المعـــايير النقديـــة عنـــد مـي زيـــــادة

إعداد

أ . د / عبد الحميد الضوي لبيب علي
أستاذ الأدب والنقد المساعد
بكلية الدراسات الإسلامية والعربية بنين بقنا

لقـــد ودعـــت " مي زيادة " الحياة ١٩٤١ بعد أن تركت خضماً هائلاً من الأعمال الأدبية في شتى أجناسها " شعراً ، وقصة ، ومقالة ، وخاطره ، وطرائف ، وفكهات ، ودراسات أدبية متنوعة " هذا بجانب ما اهتمت به "مي زيادة " من اهتمامات سياسية واجتماعية ، وعلمية، ولغويـــة ، وتربوية وكان لهذه الإهتمامات أثر واضح في حياتها حيث احـــتل حيزاً كبيراً من تراثها الأدبي الذي خلفته بعد حياتها الحافلة بعد الندوات الأدبية في صالونها الأدبي الذي استقطبت إليه رجال السياسة والفكـــر والأدب في مصر والعالم العربي ، فبحق شغلت الأديبة " مي " مقالاتهـــا وكتاباتها الأدبية الكثير والكثير من المهتمين بالأدب إلا أنها استطاعت أن تنأى بنفسها عن المعارك الأدبية التي اشتعل أوارها في القرن العشرين .

وسنخص بحثنا هذا ، على رغم من كثرة تراثها الأدبي ، على مـــا كان متصلاً بمعاييرها النقدية التي تضمنتها الكثير من آرائها في شتى الفنون الأدبية .

وتقوم الدراسة على المحاور الآتية :

١- كتاب : عائشة التيمورية .

٢- كتاب : وردة اليازجـــي .

٣- كتاب : باحثة الباديـــــة .

٤- المقالات والرسائل التي تناولت فيها :

أ- كتابي جبران خليل جبران (المواكب، ويسوع ابن الإنسان)

ب- شاعرية إسماعيل صبري .

ج- مسرح توفيق الحكيم ، وبيراندللو الإيطالي .

د – قصة أمبير لفيكتور هوجو .

هـ- شعر شبلي شميل .

وتتركز هذه الدراسة على جانبين من معاييرها النقدية :-

أولاً : الجانب النظري الذي سيكشف لنا مدى جهودها في مجال الدراسات النقدية .

ثانياً : نعرض جانباً من نقدها التطبيقي .

ثم نستعرض عدة ملاحظات متصلة بتراثها النقدي لنبين كيفية تثمين دورها في حركة النقد المعاصر .

(١)

لم تترك لنا " مي زيادة " مباحث نقدية ذات استقلالية تعرض لنا وتبلور فكرها النقدي ، إنما تناثرت دراستها ومقولاتها في مفهوم النقد ، ودور الناقد وأدواته ، وثقافته وموضوعيته خلال تراثها النقدي التطبيقي .

لذا سنلجأ في الوقف على فكرها النظري إلى اقتباس عدد من مقولاتها في هذا المجال . التي تعلى من شأن النقد ، وترى أنه سمة عصرية ، فالنقد من أخص خواص عصرنا في السياسة ، والإدارة ، والقانون ، والتاريخ والأدب ، والاجتماع ، وتراه شائقاً بمختلف اللغات والأساليب حتى الاكتشافات العلمية وانقياد عناصر الطبيعة لخدمة الإنسان جاءت عن طريق النقد "[١]" .

---

(١) مي زيادة : الأعمال الكاملة ج ٢ ص ٣٧٩ تقديم سلمى الحفار الكزبري مؤسسة نوفل بيروت سنة ١٩٨٤م

ولـــمىّ زيـــادة رأي في معيار النقد الأدبي حيث ترى أن النقد الأدبـــي يمتاز عن النقد في سائر المعارف الأخرى ، حيث إن الأساس في نقدها تلك المعارف " هو تحديد الخطأ والصواب ، أما النقد الأدبي فلا إطلاق فيه "[١]" .

فالـــنقد عـــند " مي " ليس بالبلاغ العسكري الذي يعلن الأحكام العـــرفية ، ولا هو بالمنشورات التي تحرم عضواً من شركة المؤمنين وشـــفاعة القديســـين ، ولا هو بأمر " المعلم " القروي " على الطراز القديـــم " غضب على تلميذ مسكين لم يحفظ أمثلته كما ينبغي ، فحظر عليه أن يأكل ، أو يشرب ، أو يتحرك ، أو يتنفس بغير سماحة كلا ، ليس النقد شئ من ذلك "[٢]" .

ولكـــنها تـــراه " نظـــرة فرد معرض للخطأ في عمل فرد آخر معرض للخطأ ، يختلف عنه ميولاً ، وتأثيراً ، وكفاءة ووراثة "[٣]" .

ولذلك فهي تسخر من أولئك العصريين الذين يمارسون مهمتهم من موقف سلطوي بطريكي ، ويرون النقد طعناً ، وتحملاً ، وتجريحاً، لا يلتفتون إلى غير ذلك في العمل الفني ، ومن أجل ذلك تقترح " مي " أن تستبدل كلمة " نقد " بكلمة " تمييز " لأنها الأقرب إلى طبيعة دورهم فلعل كلمة نقد هي التي أوهمت معالج النقد ، وأوهمت الناس أنه لا بد من الطعن والتحامل ليكون النقد بارعاً "[٤]" .

---

(١) عائشة التيمورية – مي زيادة – مؤسسة نوفل بيروت ١٩٢٢م ص ١٦ .
(٢) المرجع السابق ص ١٦ .
(٣) المرجع السابق ص ١٦ .
(٤) الأعمال الكاملة ج ٢ ص ٣٨٠ .

فالنقد عند " مي زيادة " له أدبياته وأخلاقه ، التي تسمو به إلى مكانـــة تليق بالجهد الإنساني المبذول في العمل المبدع ، أياً كان هذا الأثر .

فـــإذا كان الأدب واجباً في الخطاب الشفهي ، فهو في الخطاب الكتابي أوجب ، وأول مظاهر الأدب هو التهيب أمام شخصيات الناس ، لكونها شخصيات إنسانية فحسب ، فكيف بها إذاً هي بذلت مجهوداً ما، وكانت ذات ميزة علمية ، أو فنية وأخلاقية ؟ "[1]" .

ولعـــل هـــذا يفســـر لنا بعدها ونأيها عن الصراعات والمعارك الأدبية وعلاقتها الطيبة بكل رموز الحركة الفكرية والأدبية في حقبتها.

ولهـــذا نجدهـــا تعـــلن تمردها واعتراضها على صورة " النقد الحديـــث " آنذاك التي تراها قد أخلت بأدبيات النقد الحديث ، فتقول : " ويفكهـــني أن أتخيـــل أحياناً أن جميع اصطلاحات الثناء والإطراء " قد أضـــربت عـــن العمل " هي الأخرى لحين ما ، فتأكأت في مكان واحد متماســـكة متجمدة ، ففاجأتها قنبلة تائهة فانفجرت وهي تتطاير قطعاً قطعـــاً ملتهـــبة تقمصـــت بفضـــل النقدة " العصريين " قذفاً ، وطعناً ، وتهجماً "[2]" .

وتـــرى " مـــي زيـــادة " أن النقد الأدبي في وقتنا الحاضر يعد ضرورة للفنان وللجمهور المتلقي ، وللأديب ، وللمثقف المتخصص ، وبرؤيـــتها هـــذه تقـــف فيما يراه الشاعر الناقد " شارل بودلير " عن إجابـــته لسؤال وجه إليه : ما نفع النقد ؟ فيجيب قائلاً : " الفنان يلوم

---

(١) عائشة تيمور - ص ١٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .

الـــناقد في أنه لا يفلح في تعليم المتفرج للرسم والنظم . وهو كذلك لا يعلم الفنان الذي لولا فنه ما كان النقد "[1]" .

ولقـــد انطلقت أديبتنا مقدرة دور الناقد في حياتنا الأدبية وذلك مـــن وعيها بالبنية الثقافية للجمهور العربي " فالكاتب الأجنبي يخاطب قومـــه بـــلا شـــرح ولا تعليق ، أما نحن فعلينا أن نشرح ونعلق لأن جمهورنا جماهير "[2]" .

فهـــا نحـــن فـــي حياتـــنا الأدبيـــة الحاضرة " أشبه ما نكون بالعبرانيين في صحراء التيه ، فأني لنا الدليل الخبير ليسير أمامنا في النهار عموداً من السحاب ، وفي الليل عمود نار يضئ لنا "[3]" .

وتـــرى أن الـــناقد لابـــد أن ينهض بدور كبير وفعال في حياة الجماعـــة وعـــليه أن يعد نفسه لدور الهادي الخبير ، وذلك من خلال رؤيـــته الثقافية الواسعة التي تعينه وتسعفه في فهم النص ، وتحليله واستنباطه ، وتقديمه لجمهور المتلقين .

وهي ترى – أيضاً – أن الشاعر لا يحتاج إلى كثير من الشعر ، ولا يحتاج العالم إلى غير العلم .

أمـــا الناقد فإن لم يكن ذا إلمام بالعلوم والتواريخ ، جامعاً بين الفطانة والصدق ، ذا مقدرة لمسايرة أبعد شاعرية ، وتفهم أدق فكرة، وقـــبول كل نظام ، والتقمص في كل فرد ، والخضوع لكل تأثير ، وإن

---

(١) المد والجزر لمي زيادة ، بيروت مؤسسة نوفل طبعة ١٩٨٣ م ، ص ٦٧ .
(٢) الأعمال الكاملة ج ٢ ، ص ٣٨٢ .
(٣) المرجع السابق ج ٢ ، ص ٣٨١ .

لم يكن ذلك تصحبه مواهب أخرى ، فلست أدري ماذا يكون ؟ لا أدري كيف يتصدى للنقد العام ؟ "[1]" .

فيتبين من هذا القول تأكيد " مي " على توفر مواهب أخرى عند الناقد بالإضافة إلى موسوعية ثقافته ومعرفته ، فترى أن اتساع الثقافة والمعرفة وشموليتها بحاجة ماسة إلى رقة الإحساس ورهافته، واتخاذ الطبيعة بأسرها ، بإنسانها ومجتمعها مقياساً له ،هذا بالإضافة إلى ضرورة تأثره بما يتناول من تجارب لينقدها بانفعال فوظيفته لا تنفي إنسانيته ، كما أن الانفعال يقرب بين الأمزجة المتشابهة ويسمو بالمدارك إلى علو جديد ، وبهذا تتحقق منفعة المبدع والمتلقي معاً "[2]" .

ونلاحظ – عندها – الإطلاع وشدة الملاحظة والاختبار مع وجود الملكة الفطرية يشكلان شرطين أساسين متلازمين ومتماسكين لوجود الناقد الحقيقي ، إلا أنها ترى أن الملكة الفطرية أكثر ضرورة من غيرها لأن وجودها لا يأبى الزيادة والاتساع ، وإن لم توجد – فتجد جميع المطالعات ، والأسفال والإختبارات تعمل في محق القليل الذي أفلت من أصابع الطبيعة ، وهي تقذف إلى الحياة بمن لم تشأ أن تجعله من أهل الذوق "[3]" .

وعلى ما يبدو أن حرصها الشديد على اتساع ثقافة ومعرفة الناقد يرجع إلىدقة وعيها بالدورالذي يقوم به الناقد من كثرة احتشاده

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٨١ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٨١ .
(٣) باحثة البادية – لمي زيادة – مؤسسة نوفل بيروت ، ص ٦٨ ط ١٩٨٣م .

للأفكـــار التي يغلب الحس والشعور الإستي عليها والذي يلعب – في ذلـــك دوراً كبيراً وخاصةً عند تصديه لأي عمل أدبي ، فالناقد الحقيقي فـــي رأيهـــا إذاً يعـــد أستاذاً للحياة ، لذا يجب عليه أن ينظر إلى الأثر والتعبير الفني ومن ورائه الطبيعة وما وراءها ولا يغيب عن بصره – بالشرح والتوضيح مع البيان الفني من معلوم ومجهول ، أو من نقص في العلاقات .

فالـــناقد العـــليم القـــادر " أستاذ الحياة " بما فيها من العلانية والأســـرار والمتحركات والسواكن يعرفها للفنان الذي عالجها صامتاً ، ويعرفها للجمهور الذي يحدق فيها جاهلاً "[1]" .

ونجـــد " مي " تثير قضية مهمة في النقد الأدبي تتصل بالحيدة والموضوعية ، والتجرد ، والاقتراب الحميمى من الأثر الفني موضوع النقد .

فالأديـــبة تـــرى أن الزم مميزات الناقد هي العطف ، ولا تعني بـــالعطف الإغضـــاء ، والتساهل ، واعتبار العيوب والنقائض حسنات وكمالات ، وإنما تعني به عكس التحامل والتعنت ، وذلك ليتهيأ للناقد " التجرد عن ذاتيته تجرداً موقوتاً ، يتسنى معه الدخول في حياة المنقود شاعراً معه ، متوجعاً لحاجته ، مراعياً عادات بيئته ومطالبها ، خاضعاً لجميع مؤثرات المحيط ، طالباً لحين غايته من الحياة "[2]" . وهي بذلك ترى السبيل الأمثل لفهم التجربة ، والغوص في عوالم صاحبها ، فإن

---

(١) بين المد والجزر : مي زيادة ، ص ١١١ .
(٢) عائشة تيمور : ص ١٦ .

لم يصل إلى هذا الحد من الفهم ، فلن يستطيع أن يكون رسول الإبداع إلى المتلقين .

والنقد ، في رؤيتها – شأنه شأن الحرية ، والعلم والفن لا يأتي طفـرةً واحدة ، بل هو خبرة متراكبة متنامية ، وتمرين طويل لكفاءة طبيعية "[1]" .

ويبدو على أديبتنا أنها لا توافق على أن يحول النقد – عندها – إلى مجرد كليشيهات مكررة وباردة يرددها الناقد هنا وهناك في آلية ترتدي ثوب الملل ، مثلها مثل حل التمارين الرياضية ، وإنما هي ترى أن خيـر النقد هو النقد المنوع ، الذي ينأى بصاحبه عن الوقوع في النمطية والتكرار "[2]" .

و " مـي زيادة " تفرق بين عمل الناقد وعمل المبدع ، فالمبدع في نظرها تكفيه عاطفة واحدة ، أما الناقد فلا أقل من عاطفتين اثنتين أحداهمـا للشـعور مع موضوعه والأخرى للتمييز عنه ، والعودة إلى شخصيته التي يستمد منها قوة التبيين والحكم ""[3]" .

ونلاحظ أنه بدافع هذا الفهم لعمل الناقد ترى أن التراث النقدي لكبار الشعراء لا يقل قيمة عن غررهم الإبداعية "[4]" .

---

(١) المد والجذر : ص ١١١ .
(٢) راجع المرجع السابق : ص ١١٠ .
(٣) الأعمال الكاملة : ج ٢ ، ص ٣٨٠ .
(٤) السابق ، ج ٢ ، ص ٣٨٠ .

(٢)

حينما نضع أعمال " مي زيادة " الأدبية " شعراً ونثراً " ونتأمل إبداعاتها ، نجدها على مستوى كبير من أدوات التشكيل الجمالي الذي اتخذ الرومانسية هوية له، ونحن نعلم أن نشاطها الأدبي وبلوغها سلم المجد كان من سنة ١٩١٥م إلى سنة ١٩٣٥م فهي تزامنت ظهور هذا المذهب وازدهاره في حياتنا الأدبية على يد مطران خليل مطران .

ونجد فيما تركت لنا من أعمال أدبية نقدية كثيراً من المواضع التي تنبئ عن وعيها بمعايير المذهب الرومانسي "[١]" .

وكيف يستبطن الشعراء في ذاتيتهم ، وينكفئون على أنفسهم يلتمسون جراحاتهم ، ويستوحونها؟ وكيف يتخذون من الطبيعة وسيلة للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم؟ يقفون إزاءها مفتونين بصورها وألوانها ... فيكتنهون مغزى المعالي .

وهي تدرك – تماماً – أن النزعة الوجدانية في الآداب العالمية مدينة " لجان جاك رسو " موجد تلك النزعة في الأدب الغربي ، والذي منه سرت إلينا وتأثر بها الجيل الجديد من شعرائنا في مطلع القرن العشرين .

وعلى الرغم من وعيها بالمذهب الرومانسي على المستوى النظري والإبداعي ، إلا أنها كما سترى في معيارها النقدي التطبيقي لم تهون من شأن التجربة الشعرية الكلاسيكية كما فعل غيرها من النقاد الرومانسيين – آنذاك – وبخاصة في موقفهم من تجربة

---

(١) راجع المد والجزر : ص ١١٤ ، وعائشة تيمور ، ص ١٢٧ .

أحمد شوقي بل تبنت موقفاً توفيقياً لا يعلى من شأن التجربة العصرية على حساب التجربة الكلاسيكية ، لأن الأخيرة ما زالت تلبي حاجة جمهور عربي كبير وعريض .

وهي ترى " ضرورة " وجود أنصار القديم قرب الآخرين لأن عندنا جمهور لا يقصده غيرهم ، ولا أنهم حراس إرث الماضي "[1]" .

ونجد مطران خليل مطران يذكر لنا أن الشعر من حيث هو أعاريض وقوافٍ قد أصبح من الأشياء التي تفكر فيها " مي " كما يفكر في التحف الفنية ، والألطاف البديعية ، ولكن لم يحصل أن ميا آثرت ديواناً على ديوان ، أو فضلت شاعراً على شاعر ... كما لم تغرم بالموازنات بين شعر وشعر ، لأنها كانت تخشى بذكر إيثارها لنوع من الشعر على الآخر أن يكون في ذلك تثبيط لأية حركة تريد أمم الشرق أن تندفع بها إلى تبديل أو إصلاح فيما ألفته ، وجمدت عليه دهراً طويلاً "[2]" .

ونقول – بحق – : أن الأديبة " مي " بعد هذا الموقف الذي قدمته لنا ، والذي يتسم بالموضوعية ، ويجنح إلى السلامة ، وينأى بصاحبه عن دوامات الصراع والتعصب ، والذي ينطلق فيه عن فهم واضح بالبنية الثقافية للجمهور العربي ، وبالينابيع المختلفة التي يمنح منها شعرائنا آنذاك ، لعلها بذلك كله تعكس مرونة تحسب لها ، وتحمد عليها .

---

(١) المد والجزر : ص ١١٩ .

(٢) مي أديبة الشرق والعربية لمحمد عبد الغني حسن – عالم الكتب بالقاهرة ، ١٩٦١م ، ص ٢٤١ ، وراجع حديث مطران منشور في المقتطف سنة ١٩٠١ وهو عام رحيل " مي "

ويمكنـــنا أن نعد هذا احتجاجاً بطريقة لبقة ومقنعة على صورة النقد المعاصر ، الذي وقع تحت حبائل التعصب ومتاهاته الضيقة .

(٣)

ولعـــل ما نلاحظه في الجانب التطبيقي للنقد عن " مي زيادة " هـــو تـــناولها لمجمل تجربتي الشاعرتين: عائشة تيمور سنة ١٨٤٠، ١٩٠٢م. ووردة اليازجي ١٨٣٨، ١٩٢٤م وذلك في بحثين مستقلين، هـــذا بالإضـــافة إلى اعتمادها على مجموعة من المقالات النقدية التي تناولت فيها عدداً من الكتاب المعاصرين من أمثال"جبران خليل جبران" وإســـماعيل صبري ، وشلبي وشميل ، وتوفيق الحكيم " بالإضافة إلى الكـــاتب المســـرحي الإيطالي الجنسية " بيراندللو " والأديب الفرنسي فكتور هوجو في قصته " أمبير جلوا " .

أمـــا دراستها المستقلة " باحثة البادية " فيمكن استبعادها لأنها أدخل في كتابة السيرة ، كما أنها دراسات نقدية فكرية " أدبية " تناولت فيها أفكار باحثة البادية الإصلاحية التي وردت في كتابها " النسائيات " بالعرض والشرح والتعليق .

كمـــا أنها أعطت معظم اهتماماتها لنقد الشعر ، فما زال الشعر آنـــذاك يعد الفن القومي الأول ، ولم تكن الفنون المستحدثة كالرواية والقصـــة القصـــيرة ، والأقصوصـــة ، والمسرحية " قد نازعت الشعر مكانته ومنزلته ، واستحوذت على اهتمام النقاد ولفتت أنظارهم إليها .

ومـــع ذلك نجد أديبتنا تناولت بالنقد تجربة بيراندللو المسرحية وكذلـــك قصـــة أمبير جلوا لهوجو ، وأيضاً مسرحيتي توفيق الحكيم " شهرزاد وأهل الكهف " .

وبهـــذا نرى للأديبة " مي زيادة " كثيراً من المعايير والمناهج النقدية التي يجب الوقوف عليها .

مـــنها المـــنهج النفسي والفني والتاريخي فبتجربتها الخاصة : نـــراها لم تحصر نفسها في منهج معين ، وهي ترى أن لكل منهج من المناهج السابقة إمكاناته الخاصة التي لا تتحقق إلا فيه ، وكأن الأديبة تؤمـــن بضرورة الأخذ بمنهج تكاملي ، حتى يتسنى لها إضاءة مجمل جوانب التجربة .

ونحن بدورنا إذاً تناولنا تلك المناهج كلا على حدة ، سنجد أن التفسير التاريخي الاجتماعي للأدب هو الأوفر حظاً في تراثها ، فالناقد بطـــبعه فـــي هذا المنهج يستعين عادة بتاريخ العصر ونظمه السائدة لاستجلاء فضاءات النص الأدبي ، وإدراك ما بخل به الزمن وخبأ من ورائه الحروف وهو يستعين بالعصر على الفهم "[1]" .

وبـــلغ هذا المنهج تمام نضجه في منتصف القرن التاسع عشر على يد الناقد الفرنسي"تين"وأقرانه أمثال شاتو بريان وسانت بيف"[2]" .

ونـــرى أن " تين " قد انتهى إلى أن الموهبة الأدبية ما هي إلا نتاج معالم ثلاثة هي : الجنس ، والبيئة ، واللحظة .

---

(١) مقدمة في النقد الأدبي ، ص ٣٩٧، على جواد الطاهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط٢ ١٩٨٨ ، والنقد الأدبي ومناهجه لسيد قطب دار الشروق بيروت ط٥ ، ١٩٨٣م ، ص ١٤٦ .

(٢) مقدمة في النقد الأدبي ، ص ٣٩٧ .

وقـد انتشـر هـذا المنهج في دراسات نقادنا في النصف الأول من القرن العشرين ، من أمثال د/ طه حسين في تجديد ذكرى أبي العلاء ، مـع المتنـبي ،وعباس محمود العقاد في "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيـل الماضـي" ، وقد تناوله – أيضاً – الدكتور شكري فيصل تحت مسـمى " الـنظرية الإقليمية " "[1]" كما عرف هذا المنهج نقاد العرب القدامى كابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء وأبي فرج الأصـفهاني في كتابه الأغاني ، وقدامه بن جعفر في كتابه نقد الشعر ... الخ .

فأديبتـنا حينما تعرضت في دراستها لتجربة " عائشة تيمور " تفرد لهذه الدراسة أربعة فصول عصر الشاعرة بكل اتجاهاته الفكرية ، والاجتماعية ، والسياسية ، ولدارسة بيئتها الخاصة ، فتناولت فيها نشأتها ، وزواجها ، وما بعد زواجها ، وبيئتها الاجتماعية والمعنوية ، ثـم أفـردت بقية الدراسة لتتناول فيها الجهة الفنية في فصلين فقط ، وجعلت الفصل الأخير لمعالجة تراثها النثري .

أما دراستها لديوان اليازيجية فتقع في حوالي ستين صفحة من الـورق المتوسط ، جعلت ثلثها الأول الحديث عن الشاعرة وحياتها ، تـناولت فيـه بيئتها الخاصة ، ولم تعرج على دراستها للبيئة العامة للشاعرة باتجاهاتها المختلفة .

ويـبدو أن أديبتـنا كانت تدرك تمام الإدراك بعض مزالق هذا المنهج مثل الوقوع في التعميم وإلغاء الخصوصية الفردية .

---

(١) مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي د/ فيصل شكري ص ١٨٥ دار العلم للملايين بيروت ط ٣ ١٩٧٣م .

فنجدها تقول في البداية وقبل أن تشرع في الحديث عن تجربة عائشـــة الـــتيمورية وهذه الصورة التي أرسم من التيمورية إنما هي نظرة فردية في طبيعتها ، ولا زعم لي أنها صورة مطلقة "[1]" .

لذا كانت حريصة الحرص كله على دراسة الشخصية المبدعة ، وظروفها الخاصة ومزاجها ، وعواملها الشخصية ، وكأنها كانت تميز الفرد من المجموع ، لتعرف ما هو فردي وما هو جماعي .

ومن أجل ذلك تراها تعني نفسها في تكوين صورة فوتوغرافية للشخصـــية "[2]" محاولـــة استنطاق ملامحها ، وذلك تستدل منها على بعض خصوصية البواعث الفردية .

وبذلـــك نـــراها في استخدامها للمنهج التاريخي أنها تستخدمه بوحـــي وعيهـــا وفهمهـــا بأصوله وقواعده ، فحينا تدرك أن دراسة الـــتاريخ ليست غاية ، وإنما هي لفهم وسيلة العمل الأدبي ، لذا كانت معيـــنة بدراســـة مدى تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط و ومدى تأثيره فيه ، فحين وقفت على تفاصيل الحياة لليازجية ، لاحظت أنه لا أثر لتلك الحياة الخاصة في شعرها لذي لا يرسم إلا الخطوط الظاهرة ، ولا يتكـــلم لفهـــم إلا عـــن الحوادث المألوفة من زواج ، وولادة ، والحياة ، والموت ، وتذهب إلى أبعد من ذلك ، فتقول : وإذا استوجب صورة لها صنع شقيقها الشيخ " إبراهيم " ، وهي في سن الخمسين ، أشعر بوضوح أنها كانت في طبيعتها أغنى منها في شعرها "[3]" .

---

(١) عائشة تيمور ص ١٧ .
(٢) السليق ص ٤٤ ومي زيادة وردة اليازجي ص ١٨٠ .
(٣) وردة اليازجي ص ١٧ ، ١٨ .

كمـــا أجـــادت فـــي وصف علاقة عائشة المتميزة والأكثر من حميمة مع ابنتها " توحيدة " والتي ألهمتها العديد من مراثيها .

أمـــا تـــناولها لبيئة التيمورية المعنوية ، فكانت موفقة إلى حد بعيـــد فـــي الربط بين شعرها وتلك " الغربة " الروحية والفكرية التي كانت تستشعرها في بيتها "[1]" .

وفـــي أحيـــان أخرى تستخدم التاريخ غاية لا وسيلة ، فنجدها تتحدث في مبحث " الحياة المنزلية " "[2]" عن مدينة القاهرة في منتصف القرن التاسع عشر ، فتقف عند طرازها المعماري وآثاراها ونقوشها ، ومظاهـــر الـــترف والعـــوز ، وتقف طويلاً محدقة " بكاميرتها " أمام تفاصـــيل أحـــد منازل الطبقة الأرستقراطية " العليا " الذي يشبه منزل والـــد الشـــاعرة ، ثم تتحدث عن عادات وتقاليد بعض النساء في تلك المنازل.

ولقد ضربت لنا – الأديبة – مثلاً لحديثها المستفيض عن خلاف والـــد الشـــاعرة وأمها المنصب على تحديد اهتماماتها فنجدها تشطح بعيـــداً عـــن الموضـــوع "[3]" حيـــث تتناول قضايا تربوية تجعلها إلى المصلحة الاجتماعية الأقرب منها إلى الناقدة ، ويشبه هذا في الحديث عن توجيه والدها لها إلى العلوم والفن ، وحديثها عن مواقف الإسلام الســـمح مـــن الرقيق "[4]" لآن والدة الشاعرة كانت في الأصل معتوقة جركسية لوالدها ، ولا ندري – أيضاً – ما قيمة وصفها المتخيل لزواج

---

(١) عائشة تيمور ص ٧٩ وما بعدها إلى ص ٩١ .
(٢) السابق ص ٢٤ وما بعدها .
(٣) عائشة تيمور ص ٤٣ وما بعدها .
(٤) السابق ص ٤٧ . ٤٨ .

الشاعرة "[1]" فكل هذه المواضع لم تحسن توظيفها للاقتراب من تجربة الشـــاعرة ، أو لنقل لم توفق فيها بالربط بينها وبين تجربة الشاعرة ، وبهـــذا خانهـــا الـــتوفيق ، حيـــث نراها أسرفت في استخدام التاريخ وظروف البيئة ، والتاريخ لا يعنينا في الدراسات الأدبية إلا بمقدار ما يحتاج منه لتفسير التجربة وإضاءتها .

ونحـــن نعلم أن صميم عمل الناقد هو النص الأدبي بكل ما فيه من حيث المضمون والشكل ، ومما يؤيد ما نقول : أن الناقد الإنجليزي " أزنولـــد " قـــد هاجم الاستغراق في المنهج التاريخي وذلك بسبب ما لاحظه فيه من ضعف العنصر النقدي ، وانشغال أصحابه بالتاريخ دون الأدب "[2]" وهذا هو ما اتبعته مي زيادة .

ومن الملاحظ نجدها قد أغفلت في دراسة تجربة الشاعرة جانب " الجنس " وأثره فيها . وربما يكون لها عذر في ذلك وهو ما تقصده الأدبية ، لأن الشاعرة تنحدر من أصول تركية ولم تعرف أمة الترك – كالعرب واليونان – بميزة الإبداع الشعري ، وهذا مما يحسب لها ، فلم تتعسف في تطبيق قواعد المنهج التاريخي كافة كما بلورها " تين " .

وإذا تأملـــنا تناولها لتجربة " اليازجية " سنجد أنها قد أسقطت تـــلك المداخل لدراسة العصر والبيئة ، واكتفت بتقديم لمحة عن حياة الشاعرة وبيئتها ، وثبت بعدها إلى تجربة الشاعرة ، ولعلها بذلك تقدم توجيهاً في النقد الأدبي ، فهي من ناحية لا ترى حاجة لدراسة مرحلة

---

(١) السابق ص ٥٤ وما بعدها .
(٢) أنظر إلى ما قدمه في النقد الدبي ص ٤٠٠ .

تناولـــتها فـــي دراسة سلفت ، ومن ناحية أخرى ربما أدركت أنها قد أسرفت في التوغل في أعماق التاريخ في مداخل دراستها السابقة .

(٤)

ولعجز المنهج التاريخي وثبوت عدم مقدرته لتفسير الجمال في الـــنص الأدبـــي وإلى جـــانب موضوعيته ، فهو – بحق – يستحق الاستعانة بالمنهج الفني"[١]" وهذا هو ما أدركته – أديبتنا – في دراستها للشاعرتين إذ استعانت بالمنهج الفني لتجلي وتوضح الخصائص الفنية وهـــذا المنهج هو الذي عرفه النقد الأدبي وسار عليه . فقد بدأ النقد تذوقـــاً محضـــاً ، لا يـــتعدى التذوق إلى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة الـــتأثيرية البحـــتة ، لكنه تطور عبر جهود منظومة مقدرة من نقادنا القـــدامى مـــن أمـــثال ابـــن قتيبة وابن سلام والآمدي ، وأبو الحسن الجرجاني ، وعبد القاهر الجرجاني ، وابن رشيق الذي حاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني "[٢]" .

ويمكن لنا أن نقول : أن المنهج الفني كان هو الغالب والسائد فـــي النقد الأدبي ، وإن خطوات النقد الأدبي قد توقفت بعد عبد القاهر الجرجاني وابن رشيق ، إلى أن استأنفت في العصر الحديث .

وكـــانت أديبتـــنا " مـــي زيادة " واحدة من النقاد الذين أخذوا يســـتأنفون دور هـــذا المنهج في نقدنا الأدبي ، مع الاستعانة بمناهج أخرى معه وبخاصة المنهج التاريخي .

---

(١) مقدمة في النقد الأدبي ص ٤١١ والنقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ١٤٦ .
(٢) أنظر النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ١١٧ وما بعدها .

وللمنهج الفني خصائص لابد من اتباعها :

- يعتمد هذا المنهج على التأثير الذاتي للناقد وهذا التأثير لابد أن يسبقه ذوق فني رفيع ، يعتمد على الموهبة الفنية الفطرية .
- يعتمد – أيضاً – على التجارب الشعورية الخاصة .
- يعتمد على كثرة الإطلاع على الأدب ومأثوراته والنقد الأدبي وتبعاته .
- يعتمد على القواعد الفنية الموضوعية .

وهي بذلك تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الأدبي "[1]" .

وكانت الأديبة " مي " تتحدث خمس لغات حية وتتقنها ، وبدور هذه اللغات أتاحت لها كثرة الإطلاعات الثقافية على الأدب ومأثوراته وكذلك على مصادر ومراجع النقد الأدبي ومراجع النقد العربي والغربي . علاوة على موهبتها الشعرية التي حباها الله بها مما أدى إلى نشر ديوانها " أزاهير حلم " سنة ١٩١١م باللغة الفرنسية ، ثم نظمت بالعربية بعض القصائد الحرة التي تعد – بحق – ريادة على طريق تحديث الشعر العربي .

فترجم جورج نيكولاس بعضاً من إبداعاتها ، ونشرها في المقتطف عام ١٩٣٤م ، وقدم لتجربتها " نشيد إلى الشرق " بأنها من " الشعر المنثور " "[2]" .

---

(١) السابق ص ١١٧ .
(٢) الأعمال الكاملة جـ ٢ ص ٢٢٠ .

ولهـــا قصـــيدة كتبتها بالفرنسية تحت عنوان " ارتياب " ، ثم ترجمتها بنفسها إلى العربية ، وحينئذ أشاد بها الأديب ."أحمد الزيات" حينما قدم لها هذه القصيدة في مجلة الرسالة باللغتين ، وفيها تقول

صديقتي يا ذات العينين الكبيرتين الوديعتين ، روحي تناديك !
الرياح في هذا المساء تهب هوجاء شديدة الوطأة ،
الريح تجأر ، وصوتها العصى الناحب ،
يرجع في دوي الصدى عصياً مكبوتا
صديقتي يا ذات العينين الكبيرتين الوديعتين ، روحي تناديك !

* * *

في اكتئاب أحلم جالسة بين الأزهار ؛
جناح الإعصار يلطم نافذتي ،
السماء تبكي : واها لهذه الدموع ! هذه الدموع المنتحبة
ماذا تحرك بسيرها في أعماق الكيان ؟
في اكتئاب أحلم ، جالسة بين الأزهار "[1]"

فهذه الكتابة التي عرفنها وتآلفناها في الشعر الحر وتجربته ، بعـد ذلـك ، عـدا أنها غير موزونة ، كما أنها تستخدم لغة لها نفس كـثافة لغـة الشـعر واكتـنازها ، وقد توفرت لها عناصر الموسيقى الظاهـرية وعناصـر الموسيقى الداخلية ، الذي حققه اعتمادها على الصـورة نحـو جعلها تتجاوز لغة النثر الفني . لتدخل آفاق جماليات التجربة الشعرية .

---

(١) مجلة الرسالة أحمد حسين الزيات ص ١٢ العدد ٧٩ سنة ١٩٣٥م .

ويبدو أن هذه التجربة – التي نحن باتجاهها – ذات صلة وثيقة بأزمة " مي " النفسية التي تفجرت عقب نشرها في العام ذاته .

وهـــي تصـــرح لنا بذلك امتداد القصيدة ، وبخاصة في المقطع الأخير منها حيث تقول :

وهذا المساء الحالك الممطر مساء وداع ؛
قاتمة هي أفكاري ، والفهم يطبق على ؛
ارتياب خبيث يخالط قلبي المستسلم للحنان :
ماذا لو كان قلبك مغروراً محتالاً ؟ ..
وهذا المساء الحالك الممطر مساء وداع .. "[1]"

وبعد هذه القصيدة نجدها تنشر قصيدة أخرى تحت عنوان " هو ذا الـــربيع " في مجلة الرسالة ، وكانت مجلة " الهلال " قد نشرت هذه التجربة عام ١٩٢٣م بصيغة مختلفة ، وقد استهلتها قولها :

الربيع ، الربيع ، هو ذا الربيع ؟
في قمر الأسمار ، في انبلاج الأسحار ،
في مرح الأطيار ، في عبير الأزهار ،
في النهار الدوار ، في الأصيل البديع !
الربيع الجديد ، هو ذا الربيع ! "[2]"

ولقـــد جاءت هذه القصيدة في ستة مقاطع طويلة غير المقدمة ولنـــتأمل المقطع الأخير من القصيدة نفسها ، لنجد كثرة ما يفيض به

(١) المرجع السابق ص ١٢ ، ١٣ .
(٢) السابق ص ١٣ العدد ٩٨ ، وانظر : الهلال ، عدد مايو سنة ١٩٢٣م .

مـــن ماء الشعر ، مع ملاحظة غياب العناصر العروضية من تجربتها حيث تقول في خاتمتها :

هو ذا الربيع ، هو ذا الربيع

مغربا في الفضاء ، فتانا في الحدائق ،

بهيجا في الألوان ، وشيقاً في الشقائق ،

طروبا في قلب الجذلان ! "[1]"

هو ذا الربيع ، هو ذا الربيع !

كئيبا في قلب المظلوم ، جريحا في قلب المحروم

شاملا بعطف نصَفه قسوة ،

حاضنا برفق نصفه عنف ،

موحيا أملا نصفه يأس ،

مذكيا خصبا نصفه قحل ، "[2]"

حافزا شبابا نصفه هرم ،

الربيع ، الربيع لمن يكون الربيع ؟

الربيع الجديد هو ذا الربيع !

الربيع العابر ، هو ذا الربيع "[3]" .

وبعد ذلك لقد دخلت هذه الأديبة في دوامة أزمتها النفسية التي أودت بحياتها سنة ١٩٤١م ، وإبان هذا المرض وتلك الأزمة لم تكتب " مـــي " إلا الجزء اليسير ، ومنه تجربة من " الشعر المنثور " أو من

---

(١) المرجع السابق العدد ٩٨ ص ١٥ ، وعدد مايو ١٩٢٣م .

(٢) القحل : الشيء اليابس ، المعجم الوجيز طبعة وزارة التربية والتعليم ص ٤٩١ .

(٣) المرجع السابق العدد نفسه .

قصـــيدة النـــثر تحت عنوان " تحية الربيع " وذلك عام ١٩٤٠م كتبتها وهي متأثرة بأحداث الحرب العالمية الثانية المروعة "[١]" .

ولمـــي زيـــادة تجـــارب أخـــرى لها من هذا الذي ذكرنا وهذه الـــتجارب تتفاوت في مدى انعتاقها من لغة النثر ، وسذاجة الموسيقى "الإيقـــاع" مـــثل تجربتها في نشيد " نهر الصبا " "[٢]" والعيون "[٣]" ولعل تجربتها مع " إحرص على قلبك " أعلاهن قامة واسخنهن تجربة حيث تقول فيها :

تحلت الشمس في الأوج تحت رواق الفلك .
والأشعة تغازل الأزهار ، وتوسع المياه عناقاً وتلويناً ،
والمنازل تسطع كحجارة كبيرة من نور ،
وانتعشت جميع الأشياء انتعاشاً من خرج من أزمة وانفرج ،
أما أنت فتلوبين جائعة عطشى .
تقولين ما يجب ألا يقال .
وتفعلين ما يجب ألا يفعل ،
ثم تأسفين على القول والفعل ، وتعودين تلوبين
ووراء الملل والسآمة وهيج فيك واحتدام ؛
أخبريني ما بك ، أيتها الفتاه !

وبعد : هذا الحديث عن هذا الجانب من نتاج " مي " الأدبي والنقدي .
أولاً : لأن لم يكن لأحد يتحدث عنه قبل ذلك أو حتى يلتفت إليه .

---

(١) الأعمال الكاملة ، ج ٢ ، ص ٢٨١ .
(٢) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٨١ .
(٣) السابق ، ص ٢٩٤ .

ثانيـــاً : أردنا أن نبين ونوضح أن " مي " لديها المقدرة لأن تؤهل لأن تستخدم المنهج الفني بجانبيه الذاتي والموضوعي .

ومـــن الملاحظات التي رصدتها هذه الدراسة عنها وجدت تأثر الجـــانب الذاتـــي عـــندها في شدة تأكيدها على الأصالة في الإبداع ، وســـعيها الدائب في تلمس الصدق الفني في التجارب التي تتصدى لها بالـــنقد الأدبـــي وليس من شك في أن الصدقَ هو الشرط الأول في كل عمل أدبي عظيم .

ففـــي حديثها عن شعر المجاملة عند " عائشة التيمورية " نجد أن المجامـــلة عندها حلت مكان الصدق "[1]" . ولكن هذا لم يحل دون اعـــترافها ببعض الصدق في هذا اللون الشعري عندها ؛ وبخاصة في مدائحها للخديوي .

وهي بهذا تحاول أن تربط بين مديحها للخديوي وتقديرها لـــه وتعويضها بالعرابين ، وبين عاطفتها الوطنية ، حيث تقول تعقيباً على قصيدتها القافية : ففي هذه القصيدة تتلخص عاطفتها الوطنية ، وبها تحـــب جـــو مصر السعيدة ، ونيلها الفياض ، وألحان أفراحها ، تريد مصـــر الخير والصلاح والهناء بواسطة الخديوي الذي ترى فيه اقدر عامل على ذلك " .

كمـــا لمســـت لهجة الصدق في قصيدة المجاملة التي بثت بها " اليازجيـــه " إلى معاصرتها " التيمورية " فعلى الرغم من أن موضوع القصـــيدة مـــن الموضوعات التي تتطلب المجاملة وأن المجاملة شئ

---

(١) عائشة تيمور ، ص ١٠٢ .

أساسي فيها لا سيما في ذلك العصر ، حيث لم يكن الصدق كل غرض الشـــاعر، وكـــان يـــندر ذلـــك مـــن الكتاب الذي يعني بأمانة التفكير والتعبير"[1]" . وحتى لا تقع في مزالق التعميم في أحكامها أردفت تقول : " مـــع تمام العلم بأن أكثر ما يتهاداه الأدباء والشعراء في أيامنا من هذا النوع ، وإن صار بعضهم أحرص على كرامة آرائهم " "[2]" .

كما ترى أن أصدق صورة من شعر التيمورية العائلي كانت في المراثي ، ولا سيما مرثاة ابنتها المحبوبة " توحيده " والتي بلغت فيها خاصة ، وسائر مراثيها الأخرى بعامة أشجى قرار، وأحر زفير "[3]" .

ونرى العقاد يتفق في هذا الحكم المتصل بصدق رثائها ، وإنه الأجود وبخاصة رثاؤها لأبنتها " توحيده " "[4]" حيث تقول :

أمـــاه قـــد سلفت لنـــا أمنية ... يا حسنها لـــو ساقها التيسير
كانت كأحلام مضت ، وتخلفت ... من بان يوم البين وهو عسير
عودي إلى ربـــع خلا ومأثـــر ... قـــــد خلـــت عني لها تأثيـــر
صوني جاز العرس تذكاراً فلي ... قد كان منه إلى الزفاف سرور
أمـــاه لا تنسي بحـــق بنوتي ... قـــبري لئلا يحزن المقبور"[5]"

وقـــد لاحظـــت أن التيمورية قد قالت الكثير والكثير من شعرها الغـــربي محاكـــاة وتقـــليداً ، وصدرت بعض أبياتها بقولها : " وقالت

---

(١) السابق ، ص ١٠٧ .
(٢) وردة اليازجي ، ص ٣١ : ٣٤ .
(٣) عائشة تيمور ، ص ١١٠ .
(٤) مجموعة أعلام الشعراء لعباس محمود العقاد ، ص ٣٤٩ ، دار الكتاب العربي بيروت عام ١٩٧٠ ، شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي
(٥) عائشة التيمورية ، ص ١١٥ : ١١٦ .

مغتزلة في غير إنسان ، والقصد تمرين اللسان "[1]".

ولكن هذا لم يحجب الحقيقة عن " مي " تلك الحقيقة التي تصل إليها من خلال تلمسها للصدق الفني في شعر الغزل عندها فهي ترفض أن تكـون المقطوعة التالية في غير إنسان بقصد تمرين اللسان ، بل هي بذلك تعكس تجربة حب حقيقية ، حيث تقول :

أشـكو الغـرام ، ويشـتكي جفـن تعـذب بالسـهر
يـا قـلب ، حسـبك ما جرى أحـرقت جسـمي بالشـرر
رام الحـبيب لـك الضـنى لـم ذا وأنت لـه مقر ؟
لكـن تعذيـب الهـوى مـا للشـجي مـنه مفـر "[2]"

وهـي تـرى أن شعرها أصدق لهجاته عندما تذكر هذا السعير الذي يضرمه الشوق ، وهي تستوحيه في أكثر غزلها "[3]" وتلمح" مي " أن خيـر شعرها الغزلي في القصيدة التي قيلت خلال رمد عينيها وبعد الشفاء منه يوم عادت إلى مشهد النور ورؤية وجوه الأحباب "[4]"

وهـي بذلـك تتخذ من معيار الصدق الفني سبيلاً للكشف عن حقيقة تجربة الغزل عند " اليازجية " ، والتي تبرقعها " ترمز الأبيات " خشـية سـلطة المجتمع فلتجأ إلى التعبير عن مشاعرها بطريقة غير مباشـرة ، فـتجعل الأبيـات موجهة إلى صديقة ، ولكنها في الحقيقة موجهة إلى صديق .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
(٢) المرجع السابق ص ١٢٤ .
(٣) السابق ص ١٢٤ .
(٤) السابق ص ١٢٩ .

وتتساءل " مي " أيمكن أن يكون هذا الخطاب " لصديقة " حيث تقول :

رحـل الحبيب وحسن صبري قد رحل ... فمـتى يعـود إلى مـنازلـه الأول

وتضـيء أرض أظـلمت مـن بعده ... وتقـر عيـني بالـلقا قـبل الأجـل

يـا غائـبا والقـلب صـار بإثـره ... شـوقي مقيـم فـي فـؤاد كالجـبل

إن كـنت غـبت عن العيون مهاجراً ... فجميل شخصك في فؤادي لم يزل "[1]"

وتعقب على القصيدة وهي تحكم ذوقها الرفيع وحسها المرهف فتقول: " أمـا كيفية سير القلب في إثر الغائب ، وإقامة الشوق في ذلك القلب باسـم " الفؤاد " " كالجبل " أي كيف يذهب القلب ويبقى في آن واحد وفـي بيـت واحـد ، فمن الأمور التي لا يعرف أسرارها إلا الشعراء والعاشقون ".

وتوالـي " الأديـبة الناقدة " الاستشهاد بعدد من المواضع في تجربتها الغزلية لتؤكد ما ذهبت إليه .

ونلاحـظ أن " مـي " تؤكـد – لنا – ريادة التيمورية ودورها المـتميز فـي دخـول باب طالما ظل موصداً في وجه المرأة العربية وعواطفهـا المشـروعة ويسعفها إطلاعها أن توازن بين مدام ستايل ونزوع المرأة الغربية إلى التحرر في الفكر والتعبير ، وذلك في مطلع القـرن الماضي ، وبين عهد التيمورية والمرأة العربية حبيسة خدرها وراء الحجـاب وانتهت إلى أن شاعرتنا في طليعة نساء العهد الجديد المـتعرفات لحقهـن في حرية العواطف ومشروعيتها ضمن حدودها

(١) وردة اليازجية ص ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ .

الطـبيعية . وهي في طليعتهن ، لا في المشرق فحسب ، بل في العالم المتمدن كله "[1]" .

ولا يخـفى أن قولهـا : " فـي العـالم المـتمدن كله " يفتقر للموضوعية وتشويه المبالغة .

ونجـد العقاد في حين تعرضه للدراسة والتحليل " للتيمورية " كـان تقديره لها كبيراً ، ونلاحظ بعض الاتفاق بينه وبين " مي " وهو في جانب حكمها حين قال العقاد : " إننا لم نقرأ لمن نشاء بعد السيدة عائشة نظما يضارع نظمها ، ولا شاعرية تقارب شاعريتها " "[2]" ، كما أنـه يذهب إلى أنها تنتظم في أروع طبقة من الشعر ارتفع إليها أدباء مصر أواسط القرن التاسع عشر إلى عهد الثورة العرابية "[3]" .

إذن لا غرابة في قول اليازجية للتيمورية :

علمتـني قـول النسـيب مـا هاج حب بثينة لجميل "[4]"

بعد هذا العرض – السابق – نرى مدى اهتمام " مي " بالعاطفة وذلـك باعتـبارها أحد عناصر العمل الأدبي الأربعة ، بجانب الخيال ، والمعنى ، واللغة ، ومعيار القيمة في العاطفة هو صدقها ... والصدق الفـني يـنم على أن العمل الأدبي يخبر بشيء يتوافق مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية "[5]" .

---

(١) عائشة تيمور ص ١٣٤ .
(٢) مجموعة أعلام الشعر ص ٣٤٨ .
(٣) السابق ص ٣٤٧ .
(٤) وردة اليازجية ص ٣٤ .
(٥) انظر النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ص ٥١ للدكتور أحمد كمال زكي . ط دار النهضة سنة ١٩٨٤ .

إذن هو بحاجة إلى ناقد ذواقة مرهف الحس " لأن الناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقداً حقاً ، ما لم يكن قادراً على أن يتلقى من العمل الأدبي أو الفني انطباعات واضحة ، لآنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة ، أو المرآة المتربة ، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد الجمال وأصوله ونظرياته "[1]" .

و " مي زيادة " لم تكن تنقصها تلك الحساسية التي تهبها قدرة تلقي انطباعات واضحة من العمل الأدبي .

وقد لاحظنا ذلك في وقوفها عند شعر الغزل والمجاملة في تجربتي التيمورية واليازجية .

(٥)

وتسوق – لنا – مي مثلاً آخر في وقوفها على تجربة إسماعيل صبري الذي كانت تربطها به صلة قوية وحميمة ألهمته بعض شعره .

فنلاحظها أن عند وفاته نشرت مقالة ضافية عن تجربته ، جاءت ضد توقع السواد الأعظم من الجمهور المهتم به وبشعره وكذلك المؤبنين له ، فإلى جانب موضوعيتها في الحكم نجد تركيزها على العاطفة ، ونلمس ما تتمتع به من حساسية متميزة "[2]" .

ويمكن – لنا – أن نلاحظ مدى إدراكها للحس المرهف والذوق الأدبي الرفيع ، وتركيزها على صدق العاطفة من خلال حديثها عن رؤيتها النقدية لمواكب جبران خليل جبران "[3]" .

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٣٠ د/ محمد مندور . نهضة مصر بدون .
(٢) انظر المقالة في المرأة الجديدة " بيروت عدد سبتمبر ١٩٢٣م .
(٣) السابق ص ٤٢٤ في الهلال ١٩١٩م .

(٦)

والجـــانب الـــثاني من المنهج الفني ، يقوم على معرفة الناقد للقواعد الفنية الموضوعية ، والقدرة على تطبيقها ، فيمكن أن نتبينه في تناولها لتجربة التيمورية ، وبخاصة في حديثها عن لغة الشاعرة ، وتقديمها لمفهوم عبقرية اللغة ، وتعريفها للملكة الشعرية ، ووقوفها عـــند آفـــة التقليد في الشعر العربي القديم ، وما جره على شعرنا من تشـــويه ، ومـــا نجـــم من فقر في الخيال وتقيد باللفظ دون المعنى ، ومخاطـــبة لنا بلغة عصور خلت ، وجمع للفكرة في بيت واحد ، وخلل فـــي اتساق الخواطر ، وحصر للشعر في أبواب ضيقة حتى أن ترتيب الدواويـــن وفـــق حـــروف الروى قد حرم الدارسين من متابعة تطور تجربة الشاعر "[1]" .

وكـــنا نـــتوقع مـــن الأديـــبة أن تتناول هذه الملاحظات الفنية بالتطـــبيق عـــلى تجربة التيمورية ، و لكنها اكتفت بتقديم أحكامها في إشارة مقتضبة و ضيقة و معزولة عن الديوان ، اللهم إلا ما تناثر بعد ذلـــك هـــنا و هناك خلال تناولها لموضوعات شعرها . فهي تقول : " جميـــع هـــذه العيوب في ديوان التيمورية " ثم شفعت حكمها المجمل بالاعتراف بالجوانب الايجابية في ديوانها ممثلة في بروز شخصيتها ، وصـــدقها الفـــني الـــذي يضـــعها في مقدمة الصادقين من شعرائنا ، ومحاولتها تجاوز الأسلوب الهندسي " الكلاسيكي " في الشعر ، لتشكل – إلى حد ما – إرهاصية رومانسية .

---

(١) عائشة تيمور ص ٩٧ وما بعدها .

ويـــبدو أن الذي دفعها إلى هذا الحكم الأخير ملاحظتها أن شعر الشاعر بطبيعته وجداني ، يندرج تحت الشعر الغنائي "[1]" .

ونجدهـــا عندما تحدثت عن تقليدية الغزل عندها ، لاحظت أنها لـــم تخـــرج عن القيم العبيرية والتصورية الموروثة في ديوان الغزل العربي ، فالتمست لتقليدها العذر ، ورأت – أيضاً – أن مرحلة التقليد في شعرنا الحديث إنما كانت طويلة لعهد الرومانسية ، ثم شرعت بعد ذلك في تقديم فهم موجز لقواعده الفنية " .

وحينما تحدثت عن التجربة عند إسماعيل صبري ، لاحظنا أن الأحكـــام الـــتي قـــررتها لا تصـــدر إلا عن ناقد بصير بالقواعد الفنية للـــتجربة الشـــعرية على مستوى اللغة ، والصورة ، وبناء القصيدة ، فهـــي تـــرى أن فـــي كل ما نظمه إسماعيل صبري بعد طور الشباب " تتجـــلى فيـــه دقـــة الوصف ، وسلاسة التعبير ، وسهولة الألفاظ ، وإتقان الصبغة الشعرية ، ورسم اللوحة تامة المستكملة بخطوط قليلة.

ومـــا رددت أشعاره إلا زادت تقديراً لفن الصياغة الشعرية في الشعر والنثر ، وزادت تقديراً لأهمية البيان وجمال اللغة ونفاستها في الصـــحة ، والمـــتانة ، وفي حذف الزوائد ، وانتخاب وانتقاء الألفاظ ، وتـــنظيم أجزاء الخطاب ، ما رددت أشعاره إلا أدركت لماذا كان يضيق صـــدره لسماع الاستعارات التي تحجرت ، وفنيت منها القوة في تأدية المعنى الواحد المنسوخ "[2]" .

---

(١) التيمورية ص ١٠٠ .
(٢) السابق ص ١٢٦ وما بعدها .
(٣) المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ٤٥١ وما بعدها .

ولكـــن إذا نظـــرنا إلى التطـــبيق العملي نجدها لم تتجاوز هذا الوصـــف الدقيـــق ، وتـــلك الملاحظات الذكية مما جعل بعض أحكامها أقرب إلى " أكليشيهات " المحفوظة والمكرره لدى بعض النقاد لولا ما تستشعره من خصوصية في بعض هذه الأحكام .

ونجد هناك بعضاً من صور النقد الجزئي لديها ، أدخل في باب المنهج الفني ، ولكنها مجرد ملاحظات ساذجة ، لا تعكس عمقاً ، ولا تقـــدم تعليلاً ، ومن هذا القبيل تعقيبها على بيتين للتيمورية بقولها : "في منتهى اللطف هذان البيتان " لا سيما الثاني "[1] " .

ومنه قولها : " ألا يذكرك هذا البيت لا سيما الشطر الثاني منه بالمعري وآرائه في الدهر " "[2] " .

وقد يأتي تعقيبها مجرد حل للشعر في صورة إنشائية تخلو من أي حكم نقدي كتعليقها على قول التيمورية :

فأخفض الطرف من حزن أكابده وأهمـــل الدمع مع تلك المقالات

بقولهـــا : " واهـــا لتـــلك الدموع ! تنصب في القلب عند كلام الحاسد والمـــتطاول ، وتدفع إلى التشاؤم في نبالة الفطرة البشرية ، ثم تنهمر في الخلوة لاذعة محرقة "[3] "

(٧)

لم يكن المنهج النفسي – في الثلث الأول من القرن العشرين قد ذاع وانتشر في بيئة النقد العربي الحديث . وكان أول من أسهم فيه "

---

(١) عائشة تيمور ص ١٠٤ .
(٢) السابق ص ٦٠ .
(٣) السابق ص ٨٧ .

أميـن الخولـي " حيـن تصـديه بالتحليل والتحقيق لحياة أبي العلاء المعـري ، ثم أخذ يوجه جماعة الأمناء لأن تتحرك في الاتجاه النفسي بقدر ما يسعفهم علم النفس على كشف غوامض التجربة الفنية .

ثـم تلا ذلك مجموعة من الدراسات لمحمد خلف الله ، وعباس محمود العقاد ، ومحمد النويهي ، ومصطفى سويف "[1]" .

ولسـتانلي هايمن رؤية في ذلك ، حيث يرى أن النقض بعامة كـان نفسياً في جملته ، حتى أن ارسطو ليعد أبا شرعياً للنقد النفسي "[2]" ولا غـرابة فـي ذلك لأن العمل الأدبي في حقيقته استجابة معينة لمؤثرات الحياة ، أو قل هو صورة من الصور التعبيرية عن الخواطر النفسية .

والمنهج النفسي يدرس – بطبيعة الحال – دلالات العمل الأدبي عـلى نفسية صاحبه "[3]" " لاسيما وأن هذه ثمرة من تلك الشجرة " "[4]" كما يقول : سانت بيف .

وإذا لاحظنا المنهج النفسي عند " مي زيادة " نراه يطل برأسه على استحياء وفي مواضع محدودة ، ولكن هذا يدلنا على أنها لم تكن تجهـل هـذا المنهج ، وأنها تدرك أن الحدود المأمونة لاستخدامه أن يظل مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي .

ونجـد عـند تناولها لتجربة " الغزل " عند التيمورية ، لاحظت تكـلمها بـلهجة الـرجل ، وحين أرادت تعليل تلك الظاهرة ردتها إلى

---

(١) النقد الأدبي الحديث ص ١٧٢ للدكتور أحمد كمال زكي .
(٢) المرجع السابق ص ١٦٩ .
(٣) راجع النقد الأدبي وأصوله ومناهجه ص ١٨٤ وما بعدها .
(٤) مناهج النقد الأدبي لأفريك أندرسون وآخرون – ترجمة مكي دار المعارف ١٩٩٢م ص ١٢٨ .

عامـــلين : الأول عامل اجتماعي مرده إلى سلطة المجتمع العربي التي تضـــغط على عواطف المرأة ، وتخرس صوتها ، فتتحايل للتعبير عن مشاعرها .

والعامل الثاني : عامل فني . سببه تقليد المرأة للرجل صاحب العصمة والخبرة الطويلة في هذه التجربة "[1]" .

فـــنجد – مـــن خلال تفسيرها – ظلال المنهج النفسي ، نلاحظ التعاون الوثيق بين هذا المنهج والمنهجين التاريخي والفني .

وتـــبدو ظـــلال المنهج النفسي – أيضاً – في تلمسها للطبيعة النســـائية فـــي غزل التيمورية ، التي تتجلى في "الخجل " الذي يشعر المرأة أحياناً بأنها صغيرة ضئيلة أمام من تحب مثل قولها "[2]" :

وهـــذه كـــلمات قادهـــا شـــغف إليـــك لـــولاه لـــم تـــبرز من القلم

جاءت ومن خجل تمشي على مهل تخـــاف عـــند لقائهـــا زلـــة القلم

ونجدهـــا حينما تأملت ملامح اليازجية من صورة مرسومة لها فـــلم تجـــد ملامحها النفسية قد تبدت بشكل جلي في شعرها ، فقالت : " أشعر بوضوح أنها كانت في طبيعتها أغنى منها في شعرها " "[3]" .

ونـــنظر حيـــنما تناولنا مسرحيات بيراندللو ، نجد التلازم بين المنهج النفسي والمنهجين الآخريين التاريخي والفني أظهر لأننا نجد الكـــاتب عمد إلى عالم المسرح في محاولة للخلاص من واقعه النفسي

---

(١) راجع التيمورية ص ١٢٨ .
(٢) عائشة التيمورية ص ١٢٨ ن ١٢٩ .
(٣) وردة اليازجي ص ١٨ .

المريـــر ، ولأنه أخذ يخلق بمسرحياته عالماً جديداً يسبغ عليه أطياف مخيلته ، وصخب انفعالاته .

وقد عبر عن خلاصة هذا بقوله في رواية : " ليس الأمر بذي بال " على لسان أحد أبطاله " أليس أننا جميعاً في بعض الأحيان نشعر وكـــأن نـــوراً يتفتح ويتألف في داخل نفوسنا ، نوراً ينسكب علينا من ســـماوات أخـــرى لا نعـــرفها ، فيمكننا من النظر إلى أقصى خفاياانا ؛ باعثاً فينا ابتهاجاً لا نهاية له ، نشعر معه لحظة بأننا نحيا خالدين؟ "[1]"

كمـــا لاحـــظ كيف جعل بيراندللو شخصية البطل ميدانا لعوامل الوراثـــة وتياراتها الجارفة ، وكيف تأثر بنظرية العقل الواعي والعقل غير الواعي عند فرويد وزملائه من علماء هذا العصر دون أن يقتصر عـــلى لغـــز الغريزة الجنسية التي يستوجبها دون سواها كثيرون من أدباء اليوم عند مختلف الشعوب "[2]" .

(٨)

وبعـــد هـــذا العرض الذي سقناه ، والذي من خلاله استعرضنا المعاييـــر الـــنقدية عـــند مي زيادة ، اتضح لنا أنها تميل إلى الالتزام بمنهج نقدي معين ، أو لنقل – معنى آخر – أنها كانت تميل وتجد أن تواجه العمل الأدبي والفني بمنهج تكاملي يتلازم فيه عدد من المناهج : " المـــنهج التاريخي – الفني – النفسي ... ألخ " حتى يتسنى لها أن تناول العمل الأدبي وتضعه على مائدة التشريح الأدبية فتتناول صاحبه

(١) راجع نصوص خارج المجموعة ص ٥٢ ، ٥٣ لمي زيادة إعداد أنطوان القوال طبعة دار أمواج بيروت ١٩٩٢م

(٢) السابق ص ٤٨ .

وبيئـــته ، وتاريخـــه في العوامل المؤثرة ، كما أنها لا تفعل الجوانب الفـــنية فيـــه . ودون أن تغرق نفسها في غمار البحوث التاريخية أو الدراســـات النفسية . وبهذا العمل يستطيع المنهج التكاملي أن يجعلنا نعيـــش في جو الأدب الخاص ، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير"[1] .

وخيـــر ما يمثل هذا المنهج في تراثها النقدي تناولها لتجربتي التيمورية واليازجية ودراستها لمسرحيات بيراندللو .

وقد رأينا في هذه الدراسة مدى تلاحم كل من المنهج التاريخي ، والفـــني والنفسي في استبانة واستجلاء و أبهاء التجربة وفضاءاتها وكذلـــك فعـــلها في تناولها الآثار بيراندللو ، فنجدها تتحدث عن بيئته العامة والخاصة وأثرها في نفسه وفنه ، ومدى تأثره بإبداعات "إبسن" النرويجي ، وكذلك تأثره بمنجزات علم النفس التحليلي عند " فرويد " وزملائـــه ، وتأثره بمكتشفات العلم الحديث في تجزئيه للذرة إلى مالا نهاية وكذلك ما فعله بيراندللو في صنعه للشخصية الواحدة ، حيث قام بتجزئـــتها إلى عـــدة شخصيات كل منها مطرد الحركة والتغير ، وكل منها مكتملة في ذاتها اكتمالها الشاذ الخاص "[2] .

---

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ٢٢٨ .

(٢) انظر نصوص خارج المجموعة لمي زيادة ص ٤٤ وما بعدها والمقالة بالمقتطف عام ١٩٣٤م بمناسبة حصول بيراندللو على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٣٤م .

(٩)

وهـــا نحن أولاء : آن لنا أن نستجلي جهودها النقدية ونضعها في الميزان بعد أن درسنا معاييرها النقدية فنقول :

إنهـــا خصـــت فن الشعر بنصيب الأسد من تراثها النقدي ، ولا نجـــد غرابة في ذلك ، حيث كان الشعر مسيراً للحركة الإبداعية آنذاك كمـــا أن فـــنون الدب الأخرى كالقصة والمسرحية والرواية لم تكن قد زاحمت الشعر لتستحوذ على اهتمام النقاد .

فلمى زيادة تجارب عصرية في هذا الميدان ، تتجاوز المألوف فـــي تجربتـــنا الشعرية ، حيث لها كثير من الإسهامات الشعرية باللغة الفرنســـية والـــلغة العربية ، كما أنها ساهمت إسهاماً كبيراً في وضع مفهوم للشعر "[١]" . يتفق ومفهومه في العصر الحديث "[٢]" .

لقد ركزت الأديبة جل اهتمامها في تراثها النقدي دراستها لنقد شعر الشاعرتين ، عائشة التيمورية ووردة اليازجية ، وهي تتخذ من هـــذا الانـــتقاء طريقاً لطرح هموم المرأة العربية ومناقشتها ، وخلق وعي بها .

وأعـــتقد أن دراســـتها لهـــاتين الشاعرتين هو ما وجدته في شـــعرهما مـــن أصوات إحائية وخاصة في تجربتنا الشعرية الحديثة ، ولآن تجربتـــنا الشـــعرية الحديثة ، ولأن تجربتهما امتازت بغنائيتها ، ونزوعها الوجداني الذي جعل في نظر "مي زيادة " إرهاصة رومانسية إلى حد ما .

---

(١) راجع عائشة التيمورية ص ٩٨ ، دار المجموعة الكملة جـ ٢ ص ٣٨٩ .
(٢) راجع النقد الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٧٩ مطبعة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧م .

وكذلـــك لـــنقد شعر إسماعيل صبري ، وجبران خليل جبران ، وشلبي شميل ، وبينت – لنا – أن تجربة إسماعيل ، وجبران امتازت بالذاتية المتميزة ، أما شلبي – في نظرها – فقد عرف بشعره القليل ، ونثره المسكون ، بطوابع الشعر وإيقاعاته .

وجملة القول : في تجاربها الشعرية إنه يمتاز بشموليته، حيث لم تقصر دراستها النقدية على منهج معين ، بل كانت تستعين بعدد من تلك المناهج وربما كان المنهج التاريخي أبرز هذه المناهج .

كمـــا – نراها – لم تتكلف ولم تتعسف في تطبيق مناهج النقد وإن كـــنا قـــد لاحظنا إسرافها – أحياناً – في كثرة استخدامها للمنهج التاريخي ، على الرغم من وعيها التام بمزالق هذا المناهج .

كما يؤخذ عليها إطلاقها لأحكام نظريه على التجربة أن تشفعها بالمنهج التطبيقي .

وربما أخذ عليها هذا المأخذ يكون مرده إلى أن معيارها النقدي غـــلب عليه النقد الصحفي الذي يتسم بضيق أفقه ، فهو نقد لا يفسح مجـــالاً للدراسات التطبيقية علة نحوها الأكمل والأتم . مع العلم أنها لا تنقصـــها الخـــبرة ، ولا الـــثقافة ، ولا التذوق الأدبي . هذا لدراستها النقدية للشعر .

أمـــا دراستها في نقد النثر فنجدها متواضعة ، لا تتجاوز فيها حد المضمون .

كمـــا هو الحال في تناولها لنثر التيمورية واليازجية ،ولقصة " أمبيرجـــلوا " لفكـــتور هوجو نلاحظ اهتمامها بالمضمون فحسب ، ولا تلتفت إلى جماليات النص الأخرى .

ويحمـــد للأديبة " مي زيادة " في معاييرها النقدية دعوتها إلى الحيـــدة والموضـــوعية هـــذا في الجانب النظري من دراستها . فعلى الـــرغم مـــن دعوتهـــا إلى شعر عصرى ،وتقديمها لمحاولات شعرية متســـقة مع تلك الدعوة ، إلا أن هذا لم يمنعها من دراسة تجارب من الشـــعر الكلاسيكي دون أن تتعصب لدعوتها ، ودون أن تحكم المعايير الفـــنية لذلـــك الاتجـــاه التجديدي " الرومانسي " في التجارب التقليدية الإيجابية التي تصدت لها في دراستها ، كما فعل عباس محمود العقاد ومعاصروه في تقديرهم (وتقويمهم) لشعر أمير لشعراء أحمد شوقي ، وتعسفهم في مطالبته بتحقيق معايير فنية لا تنتمي لمذهبه الشعري ، كمـــا أنهـــا لم يحل تعاطفها مع اليمورية واليازجية من أن تضع يدها على مواطن الإخفاق في تجربة كل منهما ، فهي ترى في الأولى رائدة حقيقيـــة لـــلمرأة المصرية على طريق الإبداع الشعري ، " نشرت أول عـــلم فـــي الجادة غير المطروقة وبكرت في إرسال الزفرة الأولى أيام كـــانت تكـــتم الزفـــرات ، وكان إرسال الصوت في عالم الأدب يحسب للمرأة عارا وجريمة "[1]" ورغم ذلك أنها تسجل على تجربتها كثيراً من العيوب الفنية التي تمس جوهر العملية ونلاحظ موضوعيتها تتجلى في تقويمهـــا لتجربـــتي الشاعرين إسماعيل صبري وجبران ففي تناولها

(١) عائشة تيمور ص ١٣٤ .

لتجربة إسماعيل صبري لم تمنعها صلتها الإنسانية الحميمة به من أن تخالف جمهور المؤبنين له ، الذين يكيلون له مديحاً ، يجعل إدراك الحقيقة أمراً بالغ الصعوبة ويضيفون عليه من الصفات ما يستحق ومالا يستحق ، فتسألت " وأي ميت لا يقال عنه ذلك في مختلف الأقطار الناطقة بالعربية " "[1]" ولكن أبذنب القائل أن صبري باشا في شعره ينبوع صغير بلوري المياه عذبها ؟ ينبوع يرشح البيت والبيتين والثلاثة أبيات ، وينتظم مرة أخرى تسلسله المكرر اللماع الملون على أنه غير فياض ، لا يدهش ، ولا يرهب بجلاله ، إنما يجذب بحسنه المأنوس ، ويرضى ببساطته وجلاله ، ويدخل الطرب على النفس الطروبة برقة عواطفه ، وسلاسة ألفاظه ، وإتقان نظمه ... هذه الصفات يسيطر عليه دواما " الذوق الدقيق المصفي " التي جعلت من صبري باشا على بضاعته المحدودة في شعره شاعراً كبيراً "[2]" .

ونلاحظ العقاد حينما تناول تقويم الشاعر نفسه نرى أن أحكامه كانت قريبة جداً من أحكام " مي " ، غير مخالف لها ، ولكنه ركز دراسته عن الشاعر من جهة " ذوقه " الذي أعده مدخلاً ومحوراً لدراسته والحكم على تجربته ، فهو يرى أن صبري باشا شاعر صادق الشاعرية ، ناقد بصير النقد إلا أنه يتعدى في شعره ونقده نطاقاً يرسمه له مزيج من ذوقه القاهري فشعره لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ، ولا حرارة ، وإن شئت فقل :إن أدب الرجل كان أدب " الذوق " ولم يكن أدب " النزعات والخوالج ، وأدب السكون ، ولم

---

(١) انظر وراجع المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ٤٤٩ ، ٤٥٠ .
(٢) المرجع السابق جـ ٢ ص ٤٤٩ ، ٤٥٠ .

يكن أدب الحركة ، والنهوض ، وأدب الإصلاح الحسن ، ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور "[1]" .

وقـد نشرت " مي " مقالتها " المرأة الجديدة " سنة ١٩٢٣م ، وجـاء كتاب العقاد بعد عام ١٩٣٢م كما جاء في مقدمته ، ولا يخص ما بين أحكامها من تقارب واتفاق ، وإن أوهمت قدرة العقاد على بسط الحكم أنه يجاوز ما ذهبت إليه .

وتؤكد " مي " في رؤيتها أن صبري باشا " كان في خلقه – كما فـي شـعره – بلا دعوى ، بسيطا بلا تنطع ، يعرف مدى شاعريته ، ويقف عند حدودها " "[2]" .

والعقـاد في نهاية دراسته للشاعر يوالي – لنا – بسط حكمه على شاعريته متفقاً معها ، غير بعيد عما ذهبت إليه ، فهو يركز على " ذوقه الناعم " نافياً أن يكون هذا " الذوق المترف " معيار للشاعرية ، فيقول : " إن هذا الذوق لا يصلح مسبارا للفن الصحيح ، لأنه لا يصلح مسـبارا لـلحياة الصحيحة ، وإن " التلطف الناعم " شيء ظريف في لحظـة من اللحظات أو حالة من الحالات ، ولكنه ليس هو الحياة في أعماقها ، ولا هو الشعور في مثله الأعلى ولو كانت الدنيا كما يحسها صـبري ، أو كمـا يصـورها فـي شعره ، ولو كانت عظائم الطبيعة وذخائـرها كمـا تـبدو في ثنايا كلامه لكن الذوق الناعم هو قسطاس

(١) راجع مجموعة أعلام الشعر ص ٢٥١ ، ٢٥٢ .
(٢) المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ٤٥١ .

الشـــاعريه و،مطلب الفنون وعنوان التعبير السليم ،ولكننا حريون أن نعلم أن قدر قسطاس الشاعرية غير ذلك "[1]" .

ونجـــد تـــناولها للشاعر الآخر " جبران " على الرغم من البعد الـــذي كـــان بينهما إلا أنها تربطها به مشاعر حب حقيقية ، ومع ذلك نـــراها في حكمها عليه خالفت القائلين " بتمرد " جبران واستشفت في "مواكبه" وأدبه طبيعة شغفة بالاستسلام ، وناقشت هذا بوعي من خلال رواية " الأجنحة المتكسرة " وتجربة " المواكب " الشعرية وأضافت أن ذاتيته لم تدرك بعد استعدادها الأقصى ، ولم تقف إلى الآن على ذروة اقتدراها "[2]" .

ومـــن الملاحظ في معاييرها النقدية تلك الرؤى الجديدة ، التي تـــدل عـــلى أصالة فكرها ، وبعد نظرها ، ومرجعيتها الثقافية الفنية ، تأتي منسجمة مع قولها : إني أكره التقليد الذي يشوه المقلد ، ويمسح المقلد وأحب أن أكون أنا في كتاباتي "[3]" .

فعندما تناولت المواكب لجبران خليل جبران ، لاحظنا استقلالها التام في أحكامها ، ولم تتبع معاصريها من النقاد ، وكانت مخالفة لهم فـــي أحكامهـــا في موضوعية وجرأة ، ولم تكتف بذلك بل ذادت على ذلـــك بتوقعها لموهبة جبران بأن تصل إلى قمة النضج ، فقالت : " إن جـــبران مـــا زال متسلقاً كتف الجبل .. ولكنه سيصل يوماً إلى القمة

---

(١) راجع مجموعة أعلام الشعر ص ٢٥٢ .
(٢) راجع المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ٤٢٧ ، ٤٢٨ .
(٣) مي زيادة في حياتها وأدبها ص ٤٨ لجميل جبر المطبعة الكاثوليكية عام ١٩٦٠م .

فنسمع منه عندئذ أجمل أنغام ، ونلمح أسمى هيئة من نفسه السنية ، التي تسطع في أرجائها الأضواء ، وترعى في جوانبها الأظلال "[1]" .

وقد صدق حسها وتحققت نبوءتها ، فها هو جبران صاحب الموهبة بعد عقد من السنين (عام ١٩٢٩) يصل بموهبته إلى القمة المرجوة ، ويبلغ درجة رفيعة من النضج الفكري والاستواء ، فتتناول " مي " تجربته " يسوع ابن الإنسان " فتقول : " في كل كتب جبران لا يسمع إلا صوت شخص واحد ، وإلا فالأصوات العديدة فيها محدثة عن شخص واحد ، ولا أرتاب في أن جبران (كذا) عندما كان يستنطق كلا من هذه الأشخاص ، أو يستنطق الآخرين عنها ، إنما كان واضعاً نصب اهتمامه الجزء الثاني الذي يرى هو أنه يماثلها في شخصيته .. فإن كان في عصرنا شخصية جامعة مبدعة فشخصية جبران مثلها" "[2]"

ونلاحظ حينما تناولت رواية " الأجنحة المتكسرة " أصدرت حكماً نقديا سابقا لأوانه عام ١٩١٩م .

فوصفتها بأنها " قصيدة "وأنها – طبعاً – تعني ما تقول ، ولأن الأجنحة المتكسرة قصيدة منثورة "[3]"

ولم يكن هذا الحكم هو الأول والمنفرد في معاييرها النقدية ، فقد سبق حكم آخر سنة ١٩١٣م جاء في سياق حديثها عن مفهوم الشعر ، وذلك في صدر مقالتها " الدكتور شلبي شميل – لشاعر – حيث قالت : " وما النثر إلا شعر افلت من أقسية الوزن الضيقة .

---

(١) المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ٤٢٨ .
(٢) نصوص خارج المجموعة ص ٨٩ – ٩٢ .
(٣) المجموعة الكاملة جـ ٢ ص ٣٨٩ .

فالنثر إذا شعر حر . يتسنى لكل كاتب أن يكون شاعراً في نثره "[1]"

ومـــن الواضح – كما نعلم – أن المصطلحات الواردة " الرواية القصيرة " أو القصيدة المنثورة ، أو " النثر الشعر " أو " الشعر الحر " لا عهـــد لنقدنا الحديث في تلك الحقبة من الزمن إلا على نحو محدود لـــلغاية ، وبذلك تكون " مي زيادة " سجلت ريادتها المبكرة في توسيع استـــخدام هـــذه المصطلحات وتكريسها في مجال الإبداع ، والابتكار ، والنقد الأدبي .

ونـــرى الشاعرة نازك الملائكة تستنكر وصف الأديبة " خزامي صـــبري " حينما تناولت تجربة " محمد الماغوط " في قصيدته " حزن فـــي ضـــوء القمر " والتي نشرت سنة ١٩٥٩م بأنها " شعر حر " كما اســـتنكرت ما ذهب إليه في الفترة نفسها " جبرا إبراهيم جبرا " حينما تـــناول تجربة توفيق صائغ النثرية " في حب الأسود " بأنها من الشعر الحر "[2]" .

ويـــبدو – لنا – أن نازك الملائكة لم تقف على استخدام مثل تـــلك المصـــطلحات مـــنذ وقت مبكر عند " مي " فلو وقفت عليها ما استنكرت ذلك .

بالإضافة أن لويس شيخو قد أشار إلى استخدام هذا المصطلح عند جبران خليل جبران ، وأمين الريحاني فهما يعدان أول من استعار هذا المصطلح في الربع الأول من القرن العشرين "[3]" .

---

(١) السابق جـ ٢ ص ٣٨٩ .

(٢) قضايا الشعر المعاصرة ص ٢١٣ وما بعدها لنازك الملائكة . دار العلم للملايين

(٣) انظر الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين ص ٤١ ، ٤٢ للأديب لويس شيخو المطبعة الكاثوليكية .

كما أن مصطفى صادق الرافعي نراه قد استخدم هذا المصطلح عـام ١٩٣٦م "[١]" ،ولا ننسـى احـتفاء أحمد حسن الزيات ومجلته " الرسالة " بهذا اللون من الإبداع ممثلاً في تجارب مي زيادة .

وفي رؤيتنا لدعوتها التي تلزم الحيدة والتجرد في النقد ، وقفنا عند رأيها في تناولها لتجربة إسماعيل صبري ، الذي ألهمته بعضاً من شـعره ، وقـد لاحظنا أن ما كتب إسماعيل صبري بعدها وخاصة عن تجربته لم يخالف ما ذهبت إليه "[٢]" .

وفـي حديثها عن يراندللو ومسرحياته الوجيعة ، قدمت رؤية طـريفة فـي تحـليها لشخصياته المسرحية ، فرأت مدى تأثر الكاتب بمعجزات العصر العلمية المتمثلة في تفتيت الذرة إلى مالا نهاية ، فقام بدوره بتجزئة الشخصية الواحدة إلى شخصيات متعددة كل منها مطرد الحـركة والـتغير ، وكل منها مكتملة في ذاتها ، هذا بالإضافة إلى ما ذكـرته مـن أنه متأثر بفن " إبسن " النرويجي ، وبمكتشفات مدرسة التحـليل النفسـي عند فرويد وزملائه ، وقد دفعها هذا الفهم العميق لتجربـته المسـرحية إلى التشـكيك في نجاحها جماهيريا على خشبة المسرح ، بما يتوازى وقيمتها الأدبية الصحيحة "[٣]" .

ولهذا الفهم العميق لمسرح بيراندللو جعلها تتنبأ لتوفيق الحكيم بمسـتقبل كـبير ، وتقـول تعـليقاً على مسرحيته " أهل الكهف " و " شـهرزاد " فـي رسـالة بعثت بها إليه سنة ١٩٤٨م : " أشعر في

(١) مجلة الهلال عدد يناير ١٩٣٦م ص ٣١ .
(٢) مجموعة أعلام الشعر ص ٢٤٧ ، والنقد الأدبي أصوله ومناهجه ص ١٣٥ .
(٣) نصوص خارج المجموعة ص ٤٨ وما بعدها .

كـــتاباتك بـــأن بيراندلـــلو مصري يتولد عندنا ، وذلك من الشواهد أن الحضارة الفكرية في مصر ماضيه في التوغل "[1]" .

وقـــد نشـــر الحكيم هذه الرسالةمؤخراً ، معترفاً أنها الوحيدة ، ممن كتبوا عنه – التي فهمت هذا البعد في مسرحه "[2]" .

وبعـــد هـــذهِ الرســـالة عن " مي زيادة " ومعاييرها النقدية نستخلص الملاحظات الآتية :

أولاً : أن المكتـــبة العـــربية فـــي ســـائر الوطن العربي بها العديد من الدراسات عن حياة " مي زيادة " ومقالاتها ورسائلها ، وأدبها ، وفكرها .

ثانياً : أن الدراسات النقدية التي اتسعت لحركة النقد الواسعة في تلك المرحـــلة المـــبكرة إلا أن هـــذه الدراسات أغفلت " مي زيادة " كناقدة تماماً "[3]" .

ثالثاً : إن معاييـــرها النقدية ومنها الجانب النظري الذي جاء متناثراً خلال دراستها التطبيقية والذي تناولت فيه مفهوم النقد وأهميته ، و دور الـــناقد و أدواته ، وصعوبة عمله وتعقده ، وثقافته ، وموضوعيته وتجرده ، وأدبياته ومرونته ، واستنارته ، وبعده عن التعصب ، ومواهبه الفطريه واقترابه الحميمى من التجربه موضـــع الـــنقد ، وأصـــالة فكره ، ونأيه عن التقليد ، ثم تبعت

---

(١) فن المراسلة عند مي زيادة لأمل الدعواق سعد ص ١٠٨ مطبعة دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢م .

(٢) السابق ص ١٠٨ .

(٣) راجع على سبيل المثال لا الحصر نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر لعز الدين أمين في الربع الأول من القرن العشرين . دار المعارف ١٩٧٦م وهي رسالة دكتوراه بإشراف أحمد الشايب ، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين د/ إسحق موسى الحسيني معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة ١٩٦٧م .

حديـــثها عن اقتران موهبة الإبداع والقدرة على النقد لدى كبار المبدعين.

رابعا: نلاحـــظ أنهـــا قدمـــت لنا مفهوما جديدا للشعر- وهو يتجاوز مرحلـــتها - يتفق ومفهوم الشعر الحديث وخاصة عند شعراء مدرسة الديوان"[1]" .

خامساً: جعلت نصيب الأسد للحديث عن التجربة الشعرية ومع ذلك لم تغفـــل عـــن فنون النثر المستحدثة (كالقصة والمسرحية) بل جعلت لها شيئاً من جهودها ، ووسعت دائرة اهتمامها فتناولت شخصيات أدبية غير عربية مثل بيراندللو وفكتور هوجو .

سادساً: نلاحـــظ دراستها لباحثة البادية فقد وضعت " مي " بها أسس السيرة العلمية في أدبنا العربي الحديث .

سابعاً: لم تعتمد " مي " في حديثها على منهج واحد من المناهج النقدية بـــل استعانت بكل المناهج النقدية التي عرفتها حركة النقد في تـــلك الحقـــبة ســـواء ما كان منها واقعاً مثل المنهج التاريخي والفـــني ، أو مـــا كـــان منها يخطو خطواته الأولى في ساحتنا النقدية ، مثل المنهج النفسي .

ثامناً: كانت " مي " ماهرة في توظيف كل منهج وما يتلاءم والتجربة موضع النقد ولم لا وهي التي على دراية بإمكانات كل مهج من حيـــث قواعده الفنية والموضوعية وبمزالقة ، ولم تكن تتعسف في تطبيق كل القواعد .

---

(١) الأدب العربي الحديث ومدارسه- أ. د / محمد عبد المنعم خفاجي ص٥- ٤٥ ج٢ مطبعة دار الطباعة المحمدية بالقاهرة .

تاسعاً: لم تلتزم " مي " بتناول إحدى التجارب بمنهج بعينه ، كما جعلت المنهج الكاملي هو السائد في معاييرها النقدية ومنها الجانب التطبيقي خاصة . فاستطاعت من خلال تعاون المناهج الأخرى وتلازمها أن تكون أكثر موضوعية ، ومرونة واستنارة ،وأعانها ذلك على إضاءة آفاق التجارب التي تناولتها بالدراسة.

عاشراً: نقول أن " مي " أصبحت أن تكون مؤهلة لأن تكون ناقدة مقدرة بمواهبها الفطرية ، وسماحتها ، ومرونتها ، وذائقتها الأدبية ، وطاقتها الإبداعية وثقافتها الواسعة التي كانت مناط إعجاب معاصريها من أمثال طه حسين الذي يقول عنها : " إن مي تمثل في نفسي بداوة البادية ، وحضارة الحاضرة وثقافة العرب القدماء ، وثقافة المحدثين والأوروبيين وكل ما يتمنى المثقف أن يصل إليه "[1] .

الحادي عشر: يؤخذ على " مي " أن الجانب التطبيقي عندها يعد شاحباً فنلاحظها اكتفت – أحياناً – بتقديم أحكام مجردة مفصولة عن التجربة موضع الدراسة وربما يكون ارتباطها الصحفي وراء ذلك .

لعل التفاتها إلى تجربتي التيمورية واليازجية كان يمثل ضرباً من الإدانة لجهود نقادنا – آنذاك – الذين أغفلوا اسهامات المرأة العربية إبداعاً .

---

(١) مي زيادة في حياتها وأدبها لجميل جبر ص ٤٨ .

ولعلـــه أيضـــاً يمـــثل توجيهـــاً ذكياً لموضوعية النقد وحيويته ونزاهـــته ، بعـــد أن رأت جيـــل النقاد الرومانسيين يتعصبون لمذهبهم ، ويهونون من شأن التجربة الكلاسيكية .

الـثاني عشـر: إن " مي " تنتمي إلى المذهب الرومانسي الإبداعي الذي كانت تدرك قواعد فنونه ، وموضوعيته كما أنها صاحبة دعوة إلى العصـــرية فـــي فـــن الشـــعر كمـــا لهـــا كـــثير مـــن الـــتجارب"المصـــطلحات" في الشعر الحر الذي تسبق بها نازك الملائكة كما وضحنا سابقاً فلها بذلك الريادة وحسن القيادة في هـــذا المجال . كما ذكرت في آرائها النقدية بما يتصل بتجربتي الـــتيمورية واليازجية وشاعرية صبري وتجربتي جبران في " المواكـــب " و "يسوع ابن الإنسان" وتجربة بياندللو ومسرحيتي الحكيم " أهل الكهف وشهرزاد " .

وفـــي نهايـــة هـــذا البحث لا يسعني إلا أن أقول : إن من حق " مي " علينا أن نعترف لها بدورها كناقدة من النقاد الذين رادوا حركة الإبداع العربية النشطة في العصر الحديث فكان لها ما كان من معايير النقد الحديث .

أهـــم المـراجـع والمصـــادر

- الأدب العربي الحديث ومدارسه – د/ محمد عبد المنعم خفاجي مطبعة دار الطباعة المحمدية القاهرة .
- الآداب العـــربية فـــي الربع الأول من القرن العشرين . لويس شيخو المطبعة الكاثوليكية بيروت . بدون .
- أعلام الشعر . عباس محمود العقاد . دار الكتاب العربي بيروت سنة ١٩٧٠م .
- الأعمـــال الكاملة . لمي زيادة ، تقديم سلمى الحفار ، مؤسسة نوفل بيروت ، سنة ١٩٨٢م .
- باحـــثة البادية . لمي زيادة ، مؤسسة نوفل . بيروت . الطبعة الثانية . بدون .
- بيـــن المـــد والجـــذر ، لمي زيادة . مؤسسة نوفل . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٨٢م .
- عائشـــة تيمـــور لمـــي زيادة . مؤسسة نوفل بيروت . الطبعة الثانية ١٩٨٢م .
- فن المراسلة عند مي زيادة . لأمل الدعواق سعد . دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢م .
- فـــي الـــنقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال . دار العودة بيروت ١٩٨٧م .
- قضايا الشعر المعاصر . لنازك الملائكة . دار الملايين . بدون.
- مجلة الرسالة العدد التاسع والسبعون لسنة ١٩٣٥م .

- مجلة الرسالة العدد الثامن والتسعون لسنة ١٩٣٥م .
- مجلة المرأة الجديدة عدد سبتمبر لسنة ١٩٢٣م .
- مجلة المقتطف عدد خاص نشر بمناسبة حصول بيراندللو على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٣٤م .
- مجلة الهلال لسنة ١٩٢٣م عدد مايو .
- مجلة الهلال لسنة ١٩٣٦م عدد يناير .
- المعجم الوجيز – طبعة وزارة التربية والتعليم ١٤١٥هـ ١٩٩٤م .
- مقدمة في النقد الأدبي . على جواد طاهر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . دار الشروق بيروت . الطبعة الثانية ١٩٨٨م .
- مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي . دار العلم للملايين . بيروت الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٣م .
- مناهج النقد الأدبي . لانريك اندرسون وآخرين . ترجمة د/ طاهر مكي . دار المعارف ١٩٩٢م .
- مي أديبة الشرق والعروبة . محمد عبد الغني حسن . عالم الكتب مصر ١٩٦١م .
- مي زيادة في حياتها وأدبها . لجميل جبر . المطبعة الكاثوليكية سنة ١٩٦٠م .
- نشأة الشاعر . بحث لمي زيادة . مؤسسة نوفل ١٩٨٢م .

- نشأة النقد الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين عز الدين أمين . دار المعارف ١٩٥٦م .
- نصـــوص خارج المجموعة . لمي زيادة . إعداد أنطون القوال دار أمواج . بيروت ١٩٩٢م .
- النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته . لأحمد كمال زكي . دار النهضة العربية مصر ١٩٨١م .
- الـــنقد الأدبـــي أصوله ومناهجه . لسيد قطب . دار الشروق . بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٣م .
- الـــنقد والنقاد المعاصرون . د/ أحمد مندور مكتبة نهضة مصر بدون .
- وردة اليـــازجي . لمـــي زيادة . مؤسسة نوفل . الطبعة الثانية ١٩٨٢م .