكري " الذي أحيل على التقاعد ، فانفذ " سنوات عمره الباقية من حالة الركود المميت ، بأن تعلم صيد السمك بالسنارة والحداف ، وذات يوم صاد سمكة " أروسة " ... " التي ستشكل كل شيء - فيما بعد - لهذا الرجل ، فهي " الوسام الحقيقي الذي ميز سنوات عمره بعد الإحالة على المعاش " حيث يبدأ عامل الرمز بالبروز – كما يرى إحسان عباس - بعد أن يرحل أهل الإسماعيلية أثر الحرب ، ويصبح أبو فكري لاجئا ، فالسمكة - فيما ترمز إليه – " ... هي " الأرض " و " البيارة " و " خلة الزيتون " و" كرم العنب " و " البيت "عند لاجئين آخرين ... " لذلك " فان السمكة لا تموت ، لأنها سر وجود " أما الانتظار الشبيه بالموت ، فإنه - في نظر إحسان عباس - العجز عن التحول ، وذلك أن أبا فكري " كان يريد أن يعمل شيئا ، لأنه لم يعد يطيق انتظارا شبيها بالموت " حيث إن العجز عن التحول ، هو الذي أدى بإحسان عباس إلى أن يصف عمله بأنه " ظلّ في نطاق الحلم " . فإحسان عباس هنا ، لا يصرح بالكيفية التي تتصف بها هذه القصة بالعجز في التحول ، ولكن هذا يستشفّ ويستشعر من كلامه .

أما قصة " أصوات في الليل " لأبو المعاطي أبو النجا ، فان كاتبها يعمد - في نظر إحسان عباس - إلى استخدام أداتين فنيتين هما : اعتماد الجو النفسي في قصته ، بحيث تصبح " صورة من حلم ، تضيع فيه اللحظات الفاصلة بين النوم واليقظة " وكذلك الرمز الفني . فهي بذلك تتقاطع - في نظره - مع " ... قصتي " القرين " و" الصيد الأخير " ... " . لذلك فان " سمكة بطل القصة (أو قرينه) ... " هاتين الجزئيتين اللتين ورد ذكرهما في تحليله تينك القصتين " هي العم سليم الشامي" في قصته " أصوات في الليل ... " حيث يعمد إحسان عباس هنا ، إلى تلخيص مضمون هذه القصة لتوضيح هذا التقاطع . فالعم سليم الشامي هذا – كما يقول إحسان عباس - هو " رجل نزل قريتهم ذات يوم ، فإذا به يبسط وجوده على كل القرية بطريقة غامضة ، فهو يبيع الأرض ويشتريها ويداوي الحيوانات ... "

---

(١)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ٤٧ – ٤٨

حيث يكرهه في القصة اثنان " شلبي (الأجير الزراعي) الذي أدرك بحدسه الطبيعي السليم ، خطر هذا الغريب على أهل القرية ..."(١) إذ يقتل شلبي هذا أخته ، لأنها آمنت بهذا الغريب ووقفت " على رضاه ورعايته " فيفر هذا الغريب بنفسه " لأنه كان يسمع أن شلبي يهدده بالقتل ، إلى أن كان يوم فقد فيه شلبي نفسه ، وقيل فيما قيل ، إن أهل القرية قتلوه لأنهم ضاقوا بكلامه عن هذا الموضوع ..." أما الشخص الثاني " فهو بطل القصة نفسه ولكنه كان حينئذ صغيراً... إذ كان ناقماً على ما يلحظه من اهتمام أمه بسليم ... وقد حفرت تلك الذكريات في أعماق نفسه جرحاً عميقاً... " .

وهنا فإن هذا التقاطع بين هذه القصة ، وتينك القصتين ، يكون في هاتين الشخصيتين اللتين كرهتا العم سليم الشامي . فبطل القصة نتيجة الجرح السابق الذكر ، يظل يعيش حاله من " الحلم ، يمتد ويمتد وكأنه لا فواصل هناك ، وحين تتم اليقظة يكون الرجل المعلق في مرحلة بين الجنون والعقل ، قد أصبح منفصلاً عما حوله ، لا يستطيع أن ينقل إلى الآخرين حقيقة ما يؤرقه ، أو أن يستبين بنفسه هل سمع في الليل أصواتاً حقيقية ، أو كان يسمعها في الحلم ..." تلك الأصوات هي أصوات " اللصوص الذين سرقوا تمثال أبي الهول ، والراديو والتلفزيون وأشياء أخرى : أي عاثوا بالرموز الحضارية واستولوا على الوسائل الثقافية والإعلامية ... " . فإحسان عباس هنا ، يقرأ هذا الجانب من القصة ويؤوّله في ضوء ثقافته المنهجية النقدية النفسية ، كما يبدو. أما الشخصية الثانية ، وهي شخصية " شلبي" فيصل إحسان عباس في هذه القراءة النقدية ، إلى أن الذي قتله ، هو أحد أولئك اللصوص السابقي الذكر ، الذين كانوا يتواردون على خاطر بطل القصة ، في اللحظة المتوسطة بين النوم واليقظة ، هذا اللص الذي يصفه إحسان عباس ، من خلال قطعة من النص تقول انه : " لص من نوع غريب ومرعب ، ذلك أنه لا يضع كرامة ضحاياه في مأزق " . ثم يصفه إحسان عباس بلغة الناقد بأنه : " هو الذي قتل شلبي بطريقة غامضة ، أو تسبب في قتله ، وشلبي رمز الطبقة الفقيرة الطيبة ، التي لا تستطيع أن تتقبل الخنوع " . فإحسان عباس في مقارباته لهذه القصة ، يستنطق النص ويستعين بثقافته النفسية ، ويربط السياقين الداخلي والخارجي ، بقضية الأمة وأزمتها الكبرى .

أما قصة " يوم مصري جاف " لمحمد المنسي قنديل ، فإن إحسان عباس يقرأ الرمز في كل مكوناتها الفنية : الشخصيات ، الزمان ، المكان ، الغاية ، الأحداث . فيوسف بطل القصة في نظر إحسان عباس هو رمز " ... البطولة ، رمز الأمل الخصب ، لقد " كان سر الحياة في القرية ، وكان " سؤالاً " عبر عشرات القرى الفقيرة الجافة " فلكل قرية يوسفها ، انه الانتظار مرة أخرى ، ولكنه انتظار لعودة المنقذ ، البطل الذي يخرج القرية من العقم الشامل " . أما بدرية زوجة يوسف فهْي رمز الأرض الظمأى ، التي تخلط بين يوسف رمز الخصب ، وأخيه الأبله غباشي رمز البلاهة ، فتظنه زوجها يوسف ، في عتمة الليل ، فتسمح لهذا الأبله بأن " يضاجعها " ويروي ظمأها الجنسي . أما والدا يوسف وغباشي ، فهما رمز الأمل والانتظار ، وبقية الفلاحين الفاقدي الأمل من عودة يوسف فهم رمز اليأس – كما يرى إحسان عباس - حيث " تدور القصة حول يوسف ، الفتى القروي الذي دخل سلك الجندية وغادر قريته ولم يعد ... " . ويقرأ إحسان عباس الرمز في الزمان الذي ينقسم في هذه القصة إلى " ثلاث مراحل : الصبح والظهر والعصر... " حيث يستنطق هنا إحسان عباس النص ، الذي يقول انه حين " أطل صباح اليوم النهائي ، كانت أرحام الأرض تتفتح عن القطن ... تهب ريح البوار عبر زهور القطن وأشواك الحطب " ثم تتميز فترة الظهر في نظر إحسان عباس " بالترقب . تغيب صورة " بدرية " التي كانت كالأرض عقيماً ... وتظل الأم والأب في حالة انتظار ... ويحل الليل (فترة

---

(١)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص ٤٨

الحزن والموت) فيجيء يوسف ، يحمله بعض الجنود ، ومعهم ضابط في صندوق خشبي ... " ويقرأ إحسان عباس ، كذلك الرمز في عدم قدرة " بدرية " زوجة يوسف ، على التمييزبين زوجها وشقيقه الأبله ، حيث يتساءل إحسان عباس " هل كان من الضروري لبدرية... أن تخطئ ، فتخلط بين البطولة والبلاهة ؟ " ويجيب : " إنها الضرورة ، انه العطش القاتل ، وغباشي سيعيش عارياً إذ لا غطاء يستطيع أن يخفي بلهه ، فعريه هو ظهوره على حقيقته ، وبين ظهور غباشي في آخر القصة ، واختفاء بدرية من القصة كلها ، بعد لحظات المضاجعة عند جانب الحقل ، تتحقق فكرة العقم المطلق " وهذا ما دعا إحسان عباس إلى أن يقترح عنواناً آخر لهذه القصة بدل عنوانها " يوم مصري جاف " وهو " يوم عقيم "(١) . وإن كان لهذا البحث أن يضيف شيئاً إلى ما قرأه عالمنا الجليل إحسان عباس ، فانه يرى في الأسماء أيضاً رمزاً . فاسم يوسف ، قد يكون فيه إشارة إلى قصة يوسف عليه السلام ، وقصة القحط وكذلك اسم بدرية واسم غباشي ، اللذين يتناقضان في معناهما اللغوي ، رغم التقائهما جنسيا في القصة على نحو خاطئ .

ثم عاد بعد ذلك ليعمل قلمه في مجموعتين قصصيتين لكاتبين من أبناء وطنه السليب فلسطين ، ناظرا إلى قصصهما من الزاوية التي عنون بها المقالة " تنازلات من أجل الموت وحده " حيث يبدأ إحسان عباس بنظرة" للموت " تمرره عبر ثلاث مراحل ، أولاها المرحلة الإنسانية ككل ، ثم مرحلة البطولة ، وصولاً إلى مرحلة الإنسان الفلسطيني والبطولة ، الذي سيكون له مع الموت شأن آخر مختلف عن بقية البشر ، كما سنرى من خلال كلام إحسان عباس بعد قليل . يقول احسان عباس :

" يبدأ السؤال احتجاجاً إنسانياً عاماً :

" هل ينبغي أن يموت ؟ "

ثم تحدد معالمه على نحو من التخصيص حين تقول :

" هل ينبغي أن يموت البطل ؟ "

ثم إذا به يتحول سؤالاً فلسطينياً دقيق الدلالة على منتماه حين تضعه في الصورة الآتية :

" هل ينبغي أن يموت الأبطال ، بأكثر من رصاصة واحدة؟"..."(٢) .

وبعد أن يصل إحسان عباس ، من خلال هذا التدرج ، من مرحلة الى مرحلة ، حتى مرحلة علاقة الإنسان الفلسطيني والبطولة ، يأخذ في شرح موقف الموت خلال هذه العلاقة قائلاً : " وبين المرحلة الأولى والثالثة ، مسافة شاسعة قطعها الإنسان نفسه ليغدو بطلاً ، ثم لتتكاثر البطولات ليغدو كل إنسان (فلسطيني) من خلال بطولته راضياً أن يعانق الموت ... " حيث يصل إحسان عباس - على أثر ذلك - إلى رسم المعادلة النابتة في حضن " الواقع الفلسطيني ... الذي يغذي الأدب الفلسطيني أو معظمه ... " هذه المعادلة التي طرفاها في - نظر إحسان عباس - : " التنازل من أجل الموت والإصرار على الحق " .

وهنا يبدأ بقراءة علاقة هذا الموضوع بالفن ، حيث يتخذ الموت لدى القاص والشاعر الفلسطيني - في نظره - " صوراً جديدة ، فيصبح صديقاً ، أو منقذاً ، أو جسراً ، إلى هدف ، أو رابطة نضال ، أو اختباراً ضرورياً ، أو ما شئت من تلك الصور ، التي تقتضيها المواقف المختلفة " . وهذه نظرة (مغايرة) للموت من قبل الفنان الفلسطيني ولا شك . حيث سنرى كيف يقرأ إحسان عباس ، صورة

---

(١)- إحسان عباس : قرأت العدد الماضي في الاداب / القصص المصرية ، مجلة الاداب ، ع٥ ، حزيران ، س٢١ ، ١٩٧٣م ، الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص ٤٨

(٢)- إحسان عباس : تنازلات من أجل الموت وحده / تعليق على قصص فلسطينية ، مجلة الاداب ، ع١١ ، تشرين الثاني ، س٢٢ ، ١٩٧٤م . جميع الفقرات المقتطفة اللاحقة في هذه الصفحة من المقالة ص٦

الموت ، أداةً ووسيلة في يد كل من الأديبين : علي زين العابدين الحسيني ، في مجموعته " خميس يموت أولاً" والآنسة سلوى البنا في مجموعة " الوجه الآخر" متعرضاً أثناء ذلك ، لبعض الأدوات الفنية ، التي يستعملها القاصان في بناء قصصهما .

ففي قصة " خميس يموت أولاً " التي سميت بها مجموعة علي زين العابدين - يصبح الموت - كما يرى إحسان عباس - " خصوصية فردية " حيث " يعرف خميس ، أنه سيموت في خلال لحظات ، ولكنه يعتقد أن كلّ ثائر ، لابد أن يواجه موته الخاص به "(١) . أما سهيلة ، حبيبة خميس ، فالموت - بالإضافة إلى كونه خصوصية فردية بالنسبة لها ، في نظر إحسان عباس - فإنه يتعدى كونه نهاية طبيعية لحياة الإنسان ، ليصبح " أمنية " لها ، حيث إن " مواجهة الموت مع خميس ، كانت أمنية سهيلة ، ولكن فرق الدقائق القليلة التي مكنت " خميس " من أن يموت أولاً ، جعل سهيلة أشد اطمئناناً إلى موتها الخاص بها ... " ثم يتحول الموت في قراءة إحسان عباس النقدية هذه " منة " من الأعداء المعذبين للمستضعفين ، الذين يصبحون ينظرون للموت في هذه القصة - نتيجة لشدة التعذيب - على أنه " خلاص " من العذاب ، فحين يفهم الأعداء هذا المنطق ، ويدركون مدى التلاحم بين الفلسطيني ، يجعلون الموت نفسه منة يجودون بها حينما يشاؤون... لأن الموت كان ساعتئذٍ ، خلاصاً من العذاب الذي صبوه عليه ... " .

ثم يلتفت إحسان عباس ، إلى أداتين فنيتين استخدمهما القاص ، في سبيل تصوير الواقع ، وهما الرمز والغرابة . فشخصية (هو) في القصة التي تحمل هذا العنوان ، ضمن هذه المجموعة ، هي في نظره " رمز - من نوع غير عادي - لكل فلسطيني فقد أرضه ، وحرم شجرة البرتقال" حيث يقول النص : إن (هو) " عاش في كل مكان من المدينة ، عاش في معسكرات الشمال والشرق ، وأقام في كل مستشفى ، ونام في المقابر ، ولم يحدث أن افتقده أحد ، كان موجوداً بطريقة لا تصدق - في كل مكان ، وبكيفية خارقة ... " ، و(هو) في نظر إحسان عباس " رجل غريب بلا اسم ، يحمل صفة " الغرابة " حيثما اتجه ، ومنشأ هذه الغرابة ، هيامه بالأرض إلى درجة الجنون " . إن إحسان عباس يبحث عن حقيقة الإنسان الفلسطيني كما يبدو هنا ، هذه الحقيقة التي ضاعت في خضم ما جرى له ، ولعل هذا يتوافق مع مقصد إحسان عباس من بحثه عن حقيقة الإنسان ، عندما قال في موضع آخر : " كنت أبحث عن حقيقة الإنسان وراء قناع الإبداع ... "(٢) . ويقرأ كذلك إحسان عباس" الغرابة " في قصص أخرى لزين العابدين في هذه المجموعة . وما لجأ زين العابدين - في نظر إحسان عباس - لهذه الأداة الفنية ، إلا ليعلي" في قصصه من درجة المعاناة ، ومن قيمة الموت معاً ، غير أن تلك الغرابة ، إنما تنشأ في الأكثر ، عن المناظر المفزعة التي لا يستطيع العقل الإنساني أن يبقى على هدوئه إزاءها ، وخاصة منظر الاغتصاب وانتهاك العرض ، فبطل قصة " نبي بلا أحزان " يصبح شبة ممرور ، ويلجأ إلى الخمر ، لأنه شهد كيف تعدى جند العدو على زوجته ، ثم كيف اختارت هي الموت حرقاً ... " . ولجوء القاص هنا للغرابة - في نظر إحسان عباس - " كان قراءة للواقع ، وقراءة للماضي " إذ " لا يقول زين العابدين عن العدوّ ، سوى ما يتطلبه واقع كل قصة ، وهو بهدوئه الساخر ، لا يرسم صورة للمقاومة الصلبة العنيدة وحسب ، بل يوحي أيضاً ، أن وحشية العدوّ عمل يائس ، لأنه يرتطم بصخرة لا قبل له بتحطيمها . إن زين العابدين لا يجرد العدو من المظهر الإنسانيّ ، ولكنه يسلبه كل العناصر التي تخيل إليه أن ما يحققه يسمى انتصاراً " .

---

(١)- إحسان عباس : تنازلات من أجل الموت وحده / تعليق على قصص فلسطينية ، مجلة الاداب ، ع١١ ، تشرين الثاني ، ص٢٢ ، ١٩٧٤م . جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٧

(٢) – إحسان عباس : كلمة وفاء في ذكرى صديق ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ١٩٩٣/١/٢٢م ، ع٩١٣٢ ، ص٩

ويلتفت بعد ذلك إلى أداة لجأ إليها الكاتب في قصصه ، بعد أن أحدثت مشاهد الغرابة السابقة الذكر ، ما يسميه إحسان عباس " الصدمة المروعة " وهذه الأداة هي : التخفيف من حدة التوتر الذي نشأ في هذه القصص . إذ يأتي هذا التخفيف " حيناً بالمراوحة بين حديث النفس وتسلسل الأحداث الخارجية ، وحيناً بالالتفات إلى العلاقة الحميمة بين الإنسان والطبيعة "(١) ويقرأ إحسان عباس في النص ، أن " ... هؤلاء " الأنبياء " الصغار في قصص زين العابدين ، يستمعون إلى همس الأوراق ، ويتحدثون إلى الأشجار ، ويؤمنون إيماناً عميقاً بصداقتها ، وهم لا يحنقون ولا يثورون ، وهم أيضاً لا يبتسمون ، ولكنهم راضون ... " .

ثم ينتقل إلى قصص الآنسة سلوى البنا ، في مجموعتها التي تحمل عنوان " الوجه الاخر " حيث يقف - في النهاية - موقف الناقد المعلّم الموّجه لهذه القاصّة ، لما فيه خيرها في مسيرتها الفنية . ولكنه قبل ذلك يقرأ ، في هذه القصص التي تدور في فلك الحديث عن " الموت " يقرأ فيها بعض الأدوات الفنية التي استخدمتها القاصة في بناء هذه القصص ، وكذلك بعض الجوانب الفكرية فيها ، مقارناً بعضها بما يجد فيه تشابهاً مع قصص علي زين العابدين الحسيني. إذ يرى أن هذه القصص ، من حيث صورة الموت فيها ، تنقسم إلى مجموعتين : المجموعة الأولى التي يظهر فيها الموت " سكيناً أو مسدّساً أو سمّاً أو ما أشبه ذلك " ، أما المجموعة الثانية فإنه يظهر فيها " رفيق سلاح " . ويرى إحسان عباس ، في قراءته للمجموعة الأولى ، أنها تنطلق " من مفهوم محدود - ربما كان شديد القصور في دلالته – خلاصته ، أن المجتمع مليء بالمشكلات ، وخاصة المشكلات العاطفية ، وعلى وجه أخص ، تلك المشاكل التي تمس المرأة منها ، وأن الموت بطريقة أو بأخرى ، هو الذي يحل المشكلة " ويضرب - باختصار شديد - أمثلة على ذلك من قصصها بقوله : " فالفتى القروي الذي عجز عن عروسه وطلقت ، وأراد استعادتها فرفضت ، يقتلها في نوبة غضب . والفتاة التي غرر بها خنزير قذر تنتحر ... " حيث يحكم إحسان عباس ، أنه " ليس عند سلوى ، أداة لتغيير الواقع إلا الموت ، في ثورة فردية ينتصف فيها المظلوم ..." . ويلتفت إحسان عباس في هذه الدراسة التقييمية ، إلى أن سلوى البنا نتيجة لذلك ، تمعن " في استغلال لعبة العلاقات ، وتنوّع فيها ، كما تمعن في طرح النقائض ، من جشع وأنانية وخيانة واستغلال ، ولكنها تصطدم في إحدى قصصها ، بأن الموت نفسه لا يحل المشكلة " ولكنه لا يقسو عليها في هذا الحكم ، حين يتابع قائلاً :" وفي هذا بدء يقظة للوعي ، على أن الدم الذي سفك في القصص الأخرى ، كان يبرد حرارة الانتقام مؤقتاً دون أن يكون علاجاً حقيقياً " .

ثم يضرب إحسان عباس أمثلة من القصص ، على المجموعة الثانية التي يظهر فيها الموت " رفيق سلاح " إذ تأخذ القاصة - في نظره - في الاقتراب " من الأعداء المغتصبين المتوحشين ، بل إن أحد المحاربين في إحدى القصص ، ليعفّ عن إطلاق النار على جندي من جنود الأعداء ... لأنه يدرك أنه يقاتل ليحرر الأرض ، لا حباً في سفك الدماء " حيث يلاحظ إحسان عباس ، أن هناك رضىً " يملأ نفوس الأشخاص في هذه الفئة الثانية من قصص سلوى ... " ويقارنه " بالرضى الذي يحرك أبطال زين العابدين ، مع ابتسام تفاؤلي في قصص سلوى ، تخلو منه قصص زين العابدين ... " وهذا الرضى - في نظره - " يبدو أحياناً ، أشبه بالحيلة الفنية ، التي تخدم كيان القصة ، دون أن تكون مقنعة من حيث الواقع " .

---

(١)- إحسان عباس : تنازلات من أجل الموت وحده / تعليق على قصص فلسطينية ، مجلة الاداب ، ع١١ ، تشرين الثاني ، ص٢٢ ، ١٩٧٤م . جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٨

ثم يلتفت إلى جانب فكري في قصص سلوى البنا ، يراه " أشد وضوحاً مما في قصص زين العابدين ، وذلك هو الإلحاح على يقظة المرأة ، ودورها في العمل الفلسطيني " ويقارن هذا الجانب في قصتي: " لماذا فعلت هذا " لسلوى البنا و " خميس يموت أولاً" لعلي زين العابدين الحسيني ، قائلاً :" فبينما يصور زين العابدين اندماج المرأة في التضحية ، حيث تلحق سهيلة راضية بخميس ، دون تهيب أو تخاذل ، نجد بطلة " لماذا فعلت هذا " تنتحر ، لأن حبيبها الفدائي ، ذهب إلى المعركة ولم يعد ". ويلاحظ ، أن سلوى البنا ، مثلما " تستغل لعبة العلاقات المختلفة في الفئة الأولى من قصصها ، تجدها في الفئة الثانية ، تستغل لعبة المكان ، فهي كأنما تريد أن توزع البطولة على شتى البقاع الفلسطينية ، حيث تجعل هذا من المجدل ، وذاك من دير ياسين ، والثالث من قلقيلية ، والرابع من نابلس " ولكن المكان - في نظره - لا يؤدي البعد الإيماني الذي يؤديه في قصص ، مثل قصص غسان كنفاني ، إذ هو بالنسبة لسلوى البنا " مدخل في شهادة الميلاد وحسب ، دون أن يكون له أدنى ارتباط بالأحداث " .

ثم يقول بلسان الناقد الحريص ، موجهاً حديثه إلى بعض العناصر الفنية الداخلية في قصص سلوى البنا- يقول : رغم أنه " من السهل أن نستبين فيها الخامات الضرورية للقصة القصيرة " إلا أنها تظل - في نظره - " أقرب إلى " الاسكتشات ". إذ إنّ "حيوية السرد وإتقان الحبكة ، وإحكام التصور للمبدأ والنهاية (مع التغاضي عن كثرة الأخطاء النحوية) ، عناصر تبشر بأن سلوى ، قادرة على أن تكمل لقصصها نجاحاً مضطرداً ، فإذا أضفت إلى ذلك ما تتمتع به بعض قصصها من استدعاء نفسي (غير مفتعل) للتفاؤل الواثق ، قدّرت أن هذه الخطوة ، ستعقبها خطوات أخرى تنقل فيها القدمين على أرض صلبة " (١) .

وقد التفت إحسان عباس في الفقرة الموجزة التي تحدث فيها عن القصة القصيرة السودانية في مقالة " نظرة في ملف الأدب السوداني " إلى بعض الملاحظات النقدية التي لحظها في القصة القصيرة السودانية بشكل عام في تلك الفترة من السبعينات من القرن الماضي ، فسلط الضوء ، على بعض القصص القصيرة ، لبعض الكتاب السودانيين، وهي ملاحظات متنوعة في طريقة التناول تؤكد مرونة المنهج ، كما تؤكد اهتمامه بالغاية والسياق . إذ قال إن قصة " المنبه " لجمال عبد الملك " شديدة الاعتماد على الإثارة المتأتية عن الشكل الدرامي"(٢) . ولاحظ كذلك أن المقارنة بين قصتي إبراهيم عبد القيوم(دون أن يذكر اسمي القصتين) " كفيلة بإبراز فروق أصلية بين طريقتين ، إحداهما تقوم على المنهج التراكمي ، الذي لا يتطلب حلاً نهائياً ، لأن الحل قائم في سياق التدرج " دون أن يشير إلى طريقة القصة الثانية ومنهجها .

أما قصة " الحياة بين يافطتين " لمحمود محمد مدني ، فإن إحسان عباس التفت فيها إلى الموضوع ، والجانب الفكري ، ملاحظاً أن الكاتب قد أوتي قدرة على الجذب في هذه القصة " بما أوتي من قدرة على فهم دقيق للطبيعة السودانية " ولكن هذا الكاتب - في نظر إحسان عباس - من حيث العناصر الفنية ، يفضي بالقارئ " إلى أن لا صراع هنالك ، بين طبقتين ، وإنما محض سخرية يختبئ وراءها القدر " .

وبعد أن انتقل إلى المرحلة التي يمكن تسميتها " المرحلة العمّانية " من حياته ، تناول عددا من المجموعات القصصية القصيرة لعدد من الكتاب الأردنيين ، فاستهل إحسان عباس هذه المقاربات

---

(١)- إحسان عباس : تنازلات من أجل الموت وحده / تعليق على قصص فلسطينية ، مجلة الاداب ، ع١١ ، تشرين الثاني ، ص٢٢ ، ١٩٧٤م . جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص ٨

(٢)- إحسان عباس : نظرة في ملف الأدب السوداني ، مجلة الاداب ، ع٥ ، أيار ، ص٢٣ ، ١٩٧٥م جميع الفقرات المقتطفة اللاحقة في هذه الصفحة من المقالة ص١١٢

بنظرة في مجموعة " صباح الخير أيتها الجارة " لعدي مدانات . إذ يركز نظره فيها على الواقعية ، وبساطة أشخاص هذه القصص ، محولاً بعض ما يمكن تسميته " حركات الحدث " فيها إلى لغة نقدية مفعمة بالحيوية النقدية ، متخذاً من " الأدب المقارن " وسيلة نقدية لقراءة إحدى قصص هذه المجموعة ، حيث سنلاحظ – كذلك - أنه سيركز نظرته على النص ، وأنه سيقف موقف الناقد المعلم الموجّه للقاص ، لما فيه خيره وخيْر كتابة القصة القصيرة في الأردن ، وبالتالي العالم العربي بشكل عام .

فقصص هذه المجموعة في نظره " بسيطة واقعية في منزعها ، تثير خوفية في طابعها العام ، ومعظم شخوصها طيبون بسطاء : المعلم المخلص ، والشرطي المتعاطف مع الناس ، والمحاسب الأمين ... وكل هؤلاء الأشخاص ، يشغلهم الهم اليومي ، ويقنعون بالمتعة البسيطة ، ويحبون الحياة الأسرية الهادئة ، ولا يفلسفون نظرتهم إلى الأشياء ... " (١) ويسمي إحسان عباس مشكلات شخوص هذه المجموعة – استنتاجاً من قراءته لبعض حركات الحدث - " مشكلات الانزلاق عن القاعدة الإيجابية المألوفة " ويضرب الأمثلة من نصوص القصص بقوله : " فقد كسرت ساق الطرّيش أحمد ، في حادثة انزلاق عن سلم قبل شهرين ، ما زال عاجزاً عن العمل ، ونقل سائق سيّارة الأجرة ، لأنه صدم طفلاً ... " ثم يلتفت ، إلى بعض العناصر الفنية ، في نصوص بعض قصص هذه المجموعة ، موجهاً ومقعّداً ومنظّراً في لغة نقدية جميلة ، متلمساً بعض الهنات والأخطاء التي وقع فيها الكاتب في لغته ، في سرد بعض أحداث هذه القصص ، حيث يقول إحسان عباس : " وتتميز أكثر قصص المجموعة بتسلسل طبيعي ، وتأتي التحولات المفاجئة ، غير مصحوبة بهزات عنيفة ، ولا يخفف من ذلك ، بناء الأسلوب على قاعدة الجمل المتقطعة على النحو الآتي :

ذهب إلى المطبخ
تناول إبريق القهوة
تأمل معدنه الصقيل
فتح الصنبور
تدفق الماء
سكب قليلاً منه وأضاف بنا وسكراً "

ويقول إحسان عباس هنا : إن " الجمل المتقطعة تحقق غايتين : أولاهما تدافع الحركة وحدتها ، ولهذا فقد تؤدي غير وظيفتها ، إذا كان المشهد الذي تصوره متراخياً ، والفعل يتطلب تمهلاً ، والثانية أن كل جزئية من فعل ، تستحق أن تفرد بالاهتمام ، ولو كان فعلاً بسيطاً " ولكنه لا يعكس هذه القاعدة على أسلوب مدانات - الذي اقتبس من أحد نصوصه المثال السابق - لأنه من العسير - في نظره - تقرير " وجه الملاءمة في هذا الأسلوب ، إلا بدراسة مفصلة لنماذج إيجابية وأخرى سلبية " . ثم يطالب الكاتب بالتنبه لبعض الأخطاء النحوية ، ويطالبه " بمزيد من الاقتصاد " والمقصود بالاقتصاد – كما يبدو - تجنب تكرار بعض الألفاظ التي لا داعي لها ، وتجنب حشو بعض الألفاظ الأخرى .

ثم يدخل عالم " الأدب المقارن " لدراسة مدى تأثر عدي مدانات في " واقعيته " برائد القصة القصيرة الواقعية ، العالمي الروسي " تشخيوف " ويقارن بين قصتي : " المرثيّة The lament " لتشيخوف و " حين تجاوز الخمسين " لعدي مدانات " في الجانب الذي يتشابهان فيه وهو ما يسميه إحسان عباس " الحاجة إلى المشاركة إلى الشعور بالتواصل " متلمساً جوانب التشابه والاختلاف بين القصتين في هذا الجانب. ويسرد إحسان عباس ملخص القصتين من خلال نصيهما . فقصة

---

(١)- إحسان عباس : ملاحظات حول قصص عدي مدانات ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ١٩٩٣/١/١٢م ، ع٩١٥٣ ، ص٩

تشيخوف " هي قصة رجل أسمه أيونا بوتانوف ، حوذي عربة حصان ، يجرها حصان عجوز ، فقد ولده " قزما " لذلك يحاول أن يدخل في حوارات ، مع الأشخاص الذين يوصلهم على ظهر عربته ، ويشرح قصة فجيعته ومأساته ، التي تمثلت في موت ولده ، دون أن يُطلب منه ذلك ، حتى انه يحاور حصانه العجوز ، عندما لا يجد أحداً يستمع إليه – ليفرغ شحنة الأسى والفجيعة الكامنة في نفسه " أما بطل قصة عدي مدانات ، فإنه لم يفقد ابنه وإنما فقد وظيفته " التي عايشها خمسة وعشرين عاماً معايشة راضية ، وقسم حياته بينها وبين الإنجاب وتنشئة الأولاد " ثم أحيل على التقاعد . فأخذ يبحث عمّن يشاركه فراغه . فأخذ يذهب إلى الأماكن العامة ومنها المقهى" وتوجه نحو طاولة يجلس عليها شخص واحد ، متجاوزاً طاولات لاعبي الورق ... وحاول أن يدخل الجالس في بعض المشاركة " دون أن يطلب منه ذلك و" قدم للجالس كيس الفستق . كان يوهم نفسه أنه استطاع إزالة بعض الجفوة من " نفس " الرجل الجالس ، عن طريق السؤال والجواب والمشاركة في الفستق " حتى " إن هذا الثاني ما كاد يحس بأنه يتقارب من القادم شعورياً ، حتى استأذن منصرفاً بسرعة ... " .

ويلاحظ إحسان عباس ، أن أولى الفوارق بين القصتين هو في " أن اللوعة في قصة تشيخوف ، أعلى منها في قصة عدي بكثير" حيث جّر هذا الاختلاف " إلى اختلافات أخرى " . وثاني تلك الفوارق هو " اختلاف البيئتين " الذي يزيد - في نظره - " من البعد بين سياق القصتين " . ويتابع إحسان عباس تلمُّس الفوارق بين القصتين ، ملاحظاً في قصة عدي مدانات " أن البوح الذي ظنه المتقاعد منفذاً إلى راحته النفسية ، كان سبباً في التباعد ، لا في التقارب ، وبدلاً من أن يبدد القلق النفسي ، نقله إلى شخص آخر كان يجد في لعب الورق باباً للهرب من همومه " . ويرى إحسان عباس هنا ، أن عدي مدانات تحوّل " بالمشكلة وتخطى تشيخوف ، حين جعل القضية ثنائية ، بعد أن كانت عند نموذجه الأعلى أحادية ، وبذلك زاد عمقها ، وإن لم تتوشح بعاطفة عميقة ، كالتي كان يحسها الأب المفجوع بفقد ابنه . كانت الحاجة لدى بطل تشيخوف نفسية تتطلب حلاً نفسياً ، أما المشكلة لدى بطل عدي فتبدأ نفسية لتنتهي فكرية في طبيعتها " (١) . فالتفارق بين القصتين - في نظر إحسان عباس - لم يكن " مرتبطاً بالنهاية وحسب ، بل هو قائم منذ البداية "(٢) . ويلتفت بعد ذلك إلى أثر الانفتاح والانغلاق في " الطبيعة " بين القصتين ، ولجوء كلا البطلين إليها وإلى الآدميين ، في سبيل تخفيف الضغوطات النفسية التي يعانيها كلاهما ، " فقد كان جو قصة تشيخوف ثلجياً ضبابياً صالحاً لبيئته ، أما جو المقهى لدى عدي ، فهو هادئ دافئ ميال إلى الاسترخاء ، وقتل الوقت مناسب لحال المتقاعد . جو قصة تشيخوف في أكثره مفتوح ، تتجلى فيه جوانب الطبيعة المختلفة ، وهذا الانفتاح يزيد في إحساس البطل بالوحشة والوحدة ، لأنه ليس في حاجة إلى مشاركة الطبيعة التي تعجز عن الإفصاح ، وإنما هو في لهفة إلى عواطف الآدميين . وجو قصة عدي ، مغلق في معظم مراحله ، سواء في المكتب أو في البيت أو في المقهى ، ورغم إحساس المتقاعد بحاجته إلى جو رحب ، فإنه أثناء ضربه في الشوارع ، لم ير سوى الآدميين ، ولم يبصر شيئاً من الطبيعة ، وحين هرب من سعة الشوارع إلى ضيق المقهى ، لم يجد من يبادله الحديث ، لأن أكثر الموجودين مشغولون بلعب الورق " ويلاحظ كذلك أنه بسبب عمق " الفجيعة لدى أيونا ، تتكرر المحاولات للإفضاء والدخول في علاقة مع الآخر، ولكن تكرارها كان غير ضروري في قصة عدي ، أي أن الحركة في الجو المفتوح ، كانت أكثر تحرراً وانطلاقاً ، أما في الجو المغلق فلم تتعد التغيير في موضوع الحوار ، ثم أكل الفستق أو خلط الورق أو رشف القهوة "

---

(١)- إحسان عباس : ملاحظات حول قصص عدي مدانات ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ١٩٩٣/١/١٢م ، ع٩١٥٣ ، جميع الفقرات السابقة المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

(٢)- إحسان عباس : ملاحظات حول قصص عدي مدانات ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ١٩٩٣/١/١٩م ، ع٩١٦٠ ، جميع الفقرات التالية المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

ثم ينتقل إحسان عباس ، مقلباً النظر في عدد آخر من قصص عدي مدانات في هذه المجموعة ، متلمساً انتقالها من الواقعيّة إلى الرمزية . إذ رغم أنه مؤمن " أن تطلب معنى تأويلي أو رمزي في مجموعة واقعية - شكلاً ومضموناً - يعد من قبيل التعسف "(١) إلا أنه يستطيع قراءة الرمزية في إحدى القصص . ولكنه قبل ذلك يلتفت إلى القصة - التي تحمل عنوان المجموعة - " صباح الخيْر أيتها الجارة " والتي يرى أنها محاولة أخرى من عدي مدانات " لطرح فكرة الحاجة إلى المشاركة والتواصل " التي طرحها في قصة " حين تجاوز الخمسين " السابقة الذكر . حيث تدور القصة حول راجي الحمدان " الذي يصحو باكراً ، ويستمتع بجو صباحي مشرق تكتنفه نتف من الغيوم ... إن راجي يشعر بوحشة خفيفة ، ويميل إلى وجود من يشاركه تلك المتعة " وبعد أن يفشل في إشراك زوجته التي تغط في نوم عميق " ما تلبث الجارة ، أن تخطف منه ورده كما تخطف دور زوجته " هذه الجارة " التي كانت حديقتها كافية لتشغلها عن همومها وعن الناس ، تجد في جارها بعد أن حيّاها المشجب الصالح لتعلق عليه تلك الهموم ... امرأة مات زوجها ، ولم يخلف لها شيئاً كثيراً من النقود ... " حيث يصف إحسان عباس إفضاءها ، بأنه يسترسل في مدى تصاعدي ، ونتيجة لانصراف راجي الحمدان عنها وهي مازالت تتحدث ، فإن إحسان عباس يصف تلك الجارة بأنها " في واقع الأمر ، تحدّث نفسها بصوت مسموع ، وهي تظن أنها تتحدث إلى الآخر" .

وينتقل بعد ذلك ، إلى قراءة القصتين اللتين تلمس فيهما الرمزية ، وأولاهما القصة التي تحمل عنوان " في اللحظة الأخيرة " والتي تدور أحداثها في فندق باريسي ، حيث " يستحم البطل أربع مرات " وبعد أن يحاول إحسان عباس ، أن يؤوّل ويعلل كثرة استحمام البطل بعيداً عن الرمزية ، إلا أنه يجد أن الرمزية هي التأويل الناسب . فقد حاول أن يقرأ ، أن كثرة الاستحمام تأتي " إمعاناً في النظافة ... وتزيد من ثقة المرء بنفسه وهو يعللها بوصال مرتقب " وصال الفتاة جارته في الفندق . ويحاول أن يعللها بأن الفصل " كان صيفاً ، وفصل الصيف يستدعي كثرة الاستحمام ... وإذا كان المرء قد سافر لمجرد النزهة والتنويع والاستمتاع بالراحة ، فإن الاستحمام ضرب من طلب الراحة... " حيث ينهي إحسان عباس قراءته لهذه القصة دون أن يصل إلى جواب شافٍ . لأجل ذلك فإنه يستعين بقصة أخرى من قصص المجموعة لا يذكر عنوانها ، ولكنه يشير إليها بأنها " تتحدث عن شخصٍ لم يعد موجوداً في منزله (لأنه مات) حيث يستوقفه في هذه القصة استعْمال القاص للجذر" غ س ل " ليقول : " وهو فعل ذو إيماءات متعددة ، مثل الوضوء " ويستشهد بالحديث النبوي الشريف " واغلسني بماء الثلج والبرد" ليصل إلى أن المقصود بالاغتسال هو " التطهر أو محو الإثم " ولكنه لا يذكر ما هو الإثم الذي استقرأه في كلا القصتين السابقتين .

لكن الرمزية تتبدى واضحة في - نظر إحسان عباس - في قصة " اغتسال جنوني" التي يرى أنها " تحكي قصة فتى بعيد عن الخطيئة ، قضى نهاراً مملاً في أماكن منزوية معتمة ... وفي الليل ذهب منفرداً إلى ملهى ، وجلس يشهد راقصة بدينة الفخذين ، وعندما خرج من الملهى كان يشعر بالخزي والاشمئزاز والتقزز من نفسه ومما فعل ، ويتمنى لو استطاع أن يصل بيته بقفزة واحدة ، فيغتسل ويغمر رأسه بغطاء وينام ... ويتتبع الأزقة المعتمة المتعرجة ... وأفضى به السير إلى زقاق قد نام أهله ، ورأى بين نوافذه التي يخنقها الظلام ، نافذة واحدة مضيئة ، ورأى وراء زجاج النافذة فتاة جميلة وضاءة الجمال ... " حيث يتابع إحسان عباس سرده لما يحصل مع هذا الفتى في طريق العودة ، ثم يلخص قراءته بأن " القصة كلها رمزية تقوم على التقابل في كل خطوة ، ففي أحد الجانبين تقف

---

(١)- إحسان عباس : ملاحظات حول قصص عدي مدانات ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ١٩٩٣/١/١٩م ، ع٩١٦٠ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

الخطيئة والظلمة ، والاحتقار الذاتي وضيق الأزقة وتعرجها ، ومحبة الانزواء واستشعار الصغار ، وفي الجانب الثاني يقف الجمال الطاهر والضياء ، وعودة الثقة النفسية و الشوارع الواسعة المستقيمة والفرح الطفولي وخفة النفس ، وكانت النافذة المضيئة هي إشعاعة الأمل ، بأن لا ييأس المرء إذا هو كبا ، فان الاغتسال بأشعة الجمال كفيل بتطهيره "(١) .

وقد ولج إحسان عباس للحديث عن العناصر الفنية في قصص مجموعة " نحو الوراء " لبسمة النسور ، من خلال حديثه عن الروابط المشتركة التي تجمع قصص هذه المجموعة ، في قدرة لغوية على صياغة المصطلح النقدي . وأول ما لفت انتباهه في هذه المجموعة ، أن " الكاتبة تختار لشخوص قصصها ، وبخاصة الشخصيات الرئيسية – لحظة تمثل أزمة ، وتضع الشخصية في مواجهة تلك الأزمة ، أو ضمن كيانها الزمني الصغير ، وتمتحن الطاقة العصبية ، في قدرة تلك الشخصية على مواجهة الأزمة أو الالتفاف حولها "(٢) . ويوظف إحسان عباس- فيما يبدو - معلومة طبية تقول :" إن العين هي المرآة التي تعكس حال الإنسان ، في ما ينوب وضعه الصحي من تغيرات " ليقول إن : " بسمة النسور في مجموعتها القصصية " نحو الوراء " تضع اليد موضع العين " وذلك لأن شخوص قصصها في نظره " لا يعانون حالات جسدية ، وإنما تستبد بهم حالات نفسيه معينة ، يكونون خلالها – أغلب الأحيان - في حالة عصبية تتمثل في حركة اليدين ، أو في ارتعاشهما " . لذلك فقد كانت الكاتبة تختار - في نظره - تلك اللحظة التي سماها " لحظة تمثل أزمة " التي سبقت الإشارة إليها ، حيث يضرب عدة أمثلة من نصوص تلك القصص ، على تحليله ذاك ، منها النص الذي يتحدث عن " الرجل الذي ينتظر القطار في قصة " رحيل " ... فهو مأزوم لشدة حرصه (المؤقت) على الدقة في المواعيد ، وشعوره بأهميته وأهمية رحلته ، وهو متضايق من الحر الشديد ... فيتحرش بموظف المحطة ... وكل ذلك يدل على أنه كان يعاني من تأزم في العلاقات ، بينه وبين كل الجمع من حوله - تأزم يستدرجه إلى انهيار عصبي ".

ثم يلتفت إلى رابط فني آخر مشترك ، توزّعَ على هذه القصص - في نظره - وهو ما يسميه " المفارقة " التي هي " عنصر أساسي في أكثر قصص المجموعة " كما يقول إحسان عباس ، ولعل المقصود بالمفارقة هنا - كما يظهر من الأمثلة التي سيضربها إحسان عباس - هو ما يمكن التعبير عنه بالقول : إنها حدوث عكس ما هو متوقع أو ما هو مطلوب ؛ إذ تشمل المفارقة - في نظره - أكثر من عنصر من عناصر القصص " فهي لا تقتصر على الأفعال ، ولكنها تكاد تشمل كل الظواهر ، يستوي في ذلك المواقف والزمن (الماضي والحاضر) والشخصيات(الطبيب- المريض) ... " . فالرجل الذي كان ينتظر القطار في قصة الرحيل " ويصفق ابتهاجاً حين وصل القطار ، يتخلف عن المسافرين حين يهرعون إلى عربات القطار ، فلا يسافر بل يبقى جالساً على حقيبته المتورمة ... " ومثال آخر " حين يتحدث الناس عن توافه الحياة في مناسبة " تأبين " وحين يدعو المحب حبيبته ليلتقيا في مقبرة " . وتتسع المفارقة - في نظره – لتشمل " البناء الأسلوبي نفسه للقصة ، وذلك من خلال التقرير المعاكس ، فتبدأ قصة انفجار بهذا التقرير" لم يختلف شيء في ذلك الصباح عن أي صباح آخر ، ثم تتلو ذلك استثناءات ، تدل على أن اختلافات كثير حدثت ... " .

ثم يتابع إحسان عباس مقاربته النقدية لهذه المجموعة في تسلسل وترابط أفكار . فهو يرى أن " المفارقة ، تفسح مجالاً طبيعياً للسخرية ، وترحب بها صدراً ، بل كثيراً ما يكون هذان العنصران

---

(١)- نفسه ص ٩

(٢)- إحسان عباس : اليدان مرآة الإنسان (قراءة في قصص " نحو الوراء " لبسمة النسور) ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٦ /٢/١٩٩٣م ، ع٩١٦٧ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

توأمين " . ولكنه يرى " أن سخرية القاصة ، مغلفة بالتجاهل لحدة السخرية اللفظية " وقد يظن أن هذه العبارة من كلمات إحسان عباس غامضة للوهلة الأولى ، ولكنه يزيل الإبهام عنها – إن كان هناك إبهام – بضربه الأمثلة ، بحيث يفهم القارئ ، أن سخرية الكاتبة تختفي وراء السطور والإيماءات ، والصور التي ترسمها وتريد أن تسخر من خلالها ، ولكن ليس بصيغة لغوية مباشرة ، ومن الأمثلة التي يضربها إحسان عباس على ذلك من إحدى القصص " اجتماع الناس لتأبين رجل يعدونه عظيماً ، بينما النساء اللواتي يحضرن حفل التأبين ، قد لبسن الأثواب الزاهية ولطخن وجوههن بالمساحيق... كل ذلك مفارقات تحمل سخرية عميقة ، يكون ختامها أن تختفي زوجة الرجل العظيم ، ولا تلقي كلمة في تأبينه " . أما آخر الروابط المشتركة بين قصص هذه المجموعة - في نظر إحسان عباس - فهو ما يسميه " رفع الغشاوة السحرية ، عن حقيقة الواقع (أو الصحوة من الحلم) ... " ومن أمثلته - في نظره - " عيسى الذي كتب في عهد الصبا " سأصبح قبطاناً ، إن بحار العالم تنتظرني " مات غرقاً ، قبل أن يتخرج من البحرية بشهرين (لقد صدق فإن بحار العالم انتظرته) ... " .

ثم يختم إحسان عباس هذه المقاربة الموجزة ، بملاحظات عامة حول بعض العناصر الفنية ، في بناء قصص بسمة النسور ، من حيث اعتماد أكثرها في السرد " على ضمير الغائب " وهذا يمنحها - في نظره - " اتساعاً في أفق التجربة ، ويغنيها عما يتحمله ضمير المتكلم ، من تدخل في أفكار الآخرين وظواهرهم ... ويعفيها من الاعتماد الكثير على ذكريات الطفولة " . ويشيد إحسان عباس بتمتع قصص بسمة النسور " ببناء فني محكم ينمو في استرسال ، محافظاً على وحدة عضوية تنتظم القصة ، حتى في أدق تفصيلاتها " ويلاحظ تمتع قصصها أيضاً " بالعبارات التصويرية " والتي هي - في نظره - " تحشد معنىً كبيراً في صيغة موجزة " ومن أمثلتها قول القاصة في إحدى قصصها : " وتركت غيب المطر في الخارج ، ينبش أحزانها الدفينة "(١) .

وقد مثل " الموت " الرابط المشترك الذي جمع قصص مجموعة " الحصان " لهند أبو الشعر ، فتلمس ، ببعد نظرته النقدية وحسه الدقيق ، شخصية هند أبو الشعر كفنانة " رسامة " يأبى ذلك الجانب من شخصيتها ، إلا أن يبرزنفسه من خلال قصصها في هذه المجموعة . فهو يلاحظ أن الكاتبة في " الطريقة الفنية في التصوير ، تعتمد التضخيم ، واستخدام المظاهر الحسية ، في تكبير الصورة والأنس بما فيها من عنف ، وتجاوز للمألوف أو العادي "(٢) وذلك راجع - في نظره - إلى " أن الكاتبة ، تضع في اعتبارها أنها " ترسم " - بالمعنى الحرفي للفظة " ترسم " – لوحة ، فتجيء القصة نامية بنمو اللوحة نفسها : في توزيع الألوان ، وفي تداخلها وتزايلها ، وطغيان بعضها دون بعض ، وفي التلاؤم والانسجام فيما بينها ... " حيث يضرب أمثلة ببعض من المقاطع من بعض قصصها من مثل :

" - يغيب وجه المرأة الغامضة مثل ريح السموم ...
- اتسعت الدوائر ، صارت موجات محيطٍ شتائي صاخب ... "

ويلتفت إحسان عباس في قراءته لهذه القصص إلى الرمز ، متناولاً بعض القصص ، كل واحدة على حدة ، ذاكراً عنوان القصة قبل البدء بقراءتها . حيث يبدأ بقصة " الحصان " أولى قصص المجموعة ، والتي تجمع - في نظره - " كل العناصر الفنية المبثوثة ، بنسب متفاوتة في القصص الأخرى " حيث يقرأ في هذه القصة ، أن " الحصان – وبخاصة إذا كان عربياً أصيلاً - رمز للجمال

---

(١)- إحسان عباس : اليدان مرآة الإنسان (قراءة في قصص " نحو الوراء " لبسمة النسور) ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٦ /٢/١٩٩٣م ، ع٩١٦٧ ، جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

(٢)- إحسان عباس : ملامح رمزية في مجموعة الحصان لهند أبو الشعر ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٥/٧م ، ع٩٢٣٦ ، جميع الفقرات المقتطفة اللاحقة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

والعظمة . والعظمة تضم الخيلاء والشموخ ... "(١) ولكن هل يتجسد الرمز فقط في الحصان ، كجزء من هذه القصة ، دون جزئيات القصة الأخرى ؟ وهل يمثل الحصان فقط ، رمزاً للجمال والعظمة ، في نظر إحسان عباس ؟ . إن الرمز يكاد يشمل كل جزئيات هذه القصة - في نظر إحسان عباس - فهو يقرأ أن الموت ، يمثل قسوةً ، ولكنها قسوة عظيمة ، فالموت - في نظره - " قاس ، وقسوته تتضح على أتمها ، حين يختار مخلوقاً كريماً نبيلاً كالحصان " حيث إن " خير ما يرمز لعظمة الموت ، هو الحصان حين يموت ، لأنه يموت وعظمته عصيه على الموت نفسه " ويقرأ الرمز كذلك ، في أن " الحصان ، يتوحد مع فارسه (مع الإنسان العظيم) ... " ويقرأ أن " موت الحصان ، يرمز إلى موت الفارس (موت الرجل العظيم) ... " . ويقرأ الرمز في الحوار الذي دار بين شخصيات القصة حول موت الحصان ، ويقتبس من النص ، بعض مقاطع من ذاك الحوار ، حين " ... تقول المرأة في القصة : " انه لم يمت ، عيناه تتحركان ، انظروا إليهما ، أنهما تتحركان ، لا يمكن أن يموت ، لا يمكن " ويعترض رجل على هذا ويقول : " لا بل يعمرهما الموت ، انتهى ، لا تتوهمي أي شيء يا امرأة " ... " أما اضطلاع المرأة بدور التشبث بحياة الحصان ، فانه يضيف إلى الرمز - في نظره - " حقيقة أخرى ، وهي أن الرجل العظيم الجميل هدفٌ للحب ، ولهذا لا تسمح له المرأة بالموت " . ويرى إحسان عباس ، أن غاية القاصة - من رمزها بتصوير الحصان في حالة بين الموت والحياة - ذات مدلول كبير ، وهو أن هذه الحالة ترمز " إلى ما تعانيه الأمة العربية ، من حالة تشبه الموت ، وكيف استسلم الرجل العربي لهذا الموت ، وأبت المرأة العربية أن تقبل ذلك كأنه حقيقة لا مفرّ منها . وذكر غرناطة في سياق القصة ، يؤكد ما تقصده الكاتبة ، إذ الفرق بين موقف أبي عبدالله الصغير ، وبين موقف أمه إنما يمثل هذا كله " .

أما قصة " السباق " فإنها تحمل ذات الرمز في قصة الحصان ، كما يرى ، ولكن معكوساً ، أي " أنها تمنح الإنسان قوة حصان ، حين تمتلئ عروته بالإرادة " وهنا يعمد احسان عباس إلى إبراز غاية النص ، المرتبطة بقضية الأمة العربية ومأساتها في العصر الحديث كما أبرزها في قصة الحصان . فعليّ العدّاء ، بطل القصة الذي يدخل حلبة السباق " تعلق عليه أمه وأخوته الصغار ومعلمه الأمل بالفوز .... يخيل إليه أنه وحده يركض ، لأن الركض يبدأ بحركة ، ثم يتطور ليصبح وسيلة لتغيير الحياة والبيئة ... " ثم يتملكه " ... إصرار شديد ، بأن لا يخذل هؤلاء الذين يربطون آمالهم ... إنه حصان في حلبة السباق ، معلمه يقول له : " تصور نفسك في حلبة السباق ، وأنك حصان عربي أصيل " وهو سيثبت للمعلم ولغيره ، أنه حصان عربي أصيل ... إنه يركض كالهارب من كل شيء ، من قراءة المقترحات والحلول لقضية أمته ... إنه الخروج من الضياع بقوته وحدها ... ويركض حتى يصل المسافة وراءه ... " ثم يردف إحسان عباس الكلام السابق بقوله : " إننا حين ننظر إلى هاتين القضيتين متجاورتين ، نحس بالتوحد العجيب بين الحصان والإنسان في أسمى حالاته ".

ثم يتناول إحسان عباس قصة " الكابوس " انطلاقاً من نفس الزاوية التي قرأ من خلالها هذه المجموعة ، وهي " الموت " في قساوته . حيث يلاحظ لجوء الكاتبة الرسامة إلى وسيلة فنية ، وهي تصوير " للهلوسة الكابوسية ، التي تتداخل أجزاؤها وتضطرب في مخيلة الرسام " إذ تلجأ الكاتبة - في نظره - إلى التعبير عن قساوة الموت ، بتصوير ما يسميه " الخيول غير الأصيلة " والتي منها " المرض والسيارة " هذه الخيول التي تجلب الموت للإنسان ، حتى يتحول الموت إلى ثعلب " يتماوت ليقفز على الدجاجة في الوقت المناسب . إنه المرض الذي يفتك بحامل جرثومته من الداخل ، وفجأة

---

(١)- إحسان عباس : ملامح رمزية في مجموعة الحصان لهند أبو الشعر ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٥/٧م ، ع٩٢٣٦ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

يتحول هذا الثعلب المتماوت إلى مطارد عنيد حالّ في كل شيء " وهنا ترتبط الصور الثلاثة : السيارة والمرض والثعلب لتبرز قساوة الموت ، حيث يقول النص : " الموت يطاردني بين العجلات ، في الوجوه في الهواء ، في الثواني ، في الشهقات المتلاحقة " ويتحول الموت - في نظر إحسان عباس - " من جرثومة داخلية ، إلى سيّارة صادمة لا كابح لها ، والدم الحار يمتد مثل خيط على الأرضية الإسفلتية الجافة ... " وكأن إحسان عباس ، يقرأ في هذه القصة ، وفي القصة التالية التي سيلي الحديث عنها ، وهي " الطريق إلى صفين " – أن الكاتبة تأسى لحال الأمة العربية في العصر الحديث ، الذي تعد فيه " السيّارة " رمزاً من رموز تبعية العرب وتخلفهم عن ركب الحضارة . فهي من لوازم الحضارة الغربية التي يسير العرب في ذيلها .

وتحفل المفردات التي يقرأها في قصة " الطريق إلى صفين " بالرمز ، فهناك " ... امرأة ورجل يمتطيان السيّارة للسفر إلى صفين ... " وهناك " ... حرارة الجو التي تنبئ بارتفاع حرارة الرؤوس ، وإضاعة القدرة على التفكير الهادئ وحقن دماء الأخوة ... " وهناك " ... شهر تموز الغاضب ، يرسل شواظه في كل مكان ..." وكذلك توجس المرأة " خيفة من صفين ، لا بد وأن تكون صفين جهنم ..." وهناك السؤال عن سبب الذهاب إلى صفين وتشبيه الرجل بأنه " سنديانة عتيقة ضربتها عاصفة مجنونة ..." وهناك أيضاً المذياع الذي تتسلى به المرأة الضجرة من طول السفر" ... وتطلع على ما يجد من أخبار ... " وهناك " ... أصوات في إحدى المحطات ، غاضبة تستنفر أهل الشام إلى صفين ، ثم محطة أخرى تستبين منها في صوت المتكلم اللهجة العراقية ... " حيث يقرأ إحسان عباس كل هذا الكيان الرمزي ، في هذه المفردات التي تربط فيها الكاتبة بين مفردات الحضارة الإسلامية القديمة ، ومفردات الحضارة الحديثة ، لتصور سوء حالها وأملها في عودة ماضيها وعزها .

أما قصة " أوراق الخريف تجمعت في خريف ما " فإن إحسان عباس يقرأ فيها الرمز أيضا ، رابطاً إياه بواحدٍ من لوازم السياق الخارجي ، وهو نفسية القاصة ووجهة نظرها. وكأنه يريد أن يقول إن القاصة تعبّر عن نفسها في هذه القصة التي يكمن سرها " ... في لفظة " خريف " ... التي تحدد أحد فصول السنة " وتحدد كذلك " ... أحد فصول العمر ... " إذ تدور أحداث القصة ، حول تلك المرأة التي " لا تلتفت إلى الخلف ، كانت مطمئنة إلى شيئين : جمالها وشبابها ... " هذا الجمال الذي يجذب إليها - في نظر إحسان عباس - رئيسها في العمل ، وكذلك الطبيب الذي تراجعه باستمرار. حيث يتوقف إحسان عباس عند مفردة قالها لها الطبيب وهي : " أنت أجمل امرأة مريضة دخلت عيادتي " ثم " ... تفتح باب العيادة بسرعة ، وتمضي دون أن تلتفت إلى الخلف ... " ويربط كذلك بين نسمة الخريف التي تشعر بها المرأة والحرية ، حيث يصبح " اقتران الظاهرتين- النَّسمة والحرية - جزءاً من طبيعتها ، كانت تحب تلك الحرية وتفكر فيها ... " . قرأ إحسان عباس تلك الإيماءات والرموز وربط بينها ، ليعبر عن إعجابه بهذه القصة الجميلة - في نظره - والتي هي" لامرأة ، لا تحب أن تلتفت إلى الخلف ، وقد جاءت القصة رقيقة كأنها نسمة خريف "(١)

وقد انطلق إحسان عباس في مقاربته لمجموعة " البابور " لسليمان الأزرعي ، من القصة التي تحمل عنوان المجموعة ، وهي قصة البابور لسببين : لأنها أولاً تؤرخ لميلاد كاتبها ، وأن ما " بعدها من قصص ، ليس سوى ثمرات لذلك الميلاد " (٢) ولأنها ثانيا " تحمل ولو بصورة جزئية – إحدى "

---

(١)- إحسان عباس : ملامح رمزية في مجموعة الحصان لهند أبو الشعر ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٥/٧م ، ع٩٢٣٦ ، جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

(٢)- إحسان عباس : مجموعة البابور لسليمان الأزرعي ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٦/٢٥م ، ع٩٢٨٠ ص٩

الثيمات " المسيطرة على عدد من قصص هذه المجموعة " وهي التي يسميها " ثيمة " الزوبعة . فهي لذلك - في نظره - " مقدمة لزوابع أخرى في القصص التالية ..."(١) إذ يقترن ثوران الزوابع في هذه القصص - في نظر إحسان عباس - برابط مشترك يسميه " السلطة الأبوية" التي " ... يمثلها الجد أو الأب في حياة الأسرة ، أو الخوري في الكنيسة ، أو الموظف الكبير الذي لا يطيق أي تشكيك في حدود سلطته المطلقة ... " .

ويبدو أنه توصل إلى أن هذه القصة ، تؤرخ لميلاد كاتبها ، من خلال قراءته لأحداثها ، التي تكاد تمثل ترجمة لكاتبها دون غيره من الناس ، فهي تحكي " قصة فتى ريفي يدعى إبراهيم الزايد ، كان بين أخوته وحيداً في شغفه بالقراءة وحب الكتب ... وقد سرق إبراهيم البابور (البريموس) – وقيمته العملية في حياة الأسرة كبيرة ... ليحصل بواسطته بيعاً أو مقايضة ، على عدد من روايات نجيب محفوظ ... " ثم تلصق التهمة بأخيه توفيق ذي السوابق ، الذي يتعرض" لعقوبة ظالمة على يدي أبيه ، تركته ذا عاهة – مشقوق الشفة السفلى- من أجلها لقب بين أهل القرية بالجمل... حتى ينجح الكاتب أخيراً في كتابة قصة " البابور " على حقيقتها ، ويقرأها على مسامع أبيه وأخيه ، فيكون نجاحه في صياغتها ، تطهيراً لنفسه من الحماقة التي ارتكبها..." .

وقبل أن يشرع في تسليط الضوء على الروابط الفنية المشتركة بين هذه القصص ، والتي هي " ثيمة " الزوبعة ، والسلطة الأبوية – يلتفت إلى عيبٍ رآه يعتور قصة البابور، وهو إصدار توفيق شقيق إبراهيم في القصة ، حكماً نقدياً يتطلب من مصدره ثقافة نقدية خاصة ، لم يشر إليها الكاتب في بناء القصة ، إذ يورد ذلك المقطع من النص ، الذي يرفض فيه توفيق البداية الفنية لأخيه قائلا : " الفن سلاح ، وإذا لم يحسن الفنان استعمال سلاحه ، بدا بهلوانا مثيرا للضحك والتسلية ... " . فمثل هذا الحكم في نظر إحسان عباس " لا بد أن يصدر عن ثقافة خاصة لدى توفيق ، لم يشر إليها الكاتب في القصة ... " .

وتنطلق أولى الزوابع في نظر إحسان عباس في هذه المجموعة القصصية ، في قصة البابور لدى " تطبيق العقوبة على توفيق ، ويبدو توفيق فيها وقد طرح أرضاً ووضع أبوه حد السكين على عنقه وهو يقول له : " أين البابور يا ابن الكلبة " ودمه ينزف... ولولا تدخل المختار وتهدئته للأب وتأنيبه له ، لما هدأت الزوبعة أو وجدت لها قراراً " ثم يجد إحسان عباس المصداق الحقيقي لفكرة الزوبعة هذه ، في القصة التي تحمل ذات العنوان " الزوبعة " ، إذ تظهر فيها زوبعة محسوسة في أحداث القصة ، ثم تتكاثر الزوابع لترسم " صورة دقيقة للجد المراوغ ، الذي يزعم أنه يكره اللفّ والدوران ، وهو بضد ذلك ، شديد اللجوء إلى التسويغ لتصرفاته ... " حيث يقرأ إحسان عباس هنا بنظرته النقدية الدقيقة ، أن هذا " الجدّ في مجالات تفكيره ونشاطاته المتنوعة ، يمكن أن يعد زوبعة إنسانية " ثم تثور به زوبعة طبيعية في أحداث القصة " اتجهت نحوه والتفت حوله ، وهو يدعو أن تتوجه نحو " الظالمين " ولم يخرج الجد من تلافيف تلك الزوبعة ، إلا وقد اكتسى باللون الرمادي ... " ثم تتكاثر الزوابع - في نظر إحسان عباس - " بحضور الإنجليزي الأشقر ، الذي كان أثناء بحثه عن المختار ، يشتم الفلاحين وينعتهم بالحيوانات ، فهجم عليه الفلاحون ، وكل واحد منهم زوبعة قائمة بذاتها ... وأعلنت زوبعة البشر عرسها على أرض الحقول... " حيث يرى إحسان عباس أن " الانتقال من الفرد الزوبعة ، إلى زوبعة الطبيعة ، إلى زوبعة الجماعة الإنسانية ، منح القصة مبنى فريداً في تأثيره، ولولا المبالغة في

---

(١)- إحسان عباس : مجموعة البابور لسليمان الأزرعي ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٦/٢٥م ، ع٩٢٨٠ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

في التفصيلات حول الزوبعة الإنسانية الفردية ، لجاءت القصة ذات وحدة نامية متصاعدة "(١) .

ويقترن الرابط المشترك الثاني وهو " السلطة الأبوية " في الغالب ، بثيمة الزوابع السابقة الذكر في هذه القصص في نظر إحسان عباس . وبما أن هذه السلطة تعتمد " سياسة القهر والقمع والبطش والتحكم " - في نظره - فإنّ هذا النوع من القصص ، يصلح " على الرغم من التصوير الواقعي فيه ، أن تقرأ فيه رموز بجوانب كثيرة من حياة المجتمع ، الذي تهيمن هذه السلطة فيه هيمنة واضحة... " حيث يقرأ إحسان عباس هذا الرمز في أكثر من قصة في هذه المجموعة ، فالقصة التي تحمل عنوان " الانتفاضة " ولا علاقة لها في نظر إحسان عباس بالانتفاضة الفلسطينية – تعكس في نظره " وضع السلطة الأبوية ، لأنها تصور كيف تمثل الجماعة نفسها أحياناً سلطة مستبدة ، وأنها في سبيل الانسجام العام تخنق الحرية الفردية ، وترى في هذه الحرية رفضاً وتحدياً لاستمرار ذلك الانسجام ، وإن كان انسجاماً مؤسساً على خطأ ".

أما قصة " اللوزة " والتي هي في نظره " من خير ما كتبه الأزرعي " من حيث الإحكام وقلة الاستطراد – فإنه يقرأ الرمز في السلطة الأبوية فيها ، وفي شجرة اللوزة التي ستشكل " سلطة موازية " للسلطة الأبوية ، ويقرأ الرمز كذلك في الامتداد العامودي والأفقي لهذه السلطة الموازية ، وفي رد الفعل المتولد من قبل الشخصيات الأخرى في القصة ضد هاتين السلطتين : السلطة الأبوية ، والسلطة الموازية . فالأب في هذه القصة " يكثر الزمجرة وإلقاء الأوامر ... ويتحكم في الأمر والنهي كيف يشاء ، ويعتز بلوزته ويفاخر بها ، ويبدو ابنه إلى جانبه إنسانا ضعيفا لا حول له ولا قوة ، يتجرع غصص الإهانة على مسمع من أولاده ... " إذ تكبر اللوزة وتتضخم مع الزمن ، وتصبح ، ممثلة لسلطة " أخرى لا تغيب ، موازية لسلطة الأب نفسها ، مؤازرة لها لا منافسة ، وقد بسطت ظلها على لوز الآخرين ، لأن صاحبها – بنوع من التحكم - أمر جيرانه بتطعيم لوزهم منها " حيث يتولد بعد ذلك ما يسميه إحسان عباس " تحدي الضعفاء " والذي " يتم حين يغيب الرقيب المتسلط ، حينئذٍ كان الابن والأولاد (والأحفاد) يوسعون اللوزة ضرباً بالعصي ، فيتساقط اللوز والأوراق عنها ... " الأمر الذي يؤدي بالأب إلى أن " يصرخ في وجوههم ، لأنهم خالفوا أوامره بعدم الاقتراب من اللوزة ... " وهكذا تستمر السلطة دون نهاية في نظر إحسان عباس .

ويقرأ إحسان عباس أخيرا ذات الرمز في قصة " بانتظار الزير سالم " وهو السلطة الأبوية ، لذلك فإن الكاتب سليمان الأزرعي يلجأ إلى استخدام بعض الإضافات الفنية - في نظر إحسان عباس - لكشف " النفاق الاجتماعي " في هذا المجتمع العريض ، الذي " يضم الريف والمدن ويخضع لأنواع مختلفة من السلطة البطريركية (الأبوية) ... " كما يقول إحسان عباس ، حيث يضيف الكاتب إلى صورة " الأب المتسلط والابن المقموع ، صورة للخلاف بين أخوين ، أحدهما فقير والآخر ميسور الحال ، وكيف يستشري هذا الخلاف ويمتد ... وصورة أخرى للقسوة في معاملة المرأة ، حين يقدر لها ألا تنجب ولداً ذكراً ، والتضحية بها على مذبح الإهمال ... " .

إذن فقد وقف إحسان عباس في زاوية معينة من هذه القصص ، وهي أنها تربطها في مجملها صورة " السلطة الأبوية " في أشكالها المذكورة ، وما تخلل ذلك من " ثيمة " الزوبعة ، التي استقرأها

---

(١)- إحسان عباس : مجموعة البابور لسليمان الأزرعي ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٦/٢٥م ، ع٩٢٨٠ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

إحسان عباس بعين الناقد الحاذقة في هذه المجموعة ، ولكن هذه العين الحاذقة أخرجت إحدى قصص المجموعة من هذا الإطار كلية وهي قصة " طبقات الدكتور حسين يونس " وهذه القصة وإن كانت في نظر إحسان عباس " ذات صلة وثيقة بالواقع " إلا أنها من عالم آخر ، غير العالم الذي دارت فيه القصص السابقة ، فهي تتحدث عن " محاضرة يقوم بها أستاذ جامعي (حسين يونس) عن طبقات فحول الشعراء لابن سلام " حيث تأتي هذه القصة في غايتها - في نظر إحسان عباس - لتمثل " سخرية موفقة ، من زيف بعض المحاولات الأكاديمية " حيث يخلط المحاضر بين هذه الطبقات ، ويقدم ويؤخر ويزيد وينقص في أعداد شعرائها ، ولكن خروج القصة عن فلك القصص السابقة - في نظر إحسان عباس - لا يعد عيباً ، وإنما يثبت " أن قلم الكاتب يستطيع أن يرود مجالات أخرى ، غير مجالات الحياة الريفية "(١) .

أما مجموعة " الغجر والصبية " لجواهر الرفايعة ، فلا تختلف مقاربة إحسان عباس النقدية لها في المنهج ، عن مقارباته للمجموعات السابقة ، من حيث نظرتها للمجموعة على أنها كيان فني واحد ، ينظر إليه من زاوية محددة ، ولكن الاختلاف الذي يلحظه البحث في هذه المقاربة ، يتمثل في جانبين: أولهما أنه يقف عند ثلاثة جوانب فنية في هذه القصص ، يبدو - من خلال القراءة المتمحصة - أنه يعترض على هذه الجوانب ، ولكنه لا يصرح بشكل مباشر بهذا الاعتراض ، وانما يسميها انطباعات أولية ، تتجمع لدى القارئ لحظة انتهائه من قراءة هذه القصص ، شارحاً هذه الانطباعات وتاركاً إياها في نفس الوقت دون حكم مباشر بالرفض . ولعله بذلك يترك للتجربة والممارسة الفنية من قبل القصاص ، الحكم بقبولها أو رفضها ، وهو الناقد والمعلم الكبير القدوة ، الذي قد تؤخذ أحكامه على أنها تقنين وتحديد لإرادة الفنانين .

وأول هذه الانطباعات " أن هذه القصص ، يغلب عليها الأسلوب الشعري "(٢) وللأسلوب الشعري في نظر إحسان عباس " جماله ، وفيه إغراء للكاتب والقارئ على السواء ، ولكنه لقيامه على التصوير ، يقارب ويخيّل ولا يحقق ، ويضع القارئ في جو مباعد للواقع ، وقد يطمس الدقة التي يجب أن تتميز بها القدرة التعبيرية في القصة القصيرة ، وبخاصة عند الإسراف الشديد في الاتكاء على المجازات والاستعارات ، كما هي الحال في هذه القصص " فهو يبين محاسن وعيوب استخدام الأسلوب الشعري في هذه القصص ، مستخدما أداة التشكيك " قد " ليبعد نفسه - كما يبدو - عن إصدار حكم مباشر على أسلوب ، قد يكون له فعله في مستقبل الأيام في البناء الفني للقصص القصيرة . ولعل مما يؤكد موقف إحسان عباس ، المتحفظ على استخدام هذا الأسلوب في الوقت الحاضر على الأقل ، حكمه بجمال الأسلوب الذي تقوم عليه قصة " الرجل الأسمر الأبيض " التي سيتناولها فيما بعد – لأسباب منها أنها " لا تلوذ بحمى الشعر ، تستعين به لتصل إلى القراء " .

أما ثاني هذه الانطباعات ، فهو أن " الكاتبة تلجأ إلى طريقة خاصة في بناء بعض قصصها ، وهي أنها تنثر أجزاءها تحت عناوين متعددة " حيث إن هذا - في نظره - " قد يسلم القاص دون أن يدري ، إلى استعمال عناصر لا تفيد منها القصة ، وقد يعجزه عن جمع الخيوط المتباعدة فيها ، ليحفظ عليها وحدتها ... ثم إن تجزئة القصة القصيرة إلى شظايا ، يوحي بتهيئة مشاهد أو مداخل لقصة طويلة أو رواية ، وجمع الشظايا لإبراز وحدة القصة القصيرة أهم من تبديدها ... " .

---

(١)- إحسان عباس : مجموعة البابور لسليمان الأزرعي ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٦/٢٥م ، ع٩٢٨٠ ، جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

(٢)- إحسان عباس : الغجر والصبية لجواهر الرفايعة ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٨/٢٧م ، ع٩٣٤٣ ، جميع الفقرات المقتطفة اللاحقة في هذه الصفحة من المقالة ص١١

وثالث هذه الانطباعات ، هو أن القارئ " يقرأ في هذه المجموعة ، نتفاً من سيرة ذاتية منثورة هنا وهناك ، وضمير المتكلم يقوي الإحساس بهذا التوجه ، كما أن هذه النتف تتكاثر دون تحوير كثير في التجارب الأولى للقاص ، بل وتحمل بقسط كبير من الذاتية عمداً ، وبخاصة في حالات معينة ، كالإيماء بالجرأة على البوح والاعتراف "(١) . ويكتفي إحسان عباس بالإشارة إلى هذا الانطباع دون تناوله بالتعليق المباشر ، ولكن يظهر للقارئ المتمحص ، تحفظ إحسان عباس على هذا الجانب ، ورغبته في تقنين الانسياب غير المباشر ، لسيرة الكاتب الذاتية وتمازجها مع بناء القصة .

أما الجانب الثاني من الاختلافات الملحوظة على مقاربة إحسان عباس لهذه المجموعة عن غيرها من المجموعات ، فهو أن إحسان عباس يركز نظرته النقدية على جانب واحد مما يسميه " المميزات الأصلية " في أسلوب الكاتبة ، وهو الجانب الذي يسميه " التنوع في البناء القصصي " حيث يميز إحسان عباس في قصص الكاتبة " شكلين آخرين من البناء الفني ، إلى جانب الشكل المجزأ " السابق الذكر ، وهما ما يسميهما : " القصة اللوحة " و " القصة المسترسلة " . ومن المستغرب هنا ، أن إحسان عباس يعرف الشكل الثاني تعريفاً مباشراً ، مستمداً من الاسم الذي أطلقه عليه ، في حين لا يحظى الشكل الأول بهذا التعريف لديه ؛ ويكتفي لدى حديثه عن هذا الشكل بذكر بعض القصص التي تمثل هذا الشكل في نظره وهي " ... " الرثائيات " التي تقف في مقدمتها قصة " سريج البيت " وتبلغ ذروتها الفنية في " الرسام " ... " ، ويشرح أحداث القصّة الأخيرة ، ويورد أثناء الشرح لفظة " اللوحة " كواحدة من مفردات هذه القصة ، مما قد يوحي بأنه استمد اسم هذا الشكل من إحدى مفردات القصص التي تمثله ، أو أنه أطلق عليه هذا الاسم ، لإيمانه بقيامه على جانب التشكيل والرسم بالكلمات داخل سياقات القصص، حيث يلتفت قبيل الانصراف عنه إلى بعض الملاحظات الفنية المتعلقة به ، وهي أن هذا اللون من القصص ، مع أنه يستفيد في نظره " من كل العناصر الممكنة في القصة القصيرة ، كالحوار والتحول ، إلا أن الإيجاز أغلب عليه ، والنمو فيه سريع ، والاتكاء فيه يرتكز على وحدة الخاتمة " .

أما الشكل الثاني " القصة المسترسلة " فإنه يعرفه تعريفاً مباشراً ، على أنها " التي تعتمد التدرج في البناء " وهنا يختار إحسان عباس قصة " الرجل الأسمر الأبيض" التي تمثل - في نظره - " القصة القصيرة النموذجية " لهذا الشكل ، ويشرع في تحليل هذه القصة مركزاً نظره على ما أسماه " التدرج " في تعريفه لها ، ويتابع القصة في تدرج أحداثها ودلالات وأدوار العناصر الفنية المختارة فيها ، حتى يحكم لها في النهاية بأن " كل شيء فيها مقدّر : العبارات والمواقف والتحولات وحركة الصعود والهبوط والنسق العام ... " فهي تعتمد - في نظره - " شخصية العرافة ، التي تقرأ البخت والمستقبل " حيث يتجمع حولها " عدد من الفتيات يتدافعن لقراءة الكف " في موقف حافلات . وهنا يركز إحسان عباس ، على دقة الكاتبة وتقديرها في الاختيار ، إذ إن " اختيار الفتيات دون أن يشاركهن أحد من الفتيان له دلالته الاجتماعية على مختلف المستويات " في نظر إحسان عباس . وهنا تتركز الأنظار حول إحدى الفتيات التي تسأل عن نصيبها في الزواج ، إذ تبدأ العرافة بذكر صفات شاب المستقبل كما تظن أن الفتاة تشتهي ، وحين تخبرها " الفتاة بأنها تميل إلى السمر ، تتأرجح النبوءة وتتوجه كفة التقدير نحو اللون الأسمر" وهنا يدقق إحسان عباس نظرته النقدية في عنصرين من العناصر التي يراها " تتدرج " في القصة وهما : الشك المتعلق بالتنبؤ ، والسخرية من قبل الفتاة بالعرافة وبما تقول . حيث يوشك العنصران - في نظره - على التصادم ، حين " تدرك العرافة أن الفتاة تعبث بها " ثم

---

(١)- إحسان عباس : الغجر والصبية لجواهر الرفايعة ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٨/٢٧م ، ع٩٣٤٣ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص١١

يصل عامل من عوامل التدرج والتحول ، وهو الحافلة التي " يكون وصولها وسيلة لتفادي ذلك التصادم ، وبهذا تمثل الحافلة عنصر تحول إلى مرحلة ، لأنها تنقل الفتاة من مرحلة السخرية بأقوال العرافة في القصة ، إلى تقليب تلك الأقوال والتأمل واستشفاف وميض لتحقيق النبوءة " إذ تمثل الحافلة - في نظر إحسان عباس – معرضاً " لأنواع من البشر (وبخاصة الفتيان) يتقاطرون إليها عند كل محطة ، وفيهم الأسمر والأبيض وغير ذلك ، والحافلة تسير وفق محطات معينة ، وهي بذلك تستطيع أن تمنح القصة نفسها التدرج حسب محطات أو مراحل " وهنا يبدأ انتهاء أول مرحلة من مراحل السخرية ، التي يرى إحسان عباس أنها ستمر بعدة مراحل ، يبدأ أولها " بسخرية الفتاة من العرافة " ثم تمر بحلقات " أول حلقة فيها ، تنازلها عن الشك في أقوال العرافة " ثم تتدرج تدرجها " المتصاعد ، نحو التصديق بحرفية تلك الأقوال " حتى تنتهي " بسخرية القدر من الفتاة " كما سنرى .

فعنصرا السخرية والنبوءة ، يتناسبان - في نظر إحسان عباس - تناسباً عكسياً ، هذا يهبط وهذا يرتفع ، بمساعدة عوامل أخرى في بناء القصة الفني وهي : تدرج الحافلة ، وتحولها من محطة لمحطة ، وصعود وهبوط الناس من وإلى الحافلة ، واستدعاؤها لبعض الصور القديمة في مخيلتها ، والتي منها " صورة الشاب الأسمر ذي اللحية الخفيفة ، الذي كان زميلا للفتاة في الجامعة " ومنها " صورة مدرس الجغرافيا " الذي تنطبق عليه أوصاف العرافة . ثم يتابع إحسان عباس قراءته للعناصر التي تتضافر لإتمام تدرج القصة . حيث يصعد شابان إلى الحافلة في إحدى المحطات " لكن الفتاة لم تجد الحافز لديها بادئ الأمر ، للمفاضلة بينهما ... ولهذا تفتح كتاباً لتصرف نفسها عن التفكير في كلام العرافة ... وتلمح شرارة فرح في داخلها ، لأن أحدهما أسمر ، ومن أجل السير نحو تحقيق النبوءة ينزل الأبيض ، ومعه شابان آخران ... لكن الفتى نزل قبل المحطة الأخيرة بقليل... " حيث يمثل نزول الفتى ، ما سمّاه إحسان عباس " سخرية القدر من الفتاة " .

فإحسان عباس في هذه المقاربة ، يركز اهتمامه واحتفاله بالنص ؛ يستنطقه ويستخرج من معينه هذه القراءة ، على النحو الذي رأيناه . مع ربط النص ببعض الجوانب الاجتماعية ، دون تركيز على الغاية الفنية من النص ، إلا ما يقرؤه هنا ، من أن هذه القصة ، تعد خطوة في طريق القاصة الفني الذي تتلمسه وتبحث عن حدوده ، وعن الشكل المناسب له . إذ يحكم لها هنا ، بأن القصة التي ركز عليها تحليله " تبشر بتطور قصصي في الطريق الصحيح " وقد تجلت في هذه المقاربة ، قدرة إحسان عباس الفائقة ، على ابتكار المصطلح النقدي ، وتقليبه على حسب ما يقتضي السياق . (١)

وتمثل مقاربته النقدية لمجموعة " يوم عادي " لليلى الأطرش ، آخر مقارباته للمجموعات القصصيّة القصيرة ، من حيث الترتيب الزمني . إذ ينظر في قصص هذه المجموعة ، فيرى عوامل التمايز والتباعد بين قصصها ، أكثر من العوامل التي يكتنفها التوحد ، لذلك يشعر القارئ – بشكل غير مباشر – من كلام إحسان عباس في هذه المقاربة ، إلحاحه على ضرورة أن ترتبط قصص أي مجموعة قصصية برابط يكتنفها . فهو يقرأ في هذه المجموعة " قصصاً غير عادية ، في اتساع مجالات التجربة الإنسانية وفي تنوعها ، وهو تنوع يبسط ظله على الشخصيات ، في تفاوت الأعمار والبيئات والتجارب والميول ، وعلى تفرد كل قصة ببناء قصصي يناسبها ... وتطرح كل قصة مشكلة أو قضية معينة ، ولهذا أيضاً يكثر التنوع في الموضوعات ... " (٢) ثم يقول إحسان عباس في أثر هذا

---

(١)- إحسان عباس : الغجر والصبية لجواهر الرفايعة ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٨/٢٧م ، ع٩٣٤٣ ، جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص١١

(٢)- إحسان عباس : يوم عادي لليلى الأطرش ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٩/٢٤م ، ع٩٣٧١ ، جميع الفقرات المقتطفة التالية في هذه الصفحة من المقالة ص٩

الاستعراض : " يظل من الصعب على القارئ ، أن يكتشف في القصص عناصر توحد أو تقارب فيما بينها "(١) . وبرغم ذلك يلاحظ إحسان عباس في بعض هذه القصص ، عنصرين تعتمد الكاتبة - في نظره - من خلالهما ، على" إيصال القصة إلى مستوى الاكتمال والتأثير" والعنصران هما : " البلوغ ببعض شخصياتها مرحلة الخطر ، دون الوقوع فيه أو دون التأذي إذا وقعوا فيه " انطلاقاً من براعتهم أو طيبتهم التي " لا بد تكون معيناً لهم ، على النجاة من المأزق في اللحظة المناسبة " أما ثاني العنصرين ، فهوما يسميه إحسان عباس " تكثيف التأثير ، باللجوء إلى رسم المفارقات أو المقابلات " .

وفي سبيل توضيح ذلك ، يورد إحسان عباس ثلاثة نماذج من القصص ، يظهر فيها هذا العنصران ، وأولها من قصة " يوم عادي " التي تحمل عنوان المجموعة " وهي تتحدث عن خمس فتيات متفاوتات في الأعمار ، أكبرهن في التاسعة أو العاشرة ، والصغرى منهن لم تدخل عامها الخامس ، وقد تعودن أن يلعبن في أحد الكروم ، فإذا أردن الراحة جلسن تحت شجرة عندها مغارة ... " فيحط على الشجرة التي يجلسن تحتها " طائر كبير ، يلهث من شدة الحرارة والعطش ... " يتبعه صياد يلهث ، وتعتمد الكاتبة - في نظره - على العنصرين السابقي الذكر وهما " تعريض أبطال القصة إلى مأزق ، ورسم المفارقة بين الغريبين : الطائر والرجل " وتتجسد المفارقة هنا - في نظر إحسان عباس - في لهاث الرجل والطائر . فالطائر يلهث من التعب ، أما الرجل فيلهث لحظة رؤيته للفتيات وتحرك غريزته نحوهن .

أما النموذج الثاني فهو قصة " الرسالة " التي يكتبها سعد بطل القصة ، الذي لم يتجاوز الثالثة عشرة من عمره ، هذا الطالب الذي " عرف في المدرسة ، بالإجادة في الإنشاء ، وشاع صيته بذلك عند الجيران " فتحاول " مريم ، المرأة الجميلة زوجة وليد ، أن تستغل قدرة سعد على الكتابة المؤثرة ، فيخط لها رسالة إلى خالد سائق التكسي الذي تحبه ... " وتهرب معه . إذ يتجسد المأزق الذي يقع فيه سعد بطل القصة ، في الذنب الذي وقع فيه بكتابة الرسالة لهذه المرأة ، التي جرّ عليها هربها " نقمة المجتمع من حولها ، والتهديد بقتلها " أما من حيث المفارقة ، فإن إحسان عباس يرى أن " القصة من بدايتها إلى نهايتها ، قائمة على المفارقة " هذه المفارقة التي تتمثل بين " براءة سعد وخداع مريم ، بين حب سعد وحب مريم " وذلك أن سعداً كان يحبها رغم صغر سنه ، في الوقت الذي كانت تخدعه فيه ، وتتفق مع خالد على الهرب . ويلفت انتباه القارئ هنا - قبل الوصول للنموذج الثالث - اختياره لهذه النماذج الثلاثة ، التي لا تزيد أعمار أبطال الشخصيات في القصتين الأول والثانية منها – عن مرحلة الطفولة ، وكأنه يقرأ تطور أعمار الشخصيات في القصص ، من الأولى إلى الثانية ، وصولاً إلى الثالثة - على أنه تطور فني في أسلوب الكاتبة . ويصنف إحسان عباس ، عمر بطل القصة الثالثة (الطوبجي) على أنه في " ... مرحلة الرجولة الناضجة ... " وهذه القصة ، تدور أحداثها حول " الفتى القروي الطيب ، إبراهيم علي ، الذي تدرب على استعمال المدفع ، وغلب عليه اللقب " إذ كان يعاني هذا الشخص ، من نقطة ضعف وهي " الفتنة بأجساد النساء ، وبخاصة الريفيات ، اللواتي تعوّد أن يراهن وهن يستقين الماء ، من بئر تقع في طريقه وهو ذاهب من قريته إلى القدس ... " وتكون نقطة الضعف سبباً في هربه من الجنديّة ، وتتتابع الأحداث ، فيساعده صديقه " الخوري يعقوب " عند والده ليكمل دراسته ، حيث يتحقق العنصر الأول ، وهو تعرض البطل للمأزق ونجاته منه أكثر من مرّه ، أما المفارقة في القصة ، فتحقق - كما يرى إحسان عباس - عندما نضع أمامنا " ثائرين : الطوبجي الثائر ، على الجندية الرافض لها ، والخوري يعقوب ، الذي ثار على الرئيس اليوناني ، لأن هذا أصر

---

(١)- إحسان عباس : يوم عادي لليلى الأطرش ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ١٩٩٣/٩/٢٤م ، ع٩٣٧١ ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص٩

أن تؤدى الصلوات باللغة اليونانية " فوضع الخوري يعقوب في الحجز ، أما الطوبجي ، فإنه سلم ما معه من نقود إلى أحد الكهنة لإيصالها إلى أبيه ، وسلم نفسه إلى المطاردين ... "(١) وكأن المقصود بالمفارقة ، حصول عكس ما هو متوقع ، فالخوري يعقوب ، الذي ساعد الطوبجي على الهرب يسجن ، أما الطوبجي الذي كانت الفرصة سانحة لاستمراره في الهرب ، فقد سلم نفسه لمطارديه .

إذن لم يكن إحسان عباس يلتزم منهجا معينا في نقد القصص القصيرة – كما بين الاستقراء السابق لمقارباته النقدية في عالم القصة القصيرة العربية على مدى أربعين عاما ، وإنما كان النص الذي هو بصدده يهديه للكيفية التي سيتعامل بها مع هذه القصة القصيرة أو تلك ، ولكنه كان في العموم يتعامل مع نصوص القصص القصيرة انطلاقا من المحاور الثلاثة التي استنبطها هذا البحث : وهي نظرته للمجموعة القصصية على أنها تشكل وحدة عضوية واحدة ، ينظر إليها من زاوية واحدة يراها تتقاطع فيها ، مركزا نظرته على الغاية التي يهدف النص إلى إيصالها للمتلقي ، وبالذات التعامل مع الواقع وتصوير حياة الإنسان وهموم الأمة العربية في العصر الحديث ، مزاوجا في نظرته النقدية بين السياقين الخارجي والداخلي للنص الذي هو بصدده ، حيث يشكل النص مرجعه الذي يستنطقه ويبحث في العناصر الفنية فيه ، في قدرة لغوية كبيرة على ابتكار المصطلحات النقدية الحديثة ، التي تصلح لأن تشكل نواة للمصطلح النقدي العربي الحديث إذا تم التعامل معها بالقدر الذي تستحقه من الاهتمام .

ومما يلفت انتباه الدارس لدى استقراء نقد إحسان عباس للقصة القصيرة عبر هذه الفترة الطويلة ، ما يمكن تسميته " التحول في استخدام المصطلح " ، ذلك أنه كان يستخدم مصطلح " الأقصوصة " للإشارة إلى القصة القصيرة في الفترة الأولى من مقارباته النقدية ، ثم تحول عن استخدام هذا المصطلح في فترة لاحقة إلى استخدام مصطلح " القصة القصيرة " . ففي مقالته " أعوام من عمر الأقصوصة السودانية " ، استخدم مصطلحي " الأقصوصة " و" القصة القصيرة " للتعبير عن ذات المعنى ، الأمر الذي قد يستقرأ منه عدم استقرار المصطلح وتذبذبه بين اللفظتين في تلك الفترة المبكرة من عمر النقد في العالم العربي ، حيث يقول : " وأبدا بالأقصوصة (القصة القصيرة) مؤرخا فترة قصيرة من حياتها ... "(٢). ويبدو أنه كان يفضل مصطلح " الأقصوصة " علىمصطلح " القصة القصيرة " بدليل عنونته لهذا المقال الموجز بـ " أعوام من عمر الأقصوصة السودانية " ، واستخدامه لهذا المصطلح مفرداً ومجموعاً في هذا المقال. وفي مقالة " أربعة كتب من الأردن " التالية للمقالة السابقة في الترتيب الزمني استخدم مصطلح " الأقصوصة " أيضا ، إذ يقول : " وتلك الثورة وذلك الواقع ، هما اللذان يتمثلان لك في أكثر ما يفيض عن قام الأستاذ الناعوري ، الذي يعيش في مشكلة وطنه ، ويتصورها في اليقظة والمنام ، ويسخر لها طاقته الفنية في الشعر والمقالة والأقصوصة والقصة ... "(٣) . ثم اختفي مصطلح " الأقصوصة " من مفردات لغته النقدية فيما يلي من الدراسات ليحل محله مصطلح " القصة القصيرة " فها هو ذا يقول في دراسته النقدية (رئيف خوري والقصة) : " لقد فرض ذلك " المقلع " على رئيف ازدواجا في الغاية – كما قدمت – ومنذ البداية أوقعه أيضا في حيرة إزاء الشكل الصالح للعرض : هل يقدم مادته على نحو سردي قريب الشبه من القصة القصيرة أو يضعه في شكل حواري ؟ ... "(٤) ثم استمر بعد ذلك في استخدام هذا المصطلح عبر الدراسات النقدية التي تناول فيها القصص القصيرة .

---

(١)- نفسه ص ٩

(٢)- إحسان عباس : أعوام من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠ – ١٩٣٦ ، مجلة القلم الجديد ، ع٣ ، تشرين الثاني ١٩٥٢م . ص ١١

(٣)- إحسان عباس : أربعة كتب من الأردن ، مجلة الأديب / مكتبة الأديب ج٨ ، م٢٨ ، س١٤ ، أغسطس ١٩٥٥م ص ٥٩

(٤)- إحسان عباس : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م ، ص ١١

هذا هو الحال بالنسبة لحقل القصة القصيرة العربية ، وفيما يلي من الكلام دراسة لنقده لحقل الرواية العربية لملاحظة منهجه في التعامل معها ، هل كان يتعامل نقديا معها في ضوء المناهج النقدية الغربية الحديثة ؟ أم أنه سار على نفس نهج تعامله مع القصة القصيرة ؟

ثانيا : نقد الرواية .

يوضح الاستقراء العام لجهود إحسان عباس في نقد الرواية ، أنه كان مقلا في مقارباته النقدية لها من ناحية ، وأنه كان يوجز في وقفاته عندها ، رغم تصريحه بشغفه بقراءة الرواية وعدها من أكثر المواضيع المحببة لديه في المطالعة ، ووصفه نفسه بأنه متشبع بالفن الروائي ، وأن للعصر الحديث هو عصر الرواية ، وعلى العموم فإنه يمكن قراءة مقارباته النقدية للروايات التي توقف عندها ، من خلال المحاور الأربعة التالية :

أ - الرواية العربية والاتجاهات الفلسفية .

كتب إحسان عباس مقالة مطولة بعنوان " الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي " ، بقصد " تصوير جوانب من تلك العلاقة القائمة فعلا بين هذين الميدانين : ميدان الأدب وميدان الفلسفة " (١) وقد اشتمل حديثه في هذا المقال علاقة الفلسفة بالأدب العربي قديمه وحديثه ، فلم يركز حديثه في قسم من قسمي الأدب دون الآخر ، معللا ذلك بقوله : " وكان حقيقا بي أن أقصر الكلام على الأدب العربي المعاصر ، لولا إيماني بأن الترابط بين الأدب المعاصر والأدب القديم ، في نطاق التيارات الفكرية ، أمر لا سبيل إلى فصمه بسهولة " (٢) فقسم هذه المقالة إلى قسمين ، عنون الأول منهما بعنوان " مواطن التلاقي بين الأدب العربي والفلسفة " والثاني بعنوان " أهم المشكلات الفلسفية والفكرية في الأدب العربي " . وموطن الشاهد هنا ، في القسم الأول ، الذي وجد فيه أن " مواطن التلاقي بين الفلسفة والأدب العربي ... على أربعة ضروب من اللقاء بينهما :

(١) اتخاذ الشكل الأدبي وعاء لشرح فكرة فلسفية .
(٢) دخول الأفكار الفلسفية في سياق الأدب على نحو جزئي .
(٣) التفلسف أو اتخاذ موقف معين في الحياة ذي طابع فلسفي مستنتج من أدب صاحبه .
(٤) إنشاء الأدب في ظل نظرية فلسفية معينة ، أو مبدأ فلسفي محدد ... " (٣)

وشرع بعد ذلك بشرح هذه الضروب الأربعة مستشهدا بأمثلة من الأدب العربي قديمه وحديثه ، شعرا ونثرا . وما يهمنا في هذا المقام هو حديثه عن الضرب الرابع ، الذي وجد فيه " أن أهم التيارات الفكرية التي زحفت إلى الأدب العربي الحديث وهي : النظريات المادية الماركسية ، والأفكار الفلسفية الوجودية ، والكشوف الأنتربولوجية ، التي دعت إلى استغلال الأسطورة في تفسير الحياة الإنسانية ، والمذاهب النفسية التي ردت الإنسان إلى ضرورة المعرفة الذاتية ، ومن قبل هذه جميعا نظرية داروين ... " (٤) . ثم أتبع ذلك بذكر أمثلة من النثر العربي الحديث : الرواية والقصة القصيرة ، التي تندرج

---

(١)- إحسان عباس : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي الحديث ، مجلة الآداب ، ع٣ ، آذار ، س١٠ ، ١٩٦٢م ص ٧
(٢)- نفسه ص٧
(٣)- نفسه ص٧
(٤)- نفسه ص١٢

تحت تلك التيارات الفكرية ، مع إيمانه أن تلك الأمثلة التي ذكرها ، كانت صدى لتلك التيارات وحسب ، وليست نابعة من صميمها ولا معبرة عن التمايز المذهبي بينها ، حيث يقول : " ولنا أن نقول إن لدينا صدى لتلك المذاهب ، ولكن لا نستطيع أن نلح كثيرا على حدود المذهبية في ذلك الأدب من خلال الأمثلة ، فان المذهبية على الصعيد الأدبي ما تزال ضعيفة ، لأن اعتماد المحاكاة للنماذج الأدبية الغربية ، كان أشد وأقوى من تبني تلك المذاهب والفلسفات ... ولا تزال تجاربنا في ميدان الاستقلال المذهبي الفكري ، يسيرة لم تعط ثمراتها ... "(١) .

وهنا يبدو للدارس فرق في طبيعة هذه المقاربة النقدية ، عن مقارباته الأخرى للروايات والقصص القصيرة ، ويتمثل هذا الفرق – كما سنرى – في ذكره لعناوين الروايات والقصص القصيرة التي تندرج تحت هذا المذهب أو ذاك ، دون الولوج إلى نصوصها ، وإنما يكتفي بمجرد ذكر الفكرة العامة التي استقرأها في نص هذه الرواية أو تلك ، مدللا على انسياقها في هذا المذهب أو ذاك . حيث يمضي إحسان عباس في استقراء هذه التيارات في الأدب ، بادئا بالماركسية . ويخلص إلى أن من عبر عن هذا المذهب من الأدباء العرب ، التزم بمبادئه بالقول لا بالتعبير ، فيقول : " وكذلك حين نتفحص الأدب الذي يعبر عن هذا المذهب ، نحس أنه كان في الماضي القريب شقشقة لسانية بالحديث عن " نحن " وعن أمجادها ... وحسبي أن أورد هنا مثالين فقط باختيار أديبين مشهورين ، هما إحسان عبد القدوس ومطاع صفدي . تقرأ مقالات عبد القدوس في إدراك الوضع السياسي ، وفي فهم الاشتراكية ، فيعجبك هذا النفاذ المبصر والإيمان العميق ، ثم تقلب الصفحة لتقرأ قصة من قصصه ، فيريبك فيها أنه يفكر في عالم آخر ، وأن الاشتراكية قلما تتصور في أبطال تلك القصص . ثم تعرف مثلا أن مطاع صفدي ينتمي إلى مذهب يؤمن بقوة الإنسان ، وإصراره على المضي في سبيله رغم كل صعوبة ، وتقرأ قصصه فتجد شخوصا يمزقها القلق ، ويصرعها العجز والأفيون والجنس "(٢) . ولكن رغم ذلك فإن إحسان عباس يظل مؤمنا بأهمية هذا المذهب في مد الأدب العربي بمقدار من القوة في التأثير في أيديولوجيات الكتاب . وتأتي هذه الإشارة في معرض مقارنة هذا المذهب مع المذهب الوجودي ، إذ يرى إحسان عباس أن الثاني كان أقوى تأثيرا في الأدب العربي ، حيث يقول : " وليس كذلك حظ التيار الماركسي من القوة ، ولكنه مع ذلك كان ذا أثر بعيد في شحذ الصراع القائم في نطاق الغايات الفنية ، ولفت النظر إلى الصراع الطبقي ، وإلى حالة الطبقات الفقيرة ، وإلى قيمة التفاؤل في الأدب "(٣) و يرد إحسان عباس ضعف تأثير هذا المذهب في الأدب العربي إلى حالة خاصة امتاز بها هذا الأدب في تعبيره عن حياة الإنسان العربي وحاجاته ، والى كون أكثر طبقات المجتمعات العربية - والمثقفون العرب جزء منها بالطبع - تنتمي إلى الريف ، لا إلى الطبقات العاملة في الصناعة التي تحتفل بها الماركسية ، حيث يقول إحسان عباس : " وليس هذا عيب التيار نفسه ، بمقدار ما هو عيب الحاجة الملحة إلى ترديد معاني الإصرار والصمود ، أو التسامح في طريقة رفع الشعارات ، ولما كان أكثر المثقفين ريفيين – أصلا – كان فهمهم بطبيعة الريف والظلم الذي يحمي الإقطاع الأرضي أقرب إلى نفوسهم ، ولذلك كانت القصص المتأثرة بالتيار الماركسي كقصة " الأرض " لعبد الحمن الشرقاوي ، تختار الجو الريفي ميدانا لأحداثها أكثر مما تختار الحديث عن الطبقات العاملة في المصانع . وأوضح أن أكثر الطبقة العاملة في البلاد العربية – لقلة المصانع – ينتمي أيضا إلى الريف "(٤) ونتيجة لهذا السبب فقد ظلت بعض الأعمال الفنية البارزة في الأدب العربي – في نظر إحسان عباس – بعيدة عن التأثر بهذا المذهب ، ويتابع إحسان عباس كلامه السابق قائلا : " وإذا كان التيار الماركسي عاملا هاما

---

(١)– نفسه ص ١٢
(٢)– نفسه ص ٨١
(٣) – نفسه ص٨١
(٤) – نفسه ص٨١

من عوامل الوعي والإرادة في الأدب والنقد ، فقد ظلت هناك قلاع أدبية صامدة دون التأثر به ، وحسبك دلالة على هذا أن تقارن قصة " الشوارع الخلفية " للشرقاوي بقصة " زقاق المدق " أو الثلاثية لنجيب محفوظ ، فكلا الكاتبين يحاول أن يجتزئ بقطاع من حياة القاهرة في طبقات متشابهة ، وبينا يرسم الأول البساطة النظيفة والطيبة الأصيلة في نفوس لم يرهقها الفساد ، ترى الثاني يرسم الطيبة العمياء في تلك الطبقة ، وكيف تعيش تلك الطبقة في جو جبري من الغرائز والعادات "(١)

أما المذهب الوجودي فقد كان أقوى المذاهب السابق الذكر ظهورا في الأدب العربي – في نظر إحسان عباس – نتيجة لمناسبته جانبا مهما من نفسية الفنان عامة – والفنان العربي خاصة – وهو جانب الإحساس بأزمة المجتمع ، يقول إحسان عباس : " ولما كان المثقف العربي المعاصر – والفنان المعاصر مثقف حساس – أشد أزمة في المجتمع ، وأشده إحساسا بها وبأسبابها ، كان الاتجاه الوجودي أقوى الاتجاهات الفكرية المعاصرة في الأدب . وفي طبيعة الاتجاه الوجودي ما يجعله مركبا سهلا . ذلك لأن الفن كان دائما أقدر على تحسس الجرح الداخلي في الفرد ، ورؤيته جرحا يشكو منه المجتمع "(٢) ثم يورد إحسان عباس عناوين بعض الروايات التي تندرج ضمن هذا المذهب ، ويتبع ذلك بعبارات عمومية ، شارحا فيها تأثير هذا المذهب في وجهات وحركات الشخصيات في هذه الروايات ، وبالذات الأبطال منهم ، حيث يقول : " وفي ظل هذا التيار كتبت قصص وأقاصيص كثيرة ، منها قصة الحي اللاتيني لسهيل إدريس ، وجيل القدر وثائر محترف لمطاع صفدي ، والمهزومون لهاني الراهب ، وقصة " أنا أحيا " لليلى بعلبكي ، وأقاصيص " الصمت والمطر " لحليم بركات .. "(٣) ويتبع هذا السرد ، بهذا التحليل الموجز الذي يقول فيه : " ومن الطبيعي أن يختلف أصحاب هذه القصص في المنحى العام لقصصهم ، وان اجتمعوا على البدء باختيار أوضاع تنتمي إلى الحيرة والقلق والشك ، ليخلصوا من ذلك إلى إحقاق الذات ، على نحو من ممارسة حق الرفض والقبول ، وبينما ينصهر شخوص " الحي اللاتيني " من خلال القلق الجنسي ، إلى معانقة الفكرة الجماعية والعمل من أجل غاية قومية ، نجد أن بطلة " أنا أحيا " لا تدرك لها غاية أخرى سوى التشبث بالرفض ، والتلذذ بتجزئة الحركة الذاتية ، على نحو يهدر سيطرة العادة الميكانيكية ، ويحيلها إلى شيء خاضع للنظر والتفكير ، وينهزم أبطال هاني الراهب أمام الحركة الاجتماعية العامة ، التي تحمل في ذاتها معنى القدر ، وكأن تدخلهم في الحياة ، لم يستطع أن يخدش وجهها أبدا . أما مطاع في " ثائر محترف " فانه يحاول أن يرسم صورة من السلبية الصامدة ، التي تواجه – دون تعليق – حركات الآخرين الجنونية المنجذبة بقوة الإيجابية ، التي تنتهي بأصحابها إلى عبث "(٤)

ثم ينتقل إحسان عباس للحديث عن أثر التيار النفسي في الأدب العربي ، من خلال إجابته على السؤال الذي يقول فيه : " إلى أي حد كان الكاتب – أو الأديب – واعيا بأنه يستغل نظرية فرويد وغيره من النفسيين . والى أي حد يلتقي بعلماء النفس من خلال فهمه المستقل للنفس الإنسانية ؟ "(٥) ثم يورد إحسان عباس عناوين مجموعة من الأعمال الأدبية الغربية ، التي اتصفت بهذه الصفة ، ويتبع ذلك بطرح سؤال خاص بالأدب العربي ، حين يقول : " فهل لدينا - في الأدب العربي المعاصر - أناس فعلوا مثل ذلك ؟ هل العودة إلى ذكريات الطفولة والإيمان بحق الجسد ، وحق المرأة في ممارسة " الحب " كما يفعل الرجل ، والتمرس بعقدة أوديب وما أشبه ذلك ، مما أصبح متوفرا في القصص الحديثة ، مستمدّ من آراء فرويد ، أو أنه نتيجة ثقافة عامة ، ويقظة على ما في الآداب الأخرى ؟ " (٦)

---

(١)– نفسه ص ٨١ (٣) – نفسه ص ١٢ (٥) – نفسه ص ٨١
(٢)– نفسه ص ١٢ (٤) – نفسه ص٨١ (٦) – نفسه ص ٨١

هذان فرضان وضعهما إحسان عباس في هذا السؤال ، ورجح الثاني على الأول بقوله : " أكبر الظن أن الفرض الثاني هو الصواب ، وأن عبد الملك نوري حين يستعمل في أقاصيصه " تيار الوعي " إنما يحاكي جويس ، وأن الشاروني حين يعتمد تصوير النفسيات تحت وطأة الرعب ، إنما يتأثر خطى كافكا ، وأن القصص النسوي الذي يتجه إلى الجنس ، إنما هو وليد ثورة على بعض الأوضاع الاجتماعية ، لا وليد فهم لنظريات النفسيين ، وأن العمق النفسي الذي يمنحه نجيب محفوظ لشخوصه ، إنما هو ثمرة إدراكه الذاتي للنفس الإنسانية ... "(١) . فالملاحظة العامة هنا أن إحسان عباس يبحث في الأبعاد المذهبية في الرواية العربية ، ويتلمس وجود المذاهب الفنية الغربية فيها ، ولا يقصد إلى البحث في نصوصها أو الغايات الفنية التي ترمي إليها .

ب- البنية الفنية للرواية

أما قراءته للأعمال الروائية للأديبين : عيسى الناعوري ورئيف خوري ، فإنه يركز على الجوانب الفنية فيها ، فهو يسجّل بدايةً إعجابه بالأستاذ الناعوري " فيما يكتب ، لأنه وجد الطريق الصحيح إلى ما يحتاجه وطنه من أدب ، ووجد الطريق الصحيح إلى ما يحتاجه منه من إخلاص "(٢) . فإحسان عباس يعجبه الأدب الذي يتفاعل مع قضية الأمة وهموم الإنسان وقضايا حياته . ثم يتابع كلامه السابق قائلاً : " وبين موضوعه المقدس و إخلاصه الناري ، يكتب عيسى غير عابئ بأن يعيش – كما يعيش الآخرون- في دنيا الخمائل الوارقة ، والأحلام السعيدة والتهاويل والصور المطرفة " كلمات قليلة يقولها إحسان عباس ، ولكنها حافلة بالإلحاح على ضرورة أن يكون الأدب صادراً عن حياة الإنسان ومعاناته ، وعن قضية الأمة الكبرى ، وحافلة أيضاً بالإنكار على من انكفأ من الأدباء على شجونه الخاصة ، وخرج من دائرة الالتزام بألم الأمة وجرحها ، بعد ضياع فلسطين .

وعن طريق التعرض لأحد العناصر الفنية في القصة وهو " الخيال " ، يسجل إحسان عباس إعجابه بالأدب الواقعي ، فالناعوري - في نظره - رغم أنه " ... طرق سموات الآلهة في قصة " مارس يحرق معداته " ، لم يسمح لخياله أن يعيش في جنات عدن ، و إنما كان يعود به إلى دنيا العمل ... إلى الأرض ... إلى مزارع الزيتون والكروم والتفاح والبرتقال ، وإلى العلاقات الإنسانية والحب الإنساني ... حتى اضطر مارس ، عدو الإنسانية الأول ، أن يحني رأسه إجلالاً لذلك الدأب الذي لا يكل ، والطاقة التي لا تضعف ولا تمل " ويلتفت إحسان عباس – كذلك - إلى بيئة القصة ، فالقصة في نظره " ليست غريبة إلا باسمها ، أما في مشاعرها وأحاديث أشخاصها ، فهي قصة الأرض الفلسطينية ، ونغمة الأمنية العذبة ، التي تبشر بالحب والأخوة ، وتقديس العمل والتفاني في سبيل الأرض " .

وفي موضع آخر يتعرض إحسان عباس لروايتين تاريخيتين لرئيف خوري ، وهما " ديك الجن " و " الحب أقوى " في إطار دراسته التي تم استقراؤها سابقاً ، لدى الحديث عن نقده للقصة القصيرة ، وهي الدراسة التي تلمّس فيها السمات العامة لأسلوب رئيف خوري الفني في كتابة القصة بنوعيها : القصة القصيرة والطويلة . وركز فيها نظرته على المصدر الذي توجه إليه رئيف خوري في استمداد مادة قصصه ، وهو التراث العربي القديم ، فتناول القصص القصيرة ، وكذلك الروايتين اللتين نحن بصددهما – متخذاً من اعتماد الكاتب على التراث العربي القديم ، زاوية تجمع بين هذه القصص في

---

(١) – نفسه ص ٨١

(٢)– إحسان عباس : أربعة كتب من الأردن ، مجلة الأديب / مكتبة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، أغسطس ، س١٤ ، ١٩٥٥م ، جميع الفقرات المقتطفة اللاحقة في هذه الصفحة من المقالة ص٥٩

عمومها ، منطلقاً في دراسة السمات العامة لأسلوب رئيف خوري ، مروراً بعدد من القصص القصيرة ، ثم وصولاً إلى الروايتين السابقتي الذكر .

ويلاحظ أن رئيف خوري ، لم يفارق المصدر الذي استمّد منه موضوعات قصصه القصيرة ، لدى تحوله لكتابة " القصة الطويلة " وهو التراث العربي القديم " ... وإنما استمد منه قصتيه " ديك الجن "... " والحب أقوى "... "(١) حيث يركز إحسان عباس ، الناقد المعلم الموجه ، نظرته هنا على بنية النص الداخليّة ، من حيث قدرة رئيف خوري – لدى انتقاله من القصة القصيرة إلى القصة الطويلة – على التعامل مع العناصر الفنية ، وبنائها ونسجها على الشكل الملائم . فيلاحظ أن تحوّل رئيف إلى القصة الطويلة ، كان " محفوفاً بالخطر : أولاً لأن (رئيف) لم يسر في تجاربه الأولى إلى درجة الإتقان ، وثانياً لأن مواد هذا المبنى الجديد ، كثيرة وطبيعة المبنى مختلفة ... " . ويتعرض لبعض عناصر هذا المبنى بالنقد ، ليصل في النهاية إلى الحكم بأن رئيف خوري ، لم يكن موفقاً - على الأقل - بالقدر الذي ناله من التوفيق في كتابته للقصة القصيرة . يقول إحسان عباس : " فالحبكة التي تنتظم شكلاً طويلاً – كالقصة الطويلة والمسرحية – عسيرة شاقة ، لأنها إذا اختلت في موضع ما ، أثر اختلالها في البناء كله ، وقد تعوّد رئيف خوري فيما مضى ، أن يستغلّ حبكة صغيرة في بعض المشاهد المسرحية ، أو أن يتجاوز حبكة القصة القصيرة ذات الشكل المعجز ، بدقته إلى الشكل السردي الحكائي ، فإذا به فجأة يواجه القصة الطويلة " ومما زاد في إخفاق رئيف خوري – في نظر إحسان عباس - في هذا الجانب ، اختياره موضوع روايته (ديك الجن) حياة إنسان " وتحويل حياة فرد إلى قصة فنية مشوقة ... " .

أما من حيث القدرة على التعامل مع الشخصيات وتطويرها بشكل فني ملائم ، فإنه لم يكن موفقاً في نظر إحسان عباس أيضاً " لأن شخصية ديك الجن ، لم تتطور في القصة ... " ولم يفلح كذلك في بناء العقدة ، يقول إحسان عباس :" ولهذا استسلم إلى الحواشي ، و أفاض في الوصف الخارجي ، لكي يفرش تحت أقدام قصته فراشاً رومنطيقياً ، مستمداً من الطبيعة والمكان وأعيته الخاتمة مرة أخرى ... " .

إلا أن الإخفاق لا يلازم رئيف خوري ، في هذا الجانب ملازمة مستمرة - في نظر إحسان عباس - حيث يحكم له بالنجاح في بناء بعض العناصر الفنية ، في روايته التاريخية الثانية " الحب أقوى " ، ولكنه يحكم بإخفاقه في بعضها الآخر . فهذه الرواية التي تحكي " قصة حب نشأت في ديار بني عذرة ، بين سعاد ونصر ... " إذ يتقن رئيف فيها " خلق الجو الصالح لحركة الأشخاص " كما يرى إحسان عباس ، إلا أنه يخفق في تناول بعض جوانب موضوعها ، وحوكها بطريقة منطقية وبشكل موضوعي يقنع القارئ . حيث تعود غايته التي سيطرت على فكره ، وأثرت في مواضيع قصصه ، هذه الغاية التي يرى إحسان عباس ، أن رئيف خوري ظل على الدوام يسعى ، في قصصه القصيرة ورواية " ديك الجن " وهذه الرواية – " ليثبت فضل الإخلاص وجمال الصداقة والكرم ... " في قصصه . ومن خلال الحرص على إبراز تلك العناصر في قصته هذه ، نسي حقيقتين هامتين في نظر إحسان عباس " أولاهما ، أنه أمعن في تصوير الخسة والوصولية والدناءة في شخص أم سعاد ... والحقيقة الثانية ، أنه ألفى ظلالاً من الشك على عدالة الخليفة ... " ويدركه الإخفاق كذلك ، في اختيار الخاتمة الملائمة لقصته في نظر إحسان عباس .

---

(١) – إحسان عباس : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقالة ص١٢ - ١٣

ج – الرواية : الغاية والسياق الخارجي .

تناول إحسان عباس رواية " عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات بالمقاربة النقدية ، في بحثه السابق الذكر " أصابع حزيران والأدب الثوري " ، الذي تلمّس فيه آثار هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ في أدب الأمة العربية بشكل عام : شعره ونثره ، متخذاً من روح الثورة ، زاوية ورابطاً مشتركاً ، يحاول البحث عن وجودها وامتدادها في هذا الأدب ، فاستقصى ما أمكنه من أشعار وأصناف نثرية ، من قصة قصيرة ورواية ومسرحية ، مدللاً على وجود هذه الروح أولاً ، ثم محاكماً وناقداً لها في هذه النماذج التي اختارها .

فتناولها مركزا على السياق الخارجي والغاية الفنية ، من خلال التعامل مع النص واستنطاقه والبحث عن العناصر الفنية فيه . فبحث فيها – كما بحث في الأصناف الأدبية الأخرى التي تناولها - عن المعنى الذي ظل يلح عليه في هذا البحث وهو ، مقدار " التلاحم بين الفنان والشعب بعد أحداث حزيران "(١) ومقدار صدور الأدب عن روح الألم التي تعصر الأمة بعد هذه الأحداث ، وواقعيته في ذلك ، وما يتصل به من رمزية . فهو يركز هنا على الغاية من الفن والسياق الخارجي ، ولكنه لا يغفل السياق الداخلي للنّص ، بل يتعرض لبعض الجوانب الفنية للرواية ، انطلاقاً من قدرتها على التفاعل لإبراز الغاية التي ركز عليها . فقد وجد " ... في بطل قصة " عودة الطائر إلى البحر " لحليم بركات رمزاً للبحث عن التلاحم بين المفكر عامة والشعب ... "(٢) واستخدام إحسان عباس للفظة (بحث) يعني أنه لم يعط حكماً بعد ، بكون هذا البطل ، يمثل رمزاً للتلاحم بين الفنان والشعب ، وفي سبيل الوصول إلى ذلك الحكم ، يشرح الفكرة العامة من القصة وأحداثها ، التي " ... يمثل فيها البطل " رمزي صفدي " الشاب الجامعي المثقف ، الذي وجد نفسه عندما اشتعلت الحرب " قوة معطلة " عاجزةً عن أن تعمل شيئاً ، مع توافر الرغبة في العمل ومع البحث الدائب – على المستوى النظري ثم العملي – عن منفذ يخرج البطل ، من دوّامة الخوف والتردد والعجز ، إلى صعيد المعركة المفيدة ... "(٣) ليصل في النهاية ، إلى الحكم بأن " رمزي صفدي ، يمثل واقع الهوة القائمة بين المفكر والشعب ، أكثر مما يمثل الالتحام ... " إذ استقرأ إحسان عباس هذا الحكم ، من أن " المؤلف حاول أن يرسم الواقع الطبيعي ، الذي يعيش فيه كثير من المثقفين في المجتمع العربي ، من خلال رسمه لأحداث حزيران ، بواقعية تاريخية أو شبيهة بالتاريخ " وتصوير هذا الانفصال ، بين المثقفين والشعب - في نظر إحسان عباس - " هو إقرار بمسؤولية ذلك الانفصال ، عن كثير مما يعانيه المجتمع ، ومن ثم تلميح ، إلى أن التقارب والالتحام والتفاعل ، هي التي تستطيع أن تسعف المجتمع على التخلص من أغلاله وقيوده " ، لذلك فقد قرأ إحسان عباس في رمزي صفدي " رمزاً للحاجة إلى الالتحام " لا التحاماً واقعاً بين المثقف العربي والشعب .

ثم التفت في إطار حديثه هذا عن الرمز ، إلى عيبٍ اعتور هذا الجانب لدى حليم بركات وهو " أن المؤلف ، قد اختار أن يكون بطله فلسطينياً ، وبذلك قلل من عمق الرمز على الصعيد الإيجابي ، ولو جعله عربياً متفاعلاً مع قضية هامة من قضايا العرب ، لكانت الإيجابية أوقع وأعمق ، ذلك لأن تحرك المفكر الفلسطيني من أجل قضيته المباشرة ، يجب أن يكون استجابة عفوية سريعة " . ثم يقرأ إحسان عباس - بعد ذلك - أن القاص علاوة على اختياره للمثقف فلسطينياً ، فقد وضعه في موضع العجز عن

---

(١)– إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٢٥٢

(٢) – نفسه ص ٢٥٤

(٣) – نفسه ص ٢٥٤

العمل " وعجز هذا المفكر عن العمل في سبيل تلك القضية ، هو تعميق للانفصال الذي تم بينه وبينها ، تحت ظروف ثقافية ومعيشية وسياسية مختلفة " حيث تتمثل خشية إحسان عباس ورغبته هنا ، حينما يقول : " وهذا وان كان يصدق في الواقع العملي ، فإنه يجب ألا يصبح واقعاً فنياً "(١) .

ثم يطرح إحسان عباس سؤالاً عن سبب إخفاق " الكاتب ، في أن يجعل رمزي صفدي رمزاً – بالضرورة – للالتحام ؟ " ويعيد ذلك إلى الغاية الفنية من القصة ، تلك الغاية التي كانت طامحة جامحة ، ليس بالكاتب وحده ، بل بالأمة العربية كلها ، التي راح كل واحد من أبنائها ، يتلمس نفسه ويحس بموطن الضعف من قبله ، وفي سبيل توضيح ذلك يلجأ إحسان عباس إلى " الأدب المقارن " فيقارن بين هذه الرواية ، ورواية الكاتب الإسرائيلي ، ليئيل دايان " مذكرات مجندة " فحليم بركات في نظره " يتخذ القالب القصصي وسيلة لتصوير الواقع ، ويتحدث عن أثر الفواجع والنكبات المتلاحقة ... في نفسية ذلك الشاب الجامعي ... أي هو – بعبارة موجزة – يرسم المسافة الواقعة بين المعركة ، وبين القوى العربية المعطلة ، التي لا تعرف ما هو دورها ، وإنما يقتصر جهدها على ردود الفعل المختلفة ، التي تعبر بها عند سماع الإذاعات " ، أما ليئيل دايان " فإنه يحاول أن يصور الواقع التاريخي ، فيستسلم بقوة الزهو والنشوة اللذين يمتلكان نفسية المنتصر ، إلى واقع مشمول بالخيال القصصي ... ان طبيعة الموقفين ، جعلت " عودة الطائر " يمثل عنف الجزر ، وتراجع الموجة المنحسرة ، كما جعلت الكاتب الثاني ، يمثل قوة المد وطغيان الثقة النفسية . جعلت الأول معرضاً لتعليقات واقف متفرج بعيد ، وجعلت الثاني صورة لانفعال المشارك المتحرك ... "(٢) .

فطبيعة الموضوع والسياق الخارجي ، تفرض نفسها بقوة - كما يلاحظ من قراءة إحسان عباس - حتى إنها تؤثر على بناء العناصر الفنية في الرواية ، وكأن الكاتب ، مع أنه الصانع لهذا العمل - لا يدله في وجود الهوة بين المثقف وقضية أمته وشعبه ، في بناء الرواية ، ومما يزيد توكيد ذلك أن إحسان عباس يتابع كلامه السابق متسائلاً : " ولكن ما الذي نتوقعه من الدكتور حليم بركات في قصته ؟ هل نريده أن يكذب علينا ، فيصور ما أحرزناه من نصر باهر؟ هل نطلب إليه أن يزيف الواقع في سبيل إرضائنا قصصياً ؟ "(٣) .

ثم يلتفت بعد ذلك إلى بعض الجوانب الفنية في بناء القصة ، حيث يقبل بعضها ، ويبدي اعتراضه غير المباشر على بعضها الآخر ، فهو يثني على الكاتب لاستعماله " عدداً من التقنيات القصصية ، ليمنح الواقع الذي رسمه وجوداً قصصياً " وهي في نظر إحسان عباس " المفارقة التي رسمها بين قصة الخلق و العدم ... بين واقع الشعب الفلسطيني وأسطورة الهولندي الطائر ، وتلك التعليقات التي نثرها ، من خلال هواجس البطل أو محاوراته مع الآخرين "(٤) . بينما يأخذ على الرواية اعتمادها على " تكثيف الصور ، التي تمثل قوة العدو ، ومدى عدوانه على الآمنين ، وانعدام المشاعر الإنسانية في وحشيته الخارقة ، ثم ما يقابل ذلك من صور الجراح والبؤس والتشتت والنزوح " حيث يرى إحسان عباس " أن ذلك التكثيف في أسلوب القصص من زاوية المتفرج ، لا يمنح القصة قوه دينامية ، بل يوقعها في الرتابة أكثر "(٥) وكذلك أخذ على الكاتب إصراره " على أن يجعل قصته صورة مطابقة إلى حد كبير ، لا للواقع المرئي ، بل لأثر هذا الواقع على نفوس الناس في بلد عربي " لأن ذلك - في نظر إحسان عباس - " يجعل تصويره أقل من الواقع بكثير "(٦).

---

(١)- نفسه ص ٢٥٤
(٢)- نفسه ص ٢٥٤ – ٢٥٥
(٣) -- نفسه ص ٢٥٥
(٤)- نفسه ص ٢٥٥ ، ٢٥٦
(٥)- نفسه ص ٢٥٦
(٦) — نفسه ص ٢٥٦

ثم يلتفت إلى نقص رآه يعتور ، رواية حليم بركات وهو أن هذا البناء فوّت عليه " لحظتين هامتين ، مر بهما مروراً عابراً : اللحظة الأولى ، هي أن تفاعل " المفكر " – وهو بطل القصة – كان تفاعلاً قائماً على الخوف والتردد والاستسلام إلى الإرادة الخارجية ، التي تفرضها الدول والمؤسسات المختلفة " حيث يرى إحسان عباس أن " دور المفكر ، يجب أن يتجاوز ذلك قصصياً ، إن لم يتجاوزه عملياً ، واللحظة الثانية ، هي منظر الشعب الساخط الصاخب ، الذي وجد الفرصة ليعبر عن رأيه وحقيقة موقفه دون خوف أو رهبة ، فإن هذه اللحظة لم تلهم ذلك المفكر ، أن الشعب قد وجد نفسه ، وأنه قادر على أن يعمل ، لو أنّه وجد " المفكر " الذي يوجهه ، ومن ثم يزداد إيمان ذلك المفكر ، بذلك الشعب وبقدرته وبطاقته ، دون أن يكتفي بالتعليق العابر على ما يرى "(١) .

د – القراءة الرمزية والتوافق الزمني .

لعل هذه أول مرّه يصرح فيها إحسان عباس ، باسم المنهج أو الطريقة التي يقارب بها نصاً أدبياً . وهو الذي اعتاد – كما لاحظنا فيما سبق- أن تحدد طبيعة النص الأدبي الذي يتعامل معه ، الطريقة التي يقاربه على أساسها ، متخذاً - في كل مرة - زاوية ينظر من خلالها إلى العمل الأدبي. فهو يصرح هذه المرّة أنه يستخدم ما يسميه " القراءة الرمزية "(٢) للبحث عن إمكانية وجود " مبنى رمزي " في قصص صديقه غسان كنفاني الذي يشهد له - كما شهد له في غير موضع - بأنه علم من أعلام " الواقعية " التي يلح إحسان عباس باستمرار على إعجابه بالأدب الذي يصدر من وحيها ، مصوراً ومتفاعلاً مع معاناة الإنسان ودقائق حياته ومشكلاته ، كما مرّ بنا في أكثر من موضع في هذا البحث.

لأجل ذلك يختار إحسان عباس في هذا المقام روايتين لغسّان كنفاني هما : " رجال في الشمس " و " ما تبقى لكم " يستقرئ العناصر الفنية فيهما ، باحثاً عن الرمز في غمرة الواقعية الطاغية فيهما ، رابطاً ذلك كله بالغاية الفنية ، التي سعى الكاتب لإبرازها وإيصال رسالتها ، حيث تتجلى قدرة إحسان عباس - كما سنرى - على ابتكار المصطلح وتقليبه في سياقات الكلام ، ليساعده على إبراز جوانب هذه الدراسة . فهو يحكم - بداية - لغسان كنفاني أنه سلك عبر مشواره الفني طريقاً " من التدرج الواعي المتعمد ، نحو واقعيّة صلبة محددة الحوافي ، جاسية المظهر مشمولة بمزيد من البساطة ، ومزيد من الوضوح ، كأنما كان دائماً يحاول أن يقترب من حدود الهدف الذي وضعه لنفسه – في دور مبكر- وهو أن تكون القصة " واقعية مائة بالمائة " ... "(٣) هذه الواقعية التي يرى إحسان عباس أن التزام أي فنان بها يدل " على مدى التلازم بين الفن وقضية الإنسان ، ومدى استعداد الفنان ، لأن يجعل فنه في خدمة الشعب ، وقدرته على الاحتفاظ بالتوازن الضروري ، بين الإثارة الفنيّة المتجددة ، والحاجة الشعبية المتطورة "(٤) . ويتبدى إعجابه الكبير بالواقعية من خلال قوله كمتلقٍ : " إن القصة حين تترك أثراً عميقاً في نفوسنا ... لأننا نراها واقعية واضحة بسيطة ، كأنها – دون تعمّل - لون من ألوان الحكاية ، من غير أن تتذرع للوصول إلينا بذرائع من فلسفة فكرية ، أو من إثارة عاطفية ، أو من تقنية حركية ، أو غير ذلك من وسائل أو عناصر "(٥) .

ولكنه - رغم هذا الإعجاب الكبير بالواقعية - يرى أنه " لا ريب في أن جعل القصة واقعية بالقدر

---

(١) – نفسه ص ٢٥٦ ، ٢٥٧

(٢) – المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٣٧٩

(٣)– نفسه ص ٣٧٣

(٤)– نفسه ص ٣٧٤

(٥)– نفسه ص ٣٧٤

الذي أراده غسان ، يعني التضحية بأمور كثيرة ، قد كانت تحيط الفن القصصي ، بمزيد من القدرة على التأثير ، وفي مقدمة تلك الأمور قيام القصة على الرمز "(١) هذا الجانب الذي يحظى من إحسان عباس بإعجاب كبير أيضا كالواقعية ، وذلك لأنه " يمنح القصة عمقاً خاصاً ، ويجعلها مليئة بالإيحاءات ، قابلة للفروض والاحتمالات . وبقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير . تحتفظ القصة بالديمومة ، وتجدد فيها الطاقات ، رغم تغيّر الظروف "(٢) .

ولأجل التأكد من بروز الرمز في قصص غسان كنفاني ، يسلط إحسان عباس نظرته النقدية على رواية " رجال في الشمس " التي يبدو أن الرمز فيها ، لم يلفت انتباه إحسان عباس لدى قراءته لها في المرة الأولى . الأمر الذي حدا به لمصارحة غسان كنفاني بقوله : " ان كنت أردتها ذات بعد رمزي ، فما أظنها استطاعت أن تحقق ذلك . فيتخذ من جواب غسان كنفاني الذي يقول فيه : " إن صحّ قولك ، وكانت قد عجزت عن نقل هذه الناحية (أي البعد الرمزي) فإني أعد نفسي مخفقاً "(٣) يتخذ من هذا الجواب ، منطلقاً لقراءتها مرة أخرى ، ومحاولة البحث عن الأبعاد الرمزية فيها . ذلك أن الرواية في نظره " من الفنون الأدبية التي تتقبل كل يوم قراءة جديدة ، وأن قابليتها للتأويل والتحليل تكاد لا تستنفذ "(٤) ومن اللافت للانتباه هنا توظيفه لملاحظة صديقه كاتب القصة السابقة الذكر ، في سبيل الوصول إلى الرؤية الواضحة لأبعاد النص ، ذلك أن " المعرفة بالأديب وعصره ، تكسب الناقد قدرا كبيرا من فهم ما يستغلق عليه بدونها ، وقدرة على ترجيح الاحتمالات المتاحة ، إن لم توصله إلى درجة من اليقينية القاطعة "(٥)

ويبدأ إحسان عباس بما يسميه " العمد " في اختيار الكاتب ورسمه لبعض العناصر الفنية ، بهذا الشكل دون ذاك ، فيتساءل " لماذا عمد القاص إلى اختيار رجل فلسطيني ليقود الشاحنة ، وعدل – عامداً أيضاً- عن إجراء الأمر على يدي أحد المهربين المحترفين في البصرة من غير الفلسطينيين؟ ... " ليقرأ في الجواب أن أبا الخيزران يمثل " رمزاً للقيادة الفلسطينية ، في بعض الظروف التي مرت بها القضية ، وهي تؤدي دورا " قاتلا " مغرر اخادعاً مخدوعاً ، قائمة على المداورة والمراوغة والكذب ... " ويتساءل أيضاً " لم اختار القاص أن يكون أبو الخيزران امرءاً قد فقد قدرته الجنسية ؟ " حيث يقرأ في الجواب أيضاً أن " ذلك يجيء وكأنه أمر طبيعي ، وخاصة حين نعلم أن أبو الخيزران أصيب بذلك في حوادث سنة ١٩٤٨ ، حيث أصيبت القيادة نفسها بالعجز والعنة ، وظلت مع ذلك – تدعي أنها تستطيع " ... توجيه الفلسطينيين و" إنقاذهم " ..." ... "(٦) . ويقرأ كذلك في الشخصيات الثلاثة في القصة : أبو قيس وأسعد و مروان ، أنهم يمثلون ثلاثة أجيال يصفها إحسان عباس بقوله : إنها أجيال " لا تزال – في طيبة مفزعة – تؤمن بالخلاص على يد تلك القيادة : وهي أجيال مرتهنة بقيودها الوضعية ، وليس لديها أي شعور بضرورة الثورة على الواقع أو بإرادة الثورة "(٧) .

ويقرأ كذلك أن (الظلّ) في القصة " لا وجود له ، إلا من حيث هو غاية أو أمنية كبيرة ، أو كلمة جميلة تتلمظ بها شفاه العاطشين ، هذه الأجيال الثلاثة قد حرمت الظل " ويقرأ كذلك أن " من

---

(١) – نفسه ص ٣٧٥
(٢) – نفسه ص٣٧٥
(٣) – نفسه ص ٣٧٥
(٤) - محمد شاهين : تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال ، تقديم إحسان عباس ص ١١
(٥) – بكر عباس : إحسان عباس والبحث عن البطل ، ضمن " دراسات عربية و إسلامية مهداة إلى إحسان عباس ص ١٠
(٦)– المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٣٧٦
(٧)– نفسه ص ٣٧٦

سخرية الرمز في القصة ، أنها جميعاً تتخذ وجهتها نحو بلد ليس فيه شجرة واحدة ، وهذه الأجيال تسلم مصيرها إلى قيادة مصابة بالعجز ، وتشترك معها في اختيار الوجهة الخاطئة . بل تبلغ من السذاجة حداً مخيفاً ، حين ترضى أن تسير في تلك الوجهة ، وهي محجوبة الأبصار دون رؤيتها ، قابعة في جوف صهريج مظلم ، مكمومة الأفواه – بعد انغلاقه - عن الصراخ ... وكل ذلك ، والقيادة تتعامل مع بيروقراطية فاسدة (موظفي الحدود) ، ومع قيادة أخرى مشبوهة التصرف والأهداف (الحاج رضا) ..." وهنا تبدأ دائرة الرمز تكبر - في نظر إحسان عباس - لتصل إلى أن " العالم العربي كله ، صهاريج أو أفران لاهبة ، ناس يتقلبون في جحيم الحرمان الجنسي ، ولا يفكرون في الحياة إلا من هذه الزاوية (موظفو الحدود) وقوم يحترقون في فرن الشهوة إلى اكتناز المال (المهربون ومن أشبههم) وناس يعيشون في أتون اسمه " واقع الاستئصال " (الفلسطينيون) ... "(١) .

فالنص ينطق بين يدي إحسان عباس ، ويفصح عن الأبعاد الرمزية فيه . هذه الأبعاد التي تمثل الغاية التي سعى غسان كنفاني ، إلى إبرازها من خلال هذا العمل الفني . ويتابع إحسان عباس قراءة ، أن الأشخاص الثلاثة الذين يرمزون لأجيال الشعب الفلسطيني " ماتوا دون أن يدركوا ، أنهم هربوا من موت إلى موت ... وفي النهاية تخلت عنهم القيادة ، ولم تنس أن تستخرج النقود من جيوبهم ، وأن تنزع ساعة مروان "(٢) أما صرخة أبي الخيزران " لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ " فإن إحسان عباس يقرأ لها دلالتين : أولاهما تتعلق بنفسية أبي الخيزران ، حيث تمثل " محاولة لاراحة ضميره ، والقاء اللائمة عليه " والثانية تتعلق بالكاتب نفسه ، حيث يترجمها إحسان عباس على أنها ، سؤال نصُّه " إلى متى تظل بوادر الثورة هاجعة لا تستيقظ " ويؤكد عمق هذا السؤال في نظر إحسان عباس صدى الصوت " لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ "(٣) .

فهذه الرواية حافلة بالواقعية في كل جوانبها في نظره، وفي ذات الوقت يمكن قراءة الرمز فيها بالسطوع الذي لاحظناه ، لدى قراءته لها من هذا المنظور ، لذلك يقول : " يخيل إليّ أن غسان حين كتب هذه القصة ، كان يعاني صراعاً بين الإحساس بالواقع و الإحساس بالفن ... ولهذا سمح لنفسه في سياق البناء القصصي ، بالاختيار الحر في كل خطوة . انتقى كل شيء بإرادة من يملك أن يختار ، دون أن يحاسبه أحد ، وجر الواقع جوار كومة من قمامة ..."(٤) .

ولكن رغم تمكن إحسان عباس من قراءة الرواية القراءة الرمزية التي لاحظناها ، إلا أنه يظلّ مقتنعاً ، بأن غسان كنفاني واقعي ، وأن الرمز يقرأ في أعماله الفنية من زاوية ضيّقة . يقول إحسان عباس : " الحقيقة أن سطوع الواقع في قصة غسان هذه وجبروت ذلك الواقع ، كما كان مستمراً في حياة الفلسطينيين جميعاً ، كان يضائل من قيمة الرمز "(٥) .

ثم يتناول الرواية الثانية لغسان كنفاني " ما تبقى لكم " ليجد أن الرمز انعدم فيها ، وذلك لأن غسان كنفاني في نظره " ... أدرك أن درجة " المائة بالمائة " من الواقعية لا تتلاءم والبناء الرمزي ، بل ربما لم تكن بحاجة إليه ، لأن واقعاً يحتوي كل القدر اللازم من الثقل الفني ، يستطيع أن يكون – من جميع جهاته - بناء مستقلاً قائماً بنفسه "(٦) . لذلك يصرف إحسان عباس نظره تجاه بعض العناصر الفنية داخل بنية النص ، يقرؤها رابطاً إياها بغاية القصة ، من حيث التعبير عن ألم الشعب الفلسطيني

---

(١)– نفسه ص ٣٧٧
(٢)- نفسه ص ٣٧٧ ، ٣٧٨
(٣)– نفسه ص ٣٧٨
(٤)- نفسه ص٣٧٨
(٥)- نفسه ص ٣٧٨ ، ٣٧٩
(٦)- نفسه ص ٣٧٩

وقضيّته . حيث يقرأ أن القصة تعتمد " على التوافق الزمني في حبكتها العامّة . أي أن الأحداث والشخصيات ، ترتبط بزمن واحد ، رغم التباعد المكاني . ويتلاعب القاص في إبراز معنى الزمن بالنسبة لكل منها ، وهذا هو الذي حدا به أن يجعل "حضور " كل شخصية ، قائماً على التداعي ... "(١) حيث تمتد قراءة إحسان عباس العميقة ، لتلاحظ تأثر كل المكونات الفنية للقصة ، بالزمن ودقات عقاربه " فكل شيء يدق وينبض ، مؤشر الزمن ... والخطوات تدق على صدر الصحراء ... والشهوات تدق ... والجنين في أحشاء مريم يدق" حيث يشيع هذا الدقّ - في نظر إحسان عباس - ليهيئ للحظة ولادة ، ليست ولادة ميتة كما في رواية رجال في الشمس "(٢) حيث يقرأ إحسان عباس في النص أن حامد – وهو أحد شخصيات الرواية – ولد " في حضن الأرض ، حالما تحرر من قيود الماضي... ولن يولد إلا ما يستحق أن يولد : مريم لن تلد الطفل لأنه زرعته الخيانة ، وإنما ستلد الإرادة التي تقتل الخيانة ..."(٣) . فإحسان عباس – في الجملة - يقرأ النص ويستنطقه ، رابطاً ذلك بالغاية من هذا العمل الفني ، حيث يقول في النهاية : " ... غير أن " ما تبقى لكم " ، تؤكد الحقيقة الكبرى التي أكدتها القصة السابقة لها (رجال في الشمس) وهي أن كل طريق بعيدة عن الوطن ، مرصده بموت مجاني ... "(٤) .

هذه هي الروايات التي توقف عنده إحسان عباس مقاربا ، قليلة في عددها ، موجزة في حجمها ، ذلك أن مبدأه العام كان " إخراج العمل وإلقاء نظرة عامة فيه ، يكشف من خلالها أهم ملامحه وأبرزها ، ثم ينصرف إلى غيره "(٥) . ولكنها رغم ذلك كانت نظرات نافذة عميقة في قراءة نصوصها وتوظيف الأطر المحيطة بنصوصها من مكونات السياق الخارجي . إذ إن تحليل الرواية في نظره " ليس سردا أو شبيها بالسرد ، وإنما هو نظرات نافذة في بنيتها وشخصياتها ، وأهم العناصر الأخرى المكونة لها "(٦)

ويلفت انتباه الدارس أيضا بعد هذا الاستقراء لنقد إحسان عباس للرواية ، ذات الملاحظة التي تم تسجيلها لدى الانتهاء من استقراء مقارباته للقصة القصيرة وهي ما تم تسميته " التحول في استخدام المصطلح " ، ذلك أنه بدأ في الفترة الأولى باستخدام مصطلح " القصة " للإشارة إلى الرواية ، ثم تحول إلى استخدام مصطلح " القصة الطويلة " ثم " الرواية " في نهاية المطاف. فقد استخدم مصطلح " القصة " للتعبير عن الرواية في قوله عن أعمال الأستاذ عيسى الناعوري : " وتلك الثورة وذلك الواقع ، هما اللذان يتمثلان لك في أكثر ما يفيض عن قام الأستاذ الناعوري ، الذي يعيش في مشكلة وطنه ، ويتصورها في اليقظة والمنام ، ويسخر لها طاقته الفنية في الشعر والمقالة والأقصوصة والقصة ... "(٧) ، ثم استخدم مصطلح " القصة الطويلة " للإشارة إلى الروايات التاريخية التي كتبها رئيف خوري عندما قال : " ومع اتجاهه إلى القصة الطويلة ، لم يفارق " المقلع " القديم ، وإنما استمد منه قصتيه : " ديك الجن " ... و" الحب أقوى " ... وكان هذا التحول إلى القصة الطويلة محفوفا بالخطر ... "(٨) . وظل يشير إلى الرواية بمصطلح " القصة " عند مقاربته لعدد من روايات

---

(١) – نفسه ص ٣٧٩
(٢)- نفسه ص٣٨٠
(٣) – نفسه ص٣٨٠
(٤) – نفسه ص ٣٨١
(٥) عباس عبد الحليم عباس : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ص ١٠٠
(٦) –تيودور زيولكوفسكي : أبعاد الرواية الحديثة ، تر إحسان عباس وبكر عباس ص ٦
(٧)- إحسان عباس : أربعة كتب من الأردن ، مجلة الأديب / مكتبة الأديب ج٨ ، م٢٨ ، س١٤ ، أغسطس ١٩٥٥م ص ٥٩
(٨)- إحسان عباس : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م ، ص ١١

غسان كنفاني وحليم بركات(١) ، أما في الفترة التالية لذلك فلم يلحظ استخدامه للمصطلحين السابقين ، وإنما كان يستخدم مصطلح الرواية . وقد يكون في تطور ونموٌ مصطلحي" القصة القصيرة " و " الرواية " ، في فكره النقدي ، دلالة واستقراء لتطور وتدرج هذين المصطلحين في النقد الأدبي العربي بعامة . وذلك أن معظم الأصناف النثرية الحديثة - والقصة القصيرة والرواية منها - تعود في أصولها إلى أصول غربية ، لذلك فقد ظلّ أدباء ونقاد هذه الأمة في العصر الحديث ، في حالة من عدم الثبات والتطور والتدرج ، في استخدام القوالب اللغوية للمصطلحات ، وما يتبع ذلك من معانٍ لتلك المصطلحات .

ثالثا : نقد المسرحية

كان هذا النوع الأدبي أقل الأنواع الأدبية الحديثة حظا من مقاربات إحسان عباس النقدية ، وأكثرها إيجازا ، ذلك أنه كان يقف عند المسرحيات مقاربا لها ، في إطار حديث موسع يشمل المسرحية وغيرها من الأنواع الأدبية الحديثة الأخرى شعرا ونثرا ، لدى بحثه عن ظاهرة معينة في الأدب العربي المعاصر ، فيضرب الأمثلة من هذه الأنواع الأدبية على هذه الظاهرة ، ومنها المسرحية . فقد توقف عند ثلاث من المسرحيات في موضعين : أولهما المقال الذي عنوانه " الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر " وثانيهما في المقال الذي يحمل العنوان " أصابع حزيران والأدب الثوري " وفيما يلي وقفة عند مقارباته لهذه المسرحيات .

فقد قسم إحسان عباس مقالة " الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر " إلى قسمين : " مواطن التلاقي بين الأدب العربي والفلسفة " و " أهم المشكلات الفلسفية والفكرية في الأدب العربي " – تحدث في الثاني منهما عن بضع مشكلات فكرية مرتبطة بالفلسفة في الأدب العربي " متلمسا أصداءها وطرق تصويرها والتعبير عنها في الأدب العربي المعاصر "(٢) حيث يرصد ثماني مشكلات في هذا الأدب ، ويقف في الثالثة والرابعة منها عند مسرحيتين لبشر فارس . وما يسترعي الانتباه في هذا المقام هو إشارة إحسان عباس إلى كلتا المسرحيتين بمصطلحي : المسرحية والرواية ، في ذات الوقت ، مما يوحي بإيمانه بصلاحية هذا البناء الفني ، ليكون مسرحية ورواية في ذات الوقت .

فيقف عند المشكلة الثالثة " ثنائية العقل والشعور " التي عالجتها مسرحية " مفرق الطريق " ابشر فارس ، الذي ما يزال - في نظر إحسان عباس - " مشغوفا بالجوانب الفكرية والمشكلات المتافيزيقية الرومنطيقية ، غير أنه يحاول دائما أن يمنحها أبعادا وراء أبعادها المترامية ، التي يقصر عنها الإدراك ، ويولد الفكرة من الفكرة والموقف ، بل ومن اللفظة أحيانا " . حيث يصور بشر فارس " في هذه المسرحية منازلة العقل والشعور " كما يرى إحسان عباس ، ويلاحظ في نص المسرحية قول بشر فارس : " حيث ينفرج يمينا منارا وصاعدا ، ويسارا مظلما ومنحدرا " ليقرأ فيه التضاد في معاني مفردات هاتين الفصلتين: يمينا – يسارا ، منارا – مظلما ، صاعدا – منحدرا . ليخلص من ذلك إلى أن العقل ينهزم : أمام الشعور في الجانب المظلم " فينحدر المرء وقد عمي رشده إلى غاية تضطرم فيها خلجات النفس " وفي الجانب المقابل المنار ، يقهر العقل الشعور ، فيرقى الإنسان في درجات وعرة ، ويبلغ قمة ثلجية " . ويقرأ إحسان عباس – كذلك - الدور والإيحاءات التي تؤديها وتمثلها هذه

---

(١)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن (من الذي سرق النار) ص ٢٥٤

(٢)- إحسان عباس : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر ، مجلة الآداب ، ع٣ ،آذار ، س١٠ ، ١٩٦٢م ، جميع الفقرات المقتطفة اللاحقة في هذه الصفحة من المقال ص ٨٣ - ٨٤

الشخصيات ، في هذا النزاع بين الشعور والعقل ، فيقول : " وفي الرواية أربعة أشخاص ، هم سميرة ومنصور والأبله والناي . ويتدخل الناي بنغماته في تلوين المشاعر ، فهو " النفس الرائق المتردد في شقاوة البشرية ، فينعش منصورا ، ويعيد سميرة على جهادها الباطن" أما الأبله فهو عنصر الصمت المطلق في الرواية ... وهو يمثل تبلد الحس ، وان كان يتعلق بسميرة على نحو غامض كأنه كلب تبيع ، ولكن سميرة تسمو عن مداركه بعد أن تتأثر بنغمات الناي ... وبطلا الرواية هما سميرة ومنصور ، وسميرة تتدرج في السمو على نحو يشبه أن يكون عفويا لولا تدخل النغم، وتراها في أول الرواية تعاني قلقا من التنازع بين الشعور والقلب ... غير أن حضور منصور يعيد إليها الشعور بالتنازع والقلق ... وهكذا ترى أن سميرة اتجهت صوب العقل ... بعد أن تحدد موقف منصور في الجانب المظلم ... " .

أما المشكلة الرابعة " الثنائيات " فإن إحسان عباس يقرؤها في مسرحية " جبهة الغيب " لبشر فارس ، حيث يستنبط منها عددا من الازدواجات التي يقرؤها في نص المسرحية ، بقوله : " وجبهة الغيب رواية ثانية لبشر فارس ، تعتمد على ازدواجات متعددة – هناك ازدواجية السهل والجبل : فالسهل موطن الفلاحين ... ووراءهم جبل طويل باذخ ... وعلى رأسه بيت منقور فيه عشب أبيض قصير ، وهو عشب الخلود ، والطريق إليه وعر شاق ، لم يحاول الوصول إليه من أولئك الناس إلا اثنان ... وهذا ازدواج آخر – فرجع أحدهما أعمى لشدة النور العلوي ، وعاد الثاني كسيحا لشدة الإرهاق ، وأحدهما دائم الضحك ، والآخر دائم البكاء ... " . وبعد تعداد الازدواجات التي يقرؤها إحسان عباس في نص هذه " المسرحية الرواية " يختم بقوله : " وهذه صورة موجزة لمسرحية جبهة الغيب ، وفيها نرى كيف وضع المؤلف صفوفا من المزدوجات ، لا ليتغلب على مشكلة الموت ، بل ليتغلب على الضعف الإنساني في التطلع والكشف ... "(١) .

والملاحظة العامة على وقفة إحسان عباس الموجزة هذه عند هذه المسرحيات ، هي تركيزه على الجوانب الفكرية الفلسفية فيها ، وغياب البحث في الجوانب الفنية فيها ، والحديث عن الغاية الفنية منها ، وربط سياقها الداخلي بالسياق الخارجي ، وذلك في أغلب الظن راجع إلى طبيعة هذه المقالة الفلسفية ، التي مرادها البحث في الجوانب الفكرية التي حددها إحسان عباس في مطلع المقالة ، وبحث في النصوص التي أدرجها كأمثلة عليها ، فإيراد هذه النصوص لم يكن المقصود منه مقاربتها نقديا إذن ، وإنما المقصود هو الجوانب الفكرية الفلسفية فيها التي يريدها إحسان عباس .

وفي إطار حديثه عن الواقعيّة التي لحظها في الأنواع الأدبية التي قرأها في مقالة " أصابع حزيران والأدب الثوري " يقف وقفة موجزة عند مسرحيّة " القتل " لعصام محفوظ ناقداً لها ، إذ يقول إحسان عباس : " إن هذا اللون من الأدب ، قد يوصف بالأمانة للواقع العملي أو للتاريخ " (٢) لعمق واقعيته التي تقربه - إلى حد كبير - من التسجيل الوثائقي فيما يتعلق بقضية فلسطين ، حيث يضرب مثالاً على ذلك هذه المسرحية التي تصور في نظره " تلك القضية حتى عام ١٩٤٨ . فتصور الهجرة اليهودية في ظل الانتداب ، ولجان التحقيق وابتزاز الأرض ... وتباري العرب في الخطابة من أجل فلسطين ... " وبعد انتهاء إحسان عباس من تعداد مشاهد المسرحية ، يقول : " ولولا بعض المشاهد المسرحية المليئة بالسخرية ، كمشهد ممثلي الدول العربية في قاعة الجامعة ، ومشهد الحوار بين

---

(١)- إحسان عباس : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر ، مجلة الآداب ، ع٣ ،آذار ، س١٠ ، ١٩٦٢م ، جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقال ص ٨٤ – ٨٥

(٢)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ، ص ٢٥٨

الصحفي والفلسطيني اللاجئ ، لكانت المسرحية في مجملها وثائقية ؛ أي تعتمد إبراز صفحة من التاريخ في شكل حواري "(١) . هذا القول الذي يستوحى منه حكم إحسان عباس غير المباشر بضعف التكوين الفني لهذه المسرحية .

فهو إذن ، يزاوج في نظرته لهذه المسرحيّة بين النظر في نصها ، والنظر إلى غايتها ودورها الفني الذي تؤديه في إطار القضية الفلسطينية . وبهذا يمكن القول إن إحسان عباس لا يخرج في مقاربته الموجزة الوحيدة هذه ، عن الإطار العام في منهجيته ، التي تم استقراء الملامح العامة لها ، في تعامله مع الأصناف النثرية الحديثة .

رابعا : نقد السيرة

يمكن القول إن جهد إحسان عباس في نقد السيرة ، قد توزع على الجانبين : النظري والتطبيقي . فقد وضع كتاب : فن السيرة في فترة مبكرة من حياته عام ١٩٥٦م ، ودرس فيه تطور كتابة السيرة الفنية في الأدب العربي ، عبر مراحل تاريخ الحضارة العربية الإسلامية ، ابتداء من ولادة السيرة في حضن التاريخ ، بتأليف سيرة الرسول الكريم ، وانتهاء بوضع السيرة في شكلها الفني المقبول في عالم النقد الحديث بنوعيها : السيرة الغيرية والسيرة الذاتية ، حيث وضع في هذا الكتاب الموجز ، العناصر الفنية التي يتطلبها في السيرة بنوعيها ، حتى تكتسب صفة " السيرة الفنية " واستشهد أثناء ذلك بعدد كبير من السير القديمة ، والحديثة العربية والغربية ، مبيناً اتصاف أو عدم اتصاف تلك السير في بعض جوانبها بالعناصر الفنية التي يتطلبها . هذا في الجانب النظري ، أما في الجانب التطبيقي ، فقد تناول سيرة ذاتية واحدة ، بالنقد التطبيقي وهي سيرة " حياتي " لأحمد أمين ، وتناول كذلك سيرة شعبية واحدة هي سيرة " تاجوج " في الأدب السوداني . وفيما يلي استعراض لهذين الجانبين من جهده النقدي .

إذ يمكن استقراء الجانب النظري ، في كتابه فن السيرة ، الذي تحدث فيه بإسهاب عن مفهومه لتعريف السيرة بنوعيها : الغيرية والذاتية ، والعناصر الفنية التي يتطلبها في كليهما ، حتى تتصفا بصفة " السيرة الفنية " من وجهة نظره . ولكن يجدر الانتباه هنا ، إلى أن إحسان عباس ، لم يصنف هذه التعريفات وهذه الناصر الفنية التي يتطلبها ، تحت عناوين مباشرة ، وانما أمكن هذا البحث استقراء هذه التعريفات وهذه العناصر الفنية ، من خلال حديث إحسان عباس عن تطور السيرة في الأدب العربي ، ابتداء من تأليف السيرة النبوية في حضن العلوم الشرعية ، ثم مرورا بالمراحل التاريخية التالية ، حتى وصولها إلى مرحلة النضج الفني . حيث سيقدم البحث في الصفحات التالية هذا الاستقراء ، تحت العناوين التالية :

أ ــ ١ - مفهوم السيرة الغيرية
٢ - عناصرها الفنية
ب - مفهوم السيرة الذاتية ، وعناصرها الفنية .

---

(١)- إحسان عباس : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " ، ص ٢٥٨

أ – ١ - مفهوم السيرة الغيرية :

إن أول ما يلفت الانتباه في هذا المقام ، استخدام إحسان عباس مصطلح " السيرة " للإشارة إلى السيرة الغيرية ، في ذات الوقت الذي يستخدم فيه مصطلح " السيرة الذاتية " للإشارة إلى السيرة التي يكتب صاحبها سيرة حياته ، حيث يقول في مقدمة كتابه فن السيرة : " كنت وما أزال ، أؤمن بأن الحديث في السيرة ، والسيرة الذاتية ، يتناول جانبا من الأدب العربي عامرا بالحياة ... " (١) الأمر الذي قد يستشف منه اعتماد النقاد العرب بعامة هذين المصطلحين ، إذ ليس من المعقول أن يغفل باحث مجد مثل إحسان عباس ، عن مثل هذا الأمر ، ومن الممكن أن يكون إحسان عباس قد اعتمد هذين المصطلحين وحده ، دون غيره من النقاد في تلك الفترة المبكرة من عمر النقد الأدبي العربي ، ولكن لو كان الفرض الثاني صحيحا ، لأشار إحسان عباس إلى هذا الجانب ، ولكنه لم يفعل ، مما يقوي الاحتمال الأول . ومن الممكن أيضا ، أن يستقرأ من هذا الجانب ، عدم استقرار المصطلح النقدي لدى النقاد العرب ، خاصة وأنه قد أشار إلى اضطراب المصطلح النقدي في عالم النقد الأدبي العربي ، في السنوات الأخيرة من حياته ، كما لاحظنا في الفصل الأول من هذا البحث . لأجل ذلك يفضل البحث الإشارة إلى السيرة الذاتية ، بذات المصطلح الذي استخدمه إحسان عباس ، في إطار الحديث عن مفهومها في فكره النقدي ، فيما يلي من الكلام .

إذ تقع السيرة في مفهومها عند إحسان عباس في موقع وسط بين التاريخ من ناحية وبين القصة الفنية من ناحية أخرى ، وتتقاطع معهما . فهي تبنى على الحقائق المستمدة من أحداث التاريخ التي وقعت فعلا ، وتبني كذلك باختيار كاتب السيرة وترتيبه للأحداث ، وإدراجه لبعضها وإغفاله لبعضها الآخر ، على حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية ، ففي حديث إحسان عباس عن سيرة الملكة فكتوريا لليتون سترا تشي التي هي " من الأمثلة البارزة أيضا على إحكام الخطة والغاية وما يستتبع ذلك من التأثير الفني "(٢) ينقل قول فرجينيا وولف الذي تقول فيه عن هذه السيرة إن سترانشي قد استغل " كل قدرة المترجم في الاختيار والترتيب وتشبث بكل قوته بعالم الحقائق " حيث يتبع إحسان عباس ذلك قائلا : " وسيظل هذا من أهم العناصر في السيرة ، لأنه يمثل الحد القوي بين انجذابها مرة إلى التاريخ ، ومرة إلى القصة المتخيلة . والوثوق من هذه النقطة ، يخفف من الزلل أو الالتواء ، أو الانطلاق وراء الخيال ، كما يخفف من جفاف الحقيقة ، ويسمح بالتخلي عن حقائق غير ضرورية "(٣) فالسيرة - في نظره - فن وأدب ، ولكنها بحكم موقعها الوسط هذا - أدب ذو حالة خاصة ، فهي " فن ، لا بمقدار صلتها بالخيال ، وإنما لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء ، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال ، بل هي أدب تفسيري " بحكم تقاطعها مع التاريخ واستمدادها الحقائق منه " وهذا النوع من الأدب ، كالأدب الذي يخلق خلقا ، من حيث إن صاحبه معنى بغاية محدودة ، تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق " المستمدة من التاريخ ، ومؤلف السيرة "كالروائي والقاص أيضا ، يحاول أن يكشف عن الصراع بين بطل سيرته والطبيعة ، وصراعه مع الناس الآخرين ومع نفسه ، وهو يحاول أن ينقل إلى القراء حقيقة ذات قبول عام ، ولكنه لا يستطيع أن يحكم خياله في أجزائها ، وبدلا من أن يقف موقف الخلاق ، تراه يقف موقف المستكشف المفسر لأشياء وأشخاص وجدوا في الحقيقة " فلأجل هذا الموقع الوسط لا بأس إذا وضع كاتبها " شيئا من الحرارة في الحوار الذي يجريه في السيرة ، فذلك مع البناء العام لها ، كفيل أحيانا أن يحقق الخطة المؤثرة ، وأن يثير العطف على بطل السيرة ، كما يستثير الروائي العطف على البطل التراجيدي "(٤)

---

(١)- إحسان عباس : فن السيرة ، ص ٣
(٢)- نفسه ص ٩١
(٣)- نفسه ص٩٢
(٤) – نفسه ص٩٠ ، ٩١

فكاتب السيرة - في نظر إحسان عباس - " أديب فنان ، كالشاعر والقصصي في طريقة الوصف والبناء ، إلا أنه لا يخلق الشخصيات من خياله ، ولا يعتمد الشخصية الأسطورية ككاتب المسرحية ، فهو لا يستطيع أن يقول شيئا عن أوديب أو يمليخا أو شهرزاد ، لأن شخصياته تتصل بالمكان ولا توجد إلا بوجودهما ، ومن ثم كان في طريقته في كتابة السيرة " أقرب إلى المعماري " ... " وهو كذلك – في نظر إحسان عباس - " كالمؤرخ في قوة النقد ، وكالعالم في القدرة على التصنيف والتقسيم . وإذا انشأ سيرة ووفق في إنشائها ، حقق غاية كالتي يحققها القصصي أو زاد عليه ، لأنه يمتع قراءه بصورة من الواقع الملموس . ولإعادة الحياة كما عاشها أحد الناس المرموقين في ذهن القارئ ، سحر لا ينكر ، ولكن العيب في شخصياته ، أنها غير طويلة العمر ، لأنه أعاد فيها عمل الطبيعة دون أن يضيف إليه ، ولم يمنح الشخصية وجودا جديدا إلا بمقدار محدود "(١)

وبعد أن يورد إحسان عباس موجزا عن خلاف العلماء حول كون السيرة جزءا من التاريخ من عدمه يقول : " غير أن هذا الخلاف بين العلماء ، في تمثيل الإحساس بالتاريخ عند أمة وأخرى ، لن يطمس حقيقة هامة ، وهي أن ذلك الحس التاريخي ، هو الأب المنجب للسير ، يوم كانت السير جزءا من التاريخ ، ويوم كانت حياة الفرد ، تمثل جانبا هاما من تصور الناس للتاريخ ، وإيمانهم بأن الفرد هو الذي يكيف الأحداث ، ويرسم الخطط ويقوم بالتفكير والتنفيذ ، وتتضاءل إلى جانبه - أعني جانب الفرد العظيم ـــ كل حقيقة أرضية أخرى ، ففي أحضان التاريخ ـــ إذن ـــ نشأت السيرة وترعرعت ، واتخذت سمتا واضحا ، وتأثرت بمفهومات الناس عنه ، على مر العصور ، وتشكلت بحسب تلك المفهومات ، فكانت تسجيلا للأعمال والأحداث والحروب المتصلة بالملوك ، عند الصينيين والمصرين والآشوريين ، وكانت تفسيرا لبعض المبادئ السياسية عند فلوطارخس Plutarch في كتابه عن عظماء اليونان "(٢) .

وبالإمكان زيادة التثبت من وقوع السيرة في مفهومها لدى إحسان عباس ، بين التاريخ والقصة الفنية – باستقراء جانبين من حديثه ، أولهما : حديثه عن نشأتها في العالمين : الإسلامي الشرقي والغرب ، وثانيهما ، حديثه عن بعض العناصر الفنية التي تتفق أو تختلف فيها مع القصة الفنية . ففي الجانب الأول ، رأى أن السيرة ارتبطت في نشأتها عند العرب والمسلمين بالتاريخ ، وذلك أنها اتصلت في نشأتها - كما يرى إحسان عباس - بالغاية الخلقية وإثارة العبرة ، عندما قص القرآن الكريم عليهم قصص الأمم الخالية . لكن ما أثار دهشة إحسان عباس " هو أن هذه الغاية الخلقية ، كانت أضعف المظاهر ، حيث بدأ المسلمون بكتابة السير . وقد بدأ أولها بكتابة سيرة الرسول ، وكان هذا البدء يشير إلى درس خلقي عميق في حياتهم ، لو شاءوا أن يتخذوا سيرة الرسول لتلك الغاية ، ولكنهم لم يفعلوا ، بل كتبوا سيرته تحت مؤثرات أخرى نفرد منها بالتميز عاملين كبيرين : الأول أن سيرة الرسول جزء من السنة فهو والحديث مصدران هامان من مصادر التشريع ، ومنهما تستفاد الأحكام ..... والثاني أن المسلمين كانوا قد ورثوا نظرة الجاهلية إلى التاريخ ، وهي نظرة قائمة على الأيام وطبيعة الحرب وشئون القتال ، لذلك اهتم كتاب السيرة مثل كل شيء بمغازي الرسول "(٣) وفي ذات الإطار قال إحسان عباس : " ونستطيع أن نقرر في غير تعميم بأن السيرة التاريخية ، ظلت في العصر الحديث أقوى أنواع السير عند المسلمين ، وهي تجمع أحيانا بين الغاية الخلقية ، وغاية المتعة التي تحققها السيرة الأدبية ، ولكنها قد تكون منبعثة عن مجرد الرغبة في التاريخ ، أي تكون غاية في نفسها ، لأن

---

(١)- نفسه ص ٨٥
(٢)- نفسه ص ٨ ، ٩
(٣)- نفسه ص١٢ ، ١٣

المؤرخين المسلمين كانوا يرون السيرة جزءا من التاريخ ، بل يرون أن التاريخ ليس إلا سير الحاكمين "(١) . وفي الغرب كذلك ارتبط مفهوم السيرة عندهم بمفهوم التاريخ في العصور الوسطى – كما يرى إحسان عباس - وما يتصل بذلك من غايات خلقية ووعظية ، عندما سخرها كتاب السيرة " إلى ابراز كرامات القديسين وخوارق أعمالهم .... واتجهوا بها نحو الوعظ والتذكير ..... غير أن هذا اللون ، لم يكن اللون الوحيد في الغرب ، بل كانت سير العظماء والملوك تتمشى جنبا إلى جنب مع سير القديسين ، وبعد عصر النهضة ، أصبحت السيرة مجالا خصبا لتأبين الميت .... غير أن النهضة قللت بعض الشيء من طغيان النغمة الدينية في الحياة .... وفي ذلك العصر تلقت السيرة مؤثرات من المسرحية ، إلا أن تأثير القصص فيها كان أعمق وأبعد مدى "(٢) .

أما في الجانب الثاني فانه يقول : " والحرية في الخيال ، هي التي تصنع الحد الفاصل بين القصة والسيرة ، فالقصصي حر في الخلق والبناء ، يملك أن يتخيل مواقف ومحاورات ، وله الحق في أن يصف التيار الداخلي في أنفس الشخصيات التي يرسمها ، وقد يلجا في بناء الشخصية إلى بعض العناصر المستمدة من التاريخ ككتاب السيرة أيضا ، ولكنة كثيرا ما يخلق العناصر التي يراها ملائمة لمواقف شخصياته ، فيتقمص هذا أو ذاك ، ويبني عالما جديدا ليس له من صلة بالواقع إلا انه شبيه به ، وأن حدوثه أمر محتمل ، أما كاتب السيرة ، فلا بد له من مذكرات ورسائل وشواهد وشهادات من الأحياء أحيانا ، يعتمد عليها في كل خطوة "(٣) . يقول ليون أدل : " عندما يريد الفنان أن يكتب رواية ، يجد نفسه حرا في استخدام إمكانيات خياله ، أما إذا أراد أن يكتب سيرة ... يجد أن مادته قصيرة ومحدودة ، ودور الخيال هو في جمع هذه المادة وتشكيلها "(٤)

ولا يفوت إحسان عباس في هذا الإطار الحديث عن الفروق بين السيرة والقصة التاريخية بقوله : " فإذا شاء القارئ ، أن يرى الحد الفاصل بين السيرة وما يسمونه " القصة التاريخية " ، فانه واجد في الثانية حرية أكثر في الخيال ، وشخصيات وأحداثا مخترعة ، وتشكيلا جديدا ، ويختلط كل ذلك بشيء من التاريخ ، قائم على فهم عام لروح العصر وطبيعة ناسه ، وقد يكتفي القاص باستيحاء التاريخ ومفهومه عن العصور ، فيكتب تحت تأثير ذلك الاستيحاء من خياله ، على أن يكون صادقا مخلصا في التعبير عن روح الزمان والمكان ، دون تشويه للحقائق الكبرى والمشاكل العظمى ، فجوهر القصة والأحداث الهامة فيها حقيقية وليس هدفها أن ترسم حياة شخص ما كما تفعل السيرة ، بل هدفها أن تستعيد صورة الماضي ، لإثارة بعض المتعة التي لا يحققها التاريخ في نفوس أناس ، ربما لم تسمح لهم ظروفهم وميولهم أو هما معا بالدراسة التاريخية الجادة ، أما السيرة فإنها تزاوج متعادل ، بين حقائق التاريخ والقوة المتخيلة البارعة في الحذف والإثبات والبناء "(٥) .

أ – ٢ - عناصرها الفنية

يمكن بعد استقراء كتابه فن السيرة ، الوصول إلى الترتيب التالي للسمات والعناصر الفنية التي يتطلبها إحسان عباس في كتابة السيرة وهي كما يلي :

---

(١)- نفسه ص ٢٨
(٢) – نفسه ص ٣٨ - ٤٠
(٣)- نفسه ص ٧٥ ، ٧٦
(٤)- ليون أدل : فن السيرة الأدبية ص ٢٣
(٥)- إحسان عباس : فن السيرة ص٩٢ ، ٩٣

أولا : تنبني السيرة في فكر إحسان عباس النقدي على العنصر الهام الأول ، وهو وجود الشخصية المميزة الفارقة ذات الصفات الخاصة ، على المستويين الفردي والجماعي ، ذات الأهمية في حياة الأمة ؛ الشخصية التي تثير اهتمام كاتب السيرة أولا ، وتعجب فيما بعد أذواق القراء لدى تلقيهم السيرة وإطلاعهم عليها " ذلك لأن الأشخاص الذين يصلوننا بأنفسهم وتجاربهم هم الذين ينيرون أمامنا الماضي والمستقبل (١) ، إذ إن الأمم قد اهتمت منذ القدم – في نظر إحسان عباس - بتسجيل سير الشخصيات المهمة في تاريخها ، وجعلها مادة للعبرة والتقليد ، وأصبحت هذه الصفة عنصر تمايز بين الأمم في التقدم الحضاري أو عدمه في رأي اشبنغلر كمل يذكر إحسان عباس " فالأمة التي تحرق جثث رجالها ، ولا تعنى بتسجيل أعمالهم ، وإذا مضى على وفاة أحد عظمائها ستون سنة لم تستطع أن تتحقق إن كان ذلك العظيم شخصية تاريخية أو خرافية ، لهي أمة – فيما يراه اشبنغلر - ضعيفة الإحساس – بالتاريخ ، أما الجماعة التي تعيش في ماضيها ومستقبلها ، وتدور حياتها على التخليد والتأييد وتسجيل سير رجالها على الجدران ، وفي أوراق البردي وتتخذ مادة تماثيلها من حجارة شديدة الصلابة كالبازلت والجرانيت ، فان إحساسها بالتاريخ عميق ودقيق "(٢) ، لذلك رفض إحسان عباس رأي جونسون كولردج الذي كان يقول إن كل شخصية تستحق أن تكتب سيرتها ، فقال : " ولكن الواقع ربما أثبت غير ذلك ، فقد يكتب المرء سيرة رجل من النكرات ، أو سيرة رجل عادي ثم ينسى كتابه بعد صدوره بقليل " حيث " إن المتعة التي تبعثها القصة في نفوس القراء ، لا تحققها السير إلا إن كانت قائمة على شخصية لها مميزاتها الفارقة ، سواء كانت تلك المميزات مستمدة من الأحداث الدائرة حولها أو من طبيعة السلوك الخلقي والنفسي "(٣)

وربما كانت عظمة الشخصية وتميزها – في نظر إحسان عباس - هي السبب في إيمان كاتب السيرة بالشخصية ، لكتابة وإخراج سيرة تستحق أن توصف بأنها سيرة فنية حيث " إن كاتب السيرة جدير بالقدرة على صياغة أي سيرة تعرض له ، حين يجد أمامه المسعفات من الشواهد ، ولكنه يقبل على السيرة التي تعجبه وتعجب روح العصر ونزعات القراء ، أو تثير لديه رغبه ذاتية بأن السيرة ــ كما شهد موروا ــ قد تكون تعبيرا ذاتيا عن نفسية كاتبه . وبعض الحماسة للعمل نفسه ، يبعث وفرة من الحياة فيه ، ولذلك كان من الطبيعي ألا يقبل الكاتب على كتابة أي سيرة في الوجود ، دون تمييز " (٤) .

ومن الأمثلة التي ذكرها إحسان عباس في كتابه ، والتي يلحظ فيها هذا العنصر ، سيرة سيبويه المصري التي كتبها ابن زولاق ، حيث " لم يكتب ابن زولاق سيرة سيبويه للسمر فحسب ، بل كان مؤمنا بسيبويه ، مندهشا لكثرة الفوائد التي يمكن أن يتلقاها الإنسان منه إذا أغضبه ، وقد دخل سيبويه في حياة ابن زولاق ، كما دخل في حياة غيره من معاصريه ..... وتسجيله لأخبار سيبويه ، يعود أيضا إلى إعجابه بالتناقض في شخصيته ، والى " عقدة " ولدها سيبويه في نفس ابن زولاق ، الرجل الوديع التقي الذي لا يحب أن يغلظ لأحد في القول ، ويدهشه أن يرى سيبويه يتطاول على الأمير والوزير وصاحب الخراج ، وعلى ابن زولاق نفسه "(٥) .

إلا أن إحسان عباس اشترط أن لا يوصل إيمان كاتب السيرة وحبه له ـ الشخصية إلى الدرجة الأسطورية ، فاشترط فيها ـ حتى تكون سيرة فنية ـ أن تكون شخصية بطل السيرة شخصية ، حافلة بالحيوية الطبيعية كانسان يمشي في الأسواق ويأكل الطعام ، لذلك فقد أخرج من إطار السيرة الفنية ،

---

(١)- نفسه ص ٤
(٢)- نفسه ص ٧ ، ٨
(٣)- نفسه ص ٨٠ ، ٨١
(٤)- نفسه ص ٨٠
(٥)- نفسه ص ٢٦ ، ٢٧

سير الشخصيات الفكاهية ، مثل سيبويه وأشعب وأبي العبر وجحا وما ني الموسوس ، تلك الشخصيات التي ليس هناك دافع للكتابة عنها سوى " الميل إلى الإمتاع وإثارة الدهشة والتعجب بالفكاهة ، وكلها غايات كان يهيئ لها السمر ، وتدعو إليها مجالس الأنس ، ولهذا السمر نفسه أثر قوي في نشأة تلك السير الخيالية أيضا ، التي بارحت عالم السير الحقيقي ، وأصبحت نوعا من القصص البطولية ، مثل سيرة عنترة والمهلهل وسيف بن ذي يزن وأشباهها ، وكما صدفتنا شخصيات هزلية في سيرة عقلاء المجانين ، تصدفنا صور للبطولة العاتية ، وموضع النقص في هذه السير، أنها أيضا مثل سيرة المتصوفة تعتمد " المثال " ؛ أي لا تجعل لعنترة قيمة ، إلا لأنه مثال البطولة ، ولا تعنى بالحياة الطبيعية لأبي زيد الهلالي ، وإنما تفيض علية من خيالها ما يجعله " مثالا " أو نموذجا عاليا للشجاعة " (١) . ويستطيع الدارس أن يستقرئ من الفقرة الأخيرة من كلام إحسان عباس موقفا مؤيدا لمخرجي السير الشعبية من دائرة الأدب والسير الفنية .

وفي معرض إعجابه بسيرة جبران خليل جبران لميخائيل نعيمة ، التي عدها إحسان عباس أول سيرة اشتملت على العناصر الفنية الكاملة للسيرة في العصر الحديث - قال : إن ميخائيل نعيمة قد كتبها " حين رأى أن جبران ، كاد يكون بعد وفاته بعام ، أسطورة من الأساطير ، لشدة حب الناس وتقديرهم لهذه الشخصية ، فقام وانزلها من العالم المثالي إلى الواقع ، وكشف عن البون الواسع بين حياته العملية ونظراته المثالية ، ولم يخجل أن ينظر بعين الناقد الساخر إلى كثير من متناقضات جبران ..... فجاء كتابه حيا خفاقا بالحيوية ، كاملا في تدرجه ونموه "(٢) . وفي معرض حديثه عن العقاد ، وكتابته لمجموعة من السير والعبقريات قال : إن العقاد قد حد " من حريته في الكتابة ثلاث مرات : مرة حين افترض القداسة فيمن يترجم لهم ، وحاول أن يبرر ما يحسبه الناس خطأ ، ومرة أخرى حين اختار أن يتحدث عن العباقرة لا عن الناس العاديين ... "(٣) .

ورأى - كذلك - أن من أسباب وهن وضعف السيرة في العالم الغربي ، في القرون الوسطى ، أن أصحابها " تحولوا بها إلى إبراز كرامات القديسين وخوارق أعمالهم ، وجعلوها نماذج ليس فيها من حياة الشخص المترجم أو تجاربه الإنسانية إلا القليل ، واتجهوا بها نحو الوعظ والتذكير ، وسخروها للعاطفة الدينية . وهذا وهن كبير يصيب السيرة ، لأنها من أقرب الأشكال الأدبية صلة بالذهن "(٤) لذلك كله فان كاتب السيرة – في نظر إحسان عباس - " أديب فنان ، كالشاعر والقصصي في طريق الوصف والبناء ، إلا أنه لا يخلق الشخصيات من خياله ، ولا يعتمد الشخصية الأسطورية ككاتب المسرحية ، فهو لا يستطيع أن يقول شيئا عن أوديب ويمليخا أو شهرزاد ، لأن شخصياته تتصل بالزمن والمكان ، ولا توجد إلا بوجودهما "(٥) .

ثانيا : وجوب تمحور السيرة حول الشخصية الرئيسية فيها ، وتصويرها من الداخل والخارج ، بمعنى تصوير تأثير الزمن وعوامله وأحداثه على ظاهر صاحب السيرة ، من حيث الشكل البنية الجسمية ومراحل العمر ، بالإضافة إلى بيان لواعج نفسه الداخلية وأفكاره ومعتقداته - قدر الامكان - منذ الولادة حتى الممات " فحدود السيرة ، هي الأحداث البيولوجية بين ولادة شخص وموته ، من طفولة ونضج وأمراض وغيرها ، فهي صورة للوجود الحيواني الجسماني " (٦) فغاية السيرة كما يقول

---

(١) – نفسه ص ٢٨
(٢)- نفسه ص ٦٨ ، ٦٩
(٣)- نفسه ص ٦٣
(٤)- نفسه ص ٣٨
(٥)- نفسه ص ٨٥
(٦) – نفسه ص ٩

إحسان عباس هي " رسم الخط البياني لحياة شخص ما ، مع إثارة المتعة التي يثيرها أي عمل أدبي آخر "(١) وذلك لان أساس السيرة " هو الإنسان أو شخصيته وتجاربه "(٢) .

فإذا انشأ كاتب " سيرة ووفق في إنشائها حقق ، غاية كالتي حققها القصصي أو زاد عليه لأنه يمتع قراءه بصورة من الواقع . ولإعادة الحياة كما عاشها أحد الناس المرموقين ، في ذهن القارئ سحر لا ينكر "(٣) . إذ من أهم ما يلحظه الكاتب في السيرة ـ في رأي إحسان عباس ـ " النمو والتطور والتغير في الشخصية مع مراحل التقدم في السن ، ولذلك كان من المحتوم علية أن يتتبع التدرج التاريخي ، وأن يلحظ بدقة تأثير الأحداث في الخارج والداخل على نفسية صاحبها ، فليس أبو حيان التوحيدي الذي كان يطوف البلاد على قدميه في زي صوفي ، هو نفس أبي حيان الذي كان يطوف بين مجالس المتفلسفين ببغداد ، ومن واجب الكاتب ، أن ينمي عند القارئ مقدار الشعور بهذا الفرق ، في طريقة إيجابية لبقة بارعة "(٤) .

وقد عرض إحسان عباس لعدد من الأمثلة في هذا المقام ، حيث يقول : إن " من السير المقبولة سيرة " منصور الأندلسي " لعلي أدهم ، فإنها تتمتع بالبناء المتدرج ، وتدل على الفهم العميق لنفسية بطل السيرة ، وما يدور من حوله ملابسات "(٥) ، ويقول كذلك إن ليتون ستراستشي صاحب سيرة الملكة فكتوريا " كتب نقدا للحياة من خلال كتابة السيرة ، وجعل النمو عالقا بالحركة الداخلية للشخصية الرئيسية "(٦) ، وذكر أن اكتمال وجود السيرة بشكلها المطلوب " من حيث الغاية والتطبيق " في الأدب العربي الحديث قد تم على يد ميخائيل نعيمة ، في سيرة جبران خليل جبران وذكر عددا من العناصر الفنية لهذا التفوق الذي حققه ميخائيل نعيمة ، ومن ذلك ، أن نعيمة قد صور صديقه " وهو في صراع متطور مع الحياة ، وعرض لجبران في ضعفه وقلقه ، ولكنه في أغلب فصول كتابه ، يجعلنا نمشي مع جبران ونحس به في صراعه مع الحياة إحساسا دقيقا ، مستعينا بفهمه النفسي الذي يتغلغل إلى أعماق الأمور فيفسرها ويجلوها ، ويربط بين ظواهرها المتناقضة"(٧) . وفي معرض حديثه عن مدارس السيرة الفنية الحديثة في العالم العربي ، ميز ثلاث مدارس ، وذكر بعض مميزات المدرسة الثالثة ومنها " أن الرابطة الجامعة لأصحاب هذه الاتجاه ، هي عنايتهم بالفرد وإنسانيته على أساس من الجو التاريخي ، في تطور حياته وشخصيته وتكاملها " وأتبع ذلك قائلا : " وكل ما خرج عن هذا النطاق ، ابتعد عما نفهمه من معنى السيرة الفنية أو السيرة الأدبية " ووسم ـ وهو في ذات الإطار ـ سيرة "حياة الرافعي" للعريان ، بنقص عنصر هام وكبير وصفه بأنه العنصر " الذي يجب أن تقوم عليه السيرة ، وهو التمشي مع حركة النمو والتطور في البناء ، فقد جمع العريان فيه الفصول عن حياة الرافعي جمعا ، وميز وحدد ، فلم يرسم للرافعي صورة متدرجة كاملة ..... ولكنه مع ذلك أعطانا صورة حية لا أنموذجا جامدا ، وانتفع كثيرا أثناء المصاحبة الشخصية لصديقه ، وذلك أنه قرب المسافة بين الرافعي والقراء ، بدلا من أن يباعدها ، فإذا الرافعي إنسان طبيعي ، يهدأ ويثور ، ويضعف ويقوى ، ويرضى ويسخط ، ويضحك ويعبس ، وبينه وبين القراء وشائج ، تختلف كثيرا عن الوشائج الأدبية التي تربطه بهم "(٨) .

وكذلك وسم إحسان عباس ، سير المتصوفة الذين " اهتموا بالكرامات وابتعدوا عن دائرة الواقع " بقوله إن هذه السير أصحبت " نماذج ميتة ، لاسيرا عامرة بالحياة ، ولا نخطئ كثيرا إذا لم نسمها

---

(١)- نفسه ص ٤٩ ، ٥٠
(٢)- نفسه ص ٣٩
(٣)- نفسه ص ٨٥
(٤)- نفسه ص ٨٣
(٥)- نفسه ص ٧٢
(٦)- نفسه ص ٤٩
(٧)- نفسه ص ٦٩
(٨)- نفسه ص ٦٠ ـ ٦٣

سيرا ، لأنها متوجهة بكاملها إلى الابتعاد عن تصوير الحياة الإنسانية ، من حيث هي معرض للضعف والقوة والعجز والقدرة ، والخطأ والصواب "(١) ، وكذلك وصف عددا من السير - في معرض حديثة عن تاريخ تأليف السير عند العرب المسلمين - بقوله : " وكثير من هذه السير ، حين فقد العنصر التاريخي بانتزاع الفرد من مجتمعه ، وتصوير حياته " الجسمية والروحية " من مولده إلى وفاته ، فانه لم يتشح بالعنصر الأدبي إلا قليلا ، وظل أخبارا فردية محددة ، أقرب إلى طبيعة الأخبار الخاصة ، التي يراد منها الفائدة العامة "(٢) . لذلك فمن العيوب في فن السيرة - كما يرى إحسان عباس - " نظرتها إلى الإنسان في صورة ثابتة لا تطور فيها ، وإنما يأتيها هذا العيب لأنها قطعة لا ترجمة "(٣) . وقد نبه إحسان عباس لأمر هام ، لدى الحديث عن بطل السيرة كفرد في إطار مجتمعه ومحيطه الخارجي ، وهو ألا يطغى هذا الحديث ، ويصرف هم كاتب السيرة إلى تصوير الأحوال الخارجية : من سياسية واجتماعية واقتصادية وغيرها ، الأمر الذي سيؤثر على البناء العام للسيرة ، ويبعدها عن الفنية ، يقول احسان عباس : " وهذا يقتضي كاتب السيرة ، أن يدير الأحداث حول الشخص المترجم ، ولا يسمح لحياة الأشخاص الآخرين بالتحكم في منحى السيرة ، ولا يعرض من حياتهم إلا المقدار الذي يوضح حياة صاحب السيرة نفسه "(٤) . فالأصلح لبناء السيرة - في نظر إحسان عباس - هو أن تكون قائمة على " التعاون بين الحيوية الخارجية المتصلة بالمجتمع ، والصراع النفسي الداخلي ، ولا بد من بعض التقلبات والأعاصير التي تجتاح حياة شخص ما ، لتجعل منها موضوعا صالحا للسيرة مثيرا لشهوة الاستطلاع . إن أندريه موروا نفسه ، لا يستطيع أن يكتب سيرة أخرى ، مثلما كتب سيرة شللي ، لأن في حياة شللي من الأحداث والتقلبات والثورات ، ما يبث المتعة في أكثر أجزائها "(٥) ويقول في موضع آخر : " وفي حياة كل شخص ، فترات جامدة مؤقتة لا نشاط فيها ، ولا يستطيع كاتب السيرة أن يظهر هذه الفترات ، فإذا كثرت الفترات الراكدة في حياة أحد الناس ، لم تكن صالحة تماما لأن تصاغ في سيرة ، ولو كان شخصا متألقا في الحياة الاجتماعية "(٦) .

لذلك فقد كانت نظرة إحسان عباس إلى هذه الناحية دقيقة ، انطلاقا من فهمه لموقع السيرة بين التاريخ والفن القصصي ، إذ انه " كلما كانت السيرة تعرض للفرد في نطاق المجتمع ، وتعرض أعماله متصلة بالأحداث العامة أو منعكسة منها ، أو متأثرة بها فان السيرة – في هذا الموضع - تحقق غاية تاريخية " - في نظر إحسان عباس - أي تبتعد عن دائرة الفن إلى دائرة التاريخ " وكلما كانت السيرة تجتزئ بالفرد ، وتفصله عن مجتمعه وتجعله الحقيقة الكبرى ، وتنظر إلى كل ما يصدر عنه نظرة مستقلة ، فان صلتها بالتاريخ تكون واهية ضعيفة "(٧) ، أي تقترب من دائرة الفن والأدب . لذلك فقد وصف إحسان عباس سيرة العيني المسماة " السيف المهند في تاريخ الملك المؤيد" بقوله : " فانه بدأها بالكلام على توزيع البشر ، ثم وصف القبائل التركية والجركسية ونسب المؤيد ، ثم في مميزات كل شخص لقب بالمؤيد ، والسر الكامن وراء كون المؤيد تاسع تسعة من الحكام الأتراك بمصر ، وميزة تاريخ اعتلائه العرش " وتابع ذلك الكلام قائلا : " ثم سرد لأحداث وقعت في عصر المؤيد ، على شكل ركام من الأخبار – وأكثرها تافه – لا رابطة فيه من قدرة على الترجمة أو قدرة على التاريخ "(٨)

وقد نبه إحسان عباس في هذا الإطار إلى نقطة مهمة ، وهي مقدار حرية كاتب السيرة في استخدام الخيال كعنصر فني في بناء السيرة ، سيما وأن السيرة - كما ذكرنا سابقا - تقف موقفا وسطا

---

(١) – نفسه ص ٢٧
(٢)- نفسه ص ١٨ ، ١٩
(٣)- نفسه ص ٢٣
(٤)- نفسه ص ٧٣ – ٧٤
(٥)- نفسه ص ٨١ ، ٨٢
(٦)- نفسه ص ٨١
(٧)- نفسه ص ١١
(٨)- نفسه ص ٣٤

في مفهوم إحسان عباس النقدي ، بين التاريخ وحقائقه ، والقصة وعناصرها الفنية ، وتستمد من كلا الطرفين جوانب تتقاطع معه فيها . فهل كاتب السيرة حر في استخدام الخيال إلى أبعد الحدود ، كما هو حال كاتب القصة والمسرحية ، أم أن الخيال لا وجود له في عالم السيرة كما هو حال التاريخ ؟ أم أن هناك قدرا يمكن لكاتب السيرة استخدامه ؟ . والواقع أن إحسان عباس لم يخرج الخيال الفني من دائرة العناصر الفنية اللازمة لكاتب السيرة ، مع أن شخصيات السيرة ، لا يمكن أن تكون خيالية - كما ذكرنا سابقا - وإنما الخيال الذي عناه إحسان عباس دقيق محدود ، وهو " ذلك الخيال اللازم لربط أجزاء السيرة في وحدة متكاملة ، وهو خيال يضع الكلمة اللازمة والحوار الضروري ، إذا قصر الواقع ، ولا يهتم بالصيغة الأصلية للخبر إلا بمقدار " . فكاتب السيرة – كما يفهم من هذا الكلام – يلجأ إلى الخيال في أحايين بسيطة ، ليساعده على ربط أجزاء السيرة ، ليجعلها وحدة متكاملة ، ويضع الكلمة اللازمة والحوار الضروري ، ليس في أي حالة ، وإنما في الحالة التي تقصر فيها المعلومات ، عن أن تمدنا بالصيغة الأصلية للخبر ، هذا الخيال الذي يسميه يحيى إبراهيم عبد الدايم " الخيال المقيد " (١) . لذلك فقد تابع إحسان عباس الكلام السابق ، وعد الخيال " مقدرة قصصية ، لا تستغني عنها السيرة ، حين يراد لها أن تكون أدبية " (٢) . فإذا لجأ الكاتب إلى إضافة بعض اللمسات البسيطة من خياله فلا ضرر في ذلك في نظر إحسان عباس ، فقد تحدث عن أندريه موروا Andre maurois الذي وصفه بأنه " من أشهر الكتاب الذين يمزجون بين الميل القصصي والسرد التاريخي " قائلا عنه : " فانه أخرج من سيرة شللي " Ariel " قصة ممتعة سلسة ، يكاد لا يميزها القارئ ، من أي قصة محكمة النسيج والتشخيص ، وهذا لا يتيسر دائما ، إلا إذا كان المترجم شخصا بارعا مثل موروا ، وكان المترجم له شخصا ذا أحداث وأعاصير ، تتنازع حياته مثل شللي ، ولا شك أن حياة شللي مثلما صورها موروا غير متخيلة ، وإنما هي مستقصاة من الرسائل والوثائق ، مكتوبة بشكل يخيل إلى القارئ أنه من اختراع الكاتب نفسه " وبعد أن وصف إحسان عباس بعض حركات شللي في السيرة ، تساءل عن كونها من الحقيقة أم من نسج خيال موروا ، ثم تابع قائلا – وهو ما يهمنا هنا - : " ولو افترضنا أن هذه الحركات البسيطة التي صورها موروا ، إنما انتزعها من خياله ، فليس ثمة شيء فبها يضير الحقيقة كثيرا " (٣) وفي هذا المجال يقول ليون أدل : " ولكاتب السيرة ، أن يطلق لخياله العنان كما يحلو له ، وكلما أمعن في خياله كان ذلك أفضل ، وذلك في طريقة ربطه لمواده بعضها ببعض ، ولكن عليه ألا يختلق مواده " (٤) ، فمفهوم إحسان عباس لدور الخيال في بناء السيرة واضح إذ إن السيرة في مفهومه " فن لا بمقدار صلتها بالخيال وإنما لأنها تقوم على خطة أو رسم أو بناء ، وعلى ذلك فهي ليست من الأدب المستمد من الخيال بل هي أدب تفسيري " (٥) ، فإذا ازداد عنصر الخيال في بناء السيرة ، فانه بالتأكيد سيؤدي بها إلى إحدى الوجهتين : إما أن تنزلق إلى جانب السير التي تتحدث عن الشخصيات الأسطورية والخيالية والمثالية ، كأوديب وشهرزاد وعنترة بن شداد وأبي زيد الهلالي وشخصيات المتصوفة ، تلك السير التي يصفها إحسان عباس بأنها " بارحت عالم السيرة الحقيقي ، وأصبحت نوعا من القصص البطولية " (٦) ، أو أن تتوجه إلى ما يسمى " القصص التاريخية " التي تقوم على إعمال عنصر الخيال الفني ، في استيحاء الحقائق التاريخية " لإثارة بعض المتعة ، التي لا يحققها التاريخ في نفوس أناس ، ربما لم تسمح لهم ظروفهم وميولهم ، أو هما معا ، بالدراسة التاريخية الجادة " (٧) .

وهناك ناحية أخرى مهمة ، نبه لها إحسان عباس ، وهي مدى حرية الكاتب في تسليط الضوء

---

(١) – يحيى إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ص ١٠
(٢)- إحسان عباس : فن السيرة ص ٢٠
(٣)- نفسه ص ٥١ - ٥٣
(٤)- نفسه ص ١١٨
(٥)- نفسه ص ٩٠
(٦)- نفسه ص ٢٨
(٧) – نفسه ص ٩٢

حول جزء من حياة صاحب السيرة ، دون الأجزاء الأخرى ، أو اعتناقه لفكرة نفسية أو ذهنية أو فنية عن بطل السيرة ، وإدارة أحداث السيرة حولها ، حيث إن مثل هذه أو تلك تعد في نظر إحسان عباس " صرفا للسيرة عن غايتها الأولى ، وهي رسم الخط البياني لحياة شخص ما " (١)

ثالثا : عنصر الصراحة المشروط بالصدق والموضوعية ، إذ إن موقف كاتب السيرة - كما ينظر إليه إحسان عباس - دقيق من هذه الناحية ، إذ يجب عليه أن يتصف بهذه الصفة ، فيمسك العصا من الوسط في كتابة السيرة ، حتى يتم لها العنصر السابق ، وهو رسم الخط البياني لحياة صاحب السيرة ، في وضوح تام ، وبيان محاسنه وعيوبه ، لأن كل إنسان لا يخلو من هذين الجانبين ، حتى لو كان شخصية فذة ، ولكن بشرط الالتزام بصفة الموضوعية ، بمعنى تصوير حياة صاحب السيرة بصراحة تامة ، وبيان عيوبه ومحاسنه ، دون مغالاة وإسراف ، يؤديان إلى ظلم ذلك الشخص ، وتشويه صورته بما لا يستحق ، فسواء توجه كاتب السيرة في طريقته نحو التحليل أو التركيب ، في بناء السيرة ، فعليه " ألا يسخر الأحكام والأحداث ، وملابسات الحياة لعاطفته ، فان ازدياد العاطفة ، ينحرف بالسيرة عن وضعها الطبيعي ، بل لا بد له أن يبني ما يكتبه على أسلس متين من الصدق التاريخي ، فإذا ضعف عنصر الصدق التاريخي ، لم تعد تسمى سيرة "(٢) ، لذلك فقد عاب إحسان عباس على من كان من كتاب السيرة المسلمين القدماء - يتحاشى ذكر الأخطاء والعيوب المتعلقة بشخص بطل السيرة قائلا : " وهنا موطن يجب أن يتنبه له الدارسون ، حين يتناولون هذه السير ، ويتخذونها أساسا لفهم أحد العصور أو إحدى الشخصيات ، فأكثرها قائم على ميل من كاتب السيرة نحو صاحبها وعلى ملاءٍ له ، وهذا شيء لا نعفي منه رجلا نزيها مثل القاضي بهاء الدين بن شداد في سيرة صلاح الدين " (٣)

وقد وسم إحسان عباس حال السيرة في العالم الإسلامي ، في العصور الوسطى بكونها أحسن حالا من السير في العالم الغربي آنذاك حيث قال : " بل لعل كثيرا من كتاب السير التاريخية عندنا ، كانوا أسبق إحساسا بمعنى الاعتدال في الحكم والتقدير ، لأن " علم الرجال " علمهم أن هنالك جرحا وتعديلا .... لذلك لم تكن السير مدحا مطلقا ، أو ذما مطلقا ، بل كثيرا ما كانت تجمع بين هذين النقيضين " (٤) . أما كتاب السيرة في العالم الغربي ، في العصور الوسطى ، فقد تحولوا بها ، بسبب ازدياد عنصر العاطفة " إلى إبراز كرامات القديسين وخوارق أعمالهم ، وجعلوها نماذج ، ليس فيها من حياة الشخص المترجم أو تجاربه الإنسانية إلا القليل ، واتجهوا بها نحو الوعظ والتذكير ، وسخروها للعاطفة الدينية ، وهذا وهن كبير يصيب السيرة ، لأنها من أقرب الأشكال الأدبية صلة بالذهن ، فإذا سيطرت عليها العاطفة ، عصفت بما فيها من صدق ، وإذا تمكنت فيها العاطفة الدينية بوجه خاص ، أفسدت عليها الأساس الذي تعتمد عليه ، وإنما أساس السيرة هو الإنسان أو شخصيته وتجاربه " (٥) . إلا أنه أثنى على جونسون وصديقه بوزول ، لاعتمادهما الصراحة في كتابة السيرة ، فقال عن جونسون : " هذا الرجل بعيد الأثر في تاريخ السيرة ، لأن حبه للصراحة والصدق ، وثورته على التكلف ، والإلحاح على أن لاتكون السيرة خطبة رثاء أو تأبين – كل هذه غيرت من نظرة الناس إلى مهمة السيرة ، وقد وضع جونسون في " سير الشعراء " المثال الذي يحتذى في كتابة السيرة .... ومن أبرز ما يوضح مذهبه في الترجمة ، قوله وهو يكتب عن شاعر اسمه Cowely : " على الرغم من الفقر الذي تعانيه السير الإنجليزية فان حياة كولي قد كتبها سبرات Sprat وهو مؤلف وضعه خصب خياله ، وروعة بيانه عاليا في المرتبة الأدبية ، ولكن حماسته في

---

(٦)- نفسه ص ٤٩
(١)- نفسه ص ٧٤
(٢)- نفسه ص ٣٢
(٣)- نفسه ص ٣٧ ، ٣٨
(٤)- نفسه ص ٣٨ ، ٣٩

الصداقة أو طموحه نحو الفصاحة ، جعلاه يكتب ما هو إلى التأبين أقرب منه إلى التاريخ ، فقد كتب عن أخلاق كولي لاعن حياته ، لأنه يجنح إلى الإيجاز ، حتى لا يوضح شيئا ، وكل ما يكتبه مغلف بضباب التقريظ – أوجز فيه أم أطال " فإيثار الصدق الصراح – كما تبينه هذه الفقرة – هو الذي حاول جونسون أن يحققه في كتابة السيرة ، وحاول من عاصروه أو جاءوا بعده أن يترسموا فيه خطاه " (١) .

وكذلك أثنى إحسان عباس على بوزول صديق جونسون ، فقد وصف كتابته لسيرة جونسون قائلا : " وقد كانت صراحته عن نفسه ، تشير إلى مقدار ما تشبع به من ميل لذكر الحقائق مجردة ، دون زخرفة أو تزويق " وبعد أن ذكر إحسان عباس بعض صفات وتصرفات جونسون الغليظة في حياته العامة ، تابع كلامه السابق قائلا : " فنقل بوزول كل ذلك نقلا دقيقا ، وابتعد عما كان يشيع في عصره من ميل إلى التعميم ، حين اختار هذا التدقيق ، وبارح المجرد إلى المحسوس - كان كأستاذه وصديقه – يعتمد الصدق الخالص ، إلا أنه فاق أستاذه ، وفاق كل من كتب في فن السيرة ، في دقته المتناهية ، وواقعيته الفوتوغرافية ، ونقله للصغائر والتوافه من أمور الحياة " (٢) ، وتابع كلامه عن بوزول قائلا : "ولكنه أضاف إلى الصدق ، عنصر الحيوية والانسياب في القص .... ولم يخرجه حبه لجونسون عن الجادة ، أو يجعله عابدا في محراب أستاذه بل ذكر نواقصه وتوافهه ، جنبا إلى جنب مع مميزاته ، فإذا جونسون في هذه السيرة إنسان تام الخلقة ، نراه وهو يتحدث ويأكل ويصلي ويضحك ويصخب ويشغب ، ونعجب بشخصيته بمعزل عن قدرته الأدبية ، ونضحك من بعض تصرفاته ونندهش لكثير من آرائه ومواقفه وأخطائه " (٣) .

واتصالا بذلك فقد أشار إحسان عباس إلى ما يسمى " السيرة الساخرة SatiricBiography" التي تنبع من الصراحة في الكتابة ، والتي تصور حياة بطل السيرة تصويرا دقيقا ، حتى في المواقف التي تثير الضحك ، فقد تابع كلامه السابق عن بوزول قائلا : " وأكبر الظن أن الفكاهة التي تثور في أنفسنا لم تكن غاية بوزول ، ولكن طريقة نقله لأطوار هذه الشخصية وأحوالها ، تجعل المضحك مضحكا في موضعه ، وان لم يتعمد بوزول ذلك " (٤) ، ولأجل ذلك فقد أشاد باستخدام ليتون ستراتشي ، هذه الخاصية قائلا عن ستراتشي : انه قد " أعمل نظرته الساخرة في كتابة السيرة ، فخلق فيها نوعا جديدا ، يمكن أن يسمى السيرة الساخرة " (٥) ، وكذلك فقد أشاد بميخائيل نعيمة ، الذي عده الواضع الأول ، لسيرة مكتملة العناصر الفنية ، في عالم السيرة في الأدب العربي القديم والحديث ، عندما كتب سيرة جبران ، متأثرا باطلاعه على ما وصل إليه حال السيرة من تطور في الآداب الغربية ، فوصفه قائلا : " ومن أجل هذه الشجاعة والصراحة ، نستطيع أن نقول : إن نعيمة قد حقق ما يعجز عنه غيره ، حين واجه الناس بما ينفرون منه ، دون رياء أو مواربة ، فوضع في السيرة العربية ما وضعه ستراتشي في السيرة الإنجليزية ، وأدى للفن شيئا أسمى بكثير من الدرس التعليمي ، أو الأنموذج الجامد ، وخلق إنسانا تام الخلق ، ولم يخلق مثالا أو تمثالا " (٦) ، وقال احسان عباس في موضع آخر : إن نعيمة " اعتمد الصراحة في تصوير صديقه ، وهو في صراع متطور مع الحياة ، وعرض لجبران في ضعفه وقلقه ، وكشف عن البون الواسع بين حياته العملية ونظراته المثالية ، ولم يخجل أن ينظر بعين الناقد الساخر ، إلى كثير من متناقضات جبران .... وقد قدر لنعيمة ، أن يبرز الحقائق عارية ، دون أن يحاول الاعتذار أو يختفي وراء الروابط العاطفية ، فجاء كتابه حيا خفاقا بالحيوية ، كاملا في تدرجه ونموه " (٧) .

---

(١) – نفسه ص ٤١ ، ٤٢
(٢)- نفسه ص ٤٣
(٣)- نفسه ص ٤٤
(٤)- نفسه ص ٤٤
(٥)- نفسه ص ٤٨
(٦)- نفسه ص ٧١
(٧) – نفسه ص ٦٨ ، ٦٩

وضرب إحسان عباس مثالا على الجانب الآخر، المضاد في الإفراط في العاطفة وحب صاحب السيرة، وهو جانب النقص الذي يشوه صورة صاحب السيرة، فقد فشل أبو حيان التوحيدي في ذلك عندما " لم يستطع أن يخفف صوت الحقد والغيظ في نفسه " عندما تحدث عن الصاحب بن عباد في الإمتاع، رغم فهمه الدقيق لموقف كاتب السيرة في عدم تحيزه، وفي ميله دائما إلى الإنصاف (١) وضرب مثالا آخر مما كتبه العقاد في سيرة " معاوية بن أبي سفيان في الميزان " قائلا عن تحيز العقاد ضد معاوية : " وهكذا ظل يلتوي ويتمحل ويفترض دائما، وإنما جاءه الخطأ من التحيز في التقدير، ومن العيب في تصور الناس والعصر، وليس يسيء شيء إلى التاريخ، كهذا الذي فعله العقاد، وليس يشوه الحقيقة مثل قبول الروايات دون نظر، أو وضع الافتراضات دون برهان " وبعد أن ذكر إحسان عباس مثالا من أقوال العقاد، تابع كلامه السابق قائلا : " وإرسال هذا القول على هذه الطريقة، مخل بالأمانة، فاضح لأمر الهوى، وليس هناك من يحترم الصدق التاريخي، فيقدم هذه الدعوى، ولقد كان العقاد قادرا على أن يرسم من معاوية ظلا ظئيلا، ونهازا كبيرا، ويجرده من كل خير،دون أن يسمع من ضميره منبها، أو يجد في نفسه زاجرا، ولكنه أراد أن يظهر بمظهر المنصف، فكانت محاولته سمة من سمات الظلم العبقري، لأنه إنما ابتدأ يحاكم شخصية معاوية، وهو مبغض له، وأول شرط في النظر إلى الأشخاص، أن نحكم عليهم وقد تجردنا قدر الامكان من الحب والبغض، أو أن نعالج سيرهم بشيء من التعاطف. أما الكراهية واعتماد الذم والتحقير، وتصغير الجوانب العظيمة في أحد الناس، فأمور منافية لروح التاريخ أولا، ولكتابة السير ثانيا " (٢).

ويبقى أن نشير ونحن في هذا الإطار، إلى صعوبة من الصعوبات التي رأى إحسان عباس أنها تسيء إلى روح كتابة السيرة الفنية، وهي الترجمة " لأحد المعاصرين الأحياء ... ومثل هذا يحد من قدرة المترجم، على أن يوفي من يتحدث عنه حقه من نواح مختلفة، ولذلك فكثيرا ما تنحو هذه التراجم، منحى الإفراط في المدح، أو الإفراط في القدح " (٣)، لذلك فقد رأى إحسان عباس في هذه الناحية، أن من الأفضل أن يقوم صاحب السيرة نفسه، بكتابة سيرته فيما يسمى السيرة الذاتية، فإذا " كانت حياة إنسان هادئة في الخارج، قائمة على الصراع في الداخل، كان من العسير أن يصورها كاتب السيرة، لأن الذي يفهم هذا الصراع ويعرف دواعيه وأوقاته، هو ذلك الإنسان نفسه، فإذا لم يصرح بها أو يكتب مذكراته عنها، بقيت محتجبة عن أعين الجمهور، مجهولة عند كل إنسان عدا صاحبها " (٤).

رابعا : واتصالا بالعنصر السابق، فلا بد لكاتب السيرة، من توفر أداة مهمة، وهي توفر المعلومات الكافية لتوضيح جوانب حياة صاحب السيرة، إذ لابد من توفر ما يسميه إحسان عباس وضوح حياة صاحب السيرة، والمعلومات الكثيرة عنه، والوثائق المتصلة بعصره، حتى يتمكن الكاتب - قدر الإمكان - من تحقيق ما يسميه إحسان عباس " التصوير الفوتوغرافي " ذلك التصوير الذي لا يتأتى، إلا إذا توفرت هذه المعلومات، التي تكون على شكل وثائق وروايات في بطون الكتب أو مذكرات ورسائل، بالإضافة إلى عنصر المشاهدة الشخصية والمصاحبة والاتصال بصاحب السيرة، لاكتمال جوانب حياته وسيرته في ذهن الكاتب، قبل الشروع في الكتابة، لذلك فقد عبر إحسان عباس عن تشاؤمه، عند حكمه على ما يكتبه كتاب السيرة في العصر الحديث، من سير لأحد الأقدمين، وعدّ الكتابة فيها – دون مغالاة – أمرا معجزا، وذلك لأن " أكثر ما يحاوله الكتاب اليوم، ليس إلا جهدا مبذولا، لترتيب بعض الروايات أو تصحيحها، فليس لدينا الشواهد الضرورية، من رسائل

---

(١)- نفسه ص ٢١
(٢)- نفسه ص ٦٦، ٦٧
(٣)- نفسه ص ٢٤
(٤)- نفسه ص ٨١

ومذكرات ، وهناك اضطراب في الأخبار، تبعا لاختلاف الميول عند أصحابها ، وأخذ هذه الأخبار، دون تعيين التيارات التي تحركها في الخفاء – أو في العلن – أمر يقضي على الصحة التاريخية المنشودة في كتابة السيرة ، فنحن عاجزون عن أن نبني سيرة فرد ما ، إن كنا لا نعرف من حياته إلا أخبارا متناثرة ، عن مشاركته في الحياة العامة ، دون نفسيته ودخائل حياته بين أصدقائه وأولاده وزوجه وخادمه " (١) .

لذلك فلا بد لكاتب السيرة في نظر إحسان عباس " من يقظة ذهنية مستمرة ، مشفوعة بإرهاف خاص ، في التمييز والحدس والترجيح ، ذلك لأن مهمة كاتب السيرة كمهمة أي فنان ، بعد أن تصبح المادة جاهزة لديه ؛ مهمته هي أن يقرب ويبعد ، ويستبقي ويرفض ، وأن يضع ميزان الاختبار أمامه ، فما كل شيء يستحق التسجيل ، وليس يكفيه أن يكون له ما للمؤرخ من قوة ناقدة ، تعرف أين هو موطن الضعف، وتفرز الرواية المغرضة من الرواية الصحيحة ، بل لا بد له ، من إدراك ذوقي دقيق يعرف به ما يحسن أن يبقيه أو ينفيه من الصحيح نفسه ، فقد يجد في الروايات ، أن عمر بن عبد العزيز ، أتي يوما بمسك من الفيء ، فوضع بين يديه ، فوجد ريحه ، فوضع يديه على أنفه ، فقال : أخروه عني ، حتى لم يجد له ريحا . فإذا قبل هذه الرواية واطمأنت نفسه ، فأرى له ألا يثبتها ، لأنها لا تثير في نفس السامع الحديث إلا الضحك ، وإذا أبى إلا إثباتها ، فعليه أن يمهد لها في نفس القارئ بما يصيب المقاييس من تغيير ، ويلحق المفهومات من تفاوت في الزمن "(٢) ، فتوفر المعلومات حول شخصية صاحب السيرة ، مساعد للكاتب في النجاح . فقد نجح ليتون ستراتشي –كما يرى إحسان عباس - نجاحا منقطع النظير في كتابة سيرة الملكة فكتوريا ، بسبب توفر هذه العوامل ، إذ انه " تعلق بالحقائق ، وزم من خطران الخيال ، واختصر الكلام حيث كانت تعوزه الشواهد ، أما حين كتب حياة أليصبات ، فانه أطلق العنان لخياله وأفاض واسترسل ، فماذا كانت النتيجة ؟ نجح هذا الكاتب نجاحا منقطع النظير في سيرة الملكة فكتوريا ، وأدركه الإخفاق في سيرة أليصبات ، ودل إخفاقه على أن مبارحة الحقائق عند كتابة السيرة ، فيه كل الخطر على كيانها العام " (٣) . ومما لا شك فيه أن هذه الحقائق التي يعنيها إحسان عباس ، تستمد من الوثائق والرسائل والمذكرات ، حول شخصية صاحب السيرة .

أما العقاد في كتابة السير والعبقريات ، فقد حد من حريته في الكتابة ثلاث مرات إحداها – كما يرى إحسان عباس – " حين اختار للكتابة شخصيات لا يملك عنها الشواهد ، فإذا وجدها ، وجد الاضطراب الكثير ونجم عن هذا ، أنه لم يكتب سيرة " (٤) ، لكنه نجح – في نظر إحسان عباس – في سيرة سعد زغلول لأنه " كان يملك من المقومات ، ما يفتقده في دراسة شخصيات الأقدمين : من مصاحبة لسعد ، وفهم لطبيعة العصر ، وشخصية الأمة ، ومسايرة الأحداث واطلاع على الوثائق الضرورية " (٥) ، لذلك فان كاتب السيرة " كثيرا ما تعوزه الشواهد ، في أدق المواقف ، وكثيرا ما تكون الشواهد التي يعتمد عليها ، متناقضة أو ناقصة أو منحرفة عن موضعها ، فلا حيلة له في مواطن النقص وانعدام الوثائق ، وقد يعجز لقلة الأدوات التي يمتلكها ، عن أن يكشف درجة التناقض والتحريف ، فيقف مكتوف اليدين حائرا ، وتصبح كتابة السيرة أمرا عسيرا أو مستحيلا " (٦) .

لذلك فقد لاحظ إحسان عباس ، عند مقارنة سير الأقدمين والمحدثين من هذه الناحية ، أن الأقدمين " لم يكن لديهم خط قوي يفصل بين الخيال والواقع ، فهذا الفصل الدقيق سمة من سمات

---

(١)- نفسه ص ٧٩
(٢)- نفسه ص ٨٤
(٣)- نفسه ص ٧٥
(٤)- نفسه ص ٦٣
(٥)- نفسه ص ٦٨
(٦) – نفسه ص ٧٦

العصر الحديث ، لذلك تمتزج الحقيقة بالخيال في كثير من الأخبار التي وصلتنا ، لأن الخبر – من حيث هو - كان أمرا يستحق التسجيل ، دون النظر إلى الظروف الكثيرة من حوله ، ويقابل هذا عند المحدثين قلة اهتمامهم بالوثائق ، فقليلا هم الذين يحتفظون بالمذكرات والرسائل ، وقد قوي الميل أخيرا عند السياسيين أو المتصلين بحياة السياسة ، وحياة الرقص والغناء ، إلى كتابة مذكراتهم وتسجيل الرسائل التي تلقوها أو صدرت عنهم ، حتى كأن السير في المستقبل ، ستكون سهلة وميسورة ، حين يتناول الكاتب حياة رجل سياسي ، أو حياة أحد العاملين في ميدان الغناء والتمثيل ، أما فيما يتعلق برجال الفكر والأدب ، فان الأمر لا يزال غامضا ، وتسجيل المذكرات واليوميات والاحتفاظ بالرسائل مما لم ينل – بعد – العناية الكافية "(١) . فتوفر المذكرات والوثائق – كما يرى إحسان عباس - من العوامل المهمة في كتابة السيرة بنوعيها : الذاتية والغيرية . ومن الدارسين من أوصل المذكرات والوثائق، إلى درجة لا يرى فيها فرقا بينهما . يقول جورج ماي : " إننا كلما أوغلنا في البحث عن الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والمذكرات ، ازددنا يقينا من أنها غائمة زئبقية "(٢)

لأجل ذلك فقد نبه إحسان عباس كاتب السيرة في الأدب العربي – على وجه الخصوص – من ميزة امتازت بها المصادر ، وكتب التراث العربية عن غيرها في الأمم الأخرى " وربما كانت من سيئاتها لا من حسناتها ، وهي أن ليس هناك حد لاستيفاء الأخبار عن هذا الشخص أو ذاك ، على وجه مقارب ، لأن الأخبار مبعثرة في صفحات الكتب ، وجمعها عمل شاق وضروري معا ، وهو السبيل الوحيد لضبط التصوير والتقدير " (٣) .

وقد نبه إحسان عباس كذلك إلى مسألة أخرى مهمة ذات صلة بهذا الجانب ، إذ انه رفض استخدام نتاج الأديب الإبداعي ، كوثائق لاستخراج عناصر منها تتعلق بشخصية الأديب ، أو أي جزئية من حياته ، وإثباتها كمعلومة في سيرته ، إذ ليس " من حقنا إخراج هذه العناصر ، وإدراجها في سيرة نكتبها ، لأن هذه العناصر حين دخلت في البناء ، فقدت معناها الفردي الشخصي ، وأصبحت مادة إنسانية محسوسة ، وشيء آخر هو أن ما يصرح به الفنان ، ربما لم يكن مما حدث له ، بل مما يحلم به ويتمناه ، وربما كان قناعا يخفي وراءه شخصيته الحقيقية ، فالعمل الفني ليس وثيقة من الوثائق التي تستعمل في كتابة السيرة ، وإذا أخذ شيء منها ، فلا بد أن يؤخذ بحذر بالغ "(٤) . لذلك فقد رفض إحسان عباس - انطلاقا من ذلك - العنوان المستخدم في بعض الدراسات " ... " حياة فلان من شعره " كما فعل العقاد في كتابه عن ابن الرومي .... أما أن يترجم أحد الدارسين لشاعر بالاعتماد على شعره فحسب ، فتلك مسألة لا يمكن تحقيقها ، لأن الشعر لا يصور إلا حالة وجدانية ، أو شبيهة بها ، في لحظات معدودات من حياة قد تكون غير قصيرة ، وكذلك أخطأ الذين حاولوا أن يكتبوا حياة شكسبير بالاعتماد على مسرحياته " (٥) . حيث يصف إحسان عباس استمداد العناصر من العمل الإبداعي ، لاستخدامها في بناء السيرة ، دون وجود شواهد يقينية تفيدنا في معرفة العناصر الذاتية ، كمثل التي انتزعها الحكيم من نفسه ، وأضفاها على شخصية محسن في قصة (عودة الروح) وصفها بأنها " غفلة تؤدي إلى التفاهة في الأحكام " ويستشهد على ذلك بقول توماس هاري في نقد من يعتمد على قصص الكاتب لاستمداد العناصر الذاتية منها : " لا يزال مستر هجكوك يعتمد على قصصي في وصف شخصيتي ، وتحليله ليس من الذوق الحسن في شيء ، وأنا ما أزال حيا ، حتى ولو كان ما يقوله صحيحا ، وهو تحليل قائم في الحقيقة على الأحداث والشخصيات ، ولها من صنع الخيال ، واعتماد المستر هجكوك على قصصي ، يؤدي إلى أخطاء عديدة " (٦) . فالاعتماد على مثل

---

(١)- نفسه ص ٧٩ ، ٨٠.
(٢)- جورج ماي : السيرة الذاتية ، ص١٣٧
(٣)- إحسان عباس : فن السيرة ، ص ٨٤ ، ٨٥
(٣)- نفسه ص ٨٧
(٥)- نفسه ص ٨٦
(٦) – نفسه ص ٨٩ ، ٩٠

هذه العناصر المستمدة من الأعمال الأدبية ، قد تفيد – في نظر إحسان عباس – " لتعزيز الشواهد الأخرى ، من رسائل ومذكرات ورواية شفوية ، أما أن نكتفي بهذه الكتب وحدها ، فأمر يشوه الحقائق ، ويباعد بيننا وبين الصدق التاريخي " (١) ، لذلك فقد نبه إحسان عباس كاتب السيرة إلى ضرورة الإطلاع الواسع ، حيث يقول : " فكل رواية ، وأحيانا كلمة ، لها قيمتها في إنماء تصوره ، وفي تجلية السيرة التي يريد أن يكتبها ، فمما يفيده حقا أن يعرف من طريقة الحسن البصري في الجواب ، ابتداء حديثه في الرد بكلمة " ويحك ..." أو أن يسمع أبا حيان التوحيدي يقول عن نفسه : " قدمت مضيرة على مائدة الصاحب فأمعنت فيها " . فان كلمة " أمعنت " هذه تنقل له صورة ، ربما لم تسعفه على تكوينها صفحات كثيرة من الأخبار ، وكتاب مثل طبقات ابن سعد يفيد كثيرا ، لأنه يعنى بدقائق الأمور كالثياب التي كان يلبسها المترجم له ، وثمنها ولونها وطريقة لبسها وطريقة اللقاء والتحدث ، ووصف القامة واللون والمشية ، وهي دقائق يعز وجودها في مصادر أخرى " (٢) . فالإطلاع الواسع على الثقافتين العربية والغربية - أمر لابد منه - في نظر إحسان عباس - إذ انه لم ير باسا في كون " خير سيرة كتبت في أدبنا الحديث ، إنما كتبها من كان مغموس النفس في أدب الغرب ، لا من كان ممسوحا به " (٣) .

خامسا : لا بد من التعرض إلى بعض العناصر الفنية التي أشار إليها إحسان عباس ، لكون السيرة - في مفهومه النقدي - تتقاطع مع العمل القصصي الفني في بعض الجوانب . ذلك أن كاتب السيرة – في نظره - " إذا أنشا سيرة ووفق في إنشائها ، حقق غاية كالتي يحققه القصصي أو زاد عليه ، لأنه يمتع قراءه بصورة من صور الواقع الملموس "(٤) ، إذ لابد لكاتب السيرة – في نظرا حسان عباس – من نفاذ البصيرة في أحوال الناس وطبائع المجتمع ، هذه الخاصية التي مكنت الجاحظ على سبيل المثال – من الإجادة في " الحكايات التصويرية ، لنواحي الأخلاق والسلوك في جانبي الاستقامة والشذوذ " (٥) . ولا بد له – كذلك - من " الانسياب في القص " (٦) ، والابتعاد عن الركاكة والضعف في البناء اللغوي السردي (٧) ، ولا بد له - كذلك - من التنوع في الأسلوب " وإثارة حب الاستطلاع والتشويق " للقارئ (٨) ، والتفنن في إثارة عنصر " الصراع بين بطل سيرته والطبيعة ، وصراعه مع الناس الآخرين ونفسه " (٩) .

ولا بأس إذا وضع كاتب السيرة " شيئا من الحرارة في الحوار الذي يجريه في السيرة ، فذلك مع البناء العام لها ، كفيل أحيانا أن يحقق الخطة المؤثرة ، وأن يثير العاطفة على بطل السيرة ، كما يستثير الروائي العطف على البطل التراجيدي " (١٠) . وحذر إحسان عباس من إخضاع السيرة لغير الغاية التي تفترض لها ، وهي الكشف عن الحقيقة ، وتوضيح أطراف حياة صاحبها ، من المهد إلى اللحد ، بكل موضوعية وصراحة ، فقد أخذ على ليتون ستراتشي أنه " أخضع السير ، لغاية غير الغاية التي تفترض لها " حيث أعاد سترتشي " للأذهان مهمة السيرة عند رجل مثل أفلاطون ، حين دون في محاوراته آراء سقراط أو رجل مثل فلوطارخس ، حين يتخذ من السيرة مطية لإظهار المبادئ السياسية التي يؤمن بها " (١١) ، وكذلك فلا بد للسيرة – في نظر إحسان عباس – من بناء كامل أو هيكل واضح ، إذ إن " تزويدها بالهيكل أو البناء ، أمر لازم لها قبل أن نحكم عليها أهي فن أم لا ، لأن كل عمل فني لابد أن يكون ذا بناء معين " (١٢) .

لذلك فقد ترك الحرية لكاتب السيرة في اختيار بناء الهيكل ، أو الأسلوب الذي يبني عليه السيرة

---

(١)- نفسه ص ٨٧ ، ٨٨
(٢)- نفسه ص ٨٣ ، ٨٤
(٣)- نفسه ٥
(٤)- نفسه ص ٨٥
(٥)- نفسه ص ٢٠
(٦) – نفسه ص ٤٤
(٧)- نفسه ص ٣٦
(٨)- نفسه ص ٤٤
(٩)- نفسه ص ٩٠
(١٠)- نفسه ص ٩١
(١١)- نفسه ص ٧٥
(١٢)- نفسه ص ٧٣

" فقد يختار الواحد الطريقة الدرامية كما فعل ستراتشي في حياة الملكة فكتوريا .... وقد يختار الكاتب الطريقة الحكائية السردية ، كما فعل بوزول حين كتب سيرة جونسون ، وربما وجد من الأنسب أن يستعمل طريقة التفسير والشرح ، وذلك جانب مما اهتم به نعيمة في سيرة جبران ، وقد يمزج بين واحدة وأخرى من هذه الطرق ، حسب ما تمليه عليه طبيعة الموضوع ، إذ ليس من مرشد إلى الطريق المثلى إلا حس الكاتب نفسه ، ففي هذه وفي الأسلوب موطن التفرد الذاتي ، وقد تكون الحقائق التي يوردها كاتب السيرة معروفة مشهورة ، فميزته الفارقة تتضح في طريقة قولها – أعني في أسلوبه الأدبي – وهذا عنصر هام لا بد منه في السيرة الأدبية ..... وفي البناء والطريقة ، يختار الكاتب التقسيم الذي يريده ، فليس عند بوزول مثلا تقسيمات موضوعية ، كما أن كتابا آخرين قد يقسمون حياة بطل السيرة إلى مراحل أولى وثانية وثالثة الخ ... وآخرون يخرجون على هذا النوع التقليدي ، كما صنع جرارد وولتر في سيرة قيصر ، وموروا في سيرة شللي " (١) .

ويرى إحسان عباس أن للكاتب " أن يرسم للسيرة طولا يسمح باكتمالها ، ولكن الطول في السيرة ليس شيئا صارما ، كما هي الحال في المسرحية والقصة ، على أن الإتقان في تقدير الطول أمر هام أيضا " (٢) . ويشير إحسان عباس إلى ملاحظات مميزة نص عليها موروا ، وهي ملاحظات " يجدر بكاتب السيرة أن يتنبه لها ، فمن ذلك أنه لا يجوز له أن يسبق الزمن ، فيقول في حديثه عن شاعر مثلا : " ولد هذا الشاعر الكبير ... الخ " لأنه لم يكن شاعرا ، ولم يكن كبيرا يوم ولد ، وعليه أن لا يقيم السيرة على إحدى المشكلات أو المعضلات ، فان التجربة قد دلت على أن هذا النوع من السير ، ربما لم يلاق نجاحا ، لأن خير السير ما أوحى بالدرس الخلقي ولم ينص عليه ، وإلا حالت السيرة قطعة تعليمية باردة ، وثمة مطلب آخر قد يخطئ فيه المتمرسون بكتابة السير ، وهو دور الشخصيات الثانوية في السيرة ، فلا بد من بث الحياة فيهم ، وتحريكهم والسير بهم في مراحل الحياة ، مع سير بطل السيرة نفسه ولا يجوز الاستخفاف بهم أو جعل أدوارهم طاغية تتجاوز ما قدر لهم في واقع الحياة "(٣) .

٢ – مفهوم السيرة الذاتية ، وعناصرها الفنية :

يمكن من خلال استقراء حديث إحسان عباس عن السيرة الذاتية في كتابه : فن السيرة - استخلاص أربع نواح واتجاهات لهذا الحديث على النحو التالي : – الدافع والغاية والشروط والعناصر الفنية .

أ - الدافع :

لابد لكل سيرة من دافع لكتابتها – كما يرى إحسان عباس- والسيرة الذاتية لابد لها كذلك من دافع ، سيما وأن كاتبها هو نفسه بطلها وعنصرها الأساس ، حيث طرح إحسان عباس سؤالا عن الوقت الذي يكتب فيه صاحب السيرة سيرته ، ويضمن الجواب تعريفه للسيرة الذاتية بالإضافة لوجهة نظره عن الدافع لكتابتها ، المتصل بوقت كتابتها وآنه ، فهو يقول في الجواب على هذا السؤال : " إن كل سيرة ، فإنما هي تجربة ذاتية لفرد من الأفراد ، فإذا بلغت هذه التجربة دور النضج وأصبحت في نفس صاحبها نوعا من القلق النفسي ، فانه لابد أن يكتبها " وهذا التعريف لا يبعد عن التعريفات

---

(١)- نفسه ص ٩٣ ، ٩٤ (٣)- نفسه ص ٩٦
(٢)- نفسه ٩٥

الحديثة لفن السيرة الذاتية ، فقد اقترحت تهاني شاكر تعريفا للسيرة الذاتية مستمدا من تعريف فيليب لوجون ، الذي تعده تهاني شاكر " من أكثر الباحثين تحريا للدقة في صياغة تعريفه للسيرة الذاتية " حيث تقول في هذا التعريف : " إنها حكي استعادي نثري ، يتسم بالتماسك والتسلسل في الأحداث ، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخالص ، وذلك عندما يركز على حياته الفردية ، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة " (١) . فوجهة نظر إحسان عباس هذه إذن ، متأتية ولا شك من ثقافته النفسية التي امتلك زمامها واختمرت في ذهنه ، حيث يتابع حديثه مفصلا :" والناس مهما يطل عليهم الأبد وتختلف أحوالهم هم أحد رجلين : رجل وصل إلى حيث يؤمل ، وانتصر على الحياة وصعابها وأحسن التخلص من ورطاتها وشعابها ، ورجل كافح حتى جرحته الأشواك وأدركه الإخفاق ، وكلا العاملين : أعنى الوصول والخيبة ، يبلغان بالتجربة حد النضج "(٢) . فالسيرة الذاتية في نظره هي معادل موضوعي للتجربة الذاتية سواء اتسمت هذه التجربة بالنجاح أو بالفشل . ولا تزال ثقافته النقدية النفسية تفرض نفسها في كلامه في هذا الإطار ، عندما يتحدث عن أثر كتابة السيرة على الطرفين كليهما : المبدع والمتلقي ، فكاتب السيرة الذاتية كما يرى إحسان عباس " قريب إلى قلوبنا لأنه إنما كتب تلك السيرة ، من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا وبينه ، وأن يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته ، حديثا يلقى منا أذنا واعية ، لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله ، ويوقفنا من صاحبه موقف الأمين على أسراره وخباياه ، وهذا شيء يبعث فينا الرضى ، وقد يأسرنا فيحول أنظارنا عن نقد الضعيف الواهي في سرده ، ويحملنا على أن نتجاوز له عن الكذب ، ونتقبل أخطاءه بروح الصديق ، وإذا أدى الكاتب هذه المهمة فقد رضي عن نفسه ، لأن دوافعه إلى التحدث هي التي تحدد صاحب السر إلى الإفضاء بمكنونات صدره دون تحرج أو تأثم ، وقد يكون العالم الداخلي الذي يطلعنا عليه ، صورة لصراعه مع الحياة في الأحوال التي يعدها الناس عادية ، وقد يكون نتيجة لفترات الاضطراب والحرب ومظاهر الاستبداد والثورات ، فهذه العهود مجال خصب تظهر فيه السير الذاتية بغزارة "(٣) .

فالسيرة الذاتية في نظر إحسان عباس هي معادل موضوعي لتجربة الحياة وإفشاء للسر ، ولكن ذلك لا يتأتى لكاتب السيرة الذاتية إلا عندما يحس باكتمال التجربة الذاتية في جوانبها كلها ، وعندما يحس بأحقيته في الكتابة بعد ذلك ، لا على أساس الغرور بالنفس ، ولكن على أساس نظرة واعية لأحقية في الكتابة بعد ذلك . فالإنسان - في نظر إحسان عباس - لا يرى مكانه من الحياة " بوضوح ، إلا إذا أصبحت تجاربه ذات وحدة متكاملة ، وكانت لدية قاعدة فلسفية ، يتقابل بها وجها لوجه مع حقائق الوجود الأخرى ؛ وهذا فرق أصيل بين الفنان وغيره ، وهو سر تفوقه في الحياة ، كما أنه سر سعادته أو شقائه "(٤) . وهذا السبب هو ما أدى بإحسان عباس ، إلى أن ينكر على سلامة موسى أجازته كتابة السير الذاتية من قبل الإنسان المتوسط العادي ، أو المنحط الشاذ ، بدعوى تبناها سلامة موسى ، وهي أن في تخلف ذلك الإنسان " عن اللحاق ، أو في عجزه عبرة قد يرجع مغزاها إلى المجتمع الذي عاش فيه ، فتقع تبعته على بيئته " ، ويقرر إحسان عباس على اثر ذلك أن هذا الإنسان " إذا كان قد كتب سيرته ، وكان يحس أنه عاش على خلاف مع بيئته ، وجعلنا نحس بذلك عينه ، فان هذا التميز ، يرفعه عن درجة المتوسط العادي والمنحط الشحاذ " ويؤكد إحسان عباس " أن سلامة موسى في سيرته ، أراد أن يقرر كيف كان شخصية ذات طوابع مفارقه للكثير من مواصفات عصره ، وهذا أمر يحسن بالكاتب أن يجعله مستنتجا من سيرته جملة ، لا أن يفرضه على القارئ فرضا ، إذ التقرير المحض في هذه الأمور ، لا يثبت حقيقة ولا ينقضها " لذلك فقد أخرج إحسان عباس سيرة

---

(١)- تهاني شاكر : السيرة الذاتية في الأدب العربي ص ١٦
(٢)- إحسان عباس : فن السيرة ص ١٠٢
(٣)- نفسه ١٠١
(٤)- نفسه ص ١٠٢ ، ١٠٣

سلامة موسى الذاتية من إطار السيرة الذاتية الفنية ، لكونه " قد يكون سابقا لعصره في نظر نفسه ، ولكنه عاجز عن أن يجعلنا نؤمن بهذا الذي يدعيه مما كتب في سيرته " ، ولأن القليل من تلك السيرة – في نظر إحسان عباس - هو الذي يستدعي من القارئ قراءة السيرة " لأن أكثر صفحاته ، فانه عرض لجوانب تاريخية ، ومقالات في بعض الموضوعات " لذلك فان سيرة سلامة موسى كما يقرر إحسان عباس " أدخل في باب التاريخ وأقرب إلى طبيعة التقارير العلمية " (١)

ب – الغاية :

لا بد من غاية يسعى كاتب السيرة الذاتية لتحقيقها عن طريق كتابة سيرة حياته ، حيث " يحسن أن يكشف المترجم لنفسه ... عن غايته ، فهي التي تحدد أمامه معالم طريقه ، وترشده إلى ما يجب أن يسقط ويهمل ، وما يجب أن يثبت ويختار " (٢) . وإحسان عباس يقرر أن " الغاية الأولى التي تحققها السيرة الذاتية ، هي الغاية المزدوجة التي يؤديها كل عمل فني صحيح ... " وهي " ... تخفيف العبء عن الكاتب بنقل تجاربه إلى الآخرين " (٣) وهذا ولا شك تفكير نقدي مبني على أسس راسخة من علم النفس لدى إحسان عباس ، حيث يتابع كلامه ، مبينا أن تأثير السيرة بالنسبة للمبدع والمتلقين معا ، وهو " دعوتهم للمشاركة فيها ، فهي متنفس طلق للفنان يقص فيها حياة " (٤) ولكن ليست أية قصة حياة – في نظر إحسان عباس - وإنما هي قصة حياة " جديرة بأن تستعاد وتقرأ وتوضح موقف الفرد من المجتمع ، كما تمنحه الفرصة لإبراز مقدرة فنية قصصية إلى حد كبير ، وتريحه نفسيا ، لأنها تستند إلى الاعتراف ... وإذا أحس بوقع ذنوبه وآثامه ، أراح ضميره بالتحدث عنها ، ولعل هذا العامل وما يكتنفه من غايات من أقوى البواعث على كتابة السيرة الذاتية " (٥). فكتابة السيرة إذن تحقق غايتين – في نظره - : غاية نفسية ، وغاية فنية ، وهي إبراز الجانب الإبداعي الفني القصصي لكاتب السيرة الذاتية ، يقول نورثروب فراي : " ما يوحي بمعظم السيرة الذاتية ، هو دافع خلاق أي قصصي ، لاختيار تلك الأحداث والتجارب من حياة الكاتب ، التي تشكل معا نسقا متكاملا " (٦) . وهناك غاية ثالثة مهمة أيضا ، تستقرأ من كلام إحسان عباس ، وهي إحقاق الحق وإرسال رسالة ، لا يزال كاتب السيرة الذاتية ، يحس بأنه من الواجب عليه تبيان معا لمها ، إذا أحس أن القراء والناس من حوله لا يقدرونها ، حيث يتابع إحسان عباس كلامه السابق قائلا عن كاتب السيرة الذاتية : " وإذا كان يحس بعظم الرسالة التي وكلت إليه ، والناس من حوله لا يقدرونها ولا يأبهون بها ، كان الكشف عن دخائل الأمور المتصلة بحياته ، طريقة الطبيعي إلى إحقاق الحق وإعلاء الصدق . ووراء كل سيرة هذا الدافع النفسي أو ذاك "(٧) . ويقول علي أدهم في ذات الإطار : " يلاحظ بشكل عام ، أن الاتجاه إلى كتابة التراجم الذاتية ، يقوى ويشتد في عصور الانتقال وأوقات الاضطراب والتقلقل ، وذلك لأن بعض النفوس الحساسة ، تشعر في مثل تلك الأزمان ، بأنها في حاجة إلى الملاءمة بين نفسها وبين الظروف المحيطة " (٨)

---

(١)- نفسه ص ١٠٤ ، ١٠٥
(٢)- يحيى إبراهيم عب الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، ص٥
(٣)- إحسان عباس : فن السيرة ص ١٠٧
(٤)- نفسه ص ١٠٧
(٥)- نفسه ص ١٠٨
(٦)- نورثروب فراي : تشريح النقد ص ٤٠٦
(٧)- إحسان عباس : فن السيرة ص ١٠٨
(٨) – علي أدهم : لماذا يشقى الإنسان ص ٢٦٤

ج – الشروط :

أما من حيث الشروط فانه يمكننا ، أن نستقرئ مجموعة من الشروط ، وضعها إحسان عباس لكتابة السيرة الذاتية ، حتى تأخذ شكلها الفني الصحيح وهي كالتالي : -

الشرط الأول :-

وهو أن يكون صاحب السيرة ، شخصا ذا تميز واضح في ناحية من نواحي الحياة ، حيث يقول إحسان عباس: " وإذا كانت السيرة عامة تتطلب لرواجها أن يكون بطلها شخصا ذا تميز واضح في ناحية من النواحي ، فإن هذا الشرط أساسي في السيرة الذاتية بخاصة ، إذ لابد لشمول الرغبة فيها ، أن يكون صاحبها ذا صلة دقيقة بأحداث كبرى ، أو أن يكون ممن لهم مشاركة في بعض تلك الأحداث ، أو أن يكون ـ كما قلت قبل قليل ـ ذا نظره خاصة في الحياة ، وحقائق الكون تجعله سابقا لأوانه ، متقدما على أبناء عصره ، أو ذا غاية كبيرة أو صاحب أخطاء جسيمة ، فإن الجواذب التي تجذب الناس إليه إنسانية أولا ، ظاهرة ساطعة ثانيا ، ولذلك يموت كثير من السير الذاتية ، لأنها لا تستطيع أن تحيا في نفوس الناس ، لا من جانبها الإنساني ولا من جانبها الفني "(١) .

الشرط الثاني :-

وهو أن يكون الصراع الداخلي في نفس صاحب السيرة ، والخارجي في علاقته مع الناس - على قدر من الشدة ، على أن يبنيه كاتب السيرة على أساس من التطور الذاتي ، في داخل النفس وخارجها ، إذ إن بقاء السيرة الذاتية - في نظر إحسان عباس - " منوط بحظ صاحبها نفسه من عمق الصراع الداخلي ، أو شدة الصراع الخارجي ، ولابد لها كي تكتب ، من أن يتجسد فيها الماضي بخيره وشره لا على شكل ذكريات متقطعة ولا على شكل صور خارجية شاهدها الكاتب في الناس والأشياء ، بل على شكل من التطور الذاتي في داخل النفس وخارجها ، ومن ثم قد تجيء السيرة الذاتية صورة للاندفاع المتحمس والتراجع أمام عقبات الحياة ، وقد تكون تفسيرا للحياة نفسها ، وقد يميل الكاتب إلى رسم الحركة الداخلية لحياته ، مغفلا الاهتزازات الخارجية فيها إهمالا جزئيا ، وقد تكون مجرد تذكر اعترافي ، موجه لقارئ متعاطف مع الكاتب ، وقد تمتزج هذه العناصر على أنصباء متفاوتة ، فإذا كان الشخص الذي يترجم لنفسه ، ذا منزله خاصة في المجتمع ، وكان يرمي إلى إنشاء هذا التعاطف بينه وبين القارئ ، وأقام سيرته في بناء فني لم يغفل فيه قيمة الأسلوب وتأثيره ، وكان ماهرا في الربط بين الصورة الداخلية لحياته ومنعكساتها في الخارج ، فهناك تتم سيرة ذاتية مكتملة ، وليس ثمة من سبب يحول دون تلقيها بالقبول ، أما إذا اقتصر الكاتب على تدوين مذكراته أو يومياته ، أو وجه سيرته لتصوير الأحداث أكثر من تصوير " ذات " فان عمله يلتقي مفهوم السيرة الذاتية وليس هو"(٢) .

الشرط الثالث :-

وهو اكتمال تصور كاتب السيرة لتجربته المبني على القناعة بأهميتها – في نظر إحسان عباس - حيث إن وصول كاتب السيرة أو خيبته في الحياة ، يصلان بتجربته حد النضج " على شرط واحد

---

(١)- إحسان عباس : فن السيرة ص ١٠٤ (٢)- نفسه : ص ١٠٦ ، ١٠٧

، وهو اكتمال التصور لأطراف هذه التجربة ، ورؤيتها عند التطلع إلى الماضي ، على أساس نظرة ذاتية خاصة ، ولولا هذا الشرط لكان كل إنسان قادرا على أن يكتب سيرته الذاتية "(١) .

الشرط الرابع :-

وهو الموضوعية في نظرة كاتب السيرة إلى نفسه – كما يرى إحسان عباس - وهذا جانب خطير ، لأن السيرة الذاتية ، تختلف عن السيرة العامة ، بقيامها على الجانب الذاتي في نظرة الكاتب إلى نفسه ، لذلك فيجب - كما يرى إحسان عباس - " أن يكون كاتب السيرة الذاتية موضوعيا أيضا في نظرته لنفسه ، بمعنى أن يتجرد من التحيز لنفسه ، وهو يذكر موقعه من الناس والحوادث ، ولا ينساق وراء غرور النفس ، وتعلقها بذاتها وحبها لإعلاء شأنها ، وتنقصها من قدر الآخرين "(٢) . لذلك فقد عاب إحسان عباس على كل من سبنسر ونيتشه إعلاءهما من قيمة نفسيهما في كتابتهما لسيرتيهما ، رغم إيمانه بقيمة وقدر كل من الشخصيتين (٣) .

الشرط الخامس :-

وهو أن تكتب السيرة الذاتية في مرحلة عمرية متأخرة لسببين يذكرهما إحسان عباس وهما : أولا:- أن الكاتب " قد يكتبها قبل أن تتضح له نتائج تطور خطير في حياته ، وقد يكتبها قبل أن تقف مبادئه في الحياة واضحة جلية لعينيه " والثاني :- أن هناك خطرا آخر قد يجني على بعض التجارب الفنية ، التي من الممكن أن يبدعها كاتب السيرة بعد هذه الكتابة ، إذ انه قد " يحشد في سيرته تجارب كان من الممكن أن يفيد منها في بناء عدة قصص ، وفي خلق عدة شخصيات ، وفي نظم عدد من القصائد ، أو استغلالها في أي فن أدبي آخر ، وهذا ما وقع للدكتور طه حسين في " الأيام " فانه قد " جمد " تجاربه دفعة واحدة ، حتى كان هذا الكتاب - على أنه من أوائل كتبه - أغنى كتبه وأحفلها وأكثرها إمتاعا ، وأقربها إلى العمل الفني ، لا لأن الدكتور طه حسين ، يحسن هذا النوع وحده من الفن الأدبي ، بل لأنه تحول بقلمه إلى نقل واقعه كله أو أكثره على هذه الصورة ، فهو يتجنب - قدر استطاعته - أن يعيد هذا الواقع أو تلك التجارب ، إذا كتب قصة أو مقالة من بعد "(٤) .

د – العناصر الفنية :

أما من حيث العناصر الفنية ، فان إحسان عباس يلتفت إلى ناحية تتضاد فيها السيرة الذاتية مع السيرة (الغيرية) ، حيث ذكر ، أن المحللين انقسموا في هذه الناحية فريقين : فريقا يرى " أن لا فرق بين السيرة الذاتية والسيرة عامة في الغاية والشكل والمضمون ، إلا أن إحداهما تكتب بصيغة المتكلم والأخرى بصيغة الغائب ... وأما الفريق الآخر فيقول إن بينهما شركة كالتي بين كثير من الفنون الأدبية " ثم أردف ذلك قائلا " ولكن القول باتفاقهما التام خاطئ ، أو بعيد عن الصواب ... ونتيجة لهذه الفروق ، تنبع السيرة الذاتية من الداخل متجهة نحو الخارج ، على عكس الاتجاه الذي تمشي فيه السيرة غير الذاتية ، ونجاح المترجم الذاتي يقاس بنسبة الذاتية فيما كتب ، أما نجاح من يكتب سيرة غيره فيقاس بمقدار تجرده وغيريته "(٥) .

---

(١)- نفسه : ص ١٠٢
(٢)- نفسه ص ١١٠
(٣)- نفسه ص ٩٩
(٤)- نفسه ص ١٠٩
(٥)- نفسه ص ١١٠ - ١١٢

ثم التفت بعد ذلك إلى درجة الصدق في السيرة الذاتية ، وقال في معرض الإجابة عن سؤاله الذي طرحه حول إمكانية تحقق الصدق التام في السيرة الذاتية : " فالصدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل ، والحقيقة الذاتية صدق نسبي ، مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها ، ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية " محاولة " لا أمرا محققا ، وقد عرض موروا للحوائل التي تحول دون تحقق الصدق في السير الذاتية ، فعد منها النسيان الطبيعي والنسيان المتعمد . ثم إن الذاكرة لا تنسى فحسب ، بل هي تفلسف الأشياء الماضية ، وتنظر إليها من زوايا جديدة ، وتهدم وتبني حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها ، وتجد التعليل والمعاذير لأشياء سابقة ، لأنها في عملية كشف دائم . ومعنى ذلك أن الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله ، ولا مناص من تغيره بوعي أو بغير وعي ، ومن ضروب التغيير الواعي فيما نذكره ونكتمه ، أننا لا نقول كل ما نعرفه عن الأحياء ، لئلا ينالهم الأذى من صراحتنا ، فليست هناك سيرة ذاتية تمثل الصدق الخالص (١) .

وتحدث عن افتقار السير الذاتية في الأدب العربي ، إلى عدة عوامل ترتبط بدخائل ونفسيات أبطال السير يراها إحسان عباس ضرورية وهي : روح الثورة التي جعل فقدها ابن خلدون - على سبيل المثال - مستسلما لكل غير ومصائب الحياة غير ثائر عليها . ثم التعري النفسي ، والاعتراف المخلص ، ولاسيما الاعتراف الذي يصيب حقائق الحياة الذاتية في السلوك العام وفي الأحداث الخاصة . إلا إن ابن حزم كان فذا في ذلك ، في كتابه طوق الحمامة ، كما يرى إحسان عباس . وكذلك العمق النفسي وهذا - كما يرى إحسان عباس - " يتمشى مع العنصرين الأولين ، ويعتمد إلى حد كبير على التوافق بين الفرد ومجتمعه ، ونظرته إلى نفسه و إلى الناس ، وهو أعمق بكثير من الفخر الفردي القائم على تعداد المآثر في الذات ، وملاحظة السيئات في الآخرين "(٢) .

وقد قسم إحسان عباس السير الذاتية إلى عدة أنواع :-

أولا:" الصنف الإخباري ، وهو يضم الحكايات ذات العنصر الشخصي ، سواء أكانت تسجيل تجربة أو خبرا أو مشاهدة " وقال بعد أن ضرب عددا من الأمثلة : " وهم كل واحد من هؤلاء ، أن يعرف الناس أين نشأ وكيف كانت قابليته للعالم ، ومن شيوخه وما هي الكتب التي ألفها والبلاد التي زارها "(٣) .

ثانيا :- صنف يكتب للتفسير والتعليل والاعتذار والتبرير ، حيث تابع قائلا بعد أن ضرب عددا من الأمثلة : " وكل من هؤلاء كانت تكتنفه ظروف مضطربة ، فكتبوا سيرهم لينصفوا أنفسهم أمام التاريخ ، وليبرروا ما جرى لهم من زواية ذاتية "(٤) .

ثالثا :- الصنف الذي يصور الصراع الروحي (٥) .

رابعا :- صنف يقص " قصة المغامرات في الحياة وما يلاقيه المرء في التجارب "(٦) ، وقد أخذ إحسان عباس على أول سيرة ذاتية في العصر الحديث في الأدب العربي وهي سيرة " الساق على الساق فيا هو الفارياق " لأحمد فارس الشدياق - عدة مآخذ ، يستشف منها توجيه من إحسان عباس لكتاب السيرة الذاتية لتجنبها ، وهي غرام الشدياق " باللغة وانقياده لطبيعة المقالة وإسرافه في التورية والتلميحات الجنسية ، كل هذه تفسد عليه الاسترسال وتعرقل المتعة في السرد " حتى وصل الأمر به

---

(١)- نفسه ص ١١٣ ، ١١٤ (٣)- نفسه ص ١٢٣ ، ١٢٤ (٥) – نفسه ص ١٣٦
(٢)- نفسه ١٢٠ - ١٢٣ (٤)- نفسه ص ١٢٧ ، ١٢٨ (٦)- نفسه ص ١٣٨

إلى إخراج هذا الكتاب من نطاق السيرة الذاتية الفنية المكتملة " لأن الجوانب الخيالية والمشاهد المصنوعة ، تربو بكثير على الأمور الواقعية ، كما أن الاستطراد في اللغة والنقد والسخرية والحوار المصنوع ، كل هذه تخرجه عن يكون سيرة ذاتية بالمعنى الفني "(١) .

وعلى العكس من ذلك فقد أثنى على سيرة " الأيام " لطه حسين ، واصفا إياها بأنها ذات " مكانة لا تتطاول إليها أي سيرة ذاتية أخرى في أدبنا العربي ، وخاصة في الجزء الأول منه لمزايا كثيرة منها ، تلك الطريقة البارعة في القص والأسلوب الجميل والعاطفة الكامنة في ثناياه ، المستعلنة أحيانا حتى تطغى على السطح ، وتلك اللمسات الفنية في رسم بعض الصور الكاملة للأشخاص ، والقدرة على السخرية اللاذعة في ثوب جاد ، حتى تظهر وكأنها غير مقصودة . وكتاب الأيام صورة واعية للصراع بين الإنسان وبيئته ، وكاتبه يعمد عمدا إلى تصوير ذلك الصراع ولا يدعه ليستنتج من طبيعة السيرة نفسها "(٢) ، وأثنى كذلك على كتاب الأيام بسبب " طبيعة الانسياب فيه وسرده في ضمير الغائب " ،إلا أن إخفاء طه حسين لأسماء الأشخاص والأماكن قد" أضعف القيمة المكانية ، وشيئا من القيمة التاريخية في قصة حياته" (٣)

* * *

أما في الجانب التطبيقي في نقد السيرة ، فإن إحسان عباس ، يقف وقفة موجزة - على عادته - عند سيرتين ، إحداهما ذاتية ، وهي سيرة " حياتي " لأحمد أمين . أما الثانية فهي قصة شعبية ، وهي" تاجوج " في الأدب السوداني . إذ يجدر - لدى الحديث عن دراسته لسيرة " حياتي " لأحمد أمين ، طرح سؤال مفاده : هل سيقارب إحسان عباس هذه السيرة الذاتية ، على هدي من حديثه السابق عن الشروط والعناصر الفنية التي تطلبها في السيرة الذاتية الفنية في كتابه فن السيرة ؟ سيما أنه قد وضع هذا الكتاب ، قبل هذا المقال بأعوام . ولعل هذا البحث يستطيع القول في الإجابة عن هذا السؤال ، إن إحسان عباس لم يلتزم التزاما تاما بالجوانب التي تطلبها في السيرة الذاتية في كتابه : فن السيرة ، وإنما اكتفى بالحديث عن الجانب الذي سبقت تسميته " الدافع " لتأليف السيرة الذاتية ، وكذلك جانب الصراحة في كشف محاسن الشخصية وعيوبها ، الذي يتعلق بدرجة الصدق فيها ، وكذلك فقد تحدث عن بعض الجوانب الفنية في بناء هذه السيرة ، مقارنا بين هذه السيرة ، وسيرة " الأيام " لطه حسين في بعض الجوانب .

فهو يلتفت - في البداية - إلى الدافع الذي أدى بأحمد أمين إلى وضع هذه السيرة . إذ من خلال معرفته المباشرة بأستاذه أحمد أمين ، عندما اضطلع بمهمة كتابة ما كان يمليه عليه أستاذه من مقالات وأبحاث ،(٤) وكذلك من خلال نص السيرة – يرى إحسان عباس أن ما يسميه " ... " الغرابة " في شريط الحياة ، هي وحدها التي دفعت الأستاذ أحمد أمين إلى كتابة ترجمته لحياته ... " (٥) ، ثم يتساءل إحسان عباس ، إن كانت هذه الغرابة وحدها التي دفعته لكتابة هذه الترجمة ، أم أن هناك سبباً آخر؟ ويقول في الإجابة عن هذا السؤال : " لابد من شعور بالذات وعرفان بموضعها عند كل رجل يترجم

---

(١)- نفسه ص١٤١ - ١٤٢

(٢)- نفسه ص ١٤٢ ، ١٤٣

(٣)- نفسه ١٤٥

(٤)- انظر : الأستاذ أحمد أمين ، طريقته في الكتابة والتأليف ، مجلة الأبحاث ، ع٤ ، كانون الأول ، ١٩٥٥

(٥)- إحسان عباس : كتاب " حياتي " لأحمد أمين ، ضمن " من الذي سرق النار " ص ٤٨٩

لنفسه ، لأن الترجمة الشخصية نوع من الاعتراف ، والإنسان لا يعترف إلا في حالة نفسية خاصة ، ولا يتم هذا الاعتراف إلا عندما يكبر الدافع إليه ... فإذا ترجم الأستاذ أحمد أمين لنفسه ، فمعنى ذلك أن تجربة الحياة ، كانت عميقة الأثر في نفسه ، وأنها استحقت أن تكون دافعاً للترجمة .." (١) ونتيجة للمعرفة المباشرة - المشار إليها سابقاً - ولقراءة النص ، يرى إحسان عباس أن " الأستاذ أحمد أمين ليس فيلسوفاً محضاً ولا صوفياً محضاً، وإنما تنطوي ذاته على خصائص من كلتيهما ، ولذلك جاءت ترجمته صورة لحياة إنسانية ، يتردد فيها عاملا الحب والبغض ، في ظل التأمل الهادئ والاطمئنان النفسي.." .

ثم يلتفت– من خلال قراءته للنص- إلى ذلك الجانب الذي كان فيه أحمد أمين صريحا للغاية ، وهو حديثه عن كرهه للأزهر ، إذ إن " كرهه للأزهر استقر في أعماق نفسه منذ الصغر ... وربما كان أكثر شيء كرهه فيه وأنف منه ، تلك الوقفة التي كان يقفها الطلاب يعرضون الخبز للبيع ... ثم كان ينتهز كل فرصة ليتخلص من الدراسة فيه . فهو يتقدم للالتحاق بدار العلوم هرباً منه .. " ثم يمثل على هذا الكره ، بمقطع من النص يصور فيه أحمد أمين المشقة والضيق النفسي من الامتحان الذي عقد له ولغيره من الطلاب في دار العلوم ، على غرار الامتحان الأزهري ، حيث يقول النص المقتبس : " وجلست هذه الجلسة على الفروة ست ساعات متواليات ، لا تتخللها راحة ولا شرب كوب ماء ، وكل من الممتحنين يخرج من حين إلى آخر يتمشى ويتروض ، ومن حين لآخر تقدم لهم القهوة والليمون وما إلى ذلك ، ولا يقدم لي شيء ... وكان هذا الامتحان الأزهري على هذا الوجه الشاق ، أول امتحان في مدرسة القضاء وآخره" .

ويتابعه إحسان عباس بعد ذلك عندما " كاد للأزهر كيداً عميقاً ، حين توجه لدراسة مذهب داروين ، و ألقى عنه محاضرتين أغضبتا شيخ الأزهر... " ثم عندما " اتجه إلى ميدان الثقافة الحديثة ، فتعلمّ اللغة الإنجليزية ومال إلى دراسة الفلسفة التي يكرهها الأزهر..." إذ يرى ، أن أحمد أمين " من هذه الناحية يشبه الكاتب القصصي جيمس جويس . فقد كتب جويس قصة حياته منفعلا ببغضه لنظام المدرسة اليسوعية ... إلا أن جويس فنان يغلو في تصوير عواطفه ، والأستاذ أحمد أمين فنان هادئ متزن الأحكام " .

ثم يلتفت إلى أن أحمد أمين قد آثر " الطريقة الواقعية في حكاية حياته دون تزويق ..." هذه الواقعية التي يسميها إحسان عباس " الواقعية الصريحة " لأنها - في نظره - " تتقلب بين حقائق وصور ، صغيرة وكبيرة ، وبين نغمات عاطفية ، تعلو حيناً وتهدأ في أكثر الأحايين " الأمر الذي أدى بأحمد أمين – كما يرى إحسان عباس - إلى أن " يتجنب الوقوف عند الذات وقفات طويلة ، ويضغط العنصر الذاتي حتى لا يتضخم ... لذلك حرم نفسه كثيراً من مميزاتها ، وجار عليها في بعض أحكامه ، إيثاراً للإنصاف وانحيازاً إلى جانب العدالة " بعكس سيرة " الأيام " لطه حسين ، التي يرى إحسان عباس ، أن فيها حديثاً طويلاً " يدور حول الذات ، وكلما تحول عنها قليلاً أو كثيراً ، عاد إليها في بسط وإسهاب ، لذلك كان " الأيام " قصة وحكماً ، وكان "حياتي " قصة تترك للقارئ فسحة في الخيال ، وحريّة في التقدير " . ويرى إحسان عباس أن كلا السيرتين ممتع ، إلا أن " بواعث المتعة في (الأيام) هي الأسلوب الجميل والخيال المطاوع الفكه ، وتمثل الماضي بكل صغيرة وكبيرة . أما بواعث المتعة في (حياتي) فهي تلك الواقعية الصريحة .." .

---

(١)- إحسان عباس : كتاب " حياتي " لأحمد أمين ، ضمن " من الذي سرق النار " جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقال ص ٤٨٩ - ٤٩١

وينتقل بعد ذلك للحديث عن البناء الفني للسيرة في تسلسل فصولها ، حيث يرى أن قراءة السيرة وتتبعها في تسلسل فصولها ، تشعر القارئ بوجود " وحدة دقيقة تنتظم مرسلات النفس والأحداث في الخارج . ذلك لأن الأستاذ أحمد أمين ، لم يشأ أن يتعسف لها ترابطاً مفتعلاً ، وإنما تركها حرة في ظاهرها ، وأتاح للقارئ أن يتنقل فيما بينها بحرية ، ليحس اكتمال الصورة بنفسه ، دون أن تفرض على خياله فرضاً " . حيث يسمي إحسان عباس هذه القدرة الفنية في نسج الفصول و حوكها " المرونة الفنية " التي تقتضي في نظره " جهداً في تفريق الأجزاء ، بحيث تكون الفواصل العاطفية ، موقفاً يرتاح القارئ عنده " . ويطلق إحسان عباس – كذلك - على خاصية البناء هذه مصطلح " منطق خفي" ويوضح معنى هذا المصطلح بقوله في صورة فنية :" وهي تعمل في القصة عمل المجرى في النهر ، يوطئ له من نفسه ، ويفسح له من صدره ، ثم يحاول أن يمنعه من الفيضان " . ويلتفت إحسان عباس أخيراً إلى استعمال أحمد أمين ، ضمير المتكلم في سرد أحداث السيرة ، ورغم أن " التحدث بضمير المتكلم أمر شاق" في بناء السيرة الذاتية - في نظر إحسان عباس - إلا أن أحمد أمين كان قد تغلب على هذه المشقة – كما يرى إحسان عباس - الأمر الذي كان " شاهداً على أصالة فنية مكينة لديه " (١) .

وتوقف عند قصة شعبية سودانية وهي قصة " تاجوج " ويثير توقفه عند هذه القصة ، قدراً من الغرابة ، ذلك لأن النقد الأدبي العربي – بعامة - لا يعترف بالسير والحكايات الشعبية ، ويستبعدها من نطاق الأدب ، وبالتالي من نطاق تناولها ودراستها نقدياً ، رغم وجود قلة من الدارسين من النقاد العرب ، ممن دعوا إلى الوقوف عند السير الشعبية ودراستها . وإذا افترضنا أن إحسان عباس يود بهذا الموقف مخالفة النقاد العرب واتخاذ موقف مؤيد لقبول القصص والحكايات الشعبية في نطاق " الأدب " فإن هذا الفرض لا يستقيم ، لأنه أخرج السير والقصص الشعبية من هذا النطاق كما لاحظنا سابقا في هذا الفصل . ومن المستغرب كذلك اختيار إحسان عباس لهذه القصة الشعبية دون غيرها ، من القصص والسير الشعبية العربية الأوسع انتشارا في الوطن العربي كسير : عنترة بن شداد العبسي ، والزير سالم ، وتغريبة بني هلال ، بعكس هذه السيرة المعروفة فقط ، في النطاق المحلي الشعبي السوداني .

وليس من سبيل لتوضيح جانبي هذه الغرابة إلا وضع بعض الافتراضات ، التي على رأسها أنه ربما كانت هذه الوقفة عند هذه السيرة ، تمثل دعوة لقراءة هذه السير القراءة التي تستحقها ، والبحث فيها عن جوانب فنية أصيلة ، قد ترفد الأدب العربي ، وتمده بطاقة مختفية خلف أستار التنكر لهذه السير ، من قبل الدارسين والنقاد العرب ، سيما وأنه يعنون مقاله بعنوان " تاجوج في الأدب السوداني " ، مما يوحي بأنه يؤمن بها على أنها شكل من أشكال الأدب .وربما يعود اهتمامه بها لكونه لمس في أثناء إقامته في السودان أهمية هذا العمل واهتمام القراء والأدباء والشعراء به وانتشاره بين الناس العاديين والمثقفين ، إذ يقول في ذلك : " وقد نشأت قصة تاجوج في المجتمع البدوي ... حتى إذا أخذ المجتمع يصغي إلى نغمات القومية في مطلع العقد الثالث من هذا القرن وجد في تلك القصة الرومانسية ظلا من البطولة والاستشهاد ... وتعاون الشعر الفصيح والشعر المكتوب بلغة عامية ... مع القصة الطويلة على إذاعة قصة تاجوج والتغني بها ... "(٢) . وربما كان اختياره لهذه القصة الشعبية دون غيرها ، يأتي في إطار وفائه لهذا البلد العربي الأصيل ، الذي أقام فيه ردحا من الزمن .

ومما يؤكد الفرض الأول ، أنه يقرأ في هذه السيرة الشعبية جوانب فنية أصيلة ؛ فهو يرى " أن

---

(١)- إحسان عباس : كتاب " حياتي " لأحمد أمين ، ضمن " من الذي سرق النار " جميع الفقرات المقتطفة السابقة في هذه الصفحة من المقالة ص ٤٩١ – ٤٩٢

(٢)- إحسان عباس : تاجوج في الأدب السوداني ، مجلة القلم الجديد ، ع٤ ، كانون الأول ، س١ ، ١٩٥٢م ، ص ٢٧

السودانيين يتخذون " تاجوج " رمزاً لنقاء الحب المنيف والجمال الفاتن "(١) ويرى في هذا الاسم قداسة ، تماماً كتلك القداسة التي تحملها بعض الأسماء القديمة المستوحاة " من المثل العليا في التضحية أو الوفاء أو الحب" عندما تغنى عرب القرن الأول الهجري " بليلى وعفراء رمزين للحب العذري ، وتغنت الآداب الأوروبية بلورا وجولييت .." فهو يرى في هذه الأمثلة " قصصاً شعبية " تغنت بها الآداب ، وليست مجرد حكايات للسمر ، وإنما كانت تحمل رموزاً للحب والتضحية والوفاء ، مما يوحي بقدر كبير من التقدير ، يحمله إحسان عباس لمثل هذا النوع من السير، رغم أنه لم يقف عند غير هذه السيرة من السير الشعبية العربية الأخرى ، التي تحمل رموزاً للتضحية والحب ، وصوراً من صور الظلم الاجتماعي ، والصراعات السياسية والاجتماعية ، كما في سير عنترة بن شداد والزير سالم وتغريبة بني هلال .

ويتابع إحسان عباس قراءته لهذه السيرة ليرى فيها " أن قصة تأجوج القائمة على فكرة الصراع في الحب ، قد وضعت المرأة نداً للرجل في قوة الإرادة ، بل لعلها جعلت المرأة أعلى مكانة من الرجل نفسه في هذه الناحية ، وإن لم تخرج بها إرادتها عن تقاليد مجتمعها ومثله العليا " . ويقرأ فيها الحبكة والعقدة والمغزى على النحو التالي حيث يقول : " فهي حب مثمر ينتهي إلى زواج ثم تصبح الحياة الزوجية نفسها عرضه للمأساة ، إذ يطلق الرجل زوجه دون أن تتخلى عنها نفسه ، ويغدو قلبه فريسة للندم والحنين والشوق الطاغي . والقصص التي من هذا النوع ، لا تريد أن تصور إخفاق الزواج المبني على الحب ، وإنما يتلذذ واضعوها بالعذاب النفسي الذي يصيب كلاً من الزوجين . فهم يشلون الحياة السعيدة قبل أن تصل بالزوجين إلى نهايتها ... وكثيراً ما تفسر هذه القصص ، ميل الشرقي إلى قلة الثقة في الأيام حين يراها مقبلة عليه ... " .

ثم يتابع حديثه عنها ، متلمساً أهميتها في حياة السودانيين ، وانتقالها من حكايةٍ تروى في أسمار أهل البادية في لياليهم ، إلى قصة يصغي لها المجتمع المدني بعد ذلك ، ويتغنى بها الشعراء في أشعارهم الفصيحة والعامية ، ويجسدها الكتاب على خشبة المسرح . مما يوحي بوهن الحاجز بين الحكايات الشعبية والأدب ، وإمكانية قولبة الحكاية الشعبية في إطار فني أدبي ، لحملها روحاً وغاية ، يتغنى بهما الأدب في أشكاله الراقية .

وقد نشأت قصة تاجوج كما يقول إحسان عباس : " في المجتمع البدوي ، الذي يمثل جزءاً كبيراً من المجتمع السوداني العام ... حتى إذا أخذ المجتمع يصغي إلى نغمات القومية ، في مطلع العقد الثالث من هذا القرن [العشرين] ، وجد في تلك القصة الرومانسية ظلاً من البطولة والاستشهاد ، فإذا بها تقفز إلى المجتمع المدني نفسه ، لتصبح جزءاً من أمجاد الماضي ... وتعاون الشعر الفصيح والشعر المكتوب بلغة عامية ... مع القصة الطويلة ، على إذاعة قصة تاجوج والتغني بها ، فأشار الشعراء إليها حين تحدثوا عن الماضي... ولم يكتف الأدب السوداني بهذه الإشارات العابرة ، بل تناول قصة تاجوج كلها ، فكون منها في أوزان الدوبيت رواية ، مثلت على المسرح السوداني مرات كثيرة ..." .

وبعد هذه الإشارة إلى أهمية هذه الحكاية الشعبية ومقارنتها بعيون الحكايات الشعبية في تاريخ الحكايات الشعبية العربية والغربية - ينهي إحسان عباس هذه المقالة الموجزة بذكر ملخص لهذه الحكاية ، يظهر ما احتوت عليه من أبعاد فنية . يقول إحسان عباس : " وخلاصة هذه القصة ، أن تاجوج ابنة

---

(١)- إحسان عباس : تاجوج في الأدب السوداني ، مجلة القلم الجديد ، ع٤ ، كانون الأول ، س١ ، ١٩٥٢م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقال ص ٢٧

الشيخ عكد سيد الحمران ، كانت الفتاة الجميلة في عصرها ... هذا الجمال فتن أبن عمها المحلق ، كما فتنت عبلة ابن عمها عنترة ... فتزوجها وسعد بها حيناً من الزمن ، وبعد سفرة غاب فيها المحلق عن زوجه غيبة طويلة في الجنوب ، عاد إليها عارم الشوق ..." حيث يتمثلها زوجها - نتيجة لهذا الشوق - " إذا مشت أمامه عارية ، فكان أقصى ما تمناه حين عاد إليها ، أن يفضي إليها بهذه الرغبة الملحة ، وذهلت تاجوج لهذا الطلب ، وأحست فيه جرحاً لعزتها ..." (١) فتضمر في نفسها نتيجة لهذا الإحساس بالمهانة- أمراً سيكون له دوره - فيما بعد - في التأثير في أحداث القصة ، وتطلب منه أن يقسم أن يلبي لها رغبة بعد أن تمكنه من نفسها ، فأقسم " وهنا يدور القدر بالقصة إلى ناحية المأساة ، فقد أصرت تاجوج – بعد أن لبت طلب زوجها - على أن يمنحها الطلاق براً بقسمه ، وهكذا بلغت القصة القمة في تصوير الإرادة القوية والعزيمة الصادقة عند المرأة ، بينما يقابلها عند الرجل ضعف في الإرادة ... ولم يجد المحلق بداً من الوفاء بوعده ، فطلقها واستسلمت نفسيته إلى أزمة عنيفة قاتلة... وأخذ الإغماء يصرعه بين الفينة والفينة ... وبعد إلحاح شديد ، زارته تاجوج فاسلم الروح على آخر نظرة منها ... ثم كان موت المحلق ، خاتمة الحيوية في صفوف الحمران ، وفاتحة الراحة النفسية في صدور أعدائهم الهندودة ..." .

ويقرأ إحسان عباس هنا جانباً من جوانب جمال هذه القصة " التي تربط بين سعادة الفرد والقبيلة ، وتجعل للملحق في حياتها مكان الروح . لقد كان المحلق رمزا لسيادة الحمران ، فلما مات طمع الهندودة في أعدائهم القدماء ، فأغاروا عليهم ، وليس في الحي محلق يدفع عنه الأذى ... فقتلوا وسبوا ، وكان في السبي تاجوج نفسها ... فذاقت الإذلال بعده ، وعاقبتها الأقدار على هذا الإغراق في فهم الكرامة الذاتية ..." ثم تنتهي القصة بصراع بين سادات الهندودة ، القبيلة المنتصرة - على جمال تاجوج نفسها " ولم يقف القتال بينهم من أجلها ، إلا حين تقدم أحدهم فقضى عليها ... وأصبح قبر تاجوج من ذلك اليوم مزارا لأهل الهوى ..." .

وخلاصة القول هنا أن إحسان عباس جعل من نص القصة الشعبية – ذي الشكل غير الثابت – مادة صالحة للمقاربة النقدية ، واستقراء الجوانب الفنية فيه ، والغاية التي ترتبط ولا ريب بالشعب ، وتعبر بلسانها عن حالة وآماله وهمومه ، وما يحتويه الذهن القومي من فكرة ، لا يجد غير الحكاية الشعبية ، ليصوغ فيها رسالة ربما يود إيصالها لمن هم في موضع السلطة ، وهذه الوقفة من إحسان عباس ، رغم أنها الوحيدة – كما يبدو - ولكنها تصلح أن تكون مثالاً ، ربما كان من الصالح الاحتذاء به في استقراء هذه السير وسبر أغوارها ، والبحث عن روح الجمال والفن فيها ،والتخلص من هذا الحاجز، الذي ينصبه النقاد والدارسون بين الأدب الحديث والسيرة الشعبية ، التي ربما تكون هي المادة الأولية التي تكونت منها القصة القصيرة والرواية العربية ، بدل هذه الافتراضات التي تقول إن القصة القصيرة والرواية العربية مستمدتان من الآداب الغربية .

---

(١)- إحسان عباس : تاجوج في الأدب السوداني ، مجلة القلم الجديد ، ع٤ ، كانون الأول ، س١ ، ١٩٥٢م ، جميع الفقرات المقتطفة في هذه الصفحة من المقال ص ٢٧

خاتمة

لقد مثل التعدد والتنوع في أعمال إحسان عباس ، ما بين تحقيق وترجمة وتأليف في الأدب أو التاريخ أو في نقد الشعر أو النثر – مثل الصعوبة الكبيرة في وجه هذه الدراسة المتواضعة ، ذلك أن الجهد الذي بذلته الدراسة ، تركز في استقراء تلك الأعمال أولا ، ثم فصل نقده للأنواع النثرية عنها ، ذلك أن جزءا كبيرا من مقاربات إحسان عباس للأنواع النثرية القديمة ، قد جاء بين يدي التحقيق أو الدراسة التاريخية الأدبية . وكذلك فقد جاءت مقارباته للأنواع النثرية الحديثة ، على شكل بحوث أو مقالات متداخلة المواضيع ، إذ كان يدرس الظاهرة الفنية أو الأسلوب الفني للأديب ، ويضرب الأمثلة على ذلك من الشعر أو الرواية والقصة القصيرة والمسرحية . وعلى العموم فقد خلص البحث إلى النتائج التالية :

أولا : أن إحسان عباس فهم الأدب على أنه جانب من جوانب الفكر الإنساني ، وأصر باستمرار على أن الأدب يجب أن يكون نابعا من حياة الإنسان ، وأن يكون تجربة حياة ، يصدر من وحيها ويعبر عنها ، ورغم ذلك فإنه لم يغفل الجانب الفني في تعريفه للأدب ، إذ عرفه على أنه تعبير فني وأنه طاقة جبارة تعتمد التفاني في سبيل التعبير المخلص . وآمن من ناحية أخرى ، بوجوب وجود غايتين للأدب ترتبط إحداهما بالأخرى ؛ وهما أن الأدب لابد له من أن يلتقي مع المجالات الفكرية من حيث عمله على تطوير الإنسان والتعبير عن حياته من خلال الغاية الفنية التي تظهر في أروع وأرقى صورها – في نظره - عند الشعور باللذة التي تشيع في النفس عند انكشاف الحقيقة .

ومن ناحية أخرى ، فقد صدر في تعريفه للنقد من جانبين : نظري وتطبيقي، فمن حيث الجانب النظري ، فقد عرف النقد على أنه فعالية بينية وسطية تقع دائما بين فعاليتين أو منطقتين، وذلك انطلاقا من الدور المهم الذي يؤديه النقد باعتباره الحلقة التي تتوسط بين الأدب والجمهور- كما فهمه إحسان عباس - وعرفه من الجانب التطبيقي على أنه تصور كامل للحكم على نتاج مبدع . أما مفهومه لوظيفة النقد الأدبي ، فقد توزع إلى ثلاث وظائف ، اجتهد البحث في تسميتها : الوظيفة الفنية والوظيفة الاجتماعية والوظيفة التعليمية ، فمن حيث الوظيفة الفنية فهو يؤمن أن النقد يقف موقف الدليل الهادي من الفنون إلى أقوم طريق ، حتى يوصل العمل الأدبي الفني إلى الجمهور. أما من حيث الوظيفة الاجتماعية ، فقد ارتبط إيمانه بالدور الوظيفي الاجتماعي للأدب ، بالدور الوظيفي الاجتماعي للنقد كذلك ، فهو يرى أنه إذا كان الأدب موجها لخدمة المجتمع وقضاياه فمن المحتوم أن يكون النقد كذلك . ومن حيث الوظيفية التعليمية للنقد ، فإن دور الناقد ظل على مر التاريخ – كما يرى إحسان عباس - ذا سلطة نظرية ، وهو في هذا يوافق سومرست موم ، الذي يرى بأن من واجب النقاد أن يأخذوا بيد المتلقي ويعلموه – كما مر بنا في ثنايا الفصل الأول - ومع ذلك فقد ظل هذا السلطان نظريا غير مرتبط بالتنفيذ الفعلي ، أو ظل سلطانا مع وقف التنفيذ ، كما يرى إحسان عباس . ومن جانب آخر فقد آمن إحسان عباس بضرورة امتلاك الناقد عددا من الخصائص والأدوات ، حتى يتمكن من إتمام عمله على الوجه الذي يستحقه هذا العمل ، وقد اتصف بهذه الخصائص بحق ، وامتلك هذه الأدوات - التي تم استعراضها - على أتم وجه .

ثانيا : أن مفاهيم إحسان عباس الواضحة والشاملة لكل من الأدب والنقد ، مفهوما ووظيفة ، كانت خلاصة ثقافته الواسعة والعميقة ، التي تكونت لديه على مدار سني تحصيله الثقافي والمعرفي ، وخلاصة تجربته وخبرته في عالم النقد عبر السنين الطويلة ، وثمرة إخلاصه ووفائه لأدب أمته وموروثها الثقافي وقضاياها المعاصرة .

ثالثا : أنه قد بدأ مشواره قارئا ومهتما وناقدا للنثر العربي القديم والحديث ومدركا أهمية الرواية وعاشقا لها ، إذ أنه قد صرح بشغفه بقراءة الأنواع النثرية القديمة والحديثة ، وعلى وجه الخصوص الرواية ، إذ عد العصر الحديث عصر الرواية على الصعيد الأدبي ، إلا أنه قد انصرف بعد ذلك عن نقد الرواية بالذات لعدد من الأسباب الوجيهة التي تم رصدها في الفصل الأول من هذه الدراسة .

رابعا : أنه قد تعامل مع قدر لا يستهان به من الأنواع النثرية العربية القديمة ، إلا أنه – كما يبدو – كان يستقله بالمقارنة مع جهوده في الجوانب الأخرى ، ولا سيما نقد الشعر ، وبنظرة أكثر تحديدا ، فقد انحصرت دراساته للأنواع النثرية القديمة في ثلاثة أنواع : الرسالة الفنية والخطبة والمقامة ، وقد تركز الجانب الأكبر من جهوده في نقد ذلك النثر ، في مجال نقد الرسالة ، الذي كان يأتي بين يدي التحقيق ، كما في نقده لرسالتي : أبي العلاء المعري في تعزية أبي علي بن أبي الرجّال في ولده أبي الأزهر ، ورسالة طوق الحمامة في الألفة والألاّف لابن حزم الأندلسي، وقد كان يضمن تحقيقاته الكثير من النظرات النقدية ويلقي بأضواء ساطعة على السياق الداخلي للنص المحقق والسياق العام . أو يأتي على شكل دراسة لأسلوب كاتب معين في كتابة الرسائل ، كما في دراسته لأسلوب ابن حيان المؤرخ ، أو أسلوب عبد الحميد الكاتب ، أو يأتي على شكل دراسة لحال الرسائل الفنية في عصر معين ، كما في دراسته للرسائل الأندلسية في عصري : سيادة قرطبة ، والطوائف والمرابطين، ودراسته للرسائل في السودان في عصر المهدية في القرن التاسع عشر الميلادي ، وقد تمت الإشارة إلى الأسباب التي دعت البحث إلى إدراج هذه الرسائل ضمن الفصل الخاص بنقده للنثر العربي القديم . ولم تحظ رسالة فنية بدراسة مستقلة منه في هذا الإطار ، إلا رسالة الغفران لأبي العلاء المعري . وربما يعود اهتمامه بالرسالة الفنية أكثر من غيرها من الأنواع النثرية الأخرى ، لكون هذا النوع الأكثر شيوعا في تلك العصور ، لأهمية الرسالة بسبب حاجة الدول إليها في السياسة ، وتدبير شؤون الحكم والرعية ، أكثر من الخطبة والمقامة .

خامسا : أن نقده للأنواع النثرية الحديثة قد فاق تعاملاته مع الأنواع النثرية القديمة من حيث الكم ، إذ توزعت مقارباته النقدية في هذا المجال ، على القصة القصيرة والرواية والمسرحية والسيرة ، وقد حظيت القصة القصيرة بالجانب الأكبر من جهده في هذا الجانب . فبها كانت بدايته مع نقد النثر الحديث ، في مطلع الخمسينات من القرن العشرين ، واستمر ناقدا لها على فترات متقطعة ، حتى الفترة الأخيرة من حياته مطلع التسعينات من ذات القرن في الفترة العمّانية ، ولم يحدد نقده في نتاج أدباء بلد عربي معين ، فقد كان ينظر إلى القصة القصيرة على أنها أدب عربي ، فتناول مجموعات قصصية لكتاب عرب من السودان ومصر ولبنان وفلسطين والأردن. وربما يعود اهتمامه بالقصة القصيرة إلى كون هذا النوع من الإبداعات الفنية ، لا يحتاج الوقت الطويل من القراءة اللازمة للمقاربة النقدية ، ذلك أنه ظل يشكو على الدوام ، من قلة الفراغ وكثرة المشاغل ، بسبب أعباء الحياة في شؤونها الأخرى . أما بالنسبة إلى تعامله النقدي مع الرواية فقد كان أقل من حيث الكم قياسا بالقصة القصيرة، إذ إنه قد تعامل مع عدد محدود من الروايات لرئيف خوري ، وحليم بركات وغسان كنفاني . وقد مر مرورا سريعا بمسرحيتين لبشر فارس ومسرحية لعصام محفوظ . أما في مجال السيرة فقد تناول في كتابه " فن السيرة " مفهومه لمصطلحي السيرة الغيرية والسيرة الذاتية والدافع والغاية من كتابتهما وعناصرها الفنية .

سادسا : أن هذه المقاربات يغلب عليها الوضوح والبساطة في اللغة والطرح وأسلوب الدراسة ، ويغلب عليها كذلك الموضوعية والإيجاز في التناول ، فقد تطلب هذه الصفات والخصائص من النقاد ، في الجانب النظري من فكره النقدي ، وانتهجها في الجانب التطبيقي من عدته النقدية ، فجاء أسلوبه في الطرح واضحا ، وكان موضوعيا غير متعصب إلا للحقيقة ، وكانت مقارباته النقدية للأنواع النثرية القديمة أو الحديثة موجزة ، رغم اكتنازها بالموضوعات الكبيرة ، ذلك أنه لم يخصص لنوع من هذه الأنواع النثرية دراسة موسعة مطولة ، إلا في موضع واحد هو كتابه فن

السيرة ، الذي غلب عليه الجانب النظري في النقد أكثر من الجانب التطبيقي ، فجاءت مقارباته للأنواع النثرية القديمة – كما أسلفت القول – بين يدي التحقيق أو ضمن دراسة أسلوب كاتب معين ، أو ضمن الدراسة التاريخية للأدب في عصر ما ، أما مقارباته النقدية للأنواع النثرية الحديثة فقد جاءت كلها على شكل بحوث أو مقالات ، ولم تأت على شكل مؤلفات مطولة كما في نقد الشعر ، من مثل كتبه : بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، أو عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، أو اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، أو فن الشعر ، أو الشعر العربي في المهجر .

سابعا : أنه لم يدرس أي نوع نثري قديم أو حديث ، ضمن منهج من مناهج النقد الغربية الحديثة ، بل كان يستفيد منها في بعض الأحيان ، ولا سيما المنهجين النفسي والاجتماعي لأنه كان يهتم بالسياق الخارجي والغاية الفنية من العمل الأدبي . فكان النص الذي ينقده ، هو الذي يحدد له المنهج الذي سيدرس النص على أساسه ، وقد قال محيي الدين صبحي كلمة في مقدمة كتابه " إحسان عباس والنقد الأدبي " في منهج إحسان عباس في نقد الشعر ، أحسب أنها تتمتع بقدر كبير من الصحة والصواب ، وأن ما فيها من معنى ينسحب على نقده للأنواع النثرية ، وهي قوله : إن " لدى د . إحسان عباس إجراء نقديا ، وليس منهجا ، وهذا أبلغ دليل على أن الرجل ناقد أصيل ، فمثل هذا الناقد يترك للنص قيد الدراسة أن يحدد له منهجه ، فالنص الاجتماعي يتطلب تحليلا للخلفية الاجتماعية ، والنفسي للنفسية " (١). والأمر ذاته ينسحب على نقده للنثر ، فليس لديه منهج في نقد النثر ، وإنما إجراء نقدي ، يمكن تحديد معالمه العامة على النحو التالي : ففيما يخص الأنواع النثرية القديمة ، كان تركيزه منصبا - في الأغلب - على سياق النص ، أكثر من تركيزه على سياق المؤلف ، أو سياق الظاهرة الفنية ، فكان يقرأ النص ويستخرج العناصر الفنية منه . أما فيما يتعلق بنقد الأنواع النثرية الحديثة ، فقد كان ينظر إلى العمل الفني من ثلاثة جوانب : أولها أنه كان ينظر إلى المجموعة القصصية على أنها وحدة عضوية واحدة ، فينظر إليها من زاوية محددة ، يرى أنها تربطها وتشيع فيها وتكتنفها ، ثم يبدأ باستقرائها على هذا الأساس، وهذا ينسحب على نظرته إلى الرواية والمسرحية أيضا ، وثانيها أنه كان يهتم بالسياق الخارجي الذي وضع فيه العمل الأدبي، ذلك أنه تطلب من الأديب العربي – في الغالب – ضرورة الالتزام بقضايا الإنسان ووجوب صدور الأدب وتعبيره عن حياة الإنسان وقضايا الأمة العربية في العصر الحديث، لذلك فقد أشاد في أكثر من موضع بالواقعية وروادها من الأدباء العرب ، ومما لاشك فيه أنه كان متأثرا في هذا الجانب بمفهومه للأدب والنقد ووظيفتيهما وارتباط هذا المفهوم بحياة الإنسان والتعبير عنها . وثالثها أنه كان يستقرئ السياق الداخلي للنص ويغوص في أعماقه ويستنطقه ويبحث عن العلاقات الفنية فيه وأبعادها ومراميها واضعا يده على جوانب التميز أو القصور فيها وموجها صاحبه لما فيه فائدته وفائدة الأدب العربي بشكل عام .

ثامنا : أنه كان لمعرفته بالأدب الحديث ، ومعايشته للأدباء المحدثين المعايشة المحسوسة عن قرب، دور في توازن نظرته إلى سياق النص والسياق الخارجي ، وهنا يحسن الاستشهاد بقول بكر عباس : " إن المعرفة بالأديب وعصره ، تكسب الناقد قدرا كبيرا من فهم ما يستغلق عليه بدونها ، وقدرة على ترجيح الاحتمالات المتاحة ، إن لم توصله إلى درجة من اليقينية القاطعة "(٢) هذا الجانب الذي تتميز فيه مقارباته للنثر الحديث ، عن مقارباته للنثر القديم ، الذي تعرف إحسان عباس على أدبائه ونصوصهم والعصور التي عاشوا فيها عن طريق القراءة ، الأمر الذي ربما يكون له دور كبير في تركيز نظرته على سياق النص ، فيما يخص نقده للنثر القديم ، ولعل مما يدعم هذا الفرض ، أننا لم نجد في مقارباته النقدية للأنواع النثرية القديمة تركيزا على الغاية ، مثلما تطلبها وركز عليها في دراسته للأنواع النثرية الحديثة ، مرتبطة بالإنسان وقضاياه ووجوب الصدور عنها

---

(١)- محيي الدين صبحي: د . إحسان عباس والنقد الأدبي ص٨

(٢)- بكر عباس: إحسان عباس والبحث عن البطل ، ضمن " دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس ، بمناسبة بلوغه الستين " تقديم وداد القاضي

ومعالجتها .

تاسعا : أنه ظل يشكو على الدوام من ضعف المصطلح النقدي العربي الحديث ، لسببين : أولهما ، أن المصطلح النقدي في عالم النقد العربي الحديث ، تابع للمصطلح النقدي الغربي المتطور المتجدد باستمرار ، تبعا لتطور المناهج والنظريات النقدية الغربية ، لذلك فقد ظل المصطلح النقدي العربي الحديث– في نظره – عاجزا عن متابعة الجديد من المصطلحات النقدية الغربية ، ارتباطا بالسبب الثاني وهو ضعف حركة الترجمة لتلك المصطلحات وغياب التنسيق بين الأقطار العربية في الترجمة ، فالمصطلح النقدي قد يشيع في بلد عربي بلفظ ومعنى ، يشابه أو يغاير اللفظ والمعنى في بلد آخر .

وعلى العموم فان إحسان عباس في هذا الجانب ، لم يكن بالتابع تبعية تامة في استعمال المصطلحات النقدية الغربية ، وإنما كان يستعمل المصطلح النقدي الغربي بلفظه وحروفه ، مردفا إياه بترجمته بالعربية ، أو كان يستعمل المصطلح المكون من لفظتين إحداهما عربية والأخرى معربة عن اللغات الأخرى ، وما عدا ذلك فقد تميز بقدرة كبيرة على خلق المصطلح النقدي العربي الحديث ، من وحي التطبيق المباشر ، فجاءت مصطلحاته على عدة أشكال – كما أسلفت القول في الفصل الأول – مفردة أو ثنائية أو ثلاثية اللفظة ، وكان - في كثير من الأحيان - يضع بعض الألفاظ ، بين قوسين ، للدلالة على أهميتها ، مع مقدرة على تقليب المصطلح على حسب السياق ، الأمر الذي يوحي بقدرة النقد العربي الحديث ، على خلق المصطلح النقدي الخاص به ، إذا توفر الناقد القادر المؤمن بأمته وأدبها وثقافتها وتراثها ، غير المنساق في أثر الثقافات الغربية الحديثة .

وأخيرا فإن هذا البحث يأمل في أن يكون قد أجاب عن بعض الأسئلة وألقى الأضواء على جهد ناقد له قامته في تاريخ النقد العربي الحديث ، وأضاف حقيقة علمية جديدة ، كما يأمل في أن يكون قد أثار أسئلة أخرى تشكل بؤرا لدراسات وأبحاث تسهم في رفد الحركة العلمية العربية الحديثة ، والله ولي التوفيق .

قائمة المصادر والمراجع :

أولا - المصادر:

أ ــ الكتب

١- الأندلسي (ابن حزم) : طوق الحمامة في الألفة والألاف ، تح إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٣م

٢- عباس (إحسان) : أبو حيان التوحيدي ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦م

٣ - عباس(إحسان) : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٢م

٤- عباس (إحسان) : بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ : بيروت ، دار الغرب الأندلسي ، ٢٠٠٠ م

٥- عباس(إحسان) : بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٦ ، بيروت ، ١٩٩٢م ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان .

٦- عباس (إحسان) : تاريخ الأدب الأندلسي : عصر سيادة قرطبة ، دار الثقافة ، ط٧ ، بيروت ، ١٩٨٥م

٧- عباس (إحسان) : تاريخ الأدب الأندلسي : عصر الطوائف والمرابطين ، دار الثقافة ، ط٧ ، بيروت ، د ت .

٨- عباس(إحسان) : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٣م ــ ١٤٠٤ه

٩- عباس(إحسان) : الحسن البصري ، سيرته ، شخصيته ، تعاليمه ،وآراؤه . دار الفكر العربي ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٥٢م

١٠- عباس (إحسان) : الشريف الرضي ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٩

١١- عباس (إحسان) : عبد الحميد بن يحيى الكاتب ، وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١، عمان ، ١٩٩٨م

١٢- عباس(إحسان) : غربة الراعي ، سيرة ذاتية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٩٦م

١٣- عباس (إحسان) : فن السيرة ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٦م

١٤- عباس (إحسان) : فن الشعر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٦م

١٥- عباس (إحسان) : ملامح يونانية في الأدب العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ بيروت ، ١٩٩٣م
١٦- عباس (إحسان) : من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب ، جمع وتقديم د. وداد القاضي ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م.

١٧- المعري (أبو العلاء) : رسالة في تعزية أبي علي بن أبي الرجّال في ولده أبي الأزهر ، حققها وقدم لها إحسان عباس ، ط١ ، دار الفكر العربي

١٨- شعر الخوارج ، جمع وتقديم إحسان عباس : دار الثقافة ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٤م

ب – البحوث والمقالات

١ - دراج ، فيصل ومريد البرغوثي : " إحسان عباس (أنا ذلك الراعي) " مجلة الكرمل ، ع ٥١فلسطين في النقد ، ربيع ١٩٩٧م
٢ - رشاد أبو شاور : " مع الدكتور إحسان عبس " ، مجلة شؤون عربية ، ع١٩ / ٢٠ ، أيلول – تشرين الأول ، ١٩٨٢م ، ١٤٠٢ه
٣- عباس ، إحسان : " النقد العربي القديم من خلال مفهومات النقد الحديث " مجلة المعرفة ، العدد ١٢٦ ، آب ، دمشق ، ١٩٧٢م
٤ - عباس ، إحسان : " النقد الأدبي في الأندلس " ، مجلة الأبحاث ، العدد ٢ ، ك١ ، ج٤ ، س١٢بيروت ، ١٩٥٩م
٥- عباس ، إحسان : " قرأت العدد الماضي في الآداب " مجلة الآداب ، العدد ٨ ، آب ، ١٩٦١م

٦- عباس ، إحسان : " ندوة أزمة النقد الحديث " مجلة الآداب ، العدد٣ ، آذار ، ١٩٧١م

٧- عباس ، إحسان : " اتجاه جديد في الشعر السوداني " مجلة الشعر ، ربيع عام ١٩٥٨م

٨- عباس ، إحسان : " الإبداع الفني في رسالة الغفران " مجلة الأديب ، بيروت ، ١٩٥٥م

٩- عباس ، إحسان : " التوحيدي معاصرا لنا " مجلة فصول ، م١ ،ع١ ، القاهرة ، ربيع ١٩٩٦م

١٠- عباس ، إحسان : الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر ، مجلة الآداب ، ع٣ ، آذار ، س١٠ ، ١٩٦٢م
١١- عباس ، إحسان : شخصية العام ١٩٩٦الثقافية ، مجلة الحديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع١٢ ، س٣ ، عمان ، شتاء ١٩٩٦م

١٢- عباس ، إحسان : ابن شهيد الأندلسي وشارل بلا ، مجلة الأبحاث ، كانون الأول ، س١٩ ، ١٩٦٦م

١٣- عباس ، إحسان : في حديث لمجلة أفكار ، مجلة أفكار ، ع١١٣ ، عمان ، ١٩٩٣م

١٤- عباس ، إحسان : الجانب السياسي من رحلة ابن العربي إلى المشرق ، مجلة الأبحاث ، ج٢ ، حزيران ، س١٦ ، ١٩٦٣م

١٥- عباس ، إحسان : رحلة ابن العربي إلى المشرق ، كما صورها " قانون التأويل " مجلة الأبحاث ، ج٢ ، ك١ ، س٢١ ، ١٩٦٨م

١٦- عباس ، إحسان : طريقة ابن حيان في الكتابة التاريخية / مجلة الفكر العربي ، ع٢٧ ، س٤ ، أيار – حزيران ، ١٩٨٢م

١٧- عباس ، إحسان : مكسيم غوركي الناقد ، مجلة الأديب ، ج٣ ، م٢٥ ، مارس ، س١٣ ، ١٩٥٤م

١٨- عباس ، إحسان : الأدب السوداني في القرن التاسع عشر ، مجلة القلم الجديد ، ع٧ ، آذار ، س١ ، ١٩٥٣م

١٩- عباس ، إحسان : نظرة في ملف الأدب السوداني ، مجلة الآداب ، ع٥ ، أيار ، س٢٣ ، ١٩٧٥

٢٠- عباس ، إحسان : أمسيات المربد في الميزان / قصائد الأمسية الثانية ، مجلة الآداب ، ع٥ ، أيار ، س٢٠ ، ١٩٧٢م

٢١- عباس ، إحسان : أحمد أمين : طريقته في الكتابة والتأليف ، مجلة الأبحاث ، ك١ ، ١٩٥٥م

٢٢- عباس ، إحسان : نظرة في شعر إبراهيم طوقان ، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع٦ ، س٢ ، ربيع عام ١٩٩٥م

٢٣- عباس ، إحسان : قرأت العدد الماضي في الآداب ، مجلة الآداب ، ع٧ ، تموز ، س٨ ، ١٩٦٠م

٢٤- عباس ، إحسان : استفتاء الآداب ، مجلة الآداب ، ع٣ ، آذار ، س١٢ ، ١٩٦٤م

٢٥- عباس ، إحسان : الغجر والصبية لجواهر الرفايعة ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٧ / ٨ / ١٩٩٣م ، ع٩٣٤٣

٢٦- عباس ، إحسان : يوم عادي لليلى الأطرش ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٤ / ٩ / ١٩٩٣م ، ع٩٣٧١

٢٧- عباس ، إحسان : مجموعة الباب لسليمان الأزرعي ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٥ / ٦ / ١٩٩٣م ، ع ٩٢٨٠

٢٨- عباس ، إحسان : ملامح رمزية في مجموعة الحصان لهند أبو الشعر ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ،٧ / ٥ / ١٩٩٣م ، ع٩٢٣٦

٢٩- عباس ، إحسان : ملاحظات حول قصص عدي مدانات ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ١٢ / ٢ / ١٩٩٣م ،ع ٩١٥٣

٣٠- عباس ، إحسان : ملاحظات حول قصص عدي مدانات ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ١٩ / ٢ / ١٩٩٣م ،ع ٩١٦٠

٣١- عباس ، إحسان : اليدان مرآة الإنسان(قراءة في قصص نحو الوراء لبسمة النسور) ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٦ / ٢ / ١٩٩٣م ، ع٩١٦٧

٣٢- عباس ، إحسان : كلمة وفاء في ذكرى صديق ، ملحق صحيفة الدستور الثقافي ، ٢٢ / ١ / ١٩٩٣ع ٩١٣٢

٣٣- عباس ، إحسان : أعوام من عمر الأقصوصة السودانية ١٩٣٠ – ١٩٣٦ ، مجلة القلم الجديد ، ع٣ ، تشرين الثاني ، س١ ، ١٩٥٢م

٣٤- عباس ، إحسان : مكتبة الأديب ، أربعة كتب من الأردن ، مجلة الأديب ، ج٨ ، م٢٨ ، س١٤ ، أغسطس ، ١٩٥٥م

٣٥- عباس ، إحسان : رئيف خوري والقصة ، مجلة الآداب ، ديسمبر ، س١٥ ، ١٩٦٧م

٣٦- عباس ، إحسان : قرأت العدد الماضي في الآداب / القصص المصرية ، ع٥ ، حزيران ،س٢١ ، ١٩٧٣م

٣٧- عباس ، إحسان : تنازلات من أجل الموت وحده / تعليق على قصص فلسطينية ، مجلة الآداب ، ع١١ ، تشرين الثاني ، س٢٢ ، ١٩٧٤م

٣٨- عباس ، إحسان :المرحوم الأستاذ أحمد أمين ، طريقته في الكتابة والتأليف ، مجلة الأبحاث ، ع٤ ، كانون الثاني ، ١٩٥٥م

٣٩- عباس ، إحسان : تاجوج في الأدب السوداني ، مجلة القلم الجديد ، ع٤ ، كانون الأول ، س١ ، ١٩٥٢م

٤٠- عباس ، إحسان : الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني ، دراسة في فكره القصصي ، مجلة شؤون فلسطينية ، ع١٣ ، أيلول ، ١٩٧٢م

٤١- عباس ، إحسان : أصابع حزيران والأدب الثوري ، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م

٤٢- عباس ، إحسان : المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م

٤٣- عباس ، إحسان : كتاب " حياتي " لأحمد أمين ، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م

٤٤- عباس ، إحسان : النثر السوداني في عصر المهدية ، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م

٤٥- عباس ، إحسان : سومرست موم : القصة القصيرة ، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م
٤٦- عباس ، إحسان : نهضة الشعر في السودان، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م
٤٧- عباس ، إحسان : القوس العذراء ، ضمن " بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ " بيروت ، دار الغرب الأندلسي ، ٢٠٠٠ م
٤٨- عباس ، إحسان : توجيه النقد الأدبي للفكر العربي وخدمته لقضايا المجتمع ، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م
٤٩- عباس ، إحسان : ثلاثة شعراء وثلاث قصائد، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م
٥٠- عباس ، إحسان : الزيتونة المسلمة، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م
٥١- عباس ، إحسان : شوقي شاعر العصر للدكتور شوقي ضيف ، ضمن " من الذي سرق النار " تقديم وداد القاضي . المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠م

ثانيا : المراجع العربية

أ ــ الكتب

١- ابن حمدون : التذكرة الحمدونية / تصنيف ابن حمدون محمد ابن الحسن بن محمد بن علي ، تح إحسان عباس - بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٦م

٢- أدهم (علي) : لماذا يشقى الإنسان ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، ط١ ، مصر ، د ت

٣ - بكار (يوسف) : إحسان عباس وتحقيق الشعر، ضمن: " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " مؤسسة عبد الحميد شومان ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٨م
٤ - جرار (ماهر) أنت الغريب في معناك ، ضمن: " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " مؤسسة عبد الحميد شومان ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٨م
٥- دراج (فيصل) : إحسان عباس قارئا للبياتي والسياب ، ضمن: " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " مؤسسة عبد الحميد شومان ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٨م
٦- السعافين (إبراهيم) : إحسان عباس ناقد بلا ضفاف ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ٢٠٠٢م
٧- السعافين (إبراهيم) : في محراب المعرفة ، دراسات مهداة إلى إحسان عباس ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧م
٨ - السعافين (إبراهيم) : إحسان عباس : قلق الوجود وشهوة الحياة ، ضمن: " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " مؤسسة عبد الحميد شومان ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٨م
٩ - السعافين (إبراهيم) : إحسان عباس بين الرعوية والرؤية الرومانتيكية ، مقدمة في قراءة شعره ، ضمن " في محراب المعرفة ، دراسات مهداة إلى إحسان عباس " تقديم إبراهيم السعافين ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧م
١٠- السمرة (محمود) : في النقد الأدبي ، الدار المتحدة للنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٤م

١١ - شاكر (تهاني) : السيرة الذاتية في الأدب العربي ، فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس ، نموذجا ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، ط١ ، عمان ، ٢٠٠٢م
١٢- شاهين (محمد) : تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال ، تقديم إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩٣م
١٣ - الشيخ (خليل) : إحسان عباس وفن السيرة ، ضمن: " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " مؤسسة عبد الحميد شومان ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٨م
١٤- صبحي (محي الدين) : د . إحسان عباس والنقد الأدبي/ دراسة ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤م
١٥ - عباس (بكر) : إحسان عباس والبحث عن البطل ، ضمن " دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس ، بمناسبة بلوغه الستين " تقديم وداد القاضي، الجامعة الأمريكية ، ط١، بيروت ، ١٩٨١م
١٦- عباس (عباس عبد الحليم) : إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٢م
١٧- عبد الدايم (يحيى ابراهيم) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٧٥م
١٨- عياد (شكري) : إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر ، ضمن " في محراب المعرفة ، دراسات مهداة إلى إحسان عباس " تقديم إبراهيم السعافين ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧م
١٩ - غيث (عبد الله أمين) : ألوان الطيف : دراسة في فكر إحسان عباس النقدي ، ضمن ضمن " في محراب المعرفة ، دراسات مهداة إلى إحسان عباس " تقديم إبراهيم السعافين ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧م
٢٠- القاضي (وداد) : دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس ، بمناسبة بلوغه الستين ، الجامعة الأمريكية ، ط١، بيروت ، ١٩٨١م.
٢١ - القاضي (وداد) : مقامات بديع الزمان الهمذاني ، تقنية القناع ومراميها الفنية والفكري ، ضمن " في محراب المعرفة ، دراسات مهداة إلى إحسان عباس " تقديم إبراهيم السعافين ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٧م
٢٢- مؤسسة عبد الحميد شومان : إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٨م
٢٣- موسى ، عز الدين عمر : إحسان عباس مؤرخا ، الندوة الدولية عن إحسان عباس ، عمان ، ٢٩ – ٣٠ / ٢٠٠٤
٢٤- ناصف (مصطفى) : محاورات مع النثر العربي ، ١٩٩٧م ، الكويت ، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب م
٢٥ - نضال (نزيه) : د إحسان عباس ، شمولية المثقف وموسوعية المعرفة ضمن: " إحسان عباس ناقدا محققا مؤرخا " مؤسسة عبد الحميد شومان ، ط١ ، عمان ، ١٩٩٨م
٢٦- النصير (ياسين) وغالي شكري : برج بابل / النقد والحداثة الشريدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٩٤م
٢٧- الواد (حسين) : البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، " دراسة " الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، د ت

ب – الدوريات

١- حمود ، ماجدة : النقد الأدبي لدى د . إحسان عباس ، مجلة أفكار ، ع١١٣ ، عمان ، ١٩٩٣م

٢- الصكر ، حاتم : مفردة من كتاب معلم كبير : مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات ، ع١ ، س١ ، شتاء ١٩٩٤م

ثالثا : المراجع الأجنبية المترجمة :

١- أدل (ليون) : فن السيرة الأدبية ، تر صدقي حطاب ، دار العودة ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٨م
٢- فراي (نورثروب) : تشريح النقد ، تر محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، ط١ ، عمان ١٩٩١م
٣- ماي (جورج) : السيرة الذاتية ، تر محمد القاضي وعبد الله صولة ، بيت الحكمة ، د ط ، قرطاج تونس
٤- زيولكوفسكي (تيودور) : أبعاد الرواية الحديثة ، نصوص ألمانية وقرائن أوروبية ، تر احسان عباس وبكر عباس ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٩٤م

Abstract

This study is handling a part of Ehssan Abass ' wide efforts and it is a criticism to Arabic prose in its both old and new kinds ,to distinguish old and new Arabic prose types and first of all to get it out of his studies ,researches and his wide Articles and secondly to search in his criticism to it . This study has been established on many important suppositions such as : His critical dealing with Arabic prose in its both old and new parts and this shaping much things we can not under estimate it , and may individualize in a separate study or Ehssan Abass possess a tools , critical property and his obvious comprehensive understanding for both literature and criticism and their function .This is the qualifications which made him reaches this level of knowledge in modern Arabic criticism , he own a fixed method in his critic to this types , researching in this method has streamed the modern Arab critical movement .

Starting from this theories ,this study has tried to answer a group of questions ,first of it concerns with Ehssan Abass' understanding for both literature and criticism and their function , qualified criticism and its relation with other Arabic prose in its both old , new kinds and its resource .And the second one concerns with prose kinds . Is he deal with all kinds of Arabic prose in its both old and new kinds or some of them ? what are this kinds ? and what is his method in this dealing ? Has he got a benefit from the old heritage Arabic prose in this method or other modern Arabic prose or from all of it or he has his own distinguished criticism way ? and what is the limitation of this way ?

This study has been divided into three chapters , the first chapter literature and criticism and their function, qualified criticism and its relation with other Arabic prose in its both old , new kinds and its resource and the second chapter criticism of old Arabic prose according to the gradual time base to produce his kind of study for old Arabic prose and the third chapter about modern Arabic prose on the base of the gradual time too .Producing a kind of modern Arabic prose . To follow up the limitation of his method on the base of this gradual .

The survey come out with clear comprehensive understanding of what has Ehssan Abass possess for both literature and criticism and their function and qualified criticism, and he has a good relationship with this kind of prose , this relationsnip comes from two source ,his comprehensive education and his sincerity to the old and new Arabic literature of his own national heritage. He deals in the chapter of old Arabic prose with letters , speeches and odes .In the modern Arabic chapter he deal with short story , novel ,drama and biography He has not come close to this kinds to get a benefit out of the Arabic critical national heritage .To guarantee the modern Arabic criticism .he has own distinguished critical way which allowed him fix it as follow : He was focusing on his critical dealing with old Arabic prose kind text and scanning its technical