الإبداع والتصوير الشعرى

بين النقد العربى القديم والحديث

د / حنفى محمود مصطفى

أستاذ الأدب والنقد المساعد بالكلية

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم وأصلى وأسلم على من بعثه الله رحمة للعـــالمين سيدنا محمد وعلى آله وصحابته أجمعين ... وبعد .

فإنه من يتصدى لدراسة تراثنا النقدى القديم ، يشعر بأنه وسط محـــيط مترامى الأطراف لا تقع العين منه إلا على أمواج ، وتيارات متوازيـــة حينًـــا ، ومتداخلة حينًا ، ومتقاطعة فى بعض الأحيان ، وهى أمواج ، وتيارات فيها مـــن جمال الأفكار وروعتها ما يشهد على أن هؤلاء الأفذاذ عبدوا الطريق ، وأضاؤا الأفق ، وأقاموا المنارات ، وصار لزامًا على الباحثين الذين يهتمون بالنقد العربى الحديث ، الاقتداء بهم واستيفاء أفكارهم ، وتحقيق فروضهم بالاختبار العلمـــى الفاحص ، أملاً فى تحقيق مزيد من النمو والازدهار لنقدنا العربى الحديث الـــذى غذته العديد من الروافد الثقافية الوافدة ، والتيارات الفكرية المعارضة .

ومن منطلق إيمانى بحكم الثابت أن من لا قديم له لا جديـــد لـــه ، وأن الثقافة شىء متجدد ، ويحمل قديمه دائمًا فى حديثه ، ومحاولة الوقـــوف علـــى الصلة التى تربط بين تراثنا النقدى القديم ، ونقد الشعر العربى الحديث ، فقـــد أعددت هذا البحث المتواضع الذى جاء بعد هذه المقدمة فى أربعـــة مباحـــث تعقبهم خاتمة وفهرس للمصادر والمراجع :

المبحث الأول : لغة الشعر : تناولت فى هذا المبحث أهمية اللغـــة الشـــعرية فى الدراسات النقدية تنظيرًا وتطبيقًا ، والدور الذى قامت به الدراســـات التطبيقية فى إبراز بعض اتجاهات نقاد الشعر العربى الحديث كعنايتـــهم بالألفاظ من حيث نعوتها الذاتية ، وكذلك قدرتها على الإيحاء بمكنونات

النفس البشرية ، ثم عرضت آراء بعض النقاد العرب القدماء ، ومدى إفادة النقاد المحدثين وتأثرهم بهذه الآراء تارة ، أو الجمع بين القديم والحديث تارة أخرى .

المبحث الثانى : الوحدة العضوية : تحدثت فيه عن موقف قدامى النقاد من هذه القضية النقدية ، ثم أردفت هذا بالحديث عن آراء بعض النقاد المحدثين وموقفهم من البيت وحدة القصيدة ، ووحدة المعانى والأفكار ، والوحدة النفسية والرؤية الداخلية ، ومن خلال حديثى عن هذه الظاهرة تبين لى مدى اختلاف مواقف النقاد المحدثين قربًا وبعدًا من آراء قدامى النقاد العرب الذين عنوا بالحديث عن الوحدة بشكل أو بآخر فى تنظيراتهم وتطبيقاتهم .

المبحث الثالث : الصورة الشعرية : أفصحت فى هذا المبحث عن معرفة النقاد العرب القدماء بالصورة ، ثم تناولت بعض نقاد الشعر العربى الحديث ، ونظراتهم النقدية فى مجال الصورة الشعرية ، ومدى تطابق آراء بعضهم مع آراء بعض قدامى النقاد ، وكذلك مجاوزة بعضهم لمفهوم الصورة وأدواتها كما جاء فى النقد العربى القديم ، أى لم يقفوا عند حدود أدوات الصورة التقليدية ، كالاستعارة ، والتشبيه ، والكناية ، ولكنهم أضافوا إليها ما توصل إليه النقد الحديث من وسائل أخرى كالأساطير والوهم .

المبحث الرابع : الإبداع الشعرى : تناولت فيه العناصر الأساسية فى عملية الإبداع الشعرى ، كالحفظ ، والرواية ، والثقافة العميقة الواسعة ،

وغير ذلك من العناصر التى تناولها النقاد المحدثون ، وكان للنقاد العرب فضل فى تأصيلها ، ثم بينت مدى تأثر بعض النقاد المحدثين بالنقد الرومانسى الغربى ، وما ترتب على هذا من مخالفتهم لآراء القدماء فى المطبوع والمصنوع حينًا ، وموافقتهم لهم حينًا آخر ، وذلك أثناء حديثهم عن الموهبة الفطرية ، وعن فكرة الوحى والإلهام التى آمن بها اليونانيون القدماء ، وانتشرت فى بيئات الشعر عند قدامى العرب .

هذا وبالله التوفيق

د / حنفى محمود مصطفى

أستاذ الأدب والنقد المساعد

فى كلية اللغة العربية بجرجا

المبحث الأول

لغة الشعر

تعد اللغة المحور الأساسى الذى تدور حوله معظم البحوث النقدية تنظيرًا وتطبيقًا ، وذلك لما لها من دور أساسى فى نقل التجربة الإنسانية وتوصيلها ، وعلى قدر تمكن الشاعر من استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة فى اللغة يكون نجاحه فى نقل هذه التجارب وتوصيلها ، ولا يتحقق هذا إلا إذا كان الشاعر يملك حاسة لغوية دقيقة تجعله يقف على الألفاظ الموحية التى تخلق لدى المتلقين إحساسًا لا يقل شأنًا عما أحس به ذلك الشاعر أثناء إبداعه الفنى .

ومن ثم ، فإن نقد الشعر – فى ظنى – يعنى فى المقام الأول نقد الألفاظ وقدرتها على اكتشاف أعماق الشاعر ، وتجاربه ، ولذا فإن معظم الأحكام النقدية التى عرضت للغة الشعر العربى الحديث لم تكن نابعة من الدراسات النظرية المتخصصة فحسب ، وإنما وجدت فى الدراسات التطبيقية مجالاً أوسع لنقد الأعمال الشعرية الحديثة ، التى كشفت لنا عن اتجاهات نقاد الشعر العربى الحديث وعنايتهم بالألفاظ من حيث نعوتها الذاتية ، وكذلك عنايتهم بها من حيث قدرتها على الإيحاء بمكنونات النفس الشاعرة .

وأعنى بالنعوت الذاتية للألفاظ ، جزالتها ، وفخامتها ، ورصانتها ، وصفاؤها ، وغير ذلك من الصفات التى كانت موضع اهتمام النقاد العرب القدماء ، ثم تأثر بهم نقاد المدرسة الكلاسيكية الجديدة الذين لم تقف عنايتهم باللفظة المفردة من حيث نعوتها الخارجية ، بل عالجوا أيضًا بعض القضايا المهمة

كموضع اللفظة فى التركيب ، وسلامتها من الأخطاء اللغوية ، والنحوية والصرفية ، وحث الشعراء على الوضوح والبعد عن الغموض ، وغير ذلك من القضايا التى نلحظها لدى بعض نقاد هذه المدرسة كالشيخ حسين المرصفى الذى عبر عن رأيه تجاه الألفاظ اللغوية ، فقال : " فمن الخطأ الفاحش ما نراه من القاصرين الذين لم يبلغ بهم التعقل إلى حد الحكمة ولم يصل بهم التأدب إلى اعتبار ما يجب اعتباره ، والتزامه أن الواحد منهم يتوهم أن بلاغة المنطق هى القصد إلى ألفاظ غريبة عن المعتاد لا يفهمها الناس إلا بمراجعة الكتب ، فيصنع منها كلامًا يزخرفه بكلمات قد رآها مستعملة فى بعض رسائل السلف فى معان يتخيلها هو "(١) .

ثم يؤكد هذا فى موضع آخر فيقول : " يجب أن تكون الألفاظ سلسة فى النطق خالية من التنافر وشدة الغرابة ، يألف بعضها بعضًا حتى تكون الكلمات المتوالية بمنزلة كلمة واحدة "(٢) .

ويعد الشيخ حسين المرصفى باعثًا للحركة النقدية ، فى العصر الحديث ، ورائدًا لطرائق النقد الأدبى عند نقاد العرب القدماء ، كما يمثل كتابه " الوسيلة الأدبية " الاتجاه اللغوى خير تمثيل ، وذلك لاتخاذه النقد اللغوى طابعًا واضحًا فى كتابه والدليل على هذا نقده لكلمة " عقنباه " فى قول أبى نواس :

كَما نَظَرَت وَالـريحُ سـاكِنَةٌ ∴ عقنباه أَرساغ اليَـدَين نَـزورُ

---

(١) الوسيلة الأدبية – للشيخ / حسين المرصفى ٢ / ٤٦٣ – مطبعة المدارس الملكية .
(٢) المصدر السابق .

فعلق المرصفى على هذا بقوله : " وقول عقنباه هو من صفة العقاب ، قال فى القاموس : عقاب وعقنباه : مخالب حداد ، فإضافتها فى كلامه إلى الإرساغ غير ظاهرة "[١] .

ومن نقاد هذه المدرسة من اشترط الصحة اللغوية للألفاظ كالمويلحى الذى عاب على أحمد شوقى قوله :

وكـــل ذى همـــة شـــريف ∴ يقـــوم للخلـــق بالخدامـــة

فقد رأى أن لفظة " خدامة " ليست من اللغة فى شىء ، كما أخذ عليه لفظة " آنه " بمعنى الأونة فى قوله : " إذ لا يقال فى اللغة " آنه " بل يقال آونه ، وهى جمع الأوان ، أو الوقت ، أو الحين يقال : هو يفعل ذلك آونه ، وأنا آتيه بعد آونه "[٢] .

وكذلك نقده للفظة " خدعوها " الواردة فى قول شوقى :

خـــدعوها بقـــولهم حســـناءُ ∴ والغـــوانى يَغُـــرُّهُنَّ الثنـــاءُ

فبين لنا المعنى اللغوى للفظة بقوله : " يفهم منه أن المشبب بها غير حسناء ؛ لأن الخداع لا يكون بالحقيقة ، أردت أن تخدع الشوهاء ، فقل لها حسناء ، وإن هذا المعنى ينافى قول شوقى فى البيت الثانى :

أثراها تناســـت اســـمى لمّـــا ∴ كثُرت فى غرامها الأسمـــاءُ[٣]

---

(١) المصدر السابق ص ٤٧٥ .

(٢) مختارات المنفلوطى للمنفلوطى ص ١٥٨ - الطبعة الرابعة - طبع القاهرة ١٩٥٤ م .

(٣) المرجع السابق ص ١٥٦ .

وبالتأمل فيما ذهب إليه هؤلاء النقاد الكلاسيكيون الجدد ، نجد مدى تأثرهم بالتراث النقدى القديم الذى أرسى أصوله بعض نقاد العرب القدامى كقدامة بن جعفر الذى حدد الصفات التى تحسن اللفظ بقوله : " أن يكون اللفظ سمحًا ، سهل مخارج الحروف فى مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة "[١] .

ويرى أبو هلال العسكرى أن أجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا يغلق معناه ولا يستبهم مغزاه ، ولا يكون مكدودًا مستكرهًا ، ومتوعرًا متفعرًا ، أو يكون بريئًا من الغثاثة عاريًا من الرثاثة "[٢] .

كما اشترط ابن سنان الخفاجى لفصاحة اللفظة أن تتوافر فيها ثمانية أوصاف - أظن - أنها الأوصاف التى دار حولها النقد اللغوى عند الكلاسيكيين الجدد ، وهذه الصفات هى :

١ - أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج .

٢ - أن يكون لتأليفها فى السمع حسن ومزية .

٣ - أن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية .

٤ - أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية .

٥ - أن تكون جارية على العرف العربى الصحيح .

---

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر - شرح / محمد عيسى منون ص ١٩ - المطبعة المليجية .

(٢) الصناعتين لأبى هلال العسكرى - تحقيق د / مفيد قميحة ص ٨١ - مطبعة دار الكتب العلمية - بيروت .

٦ - ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ، فإذا أوردت وهى غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت .

٧ - أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجوه الفصاحة .

٨ - أن تكون الكلمة مصغرة فى موضع عبر فيه عن شىء لطيف أو خفى أو قليل أو ما يجرى مجرى ذلك فإنه يراها تحسن فيه [١] .

فالنقاد الكلاسيكيون الجدد لم يضيفوا فى نقدهم للألفاظ شيئًا إلى ما قاله الناقد العربى القديم " ابن سنان الخفاجى " كما أن هؤلاء النقاد كانوا أقرب إلى الناقد العربى القديم " ابن الأثير " فى تعريفهم للفظ الحسن ، وذلك لأنه سبق أن أشار إلى غرابة اللفظ وإلى إلفه ، فقال " ... إن الكلام الفصيح هو الظاهر البين ، وأعنى بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج فهمها إلى استخراج من كتاب لغة ..... " [٢] .

كما أنه فى موضع آخر أشار إلى عدم استخدام الألفاظ المبتذلة من كثرة الاستعمال فقال : " يجب أن تكون ألفاظ الكتاب غير مخلولقة بكثرة الاستعمال ، ولا أريد بذلك أن تكون ألفاظًا غريبة ، فإن ذلك فاحش ، بل أريد أن تكون الألفاظ مسبوكة سبكًا غريبًا يظن السامع أنها غير ما فى أيدى الناس وهى مما فى أيدى الناس ، وهناك معترك الفصاحة الذى تظهر فيه الخواطر

---

(١) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى - شرح الشيخ / عبد المتعال الصعيدى ص ٥٤ - مطبعة محمد على صبيح .

(٢) المثل السائر لابن الأثير - تحقيق الشيخ / محمد محى الدين عبد الحميد ١ / ٨١ - طبع المكتبة العصرية - بيروت .

براعتها والأقلام شجاعتها ... وهذا الموضع بعيد المنال كثير الأشكال يحتاج إلى لطف ذوق وشهامة خاطر ، وهو شبيه بالشىء الذى يقال إنه لا داخل العالم ، فلفظه هو الذى يستعمل ، أى أن مفردات ألفاظه هى المستعملة المألوفة ولكن سبكه وتركيبه هو الغريب العجيب " [١] .

وفى ظنى أن فهم صاحب المثل السائر لغرابة الألفاظ وألفتها يعد امتدادًا لنظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجانى ، ولذا نجده يهتم اهتمامًا كبيرًا بالتركيب ، ثم يقرر أن كلا من الغرابة والألفة صدى لطريقة استعمال الأديب للألفاظ نلحظ هذا فى قوله : " واعلم أن تفاوت التفاضل يقع فى تركيب الألفاظ أكثر مما يقع فى مفرداتها لأن التركيب أعسر وأشق ، ومما يشهد لذلك أنك ترى اللفظة تروقك فى كلام ، ثم تراها فى كلام آخر فتكرهها ، فهذا ينكره من لم يذق طعم الفصاحة ، ولا عرف أسرار الألفاظ فى تركيبها وانفرادها " [٢] .

ويلتقى أيضًا بالشيخ عبد القاهر ، وابن الأثير بعض النقاد المحدثين كالدكتور زكى مبارك الذى ذهب إلى أن الكلمات " تأخذ قوتها من السياق ، وأن الكلمة القبيحة قد تصبح فى نهاية الجمال إذا أوجبها مقتضى الحال " واستشهد بكلمة " الوحل " فى أبياته التى قالها فى التشبيب :

فلما رأيت الوجد يغتال مهجتى ∴ وأيقنت أنى من غرامك فى سجن

مضيت على غيرى جهارًا وخنتنى ∴ فمن أى وحل صيغ طبعك خبرينى

---

(١) المصدر السابق ص ٨٧ .

(٢) المصدر السابق ص ١٥١ .

فالدكتور زكى مبارك يرى أن ورودها فى قصائد الغزل يحول بينها وبين قبحها ، كما دعم رأيه السابق ببعض الأبيات الأخرى التى وردت فيها كلمة " الوحل " للأعشى ومسلم بن الوليد [١] .

أما الدكتور طه حسين ، فقد دعا إلى تطوير أساليب اللغة العربية ؛ وذلك لأن لنفسية الأمة وحاجاتها والظروف التى تحيط بها أثرًا قويًا فى تكوين اللغة ، وأن اللغة ليست فى حقيقة الأمر إلا أثرًا لهذه النفسية والحاجات والظروف ، وأن الأفراد يتكلمون اللغة ، ويصرفونها فى أغراضهم وحاجاتهم ، ومهما يكن سلطان الجماعة على الفرد ، ومهما يكن خضوع الفرد للجماعة ، وفناء شخصيته فى مجموعها ، فله حظ من الشخصية يمتاز به عن غيره من الناس ، ولهذا الحظ من الشخصية الذى يختلف قوة وضعفًا باختلاف الأفراد وحظوظهم من الرقى العقلى أثره فى اللغة ، فليس لك أن تكلف الشاعر ، أو الكاتب المجيد أن يصف شعوره ، وعواطفه ، وحسه كما يصفها رجل من عامة الناس ، وليس لك أن تكلف العالم أن يصف علمه بنفس اللغة التى يتكلمها عامة الناس " [٢] .

ويرى الدكتور طه حسين أيضًا أن الأدباء رغم تأثرهم بالثقافات الأجنبية إلا أن الأصول التقليدية سمة من سمات الأدب الحديث وذلك من خلال " تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل للمعنى الصحيح المصيب ، والملاءمة بين اللفظ واللفظ ، وبين المعنى والمعنى فى كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذى

---

(١) مجلة الرسالة – المجلد العاشر – العدد ٤٦٢ سنة ١٩٤٢ م .

(٢) حديث الأربعاء – د / طه حسين ٣ / ٣٤ – مطبعة دار المعارف بالقاهرة .

يستقيم له الشعر والنثر فى لغتنا العربية الفصحى ، ومع الحرص كل الحرص على الإعراب والإيثار كل الإيثار للألفاظ الصحيحة التى تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها إن كان الكاتب محافظًا غاليًا فى المحافظة ، أو التى جاءت فى قصائد الشعراء ورسائل الكتاب ، وإن لم ترد فى المعجمات إن كان الأديب سمحًا معتدلاً ، وقد يجترئ الكاتب فيستعير من لغة الشعب ، أو من لغة العلم الحديث ، أو من بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة " [١] .

ولقد التزم الناقد بهذه المبادئ النقدية كما هو واضح فى نقده لديوان " وراء الغمام " لإبراهيم ناجى ، فقال : " كان الشاعر موفقًا فيما قصد إليه من المعانى موفقًا فيما اصطنع من الألفاظ ، موفقًا فيما اتخذ من الأساليب : معانيه جيدة تصل أحيانًا إلى الروعة ، وإن كانت تنتهى إلى الابتذال ، وألفاظه جيدة قد يعظم حظها من المتانة والرصانة ، وقد تُكْرَهُ أذن السامع على الالتفات ، والإعجاب والشعور بهذه اللذة الموسيقية التى يشعر بها الناس أحيانًا بآذانهم ، وإن لم تصل إلى عقولهم ... " [٢] .

ثم نجده يلفت نظر الشاعر إلى بعض الأخطاء التى وقع فيها فقال : " فانظر إلى قوله : (تخطر والأنظار تحدو الركاب ...) فكيف تخطر على حين أنها راكبة ! ولنلاحظ أن كل شىء بعد هذا صريح فى أنها كانت ماشية ، إنما أراد الشاعر أن يقول إنها تخطر والأنظار تتبعها ، فجاء بكلمة " الركاب " هذه

---

(١) ألوان – د / طه حسين ص ١٦ – الطبعة الثالثة – مطبعة دار المعارف بالقاهرة .

(٢) حديث الأربعاء ٣ / ١٥١ .

ليقيم لها الوزن والقافية حتى إذا بلغ مأربه منها نسيها نسيانًا تامًا ، ومشى مع صاحبه الثانية ، وهو فى قصيدة أخرى يقول : (ورسا رحلى على أرض الوطن) والرحل لا يرسو ، وإنما يحط ، وقد حط الشاعر نفسه فى مكان آخر ، إنما يرسو السفن ، وأظن أن الملاح الثانه يعرف ذلك ، وإن كانت سفينته لم ترس بعد "[1].

ولعل هذا هو النقد اللغوى نفسه الذى سار عليه النقاد العرب القدامى فى تقديمهم للشعر العربى .

ومن واقع الصراع الذى دار بينه ، وبين مصطفى صادق الرافعى نجده لا يجد الأسلوب القديم الذى لا يتلاءم مع طبيعة العصر ولا روحه ، فيقول : " لسنا نعيش عيشة الجاهلية ، فمن الحمق أن نصطنع لغة الجاهليين ، ولسنا نعيش عيشة الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك ، بل لسنا نعيش عيشة المصريين فى أوائل القرن الماضى ، فمن الإسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها ؛ لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضروبًا من الحس والشعور لم يحسوها ولم يشعروا بها ... "[2].

ثم يلفت الأنظار إلى الألفاظ التى يجب أن يستعملها فى الأدب فيقول : " لا نكره أن يصطنع الأدباء فى دقة واحتياط ألفاظ اللغة العربية الفصحى التى جلاها الاستعمال وصقلتها الألسنة ، وأن يؤثروا هذه الألفاظ على الألفاظ الساقطة المبتذلة ، كما لا نكره أن يستعير الكتاب فى قصد وحسن اختيار من

(١) المرجع السابق ص ١٥٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٠ .

اللغات الحديثة الأوروبية معانى وأساليب وألفاظًا دون أن يفسد ذلك جمال اللغة العربية وروعتها "[1].

ولا أغالى إذا قلت : إن ما ذهب إليه الدكتور طه حسين فى دعوته إلى الإتيان بألفاظ جديدة وإضافتها إلى اللغة العربية الفصحى لا يخرج عما قاله نقاد العرب القدماء من ضرورة استعمال اللفظة السهلة الميسورة ، ونبذ الألفاظ الساقطة المبتذلة .

أما من حيث إيحاء الألفاظ وقدرتها على البوح بمكنونات النفس الشاعرة ، فإن النقاد العرب القدماء – فيما أعتقد – عرفوا إيحاءات الألفاظ ، ولكنهم لم يحددوا لها مصطلحًا ، والدليل على هذا تمثيل القاضى الجرجانى للفظ الرائع ببعض المقطعات الشعرية للبحترى وذلك مثل قوله :

أُصفيكَ أقصى الودِّ غَيرَ مُقَلَّل ∴ إن كانَ أقصى الودِّ عندَك يَنفَعُ

وَأراك أحسَنَ مَن أراهُ وَإن بَدا ∴ منك الصُدودُ وَبانَ وَصلُك أجمَعُ

يَعتادُني طَربي إلَيــك فَيَغتَلــي ∴ وَجدي وَيَدعوني هَواك فَــأَتبَعُ

كَلفٌ بحُبِّك مولَــعٌ وَيَسُــرُّني ∴ أَنّي امرُؤٌ كَلفٌ بحُبِّــك مولَــعُ

وتعقيبه على هذه المقطعة الشعرية يبرز معرفته بما يشع اللفظ من إيحاء معبر عن مكنون النفس ، فنجده يقول : " ثم انظر هل تجد معنى مبتذلاً ولفظًا مشتهرًا مستعملاً ، وهل ترى صنعة ، أو إبداعًا ، أو تدقيقًا أو إغرابًا ، ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده ، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ، ويستخفك

(١) المرجع السابق ص ١٣ .

من الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ، ومصورة تلقاء ناظرك " [١] .

أى أن إيحاء الألفاظ ينقلك إلى ذلك الجو النفسى الذى عاشه الشاعر، وتوحى لك بتلك التجارب التى قد يكون القارئ قد عاشها فى حياته .

وإذا كانت النظرة القديمة للألفاظ غلبت على تفكير الكلاسيكيين الجدد فإن مدرسة الديوان جاوزت فى مفهومها للفظ حدود المدلول الذهنى إلى المدلول الشعورى ، فذهب الشاعر الناقد عبد الرحمن شكرى إلى أن للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء أكان غريبًا أم معهودًا أليفًا ، وليس له أن يتكلف بعض الأساليب ، ولا أنكر أن الشعر من قواميس اللغة ، ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس ، وعاطفة الغريب الذائعة بين فئة خاصة منها هى رد فعل سببه ولوع شعراء القرنين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب ، ووجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، ويحس أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة ، وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة ، وهذا يؤدى إلى ضيق الذوق وفوضى الآراء فى الأدب ..... وقد تكون العبارات الملأى بالكلمات الغريبة أحسن أسلوبًا وديباجة ، فينبغى للشاعر المبتدئ أن يتطلب المتانة ، وألا يخلط بينها وبين الغرابة ، كى لا تضله المتانة عن الغرابة ، فيقنع بها ، انظر مثلاً إلى قول المتنبى :

غَرَفتُ اللّيالي قبلَ ما صنّعت بنا ∴ فلَمّا دَهَتني لَم تَزدني بهـا علمـا

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى - تحقيق / محمد أبو الفضل إسماعيل ، وعلى محمد البجاوى ص ٢٦ ، ٢٧ - طبع المكتبة العصرية - بيروت .

هذا أسلوب رائع متين ، ولكن ليس به غريب [١] .

فلم يعد اللفظ - فى رأى شكرى - يكتسب قيمته من كثرة استعماله أو قلتها ، من غرابته أو ألفته ، ولكن يكتسبها من طريقة استعماله ، وموقعه فى السياق الجديد ، وقدرة الشاعر على استغلال إمكانياته ، ولعل موقفه هذا يكون بمثابة رد فعل على كلاسيكيى عصره الذين اهتموا بالوقوف على الألفاظ من حيث الغرابة والجزالة والرصانة ، وغير ذلك من الصفات التى جعلت العقاد أيضًا يثور على هذا الاتجاه الذى اهتم بالشكل الخارجى للكلمات ، وبالزخرف الذى يقف عند القشور التى لا تغنى عن جوهر الفن ، ؛ لأن " جوهر الشعر - فى رأيه - لا يستغنى عن الوحى والإشارة ، وهو ما يحرر الذهن ويفتح الطريق أمامه لينطلق إلى آماد بعيدة ، تومئ إليها الألفاظ ولا يحتويها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب " [٢] .

كما ذهب العقاد إلى أن الاستعمال هو مقياس قبول الكلمة أو تركها ، ومصير كل كلمة صالحة إلى الدخول فى بنية اللغة والتمشى مع قواعدها وأصولها ، حتى يعود الحكم فيها كالحكم فى كل كلمة عريقة أو مستحدثة ... لأن كل استعمال يجوز إدماجه فى قاعدة من قواعد اللغة هو استعمال صحيح لا غبار عليه ...." [٣] .

وما ذهب إليه شكرى ، والعقاد من أن الكلمة تكتسب قيمتها من السياق الذى تقع فيه هو ذاته الذى أقره من قبلهما الناقد القديم عبد القاهر الجرجانى نلحظ هذا فى قوله : " وهل يقع فى وهم ، وإن جَهَدَ ، أن تتفاضل

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى - جمع وتحقيق / نقولا يوسف ص ٣٦٩ - طبع المعارف بالإسكندرية .
(٢) يسألونك للعقاد ص ٨٣ - طبع دار الكتاب العربى - بيروت .
(٣) فصول من النقد عند العقاد - محمد خليفة التونسى ص ٢٧٩ - طبع مكتبة الخانجى بالقاهرة .

الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، باكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، ومما يكُدُّ اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحدًا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحُسن ملائمة معناها لمعانى جارتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفى خلافه قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلتق بالثانية فى معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقًا للتالية فى مؤداها " [1] .

نفهم من هذا أن الشيخ عبد القاهر لا يقيم وزنًا للفظة من حيث مزاياها المفردة ، بل من حيث إسهامها فى بناء الصورة الفنية المتكاملة ، وإن أشار فى موضع آخر إلى أهمية اللفظ فى الجملة ، لكنه نبه إلى أن يختار للمعنى " اللفظ الذى هو أخص به وأكشف عنه ، وأتم له ، وأحرى بأن يكسبه نبلاً ويظهر فيه مزية " [2] .

ولكن هذه المزية " لا يمكن توافرها فى اللفظ إلا من حيث كونه فى جملة " [3] ، وإذا كان عبد القاهر فى نظريته للنظم أهمل نعوت اللفظة المفردة ،

---

(١) دلائل الإعجاز - للشيخ عبد القاهر الجرجانى - تحقيق / محمود محمد شاكر ص ٤٤ - طبع مكتبة الخانجى بالقاهرة .

(٢) المصدر السابق ص ٤٣ .

(٣) أسرار البلاغة - للشيخ / عبد القاهر الجرجانى - تحقيق / محمود محمد شاكر ص ٤ - مطبعة المدنى بمصر .

وأولى عنايته لدور الكلمة فى التركيب الشعرى ، فإن بعض النقاد القدامى تنبه لكليهما كحازم القرطاجنى حيث يقول : " واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به ، وأحكام تأليفه من القول المحاكى بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض ، وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع ، وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة ، وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحًا ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها ، يشغل النفس تأذى السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة والتخيل ، فلذلك كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ ، وأحكام التأليف أكيدة جدًا " [1] .

وخلاصة القول ، فإن النقاد العرب القدامى على اختلاف اتجاهاتهم أدركوا أن الألفاظ تلعب الدور الأكبر فى الصياغة الفنية ، ومن أجل ذلك عنوا بها عناية فائقة زادت عن كل حد .

أما المهجريون ، وإن كانت نظرتهم إلى اللغة نظرة جديدة تخالف نظرة الكلاسيكيين الجدد ، إلا أن المدقق فى أوجه الاختلاف ، أو الاتفاق بين ما يطلبون توافره من الصفات فى الكلمات ، وبين ما يطلبه بعض النقاد العرب القدامى ، ومن ورائهم الكلاسيكيون الجدد يجد أنهم يلتقون فى كثير من النقاط

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجنى - تحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة ص ١٢٩ - طبع دار الكتب الشرقية - بيروت .

الأساسية ، وهذا ما نلحظه لدى ميخائيل نعيمة ، وذلك من خلال قوله : إن من الكتاب والشعراء من لا يرون من الألفاظ غير ألوانها ، فهؤلاء قد يرسمون صورة طلية ، لكنها تأتى مجردة من الحياة ، ومنهم من لا يرون فى الألفاظ سوى رنانها فيؤلفون ألحانا رقيقة إنما لا جمال فيها ولا بيان ، فقيمة ما يكتبه وينظمه هؤلاء تقاس بقدر ما يسده من هذه الحاجة أو تلك من حاجاتنا الروحية ، لكن منهم من جمع إلى دقة الإفصاح ، وجمال التركيب ، فآثار هؤلاء تقاس بحاجتين ، ومنهم من ضم دقة الإفصاح ، وجمال التركيب عذوبة الرنة ، فآثار هؤلاء تقاس بثلاث حاجات ، ومنهم - وهم قليل - من جمع بين دقة الإفصاح وجمال التركيب وعذوبة الواقع وحلاوة الحقيقة ، فقيمة ما يكتبه ، أو ينظمه هؤلاء لا تكاد تحد " [1]

فالناقد المهجرى يطلب من الشاعر أن يجمع كل هذه الصفات فى الكلمات التى يستعملها حتى يؤلف منها كلامًا فنيًا متناسقًا يجمع فيه بين الروح والجسد ، وفى اعتقادى أن الناقد المهجرى لم يأت بجديد يذكر ؛ لأن هذه العناصر التى اشترط توافرها فى الكلمات سبقه إليها بعض النقاد العرب القدامى ، كحازم القرطاجنى الذى أبرزنا موقفه السابق من الألفاظ ، وأوصافها ، وشروط ائتلافها مع غيرها ، وهذا ما عبر عنه الناقد المهجرى بدقة الإفصاح وجمال التركيب ، أما عذوبة وقع الكلمة ، فقد أوفاها ابن سنان الخفاجى تبيانًا وتوضيحًا ، وإذا كان المقصود بحلاوة الحقيقة الوقوف على سر الكون ووحدة الوجود ، فإن هذا يعد تفكيرًا جديدًا على النقد العربى القديم .

---

(١) الغربال - ميخائيل نعيمة ص ٦٢ - طبع دار المعارف بالقاهرة .

ومما لا ريب فيه أن المهجريين كانوا لا يختلفون عن مدرسة الديوان من حيث التطبيق ، وهذا ما أشار إليه العقاد أثناء حديثه عن الخلاف بينه وبين ميخائيل نعيمة فقال :" يلوح لى أن الخلاف بيننا خلاف فى التطبيق لا فى الجوهر ؛ لأن المؤلف الألمعى يعرف العلاقة بين اللفظة ، والمعنى أحسن تعريف ، ولا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن حده فى البلاغة " [1].

وكذلك قوله فى بلاغة شكسبير " إن من بين أفكاره وأكنيته اللغوية ترابطًا هو غاية فى الدقة والفن ، وهذا الترابط هو ما يكسبها جلالها الملوكى ، وسلاستها السحرية ورنتها الموسيقية ، ومن ترجمها دون جلالها وسلاستها ورنتها ، كمن أخذ من الشجرة ساقها بعد أن عراها من الفروع ، والأغصان ، والأوراق ، وليس كقول قائل من عشاق البلاغة اللفظية غير ذلك فى هذا الصدد ، ولا أكثر من ذلك " [2].

ومع أن المهجريين كانوا يحسون بملكاتهم الفنية ، وبقدراتهم العلمية أن اللغة الفصحى لا بديل لها ، لكن شيئًا فى نفوسهم كان يدفعهم إلى الدعوة إلى هدم الفصحى ، وإقامة العامية على أنقاضها [3] ، ومن ثم فقد شن ميخائيل نعيمة هجومًا عنيفًا على اللغة الفصحى ، كما شن أيضًا هجومًا على المنهج اللغوى الذى سار عليه النقاد القدماء ، ومن تبعهم من الكلاسيكيين الجدد ، وأسماهم

---

(١) المرجع السابق ص ٧ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) نستثنى منهم شعراء العصبة الأندلسية فقد كانوا يتعصبون للفصحى ويتحمسون للعربية والعروبة . منهم على سبيل المثال : الشاعر القروى رشيد سليم الخورى وغيره

وعلى الرغم من دعوة المهجريين إلى العامية ، ومهاجمتهم للمنهج اللغوى القديم فى النقد إلا أن هذا كله كان فى مجال التنظير ، أما من حيث التطبيق فقد ظلت أشعارهم تكتب باللغة العربية الفصحى لدرجة أن أحد النقاد المحدثين فضل لغتهم الشعرية ، ووصفها بأنها لا يصل إليها إلا الأفذاذ من الشعراء ، فليس من المعقول – فى رأيه – : " أن تقوم نهضة أدبية صحيحة دون أن تعتمد على قاعدتها الأساسية من اللغة الفصيحة المهذبة الراقية التى خاضت تجربة التاريخ ، وعبرت عن وجدان الإنسان عبر حقبه ومراحله المتعاقبة ، واحتفظت فى ضميرها بكل أنماط الحياة فى مختلف أحداثها وشتى معانيها " [1] .

وبهذا يتبين لنا أن حملة المهجريين على اللغة حملة ظالمة ، والدليل على ذلك التزامهم بقوانين اللغة فى أشعارهم ، وعدم خروجهم عنها إلا فى القليل النادر ، أما تقليلهم من شأن الألفاظ من حيث نعوتها الذاتية ، فهذا يعد بمثابة رد فعل للاتجاه اللفظى الذى أولى العبارة زخرفها الشكلى ، ولم يلتفت إلى ما تحمله هذه العبارة من قيم شعورية ، ومعان ذهنية .

وبالعودة إلى النقاد القدماء نجد بعض أنصار المعنى كعبد القاهر ، وابن الأثير ، والآمدى اتجهوا الاتجاه نفسه ، ولكنهم لم يدعوا إلى هدم الفصحى ، بل كانت دعوتهم محصورة فى إنهاء سيطرة اللفظ على المعنى ، كما أن مدرسة المعنى فى النقد العربى القديم اهتمت اهتمامًا كبيرًا باللفظ ، وهذا ما أشار إليه

(١) التجديد فى شعر المهجر – د / عبد الحكيم بلبع ص ٧٨ – طبع مكتبة الشباب ١٩٧٥ م .

" صفادع الأدب " أى أنهم فى استمساكهم بمأثور اللغة ووقوفهم عند حده أشبهوا الصفادع التى ألفت الماء الآسن الراكد فلم تعد تبحث عن غيره [1] .

ولقد علق ميخائيل نعيمة على ما كتبه أحد النقاد المصريين أثناء نقده لقصيدة " المواكب " لجبران ولفت نظره فى هذا التعليق كلمة " تحممت " فى قول جبران :

هَـــل تَحَمَّمـــتَ بعطـــر ∴ وَتَنشَّـــــفتَ بنُـــــور

فعقب على هذا بقوله : " لماذا أجاز لبدوى لا أعرفه ولا تعرفونه أن يجعلها " تحمم " يدخل على لغتكم كلمة " استحم " ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها " تحمم " وأنتم تفهمون قصده ، بل تفهمون " تحمم " قبل أن تفهموا " استحم " ثم يدعوا إلى الاحتكام إلى الذوق فى قبول الكلمات الجديدة " [2] .

ولعل خروجه عن الأسس النقدية العربية القديمة كان سببًا فى معارضته والذهاب إلى أن " الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ، ولكن شرط أن يكون الخطأ خيرًا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم ، فتخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا ، وأن التطور إنما يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها ، أو نخالفها إلا بضرورة قاصرة لا مناص منها ؟ " [3] .

(١) الغربال – ميخائيل نعيمة ص ٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٨٤ .

(٣) مقدمة الغربال – للعقاد ص ٧ .

ابن الأثير فى قوله : " واعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر ، فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ، ولين أخلاق ، ولطافة مزاج ، ولهذا ترى ألفاظ أبى تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم ، واستلأموا [١] سلاحهم ، وتأهبوا للطراد ، وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل [٢] مصبغات ، وقد تحلين بأصناف الحلى " [٣] .

وفهم ابن الأثير للألفاظ يعد فهمًا حديثًا لانتقاء الألفاظ ووضعها فى مواضعها وقدرتها على التعبير الدقيق والموحى عن معانيها وقيمها الشعورية .

وإذا ما رأينا الرومانسيين يلتقون فى ثورتهم على الكلاسيكيين الجدد مع ابن الأثير فى ثورته على اللفظيين ، فإن الدكتور عبد القادر القط وقف موقفًا وسطًا جمع فيه بين الثقافتين العربية القديمة والأجنبية الجديدة ، وبموقفه هذا اشترك مع الرومانسيين فى أشياء وخالفهم فى أشياء أخرى ، فقد كان لا يعجبه المعجم الشعرى الذى مال إليه الكلاسيكيون وعلى رأسهم " البارودى " ، ففى رأيه أنهم " خلقوا للفظة المفردة كيانًا مستقلاً احتذاءً بالقديم الأمر الذى أفقدها القدرة على نقل إحساس الشاعر ، وأصبحت بذلك تقليدية بعيدة عن تصوير الحياة ، وعاجزة عن التأثير والإيحاء ، بل إن البارودى لم يقف عند حد الدلالات التقليدية للألفاظ من حيث شعريتها أو سوقيتها ، ولكنه جاوزها إلى

---

(١) استلأموا : لبسوا اللأمة - بفتح اللام وسكون الهمزة - وهى الدرع المحكمة الملتئمة .

(٢) الغلائل : جمع غلالة وهى شعار يلبس تحت الثوب .

(٣) المثل السائر لابن الأثير ١ / ١٨١ .

أسماء الأمكنة ، وأسماء الأشخاص التى لاكتها الألسن ، ومجتها الأقلام لكثرة دورانها وذكرها " [١] .

كما لم يعجب الناقد بلغة الرومانسيين وذلك " لبعدها عن الالتصاق بالواقع على الرغم من تعبيرها عن مكنونات النفس ، ولكن تلك النزعة طغت على اللغة ، فخلقت صورًا مسرفة فى الخيال ، ولذلك كانت الألفاظ الدالة عليها ذات طابع خاص يتفق مع هذه الصور المهومة " [٢] .

ومن آرائه أيضًا : " أن لكل عصر معجمه الشعرى الذى يتناسب مع التجربة الشعرية لكل شاعر ، لذا فإنه من الواجب على كل شاعر أن يختار من الألفاظ ما يعبر عن تجربته " [٣] .

ومن أجل ذلك فإنه يأخذ على الذين يعيبون استعمال صلاح عبد الصبور فى قصيدته " الحزن " لفظ " شاى " ثم يقول : " وليست كلمة الشاى رجسًا يجب أن يتجنبه الشاعر بل هى فى الحقيقة كلمة لم تعد تدل على معنى هذا الشراب وحده ، بل تنصرف إلى كثير من الصلات الاجتماعية والحيوية بين الناس ، ومادامت اللفظة الشعرية متلائمة مع طبيعة التجربة ، فمن حق الشاعر أن يستخدمها ، والفرق بين الشاعر القديم والحديث أن الأول يتجنب مثل تلك الألفاظ لأنها سوقية مبتذلة فى حين يرى الثانى أنه ليس هناك شىء اسمه اللفظة الشعرية على الإطلاق ، فالحكم على شاعرية كلمة لا يكون بمقدار دورانها فى

---

(١) قضايا ومواقف - د / عبد القادر القط ص ٢١ - طبع الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ م .

(٢) المرجع السابق ص ٢٢ .

(٣) المرجع السابق .

الشعر التقليدى ، بل بمقتضى قدرتها على التعبير عن إحساس الشاعر ، واتساقها مع بناء العبارة الشعرية بأكملها " [1] .

وموقفه هذا لا يعنى الدعوة إلى استعمال الألفاظ السوقية ، أو المبتذلة ، وإنما هو يدعو إلى اختيار الألفاظ الشعرية وانتقائها ، والدليل على هذا موقفه من الشعر الحر وأخذه عليه تلك النثرية المسرفة ، وحكمه على نتاج شعرائه بالفجاجة فقد " خدع كثير من الشعراء الناشئين بما يبدو فى طريقة نظم الشعر الحر من سهولة ظاهرية ، فأولعوا به ، وغمروا الصحف والمجلات بقصائد فجة قبل أن يكتمل لهم ما ينبغى من ثقافة لغوية ، وفنية ونضج فى الفكر والعاطفة " [2] .

كما اهتم الدكتور " القط " بالنقد اللغوى – الذى اهتم به النقاد العرب من قبل – فراح ينقد بعض شعراء الشعر الحر الذين استخدموا ألفاظا مخالفة لروح اللغة ، والدليل على ذلك أخذه على الشاعر الكيلانى سند استخدامه لفظة " قراقيش " أثناء تعبيره عما يحمله الذاهبون إلى حفر قناة السويس بقوله :

قربة ماء .... ونصف إناء

فتات من الجبن

ملء شوال .... قراقيش لا تستساغ بحال

فهو يرى أن كلمة " قراقيش " تثير النفور والاشمئزاز فى ذاتها ، كما عاب على الشاعر عبد المنعم مجاهد استخدامه كلمة " لادن " فى قوله :

---

(١) المرجع السابق ص ٢٤ .

(٢) ذكريات شباب – د / عبد القادر القط ص ٤ – طبع مكتبة مصر ١٩٦١ م .

إنى سأصنع من عيونك أغنية

فيها حياتى الآتية

ولتجعليها فى شفاهك لادنا

ولتسمعيها للرفيقات اللاواتى حولنا

فكلمة لادن – فى رأيه – كلمة " مبتذلة لا تتناسب مع السياق الشعرى العالى الذى يشيع فى جو القصيدة كلها " [1] .

وفى ظنى أن هذا النوع من النقد الذى يعتنى بسلامة اللغة ، وينبذ ما لحق بها من أخطاء لغوية ونحوية وصرفية يعد التزامًا بالأسس والقواعد التى أصل لها النقاد العرب القدماء .

أما الدكتور محمد مندور فقد تأثر – فى مرحلته النقدية الأولى – ببعض النقاد العرب القدماء كعبد القاهر الجرجانى والآمدى والقاضى الجرجانى ، ومن ثم فقد دعا إلى استعمال الألفاظ المألوفة .. لأن الألفاظ المألوفة ، ولا أقول المبتذلة هى التى تستطيع فى الغالب أن تستنفذ إحساس الشاعر ، كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعى ، وقد كثر استعمالنا لها فى الحياة ، فتجددت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا ، فحملت شحنة عاطفية ، وهذه صفات من أولى خصائص الأسلوب الشعرى ، بل أسلوب الأدب بوجه عام " [2] .

---

(١) مجلة الآداب – العدد الثالث – يونيو ١٩٥٦ .

(٢) فى الميزان الجديد – د محمد مندور ص ٢٠ – طبعة مصر .

ويبدو لنا اهتمامه باللغة وقواعدها فى عدم رضاه عمن يخرجون على قواعد اللغة ، أو يقعون فى أخطاء لغوية تتعارض مع أصولها وقواعدها لأنها " ليست قيودًا تعسفية ..... ولا أغلالاً اخترعها النحويون ، وإنما هى أصول مطردة ، استنبطها علماء اللغة من الاستعمال ، وهى ليست قيودًا بل وسائل للتعبير ، شأنها شأن متن اللغة سواء بسواء ، بل لعلها تفوقه فى مهمة التعبير من حيث إنها هى التى تعبر عن العلاقات الفكرية المختلفة ، فضم الفاعل مثلاً هو الذى يفيد علاقته بالحدث ، وبدونه لا ندرك العلاقة ولا نحددها ، ومن هنا يظهر تخريف من يدعون أن فى حذف الإعراب تبسيطًا للغة ، لأنه فى الواقع إقفار شديد ، وإضعاف بل شل عن أداء أخطر مهمة فى التعبير وهى تحديد العلاقات "[1] .

وهكذا يتضح لنا أن الدكتور محمد مندور فى منهجه النقدى يسلك مسلك النقاد العرب القدامى ، ويؤكد هذا نقده اللغوى لألفاظ ديوان " أنات حائرة " للشاعر عزيز أباظة ، وذلك فى قصيدته " ذكريات " فقال : وأما عن الديباجة اللغوية فواضح أن الشاعر قد عمد فى قصيدته ، كما عمد فى الديوان كله إلى إيثار اللفظ الجزل القديم على اللفظ السلس الحديث حتى عندما تواتيه اللغة باللفظ السهل الذى يستقيم معه الوزن ، وذلك فى قوله :

حبست بعثنا فانهل دمعى ∴ وضج بأضلعى الشجن الحبيس

فقد كان من الممكن أن يقول فى بساطة وجمال :

" وقفت " بعثنا فانهل دمعى ∴ وضج بأضلعى الشجن الحبيس

(١) مجلة المجلة - العدد العشرون - أغسطس ١٩٥٨ م .

وأكبر الظن أن الشاعر لم يحبس ناقه ، وإنما أوقف سيارة ، أو أوقف ساقية ، وما نظن أن الجناس بين " حبست " و " الحبيس " يستطيع أن يعوض جمال البساطة فى التعبير الذى نقترحه .

ومع أن الشاعر نفسه استطاع أحيانًا أن يبكى الديار بأيسر لفظ وأجمله فى قصيدة " من أطياف الماضى " مخاطبًا بيته القديم فى ميت غمر :

طوفت بالبيت الحزين مسلمًا ∴ فبكى وأوشك أن يرد سلامى

وجعلت أسأله وأسأله وهل ∴ يجدى سؤالى أو يفيد كلامى

أعرفتنى يا دار أم أنكرتنى ∴ ذهب الأسى والبث والآلام

أسوان قممى نفسه من وحشة ∴ وتلدد فى مثل بحر طام

بل إن اللفظين اللذين يبدوان غريبين حتى احتاج الشاعر إلى شرحهما فى الهامش وهما " أسوان " و " تلدد " لهما وشائج قربية ببعض تعبيراتنا الشعبية الحية أو القريبة المنال[1] .

ويبدو لنا تأثر الناقد محمد مندور بالشيخ عبد القاهر الجرجانى فى تحليله اللغوى لقصيدة " أخى " لميخائيل نعيمة والتى قال فيها :

أخى إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع

ويبنى بعد طول الهجر كوخًا هدّه المدفع

فقد جفت سواقينا وهد الذل مأوانا

ولم يترك لنا الأعداء غرسًا فى أراضينا

(١) الشعر المصرى بعد شوقى - د / محمد مندور - الحلقة الثالثة ص ١١٨ - مطبعة نهضة مصر .

سـوى أجيـاف موتانـا

فحلل الدكتور هذه الأبيات بقوله [١] : أى بساطة فى التصوير ؟ وأى قرب من واقع الحياة ، تلك التى تعضنى وتعضك : حياة الفلاح الذى يحرث ويزرع بعد أن يبنى " كوخه " من جديد ، وأما نحن فقد " جفت سواقينا " عبارة ساذجة ، ولكن كم لها فى النفس من أثر سواقينا التى ألفناها ، سواقينا العزيزة التى خلفها لنا الآباء ، ولقد " هدَّ الذل مأوانا " ثلاثة ألفاظ قوية نافذة جبارة لا تستطيع أن تستبدل بأى منها غيره دون أن تفسد الشعر ، وتذهب بقوته ، " هد الذل مأوانا " فلم يهد بيتنا ، ولا دارنا ، ولا منـزلنا ، ولا قريتنا ، بل ولا وطننا ، هد مأوانا الذى نحتمى به ونستر خلف جدرانه آلامنا ، ثم ما الذى هدَّ هذا المأوى ؟ إن الحرب لم تهده ، وإلا لبنيناه من جديد كما سيبنى فلاح الغرب كوخه ، هده الذل لفظ دال ثقيل كالصخرة ، لفظ بغيض مخيف مثير ، هد الذل مأوانا ، ولم يترك لنا الأعداء غرسًا فى أراضينا غير أجياف موتانا ، وما آلمه من غرس ! تلك الجثث الهامدة ، التى ترقد تحت التراب فى غير مجد ولا عزاء " [٢] .

فاهتمام الناقد بموسيقى الكلمة ، ودلالتها الصوتية ، واللغوية ، وقدرتها على الإيحاء كل هذا وغيره أبرز دور الكلمة فى نظم هذه القصيدة ، ومن هنا فقد أخذ على الناقد القديم " ابن قتيبة " فهمه لقول الشاعر " وسالت بأعناق

(١) فى الميزان الجديد - د / محمد مندور ص ٦٩ .

(٢) المرجع السابق .

المطى الأباطح " بأن معناه " وسارت الإبل فى الصحراء " [١] ، ولذا نجده يقف إلى جانب الشيخ عبد القاهر فى مقابل ابن قتيبة الذى عاب تلك الأبيات ثم يتضح لنا مدى التقارب بينه وبين عبد القاهر وهو يحلل قول الشاعر :

فَلَمَّا قَضَينا مِن مِنًى كُلَّ حاجَةٍ ∴ وَمَسَّحَ بالأركان مَن هُوَ ماسِحُ

ثم يبرز الناقد القديم الدور الذى قامت به الألفاظ والتراكيب فى الإيحاء بتلك الصورة ، فيقول : " إن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر : أنه قال ولما قضينا من منى كل حاجة ، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، الخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنة أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم ، ثم نبه بقوله : ومسح بالأركان من هو ماسح على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، فوصل بذكر مسح الأركان ، وما إليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة " الأطراف " على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتظرفين [٢] من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتنسم روائح الأحبة والأوطان ، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان ، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرًا من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه ، فصرح أولاً بما أومأ إليه فى الأخذ

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة - تحقيق / أحمد محمد شاكر ٦٦/١ - طبع دار المعارف .

(٢) المتظرفون : من الظرف وهو البراعة وذكاء القلب وبلاغة اللسان وحسن العبارة .

بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل ، وأخير بعد بسرعة المسير ووطاءة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان ذلك ما يؤكد ما قبله ؛ لأن الظهور إذا كانت وطيئة وكان سيرها السير السهل السريع ، زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبًا ، ثم قال : " بأعناق المطى " ولم يقل بالمطى ، لأن السرعة والبطء يظهران غالبًا فى أعناقها ، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتتبعها فى الثقل والخفة ، وتعبر عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسها بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس ، وتدل عليهما بشمائل مخصوصة فى المقادم " [1] .

وخلاصة القول ، فإن معظم ما أجمعت عليه معظم المدارس النقدية الحديثة فى مصر قد سبقهم إليه النقاد العرب القدماء بصفة عامة ، والشيخ عبد القاهر الجرجانى بصفة خاصة ، وأظن أن نقاد الشعر العربى فى العصر الحديث لم يضيفوا شيئًا كبيرًا فى هذه القضية إلى الأصول والقواعد التى اهتم بتنظيرها وتطبيقها نقاد التراث العربى القديم .

---

(١) أسرار البلاغة - للشيخ / عبد القاهر الجرجانى ص ٢٢ .

المبحث الثانى

الوحدة العضوية

على الرغم من رواج مقياس الوحدة العضوية فى النقد العربى الحديث ، إلا أن هناك شيئًا مما يقرره هؤلاء النقاد المحدثون موجود بأى شكل من الأشكال فى تنظيرات النقاد العرب القدماء وتطبيقاتهم .

لقد تناولت المدارس النقدية الحديثة فى مصر هذه القضية ، وتنوعت آرازهم فى ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : دار الحديث فيه عن البيت وحدة القصيدة .

والاتجاه الثانى : تناول وحدة المعانى والأفكار .

والاتجاه الثالث : اختص بالحديث عن الوحدة النفسية ، والرؤيا الداخلية .

وقبل الدخول فى الحديث عن مدى تأثر هؤلاء النقاد المحدثين بآراء قدامى النقاد العرب ، أردت الوقوف عند موقف بعض النقاد القدماء ، ودعوتهم إلى أن يكون البيت وحدة القصيدة كما هو واضح فى قول ابن قتيبة الذى قرر أن " المطبوع من الشعراء من سمع بالشعر واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته " [1] .

ومن قبل صاغ ابن طباطبا المسألة فى شكل قانون فقال : " ينبغى للشاعر أن يتفقد مصراع كل بيت حتى يشاكل ما قبله " [2] .

وكذلك أبو هلال العسكرى علق على البيت المنسوب للسموءل :

---

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة - تحقيق / أحمد محمد شاكر ١ / ٩٠ - الطبعة الثالثة مصر ١٩٧٧ م .

(٢) عيار الشعر لابن طباطبا العلوى - تحقيق د / محمد زغلول سلام ص ١٦٥ - طبع منشأة المعارف بالإسكندرية " بتصرف " .

فنحنُ كماء المُزن ما في نصابنا ∴ كَهامٌ وَلا فينا يُعَدُّ بَخيلُ [1]

فقال : " ليس في قوله – ما في نصابنا كهام – من قوله فنحن كماء المزن – في شيء إذ ليس بين ماء المزن ، والنصاب ، والكهوم ، مقاربة ، ولو قال : ونحن ليوث الحرب ، أو أولو الصرامة والنجدة ما في نصابنا كهام ، لكان الكلام مستويًا .. أو نحن كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكف لكان جيدًا " [2] .

أما ابن خلدون ، فقد أعطى مزيدًا من التفصيل ، وهو يقدم مفهوم الشعر عند العرب ، فالشعر عندهم : " كلام مفصل قطعًا قطعًا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية ... وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده ، وإذا أفرد كان تامًا في بابه ... فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ، ثم يستأنف في البيت الآخر كلامًا آخر كذلك " [3] .

فالآراء السابقة تكشف لنا عن مدى حرص هؤلاء النقاد على وحدة البيت واستقلاله بعبارته التي تحمل معناه الجزئي الذي يمكن أن يقوم به إذا أنشد وحده ، ومن هذا المنطلق ، فقد تأثر بعض الكلاسيكيين الجدد بما صدر عن هؤلاء النقاد القدماء كالشيخ حسين المرصفي الذي لم يبد اعتراضًا على تعدد الأغراض في القصيدة العربية بشرط الانتقال الجيد من غرض إلى غرض كي تلتئم أجزاء القصيدة فيما أسماه " حسن التخلص " [4] .

---

(١) الكهام : الضعيف الجبان .

(٢) الصناعتين لأبي هلال العسكري ص ١٦٢ .

(٣) مقدمة ابن خلدون – تحقيق د / علي عبد الواحد وافي ٣ / ١٢٩٩ – طبع نهضة مصر .

(٤) الوسيلة الأدبية – الشيخ / حسين المرصفي ٢ / ١٥٤ .

كما دعا بوحدة البيت وقطعه عما جاوره لكي يكون صالحًا للاستشهاد به في أي غرض من أغراض الشعر [1] .

ولم يقتصر تأثر المرصفي بالقدماء فحسب ، وإنما تأثر أيضًا بالبناء الفني للقصيدة عند البارودي ، وراح يستنبط فيها بعض المقاييس الحديثة ، كمقياس الوحدة العضوية الذي نلحظه في تعليقه على قصيدة البارودي التي استهلها بقوله :

تلاهيت إلا ما يجن ضمير ∴ وداريت ألا ما ينم زفير

فقال : " لم أكن لأدع أن أقول : انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة ، فأفردها بيتًا بيتًا ، تجد ظروفَ جواهرٍ أُفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم اجمعها ، وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فأنت لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، وأكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همتك ، إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال ، لتتبع هذه الطريقة المثلى " [2] .

ويشدو الدكتور محمد مندور بهذا النقد السابق ؛ لما فيه من أشياء جديدة لم يسمع عنها في النقد المعاصر على حد تعبيره الوارد في قوله : " وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة ، وإنك لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ، فمثل هذا النقد لم نسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن " [3] .

---

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق ص ٤٧٥ .

(٣) النقد والنقاد المعاصرون – د / محمد مندور ص ٢٢ – طبع مكتبة نهضة مصر .

أما الرافعى ، فقد كشف الحوار الذى دار بينه ، وبين الدكتور طه حسين عن آرائه فى الوحدة العضوية ، فالدكتور طه يرى أن الوحدة فى القصيدة الإسلامية ، بينما الرافعى يرى أن القافية أساس الوحدة ، نلحظ هذا من خلال رده عليه بقوله : " من المضحك قول طه إنه يتحدى أى ناقد أن يعبث بالشعر الإسلامى (أقل عبث) دون أن يفسده ، فليأت هو بقصيدة واحدة لا يمكن فيها تغيير لفظ بلفظ ، وتقديم بيت أو تأخيره عن موضعه ، وإن كان هذا مما يفسد الشعر ، فأول من يعبث بالشعر قائله الذى وضعه ، لأنك ترى الشاعر يعمل القصيدة وفيها البيت من الأبيات ، وموقعه الثالث ، أو الرابع مثلاً ، ثم يخرجها ، فإذا هذا البيت بعينه هو الثلاثون أو الأربعون ، ولا يخل نظم القصيدة ، ولا عمود الشعر إن كان هنا أو هناك ، وما وحدة القصيدة إذا كنت تبدأ بالنسيب ، ثم تخرج إلى الوصف ، ثم تميل إلى الحكمة ، ثم تنتهى إلى المدح ، وأنت فى ذلك تفصل الكلام بالمثل بعد المثل ، ولو حذفت النسيب والأمثال من قصائد المدح لاستقام ، ولم يفسد الشعر .

إن الشعر العربى خاضع لقوافيه ما من ذلك بد ، فالقافية واختلاف معانيها قبل الشاعر وعمله وفكره وشخصيته .... إنه لا يعيب الشعر العربى ، ولا ينقصه إلا القافية ، كما أنه لا يحسنه ويزينه إلا هذه القافية نفسها ، فإذا قلنا الوحدة والشخصية ، عابته القافية من جهة ما " [1] .

فالرافعى يرى أن البيت وحدة القصيدة ، ويقر بتعدد أغراضها ، وأن هذا التعدد لو حذف منه شىء لا يغير شيئًا من نظامها الثابت ، كما يدافع عن

(١) تحت راية القرآن للرافعى ص ٣٦٧ ، ٣٦٨ - طبع الاستقامة .

نظامها الفنى المعروف بقوله : " إن للشعر العربى على طريقته المعروفة حيزًا من النفوس يجب أن تقر فيه ، ولا يعدوه فإن مداره على التأثير ، فإذا أردته على غير ذلك ، كنت كالذى يتناول العود أو الكمنجة ليتخذ من أحدهما هراوة يضرب بها " [1] .

فنظامها الفنى الذى يرتضيه هو ذاك النظام الذى دعا إليه الناقد القديم ابن قتيبة " وهو الاستهلال بالنسيب ، ثم أيد فكرته بما أنشده ابن أبى المولى لعبد الملك بن مروان من شعر رقيق قال فيه :

وأبكى فلا ليلى بكت من صبابة ∴ لباك ولا ليلى لذى البذل تبذل

وأخنع بالعتبى إذا كنت مذنبًا ∴ وإن أذنبت كنت الذى أتنصل

فرق له عبد الملك ، وسأله عن ليلى ليزوجها له إن كانت حرة ، أو يشتريها إن كانت أمة ، فقال الشاعر : كلا يا أمير المؤمنين ، ما ليلى التى أنسب بها إلا قوسى هذه سميتها ليلى ؛ لأن الشاعر لابد له من النسيب :

كل يغنى على ليلاه متخذًا ∴ ليلى من الناس أو ليلى من الخشب [2]

وجاء تطبيقه متلائمًا مع موقفه فى تنظيره ، ففى ثنايا نقده لشعر حافظ إبراهيم أعجب بثباته الفنى ، فقال : " وإنما القصيدة عنده كل سيجتمع من بعد ، تتهيأ أجزاؤه متسقة ، ومبعثرة كما يجئ بها الإلهام وأسباب الاتفاق ، فالقصيدة أولاً فى أبياتها ، ثم تكون أبياتها فيها ، أى ثم ترتب الأبيات وتنزل فى منازلها " [3] .

(١) المرجع السابق .
(٢) المرجع السابق ص ٣٧٠ .
(٣) وحى القلم ٣ / ٢٧٧ .

وهذا ، فإن الكلاسيكيين الجدد ارتضوا أن يكون البيت وحدة القصيدة ، وقالوا بتعدد أغراضها مع حسن التخلص ، كما ذهب الرافعى إلى أن القافية هى الصلة التى تربط بين الأبيات ، كل هذا وغيره جاء نتيجة لتأثرهم بما صدر عن النقاد العرب القدماء من آراء نقدية .

ولم يقتصر التأثر بالنقد القديم والدعوة إلى أن يكون البيت وحدة القصيدة على الكلاسيكيين الجدد فحسب ، وإنما شاركهم دعوتهم ، ووقفوا فى مواجهة التفكير النقدى الرومانسى بعض النقاد المحدثين كالدكتور بدوى طبانة الذى يرى أنه ليس فى وحدة البيت " مدعاة للانتقاص ، إذ الإعجاب ببعض أجزاء أى عمل من الأعمال شىء طبيعى فى الحكم ، والتقدير عند كافة المشتغلين بنقد أى عمل من الأعمال ، أو ظاهرة من الظواهر ، ولاشك أن أجزاء تلك الأعمال تتفاوت فى الجودة ، ويفضل بعضها بعضًا ، وفى الفن الأدبى الذى نتحدث عنه تتفاوت المبانى ، كما تتفاوت المعانى من جزء إلى جزء ، ومن بيت إلى بيت ، وكثيرًا ما يخلق الشاعر فى بعض الأجزاء ، ويضعف ويسف فى غيرها ؛ وتلك ظاهرة عامة لا أظنها تخص شعراء العرب وحدهم ، دون غيرهم من شعراء الإنسانية فى كل لسان " [1] .

وفى موضع آخر يكشف لنا عن إعجابه بوحدة البيت فيقول : " ومَنْ مِن الناس لا يشتهى أن يقتطع من كلامه ما يعجب الناس ، ويجرى على ألسنتهم ، ليصبح مثلاً سائرًا ، أو حكمة تعيش مع الناس ، وتجدد مع الزمن ؟ " [2] .

---

(١) قضايا النقد الأدبى - د / بدوى طبانة ص ١٥ ، ١٦ - طبع معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧١ م .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠ .

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن فكرة البيت وحدة القصيدة شىء طبيعى للعربى على حد تعبيره فى قوله : " وكان طبيعيًا أن يكون البيت المفرد هو الشعر السائر عند أناس يعتمدون على الحفظ والرواية لا التدوين ، وكانوا يقولون : هذا أهجى بيت ، وهذا أمدح بيت ، وهذا أغزل بيت ، وهلم ، فإذا كان البيت هو الذى ستناقله الألسن ، فليركز فيه الشاعر ما فى نفسه من معنى حتى لا يحتاج إلى غيره ، وحتى يجمع فيه - على قلة ألفاظه - أكبر قدر ممكن من المعانى ، فكأن الإيجاز كان صدى الحاجة الاجتماعية إلى ما يخف حفظه ، ويسهل تنقله فى بيئة تعتمد على الرواية والحفظ أكثر ما تعتمد " [1] .

ويقف الدكتور طه حسين الموقف نفسه ، ويدحض كل الاتهامات التى ترمى القصيدة العربية بالتفكك لتعدد أغراضها فيقول : إن تفكك القصيدة العربية ، واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة من هذه الأساطير أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبى الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم ، والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة القديمة ، إنما يدفعون إلى هذا الإنكار لسببين :

الأول : أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغى ، ولا يتعمقون أسراره ومعانيه ، وإنما يدرسونه درس تقليد ، ويصدقون فيه ما يقال لهم من الكلام .

والسبب الآخر : الذى يدفع المثقفين المحدثين إلى إنكار هذه الوحدة فى القصيدة يأتى من أنهم يقبلون ما يقول الرواة ، وما ينقلونه إليهم فى غير تحفظ

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى - د / عز الدين إسماعيل ص ٢٧٤ .

ولا احتياط ولا تحصين .... وأنت أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم كغيره من الشعر ، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء ، وقد نسقت أحسن تنسيق وأجله ، وأشده ملاءمة للموسيقى التى تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية " [1] .

ثم يؤكد ما ذهب إليه ، بتحليل هذه القصيدة التى استهلها لبيد بقوله :

عفَت الديارُ مَحَلُّها فَمُقامُهـا ∴ بمَنىً تَأَبَّـدَ غَولُهـا فَرجامُهـا

ثم يبادر بتحليلها تحليلاً يثبت تماسك أبيات القصيدة بحيث لا يستطيع أحد أن يقدم بيتًا فيها أو يؤخره عن موضعه ثم يقرر : " أن هذه القصيدة وحدها المعنوية ونظامها الشعرى المتسق البديع ، ولو لم تكن وحدة هذه القصيدة إلا فى هذه النفس القوية العالية السمحة الوديعة التى أنشأها ، لكانت خليقة أن تكون من أروع ما حفظ الشعر العربى " [2] .

وأظن أن قراءة الدكتور طه حسين للشعر الفرنسى ، واطلاعه على دعوة الرومانسيين إلى الوحدة العضوية فى القصيدة كان سببًا فى إثبات الوحدة العضوية فى القصيدة العربية ، ولذا نجده يقول : وأعداك وأسألك أن تبين لى من أين يأتيها الاضطراب ، والاختلاف ، وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية ، إنكم تقولون يا سيدى : إن القصيدة العربية مضطربة التكوين ، بحيث تستطيع أن تقدم منها وتؤخر ، وتضع أبياتها فيما تحب لها من المواضع ،

(١) حديث الأربعاء - د / طه حسين ١ / ٣١ ، ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٩ .

دون أن يصيبها من ذلك فساد ، أو اعتلال ، فأمامك قصيدة لبيد هذه ، فأرنى كيف تقدم فيها وتؤخر ، وكيف تضع فيها بيتًا دون أن تفسد معناها إفسادًا ، وتشوه جمالها تشويهًا ؟ انظر إليها ، فسترى أنها بناء متقن محكم ، لا تغير منه شيئًا إلا أفسدت البناء كله ونقضته نقضًا " [1] .

ومن خلال شرحه للجانب الغزلى الذى استهل به لبيد قصيدته ، يبدو لنا تأثره بالناقد القديم ابن قتيبة ، نلحظ هذا فى قوله : ألست ترى إلى الشاعر، وقد استقبل الشعر ، فبدأ بما يبدأ به الشعراء ، فأنشأ لنفسه ولسامعيه وقارئيه هذه البيئة الشعرية التى يخرج فيها الإنسان عن أطوار الحياة الواقعة المادية ، ويرتفع إلى جو آخر فيه عواطف الحنين والشوق والاستعداد للغناء ، أو الاستماع للغناء ، وهو إنما أنشأ هذه البيئة بذكر الديار وما يتصل بها ، وما ذهب منها وما بقى ، وما اختلف عليها من الأحداث ، وما عرض لها من الخطوب ، ومن تحمل عنها من السكان " [2] .

كما أن طريقته فى ربط أبيات القصيدة بعضها بالبعض سبقه إليه الناقد القديم الجاحظ الذى تنبه إلى ضرورة ربط الشاعر بين معانيه فى أبياته المتتالية ، ومن ثم فقد عاب بعض الأبيات التى انقطعت الصلة بين معانيها ، وذكر قول عمر بن لجأ لبعض الشعراء " أنا أشعر منك ، قال وبم ذاك ، قال : لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه " [3] .

(١) المرجع السابق ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) البيان والتبيين للجاحظ - تحقيق / عبد السلام محمد هارون ١ / ٢٠٦ - طبع دار الجيل بيروت .

فإذا ما انتقلت من الحديث عن البيت وحدة القصيدة إلى الحديث عن وحدة المعانى والأفكار وجدت مدرسة الديوان أبرز المدارس النقدية التى تهتم هذا المقياس النقدى ، ويبدو هذا من خلال موقف العقاد ومعارضته لمقياس وحدة البيت ، وحمله على النقاد القدامى ، وأتباعهم من النقاد المحدثين ، وإقراره بأن أسلوب الأبيات المفرقة قد يفى بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخواطر المركبة ، والنظرات المتعددة ، والمعارف التى تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل ، ولكنه لا يفى بمطالب النفوس التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدين بعين تلمح فيها شيئًا غير هذا النظر الآلى المباح للجميع . فالشرط فى المعنى الشعرى أن يكون إحساسًا وخيالاً ، أو فكرًا يخامر النفس بإحساس وخيال ، ولكن ليس من شروط المعانى الشعرية أن يحجر عليها ، فلا ترقى أبدًا عن الأشيع الأنزل من درجات الشعور والإدراك ، وما يلام الشاعر أن يصوغ هذه المعانى صياغة تختلف عن صياغة الخواطر المطروقة ، واللمحات المبعثرة ، لأنها لابد أن تختلف فى أدائها ما اختلفت فى طبيعتها ، وإنما اللوم على من يجهلونها إنهم لا يفقهونها بأوضح ما تؤدى به من كلام " [1] .

وعلى الرغم من معارضته لمقياس وحدة البيت فى القصيدة العربية لكن ملامح تأثره بالناقد القديم ابن قتيبة تبدو واضحة أثناء تعليله للبناء الفنى للقصيدة العربية ، فقد سلك مسلكه فى تعليله المقدمة الغزلية ، وأبدى رفضه لتقليد الشعراء المحدثين هذا البناء لعدم ملاءمته لعصرهم ، عبر عن هذا بقوله : " لقد كان الرجل من الجاهلية يقضى حياته على شعر لا يقيم إلا على نية

(١) فصول من النقد عند العقاد ١٦٤ .

الرحيل ، ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل ، بين نوى قهيج ذكراه ، ومعاهد صبوة تذكى هواه ، مخبرًا كلما راح أو غدا حبيبة يحن إلى لقائها ، أو صاحبة يترنم بموقف وداعها ، فإذا راح ينظم الشعر فى الأغراض التى من أجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة ، ثم تقدم بين يدى ذلك بالنسيب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيها ولا بمتان " [1] .

كما أفاد العقاد أيضًا من شعر ابن الرومى فى تحديد مفهوم الوحدة العضوية بالإضافة إلى مصادر النقد الرومانسى ، وهذا من واقع اعترافه حين ذهب إلى أن " العلامات البارزة فى قصائد ابن الرومى هى طول نفسه ، وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سمط النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتًا متفرقة يضمها سمط واحد ، قل أن يطرد المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير ، فخالف ابن الرومى هذه السنة ، وجعل القصيدة " كلاً واحدًا لا يتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر فى ذلك اللفظ والفصاحة " [2] .

ثم كشف لنا العقاد عن أسباب التفكك فى القصيدة العربية، واعتمادها على وحدة البيت فقال : " إن الحس لا يربط بين المعانى ، وإنما يربط بينها

(١) المرجع السابق ص ٥٦ .

(٢) ابن الرومى للعقاد - محمد عليفة التونسى ص ٢٦٩ .

التصور والعاطفة والملكة الشاعرة ، فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يعطف وأن يشعر تعود أن يدرك المعانى الواسعة ، والسوانح النفسية التى تتعدد فيها الظلال ، والجوانب والدرجات ، فيأتى بالفكرة لا يستوعبها البيت ، ولا يغنى فيها الاقتضاب ، وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف إدراكه عند المتفرقات ، فأغنته فكرة البيت عن تماسك الأبيات " [1] .

وقد أدرك الشيخ عبد القاهر الجرجانى قبل العقاد أن الصلة بين المشبه والمشبه به يجب أن تكون لجامع نفسى ، وهذا ما جعله يتنبه لمعنى الوحدة العضوية الذى فهمه العقاد ، فقال : " ولكن البيت ، إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب ، فيظهر فيها ذل الاغتراب ، والجواهر الثمينة مع أخواتها فى العقد أبهى فى العين ، وأملأ بالزين منها إذ أفردت عن النظائر ، وبدت فذة للناظر " [2] .

وهذا يدل دلالة واضحة على مدى تأثر العقاد بالشيخ عبد القاهر الجرجانى الذى أجاز أن يقتطع البيت من موضعه لأنه لا يكتسب أهميته إلا من ذلك الموضع . كما اتفق العقاد مع عبد القاهر فى رؤيته بأن يكون الوزن والقافية أساسًا لوحدة القصيدة ، وهذا ما رآه العقاد عندما بين أن معنى التفكك " أن تكون القصيدة مجموعًا مبددًا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافى المتشابهة أكثر من أن تحصى فإذا اعتبرنا التشابه

---

(١) ساعات بين الكتب للعقاد ص ٣٤٦ .

(٢) أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى ص ٢٣٦ .

فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن تنقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز " [1] .

ويقدم لنا العقاد صورة مثالية للقصيدة من خلال قوله : " إن القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيه تصوير خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة ، وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة ، أوهى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها ، وفائدتها ، وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك " [2] .

ومن هذا المنطلق هاجم العقاد فكرة " أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد ، وواسطة العقد " [3] ، ورأى أن القصيدة " حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئًا من جوهرها ، هذا أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين ابيات القصيدة " [4] .

وهنا نجد تلازمًا بين قول العقاد السابق وبين قول عبد القاهر الجرجانى عندما ذهب إلى أن " الجوهرة الثمينة مع أخواتها فى العقد أبهى فى العين ، وأملأ بالزين منها إذا أفردت عن النظائر ، وبدت فذة للناظر " [5] .

---

(١) ساعات بين الكتب ص ٢٨٤ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٨٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٥٨٦ .

(٤) المرجع السابق .

(٥) أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى ص ٢٣٦ .

وفى اعتقادى أن العقاد تأثر بالحاتمى الذى فهم معنى الوحدة على أنها وحدة عضوية فقال : " مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد من الآخر وبانيته فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تشوه محاسنه ، وتعفى معالمه ، وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسًا يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها ، وأعجازها ، وبانتظام نسيها بديجها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء فيها عن جزء ، وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ومهجوا درسه .... " ثم يورد أبياتًا للنابغة الذبيانى ، ويعلق عليها فيقول : " وهذا هو كلام متناسب تقتضى أوائله أواخره ، ولا يتميز منه شىء عن شىء ، ولو توصل إلى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعانى ، وفتحوا أبواب البديع واجتنبوا ثمر الآداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزًا عجبًا " [1] .

ولعل اطلاع العقاد على النقد الرومانسى ودعوته إلى الوحدة العضوية فى القصيدة العربية قد نبهه إلى ما فى النقد العربى القديم من قيم تتصل بهذه القضية النقدية فذهب إليه واستوعبه وانتفع به .

و نهج عبد الرحمن شكرى منهج العقاد ، فنظر إلى القصيدة لا من حيث هى أبيات مستقلة ، بل من حيث هى شىء فرد كامل وراح يقول : " إن قيمة البيت فى الصلة التى تبين معناه ، وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء

(١) زهر الآداب للحصرى القيروانى - تحقيق / زكى مبارك ٣ / ١٦ - طبع المكتبة التجارية الكبرى .

مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذًا خارجًا عن مكانه من القصيدة بعيدًا عن موضوعها " [1] .

أما المازنى ، فقد هاجم البيت كوحدة للقصيدة ، وذلك " لأن البيت من الشعر فى القصيدة العربية وحدة تامة فى ذاتها قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى وتعليق الكلام بعضه ببعض على معانى النحو ، وليس بربطه بما قبله ، وبعده من الأبيات - إذا ربطه شىء - إلا المعنى ، وليس كذلك البيت أو " السطر " فى الشعر الغربى " [2] .

وهكذا يبدو لنا مدى تأثر الرومانسيين بالنقدين الرومانسى الغربى والنقد العربى القديم كما هو واضح لنا من خلال آرائهم النقدية تجاه هذه القصيدة .

وسلك مسلك العقاد ونهجه الدكتور شوقى ضيف الذى أخذ على القصيدة العربية تفككها ، وعاب على النقد القديم لعدم تنبيه لهذه القضية ، ورأى أن هذه القصيدة ليست خواطر مبعثرة لا يجمع بينها إلا الوزن والقافية ولكن " ينبغى أن تكون كلاً حيًا ، وهل يمكن لمعرفة أن تقوم بغير كل يصورها ، إنما كل يتكون من أجزاء ، وكل جزء فيه يكون عاملاً فى نموه ، حتى يتشخص لنا كاملاً ، فتزداد معرفتنا ، وتزداد خبرتنا ، وتكتمل صورتها فى نفوسنا اكتمالاً ، لا يؤديه سوى قصيدة بعينها ، قصيدة سوّاها الشاعر كما يسوى الكائن الحى تسوية عضوية تامة " [3] .

(١) انظر : مقدمة الجزء الخامس من ديوان عبد الرحمن شكرى .

(٢) حصاد الهشيم للمازنى ص ٢٨ .

(٣) فى النقد الأدبى - د / شوقى ضيف ص ١٥٣ - طبع دار المعارف .

وأخذ الدكتور شوقى ضيف على الشعراء القدماء ، والنقاد القدماء عدم تفهمهم لفكرة الوحدة العضوية على حقيقتها إلا نادرًا ، فجاءت القصيدة العربية " متحفًا لموضوعات مختلفة ، لا تربط بينها أىَ رابطة قريبة ، فالشاعر يبدؤها بوصف الأطلال ، والديار ، والنسيب ، ثم يستطرد إلى وصف الصحراء وحيواناتها الأليف والوحشى ، حتى إذا فرغ من هذا الوصف خرج إلى الغرض الأساسى لقصيدته من الفخر ، أو المدح ، أو الهجاء ، أو الاعتذار ، أو الرثاء ، وربما ختمها بالحكم والأمثال ، وعلى هذا النحو تألفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحى وخيامه ، فكل بيت له حياته واستقلاله ، وكل بيت وحدة قائمة بنفسها ، وقلما ظهرت صلة وثيقة بين بيت سابق ولاحق ، وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لا من حيث الموضوعات المتباينة التى تنتظم فيها فحسب ، بل أيضًا من حيث الأبيات فى الموضوع الواحد فهى تتجاور مستقلاً بعضها عن بعض " [1] .

ومن حيث تحقيق الوحدة العضوية فى القليل النادر فى الشعر العربى القديم ، فقد استدل بقصيدة لأبى العلاء المعرى فى رثاء فقيه حنفى يقول فى مطلعها :

غَيْرُ مُجْدٍ فِي ملّتي واعْتقادي ∴ نَوْحُ بَاكٍ ولا تَرَنُّمُ شَادِ

وشبيهٌ صَوْتُ النعيّ إذا قيـ ∴ ـسَ بصَوْت البَشير في كلّ نَاد

ثم مثل للقصائد التى تتوافر فيها الوحدة العضوية بقصيدة خليل مطران " المساء " التى استهلها بقوله :

داءٌ ألَمَّ فَخلْتُ فيه شَفَائي ∴ منْ صَبْوَتي فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي

(١) المرجع السابق ص ١٥٦ .

فكشف عن الوحدة العضوية فيها بقوله : " والقصيدة بذلك كله تجربة شعرية تامة تنمو فيها وحدة عضوية كاملة ، فقد جعلها الشاعر فى مقاطع : مقطع يتحدث فيه عن يأسه من شفائه ، وقد تراءت له الطبيعة بالإسكندرية ذات مساء ، يغشاها الألم والكدر مثله ، ثم مقطع أخير تمتزج فيه دموع أحزانه وألمه بدموع الكون ، وليس من الممكن أن ينتقل مقطع من موضعه ، أو ينتقل بيت من مكانه ، فإن القصيدة وحدة تامة ، أو نسيج تام ، لا يمكن جذب خيط منه دون أن يختل نظامه ، بل هى بنية عضوية نامية ، فأجزاؤها تتابع متسلسلة متلاحقة ، قد تركب بعضها فوق بعض " [1] .

ويقف الدكتور غنيمى هلال الموقف نفسه من معنى الوحدة فى النقد العربى القديم ، ويذهب إلى أن النقاد القدامى " تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التى كشف عنها أرسطو ، ولكن على نحو خاص ، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة ، فبعدوا بذلك بعدًا كبيرًا عما أراد أرسطو ، ولم يؤثر إدراكهم شيئًا يذكر فى بناء القصيدة القديمة " [2] .

ويفصح لنا الدكتور غنيمى هلال عن مفهوم الوحدة العضوية فى القصيدة بأنه " استيفاء كل فكرة فى النظم المحدد لها من القصيدة قبل الانتقال إلى الفكرة التالية بحيث لا يصح الرجوع - بعد - إلى الفكرة الأولى فى القصيدة ، و إلا بدأ الفكر مضطربًا واختلت بنية القصيدة " [3] .

(١) المرجع السابق ص ١٥٩ .
(٢) النقد الأدبى الحديث - د / محمد غنيمى هلال ص ٢٠٤ .
(٣) المرجع السابق ص ٣٧٥ .

وينهج نهج العقاد فيأخذ على شوقى اضطراب الفكر فى قصائده فادى هذا إلى التفكك واختلال البنية ، واستدل على هذا بسينية شوقى التى يقول فى مطلعها :

اختلافُ النهار واللَّيل يُنسى ∴ اُذكُرا لى الصبا وأيامَ أُنسى

ثم يعلق عليها بقوله : فهى تسير على طريقة تقليدية محضة ، يقلد فيها شوقى البحترى ، فيصف شوقى حالته النفسية فى منفاه ، وموقفه ممن نفوه ، ويتحدث بعد ذلك عن حنينه لوطنه ، ثم يغيب فى حلم تاريخى يتغنى فيه بمجد مصر الغابر ، ويذكر بعد ذلك ما يفعله الدهر بالممالك والعظماء ، ويتخذ هذا تعلة للحديث عن الأمويين ، يصف آثارهم وآثار بعض الدويلات فى الأندلس ، وما رماهم به الدهر حتى :

رَكبوا بالبحار نَعشاً وَكانت ∴ تَحتَ آبائهم هىَ العَرشُ أمس

ثم يعود الحديث عن موقفه فى منفاه فيشكر الأندلسيين ، ويستخلص أخيرًا العبرة من التاريخ ، فى بيت يلخص فيه غرضه التاريخى فى القصيدة ، وهو عرض له بحالته النفسية ، فيقول :

وَإذا فاتكَ النفساتُ إلى المـا ∴ ضى فَقَد غابَ عَنكَ وَجهُ التأسّى

فنظام القصيدة تقليدى محض ، إذا تراءت فيه وحدة نفسية ، فلا وحدة عضوية له على أن فى بعض أبيات القصيدة اضطرابًا فى ترتيب الأفكار حين يقول :

يا فُؤادي لكُلِّ أمرٍ قَرارٌ ∴ فيه يَبدو وَيَنجَلي بَعدَ لَبس

عَقَلَت لُجَّةُ الأمور عُقولاً ∴ كانت الحوتَ طولَ سَبح وَنَفس

غَرقَت حَيثُ لا يُصاحُ بطاف ∴ أو غَريق وَلا يُصاخُ لحسّ

فَلَكٌ يَكسفُ الشُموسَ نَهاراً ∴ وَيَسومُ البُدورَ لَيلَةَ وَكس

وَمَواقيتُ للأُمور إذا ما ∴ بَلَغَتها الأُمورُ صارَت لعَكس

دُوَلٌ كَالرجال مُرتَهَناتٌ ∴ بقيام مِنَ الجُدود وَنَعس

فالأبيات فى هذا الجزء دائرة حول معنيين أساسيين أولهما أن للأمور مستقرًا تتضح فيه بعد إبهام ، وكل فكر – مهما يكن عليه من الدربة – يحاول سبر أغوارها قبل استقرارها ، يغرق فى لجتها البيت الأول – من الأبيات المذكورة – عنوان لهذه الفكرة ، وما يليه تفصيل لها ، وثانى المعنيين أن للدهر ، أو للمقادير التى تجرى فيه سلطان على كل ذى سلطان من الأفراد والدول ، والمعنى الأول يشرحه فى الأبيات الثلاثة الأولى ، ثم فى البيت الخامس ، والمعنى الثانى ينتظم البيت الرابع ، ثم السادس ، وما بعده ، فهناك لا ترتيب فى الأفكار ، إذ ينتقل الشاعر من أحد المعنيين إلى الآخر ، ثم يعود إلى الأول"[1] .

وفى موضع آخر نجده يستشهد على توفر الوحدة العضوية فى قصيدة أخرى للشاعر المهجرى ميخائيل نعيمة ، ثم يستهل تقديمه لهذه القصيدة بقوله : " ونسوق هذه المقطوعات من القصيدة لنرى كيف يقدم الشاعر فى هذا التصوير العضوى الحى لتجربته حتى انتهى إلى خاتمة طبيعية لتصويره "[2] .

---

(١) المرجع السابق ص ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٧٧ .

وعقب عرضه لهذه المقطوعات التى اختارها من هذه القصيدة يعقب على نهايتها بقوله : " ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التى ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة نحو النهاية فى حركة نامية ، والقصيدة تصدر تجربة نفسية اجتماعية معًا ، وهى على ما فيها من أسى إهابة بالعزائم ، واستنهاض للهمم وتجسيم للتبعة "[1]

وهذا فقد وازن الدكتور غنيمى بين القديم والحديث فى النقد وأنكر - كما أنكر النقاد من قبله - فهم النقاد العرب للوحدة العضوية ، وإن كنت أظن أن فهم الشيخ عبد القاهر الجرجانى - الذى لم يشر إليه غنيمى - أقرب إلى فهم نقادنا المحدثين فى مصر .

وبالانتقال من الحديث عن وحدة المعانى والأفكار إلى الحديث عن الوحدة النفسية والرؤيا الداخلية ، أجد الدكتور مصطفى ناصف ينظر إلى الوحدة العضوية فى القصيدة العربية القديمة نظرة أساسها الاعتماد على الرمز ، ثم يؤكد فكرته بقول امرئ القيس :

ألا عم صَباحاً أيُّها الطَلَلُ البالي

وَهَل يَعمَن مَن كانَ في العُصُر الخالي

وَهَل يَعمَن إلاّ سَعيدٌ مُخَلَّدٌ

قَليلُ الهُموم ما يَبيتُ بأوجال

وَهَل يَعمَن مَن كانَ آخر عَهده

ثَلاثينَ شَهراً أو ثَلاثَة أحوال

(١) المرجع السابق ص ٣٧٨ .

ديارٌ لسَلمى عافياتٌ بذي الخال

أَلَحَّ عَلَيها كُلُّ أسحَمَ هَطّال

ومن واقع دراسته لهذا الشعر دراسة رموز نجده يقول : " فلو أننا أبرزنا دور الرمز فيها لرأينا الوحدة العضوية ، وإذا نحن أدرنا القصيدة على رمز الماء بدت متماسكة رائعة التماسك ، وبدت أعمق ، وأجل مما نتصور لأول وهلة ولحن نقرؤها قراءة أغراض ، ومقدمات ، وما إلى ذلك من سخف ، أجل فى ضوء رمز الماء يمكن أن تتجلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، هذا الماء هو الذى أهلك الديار ، وهو الذى طهر بدن المشوقة ، وملأها حياة ، ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إننا أمام رمز الهلاك والحياة ، الماء يحيى ويميت ، لقد أهلك الديار وأحيا صاحبته ، امرؤ القيس مسوق - إذن - إلى هذا البحث عن ازدواج العناصر المتناقضة ظاهر الأمر أن امرأ القيس يبحث عن اللهو ، ولكن باطن القصيدة يختلف عن هذا الظاهر ، روع امرؤ القيس بهلاك الديار وزوال الأحبة ، وبدأ يبحث عن مغامرة جديدة ليؤكد معنى الحياة واستمرارها ، كان امرؤ القيس حزينًا عابسًا ثم بدا - بعد ذلك - منطلق الوجه راضيًا والحقيقة أن العبوس والرضا هما وجهان ، أو تعبيران انطباعيان عن ازدواج معنى الماء ، هناك فكرة الدمار تروع امرأ القيس ، امرؤ القيس يحقق فكرة الدمار من خلال تجارب الجنس ، فى تجارب الجنس يبدو منتصرًا حيًا ، ولكن هذا الانتصار يبدو - آنا - عزاء ونسيانا لمرارة التفكير فى مسألة العدم ، هارب من الموت إلى الجنس ، ولابد أن يعود من الجنس إلى الموت ، لقد لاحظنا صورة حباب الماء ، حباب الماء جزء من الماء لكنه من حيث شكله لا يمكن أن يبقى ، حباب

يذهب ، وحباب يجئ وهكذا ، وتستطيع أن تضم إلى ذلك صورة السيف ، وصورة الزوج الذى يتعدى عليه امرؤ القيس .

عدوان امرئ القيس نوع من الدفاع ضد الخوف ، آليات الخوف تسمح بوجود ظاهرة العدوان ، وأداة امرئ القيس فى هذا العدوان هى آلة الحرب " ومسنونة زرق كأنياب أغوال " أما القدماء ، فيقولون صاحبنا يهول ، ولكن أنياب الأغوال فى عقل امرئ القيس ، إنما من أجل ذلك تعبث به ، كانت صورة الرمح عند امرئ القيس تلتبس بأنياب الأغوال مرة ، وتلتبس صورة السيف مرة أخرى بالنار .

حملت ردينيا كأن سنانه ∴ سنا لهب لم يتصل بدخان

وفكرة النار ، وأنياب الأغوال ، والمارد المتمطى ، كل أولئك تفصح عن الخوف الرابض فى عقل امرئ القيس ، خوف ذو ملامح أسطورية ذات دلالة ، هذا المقبل على النساء مروع بأشباح ورؤى مخيفة ، وإحساس بالدمار لا يستطيع أن ينجو منه تمامًا ، والمهم هو أن أنياب الأغوال فى هذه القصيدة يحسن أن ترتبط بالماء ، هذا الأسحم الهطال . انظر مرة أخرى إلى الربط الأسطورى بين صورة الأسحم الهطال وأنياب الأغوال " [1] .

ومع عدم مخالفتى فيما ذهب إليه الدكتور ناصف فى تحليله السابق ، لكننى أظن أن عقلية الجاهلية الحربية ، ومن بينها عقلية امرئ القيس لم تكن بهذه الصورة المعقدة التى نلحظها فى هذا التحليل السابق .

---

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى - د / مصطفى ناصف ص ١٣١ ، ١٣٢ - طبع دار القلم ١٩٦٥م .

وفى اعتقادى أن النقد العربى القديم خلا من هذا النوع من النقد الذى ينظر إلى القصيدة من حيث وحدتها معتمدًا على مفهوم الرمز ذلك الرمز الذى تأثر به الدكتور ناصف من خلال قراءته فى المذهب الرمزى الذى يتيح للشعراء أن " ينتقلوا أحيانًا فى قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين " [1] .

ومع هذا فإن الرمزيين يحرصون على تحقيق الوحدة العضوية فى مجموع القصيدة ، أما ميولهم إلى الانتقال بين أفكار القصيدة فجاء بقصد " إثارة عنصر المفاجأة رغبة فى تقوية جانب الإيحاء إذ أن إثارة صور مختلفة وتقريبها للذهن فى وقت معًا ، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة " [2] .

وإذا كان النقاد الكلاسيكيون الجدد قد تأثروا بالنقاد العرب القدماء فى فهمهم للوحدة العضوية فإن الواقعيين وقفوا فى مواجهتهم ، وانتقصوا كذلك من فهم الرومانسيين الذين ثاروا على النقد القديم ، واتهموا القصيدة العربية القديمة بالتفكك .

وتستطيع أن تدرك هذا لدى الدكتور محمد مندور الذى يعد أحد أقطاب هذا الاتجاه النقدى ، فنجده يرفض تفسير ابن قتيبة لتأليف القصيدة العربية وبنائها الفنى فيقول : " فليس صحيحًا أن الشاعر المادح هو الذى فكر فى أن يبدأ بذكر الديار ، والحبيبة ، والسفر ، وما إلى ذلك ليمهد لمديحه ، وإنما هى تقاليد الشعر الجاهلى التى استمرت حية مسيطرة بعد أن أدخل التكسب فى

---

(١) النقد الأدبى الحديث - د / محمد غنيمى هلال ص ٣٧٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٧٩ .

الشعر ، فأصبحت المدائح تتكون من جزئين منفصلين تمام الانفصال ، القصيدة القديمة كما نجدها عند الجاهليين القدماء ، ثم المدح ، ولا أدل على ذلك من أن نفكر فيما كان من الممكن أن تكون عليه تلك المدائح لو لم يوجد الشعر الجاهلى الذى لا مديح فيه ، ولو لم يطغ سلطانه على الشعراء اللاحقين ، أتراهم كانوا يبدأون بذكر الديار ليمهدوا للحديث عن النساء " ليميلوا نحوهم القلوب ، ويصرفوا إليهم الوجوه ، ويستدعوا إصغاء الأسماع ... إلخ ومن الأغراض التى قصدوا إليها الأولون لذاتها بلا ريب " [١] .

وينظر الناقد فى قصائد الشعراء الكلاسيكيين الجدد فيجدها متعددة الأغراض فيأخذ عليهم سمة التعدد ، ويتهمهم بالتقليد والمحاكاة للقدماء ويستدل على هذه بقصيدة متعددة الأغراض للشاعر على الجارم [٢] استهلها بالغزل فقال :

ألْقيتُ للغيد الملاح سـلاحي ∴ ورجَعتُ أغسلُ بالدموع جراحي

ثم ينتقل إلى وصف الرحلة فيقول :

سرْ يا قطارُ ففي فؤادي مَرْجَلٌ ∴ يُزْجيك بيْنَ مَتالع وبطـاح [٣]

ومع تأثر الدكتور مندور بآراء بعض النقاد العرب القدماء فى بعض القضايا ، إلا أنه لم تعجبه آراؤهم فى الوحدة العضوية للقصيدة العربية ، كما لم يعجبه بناؤها الفنى ، فحمل على المقلدين لذلك البناء ، ولم يرتض موقف

(١) النقد المنهجى عند العرب - د / محمد مندور ص ٣٢ - طبع نهضة مصر .

(٢) هذه القصيدة ألقاها الشاعر على الجارم فى المؤتمر الطبى الذى عقد ببيروت فى صيف ١٩٤٤ م .

(٣) الشعر المصرى بعد شوقى - د / محمد مندور - الحلقة الأولى ص ٢١ .

الرومانسيين - وبخاصة العقاد - فى فهمهم للوحدة العضوية ، ومن هنا أخذ على العقاد موقفه من شوقى فى قصيدته التى يرثى فيها مصطفى كامل ، ورأى أنه لا يكفى بناء القصيدة على غرض واحد حتى تتحقق فيها الوحدة العضوية ، وأن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه (الوحدة العضوية) أى بناء القصيدة بناء هندسيًا بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر ، وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ، ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تتصور هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية ، على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث تتخذ كل منهم موضوعًا لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه " [١] .

أما الدكتور محمد النويهى فيرى أن الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية " لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف فى قصيدته ، إنما بشرط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة فى الوجود ، أو فى موقف النفس البشرية فيه " [٢] .

(١) النقد والنقاد المعاصرون - د / محمد مندور ص ١١٣ .

(٢) قضية الشعر الجديد - د / محمد النويهى ص ١٠٩ - طبع دار الفكر .

فالدكتور الربيعى يقف فى مواجهة العقاد والرومانسيين المصريين الذين يقولون بوحدة الغرض واتصال الأبيات بعضها ببعض من حيث معانيها ، ويدعو إلى وحدة نفسية ، لا تكون فيها العلاقة بين معانى الأبيات علاقة منطقية ولكنها علاقة نفسية .

وخلاصة القول فإن النقاد المحدثين فى مصر انتاب مواقفهم الاختلاف قربًا وبعدًا من النقد العربى القديم تجاه مقياس الوحدة ، فالكلاسيكيون الجدد اتفقوا فى كثير من آرائهم مع ما جاء فى النقد العربى القديم ، أما من جاء بعدهم فقد تنوعت آراؤهم بحسب تأثرهم بالنقد الأوربى الطارئ والموروث القائم ، ولوحظ أن الواقعيين لم يهتموا بالتراث تارة ، ورفضوا ما اجتمع على الأخذ به كل من الكلاسيكيين والرومانسيين تارة أخرى .

المبحث الثالث

الصورة الشعرية

لقد فطن النقاد العرب القدماء إلى الدور الذى يمكن أن تلعبه الصورة فى البناء الشعرى ، وإن كان بعضهم لا يقصدها فى حديثه عن الشعر ، فغالبًا ما يقصدها فى حديثة عن " اللفظ أو الشكل ، والأسلوب أو الصياغة ، والعبارة أو التركيب ، والنظم والتأليف إلى غير ذلك مما تسمح له ظروف التعبير والحياة ، ومدى قدرته للإصابة فيه ، والذى قد يجيز لى التعبير بلفظ الصورة عندهم هو مقام البحث عنها فى آرائهم " [١] .

كما أنه " ليس من المعقول أن نفصل الصورة عن قضية اللفظ والمعنى ، وهما جوهرها ولبها ، وما اللفظ إلا الشكل ؟ وما المعنى إلا المضمون ، وهما اللذان أثارهما النقاد المحدثون " [٢] .

وكما عنى النقاد العرب القدماء بالصورة الشعرية فى معرض الحديث عن دور الصورة فى الإبداع الشعرى اهتم بها النقاد المحدثون ، بل عدها بعضهم جوهر العمل الشعرى ، فإذا كانت التجربة أصل الإبداع الشعرى ، فإن الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هى الصورة ، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هى بدورها صور جزئية " [٣] وقوام هذه الصورة - بطبيعة الحال - هو الأخيلة المفضية إلى تشكيلات خارجية تثير حواسنا على الدوام ، وتبعث البهجة والدهشة فى نفوسنا .

---

(١) الصورة الأدبية تاريخ ونقد - د / على على صبح ص ٩ - طبع دار إحياء الكتب العلمية .

(٢) فى النقد الأدبى - د / على على صبح ص ٤٨ - طبع دار إحياء الكتب العربية .

(٣) النقد الأدبى الحديث - د / محمد غنيمى هلال ص ٤١٧ - طبع نهضة مصر .

ومن هذا المنطلق فسوف يكون حديثى فى هذا المبحث عن الصلة التى تربط النقد العربى الحديث فى مجال الصورة الشعرية بالنقد العربى القديم مبينًا الأصول الكلاسيكية التى لا تزال بصماتها واضحة لدى النقاد المحدثين تنظيرًا وتطبيقًا ، ومن ثم فقد جاء حديث النقاد المحدثين فى مجال الصورة الشعرية متضمنًا الحديث عن الصور الجزئية التى تهدف إلى نقل الأفكار ، وإيضاحها ، وكذلك الحديث عن الصور الكلية التى تهدف إلى نقل تجربة شعورية متكاملة .

ففى مجال الحديث عن الصور الجزئية وجدت كثيرًا من الكلاسيكين الجدد يعتمدون فى تنظيراتهم وتطبيقاتهم على الثقافة الشخصية ، وعلى البيئة الأدبية التى تأثروا بها ، ومع هذا فإن معظم نظراتهم النقدية لم تبلغ فى درجة نضجها المستوى الذى صدر عنه النقاد العرب القدماء ؛ وذلك لأن بعض هؤلاء النقاد الكلاسيكيين لم يستطع – مهما يقل فى تأويل ما ذهب إليه – أن يصل إلى الآراء النيرة التى توصل إليها بعض النقاد القدماء كالشيخ عبد القاهر الجرجانى ، والبعض الآخر وإن كان متحررًا من المفاهيم الكلاسيكية للصورة لكنه ظل ملتزمًا بالمبادئ الكلاسيكية فى موقفه من العناصر الأخرى فى البناء الشعرى .

ويعد الشيخ حسين المرصفى أحد النقاد الكلاسيكيين المحدثين الذين نظروا إلى الصورة نظرة سلفية ، وإن لم تكن نظرتهم قائمة على أنها مجرد زينة ، أو زخرف شكلى ، وإنما كانت نظرة عقلية تهدف إلى جعلها وسيلة من وسائل إيضاح المعنى ، ولم يتنبه هؤلاء إلى أن الصورة الشعرية أداة صالحة لنقل

الأحاسيس والمشاعر كما هو الحال عند أصحاب الاتجاه الرومانسى وموقفهم من الصورة الشعرية الذى سنقف عليه أثناء حديثنا عنهم فى ثنايا هذا البحث .

ولعل المرصفى تأثر – فى فهمه للصورة الشعرية – ببعض النقاد القدماء الذين التزموا بعمود الشعر مثل الآمدى والقاضى الجرجانى ، ولذا نجده يقف بجانب هذين فى مواجهة أبى تمام والشعراء المحدثين لمغالاتهم فى الاستعارات والتشبيهات فيذهب إلى أن الإصابة فى الوصف وقرب المشبه للمشبه به مقياس جودته ، وأن جيد " التشبيه ما جلت فائدته وحسن موقعه من غرضه ، وأن أحسن التشبيه والاستعارة ما وقع موقعه من غرض تصوير حال المشبه أو المستعار له ، والإنابة عنها بجزيل العبارة ، ولطف السياق بحيث لا يكون قصد المتكلم إلى مجرد التشبيه ، والاستعارة كما هو كثير فى كلام المولدين "[1] .

فإذا ما انتقلنا من التنظير إلى التطبيق نجده ينهج نهج القدماء ، فيبدأ نقده للاستعارة ، أو التشبيه بتفسير الكلمات اللغوية التى تهدف إلى إيضاح المعنى ، ويسوق على ذلك أمثلة عديدة من الشعر والنثر ، ولعل تفسيره للآية الكريمة : ﴿ خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ ﴾ يبرهن على طريقته فى دراسة الاستعارات والتشبيهات ، فيفسر هذه الآية بقوله : " الختم : الطبع ، ويدل على تشبيه القلوب بصناديق مثلاً ، ففى الكلام استعارة مكنية ، وقرينتها لفظ ختم ، فيفيد الكلام أنه بمنزلة الجمادات بحيث إنها لو كان فيها شىء ، لم تكن منتفعة به ، وقد جعلت بحيث لا يمكن أن يدخل فيها شىء فلا يطمع طامع فى إغوائهم "[2] .

---

(١) الوسيلة الأدبية – للشيخ حسين المرصفى – تحقيق د / عبد العزيز الدسوقى ص ٤٨ – طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٤ .

وهذا يعنى أن الناقد الكلاسيكى لم يضف جديدًا إلى التراث النقدى ؛ وذلك لأن الصورة عنده ظلت وسيلة لإيضاح المعنى .

أما مصطفى صادق الرافعى ، فقد افادته المعارك التى كانت قائمة بين الاتجاه الكلاسيكى الجديد - وكان هو أحد أقطابه - وبين الاتجاه الرومانتيكى الذى تمثله مدرسة الديوان ، ولذا نجده - من حيث التنظير - تتأثر نظرته للصورة الشعرية من واقع فهمه لماهية الشعر التى تهتم بالخيال ؛ فالشعر - فى رأيه - : " معنى لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه معانى الأشياء كما تنطبع الصورة فى المرآة " [1] .

ثم فى موضع آخر يؤكد على أهمية الخيال فيقول : " والخيال هو الوزن الشعرى للحقيقة المرسلة ، وتخيل الشاعر إنما هو إلقاء النور فى طبيعة المعنى ليشفى به ، فهو بهذا يرفع الطبيعة درجة إنسانية " [2] .

ثم كشف لنا عن وظيفة الخيال فقال : " إن الخيال الشعرى يزيغ بالحقيقة فى منطق الشاعر لا ليقلبها عن وضعها ، ويجئ بها ممسوخة مشوهة ، ولكن ليعتدل بها فى إفهام الناس ، ويجعلها تامة فى تأثيرها ، وتلك من معجزاته ، إذ كانت فيه قوة فوق القوة عملُها أن تزيد الموجوداتِ وجودًا بوضوحه مرة وبغموضه أخرى " [3] .

---

(1) ديوان مصطفى صادق الرافعى - تحقيق / أسامة محمد السيد ص ١٢٧ - طبع مؤسسة الكتب الثقافية بيروت .

(2) وحى القلم - مصطفى صادق الرافعى ٣ / ٢٣٧ - طبع دار الكتاب العربى - بيروت .

(3) المرجع السابق .

وهذا يدل على أن الرافعى وقف على الفرق بين الحقيقة الخارجية المتمثلة فى الأشياء المحسوسة ، والحقيقة الفنية ، وهى الصورة النفسية لتلك الحقائق الخارجية ، ولذا نجده فى نقده لديوان " الملاح التائه " للشاعر على محمود طه يذهب إلى أن الأشياء الخارجية لها ظاهر وباطن ، فيقول : " وليس بشاعر من لا ينقل لك عن الحياة نقلاً فنيًا شعريًا ، فترى الشىء فى الطبيعة كأنه موجود بظاهره فقط ، وتراه فى الشعر بظاهره وباطنه معًا ، وليس بشعر ما إذا قرأته ، واسترسلت إليه لم يكن عندك وجهًا من وجوه الفهم والتصوير للحياة والطبيعة فى نفس ممتازة مدركة مصورة ، ولهذا فليس من الشرط عندى أن يكون عصر الشاعر وبيئته فى شعره ، وإنما الشرط أن تكون هناك نفسه الشاعرة على طريقتها فى الفهم والتصوير " [1] .

ولم يختلف الجانب التطبيقى عند الرافعى عن الجانب التنظيرى ، ففى نقده للاستعارة الواردة فى قول امرئ القيس :

وَلَيل كَمَوج البَحر أَرخى سُدولَهُ ∴ عَلَيَّ بأنواع الهُمـــوم لِيَبتَلـــى

فَقُلتُ لَهُ لَمّـــا تَمَطّـــى بصُـــلبه ∴ وَأَردَفَ أعجازاً وَنَاءَ بِكَلكَـــل

فقد عقب على هذين البيتين بقوله : " أما الأول ، فإن تشبيه الليل بموج البحر تشبيه لا أحسن منه ، لما يجيش فيه من الظنون ، ويتقلب من الخواطر ، ثم هو مرمى البصر من سريرة الكون ؛ فذلك شبه اتساع البحر وغوره بالنسبة لما يدرك النظر منه ، غير أن قوله : أرخى سدوله ، ذهب بذلك الحسن كله ، إذ أفاد أن الغرض من التشبيه غرض محسوس ، وهو أدنى أنواعه ؛

---

(1) المرجع السابق ص ٣٦٦ .

لأن إرخاء السدول إنما يدل على السكون والحجاب ، لا أكثر من ذلك ، والكلمة استعارة لظلام الليل ، فصارت لفظة الموج لا معنى لها إلا إقامة الوزن ، وهى التى كانت عمود الحسن فى التشبيه .

ويمكن أن نعقب على هذا الفهم من جانب الرافعى لما جاء من التصوير فى هذا البيت فنقول : إن تشبيه الليل بموج البحر : صورة مستقلة بنفسها تعبر عن مدى طول الليل الممتد الذى لا يكاد ينتهى ويمتد امتداد موج البحر ، " وأرخى سدوله : صورة أخرى مستقلة عن الأولى وهى استعارة بالكناية تعبيرًا عن استمرار ظلمة الليل ، حيث كان (إرخاء الليل لسدوله) حاجبًا ضياء النهار عن هذا الظلام الممتد ، وهناك صورة ثالثة فى البيت نفسه (ليتلى) ففيها استعارة بالكناية ، حيث شبه الليل بالإنسان الذى من شأنه ابتلاء الآخرين ، وحذف المشبه به وأبقى شيئًا من لوازمه : وهو الابتلاء ، وعلى هذا فالبيت فى غاية الروعة والإبداع فليس فيه ذلك (الحشو) الذى لا معنى له إلا إقامة الوزن "[1] .

وأما البيت الثانى فقد أجمعوا على أنه فى وصف طول الليل ، ولست أراه كذلك ، وإلا فلو تمطى كلب ما زاد فى وصف طوله على هذه الألفاظ ، وإنما أراد الشاعر ثقل الليل وفتوره ، وأنه كلما هم أن ينجلى سقط كما يفعل الذى يتمطى ، ثم يردف أعجازه ، ثم ينوء بكلكله ، فالوصف حقيقة ممثلة وتصور ناطق ، وعلى ذلك المعنى تكون الاستعارة أبلغ ما يمكن أن يقع فى هذا الموضع "[2] .

(١) تاريخ آداب اللغة العربية - مصطفى صادق الرافعى ٣ / ٢٩٤ - طبع دار الكتاب العربى بيروت .
(٢) المرجع السابق .

فالرافعى يرى أن سبب جودة الاستعارة فى البيت الأول هو أن الجامع بين المشبه والمشبه به غرض محسوس ، وأن السبب فى روعة البيت الثانى أن الجامع بينهما سبب نفسى .

وفى موضع آخر نجد الرافعى يعى قيمة الصورة الشعرية ، والدور الذى يقوم به الخيال فى بنائها ، فبعد أن تنعكس صورة الواقع الخارجى على روح الشاعر ، تنحصر مهمته فى تصوير تلك الفكرة ، ومن خلال قلبه تمر ليصنع لها الإطار الذى يجمع خطوطها ، وتلبوح بمدلولها ، عبر عن هذا بقوله : " وإنما الشعر فى تصوير خصائص الجمال الكامنة فى هذه الفكرة على دقة ولطافة كما تتحول فى ذهن الشاعر الذى يلوفها بعمل نفسه فيها ، ويتناولها من ناحية أسرارها ، فالأفكار مما تعانيه الأذهان كلها ، ويتواطؤ فيه قلب كل إنسان ولسانه ، بيد أن فن الشاعر هو فى خصائصها الجميلة المؤثرة ، وكأن الخيال الشعرى نحلة من النحل تلُمُّ بالأشياء لتبدع فيها المادة الحلوة للذوق والشعور ، والأشياء باقية بعدكما هى لم يغيرها الخيال ، وجاء فيها بما لا تحسبه منها ، وهذه القوة وحدها هى الشاعرية "[1] .

وعلى الرغم من دعوته إلى إطلاق سراح الخيال ، وإبراز دوره فى تأليف عناصر الصورة وإبداعها ، إلا أنه فى نقداته التطبيقية عاد إلى رأى القدماء ، ووقف الموقف نفسه الذى وقفه قدامة بن جعفر والآمدى والقاضى الجرجانى ، للحظ هذا فى نقده لشعر شوقى ، فعاب عليه الإحالة والإغراق

(١) وحى القلم - مصطفى صادق الرافعى ٣ / ٢٣٦ .

والمبالغة بالطريقة نفسها التى عاب بها بعض النقاد القدماء [١] على أبى تمام فنجده يقول : " وليت شعرى كيف غاب عن مثله أن التهويل ، والإغراق والإحالة مما يهجن الشعر ، ويذهب بأثره فى النفس ، ويحيله إلى صناعة هى شر من الصناعة البديعية ؛ لأن هذه تكون فى الألفاظ ؛ والألفاظ تحتمل العبث البديعى ، ويخرج بها الأمر على أن تكون ضربًا من الرياضة كمعاناة بعض المسائل فى الجبر والهندسة تركيبًا وحلاً ، ولكن المعانى لا تحتمل ذلك ، إذ هى تقليد لا يلتوى إلا فسد ، والمعانى التى يأتى بها الشاعر يجب أن تكون فيها مزية بخاصتها من الجمال والبيان ، وأن تكون أخيلتها هى الحقائق التى أول مواضعها فوق حقائق البشر " [٢].

كما عاب عليه الإغراق أيضًا فى رثائه لمصطفى كامل بقوله [٣] :

لَو أنَّ أوطاناً تُصَوَّرُ هَيكَلاً ∴ دَفَنوكَ بَينَ جَوانِحِ الأوطانِ

أو كانَ يُحمَلُ فِي الجَوارِحِ مَيِّتٌ ∴ حَمَلوكَ فِي الأسماعِ وَالأجفانِ

أو كانَ للذكرِ الحَكيمِ بَقِيَّةٌ ∴ لَم تَأتِ بَعدُ رُئيتَ فِي القُرآنِ

ولقد علق على هذه الأبيات بقوله : فهذه فروض فوق المستحيل بأربع درجات ... وتصور أنت ميتًا يحمل فى الجوارح فيترمم فيها ويبلى ... وما زال

---

(١) انظر : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى للآمدى - تحقيق السيد أحمد صقر ١ / ١٣٩ - طبع دار المعارف .

(٢) المرجع السابق ٣ / ٣٠٩ .

(٣) ديوان أحمد شوقى - تحقيق د / إميل ٢ / ١٦٢ - طبع دار الجيل ببيروت ، والقصيدة مطلعها :

المشرقان عليك ينتحبان ∴ قاصيهما فى مأتم والدانى

الشاعر فى أبياته يخرج من طامة إلى طامة ، حتى قال : رثيت فى القرآن ، ولو سئلت أنا إعراب (لو) فى هذه الأبيات لقلت : إنها حرف نقص وتلفيق وعجز .... وكيف يسوغ فى الفرض أن تكون للقرآن بقية لم تنزل ، والله تعالى يقول فيه : ﴿ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ ﴾ ؛ والأمر أمر دين قد تم ، وكتاب مقدس ختم ، ونبوة انقضت ، والشاعر ماض فى غفلته لم يتنبه لشىء ، ولم يدر أنه يفرض فرضًا يهدم الإسلام كله ، بل حسب أنه جاء بخيال ، وبلاغة فارسية ، وشوقى فى الحقيقة كامل كناقص ، وإن من معجزات هذا الشاعر أن يكون ناقصًا هذا النقص كله ويكمل .

فنظرة الرافعى إلى هذه الأبيات وحكمه على شوقى بالإغراق ، هى النظرة النقدية القديمة نفسها ، وذلك لأن الواقع الفنى الذى رسمه شوقى فى أبياته واقع تتقبله النفس برضى ، فلا يفوتنا أن المرثى زعيم وطنى كانت له مكانته ومنزلته التى ظلت ماثلة فى عقول المصريين ونفوسهم ، أما أن يحمل ذلك على أنه سوف يترمم بين الضلوع كما ذهب الرافعى ، فهو مقياس خارجى تختلف قواعده عن المقياس الفنى ، وهنا يبدو لنا مدى التناقض الذى وقع فيه الرافعى ، الذى أطلق سراح الخيال ، ثم دعا بعد ذلك إلى عرضه على العقل لاستساغته فى ظل علامات يحدها الواقع الخارجى .

ومع تحرره الملحوظ لكنه التقى مع النقاد العرب القدماء وأخذ عنهم فى معظم آرائه النقدية ، ففى حديثه عن اضطراب الرؤية الشعرية ، وإشارته إلى تباين الإحساسات بين المشبه والمشبه به ، تجده يحذو حذو بعض القدماء ، ويبدو لنا هذا بوضوح أثناء حديثه عن الرؤية الشعرية المضطربة فى قول امرئ القيس :

وَإذ هِيَ تَمشي كَمَشي النَزيـ ∴ ـفِ يَصرَعُهُ بالكَثيبِ البَهِرْ

فهو يرى أن فى هذا البيت تشبيهًا قبيحًا ؛ لأن الشاعر " يصف ثغر الحسناء فى مشيها بمشية المسزوف دمه ، أو عقله بالسكر إذ صعد كثيبًا ، فانقطع نفسه من الإعياء والكلال ، فانظر هذه المبالغة الباردة ، وهذا التشبيه القبيح وما عسى أن تكون الحسناء ، إلا فى الدرجة الثالثة من السل "[1] .

وما ذهب إليه الرافعى سبقه إليه الناقد العربى القديم (ابن رشيق) الذى اشار إلى الاضطراب ذاته فى قول الشاعر :

كأن شقائق النعمان فيه ∴ ثياب قد رويـن من الدماء

ثم عاب على التشبيه فى هذا البيت " لأن الصورة لا يوافقها ، ولا يتلاءم معها ذكر الدماء ، فلو قال من العصفر مثلاً أو ما شاكله لكان أوقع فى النفس وأقرب إلى الأنس "[2] .

كما التقى الرافعى أيضًا مع بعض النقاد العرب القدماء فى ذلك التفكير الرومانسى الذى يرى أن التشابه بين الأشياء يجب أن يجاوز الأشكال المحسوسة إلى بواطنها لنقل أحاسيس الشاعر وانفعالاته ، فقد أدرك هذا التشابه قدامة بن جعفر أثناء تناوله قول أوس بن حجر فى وصف صرخات الفرسان فى حومة الوغى :

لَهـا صَـرخَةٌ ثُـمَّ إسـكاتَةٌ ∴ كَمـا طَرَّقَـت بنَفـاس بكـر

فعلق على هذا البيت بقوله : " ولم يرد المشبه فى هذا الموضوع نفس الصوت ، وإنما أراد حاله فى أزمان مقاطع الصرخات ، وإذا نظر فى ذلك ،

(١) تاريخ آداب العرب للرافعى ٣ / ٢٠٨ .

(٢) العمدة لابن رشيق - تحقيق الشيخ / محمد محى الدين ١ / ٣٠٠ - طبع دار الجيل .

وجد السبب الذى وفق بين الصورتين واحدًا ، وهو مجاهدة المشقة ، والاستعانة على الألم بالتمديد فى الصرخة "[1] .

فإذا ما انتقلنا - فى مجال الصورة الشعرية - من الرافعى إلى الدكتور طه حسين نجده لم يضف شيئًا إلى ما قاله النقاد العرب القدماء ، وذلك من واقع دعوته الشعراء إلى الابتعاد عن المغالاة تارة ، وعن الصور المبتذلة تارة أخرى .

ففى ثنايا نقده لديوان " الملاح التائه " للشاعر : على محمود طه نجده يتأثر بالآمدى فى نقده لظاهرة الغلو فى الخيال ، فقال فى تعليقه على قصيدة " ميلاد شاعر " : " وأحب أن أخاصم الشاعر فى بعض مذهبه فى الشعر ، فهو يغلو فى الخيال أحيانًا حتى يجاوز المألوف ،ويتورط تورطًا فاحشًا فيما عاب النقاد فيه أبا تمام " .

فهو يجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه ، وليس بذلك بأس إذا لم يسرف فيه الشعراء ، وإنما ألموا به إلمامًا ، أما شاعرنا فيغلو فيه غلوًا فاحشًا ، وما رأيك فيمن جسم الليل حتى جعل له أوصالاً وعروقًا ، وأجرى فى هذه العروق دمًا ، وليت شعرى كيف يكون دم الليل : أجامد هو أم سائل ، أناصع هو أم قاتم ، أخفيف هو أم ثقيل ! وليت شعرى كيف تكون حال الليل إن سفك سافك دمه : أيموت أم يتجدد له الدم فتتجدد له الحياة ، وليت شعرى كيف تكون أوصال الليل ، ومن المحقق أن هذه الأوصال والعروق تستتبع لحمًا ، وعظمًا ، وجلدًا ، وما يتصل بهذا كله ، أليس يوافقنى الشاعر على أن هذا كثير ، وعلى أن هذه القطعة التى جسم فيها الليل قد شوهت هذه القصيدة الجميلة التى سماها " ميلاد شاعر " ! وأحسبه سيلغيها فى الطبعة الثانية ، وأنا أحب أن يمضى فيما

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر - تحقيق / محمد عيسى منون ص ٦٦ .

أتقن من الوصف والتصوير ، ولكن كما تعود أن يصف ويصور ، وفى رشاقة وخفة لا فى تثاقل وإلحاح " [1] .

وكذلك عندما نقد قصيدة حافظ إبراهيم الذى مدح فيها الملك عاب عليه تلك الصور المألوفة التى تواضع الناس عليها فقال : " أول ما يؤذيك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعًا من كل معنى رائع ، أو تصور بديع ، فإنك تنتقل من البيت إلى البيت ، فلا تجد إلا ألفاظًا مرصوفة ، وكلمات منظومة يتلو بعضها بعضًا ، وتدل على معانيها اللغوية لا أكثر ولا أقل ، فإذا عمد الشاعر إلى التشبيه أو المبالغة ، أو إلى أى حيلة من هذه الحيل اللفظية التى يخلص الشعراء بها من المأزق ، لم يجد إلا ألفاظًا مألوفة ، ومعانى كثيرًا ما أوردها الشعراء ، وطرقًا من التعبير قد سئمها الناس " .

ثم يدعو إلى الصور النادرة التى لم تكن مألوفة لدى الناس فيقول : " فانظر إليه حين أراد أن يقول : إن صاحب الجلالة قد رفع شأن الأزهر الشريف ، حين زاره كيف لم يستطع أن يقول شيئًا عاديًا مبتذلاً يردده الناس جميعًا ، ويسمعه الناس جميعًا ، فلا يجدون فيه غرابة ولا لذة فقال :

قَضَيتَ به الصَلاةَ فكادَ يُزهى ∴ بزائره عَلـى رُكـن الحَطـيم

فهل تجد فى هذا البيت معنى طريفًا ، أو وصفًا رائعًا ؟ وهل تجد فى هذه المبالغة شيئًا من الجمال ؟ [2] .

---

(١) حديث الأربعاء - د / طه حسين ٣ / ١٤٨ .

(٢) حافظ وشوقى - د طه حسين ص ١١٠ - طبع مكتبة الخانجى ١٩٦٢ م .

ومن خلال النظرات النقدية السابقة يتضح لنا الصلة التى تربط بين ما ذهب إليه الناقد الحديث الدكتور طه حسين ، وبين ما ذهب إليه بعض النقاد العرب القدامى فى مجال الصورة الشعرية .

أما الجانب الثانى من جوانب الصورة الشعرية ، فقد حظى باهتمام الرومانسيين المصريين بعد أن اختلف مفهوم الصورة الشعرية عندهم عما كانت عليه عند الكلاسيكيين الجدد ، فلم تعد الصورة الشعرية وسيلة لإيضاح المعنى ، أو الفكرة ، بل أصبحت وسيلة لنقل الأحاسيس والمشاعر ، ولم تقف عند الأشكال الخارجية ، بل نفذت إلى اللباب والجوهر ، ولم يكن الشعر مهارة لفظية فحسب ، وإنما هو قيم شعورية ، وقيم تعبيرية تمتزج امتزاجًا كاملاً تؤدى على خلق كل فنى متكامل ، حتى أصبحت " الصور الخيالية والمعانى الذهنية هى الأصل فى جمال الأساليب فى الآداب والفنون " [1] .

كما ربط العقاد بين الصورة الشعرية وبين إحساس الشاعر ، فهو يرى " أن كل ما نخلع عليه من إحساسنا ، ونفيض عليه من خيالنا نتخلله بوعينا ، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ، ومخاوفنا ، هو شعر ، وموضوع للشعر ، لأنه حياة ، وموضوع للحياة ، وأن التصور لهو خير معوان للإحساس ، وشاحذ للرغبة أو النفور ، فإن الأم التى تنظر إلى طفلها الوليد ، ثم تقضى عشرين سنة ، وهى تتصوره عريسًا سعيدًا ، لا تفرح به يوم عرسه ، كما تفرح بتصوره ، والرجاء فى بقائه طوال تلك السنين ، فإنما من نسيج التصور ، تخلق الحلل النفسية التى تضيفها على أمانى الغيب ومشاهد العيان " [2] .

---

(١) مراجعات فى الآداب والفنون للعقاد ص ٩٩ - طبع المطبعة العصرية .

(٢) ابن الرومى للعقاد ص ٢٥٢ .

ومن ثم فقد خطأ العقاد الذين يظنون " أن نفاسة التشبيه إنما تقاس بنفاسة المشبه والمشبه به ، وأن الغرض من التشبيه إنما هو مضاهاة أبيض على أبيض ، وأصفر على أصفر ، ومستدير على مستدير ، ومستطيل على مستطيل مما يرى بالعين ، ولا فضل فيه للشعور والتخيل ، فالشاعر الذى يصف النجوم ويشبهها بالجواهر والحلى هو الشاعر غير مدافع ، وهو المثل الأعلى فى هذه الصناعة .... ثم يليه الشعراء على حسب الأشعار فى سوق المشبهات ! ، وقصارى ما يطلبه الشاعر من التشبيه أن يثبت لك أنه رأى شيئين من لون واحد ، وشكل واحد ، كأنك فى حاجة إلى مثل هذا الإثبات الذى لا طائل تحته ، فأما أنه أحس وتخيل وصور إحساسه ، وتخيله باللفظ المبين ، والخواطر الذهنية الواضحة ، فليس ذلك من شأنه ، ولا هو مما يدخل عنده فى باب البلاغة والشاعرية ، وهذا خطأ بعيد فى فهم الوصف والشعر يخرج بهما عن القدرة النفسية إلى القدرة العقلية الآلية التى تحكى المناظر الظاهرة ، كما تخيلتها المصورة الشمسية ، فالمسافة عظيمة جدًا بين شاعر يصف لك ما يراه وشعر به وتخيله ، وأحاله فى روعة وجعله جزءًا من حياته " [1] .

وفى موضع آخر نجده يسخر من هذا النوع من التشبيه الحسى ، فيقول : " فلو نظمت الكلاب والقطط يومًا باللغة العربية ، لعلمت منها ، أنها أيضًا تفهم كما يفهم شعراؤنا ، أن الورد أحمر ، وأن الياسمين أبيض ، وأن الزرع أخضر ، وأن فى الدنيا أشياء أخرى حمراء وبيضاء وخضراء تشبه هذه الأشياء ، وربما نادت على شعرائنا بفهم لا يفهمونه ، وهو تحية الحب التى يحى بها كل ذى إحساس مقدم الربيع حاشا شعرائنا النابغين " [2] .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٦١ .

(٢) ساعات بين الكتب للعقاد ص ١١٥ - طبع مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٠ م .

ثم يستشهد للتشبيه الجيد الذى يهدف إلى تصوير وقع الأشياء فى النفوس ، بقول المتنبى فى وصف بحيرة [1] :

وَالموجُ مثلُ الفُحـول مُزبـدَةً ∴ تَهدرُ فيهـا وَمـا بهـا قَطَـمُ

وَالطَيرُ فَوقَ الحَباب تَحسَبُها ∴ فُرسانَ بُلـقٍ تَخولُهـا اللُجُـمُ

كَأَنهـا وَالريـاحُ تَضـربُها ∴ جَيشا وَغى هازمٌ وَمُنـهَزِمُ [2]

كَأَنهـا في نَهارهـا قَمَـرٌ ∴ حَفَّ بـه مـن جنانهـا ظُلَـمُ

فعلق على هذه الأبيات بقوله : وقد شبه الشاعر الموج ، والطير وصفحة البحيرة ، والجنات من حولها ، ولكنه إنما وصف لنا وقع هذه الأشياء فى روعنا ، ولم يعن كثيرًا بظاهر أوصافها ؛ فهدير الموج كهدير الفحول لكن الموجة والفحل لا يتشابهان ، والطير فى تحوامها على الماء تمثل لنا صورة الأفراس التى خرجت من عنان فرسانها ، ولكن الطير لا تشبه الفارس ولا الفرس فيما عداك ، وصفحة الماء وهى تضئ فى النهار ، ومن حولها الزرع الضارب إلى السواد هى القمر فى وسط الكلام ، ولكن فضل التشبيه هنا أنه يزيدنا إحساسًا

---

(١) شرح ديوان المتنبى - تحقيق / عبد الرحمن البرقوقى ٤ / ١٨٧ - طبع دار الكتاب العربى بيروت ، والقصيدة مطلعها :

أحق عافٍ بدمعك الهمم ∴ أحدث شىء عهدًا بها القدم

(٢) وأظن أن هذا ليس من التشبيه الجيد ؛ وذلك لأن الشاعر شبه كلا من الطير والرياح كأنهما جيشان يتحاربان فى معركة : وهما بين هازم ومنهزم ، أى كأن الطير حال ارتطامها بالرياح فرسان التقت فى الوغى مع الرياح الموج ، وكلاهما بين هازم ومنهزم ، ومع ذلك فالتشبيه هنا فيه مبالغة ، وليس من التشبيه الجيد ؛ لأن الطير مهما كانت لا قدرة لها على هزيمة الرياح ، خاصة وأن كلمة (تضربها) دليل على قوة هذه الرياح .

بصورتها لا أنه يرسمها لنا كما ترسمها الصورة الشمسية ، وفى كل أولئك نفهم معنى التشبيه ، وغرضه ، وموضع حسنه ، لأنه وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعى والشعور ، وقد جاءت فى الطريق ، ولم تكن غاية محتومة لا فائدة لها إلا أن تقرن شيئًا بشىء مثله فى اللون ، أو الشكل ، أو فى الصوت ، أما التشبيه الذى لا يزيدنا حسًا ولا تخيلاً ، فهو فضول ، وتعثر يعوق عن الغاية ولا يؤدى إليها " [1] .

كما أنكر على ابن المعتز وصفه للهلال بقوله :

وَانظُر إلَيه كَزَورَق من فضَّـــة ∴ قَد أثقَلَتهُ حُمولَـــةٌ مـــن عَنبَـــر

فقال : " فلو أننا تمثلنا زورقًا من فضة ، وتمثلنا حمولة من عنبر تثقله ما زادنا ذلك إحساسًا بالهلال ، ولا إعجابًا بحسنه وشكله ، وإنما هو التشبيه الآلى " الذى هو بالصورة الشمسية أولى منه بخيال الشاعر ووعيه " [2] .

وتبدو لنا ثورة العقاد فى مجال الصورة الشعرية فى كتاب الديوان فنجده يقول : " وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا ، ثم تذكر شيئين ، أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة ، أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك ، وفكره صورة واضحة فى الطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، ولقوة الشعور وتيقظه وعمقه ، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد ص ٥٦ - طبع الهلال .

(٢) المرجع السابق ص ٥٧ .

على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامًا مطربًا مؤثرًا ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نورًا ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضئ عليها من الشعاع ، فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصقله ، فيزيد الموصوف وجودًا ، إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساسًا بوجوده " [1] .

ومما سبق يتبين لنا أن الصورة الشعرية عند العقاد لا تكون موضع إعجاب وقبول إلا إذا وصف لنا الشاعر ما رآه ، وشعر به وتخيله ، وعلى قدر قوة شعوره وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يكون تفضيله على غيره ممن اقتصر على رسم الأشكال والألوان فى تشبيهاته دون القدرة على نقل المشاعر والأحاسيس بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

ولا يختلف عبد الرحمن شكرى عن رفيق مدرسته عباس محمود العقاد تجاه الصورة الشعرية ، فهو يرى أن التشبيه ليس هدفًا فى ذاته " وإنما يطلب لعلاقة الشىء الموصوف بالنفس البشرية ، وعقل الإنسان ، وكلما كان الموصوف ألصق بالنفس ، وأقرب للعقل كان حقيقًا بالوصف ... وهكذا يتضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية ؛ لأنها مما ترى لا لسبب آخر ، وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكى ، إذ أن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقرونًا بعواطف الإنسان وخواطره وذكرياته وأمانيه وصلات نفسه " [2] .

(١) الديوان فى الأدب والنقد للعقاد ص ٥٣٤ - ضمن المجموعة الكاملة - طبع دار الكتاب اللبنانى .

(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى - تحقيق / نقولا يوسف ٥ / ٣٦٣ .

ومن خلال قوله السابق نشعر بحكمه على ذوق المتأخرين بالفساد لأنهم – فى رأيه – " إذا تغزلوا جعلوا حبيبهم مصنوعًا من قمر وغصن وتل وعين من عيون البقر ولؤلؤ ، وبرد وعنب ونرجس ... ، ثم استدل بقول الوأواء الدمشقى :

وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجس وَسَقَتْ

وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّاب بِالبَرَد [1]

كما مثل للتشبيهات الجيدة التى تحمل عاطفة ، وتوحى بما فى النفس يقول الشاعر يرثى امرأته التى تركته وخلفت بنتًا صغيرة فوصف حالها بقوله :

فلقد تركت صغيرة مرحومة

لم تدر ما جزعًا عليك فتجزع

فقدت شمائل من لزامك حلوة

فتبيت تسهر أهلها وتفجع

وإذا سمعت أنينها فى ليلها

طفقت عليك شؤون عينى تدمع

ثم علق على هذه الأبيات بقوله : " فهو لم يعلمك شيئًا جديدًا لم تكن تعرفه ، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة ، والمغالطات المعنوية ، ولكنه ذكر حقيقة مهارته فى تخيل هذه الحالة ووصفها بدقة ، وهذا أجل التخيل ، وأجل المعانى الشعرية " [2] .

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ص ٣٦١ .

وأظن أن هذه الأصول النقدية التى صدرت عن أصحاب مدرسة الديوان كان لها جذور فى النقد العربى القديم ، فإذا كانت وظيفة الصورة الشعرية عندهم تقوم على نقل إحساسات الشاعر وانفعالاته ، والإيحاء بكل ما تطويه نفسه من مشاعر ، فإن الشيخ عبد القاهر أشار إلى الإيحاء أثناء حديثه عن خصائص الاستعارة التى تثير فى الذهن باليسير من اللفظ معانى كثيرة فقال : " ومن خصائصها التى تذكر بها ، وهى عنوان مناقبها ، أنها تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر " [1] .

كما أدرك ابن رشيق أهمية الإيحاء وقيمته فقال فى باب (الإشارة) : " والإشارة من غرائب الشعر وملحه وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى ، وفرط المقدرة ، وليس يأتى بها إلا الشاعر المبرز ، والحاذق الماهر ، وهى فى كل نوع من الكلام لمحة دالة ، واختصار يعرف مجملاً ، ومعناه بعيد من لفظه " [2] .

وقول ابن رشيق هذا لا يختلف كثيرًا – فيما أظن – عما يسمى فى لغة النقد الحديث بالإيحاء الذى يتم بالصورة تارة وبالرمز فى مختلف صوره تارة أخرى .

وإذا كانت الصورة الشعرية عند الديوانيين وسيلة لنقل الإحساس ، فإن عبد القاهر فهم الاستعارة فهمًا فنيًا دقيقًا ، فلم تكن الاستعارة عنده تعتمد على نقل كلمة من موضع ووضع كلمة محلها ، ولكن صار التعبير الاستعارى

(١) أسرار البلاغة – للشيخ عبد القاهر الجرجانى ص ٤٣ .

(٢) العمدة لابن رشيق – تحقيق الشيخ / محمد محى الدين عبد الحميد ١ / ٣٠٢ .

عنده هو ما يعطيك الاستعمال المجازى للكلمات من شحنات عاطفية تمنحها إياها بجعلها تفوق فى دلالتها على ما يفيده وضعها اللغوى فى المعاجم ، والدليل على ذلك تقسيمه للاستعارة إلى قسمين : استعارة غير مفيدة ، واستعارة مفيدة [1] ، وقد عد القسم الأول من الاستعارة غير مفيدة ؛ لأنه خلا من المشاعر والأحاسيس التى تضفى على التعبير الشعرى طابعه الفنى ؛ لأن تلك الاستعارة غير المفيدة لا تعدو أن تكون نقل كلمة من موضع إلى موضع آخر فهى كقول العجاج " وفاحمًا ومرسنا مسرجًا " يعنى أنه يبرق كالسراج ، والمرسن فى الأصل للحيوان ، لأنه الموضع الذى يقع عليه الرسن " [2] .

ثم استشهد للاستعارة المفيدة التى تحمل عاطفة بقول الفرزدق :

فلو كنت ضبيا عرفت قرابتى ∴ ولكن زنجيا غليظ المشافر

وكذلك يقول مزرد بن ضرار :

فما رَقَدَ الوِلْدانُ حَتّى رَأَيتُهُ ∴ عَلى البَكرِ يَمريه بساق وَحافر

فالتبادل هنا بين الكلمات (المشفر والشفه ، والحافر والقدم) لم يحدث عبثًا ، وبمجرد النقل ولكنه " حدث لأنه يثير إحساسًا من نوع ما ، فحين يبدل الشفة بالمشفر ، فإنه يريد أن يقول أنه جمل لا يعرفنى ، ولا يهتدى لشرف ، وقد أبدل القدم بالحافر فى البيت الثانى ليعطيه من الصلابة وشدة الوقع على جنب البكر حظًا وافرًا " [3] .

---

(١) أسرار البلاغة - للشيخ / عبد القاهر الجرجانى ص ٣٠ .

(٢) الرسن : حبل الزمام يوضع على أنف البعير .

(٣) المرجع السابق ص ٣٨ .

ومع تجاوزه فى التشبيه الشكل الخارجى المحسوس فى تصوير العلاقة بين المشبه والمشبه به ، فإنه يرى أيضًا أن الاستعارة لا يقصد بها إثبات شبه خارجى ، ولكن المقصود بها رسم صورة لما فى النفس وتجسيدها ويستدل على هذا بقول الحكم بن قنبر :

ولولا اعتصامى بالمنى كلما بدا
لى اليأس منها لم يقم بالهوى صبرى

ولولا انتظارى كل يوم جدى غد
لراح بنعشى الدافنون إلى قبرى

وقد رابنى وهن المنى وانقباضها
وبسط جديد اليأس كفيه فى صدرى

ثم علق على هذه الأبيات بقوله : " ليس المعنى على أنه استعار لفظ " الكفين " لشىء ، ولكن على أنه أراد أن يصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه ، وتمكن فى صدره ، ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون فيه الرجل بفضل القدرة على الشىء ، وبأنه ممكن منه ، وأن يفعل فيه كل ما يريد كقولهم : (قد بسط يديه فى المال ينفقه ويصنع فيه ما يشاء) و (قد بسط العامل يده فى الناحية وفى ظلم الناس) ، فليس لك إلا أن تقول : إنه لما أراد ذلك ، جعل لليأس (كفين) واستعارهما له ، فإما أن توقع الاستعارة فيه على " اللفظ " مما لا تخفى استحالته على عاقل " [1] .

---

(١) دلائل الإعجاز - للشيخ / عبد القاهر الجرجانى ص ٤٦٢ .

وكان الرابط بين المشبه والمشبه به لا يقوم على المدركات الحسية ، ولكنه يقوم على الإحساس النفسى ، ولهذا أشار الناقد القديم إلى أن التعبير الاستعارى ينفذ إلى الجوهر ، ويصور ما يعترى النفس من مشاعر وأحاسيس ، كما ذهب أيضًا إلى أن الميزة فى الاستعارة ترجع إلى الأحاسيس والمشاعر التى تثيرها بقطع النظر عن قوة التشابه بين المشبه والمشبه به ، نلحظ هذا فى قوله : " واعلم أنه قد يهجس فى نفس الإنسان شىء يظن من أجله أنه ينبغى أن يكون الحكم فى المزية التى تحدث بالاستعارة أنها تحدث فى المثبت دون الإثبات ، وذلك أن تقول : إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه ، وأنه قد تناهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به فى المعنى الذى من أجله شبه به ، وإذا كان كذلك ، كانت المزية الحادثة بها حادثة فى الشبه ، وإذا كانت حادثة فى الشبه كانت فى المثبت دون الإثبات .

والجواب على ذلك أن يقال : إن الاستعارة لعمرى ، تقتضى قوة الشبه ، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذاك سبب المزية ، وذلك لأنه لو كان ذاك سبب المزية لكان ينبغى إذا جئت به صريحًا فقلت : " رأيت رجلاً مساويًا للأسد فى الشجاعة ، وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسدًا " وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة ، أن تجد لكلامك المزية التى تجدها لقولك : " رأيت أسدًا " وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون "[1] .

فالاستعارة التى تعد إحدى أدوات التشبيه لا تعنى - فى رأيه - نقل كلمة من مكان إلى غيره ، ولكن تعنى أن التبادل فى مواضع الكلمات يوحى

(١) المرجع السابق ص ٤٤٨ .

بمعان جديدة لها خصائص معنية ، وهذا ما عبر عنه بقوله : " واعلم أن العقلاء بنوا كلامهم إذا قاسوا أو شبهوا على أن الأشياء تستحق الأسامى ، لخواص معان هى فيها ، دون ما عداها ، فإذا أثبتوا خاصية شىء لشىء ، أثبتوا له اسمه ، فإذا جعلوا " الرجل " بحيث لا تنتقص شجاعته عن شجاعة الأسد ، ولا يعدم منها شيئًا قالوا : " هو أسد " ثم إنهم إذا استقصوا فى ذلك ، نفوا عن المشبه اسم جنسه ، فقالوا : " ليس هو بإنسان ، وإنما هو أسد " ثم إن لم يريدوا أن يخرجوه عن جنسه جملة قالوا " هو أسد فى صورة إنسان " ، وقد خرج هذا للمتنبى فى أحسن عبارة ، وذلك فى قوله :

لَحــنُ رَكــبٌ ملجــنٌ فِي زَيِّ نــاس

فَــوقَ طَــير لَهــا شُــخوص الجمــال

ففى هذه الجملة ، بيان لمن عقل ، أن ليست الاستعارة نقل شىء عن شىء ولكنها ادعاء معنى الاسم لشىء "[1] .

فاستشهاده ببيت المتنبى السابق يوحى بأن الألفاظ ليست مجرد نقل من موضع لآخر دون هدف فنى ، ولكن النقل يجعلها تشع معان جديدة .

وإذا كان العقاد قد أخذ على الشعراء القدامى ، ومن ورائهم النقاد كلفهم بتشبيه المحسوسات بعضها ببعض ، والوقوف عند الأشكال الخارجية للأشياء ، ثم دعا إلى أن يلعب الخيال دوره ، فيخلع الشاعر من نفسه على الأشياء المدركة حسيًا ، فقد سبقه إلى هذا الناقد العربى القديم عبد القاهر الجرجانى الذى جعل الحكم بالاستحسان على النص الشعرى مبنيًا على وعى الأديب بالأشياء ، لا من حيث هى مرئيات أو مدركات حسية ، بل من حيث

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٣٣ .

هى أشياء تدركها القلوب الفطنة فقال : " إن الموجب للفضيلة ، والداعى إلى الاستحسان ، والشفيع الذى أحظى التمثيل عند السامعين ، واستدعى له الشغف والولوع فى قلوب العقلاء الراجحين ، ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للممثل ، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادلة على حكم المشبه إلا أنه لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية ، بل بما تعلق الرؤية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى ، فتحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة " [1] .

ويبدو لنا الفرق واضحًا بين العقاد وبين عبد القاهر الجرجانى الذى يميل إلى استخدام العقل فى توليد الصور ، وهذا الاستخدام العقلى يختلف عن استخدام النقاد السابقين له ، لأنه يجوز به المدركات الحسية ، ولعله كان يعنى بالرؤية " لا ما يتصل بالعمل الفكرى وحسب ، بل ما يتصل بقوة الحدس ، وقوة التخيل ، أو الطاقة التى تجمع بين (غير المتشابهات) أو التى ترى بين شيئين " ، مشابهة خفية تدق على الرؤية المجردة وتنأى عنها ولهذا كان حكمه على التشبيه أن كل شبه رجع إلى وصف أو صورة ، أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدًا ، فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا ، وفى الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع ، ثم التشبيهات التى تجئ بواسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان منها إلى الطرف الأول أقرب فهو أدنى وأنزل ، وما كان إلى الطرف الثانى أذهب فهو أغلى وأفضل ، وبوصف الغريب أجدر " [2] .

---

(١) أسرار البلاغة - للشيخ / عبد القاهر الجرجانى ص ١٥٠ .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب - د / إحسان عباس ص ٤٣٩ - طبع دار الشروق للنشر والتوزيع - بيروت .

ويبدو لنا أن بعض الرومانسيين المصريين الذين مجدوا الخيال ، تأثروا بالنقاد العرب المحافظين الذين دعوا إلى تحكيم العقل فى الصورة الشعرية على أساس مقياس الصدق والكذب ، فتأثر العقاد بالآمدى والقاضى الجرجانى ، وسلك مسلكهما فى دعوته إلى الحد من المبالغة " [1] .

كما استنبط - من خلال تصوره للخيال - مقياس الإحالة التى عرفها بأنها فساد المعنى ، ثم قسمها إلى ضروب منها الاعتساف ، والشطط ، والمبالغة ، ومخالفة الحقائق ، وفى الخروج بالفكر عن المعقول ، وخلو مغزاه ، ومثل لهذا بقول شوقى فى رثاء مصطفى كامل :

السكّةُ الكُبرى حيالَ رُباهُمـا ∴ مَنكوسَةُ الأعـلام وَالقُضـبان

فعلق على هذا البيت بقوله : " وقضبان السكك الحديدية لا تنكس ؛ لأنها لا تقام على أرجل ، وإنما تطرح على الأرض كما يعلم شوقى ، اللهم إلا إذا ظن أنها أعمدة تلغراف على أنها لو كانت مما يقف ، أو ينكس لما كان فى المعنى طائل ، إذ ما غناء قول القائل فى رثاء العظماء : إن الجدران أو العمد مثلاً نكست رؤوسها لأجله " [2] .

وأخال أن العقاد لم يع بيت شوقى كما ينبغى ؛ وذلك لأن القلم هو رمز الأمة وشعارها لا يقوم بنفسه ، وإنما يقوم على (عود) أو قضيب ، فالأعلام ترفع على قضبانها وتنكس مع قضبانها ، وهو ما أراد شوقى التعبير عنه فى البيت ، فأين قضبان السكك الحديدة التى فهمها العقاد من هذا البيت ؟ .

---

(١) ساعات بين الكتب للعقاد ص ١٢٢ .

(٢) فصول من النقد عند العقاد - محمد خليفة التونسى ص ٨٧ .

كما اقترب المازنى من الآمدى والقاضى الجرجانى فى دعوته إلى الصور والأوصاف التى تواضع عليها الناس وألفوها ، فالصور غير المألوفة التى تمثل العالم الشعورى الخاص للشاعر ليست دليل تفوق ومقدرة عند المازنى ، ولذا نجده بعد أن عاب الفهم السائد للخيال على أنه مجافاة للحقائق وشرود من الواقع للأوهام ، يذهب إلى " أنه ليس بصحيح أن الشطط الذى تحسبه خيالاً يكون أدل على القدرة ، وأن من يجيئك – مثلاً – بوصف بستان يغاير كل ما ألفه الناس وعهدوه فى البساتين ، وارتبطت به آراؤهم ، وخواطرهم ليس من اللازم أن يكون أشعر وأقدر على التخييل ممن لا يعدو أن يسوق إليك وصفًا ساذجًا لا ينكره الحس ، ولا ينـــزعج من جرائه العقل " [1] .

ثم استدل على هذا بقول الشاعر :

بَكَت عَينـــى اليُمنَـــى فَلَمّـــا زَجَرتُهـــا

عَن الجَهـــل بَعـــدَ الحلـــم أســـبَلَتا مَعـــا

فينتقل بهذا البيت من الحديث عن الصور المألوفة إلى الحديث عن المحال ، ثم يتساءل قائلاً : فأين فيمن عرفنا وعرف أسلافنا ، وسيعرف من يأتى بعدنا ، إنسان يبكى بعين ، ولا يبكى بالأخرى ؟ ودرجات الحزن لا تقاس بهذا ، حتى إذا أمكن ، فيكون المرء حزينًا إذا بكت له عين واحدة ، وحزينًا جدًا إذا فاضت كلتا عينيه بالدموع ، ومبلغ الفجيعة لا يدل عليه هذا التكلف للمحال ، وما كانت الدموع مظهرًا لشجى الوحيد ، والدليل الفذ عليه ، حتى

(١) حصاد الهشيم – لإبراهيم عبد القادر المازنى ص ٢٢٧ – طبع دار الشعب ١٩٦٩م .

يشط القائل هذا الشطط كله ويخرج عن حدود الطبيعة ، ومن شأن الحزن العميق أن يصرف النفس عن التصنع ، فضلاً عن هذا الإفحاش ، فماذا صنع شاعرنا ؟ هذا إلى أنه لم يأت بشىء معقول فى ذاته ، ولا مع التمحل ، والتكلف له ، وأقنعنا أنه كاذب فيما زعم من الحزن والأسى ؟ وما أراد أن ينحل نفسه من صفات الرجولة ، إذا كان لا ينافى الرجولة أن يبكى المرء ، ولا يشبهها أن تجمد العين " [1] .

فقد المازنى لهذا البيت ، لا يبعد كثيرًا عن النقد بما يماثله فى الكتب النقدية القديمة التى تزخر بالعديد من هذه الأمثلة ، والتى لا تبتعد كثيرًا عما ذهب إليه المازنى فى نقده لقول الشاعر فى هذا البيت السابق .

وفى مجال دراسة الصورة الشعرية ، وإبراز وظيفتها وجدت الدكتور / عز الدين إسماعيل يعيب على الشعر العربى القديم ، وعلى النقاد القدماء الذين نظروا إلى الصورة الشعرية ، ووظيفتها نظرة محسوسة ، وقد علل موقفه هذا بقوله : " إن العربى القديم لم يفكر فى الجمال ، وإن كان قد انفعل بصوره ، وهو لم ينفعل بكل صوره ، وإنما انفعل بصوره الحسية ، بخاصة ما استقبل بالعين ، فكان رائقًا ، أو بالفم فكان لذيذًا ، أو باليد فكان ناعمًا ، وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية فى تذوق الجمال " [2] .

وفى ظنى أن ما ذكره الدكتور / عز الدين إسماعيل إن صح فى الوصف الحسى فى شعر البعض ، فإنه ليس صحيحًا فى الصورة الشعرية المنبثقة عن

(١) المرجع السابق ص ٢٣٠ .

(٢) الأسس الجمالية فى النقد العربى – د / عز الدين إسماعيل ص ١٣٢ – طبع دار الفكر العربى .

عاطفة صادقة عند كثيرين وخاصة عند الشعراء العذريين وما أبدعوا فيه من صور شعرية تنبض بالعاطفة الجياشة والإحساس الصادق تجاه من يحبون ، وكذلك ما ورد فى كثير من شعر الرثاء وعند غيرهم من الشعراء .

ثم نجده فى موضع آخر يقرر أن هذه النـيـزعة الحسية فى تذوق الجمال " لم تمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة ، أعنى الصورة التى ترسم مشهدًا ، أو موقفًا نفسيًا وصفًا مباشرًا ، وكذلك الصورة الخيالية التى تكسب المعنى خصوبة وامتلاء "[1] .

كما أخذ على النقاد القدامى عدم تنبههم إلى الصور الزاخرة فى شعر ذى الرمة فقال : " والحق أن شعر ذى الرمة مجال واسع للدراسة التحليلية النفسية ، فقد اعتمد كثيرًا على الرمز ، ويمكن تفسير شعره على هذا الأساس ، وكل صوره الشعرية التى ترتبط بالصحراء هى من ذلك النوع الرمزى "[2] .

وفى الجانب التطبيقى أخذ على الشعر العربى القديم وقوفه عند المظهر الشكلى مع عدم المساس بالجوهر مستدلاً بقول الشاعر :

وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ
وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ

فهو يرى أن هذا " ليس منسجمًا مع إحساس الشاعر ففيه أمور متناقضة ، فقد جعل اللؤلؤ موازيًا للدموع ، والنرجس مقابلاً للعين ، والورد

(١) التفسير النفسى للأدب - د / عز الدين إسماعيل ص ٨١ - طبع دار المعارف .

(٢) المرجع السابق ص ٨٦ .

للخدود ، أما العناب فللأطراف الأصابع ، وأما البرد فللأسنان ، واعتقد أن كل ذواقة يحس ما يمكن أن تثيره هذه الصورة فى النفس من ألوان المشاعر لا يمكن بحال من الأحوال أن يحس بإحساس تلك الفتاة المسكينة الحزينة الباكية النادمة ، فالمطر واللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد لا يمكن أن تكون أداة لنقل مشاعر الحزن والندم ، بل لعلها تثير فى النفس مشاعر البهجة والارتياح أى المشاعر المضادة "[1] .

وأظن أن ما دعا إليه الناقد الحديث الدكتور عز الدين من ضرورة الانسجام بين الصورة الشعرية ، وبين نفسية الشاعر ، قد سبقه إليه الناقد القديم قدامة بن جعفر الذى أشار إلى اضطراب الرؤية الشعرية لعدم الانسجام بين الصورة الشعرية ونفسية الشاعر ، ولقد تحدثت عن هذا سابقًا أثناء حديثى عن الرافعى .

وإذا كان بعض النقاد المحدثين دعوا إلى التقاط الصورة الشعرية لوحدة الأثر النفسى ، فإن بعض النقاد المحدثين أيضًا نالت إعجابهم بعض الصور الشعرية التى يرسم خطوطها التصور العقلى والتى ازدراها الرومانسيون ، وذلك كالدكتور شوقى ضيف الذى يرى أن ابن المعتز " كان بارعًا فى صنع الصور والتشبيهات ، وهى براعة ترى آثارها فى كل مكان من ديوانه ، ومن الصعب أن تجمعها فى حيز محدود من صحيفة أو صحف ، ومع ذلك فإنه من الحق أنه كلما جمع ناقد منها طائفة خرجت إليه أصباغ تحكى أصباغ الطيف ، أصباغًا للون واحد ، ولكنه لون معقد يعقده ابن المعتز ، ويستخرج منه أوضاعًا متضاربة يشيع فيها النور والجمال والحياة ، وانظر إلى قوله :

(١) الأدب وفنونه - د / عز الدين إسماعيل ص ٨٧ - طبع دار الفكر العربى .

وزوبعة مـن بنـات الريـاح ∴ تريك على الأرض شيئًا عجب

تضـم الطريـد إلى نحرهـا ∴ كضم المحـب لمـن لا يحـب

أرأيت هذه الصورة ؟ إنها صورة خيالية رائعة لابد لها من خيال فنان حتى يعرضها على أنظارنا ، فإذا هذا العناق الغريب ، وانظر إلى قوله :

ودنـا إلى الفرقـدان كمـا دنـت

زرقـاء تنظـر فى نقـاب أسـود

فإنك ترى ابن المعتز يعرف كيف يطرف قارئه بالصور الغريبة ، وإنها لصورة نادرة ، هى ليست صورًا جامدة من تلك التى تواضع عليها الشعراء ، وأصبحت متحجرة فى اللغة ، إذ فقدت نضرتها وبهجتها ، بل هى حية ناضرة وكأنما نقشت رسومها بالأمس ، نقشها شاعر كان حيًا يبعث الحياة والحركة فى صوره حتى ليحس من يقرأ فى ديوانه كأنه يعيش فى دار من دور الصور المتحركة فما يزال يرى مناظر وأشكالاً من شخوص ووجوه ، وهى وجوه مستعارة ولكنها تعبر عن روعة الفن بأجل مما تعبر عن تلك الوجوه الحقيقية " [1] .

وفى اعتقادى أن هذا المبدأ النقدى الذى ذهب إليه الدكتور شوقى ضيف فى قوله السابق هو المبدأ نفسه الذى صدر عن الشيخ عبد القاهر الجرجانى أثناء دعوته إلى الصور النادرة الغريبة إذا توافر لها ما يثير الدهشة والتعجب لأنها آتية من النبع البعيد على حد قول الناقد القديم .

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - د / شوقى ضيف ص ٢٧٠ ، ٢٧١ - طبع دار المعارف .

أما الدكتور محمد مندور فقد جمع فى رأيه النقدى بين النقد العربى القديم ، وبين ثقافته الحديثة التى استقاها من النقد الغربى ، ففى مجال اهتمامه بالصورة الشعرية يبرز لنا اطلاعه على التراث النقدى للشيخ عبد القاهر الجرجانى ، فسلك مسلكه فى منهج التحليل اللغوى ، ورأى أن الصورة الشعرية لها " قدرة على الإيحاء لا يمكن أن يصل إليها أى تعبير مجرد ، ودلت على أنه من الثابت أن العبارة الحسية أغنى بقوة رمزها وما يرقد تحتها من احتمالات أو ما يستدعى من إحساسات وخواطر ، أقوى من العبارة التى لا يملك عادة غير محمولها المحدد " [1] .

كما ذهب الدكتور مندور مذهب الشيخ عبد القاهر عندما رأى أن المعنى هو المادة الأولية التى تشكلها الصورة ، ويرى أن المعانى " أشياء تافهة فى الشعر ، ولكن على شرط أن تخلق الصياغة من هذه التوافه قيمًا فنية على نحو ما فعل أبو تمام مثلاً من المعنى القريب (معنى نيل الصحراء من جسم البعير) قوة شعرية دافقة رائعة بقوله :

رَعَتـهُ الفَيـافِي بَعـدَما كـانَ حقبَـةً

رَعاهـا وَمـاءُ الـرَوض يَنـهَلُّ سـاكِبُه

فقد استطاع الشاعر - على حد قول مندور - أن يخلق شيئًا من لا شىء بفضل ملكته البارعة فى التصوير " [2] .

وكما اهتم عبد القاهر بالاستعارة ، وفضلها على التشبيه ، فكذلك ذهب الدكتور مندور إلى أنها " أمر أصيل فى الشعر ، بل نكاد نقول إنها خيوط

(١) فى الميزان الجديد - د / محمد مندور ص ١٢١ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٣ .

نسجه ، وهى منه كالنحو من اللغة ، وكما اطردت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد ، ويفطنوا إلى وجودها كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم ولا وعى تحليلى بطرق استعمالها " [1] .

ثم نجده يؤكد ماذهب إليه الرومانسيون من أن وظيفة الصورة الشعرية تصوير وحدة الأثر النفسى ، ويقر بهذا متسائلاً " هل وظيفتها مخاطبة الحواس فحسب بأن يستند التشبيه إلى جامع من المظهر الشكلى ؟ أم يخاطب الروح فيكون الجامع بين المشبه والمشبه به هو الواقع النفسى لكليهما ؟ وبذلك ينتقل إلى الطرائق الرمزية فى التعبير على نحو ما نحس فى قول شاعر كبير مثل رابندرانات طاغور " السكون المشمس " إذ من الواضح أنه لا يشبه هذا السكون بالأشياء ، ولا يصفه به ، وإنما يشبه وقع ذلك السكون المبهج فى نفسه بوقع ضوء الشمس المشرقة ، لأن المقصود بالتصوير البيانى هو الإيحاء لا الإخبار " [2] .

ومع أنه يدعو إلى استخدام الصورة لنقل وقع الأشياء فى النفوس والإيحاء بما فيها إلا أنه يدافع عن التصوير الحسى الذى أشار إليه النقاد العرب القدماء ، ثم نجده – من هذا المنطلق – يتصدى للعقاد الذى حارب هذا النوع من التصوير فيما أسماه (الولوع بالأعراض دون الجواهر) لأنه ذهب بكثير من روائع الشعر العربى ، وقد استشهد على ذلك بموقف العقاد من شوقى فى قوله:

(١) النقد المنهجى عند العرب – د / محمد مندور ص ٣٦ .

(٢) فى الشعر – د / محمد مندور ص ٢١ – طبع لجنة التأليف والترجمة .

دقاتُ قلب المرء قائلةٌ لـه ∴ إنّ الحياةَ دقائقٌ وثوانِ

فعقب على هذا البيت بقوله : " فالعقاد يأخذ عليه الجمع بين دقات الساعة ، ودقات القلب ، ويرى فى هذا التشبيه الحسى ولوعًا بالأعراض دون الجواهر ، وكأنه قد غفل ، أو تغافل عما فى البيت من تصوير ناطق لعناء الحياة المتلاحق ، وكأن كل دقة من دقات القلب تعنى جزءًا من تلك الحياة ، كما تعنى دقات الساعة الزمن " [1] .

كما أعجب الدكتور مندور ببعض نقاد العرب المحافظين كالآمدى ، وذلك فى مقياس آخر من مقاييس الصورة الشعرية وهو ما أسماه " الرؤية الشعرية " ، ثم طبق هذا المقياس على قصيدة " وحى سياحة قمرية فى ليلة من ليالى الحصاد " للشاعر محمود حسن إسماعيل ، فرأى أنه كان مضطربًا فى رؤيته الشعرية ، واستدل على هذا بقوله :

إن هب نسيم بها خيلت ذوائبها

أناملا مرعشات هزها الكبر

ثم عقب هذا البيت بقوله : فمن العجب " أن يجاور هذا التصوير الجميل تشبيهه لظل النخلة (بمضطهد ، وأغصان الدوح بأشباح قافلة غاب عنها الرفيقان) الركب والسفر ، وقد نزل على الدوح ضيفان : الليل والقدر ، والركب والسفر ، أما الليل ، فنستطيع أن نفهمه ، ولكن ما شأن القدر هنا ، وما الرأى فى " غياب السفر " ؟ كناية عن ثبات الدوح وعدم تحركه ؟ قد يكون فى غياب الركب ما يشعر بالوحشة ، ولكننى فى الحق لا

(١) الشعر المصرى بعد شوقى – د / محمد مندور – الحلقة الأولى ص ٢٤ .

أدرك العبارة عن السكون بغياب السفر ، والأغصان " مبهورة ذاهلة " ولكنها مع ذلك قد تكون " منتعشة يشجو الرياح " ، وما أريد أن أدركه هو وضع تلك الأغصان كيف كانت أو كيف رآها الشاعر " ذاهلة منتعشة " ؟ إنى لا أطيق ما يلقيه الشعر فى نفسى من عجز عن إدراك ما رأى .

ثم إن القمر " هيمان يحمل وجد الليل أضلعه " وقديمًا قاتل النقاد ابا تمام لقوله " ماء الملام " وثار به الآمدى إذ وصف حمر الخدين لـ " ملطومة الخدين بالورد " فماذا يقول المسكين الآمدى لو سمع محمود حسن إسماعيل يتحدث عن أضلع الفجر " [1] .

كما يبدو لنا تأثر الدكتور مندور بالآمدى والقاضى الجرجانى فى دعوته بأن تكون الصور المألوفة منتزعة من معطيات حواس الشاعر ، ومن هذا المنطلق فقد عاب على الشاعر نسيب عويضة قوله من قصيدة " يا نفس " :

أعشقت مثلك فى السماء ∴ أختًا تحن إلى اللقاء

فجلست فى سجن الرجاء ∴ نحو الأعالى تنظرين

فعقب على هذين البيتين بقوله : وهنا نلمس الإغراب ، ونلمس المعانى البعيدة ، والصورة المقتسرة ، فالجلوس فى سجن الرجاء " ليس من الشعر القريب الحبيب على النفس " [2] .

ثم نجده يمدح هذه الأبيات للشاعر نفسه :

لوحت باليد والرداء ∴ لتراك لكن لا رجاء

لم تدر أنك فى كساء ∴ قد حيك من ماء وطين

---

(١) فى الميزان الجديد - د / محمد مندور ص ٩٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٧ .

فتأمل قوله : " وننظر فإذا بالصور الجميلة المألوفة (لوحت باليد والرداء) تتجسم أمام ابصارنا ، وبذلك ترفع من سقطة البيت السابق ، وأما الكساء الذى يحاك من ماء وطين ، فصورة بعيدة ، وأصدق الصور ما كانت ممكنة فى الواقع إن لم تنتزع فيه فعلاً " [1] .

وهنا يبدو لنا مدى تأثر الدكتور مندور بالأفكار النقدية التى صدرت عن الآمدى والقاضى الجرجانى ، كما يبدو لنا أيضًا مدى تأثره بالشيخ عبد القاهر الجرجانى واتباع منهجه فى التحليل اللغوى وعنايته بالاستعارة ، ولعل اطلاعه على مصادر النقد الغربى أفاده إفادة واعية أثناء مطالعته للنقد العربى القديم الذى أثار إعجابه بما تضمنه من آراء نقدية لأولئك النقاد الأفذاذ ، وبخاصة موقفهم تجاه قضية الصورة الشعرية .

ويطالعنا الدكتور أحمد كمال زكى - وهو أحد النقاد الواقعيين - بموقفه تجاه الصورة الشعرية ودور الخيال فى تكوينها ، فنجده يربط بين الخيال والعاطفة برباط وثيق لما للخيال من أثر واضح فى إبراز تلك العاطفة ، ومن ثم فقد أخذ على النقاد العرب القدامى " عدم عنايتهم بالخيال كحقيقة أدبية العناية التى تتفق وقيمته الكبيرة ، بل راح بعضهم - وعلى رأسهم قدامة بن جعفر - يهونون من قيمة الإبداع القائم على الخيال ، وجعلوا للشعر أقسامًا لها مقاييس يقاس بها الحسن والقبح ، أو الجودة والرداءة ، وبطبيعة الحال لم يجد هذا الاتجاه شيئًا ، ولم يستو هذا الإحساس بالجمال ، وإن تكن قواعد الشعر جمعت تحت ما يسمى عمود الشعر " [2] .

---

(١) المرجع السابق .

(٢) النقد الأدبى الحديث - د / أحمد كمال زكى ص ٥٥ - طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ م .

كما يأخذ على قدامى النقاد العرب – ما عدا الشيخ عبد القاهر – عدم تنبههم لأثر الخيال فى إبراز الصورة الشعرية التى لم تقف عند حد الاستعارة ، والتشبيه ، والكناية – كما ذهب عبد القاهر وغيره من أولئك النقاد – بل تنقسم إلى قسمين : قسم سهل يسير : وهو الاستعارة والتشبيه والكناية ، وهذا القسم اعتمد عليه النقاد العرب ، وقسم معقد : وهو الذى يعتمد على الوهم والأساطير على حد تعبيره الوارد فى قوله : على أن هذه الصور قد تكون من أيسر أنواع الخيال ، وقد تكون من أعقدها ، وأما أيسرها فهى الاستعارة التى أساسها التشبيه ، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها بعض فى تركيب مغاير لأصولها ، وكذلك الرمز الذى يوحد بين العالمين الخارجى والداخلى فى علاقة حدسية قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة ، وأما أعقدها فيما يختلط بالوهم ، والأساطير حين يخترق الذهن حدود المعقول إلى عمليات خلق استاطيقى ليس الغرض منها جعل الإدراك الإنسانى ممكنًا فحسب ، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية أبعادًا تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك فى الشىء الكثير ، وتستمد من مواقفها تنظيمات متوارثة بحيث يكون من السهل جدًا أن يتلاقى الإنسان مع الإنسان على تخوم أصبح لا وجود لها فى العالم على الإطلاق »[1] .

ولعل الناقد الحديث يعنى بالوهم الذى أشار إليه فى قوله السابق ، الوهم الذى يمكن أن يوضع – على حد تعبيره – جنبًا إلى جنب مع ما يمكن أن نسميه الخيال الابتكارى الذى يجمع عادة بين عناصر ليس بينها رابطة ، وأن تكون فى حدود المعقول بعكس الوهم الذى يتخطى المعقول »[2] .

---

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق .

وبهذا فقد أتاح الناقد الحديث للخيال جانبًا عظيمًا فى بناء الصورة الشعرية ، وتجسيد الانفعالات والمشاعر والأحاسيس عند الشاعر على ألا يتجاوز هذا التجسيد حدود المعقول ، كما لم يقف الناقد عند حدود أدوات الصورة التقليدية – الاستعارة ، والتشبيه ، والكناية – لكنه أضاف إليها ما توصل إليه النقد الحديث من وسائل أخرى كالأساطير والوهم .

المبحث الرابع

الإبداع الشعرى

على الرغم من اطلاع النقاد المحدثين على مصادر النقد الأجنبى ، وإفادتهم منه إفادة واضحة ، وبينة فى كثير من آرائهم التى صدرت عنهم فى مختلف القضايا النقدية بصفة عامة ، وقضية الإبداع الشعرى بصفة خاصة ، فإن هذا لا يعنى أن صلتهم بالكتب التراثية قد انقطعت ، وأن عرى اطلاعهم وإفادتهم من آراء قدامى النقاد العرب - الذين أفاضوا فى الحديث عن الإبداع ومقوماته ، ومراحله ، وأوقاته - قد انفصمت ، وكيف يتأتى الانقطاع والانفصام ، والحال أن كثيرًا من آراء العرب القدماء كانت وما زالت وردًا يشرع إليه هؤلاء النقاد المحدثون الذين اهتموا بهذه القضية وجعلوها من الموضوعات الأساسية فى نقدهم العربى الحديث .

ويبدو لنا إفادة النقاد المحدثين وتأثرهم بالأدباء والنقاد العرب من واقع معالجة صاحب الوسيلة الأدبية لهذه القضية معالجة تعتمد على إعجابه وتأثره بآراء ابن خلدون فى الإبداع الشعرى ، فيقرر أن الشعر صنعة لها أصولها وأسسها ، وعلى الشاعر أن يقف على هذه الأصول لأنها أدواته ، وأول هذه الأدوات الحفظ ، ولاسيما حفظ أشعار السابقين ، ولاسيما المبرزين منهم ، وبذلك يستطيع الشاعر أن يستعين بهذا المخزون فى عملية الخلق الفنى على حد تعبير ابن خلدون الوارد فى قوله : " اعلم أن لعمل الشعر ، وإحكام صناعته شروطًا ، أولها الحفظ من جنسه أى من جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها بتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب ،

ومن كان خاليًا من المحفوظ ، فنظمه قاصر ردئ ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر ، وإنما هو نظم ساقط ، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ "[1] .

فحفظ الشعر العربى دعا إليه المرصفى - كما دعا إليه من قبل ابن خلدون - يخلق عند الشاعر ملكة أسلوبية وقوالب شعرية ينسج على منوالها ، ولكى لا يكون مقلدًا فقد اشترط عليه " نسيان ذلك المحفوظ ؛ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هى صادرة عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها ، وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسيج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة "[2] .

ثم استشهد المرصفى بالبارودى الذى استعان بالحفظ فى الإبداع الشعرى ، فحفظ العديد من الروائع الشعرية التى خلدها قدامى الشعراء ، ثم اتخذها وسيلة للنسج على هديها ، وعقب الانتهاء من الحفظ ، أشار المرصفى إلى إحالة النظر ، فيما أنتج من هذا الشعر بالتنقيح والنقد ؛ لأن " الإنسان مفتون بشعره إذ هو من بنات فكره واختراع قريحته "[3] .

---

(١) مقدمة ابن خلدون - تحقيق د / على عبد الواحد وافى ٣ / ١٣٠٦ - طبع نهضة مصر . والوسيلة الأدبية - الشيخ / حسين المرصفى ٢ / ٤٦٨ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر السابق ، والمقدمة ٣ / ١٣٠٧ .

نم به أيضا على لحظات الإبداع ، فحدد الأوقات التى تستثير قريحة الشاعر فقال : " وخير الأوقات لذلك أوقات الذكر عند الهبوب من النوم ، وفراغ المعدة ، ونشاط الفكر ، وإن استصعب عليه بعد هذا كله فيتركه إلى وقت آخر ، ولا يكره نفسه عليه "[1] .

وكل هذه الآراء تكشف لنا عن مدى تأثر الشيخ حسين المرصفى بآراء ابن خلدون الواردة فى مقدمته ، ونقلها المرصفى فى وسيلته الأدبية نقلاً حرفيًا .

أما الرافعى ، فقد أدرك قيمة الحفظ والرواية فى تكوين الشاعر ، وإعداده للإبداع الشعرى ، فرأى أنه " لا غنى للشاعر - جاهليًا أو إسلاميًا - عن اتباع غيره من الشعراء ، وأول ذلك الرواية ، وقد كانت شائعة إلى أن انتشر الخط ، وكثرت الدواوين ، فصار الشعراء يتلقون عنها "[2] .

وكان الرواية تلمذة يتعلم من خلالها الشاعر الناشئ أصول الشعر ومقوماته ، وخصائصه الفنية ، وغير ذلك من السمات التى حاز بها أستاذه قصب السبق على غيره ، ومن ثم فقد كان " امرؤ القيس راوية أبى دؤاد الأيادى ، وكان زهير راوية أوس بن حجر ، وهو زوج أمه ، وطفيل الغنوى ، وكان الحطيئة راوية زهير وابنه ، وكان هدبة بن الخشرم راوية الحطيئة ، وجميل راوية هدبة ، وكثير راوية جميل ، وكان أبو ذؤيب الهذلى راوية ساعدة بن جؤية الهذلى "[3] .

---

(١) المصدر السابق ، والمقدمة ٣ / ١٣٠٧ .

(٢) تاريخ آداب العرب - مصطفى صادق الرافعى ٣ / ٥٧ .

(٣) المرجع السابق .

ولعل ما ذهب إليه الناقد الحديث يقترب كثيرًا من رأى الناقد القديم ابن رشيق القيروانى الذى دعا الشعراء إلى أن ينهلوا من ثقافة العصر ، ويتخذوا الرواية وسيلة لحفظ الأشعار والوقوف على الأخبار ، فالشاعر مأخوذ بكل علم ، مطلوب بكل مكرمة ، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل : من نحو ، ولغة ، وفقه ، وجبر ، وحساب ، وفريضة ، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته ، وهو مكتف بذاته مستغن عما سواه ، ولأنه قيد للأخبار ، وتجديد للآثار ، وصاحبه الذى يذم ويحمد ، ويهجو ويمدح ، ويعرف ما يأتى الناس من محاسن الأشياء ، وما يذرونه ، فهو على نفسه شاهد ، وبحجته مأخوذ ، وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ، ومعرفة النسب ، وأيام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار ، وضرب الأمثال ، وليعلن بنفسه بعض أنفاسهم ، ويقوى بقوة طباعهم ، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ، ومعرفة الأخبار ، والتلمذة لمن فوقه من الشعراء ، فيقولون : فلان شاعر راوية ، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد ، وسهل عليه مأخذ الكلام ، ولم يضق به المذهب ، وإذا كان مطبوعًا لا علم له ولا رواية ضل أو اهتدى من حيث لا يعلم ، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه لضعف آلته : كالمقعد يجد فى نفسه القوة على النهوض ، فلا تعينه الآلة .

وقد سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء ، فقال : هو الراوية ، يريد أنه إذا روى استفحل .

وقال يونس بن حبيب : وإنما ذلك لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره ، فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة ، وقال رؤبة فى صفة شاعر :

لقد خشيت أن تكون ساحرًا ∴ راوية مرا ومرا شاعرا

فاستعظم حاله حتى قرنها بالسحر ، وقال الأصمعى : لا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلاً حتى يروى أشعار العرب " [١] .

وهكذا جعل كل من الناقدين الحديث والقديم ، للرواية أثرًا عظيمًا فى ترسيخ ملكة الشعر وصقلها وجعلها قادرة على الإبداع ، ولعل تأثر الرافعى بابن رشيق يبدو أكثر وضوحًا عندما يؤكد لنا أن الشعر طبع وصنعة ، وأن الشاعر يصنع قصيدته ثم يعود فيرتبها " فأنت ترى الشاعر يعمل القصيدة ، وفيها البيت من الأبيات وموقعه الثالث ، أو الرابع مثلاً ، ثم يخرجها ، فإذا هذا البيت بعينه هو الثلاثون ، أو الأربعون " [٢] .

ثم يؤكد هذا بما قاله ابن رشيق عن الأساليب التى يسلكها بعض الشعراء فى الخلق الفنى كأبى تمام الذى " كان ينصب القافية للبيت ليعلق الأعجاز بالصدور ، وذلك هو التصدير فى الشعر ، ولا يأتى به كثيرًا إلا شاعر متصنع كحبيب ونظرائه ، والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتًا لا يعرف قافيته ، ومن الشعراء من يسبق إليه بيت واثنان ، وخاطره فى غيرهما : يجب أن يكون بعد ذلك بأبيات ، أو قبله بأبيات ، وذلك لقوة طبعه وانبعاث مادته ، ومنهم من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر ، مثل أن تكون ثالثة أو رابعة ، أو نحو ذلك ، لا يعدو بها ذلك الموضع إلا اختل عنه نظم أبياته ، وذلك عيب فى الصنعة شديد ، ونقص بين ، ومنهم من إذا أخذ فى صنعة الشعر كتب من القوافى ما يصلح لذلك الوزن الذى هو فيه ، ثم أخذ مستعملها ، وشريفها وما

(١) العمدة لابن رشيق ١ / ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٢) تحت راية القرآن - مصطفى صادق الرافعى ص ٣٦٧ .

ساعد معانيه ، وما وافقها ، واطرح ما سوى ذلك ، إلا أنه لابد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ، ويعيد عليها تخيره فى حين العمل ، وهذا الذى عليه حذاق القوم " [١] .

فابن رشيق يؤمن بحرية الشاعر فى ابتداع شعره بالطريقة التى يريدها ، ثم نجده يفضل الصنعة الخالية من التكلف على المطبوع من الشعر ، وذلك على حد تعبيره الوارد بقوله : ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعًا فى غاية الجودة ، ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن ، لم تؤثر فيه الكلفة ، ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما " [٢] .

وبتأثر الرافعى بابن رشيق ، فيذهب إلى أن الشعر الذى يتروى فيه صاحبه أفضل من الشعر المرتجل فيقول : " ولا يبعد أن يكون فى كل عصر من يرتجل حتى فى المتأخرين إلا أنه لا يجئ بالجيد ، ولا يبارى أهل الروية " [٣] .

كما نجده يرفض التكلف ، ويعلل تعثر الشاعر بأنه مرتبط بضعف اللغة وانحطاطها ، وانصراف الناس عن الأدب الصحيح وتنافسهم " فى الاكتساب ، والإغراب ، وصارت الصناعات مقصودة لذاتها ، فتتبعها اللغة بعد أن كانت متبوعة ، وصار أول ما يجيد الشاعر أن يطرح معمى ، أو ينظم لغزًا ، أو يبرع فى بعض أنواع الجناسات وغيرها مما يسمونه بالمعجز والعويص " [٤] .

(١) العمدة لابن رشيق ١٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) المرجع السابق ص ١٣١ .

(٣) تاريخ آداب اللغة العربية - مصطفى صادق الرافعى ٣ / ٥٠ .

(٤) المرجع السابق ص ٣٥٥ .

ثم ربط التكلف ، وافتقاد عنصر الصدق بسبب التكسب بالشعر " لأن الشاعر إذا مدح اليد ، وأشاد بالصنعة لم يكن له بد من التكلف والاستكراه ، إذ يعلم أنه لا يقبل منه عفو الكلام ، ولأن ذلك المقام لا تجدى فيه غير المبالغة التى تكون من استعراض الصفات وتخير المعانى ، والتغلغل ، والإغراق وأشباهها " [1].

ولقد قال الجاحظ : إن الكلام " إذا كان صحيح الطبع ، بعيدًا عن الاستكراه ومنزهًا عن الاختلال ، مصونًا عن التكلف ، صنع فى القلب صنع الغيث فى التربة الكريمة " [2].

كما أكد القاضى الجرجانى هذا بقوله : إن مع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سببًا لطمس المحاسن " ثم استشهد للتكلف ببيت أبى تمام :

فَكَأنَّما هيَ فِي السَّماعِ جَنَـادلٌ ∴ وَكَأنَّما هيَ فِي العُيون كَواكِبُ

ثم عقب عليه قائلاً : إنه تعسف ما أمكن ، وتغلغل فى التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع ، فتحمله من كل وجه وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقيل وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وهذه جريرة التكلف " [3].

---

(١) المرجع السابق ص ٤٧ .

(٢) البيان والتبين للجاحظ - تحقيق / عبد السلام محمد هارون ١ / ٨٣ .

(٣) الوساطة بين المتنبى وخصومه - تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوى ص ١٩ .

ومما سبق يتبين لنا أنه على الرغم من إدراك هذين الناقدين الحديثين للعناصر الأساسية فى عملية الإبداع الشعرى ، إلا أن الفضل يرجع إلى أولئك النقاد العرب القدماء الذين تأثر بهم كل من المرصفى والرافعى ، ونقلا عنهم نقلاً يكاد يكون حرفيًا فى كثير من المواضع .

أما الدكتور طه حسين ، فيرى أن الثقافة لها أثر كبير فى الإبداع " فالأديب لا يستطيع أن ينتج إنتاجًا حسنًا إلا إذا كان مستكملاً أدوات هذا الإنتاج ، والثقافة الواسعة العميقة المنوعة هى أهم هذه الأدوات " [1].

ويأخذ الناقد على أولئك الأدباء الذين يعتمدون فى الإبداع على المواهب الفطرية ، ويهملون القراءة والاطلاع " لأنه بإمكانهم أن يبدعوا إذا وجهوا نفوسهم ، وعقولهم نحو غرض من الأغراض ، واستحضروا معنى من المعانى " [2].

وما ذهب إليه الناقد الحديث فى دعوته ذهب إليه ابن خلدون ، وكذلك ابن رشيق الذى أشرت إلى دعوته سابقًا إلى الثقافة ، والرواية والحفظ من أشعار المبرزين من الشعراء ، وكذلك ابن طباطبا العلوى الذى قال " إن الثقافة والأخذ بعلوم العصر الأدبية ، وخاصة تلك التى تتصل باللغة ، ومذاهب العرب فى تأسيس الشعر ، والتصرف فى معانيه ضرورية للشاعر " [3].

---

(١) حديث الأربعاء - د / طه حسين ٣ / ٢٠٢ .

(٢) المرجع السابق ص ١٠٣ - تحقيق د / محمد زغلول سلام .

(٣) عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ص ٤٢ " بتصرف " .

كما أن ابن الأثير جعل الثقافة شرطًا للتفوق فى صياغة الأدب ، ثم حدد روافدها فى معرفة قواعد اللغة ، وصرفها ، والفصيح ، والحوشى من كلامها ، ومعرفة أمثال العرب وأيامهم ، ومعرفة أصول صياغة الشعر والنثر كما رسمها السابقون ، ومعرفة الشئون السياسية ، وأصول الحكم ، وحفظ القرآن ، وما يحتاجه من الأحاديث الشريفة ، والوقوف على قواعد العروض والقوافى "[1] .

كما جعل حازم القرطاجنى الثقافة شرطًا للإبداع الشعرى ، وأن العرب رغم ما اختصوا به من جودة الطباع كانت " لا تستغنى فى قولها الشعر الذى هو بالحقيقة شعر ، ونظمها القصائد التى كانت تسميها أسماط الدهور عن التعليم ، والإرشاد إلى كيفيات المعانى التى يجب أن يوضع عليها الكلام ، والتعريف بأنحاء التصريف المستحسن فى جميع ذلك ، والتنبيه على الجهات التى منها يداخل الخلل المعانى ، ويقع الفساد فى تأليف الألفاظ والمعانى "[2] .

ومن واقع هذه الآراء النقدية يتضح لنا أن حديث الدكتور طه حسين عن أهمية الثقافة بالقراءة والاطلاع فى الخلق الفنى جاء نتيجة تأثره بالنقاد العرب القدماء ، ليس هذا فحسب ، بل تأثر بهم أيضًا من واقع ما ذهب إليه - أثناء حديثه عن لحظات الإبداع - بقوله : " إن الأدب لا يستجيب لكل دعوة ، ولا يطيع كل أمر ، وهو لا يجيب الأديب نفسه كلما دعاه ، وإنما الأديب هو الذى ينبغى أن يكون على أهبة لإجابة الأدب حين يدعوه ، ولأمر

(١) المثل السائر لابن الأثير ١ / ٢٩ " بتصرف " .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجنى ص ٢٧ .

ما قال ذلك المعلم القديم من شيوخ المعتزلة [1] لبعض الطلاب : خذ من وقتك ساعة نشاطك ، وفراغ بالك ، وساعة النشاط وفراغ البال هذه لا تأتى حين تريدها الصحيفة أو المطبعة ، ولا حين يريدها الأديب نفسه ، وإنما تأتى حين تريدها أن تأتى ، والأدب بعد ذلك يستطيع أن يؤاتى الأديب فى هذه الساعة ، كما يستطيع أن يعرض عنه إعراضًا "[2] .

وعلى الرغم من استشهاد الناقد الحديث بصحيفة بشر بن المعتمد فى هذه الفكرة النقدية ، إلا أن هذه الفكرة أشار إليها بعض قدامى النقاد - غير بشر - وذلك كأبى هلال العسكرى الذى لفت أنظارنا إلى لحظات الإبداع الشعرى بقوله : " وأعمله - أى الشعر - مادمت فى شباب نشاطك ، فإذا غشيك الفتور ، وتخونك الملال فامسك ، فإن الكثير من الملال قليل ، والنفس مع الضجر خسيس ، والخواطر كالينابيع يسقى منها شىء بعد شىء ، وتنال أربك من المنفعة ، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها ، وقل عنك غذاؤها "[3] .

وهذه بعينها وصية أبى تمام لتلميذه البحترى التى قال فيها : " وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك ، ولا تعمل إلا وأنت فارغ الطلب ، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه ، فإن الشهوة نعم المعين "[4] .

(١) هو بشر بن المعتمر فى صحيفته المشهورة بكتاب البيان والتبيين للجاحظ ١ / ١٣٥ - طبع دار الجيل بيروت .

(٢) خصام ونقد - د / طه حسين ص ٧٩ - طبع دار العلم للملايين ١٩٧٣ م .

(٣) الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص ١٥١ .

(٤) العمدة لابن رشيق ٢ / ١١٥ .

ثم أكد ابن رشيق هذه الوصية فقال : " ومما يجمع الفكرة من طريق الفلسفة استلقاء الرجل على ظهره ، وعلى كل حال فليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم ، لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسها فى أسباب اللهو أو المعيشة ، أو غير ذلك مما يعنيها " [١].

كما ألزم حازم القرطاجنى الشاعر " إذا أراد نظم الشعر - وكان الزمان له منفسحًا والحال مساعدة - أن يأخذ نفسه بوصية أبى تمام الطائى لأبى عبادة البحترى فى ذلك ويأتم به ، فإنها تضمنت جملاً مفيدة بما يحتاج إلى معرفته والعمل بحسبه صاحب هذه الصناعة " [٢].

ومع اتفاق الدكتور طه حسين مع قدامى النقاد العرب ، فى أن الثقافة شرط للإبداع الشعرى ، لكنه ابتعد عنهم فى القدر الذى يتمتع به الأديب من الوعى والإرادة أثناء هذه العملية ، فهو يرى : " أن الأديب إلى أن يكون مجبرًا فى الأدب أقرب منه ن يكون مختارًا ، فالأديب إذا حر بالقياس إلى الناس ، وهو حر بالقياس إلى نفسه ، أو إلى إرادته إن شئت التدقيق ، وهو حر إلى أبعد غايات الحرية ، وهو من هذه الناحية متمرد لا يستطيع أن يخضع لنظام ، ولا أن يذعن لسلطان ، إلا سلطان هذا الشيطان الذى يلهمه ويوحى إليه ويدفعه إلى الانتاج " [٣].

وهذه نزعة رومانسية تسلب الأديب بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة إرادته وتجعله - كما يقول الدكتور طه حسين - أشبه بالرجل " المجبر الذى لا

(١) المصدر السابق ص ٢٠٨ .

(٢) منهاج البلغاء - حازم القرطاجنى ص ٢٠٢ .

(٣) حديث الأربعاء - د / طه حسين ٣ / ، ٢ .

رأى له ولا إرادة ، ولا اختيار فيما ينتج من الآثار الأدبية الخالصة هو أشبه شىء بالمرآة التى تتلقى الصور ، وهى لا تعرف كيف تتلقاها ، وأشبه شىء بالرجل الملهم الذى يأتيه الوحى ، وهو لا يعرف كيف يأتيه ، ولا من أين يأتيه " [١].

وكأنه يؤمن بفكرة الوحى والإلهام ، وهى فكرة آمن بها اليونانيون القدماء وانتشرت فى بيئات الشعر عند قدامى العرب ، وسوف نعرض لهذا عند حديثنا عن الرومانسيين وتصورهم لفكرة الإلهام .

ولعل ناقدنا لا يقصد شياطين الشعر التى كان العرب يعتقدون أنها تسكن وادى عبقر ، ولكنه يرى أن تعامل الشاعر مع الواقع الخارجى يخلق عنده إحساسًا معينًا ينمو شيئًا فشيئًا ، ويظل يضغط على نفسه حتى يجد مخرجًا على شكل تعبير فنى ، وفى هذه الحالة يصبح الشاعر فى شبه غيبوبة يسجل ما يمليه عليه الشعور على حد تعبيره الوارد بقوله : " إن الأديب رجل قوى الذهن ، واسع العقل خصب الخيال يحس ما حوله من الأشياء ويتأثر بها ، وإذا بعض ما يحس يملك عليه نفسه ، ويثير فيه آثارًا قوية تضطره إلى أن يكتب وينظم ويصور ما أحس على كل حال " [٢].

وهذا يعنى أن الدكتور طه حسين تأثر بالتفكير الرومانسى أكثر من تأثره بالنقد العربى القديم وفكرة الإلهام فيه ، وإذا كان قدامى النقاد تنبهوا للحظات التى يتدفق فيها النتاج الشعرى ، فإنهم لم يتنبهوا إلى فكرة التجربة

(١) المرجع السابق ص ١١٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٩ .

الشعرية وأثرها فى استدعاء الحالات التى ينهمر فيها ذلك النتاج وينثال انثيالاً فى غير وعى .

أما الواقعيون ، فقد رأوا أن الشعر أفكار موضوعية تحددها وظيفة الشاعر فى الحياة ، وليس الشعر فيضًا ولا هذيانًا ، كما رفضوا فكرة الوحى والإلهام " أو البزوغ المقدس ، أو أى شىء يمكن أن يجعل النتاج الشعرى إفرازًا تلقائيًا ، أو رشحًا طبيعيًا لمزاج الشاعر ، وأن الشاعر يجب أن يخرج بعمله فى صورة متعمدة لا يمكن أن تكون مجرد انعكاس فطرى أو غريزى للانفعالات ... وهكذا نصل إلى هذه الحقيقة التى قد لا تعجب الكثيرين ، وهى أن خاصته الفنية بتلك الاعتبارات المشروطة ليست فى الواقع إلا مهنة يباشرها الشاعر ، كما يباشر أية مهنة أخرى ، مهنة يكتب لها التوفيق إذا سبقت بالحالة الشعرية هادفة الانتقال من المجال الروحى إلى المجال الزمنى فى دينامية الإبداع " [1] .

كما يرى الدكتور أحمد كمال زكى أيضًا أن كل ما كان يقوم به الشعراء القدامى يدل على أنهم كانوا يتمتعون بكامل إرادتهم ويتصرفون بوعى يقظ أثناء عملية الإبداع الشعرى ؛ لأن الشاعر لم يكن يستعين بطبعه فحسب ، بل كذلك كان يفكر ويجهد ويكد ويتدرب على أسباب الإجادة " [2] .

— وأظن أن مقومات الإبداع عند الناقد الحديث الدكتور أحمد كمال زكى لا تبعد كثيرًا عن مقوماته عند بعض قدامى النقاد العرب ، كالقاضى

(١) نقد دراسة وتطبيق - د / أحمد كمال زكى ص ١٠٨ - طبع دار الكتاب العربى ١٩٦٧ م .

(٢) المرجع السابق .

الجرجانى الذى قال " إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان " [1] .

وأحال أن الناقد الحديث جمع بين القديم والحديث ، وذلك من خلال قراءته النقد العربى القديم ، والنقد الأوربى الحديث الذى ألم بخصائصه وأصوله ، ومن ثم آمن برسالة الشاعر فى المجتمع ، ورفض فكرة الوحى والإلهام ، وقرر " أن أولئك الذين يؤمنون بشياطين الشعر ، لو أنهم وقفوا على طبيعة الشعراء ، وأثرهم فى الحياة لأدركوا أنهم فى تعبيرهم كانوا يستجيبون لحاجات مادية ، وأنهم ليسوا هذا الكائن الذى يقول عنه على محمود طه :

هَبَطَ الأرضَ كالشعاع السنىِّ ∴ بعصا ساحر وقلب نبىِّ

تلك حقيقة يقررها نتاج شعرائنا على مر العصور حتى أيامنا هذه نراها فى أعمال أبى العلاء الكبيرة ، وفى معارضات شوقى المختلفة ، وفى سبحات محمود حسن إسماعيل " [2] .

ثم أشار الناقد إلى الجهد الذى يبذله الشاعر فى نتاجه ، فهو لا يكاد ينتهى من عملية الإبداع " حتى يعود إليه - بدم بارد - ليفكر فيه وينقحه ، ويهذبه ، ويحذف منه ، أو يضيف إليه سائلاً نفسه فى كل وقت : ما مدى

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه - للقاضى الجرجانى ص ١٥ .

(٢) نقد دراسة وتطبيق - د / أحمد كمال زكى ص ١٠٦ .

التوافق بين تجربته فى المجال الروحى ، وبين صورتها اللغوية فى المجال الزمنى ؟ فإذا انتهى من الإجابة راح يسأل : إلى أى مدى سيقبل الناس نتاجه ؟ الم يجهد نفسه ليقدم عملاً لا يحرقه الاستعمال الاجتماعى ؟ وسيكون تساؤله هذا باعثًا آخر لإعادة التنقيح والتحكيك " [1] .

ومرحلة التنقيح التى أشار إليها الدكتور أحمد كمال زكى فى قوله السابق أشار إليها كثير من النقاد العرب القدامى كأبى هلال العسكرى وغيره [2] ، كما أن هذا الناقد العربى القديم أشار إلى الخطوات التى يقطعها الشاعر فى عملية الإبداع الفنى فقال : " وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها ، وقافية يحتملها ، فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافية ، ولا تتمكن منه فى أخرى ، أو تكون فى هذه أقرب طريقا ، وأيسر كلفة منه فى تلك ... وإذا عملت قصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ، ورث ورذل ، والاقتصار على ما حسن وفخم ، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه ، حتى تسوى أجزاؤها ، وتتضارع هواديها ، وأعجازها " [3] .

ولكى يؤكد ما ذكره بأن الوزن والقافية خاضعان لإرادة الشاعر استشهد بقول النابغة الذبيانى :

احكُم كَحُكم فَتاة الحَيِّ إذ نَظَرَت ∴ إلى حَمام شِراع وارد الثَمَد

يَحُفُّهُ جانِبا نيقٍ وتُتبِعُهُ ∴ مثلَ الزُجاجَة لَم تُكحَل منَ الرَمَد

---

(١) المرجع السابق .

(٢) انظر : الصناعتين ص ١٥٩ .

(٣) المصدر السابق ص ١٥٧ .

قالَت ألا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا ∴ إلى حَمامَتِنا وَنِصفُهُ فَقَد

فَكَمَّلَت مِئَةً فيها حَمامَتُها ∴ وَأَسرَعَت حِسبَةً فِي ذَلِكَ العَدَد

فَحَسِبوهُ فَألفَوهُ كَما حَسَبَت ∴ تِسعاً وَتِسعينَ لَم تَنقُص وَلَم تَزِد

فقد ذكر الثمد ، الرمد ، والعدد ، والزيادة ، فأتى بقافية الدال ، فسهل طريقه ، واطرد سبيله " [1] .

وسار الدكتور محمد مندور على هذا المنهج ، فذهب إلى أن " الخلق والنشاط النقدى كليهما صناعة كسائر الصناعات " لابد فيهما من روية ، وإمعان ، وتسلسل ، وإحكام حلقات ، والأمر الذى دعاه إلى القول " وأنا لا أؤمن بشىء اسمه الإلهام والعبقرية ، وإنما عرف التثقيف وإبداع الصناعة ونقد ما نكتب والجهد وطول المران " [2] .

ويبدو لنا تأثره بالنقد العربى القديم فى رؤيته " أن الإبداع الشعرى يتم بإرادة وأنه إذا كانت عملية الإبداع لابد لها من مثير - كما يذهب ابن قتيبة - فإنها تتم فى هدوء الانفعال حتى تتمكن الإرادة من استغلاله ، وتحويله إلى صياغة شعرية ، وإنما يكون الشعر عندما يسكن العنف ، وتهدأ حدقة العين ، فتستطيع الإبصار عندئذ تستغل الإرادة ما بقى فى النفس ، ويبدأ الشاعر فى الجهد الذى لا يستقيم بدونه " [3] .

---

(١) المصدر السابق ص ١٦٦ .

(٢) فى الميزان الجديد - د / محمد مندور ص ١٦٩ .

(٣) المرجع السابق ص ١٩٣ .

ثم يعرض لمقومات الخلق الفنى ، فيرى أنها تزاوج بين الطبع ، والدوافع ، والإرادة ، والجهد " والدوافع إلى الشعر لا تكفي لنقوله ، إذ لابد من طبع موات ، بل إنه لا يكفى توفر الطبع ، وكل خلق عمل إرادى ، فالطبع الإرادى لا يتفجر شعرًا بذاته ، وليس هو الشعر ، ويا بعد ما بين الطائر الذى يغرد والشاعر الذى يخلق ، ونصل بالشعر إلى شرطه الأخير الذى لا يقل عما سبق أهمية فنقول : إن الإرادة وحدها لا تكفى ، ونحن لا نستطيع كل ما نريد ، ولو توفرت فى نفوسنا سبله ، بل لابد من الجهد ، فالشعر صياغة لفظية ، وليس أشق من إخضاع الإحساس ، أو الفكرة للفظ .... وإذن فالشعر طبع وإرادة وصناعة وجهد " [1] .

وكل هذه الأمور الواردة فى أقواله السابقة عرض لها بعض النقاد العرب القدامى ، وإن كنت أظن أن تأثره بالقاضى الجرجانى واضح فى حديثه عن مقومات الإبداع الشعرى .

وإذا كان النقاد العرب لم يهتموا بأثر التجربة الشعرية فى الإبداع الشعرى ، فإن الرومانسيين فى مصر اعتنوا بها ، وربطوا بينها ، وبين عملية الإبداع ، وذلك لأن التجربة الشعرية – فى حقيقتها – هى احتكاك الشاعر بالكون ، أو المجتمع احتكاكًا يولد الحقائق النفسية ، وهذه يستغرق فيها الشاعر استغراقًا يمكنه من كشف أبعاد امتزاجها بنفسه ، وصدوره عن ذاته الحقيقية التى لم يداخلها الزيف أو النفاق ، ويكون من حصيلة ذلك صور تتضافر الحقيقة والخيال على صنعها ، سداها الواقع ولحمتها الخيال ، وإذا لم يكن الشاعر

(١) النقد المنهجى عند العرب – د / محمد مندور ص ٣٨ .

مخلصًا لفنه ، صادقًا مع نفسه وإحساسه بتجربته نتج عن ذلك شعر بارد لا حرارة فيه يغلب عليه طابع التكلف والتقليد " [1] .

ومن هذا المنطلق فرق الرومانسيون بين المصنوع والمطبوع ، فذهب العقاد إلى أن من شعر الصنعة " ما هو مزيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق ، وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة ، ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ، ولا على طبعه ، لأنه أشبه شىء بالوجوه المستعارة ، التى فيها كل ما فى وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان " [2] .

أما الشعر المطبوع فقد أطلق عليه :" شعر الشخصية " ، ثم قال : " إن الشخصية تعطيك الطبيعة كما تحسها هى لا كما تنقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين ، وهذه هى الطبيعة ، وعليها زيادة جديدة تطلبها ، أبدًا لأن الحياة والفن على حد سواء موكلان بطلب الفرد الجديد ، أو النموذج الحادث ، أو موكلان بطلب الخصوص والامتياز لتعميمه وتثبيته ، والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص ، وامتياز بعد امتياز " [3] .

ثم نجده يمثل لشعر الشخصية ، أو الشعر المطبوع بقول أبى الطيب المتنبى :

وَمَـن عَـرَفَ الأَيّـامَ مَعـرِفَتى بِهـا
وَبالنـاس رَوّى رُمحَـهُ غَـيرَ راحِـم

(١) النقد الأدبى الحديث – د / محمد غنيمى هلال ص ٣٦٣ " بتصرف " .
(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد ص ١٢١ .
(٣) المرجع السابق ص ١٢٢ .

فَلَسِيَ بمَرحوم إذا ظَفروا بـه

وَلا في الرَدى الجاري عَلَيهم بآثم

ثم علق على هذا بقوله : " وهو كلام طبيعة لا زيف فيها ، بل هو كلام تجريب لاشك فيه ، ولكنه تجريب المتنبى خاصة دون سائر المطبوعين وسائر المجربين ، لأنه الرجل المغامر الطواف الذى عاش فى زمان الدولة الزائلة ، والمطامع الغائرة ، ولقى الناس فى ميدان الشح والتربص والمخاتلة ، وتعود أن (يتفلسف) فى تسويغ أخلاقه بفلسفة (الطبع) لا بفلسفة الأخلاق ، ولا بفلسفة العرف ولا بفلسفة الدين " [1] .

ويرى أيضًا أن تجويد الصنعة لا صعوبة فيه متى تحققت الدربة والمران ، لكن العبرة بشعر الطبيعة الذى لا صنعة فيها على حد تعبيره الوارد فى قوله :

" ومتى أراح الشاعر قريحته من (الخاص) و (الممتاز) فتجويد الصنعة على طول المرانة ليس بالمطلب المتعذر عليه ، ولاسيما من كان لا يتقيد فى معانيه العامة بمعنى يريده دون غيره ، ولا يدعه وإن استعصى عليه ، بل يؤثر من تلك المعانى ما يسلس أداؤه ويروق هداه ، ولو انتقل من النقيض إلى النقيض " [2] .

ثم استدل على هذا بقصيدة شوقى على قبر نابليون ، وقد نشرت مسودتها ، فإذا فيها بيت يقول فيه :

وتـــوارت فى الثـــرى أجزاؤهـــا

وســـناها مـــا تـــوارى فى الســـنين

(١) المرجع السابق ص ١٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٥ .

وعند الفراغ من القصيدة تحول البيت إلى :

قَـد تَـوارَت في الثَـرى حَتّـى إذا

قَـدُمَ العَهـدُ تَـوارَت في السـنين

" وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أنه استباح أن ينقض ما أراد حين تهيأت له صياغة أحلى ، ونغمة أسوغ فى الآذان " [1] .

فالعقاد يرى أن الطبع هو الأساس الذى تتحقق به الشاعرية ، وتتم به عملية الإبداع ، والصنعة يمكن أن تتحقق بالمران والدربة ، أما الموهبة لا تكتسب اكتسابًا لأنها فطرية فى الشاعر ، هذه هى آراء العقاد فى المطبوع والمصنوع ، فالطبع عنده : هو ما تفيض به نفس الشاعر دون إعمال وتكلف ، والصنعة : الشعر الذى يصنعه الشاعر صناعة لفظية ليس فيه عاطفة صاحبه وشخصيته ، أى أن الصنعة عنده ليست ذلك الشعر الذى يحيل فيه صاحبه النظر بالتثقيف والتنقيح ، وبهذا فقط خالف بعض النقاد القدماء فى رأيهم فى المطبوع والمصنوع ، كابن قتيبة الذى يرى أن المطبوع هو المرتجل ، وأن المتكلف من الشعراء " هو الذى قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة ، ثم ذكر أن الأصمعى كان يقول : " زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر ؛ لأنهم نقحوه ، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين . وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولى المنقح المحكك" [2] .

(١) المرجع السابق .

(٢) الشعر والشعراء ص ١٧ .

وفى اعتقادى أن ما ذهب إليه العقاد فى الطبع والصنعة استقاه من النقد الرومانسى ، أما قوله إن الموهبة الفطرية أهم آلة من آلات صناعة الشعر فقد استوعبه مما قاله بعض النقاد القدماء الذين أدركوا أنها ضرورية فى عملية الإبداع ، بل أكثر آلات الشعر ضرورة ، نلحظ هذا فى قول أبى هلال العسكرى : " أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة ، وأولى آلات البلاغة جودة القريحة ، وطلاقة اللسان ، وذلك من فعل الله تعالى ، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه ، واجتلابه لها "[1] .

كما أدرك هذا ابن الأثير فقال : " اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة .. وملاك هذا كله الطبع ، فإنه إذا لم يكن ثم طبع فإنه لا تغنى الآلات شيئًا ، ومثال ذلك كمثل النار الكامنة فى الزناد والحديدة التى يقدح بها ، ألا ترى أنه إذا لم يكن فى الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة شيئًا "[2] .

أما فكرة الوحى الملهم للشاعر فى عملية الإبداع فقد أقرها العقاد ، وذلك من خلال وصفه للحظات التى يهبط فيها شيطان الشاعر عليه فيقول : " إن التقاءهما أشبه ما يكون بالتقاء الصديقين أحيانًا طواعية واختيارًا ، أو كما يلتقى الغريبان فى الحين بعد الحين على كره واضطرار ، فالإنسان والشاعر شخصان يلتقيان فى المواعيد ثم يذهب كل منهما لطيه إلى أن يتاح لهما اللقاء مرة أخرى بعد زمن طويل ، أو قصير ، وكأن الشعر عند هؤلاء الشعراء روح

---

(١) الصناعتين لأبى هلال العسكرى ص ٣٠ .

(٢) المثل السائر لابن الأثير ١ / ٢٧ .

من تلك الأرواح التى تليس صاحبها وتفارقه ، ثم تلبسه كلما استحضرها له مستحضر من الحوادث والأهواء ، فهو إذا لبسته شاعر يأخذ عنها ما تحسه وينقل عنها ما تقول ، وهو إذا فارقته فرد من هذا الملأ الذى لا يوحى إليه ، ولا يكشف عنه الحجاب "[1] .

ولا يفوتنا ما روى عن الجن والشياطين التى توحى للشعراء بأشعارهم من قصص فى كتب الأدب العربى حتى أن العرب جعلوا لشياطين الشعراء أسماء مثل " مسحل " الذى كان شيطانًا للأعشى ، و " سنقنان " شيطان بشار[2] .

وكما أقر فكرة الوحى والإلهام رفض أيضًا فكرة النسج على منوال القدماء وأساليبهم ، لأن المطبوع عنده المستقل بشخصيته ، ويستقى شعره من الإلهام أو اللاشعور " فليس الشاعر المبتدع من يبتنى له حوضًا تجاه ينابيع المطبوعين يرصفه بحجارتها ، وحصبائها ، ويملأه بطينها ومائها ، ثم يدعوه بغير أسمائها ، ولكن المبتدع من يكون له ينبوع يتفجر به باستنباط هذه الأمواه الطبيعية إلا لمن كان له سائق من سليقته يهديه إلى مواقع الماء ، ويبصر كبصر الهدهد الذى يزعمون أنه يرى مجارى الماء تحت أديم الأرض ، وهو طائر فى السماء "[3] .

ومن هذا المنطلق عد العقاد الشعر العربى القديم مطبوعًا ؛ لأن شعراءه استوحوا فيه نفوسهم ، ولم يقلدوا فيه غيرهم ، أما مقلدوهم فإن شعرهم

---

(١) ابن الرومى للعقاد ص ٩ .

(٢) الحيوان للجاحظ ٦ / ٢٣١ .

(٣) مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٧٤ – طبع القاهرة ١٩٢٤ م .

مصنوع ، ومن هذا المنطلق أيضًا رأى المازنى أن النسج على منوال القدماء يذيب الشخصية ويفقدها استقلالها ، وعلى الرغم من أن قراءة الشعر القديم ، والاطلاع على خصائصه الفنية ، يفيدان الشاعر الناشئ ، لكنه لا يستطيع أن يبلغ مبلغهم من طريق الحكاية والتقليد ، ولذا نجده يقول : ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء جملة ، وعدم الاحتفال بهم ، فإن هذا سخف وجهل ، ولكنى أقول : إنه ينبغى أن يدرس المرء فى كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التى لا ينبغى لكاتب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال كالصدق ، والإخلاص فى العبارة عن الرأى أو الإحساس ، وهذا وحده كفيل بالقضاء على فكرة التقليد "[1] .

ومن هنا يتضح لنا أن المازنى - كالعقاد - يقف إلى جانب المطبوع ويفضله على المصنوع لأن الموهبة هى أساس الإبداع الشعرى عندهما كما أشرت سابقًا .

أما الدكتور شوقى ضيف ، فقد خالف الرومانسيين فى تقسيمهم الشعراء - قديمًا وحديثًا - إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، ورأى " أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح ، وما الطبع والمطبوعون فى الشعر والفن ؟ إن كل شعر متأثر بجهد حاضر وموروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع ، وهل هناك شعر لا يعمد فيه صاحبه إلى بعض تقاليد فى أساليبه وموضوعاته ومعانيه ؟ إن من يرجع إلى العصر الجاهلى يجد الشعر خاضعًا

(١) حصاد الهشيم للمازنى ص ١٨١ .

لتقاليد ورسوم كثيرة يتوارثها الشعراء ، سواء فى ألفاظه ومعانيه ، أم فى أوزانه وقوافيه ، بحيث لا يستطيع مطلقًا أن يذعن لفكرة الطبع ، وما يطوى فيها من أن الشعر فطرة وإلهام ، فقد كان الجاهليون يصنعون شعرهم صناعة ، ويعملونه عملاً وهم فى أثناء هذه الصناعة والعمل يخضعون لمصطلحات ورسوم كثيرة ... ونحن لا ننكر أن الشعر فى الأصل موهبة غير أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى ممارسة ، ودراسة طويلة لتقاليد ومصطلحات موروثة فى تاريخ الفن ، وهو يتقيد بهذه التقاليد والمصطلحات فيما يصنعه ويعمله تقيدًا شديدًا ، وكان العرب القدماء أنفسهم يسمون شعرهم صناعة ، ويصفونه بأوصاف الصناعات "[1] .

وما ذهب إليه الدكتور شوقى ضيف فى قوله السابق من أن الشعر صناعة ككل الصناعات أشار إليه الناقد القديم ابن سلام الجمحى بقوله : " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه[2] العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان ، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفة ، ولا وزن دون المعاينة ، فمن يبصره[3] ومن ذلك الجهبذة[4] بالدينار والدرهم لا تعرف

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - د / شوقى ضيف ص ٧ .
(٢) الثقافة : الحذق والإتقان .
(٣) بصر بالأشياء : عالم بها مدرك لحقيقتها .
(٤) الجهبذة : أراد بها هنا نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم .

جودقما بلون ولا مس ولا طراز [١] ولا وسم [٢] ولا صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فيعرف بهرجها [٣] ، وزائفها ، ومستوقها [٤] ، ومفرغها [٥] ، ومنه البصر بغريب النخل ، والبصر بأنواع المتاع وضروبه " [٦] .

ولعل الذى دعا الدكتور شوقى ضيف إلى قوله السابق تناقض الجاحظ مع نفسه ، وذلك عندما قرر " أن الشعر بديهة وارتجال عند العرب " [٧] ثم عاد فرأى " أن الشعراء العرب كانوا ينقحون قصائدهم ، فيصبح الشاعر منهم فحلاً خنديزا وشاعرًا مغلقا " [٨] .

وفى إقبال الشاعر الجاهلى على صنعته إقبال الصانع على حرفته ، يستشهد الدكتور شوقى ضيف على هذا بمقولة امرئ القيس فى وصف فرسه بقوله :

وَقَــد أَغتَــدي وَالطَــيرُ فِي وُكُناتِهــا

بِمُنجَــرد قَيــد الأَوابِــد هَيكَــل

---

(١) الطراز : هو فى الأصل التقدير المستوى : يعنى صفة الدينار والدرهم .

(٢) الوسم : ما يسك عليه من صورة أو نقش أو كتابة .

(٣) البهرج : الردئ الفضة فيطل ويرد .

(٤) المستوق : إذا كان من ثلاث طبقات يرد ويطرح .

(٥) المفرغ : المصمت المصبوب فى قالب ليس بمضروب .

(٦) طبقات فحول الشعراء - محمد بن سلام الجمحى - تحقيق / محمود محمد شاكر ١ / ٥ - طبع دار المدنى بجدة .

(٧) البيان والتبيين للجاحظ ٣ / ٢٨ .

(٨) المصدر السابق ٢ / ٩ ، ١٣ .

وسوف أكتفى بتعليقه على هذا البيت بقوله : " وارجع إلى قوله (قيد الأوابد) فقد كان القدماء يعجبون بهذه الكلمة إذ عبرت فى إيجاز بالغ عن سرعة الفرس ، وحدته فى الجرى والنشاط ، فهو قيد الأوابد كلما أرادها قيدها ، ولم تستطع إفلاتًا منه ولا فرارًا ، وهذا الإيجاز البالغ يدل على مجهود عنيف كان يقوم به امرؤ القيس حتى يلقى عن شعره كل إطناب فيه ، ونحن لا نرتاب فى أنه تعب تعبًا شديدًا قبل أن يجد هذه الكلمة الدقيقة التى تعبر عن تلك الصورة الواسعة ، وحقًا أن مثل هذه الكلمة لا تباع فى الأسواق ، بل لابد للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفق إلى الكلمة التى ينشدها ، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التى بها يتفاضلون " [١] .

فنظرته هذه تتفق مع ما يراه كثير من النقاد العرب القدماء الذين يذهبون إلى أن الشعر صناعة ، ولعل فى كثير من التسميات ما يفيد ذلك ، وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى دليل على ما ذهبت إليه .

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر - د / شوقى ضيف ص ١٦ .

خاتمة البحث

مما سبق تبين لى أن نقد الشعر يعنى فى جانب كبير منه نقد الألفاظ ، وإبراز قدرتها على اكتشاف أعمال الشاعر وتجاربه الإنسانية ، وعلى قدر تمكن الشاعر من استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة فى اللغة يكون نجاحه فى نقل التجارب ، وتوصيلها ، ومن ثم بدت عناية النقاد المحدثين بالألفاظ ونعوتها الذاتية ، وبقدرتها على الإيحاء بمكنونات النفس البشرية ، وبالرجوع إلى تراثنا النقدى

القديم اتضح لى أن بعض النقاد الكلاسيكيين الجدد كالشيخ حسين المرصفى ، والرافعى وغيرهما ، لم يخرجوا عن المبادئ التراثية التى قررها النقاد العرب القدماء ، أما من حيث إيحاء الألفاظ ، فإن الديوانيين جاوزوا فى مفهوم اللفظ حدود المدلول الذهنى المجرد إلى المدلول الشعورى ، كما تبين لى أن العناصر التى كان المهجريون يطلبون توافرها فى الكلمات سبقهم إليها بعض النقاد القدامى ، وأن حملة بعضهم على اللغة كانت حملة ظالمة ، وذلك - فيما أظن - أن التجديد لا يعنى إطلاقًا هدم الفصحى ليقيم على أنقاضها لهجات عامية ، بل لابد من وضع حدود لحرية الأدباء عند إضافتهم ألفاظًا جديدة ، هذه الحدود تقف عند الأطر العامة لقوانين اللغة ، ومبادئها التى أقرها أسلافنا القدماء ، وفى ثنايا حديثى عن الوحدة العضوية أثبتُّ أن النقاد العرب القدماء تنبهوا إلى عنصر الوحدة فى القصيدة العربية ، وكذلك إلى مقومات هذه الصفة فيها سواء على مستوى العلاقة بين شطرى البيت ، أو العلاقة بين الأبيات المتابعة ، أو بين أجزاء القصيدة ، أو فصولها ، أو بين الأفكار القائمة عليها ، كما كشف لنا هذا البحث أيضًا عن تطابق آراء الكلاسيكيين الجدد مع ما جاء فى التراث النقدى القديم ، ثم تراوحت آراء من جاء بعدهم بين الأوربى الطارئ

والموروث القائم ، أما الواقعيون فلم يكتفوا بمعارضتهم للكلاسيكيين وغيرهم ، وإنما أفصحت آراؤهم عن عدم اهتمامهم بالتراث النقدى القديم .

وإذا كان الكلاسيكيون قد تأثروا بقدامى النقاد الذين قرروا أن وظيفة الصورة الإيضاح والإفهام فإن الرومانسيين ذهبوا إلى أن وظيفة الصورة نقل وحدة الأثر النفسى بين الأشياء ، وإن اختلفوا مع قدامى النقاد فى هذا لكنهم اتفقوا معهم فى الحد من الخيال ، فيما سموه جميعًا الإغراق والإحالة .

كما أثبت هذا البحث - أثناء حديثى عن الإبداع الشعرى - أن الكلاسيكيين الجدد يرون أن الشعر صناعة لها مقوماتها وأصولها ، ولا يؤمنون بفكرة الإلهام كما هو الحال عند كثير من النقاد القدماء ، أما الرومانسيون فيرون أن الشعر انسياب تلقائى لمشاعر قوية ، ومصدره الإلهام أو اللاشعور ، وهم وإن كانت فكرة الإلهام قد سادت بعض جوانب الشعر القديم ، إلا أنهم متأثرون فى ذلك بالنقد الرومانسى الغربى كما حدث تقارب بين الواقعيين والكلاسيكيين فى رؤيتهم بأن عملية الإبداع الشعرى تتم بكامل وعى الشاعر ، وإرادته ، وجهده ، وقدرته على الصياغة .

وأخيرًا ، فلعلى أكون قد وفقت فى إبراز الصلة التى تربط بين تراثنا النقدى القديم ، بالنقد العربى الحديث ، وفى الوقوف أيضًا على أهم الأسس والمبادئ النقدية القديمة التى ما يزال النقاد المحدثون على اختلاف اتجاهاتهم يصدرون عنها ، وبهذا فيما أحسب أكون قد أعطيت تراثنا العربى القديم حقه ودحضت بعض الآراء التى ترمى قديمنا بالسطحية ، وتبادر بتوجيه النقد إلى أعلام ذلك التراث ، وربما توجيه بعض التهم إليهم لأدنى ملابسة .

والله أسأل عونه وحسن توفيقه ، فهو من وراء القصد .

فهرس المصادر والمراجع

- الأدب وفنونه - د / عز الدين إسماعيل - طبع دار الفكر العربى .
- أسرار البلاغة - للشيخ / عبد القاهر الجرجانى - تحقيق / محمود محمد شاكر - مطبعة المدنى .
- الأسس الجمالية فى النقد العربى - د / عز الدين إسماعيل - طبع دار الفكر العربى .
- البيان والتبيين للجاحظ - تحقيق / عبد السلام محمد هارون - طبع دار الكتاب العربى ببيروت .
- تاريخ آداب اللغة العربية - مصطفى صادق الرافعى - طبع دار الكتاب العربى بيروت .
- تاريخ النقد الأدبى عند العرب - د / إحسان عباس - طبع دار الشروق للنشر والتوزيع بيروت .
- التجديد فى شعر المهجر - د / عبد الحكيم بلبع - طبع مكتبة الشباب ١٩٧٥ م .
- تحت راية القرآن - مصطفى صادق الرافعى - طبع الاستقامة .
- التفسير النفسى للأدب - د / عز الدين إسماعيل - طبع دار المعارف .
- حافظ وشوقى - د / طه حسين - طبع مكتبة الخانجى ١٩٦٢ م .
- حديث الأربعاء - د / طه حسين - طبع دار المعارف بالقاهرة .
- حصاد الهشيم - إبراهيم عبد القادر المازنى - طبع دار الشعب ١٩٦٩ م .
- خصام ونقد - د / طه حسين - طبع دار العلم للملايين .

- دلائل الإعجاز - للشيخ عبد القاهر الجرجانى - تحقيق / محمود محمد شاكر - طبع مكتبة الخانجى .
- ديوان أحمد شوقى - تحقيق / إميل أ . كيا - طبع دار الجيل ببيروت .
- ديوان عبد الرحمن شكرى - تحقيق / نقولا يوسف - طبع المعارف بالإسكندرية .
- ديوان مصطفى صادق الرافعى - تحقيق / أسامة محمد السيد - طبع مؤسسة الكتب الثقافية .
- ذكريات شباب - د / عبد القادر القط - طبع مكتبة مصر ١٩٦١ م .
- زهر الآداب - الحصرى القيروانى - تحقيق / زكى مبارك - طبع المكتبة التجارية الكبرى .
- ساعات بين الكتب للعقاد - طبع مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٠ م .
- سر الفصاحة - ابن سنان الخفاجى - شرح الشيخ / عبد المتعال الصعيدى - مطبعة محمد على صبيح .
- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - عباس محمود العقاد - طبع الهلال .
- الشعر المصرى بعد شوقى - د / محمد مندور - طبع نهضة مصر .
- الشعر والشعراء لابن قتيبة - تحقيق / أحمد محمد شاكر - طبع دار المعارف .
- الصناعتين لأبى هلال العسكرى - تحقيق د / مفيد قميحة - مطبعة دار الكتب العلمي بيروت .
- الصورة الأدبية تاريخ ونقد - د / على على صبح - طبع دار إحياء الكتب العلمية .

- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى - تحقيق / محمود محمد شاكر - طبع دار المدنى بجدة .
- العمدة لابن رشيق - تحقيق الشيخ / محمد محى الدين عبد الحميد - طبع دار الجيل .
- عيار الشعر لابن طباطبا العلوى - تحقيق د / محمد زغلول سلام - طبع منشأة المعارف بالإسكندرية .
- الغربال - ميخائيل نعيمة - طبع دار المعارف .
- فصول من النقد عند العقاد - محمد خليفة التونسى - طبع مكتبة الخانجى .
- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - د / شوقى ضيف - طبع دار المعارف .
- فى الميزان الجديد - د / محمد مندور - طبع دار نهضة مصر .
- فى النقد الأدبى - د / شوقى ضيف - طبع دار المعارف .
- فى النقد الأدبى - د / على على صبح - طبع دار إحياء الكتب العلمية .
- قضايا النقد الأدبى - د / بدوى طبانه - طبع معهد البحوث والدراسات العربية .
- قضايا ومواقف - د / عبد القادر القط - طبع الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ م .
- قضية الشعر الجديد - د / محمد البويهى - طبع دار الفكر .
- المثل السائر لابن الأثير - تحقيق الشيخ / محمد محى الدين عبد الحميد - طبع المكتبة العصرية ببيروت .
- مراجعات فى الآداب والفنون للعقاد - طبع المكتبة العصرية .

- مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد - طبع القاهرة .
- مقدمة ابن خلدون - تحقيق / على عبد الواحد وافى - طبع نهضة مصر .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء - جازم القرطاجنى - تحقيق / محمد الحبيب خوجة - طبع دار الكتب الشرقية ببيروت .
- نظرية المعنى فى النقد العربى - د / مصطفى ناصف - طبع دار العلم .
- النقد الأدبى الحديث - د / أحمد كمال زكى - طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- النقد الأدبى الحديث - د / محمد غنيمى هلال - طبع نهضة مصر .
- نقد دراسة وتطبيق - د / أحمد كمال زكى - طبع دار الكتاب العربى .
- نقد الشعر لقدامة بن جعفر - شرح / محمد عيسى منون - المطبعة المليجية .
- النقد المنهجى عند العرب - د / محمد مندور - طبع لجنة التأليف والترجمة .
- النقد والنقاد المعاصرون - د / محمد مندور - طبع مكتبة نهضة مصر .
- وحى القلم - مصطفى صادق الرافعى - طبع دار الكتاب العربى ببيروت .
- الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى - تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، و على محمد البجاوى - طبع المكتبة العصرية ببيروت .
- الوسيلة الأدبية - للشيخ حسين المرصفى - مطبعة المدارس الملكية .
- يسألونك - عباس محمود العقاد - طبع دار الكتاب العربى ببيروت .

الدوريات :

- مجلة الآداب - العدد الثالث - مارس ١٩٥٦ م .
- مجلة الرسالة - المجلد العاشر - العدد ٤٦٢ سنة ١٩٤٢ م .
- مجلة المجلة - العدد العشرون - أغسطس ١٩٥٨ م .