الباب الثانى

الدراسة التطبيقية

- تمهيـــد

الفصل الأول : فى آثار طه حسيـن

الفصل الثانى : فى آثار محمد مندور

الفصل الثالث : فى آثار النويـهى

الفصل الرابع : فى آثار العقــاد

الفصل الخامس : فى آثار السحرتى

تمهيـــــد

لقد حاولت فى الباب الأول من البحث رسم صورة مقاربة لما افترضت أنه اتجاه تكاملى فى النقد، وبعد العرض للمراحل التى مر بها نقدنا الحديث من سيطرة الرؤى الأحادية، يعود النقد إلى لون من الشمولية التى لا تتبنى عنصراً وتترك آخراً بل تحاول التوفيق بين شتى المقاربات الخارجية والداخلية للنصوص، وتأسيساً على هذا أقمت جدلاً نظرياً، حاولت فيه التأصيل لما رأيته حلاً لمعضلة الأحادية فكان الاتجاه التكاملى - فى ظنى - هو ذلك الحل، وإمعاناً فى تأكيد هذه النظرية، كان من اللازم إتمامها بالتطبيق الذى سأفرد له الصفحات التالية .

لكن تجدر الإشارة إلى أن ما سيتناوله هذا الباب من نقد تطبيقى كان بمثابة الشاهد والعينة معاً، فمن حيث هو " شاهد " فلأننى أردت من ورائه دليلاً يمثل التكاملية النظرية فى صورتها التطبيقية كما أظنها عند نقادنا من إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر الستينيات . وأما من حيث هو " عينة " فلأن اختيارى أسماء بعينها من نقاد هذه الحقبة للنظر فى ملامح التكاملية بنقدهم كان بمثابة العينات التى روعى فى اختيارهم اختلاف بيئاتهم النقدية، ومن ثم فإن شواهدهم النقدية التطبيقية تمثل هى الأخرى شريحتين مختلفتين إحداهما : تمثل النقد الأكاديمى أى الذى ارتبط أصحابه بالجامعة، والثانية : تمثل النقد خارج الجامعة، فأصحابه من النقاد غير الأكاديميين العصاميين الذين اجتهدوا بفضل ثقافتهم حتى أوجدوا لأنفسهم قدماً راسخة فى هذا الحقل المتنوع المزدهر .

كما فضّل البحث أيضاً فى خطته أن يكون هؤلاء النقاد متنوعى الثقافة الأوروبية بقدر المستطاع ، فلاشك أن الثقافة الأجنبية التى أسهمت فى تكوين شخصية الناقد وذهنيته النقدية لابد وأن تؤثر فى نقده، وبصيغة أخرى سيعكس نقده حينئذ ألواناً شتى من طرق التأتى لمعالجة النصوص،

فبينما يمثل " طه حسين ومندور " الثقافة الفرنسية فإن " النويهى والعقاد " يمثلان الإنجليزية، كما أنه يدخل فى تكوين " السحرتى " الثقافتان فى الوقت الذى يمثل فيه " سيد قطب " العصامية والاجتهاد الشخصى فى تحصيل الثقافة وتكوين ذوق شخصى رفيع .

ثمة **ملاحظتان** أود التنبيه إليهما **فى صدد هذا الباب، فأولاهما :** أنى قد وضعت فى اعتبارى ما لفت إليه بعض مفكرينا العرب حينما أكدوا أنه على المستوى الفكرى عامةً فإن الفكر العربى والمصرى خاصةً قد نحى على وجه العموم نحواً توفيقياً وذلك ما بين 1930 م إلى 1970 م [1] . وذلك على يد الطبقة الوسطى – البرجوازية – الذين أخذوا يقاومون الاستعمار بيد ، ويلتمسون عونه باليد الأخرى . **وثانيتهما :** أن جُل نقاد هذه الحقبة الرواد كادوا يتفقون على مفهوم واحد للشعر [2] . وعلى أية حال فستكشف الصفحات التالية اختبار مثل هذه المقولات النظرية بعد استقراء النصوص التطبيقية .

---

(1) تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى، د. محمد جابر الأنصارى، ص163؛ عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر 1980 م ؛ وراجع : بحث حركة نقد الشعر فى مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيقية، إعداد هدى وصفى، ص 44 .

(2) فى نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم والحديث، أ.دعثمان موافى، ص 223، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الرابعة، 1991 م .

طه حسيـن

(1973 – 1889)

لم يكن من محض المصادفة أن يبدأ الباب الثانى بـ " طه حسين "، إذ قدمنا الحديث عن مكانته ومنزلته بوصفه رائداً لجيله، ولأجيال بعده [1] سارت تقتفى أثره فكراً ومنهجاً . فهو كما رأينا يعد أول من طرح مشكلة المنهج حلاً لمعضلتنا الثقافية، وهو كذلك تحمَّل تبعة الدعوة إلى الحرية، وهو بعد هذا وذاك رائد النقد التطبيقى والدراسة الأدبية منذ وقت باكر من هذا القرن . ولم يكن " طه حسين " ناقداً " وحسب، بل كان مفكراً ليبرالياً، أصبحت أفكاره ملكاً مشاعاً [2] لمن جاءوا بعده .

أما منهجه فى الدراسة الأدبية فقد كان منهجاً مركباً، انْحلَّ [3] إلى مناهج أكثر تحديداً وخصوصية عند تلامذته وتلامذة تلامذته . فلا يمكن لأية دراسة تؤرخ أو تصف مناهجنا فى خلال هذا القرن أن تتجاوز " طه حسين " مفكراً ومؤرخاً للأدب وناقداً له . ومهما يكن من أمر فيحسن بنا – ونحن نتحدث عن نقده ذى الصفة التكاملية – أن نرصد بين يدى هذه الدراسة جملة من الملاحظات لا شك أنها تلقى بعض الضوء على بعض الجوانب فى نقد " طه حسين " التطبيقى، **وتجيب عما يثيره من تساؤلات فمنها :**

1– احترازه الدائم لدى جل دراساته الأدبية فى أنه لا يكتب نقداً، ومن ثم يترك لقارئيه حرية إطلاق أى مسمى يرونه لما يكتب من دراسات . وهذا الاحتياط الذى يحرص " طه حسين " عليه يكشف لنا إصراره على

---

(1) دراسات عربية، د. إبراهيم عبد الرحمن، د. عفت الشرقاوى، ص 108 .

(2) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث، د. إبراهيم عبد الرحمن، ص 101 .

(3) دراسات عربية، د. إبراهيم عبد الرحمن، د. عفت الشرقاوى، ص 108 .

عقيدة الحرية [1] فى البحث، التى آمن بها ولا يريد لشئ أن يحد منها، فهو حر فيما يود أن يقول، والقارئ أيضاً حر فى أن يسمى قوله ما يشاء.

2 – وهذا ما أكده غير باحث [2] عندما حددوا أساسين يقوم عليهما فكر " طه حسين " ونقده وهما " الحرية والتعقيل " .

3 – وهذه وقد سبق الإشارة لها لكننا هنا نؤكدهما وأقصد اختلاط أمر النقد الأدبى بتاريخ الأدب عنده اختلاطاً يجعل البحث عن اللفتات النقدية عنده أمراً شاقاً بعض المشقة .

وسوف تكون لنا وقفة أخيرة عند ختام القول عن " طه حسين "، نحاول فيها إجمال ملاحظاتنا القائمة على استقراء النصوص، تبعاً لتاريخ ظهورها . لكننا كما اخترنا أعلاماً بعينهم، نمثل بنقدهم التطبيقى للتكاملية، فإننا أيضاً نختار من مجموع أعمال كلٍ منهم التطبيقية عينات أو شرائح تلقى الضوء على مدى انتهاجهم نقداً متكاملاً، ولهذا سأحاول التركيز فى هذا الفصل على أهم آثار " طه حسين " النقدية التى نحا فيها نحواً تكاملياً، بحسب تاريخ ظهورها .

واعتماداً على هذا نتجاوز كتابه " فى الأدب الجاهلى " [3] بوصفه كتاباً قد عُنى فى الأساس بقضية منهجية ذاعت شهرتها وتحدث حولها الكثير، لكننا نتوقف فحسب لنشير إلى أن هذا الكتاب يعد فى ظنى بياناً

---

(1) جاء ذلك على سبيل المثال فى مقدمته لكتاب " مع المتنبى "، " مع أبى العلاء فى سجنه "، ولقد أكد " طه حسين " فى كتابه " ألوان "، ص 284، دارالمعارف، ضرورة إتاحة الحرية والديمقراطية أمام النقد والناقد.

(2) فلسفة وفن، د. زكى نجيب محمود، ص 3، 4، الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد، د. محمد زكى العشماوى، ص 46 .

(3) " فى الأدب الجاهلى "، المجلد الخامس، المجموعة الكاملة من مؤلفات " طه حسين"، صدر أول مرة عام 1927 م .

لمشروع " طه حسين " المنهجى والفكرى معاً، هذا المشروع الذى سيحاول فيما بعد البناء على قواعده النظرية . فما انتهى إليه " طه حسين " فى هذا الكتاب من مقياس التاريخ الأدبى وهو ما سماه (المقياس الأدبى) " ص 50 " يعد موقفاً وسطاً حاول فيه إقامة مقياس يتفادى جفاف العلم ويحد من الذوق الخالص، وقد عدّه أحدهم [1] إحدى صور التأثر المباشر بمنهج " لانسون " التاريخى، وهذا ما دفع آخر إلى إطلاق مسمى منهجى آخر على صنيع " طه حسين " فى هذا الكتاب، إذ أطلق عليه (منهج التداخل والامتزاج [2]) إشارة إلى محاولته مزج العلم والفن فى مقياس وسط، يحاول به التأريخ للأدب، ولعل آخر ما يلفتنا فى هذا الكتاب سبقه إلى استخدام مصطلحى (النقد الخارجى، الداخلى) " ص 259 " الذين شاع استخدامهما إبان أزمة النقد فى الستينيات على نحو ما سبق أن بيّنا . ولعل دراسته بعض شعر " أوس " [3] و" الحطيئة " [4]، خاصة الثانى منهما يعد بداية للدراسة المتكاملة التى نحا فيها نحواً وسطاً بين العلم والفن . علماً بأنه كان معنياً بإثبات وجود مدرسة فنية جاهلية يمتد نسبها إلى ما بعد الإسلام .

أما إذا طالعنا كتابه " حديث الأربعاء " الذى كان مجموعة من المقالات فى الصحف السيارة [5]، فأول ما نسجله أنه اختار لمقالاته عنواناً يوازى ما كان يكتبه الناقد الفرنسى " سانت بيف " على نفس النمط تحت

---

(1) اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، د. عبد المجيد حنون، ص 178، 179 .

(2) تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين، د. حلمى على مرزوق، ص 518، 519 .

(3) فى الأدب الجاهلى، ص 271 وما بعدها .

(4) نفسه، ص 296 – 301، وفى دراسته للحطيئة تعرض لإحدى قصائده الدالية، الدرس التاريخى لسيرته وشخصه وكذا بروز التصوير الحسى فى شعره .

(5) ظهرت أولى مقالات " حديث الأربعاء " فى ديسمبر 1922 م، ذلك بجريدة السياسة، ثم ضُم إليها مقالات أخرى نشرها بنفس العنوان فى جريدة الجهاد 1935م .

عنوان " أحاديث الاثنين "[1] ؛ ومهما يلفت عنوان مقالاته من موازاة للمنهج التاريخى الفرنسى، فإننا نرى محاولات نقديةحظ الفن فيها أعظم من حظ التاريخ بعض الشئ، فأولى هذه الدراسات : دراسة حول " كعب بن زهير "[2] وهى تعد امتداداً لما قاله عنه فى كتابه " الأدب الجاهلى "، حينما تعرض إلى مدرسة " أوس " ذات التصوير الحسى ؛ ففى " حديث الأربعاء " يتناول " كعباً " فى المقدمة الغزلية لمطولته، متخذاً فى نقدها فنياً سبيل المقارنة تارةً بشعر أبيه " زهير "، وأخرى بشعر " للنابغة "، لكن الدراسة فى مجملها لم تكن واضحة فى عرض المناهج النقدية مطبقة على شعر " كعب "، بل كانت ومضات تظهر حيناً وتختفى حيناً، لكنها فى النهاية تشكل دراسة شبه متكاملة لبعض قصيدة " كعب " . لكننا نقف على بعض الدراسات التى يبدو فيها " طه حسين " قد أحسن الإفادة من شتى المناهج فى دراسة النص الأدبى، وهى دراسات تعد فى مجملها متكاملة ذلك لأن إخراجها الأول كان فى صورة فصول نشرها تباعاً فى الصحف السيارة، أتاحت له وقفات متأنية تجاه بعض النصوص دراسةً ونقداً :

وأول هذه الدراسات – فى ظنى – دراسة مطولة " سويد بن كاهل " المعروفة بـ " العينية "، إذ كانت دراسته إياها دراسة جيدة، هيمنت عليها مناهج ثلاثة : التاريخى والاجتماعى والفنى، لتشكل جميعاً دراسة متكاملة. **ولسوف نَصِف هذه الدراسة تبعاً لتناول " طه حسين " نصها الشعرى منهجياً :**

---

(1) أعلام الأدب المعاصر فى مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية، (طه حسين)، د. حمدى السكوت، ص 39 .

(2) حديث الأربعاء، الجزء الأول، " ساعة مع كعب "، ص 118 – 130، المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلد الثانى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط2، 1980 م .

أخذ " طه حسين " القصيدة جملة قبل الخوض فى أبياتها مأخذاً كلياً تاريخياً وفنياً جميلاً، فلفت إلى إعجاب القدماء والرواة بهذه العينية، مستعيناً بـ " الأصمعى " عن " أبى الفرج " و " ابن سلام " و " ابن قتيبة "، ومما يتصل بالدرس التاريخى اللانسونى شكه فى أن أحد أبياتها جاء متأخراً عن الآخر، ودليل " طه حسين " على ذلك فنى خالص، يقول :

(وكان الحق أن يتقدم هذا البيت :

وكَذَاكَ الحُبُّ ما أَشْجَعَهُ يَرْكَبُ الهَوْل ويَعْصِى مَنْ وزَعْ

فيأتى قبل البيت الذى سبقه :

هَيَّجَ الشوق خيالٌ زَائرُ مِنْ حَبِيبٍ خَفِرٍ فيهِ قَدَعْ " ص 163 "

وأكبر الظن أن الشاعر قد وضعه هذا الموضع ولم يتأخر إلا فى أفواه الرواة) " ص 166 " .

وفى آخر الدراسة التى تناول فيها الأبيات يرجح أن القصيدة فى الأصل قصيدتان إحداهما : كانت قبل الإسلام، والأخرى : بعده، أو أنها واحدة كتب جزء منها قبل الإسلام والآخر بعد الإسلام ؛ ودليله على ذلك أيضاً ذوق مدرب لما فيها من تصريعين ومعان دينية، فضلاً عن ذكره نسب " سويد " وشيئاً من حياته . يقول : (وأحسب أن هذه القصيدة ليست قصيدة واحدة، وإنما هى تألف من قصيدتين، قيلت أولاهما فى الجاهلية، وقيلت أخراهما فى الإسلام، أو هى قصيدة واحدة بدأت فى الجاهلية، ثم أضاف إليها الشاعر فى الإسلام هذه الأبيات التى يكثر فيها ذكر الله والتحدث بنعمته، وتصور فيها الغيبة على نحو ما صورت فى القرآن الكريم) " ص166، 167 " .

ويكمل الملمح التاريخى آخر اجتماعى يبدأه من القصيدة جملةً وتفصيلاً ثم ينتهى إلى خارجها ليعود إليها ثانية وهو وإن جاء ضعيفاً، فإنه

استغلها أحسن استغلال فى تعليل القصيدة وجمالها الساذج الهادئ، فالبيئة البدوية الساذجة الهادئة كان لها أعظم الأثر فى بداوة الشاعر فى معانيه ولفظه وصوره وخياله جميعاً . يقول : (وانظر إلى قوله " إذا الريق خدع " فهو أيضاً يصور سذاجة الشاعر وبداوته، وبعده عن تكلف المترفين، فصاحبته معنية بالنظافة لا تهمل ثغرها، فهى لا يفسد فمها إذا فسدت الأفواه، ولا يتغير ريقها إذا تغير الريق، وواضح أن هذا كلام لا يقوله المترفون، وإنما يهملونه ويتجافون عنه، ولكن صاحبنا بدوى يصور بيئة بدوية) "ص 162" .

قال الشاعر :

صَقلتهُ بِقَضيبٍ ناضِرٍ مِنْ أَرَاكٍ طَيِّبٍ حَتَّى نَصَعْ

أبْيَضَ اللوْنِ لَذِيذاً طعْمُهُ طَيِّبَ الريقِ إذَا الرِّيقُ خَدَعْ

ويبدو المنهج الفنى واضحاً من خلال إعجاب " طه حسين " العظيم بالقصيدة فى سذاجتها وعدم تكلفها وتصوير الشاعر للخيال، وسلاسة الأبيات وانتظامها، بل اشتمالها على الأغراض الشعرية القديمة من غزل وفخر ووصف وهجاء، متخذاً سبيل **الموازنة** بين الشاعر و " بشار " فى أحد المعانى عندهما، يقول : (وقد كان الشاعر سهل اللفظ فى غير إسفاف ولا ابتذال، وقد كان الشاعر لا يتحرج من اصطناع الكلمات التى تغرب بعض الشئ، إذا أطال القصيدة، أو دفعته القافية إلى شئ من البحث والتفتيش عن الألفاظ . وسترى حين تقرأ القصيدة أن الشاعر كان يحسن بناء قصيدته، فلا يضطرب فيها، ولا يختلط عليه الأمر، وإنما يتصور الأغراض التى يريد أن يقول فيها الشعر، ثم يلائم بينها ملاءمة حسنة، ثم يتمثل قصيدته كما يتمثل المهندس صور البناء الذى يريد أن يقيمه، ثم يندفع فى إنشاد القصيدة فلا يكف حتى يتم ما كان يريد أن يقول) " 159، 160 "، ويقول : (فانظر بعد ذلك إلى هذه الأبيات التى يتحدث فيها عن الخيال

هَيَّجَ الشَّوْق خيالٌ زَائِرٌ مِنْ حَبِيبٍ خَفِرٍ فيهِ قَدَعْ

ولا تخفك كلمة " القدع " هذه فمعناها الحياء، وأحسب القافية هى التى دعتها فجاءت غير مستكرهة، ولا نابية بالبيت :

شاحِطٌ حازَ إلى أَرْحُلِنَا عُصبَ الغَابِ طَرُوقاً لَمْ يُرَعْ

فهذا الخيال الذى فيه خفر وحياء، لم يمنعه خفره وحياؤه أن يجتاز الآماد البعيدة، وأن يقتحم عصب الغاب فى غير خوف ولا روع ليزور الشاعر ،وإذن فكلمة " القدع " هنا لها معناها وقيمتها) " ص 162 " .

ويظهر الملمح النفسى فى لمحة خاطفة سرعان ما يختفى فى تحليل "طه حسين " وكان ذلك عندما بدأ تحليله بآخر أبيات القصيدة قبل أولها، فقد حلل نفسياً ما أراده الشاعر من أثر أحب أن يُترَك فى نفس سامعيه، وكذلك أراده " طه حسين " فى نفس متلقيه، يقول : (إنما أردت أن أقيم بين يديك هذه الصورة التى أقامها الشاعر لنفسه، وجعلها آخر قصيدته، كأنما أراد أن تبقى فى نفس الذين يسمعونه ويقرءونه، فلا يقع فى نفوسهم منه إلا هذا التأثير القوى، تأثير الليث العزيز الأبى، الذى يستقر إلا أن يهيجه هائج، والذى يطمئن فى الأرض ما اطمأنت به الأرض، فإذا ضاقت به، أو فسدت عليه، أو سيم فيها ما لا يحب، تحول عنها إلى أرض أخرى ملائمة له لا يلقى فيها شراً، ولا يسام فيها ضيماً، وإذا كنت متعجلاً إلى قراءة القصيدة من أوّلها، فانظر معى إلى هذا الغزل، واقرأ معى هذه الأبيات، واعجب معى بما ستجد فيها من سذاجة حلوة، قد اتخذها الشاعر وسيلة إلى وصف أشياء قد أكثر الشعراء من وصفها، فحببها إليك، ونفى عن نفسك ما قد يعتريها من الملل، إذ نظرت فى أشياء طالما عرضت عليها :

بَسطَتْ رابِعَةُ الحَبْلَ لنا فَوَصَلْنَا الحَبْلَ مِنْها مَا اتَّسَعْ) "ص161" .

ثم ننتقل إلى دراسة أخرى أو إلى ساعة أخرى عقدها " طه حسين " مع الشاعر " المثقب العبدى " حيث تتجلى لنا مناهج ثلاثة : تاريخية، فنية ونفسية فى درس نونيته التى مطلعها :

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ متِّعِينِى ومنْعُكِ مَا سُئِلتِ كأَنْ تَبِينِى

فيبدو تطبيقه المنهج التاريخى من خلال حديثه عن الرواة القدماء ومناقشتهم القصيدة النونية وحظها من الشيوع قديماً حتى وقتنا الراهن، كما يظهر ذلك من خلال نص يرجح فيه " طه حسين " نقصاً ما بالقصيدة واقتضاباً . يقول : (وأكبر الظن أن القصيدة قد اقتضبت اقتضاباً، وضاع منها جزء غير قليل، لم يصل إلى الرواة، أو لم يصل إلى المفضل الضبى على أقل تقدير) " ص 170 " . ولعله يعتمد فى هذا الترجيح على ما أشرنا أى ذوقه المدرب .

أما المنهج الفنى فيبدو فى تعليقه العام على القصيدة، يقول : (والحق أنك تقرأ هذه القصيدة فتروعك معانيها، وتروقك ألفاظها فى كثير من المواضع، وتعجبك ألفاظها لمتانتها وجزالتها، فى غير غرابة ولا عنف) "ص170 "، وكذلك يتجلى الدرس الفنى فى **تحليله** صور القصيدة الجزئية، رابطاً بين ضرورة فهم التاريخ بالأدب، وكذلك العكس، ففى بيت المثقب الثالث، يؤكد معلقاً على قول الشاعر (وثقبن الوصاوص) أى البراقع أنه لذلك سمى شاعرنا بـ " المثقب "، لأنه كان يعمل مثقباً للبراقع، فمعرفة التاريخ والمجتمع الملابسين للقصيدة تزيل ما قد نستغربه نحن اليوم من بعض ألفاظها .

ويبدو أثر المنهج النفسى فى قول " طه حسين " فى قوله عن الشاعر وموضوع قصيدته : (فهو ينشئ قصيدته فى العتاب، وهو يفكر من غير شك فى صاحبه الذى سيعاتبه حين ينتهى إليه اكثر مما يفكر فى صاحبته التى يطلب إليها المتاع، فإذا تحدث إلى حبيبته بهذه اللهجة الغليظة القاسية

ووجّه إليها هذا النذير الخشن الغليظ، فهو خليق إذا تحدث إلى صاحبه أن يكون حازماً صارماً متشدداً قاطعاً، لا يحب الهوادة ولا اللين) " ص 171 "، ثم إنه بإزاء بعض أبيات القصيدة التى قد تبدو ليست ذا قيمة جمالية فى نفس قارئها المعاصر لما احتوت عليه من أسماء أماكن ومواضع، نراه يجيد تحليل بل تشريح هذه الأبيات فنياً ونفسياً مبدياً مفارقة إحساس الشاعر لدى ذكر هذه المواضع، وإحساسنا نحن الآن بها، يقول معلقاً على أبيات " المثقب" :

لِمَنْ ظُعُنٌ تُطَالِعُ مِنْ ضُبَيْبٍ فَمَا خَرَجَت مِنَ الْوَادِى لِحِينِ

مَرَرْنَ عَلَى شِرَافَ فَذَاتِ رَجْلٍ ونَكَّبْنِ الذَّرَانَحَ بِالْيَمِينِ

وهُن كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلْجاً كأَن حُمُولَهُن عَلَى سَفِينِ

(لا ترعك هذه الأسماء التى يذكرها الشاعر، والتى لا تدل فى نفسك على شئ، فقد كانت تدل فى نفس الشاعر وسامعيه على شئ كثير، كأن ذكر هذه الأماكن خير ما يستطيع الشعراء أن يعمدوا إليه، ليصوروا ما يملأ نفوسهم من اللهفة واللوعة والحنين لفراق المسافرين، وفى تسمية هذه الأماكن تصوير لما يجده من اتباع نفسه للمسافرين فى رحلتهم الطويلة بعد أن عجز طرفه عن أن يتبعهم، فهم الآن فى هذا المكان، وهم بعد ساعات فى ذاك المكان، وهم الآن ينحرفون إلى شمال، وهم بعد حين ينحرفون إلى يمين، وسل نفسك حين تودع من تحب، وحين يمضى به القطار، وتستقر بك الدار، أليست تصوره لك خواطرك، وقد انتهى به القطار إلى هذه المدينة أو تلك ؟ ألست تحب أن تتبعه أو أن تسايره ؟ ألست تقول : إنه الآن هنا وإنه الآن هناك ؟ ألست سعيداً ما استطعت اتباعه ومسايرته على علم، فإذا انتهى إلى غايته، ولم تستطع أن تتبعه فيما يأتى من حركات، وفيما يضطرب فيه من مكان، فأنت محزون ملتاع ؟ فكذلك كان الشعراء الأولون، يتبعون أحباءهم ما استطاعوا، مُلِحِّين فى هذا الاتباع

مصورين ما يسلكون من طريق) " ص 171 ، ص 172 "، ولعلنا سوف نرى كيف أن " النويهى " فيما بعد قد استثمر منهج أستاذه " طه حسين " ذاك فى التحليل وطوّره لا سيما حينما لفت " طه حسين " إلى ضرورة معايشة الشعر القديم ومعرفة بعض دلالته التاريخية والاجتماعية .

لننتقل بعد ذلك إلى منحى آخر نحا فيه " طه حسين " نحواً جديداً فى العرض لفن أدبى امتازت به الحقبة الأموية وهو الغزل، فصنيع " طه حسين " هذا ليس كسابقه، إذ أنه يتعرض جملة لشتى المؤثرات التاريخية والاجتماعية والنفسية التى عملت على رواج فن الغزل بنوعيه العذرى والإباحى فى العصر الأموى، ثم يبدأ بعد ذلك فى التمثيل لهذا الفن بشعر بعض الغزليين، وهنا يمكننا العثور على الدراسة الفنية لدى كل شاعر يتناوله بالنقد، وإذا ضممنا هذه الدراسة الفنية إلى ما قدمه " طه حسين " بين يديها من دراسة موضوعية، أمكننا حينئذ تصور تكاملية عامة على مستوى الفن " الغزل"، وعلى مستوى المبدع ذاته، بعدما رأينا صورة لهذه التكاملية على مستوى نص مفرد بعينه .

ولعل المنهج التاريخى يبدو من خلال شكه الشديد فى حقيقة ما يروى من أخبار الغزليين وشعرهم، ثم إن الحالة السياسية كان لها أكبر الأثر فى خلق ظروف أتاحت وجود شعر الغزل لدى أقوام بأعينهم فى بلدان بعينها، وأما الدرس الاجتماعى فيبدو من خلال عرضه للحياة الاجتماعية التى عاشها الحجازيون حينذاك، فظهور طبقة أرستقراطية ثرية تعيش فراغاً قد أتاح ظهور قصاص معينين فى تلك البلدان . ويبدو الملمح النفسى عنده من خلال ما عرضه من إحساس ما باليأس، شاع فى نفوس هذه الطبقة .

وصفوة القول : إن "طه حسين" قد قدم بهذه الدراسة الخارجية مجموعة المؤثرات والأسباب بين يدى حديثه الذى سوف يأتى مفصلاً عن شعر الغزل بنوعيه فى الحقبة الأموية، وفى هذا يخضع لمنهج " تين " فى نظريته

التى أقامها على ثالوث البيئة، الزمان، المكان، وحتميته فى إفراز نوع من الفن والفنانين، يقول : (فهذان القسمان من الغزل أثر من آثار الحياة السياسية فى أيام بنى أمية . اضطرت هذه الحياة السياسية أهل الحجاز إلى الابتعاد عن العمل وأوقعت فى قلوبهم اليأس، ولكنها أغنت قوماً، فلهوا وفسقوا، وأفقرت قوماً آخرين فزهدوا وعفُّوا وطمحوا إلى المثل الأعلى . كذلك أفسر ظهور هذين الفنين من الغزل . ثم لا ينبغى أن أنسى مؤثراً آخر أثر فى هذين الفنين تأثيراً عظيماً، وهو الغناء .) "ص 194 " .

ثم ينتهى معمماً إلى القول : (نعتقد أن الشعراء من أهل البادية والحاضرة فى البلاد العربية تأثروا بكل هذه المؤثرات التى ذكرناها، فقالوا ما قالوا من الشعر العفيف وغير العفيف) " ص 195 "، وكذلك يستأنف حديثه عن نفس الأسباب مستخدماً المناهج الثلاثة فى بحثه " شعر الغزليين "، فيقول : (...لم تتغير إذن حياتهم المادية فى جملتها، بل ظلوا يلقون من الضيق ويقاسون من الشظف مثلما كانوا يلقون ويقاسون فى العصر الجاهلى . أما حياتهم العقلية والمعنوية بنوع خاص فقد تغيرت تغيراً شديداً . وحسبك أن تقارن حياة بدوية متأثرة بهذه الطائفة من الآراء التى كان يتأثر بها الجاهليون، بحياة بدوية أخرى متأثرة بالقرآن الكريم وما فيه من دين وخلق وأدب وحكمة ونظام، لتشعر بالفرق بين نفسية البدوى المسلم فى أول عهد الناس بالإسلام ونفسية البدوى الجاهلى .) " ص 225 "، ثم ينتهى بعد هذه الدراسة الموضوعية المقارنة بقوله : (أظن أن الأسباب التى أثرت فى نشأة هذا الغزل واضحة جلية الآن، وأظن أننا نستطيع أن ننتقل منها إلى شئ آخر، إلى هذا الغزل نفسه وإلى خصائصه ومميزاته) "ص 227 " .

عند هذا الحد ينتهى دور الدراسة الخارجية التى شملت المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ليأخذ سبيله بعد ذلك إلى فن الغزل نفسه، ولكن هذه المرة لم يكن نقده الفنى عن شعر الغزل جملة، بل لدى شاعر

معين يمثل هذا الفن، وإزاء ذلك يبدأ المنهج الفنى – بدوره هو الآخر – عند دراسة شعر شاعر معين منهم، فعن شعر جميل مثلاً يروى أبياتاً له أولها :

أَبثِيْنُ إِنَّكِ قدْ مَلَكْتِ فأَسْجِحِى وخُذِى بحظِّكِ مِنْ كرِيمٍ واصِلِ "ص231"

ويحكم لصالحها بالجودة الفنية معللاً ذلك، ثم ينثر الأبيات ويحل منظومها بقصد شرحها، أما تقديره إياها أسلوبياً فقوله : (وهل تقدر هذا الجمال الفنى الذى يمثله هذا الالتفات من الغيبة إلى الخطاب ثم من الخطاب إلى الغيبة، كلما دعا إلى ذلك موضوع الحديث ؟ ثم هل تعلم أرق من هذا الكلام عاطفة وأرقى منه شعوراً ؟!) ." ص 231 "

وبعد هذا ينتقل إلى شاعر آخر هو " قيس بن ذريح " فيروى له أبياتاً مطلعها :

أُقَضِّى نَهَارِى بِالْحَدِيثِ وبِالْمُنَى ويَجْمَعُنِى والْهَمّ باللَّيْلِ جامِعُ "ص233 "

مبدياً إعجابه الشديد بها، معللاً هذا الإعجاب . فيقول : (أما أنا فأرى أن هذه القصيدة آية من آيات الغزل العربى، فيها جمال اللفظ ورصانته، وفيها جلال المعنى ومتانته، وفيها جمال هذه النفس التى تألم هذا الألم الشريف، وتذعن لقضاء الله وقدره هذا الإذعان الشريف) . "ص233"، وما كان أحوج شعر " الأحوص الأنصارى "، " عمر بن أبى ربيعة " إلى دراسة فنية من جهة " طه حسين "، فلقد أشبعهما – خاصة عمر بن أبى ربيعة – دراسة تاريخية واجتماعية ونفسية . " 300 – 311 "، لذا نظن أنه لو كانت هاتان الدراستان قد توجتا فنياً، لكانتا من الدراسات المتكاملة الجيدة فى هذا الجزء .

ولا يختلف صنيع " طه حسين " فى الجزء الأول عنه فى الجزء الثانى [1] . إذ يتخذ هذه المرة من الفن نفسه أحياناً مدخلاً لدراسة شبه متكاملة، لدى شاعر بعينه فمن ذلك :

---

(1) حديث الأربعاء، الجزء الثانى .

أنه قبل بحثيه عن " أبى نواس "، قدم حديثاً مسهباً عن الحياة السياسية والاجتماعية الجديدة فى عصر " أبى نواس "، وقد حاول تأكيد فكرته، التى يلهج بذكرها من بحث إلى آخر، وهى أن عصره كان عصر مجون وجد فى الحياة الأدبية والاجتماعية على السواء، وفى البحث المشار إليه تعرَّض إلى خمريات " أبى نواس "، بعدما ذكر طرفاً من شعر الخمر قبله من الجاهلية حتى عصر " أبى نواس "، ليؤكد تفرد " أبى نواس " بهذا الفن خاصة عن سابقيه ومعاصريه ولاحقيه .

ومن جيد تفسيرات " طه حسين " التاريخية والاجتماعية- بغض النظر عما ذكره من روايات – نصان يبينان عن حس الرجل وذوقه معاً فى التماس مذهب فنى سلكه " أبو نواس" فى التوفيق بين الشاعر وعصره، والتماس مذهب سياسى للرجل كان مؤثراً فى آراء بعض النقاد له وهو الشعوبية . يقول : (على أن من الحق أن نعرف لأبى نواس شيئاً غير هذا الفسق والإغراق فى المجون، وهو أنه كان يريد أن يتخذ - ويتخذ الناس معه - فى الشعر مذهباً جديداً، وهو التوفيق بين الشعر وبين الحياة الحاضرة، بحيث يكون الشعر مرآة صادقة تتمثل فيها الحياة) " ص 410 "، ويقول أيضاً : (على أن المذهب الجديد، على حسنه واستقامته، وعلى أن أبا نواس موفق فيه، لم يسلم من أشياء تمكننا من أن نفهم بغض الناس له، ونعيهم عليه، فهو ليس مذهباً شعرياً فحسب، وإنما هو مذهب سياسى أيضاً . يذم القديم - لا لأنه قديم - بل لأنه قديم، ولأنه عربى، ويمدح الحديث - لا لأنه حديث - بل لأنه حديث، ولأنه فارسى . فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور) " ص 410 " .

هذا عن النقد الخارجى للنص، أما عن النقد الداخلى لقصيدة " أبى نواس " التى مطلعها

لا تَبْكِ لَيْلى وَلاَ تَطْرَبْ إِلَى هِنْدِ لهند وَاشْرَبْ عَلَى الْوَرْدِ مِنْ حَمْرَاءَ كَالْوَرْدِ

فيتضح من قوله : (وليس من السهل أن تقول لماذا حسنت هذه الأبيات، ولكنك تشعر فيها بجمال يجذبك ويستهويك، دون أن تستطيع له تحديداً ؛ جمال فى اللفظ وجمال فى المعنى، فليس فى اللفظ كلمة غريبة أو حرف ينبو على السمع، بل هى ألفاظ متخيرة ليست بالمبتذلة، ولا التى لا يفهمها عامة الناس، وليس فى المعنى شئ مستغلق أو شئ مبتذل، بل هى معان مألوفة، ولكن استطاع الشاعر أن يقارب بينها، فيحدث من هذه المقاربة جمالاً ولذة، ما كنت لتحسهما ؛ لولا أن قرن لك الشاعر هذه المعانى بعضها إلى بعض). "ص411 "، كما يبدو ذلك أيضاً من قوله : (فهذه الطائفة من التشبيهات يتلو بعضها بعضاً، ويكمل بعضها بعضاً، هى التى تحدث فى نفسك اللذة، وتبعثها على الإعجاب . وانظر إلى هذا البيت الأخير، وإلى شطره الثانى بوجه خاص، تجده حضرياً، فانياً فى الحضارة، ومترفاً مغرقاً فى الترف، يعبر عن حضارته وترفه، بلفظ كاد يصل إلى قلبك دون أن تسمعه :

لى نَشْوَتَانِ وللنُّدْمَانِ وَاحِدَةٌ شَئٌ خُصِصْتُ بِهِ مِنْ بيْنِهِم وَحْدِى ص 412"

وخلاصة قول " طه حسين " أن شعر الخمر عند " أبى نواس " يمثل – قبل كل شئ – تعبيراً صادقاً عن البيئة البغدادية الاجتماعية فى تطورها، ومن ثم كان " أبو نواس " أبرز المجددين فى الحياة الأدبية من فن، ذلك عندما نعى على القدماء بكاءهم الأطلال، وكذلك تجديده للحياة العامة فى بغداد . ولن نقف بإزاء ما كتبه بعد ذلك " طه حسين " عن " أبى نواس "، إذ أنه على مدى سبعة فصول، خصصها لخمرياته، وغزله، وباقى فنون شعره " ص 391 – 459 "، نجد دراسة موسعة، تلامحت فيها المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، إلا أنه – للمؤسف – لا نقع على دراسة فنية تناولت فناً من هذه الفنون أو نصاً يمثل أحدها، فما نجده هو أحكام انطباعية على نص ما جملةً، دونما التعرض تفصيلاً لخصائصه الفنية . الأمر الذى يجعلنا مغالين إن قلنا بوجود دراسة فنية مفصلة ترضى النقد والفن معاً .

ويعد بحثه " الحسين بن الضحاك " دراسة تكاد تكون متكاملة، فلقد تعرض بشئ من التفصيل لحياة " الحسين " وأخلاقه وطباعه، وهذا منهج تاريخى نفسى، وفيه أيضاً روح المنهج الاجتماعى، لأن عصر " الحسين " هو عصر " أبى نواس " الذى سبق الحديث عنه، أما المنهج الفنى فقد ظهر لى من خلال أمرين : الأول : هو هذه الموازنة التى اصطنعها " طه حسين " بينه وبين " أبى نواس " لتبيان الفرق بين الشخصيتين والفنين، والثانى : من خلال هذه العبارات الانطباعية، وشبه التفصيلية عن فن " الحسين " . أما بحثه التاريخى والنفسى معاً، فقد قدمه " طه حسين " بين يدى دراسته، " فالحسين " على طول عمره، زخرت حياته بالابتسام مع امتلائها بالعبر، رغم ضلاعته التى اشتهر بها، وفى ذلك يقول : (... وحياته كلها عبر وعظات، ولكنها عبر وعظات مبتسمة، ليست بالمظلمة ولا العابسة، ...وكان الشاعر من المعمرين، بلغ المائة أو كاد، وعاصر طبقات من الشعراء وألواناً من حاشية الخلفاء، ولكنه ظل محتفظاً بشخصيته الوادعة المبتسمة...كان خليعاً، بل كان يُعرف بالخليع، وكان كثير المجون، مسرفاً فيه) "ص493"، و" الحسين " يعد كذلك ذا صلة وشيجة بخلفاء عصره، وشعره يعد وثيقة صادقة لتاريخه (كان متصلاً بالخلفاء اتصالاً شديداً، يعاشرهم ويرافقهم، ويتدخل فى حياتهم الخاصة، وربما تدخل إلى أكثر مما ينبغى، وكان الخلفاء يبحثون عنه، ويحرصون على عشرته، ويبذلون فى ذلك غير قليل من الإلحاح والعطاء، ... وكان شعره كله أو أكثره مرآة لحياة القصر فى أيام طائفة غير قليلة من الخلفاء) " ص 494 "، وبعد لفته إلى قيمة شعر " الحسين " الوثائقية، ينتهج ناقدنا فى هذه الدراسة الموضوعية سبيل الموازنة بين " الحسين " وبين " أبى نواس "، لأجل تمييز شخصية " الحسين " رغم مشابهتها " أبا نواس " (فقد كان الرجلان مسرفين فى المجون، متهالكين على الخمر، مشغوفين بوصفها وذكر آلاتها، وكان مذهبهما فى ذلك واحداً أو مقارباً ...كان الرجل فاسقاً لا يجرد فسقه، ولا يظهره للناس عارياً

" كأبى نواس "، كما أنه لم يكن يحليه ولا يزينه، فيخلع عليه أثواب الورع والدين) . " ص 501 "

أما الجانب الفنى فى دراسة " طه حسين " " للحسين " ؛ فالملاحظ فيه أنه عام، لم يقف فيه تجاه نص بعينه لنقده وتقويمه، بل يشمل شعر "الحسين " بوصف فنه لغةً ولفظاً ومعنى وموسيقى، يقول عن طبعه الشعرى : (مجود إذا فكر، مظفَّر إذا بحث، موفق إلى اللفظ المتين، والأسلوب الرصين، فى غير جفوة ولا غلظة، لا يعرف التكلف فى لفظ ولا معنى، وإنما ينطلق لسانه مع سجيته، وسجيته سهلة مرسلة، غنية غزيرة المادة، لا تكاد تنضب، ولا ينالها إعياء أو كلال) " ص 493 "، وكذا يوازن بين لغة " الحسين " فى ألفاظه ومعانيه وبين لغة " أبى نواس "، فالأول ذو لغة نقية (وغلبت المتانة والرصانة على ألفاظه وأساليبه، وغلبت الجودة على معانيه) " ص 502 "، أما موسيقاه فخفيفة تصلح للغناء (..آثر أو كاد يؤثر دائماً القصار من بحور الشعر، ومن هنا اجتهد فى أن يضيف إلى هذه الأوزان الشعرية العروضية أوزاناً أخرى موسيقية . فانظر إلى هذا البيت، فهو يمثل ما أريد تمثيلاً صحيحاً يقول :

قد غابَ لا آبَ من يُراقبنا ونام لا قامَ سامرُ الخدَم

فانظر إلى قوله " غاب لا آب " وإلى قوله " ونام لا قام " تجد إلى جودة المعنى وظهور حرص الشاعر على لذته، هذا النغم الموسيقى، الذى زاوج بين غاب وآب، وبين نام وقام) " ص 503 " .

بهذا تنتهى دراسة " طه حسين " عن " الحسين "، وهى كما رأينا جمعت ما بين الدراسة الموضوعية والدراسة الفنية، بها من العمومية الشاملة فن الرجل، ما لم يتح لنا فرصة من وجودها لدى أحد نصوص الشاعر المفردة

أما عن دراسة " طه حسين " " لبشار بن بُرد " فقد جاءت فى بحثين ؛ أولهما : " بشار بن برد " دراسة عن حياة بشار وخصاله وما عرف به من

زندقة وشعوبية وسوء خلق وكذب، وجعل البحث الثانى " شعر بشار " عن فن هذا الشاعر، وقد انتهج المنهج التاريخى فى دراسة حياة " بشار " وظروف تأليفه بعض القصائد، والنفسى فى حديثه عن كذبه فى فنون الشعر جميعاً وصدقه فى الهجاء خاصة، أما الفنى فقد جاء ليقرر أحكاماً عامة عن أسلوبه وإجادته الفنية، لكننا نختار إحدى القصائد الميمية التى تعرض لها " طه حسين " بالنقد شبه المتكامل، وأعنى قصيدته التى مطلعها :

أبا جعفر ما طول عيش بدايم ولا سالم عما قليل يسالم

ويبدو أثر المنهج التاريخى فى بحث " طه حسين " عن أسباب الشاعر لهذه القصيدة يقول : (ولهذه القصيدة قصة، تمثل لنا نفس بشار أيضاً، قالها لإبراهيم بن عبد الله بن الحسن يمدحه بها، ويحرضه فيها على المنصور، ويهجو فيها المنصور . فلما قمعت ثورة إبراهيم وقتل، خاف بشار، فحوَّل القصيدة، وكأنه لم يمدح بها إبراهيم، ولم يهج بها المنصور، وكأنه هجا بها أبا مسلم الخراسانى، ، فوضع أبا مسلم موضع أبى جعفر، وحذف من أبيات القصيدة ما لم يكن سبيل إلى تحويله) " ص 528 "، ثم يتقدم بإصدار حكم قيمة بالجودة لصالح القصيدة، معللاً هذه الجودة بما يتناسب واتجاهه النقدى " الرومانسى " فجودتها ترجع قبل كل شئ إلى الصدق العاطفى الذى لوّن أبياتها (على أن صدق بشار ليس وحده الذى يحلى هذه القصيدة، فلفظها متين كما ترى، ومعانيها جياد، وإن كانت ليست من العمق والندرة بحيث تكفل البقاء لقصيدة من القصائد، ولكن فيها قوة غير مألوفة) . " ص 530 "

ويبدو أن " طه حسين " يصدر فى نقداته عن إيمان عميق بعقيدة "سانت بيف" النقدية، إذ أن السبيل الأمثل عنده للحكم على شعر شاعر هو تلمس " روحه وشخصيته " " 518 "، وهذا ما جعل دراساته النقدية فى هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة تسير وفق خطة ملخصها : البحث التاريخى

والاجتماعى العام لعصر الشاعر، ثم يدلف إلى بعض أشعاره التى تمثل شخصيته وروحه الشائعة فى أدبه جملة، أى من الخارج إلى الداخل .

ونختم القول عن الجزء الثانى من " حديث الأربعاء " بوصف لأحد النقاد، الذى يجمل رؤيته عن " حديث الأربعاء، الذى يعد فى جملته تاريخ أدب، إذ يصفه بقوله : (وبصفة عامة فإن الجزءين الأولين من هذا الكتاب - فى طبعاته الحديثة – تشيع فيها ألوان من التحليل الناقد والتعليل المقنع والفكر الأصيل . والملاحظ أن المقالات التى نشرها فى السياسة والتى تشكل النصف الثانى من الجزء الأول وكل الجزء الثانى تدخل كلها تقريباً فى باب التاريخ الأدبى [1]) .

وإذا تركنا الجزء الثانى إلى الجزء الثالث والأخير من " حديث الأربعاء "، وقفنا على بعض الدراسات الأدبية والنقدية لشعراء محدثين ومعاصرين، ونقف عند ثلاث منها، لتوافر أكثر من منحى فى دراسة نصوصها الشعرية رغم اعتراف " طه حسين " نفسه أن عنصر المعاصرة [2] يحجب حريته فى دراسة المعاصرين، على عكس القدماء الذين يوفرون جواً من الحرية فى بحثهم ودرسهم . ولكن دراساته فى هذا الجزء تُعد بعد ذلك دراسات متفاوتة فى قيمتها النقدية، فبعضها تمس التكاملية مساً من بعيد، وبعضها الآخر فيه إشباع للدراسة المتكاملة .

فى بحثه " شعراؤنا ومترجم أرسطاطاليس " [3] دراسة لثلاث قصائد لـ " شوقى " و " حافظ " و " نسيم "، قالها الشعراء الثلاثة فى مدح أو فى الاحتفال بترجمة لطفى السيد كتاب أرسطاطاليس " الأخلاق "، ونظرة عامة لهذه الدراسة توقفنا على أن " طه حسين " قد اختار من كل قصيدة أبياتاً

---

(1) أعلام الأدب المعاصر فى مصر، 1 – طه حسين، د. حمدى السكوت، ص 45 .
(2) حديث الأربعاء، ج 3، المجموعة الكاملة، ص 674 .
(3) نفسه، ص 664 .

معينة لينتقدها، ولكن المنهج الغالب فى هذه الدراسة هو التاريخى، ثم الفنى ؛ أما المنهج التاريخى فيبدو من إشارة " طه حسين " إلى أن هذه القصائد الثلاث قد ألفت جميعاً احتفالاً بترجمة الكتاب المذكور، فإذن هذه هى المناسبة . والمنهج الموضوعى حيث عاب " طه حسين " على " شوقى " و" حافظ " – وربما كان " شوقى " ذا حظ وفير من هذا العيب – إذ أنهما يجهلان " أرسطو "، وهم جميعاً لم يقرأوا الكتاب، ولم يتجاوزوا مقدمة المترجم، ولذا فقد وقع " شوقى " مثلاً فى تشبيهات خاطئة حينما أضاف التوحيد إلى " أرسطو"، ولكن كلامه كان أقرب إلى " أفلاطون " منه إلى " أرسطو "، وقد أخذ نقده الفنى سبيلاً فقهياً، ركز فيها على ما وقع من الشعراء من سقطات فى القافية دفع إليها الشعراء، وشئ من الحشو من أجل إتمام القافية، ولكن " طه حسين " لا يكتفى بالتعليل، بل يغلب على هذه الدراسة الفنية السمة التقويمية، يشير إلى مواضع الإجادة أو الإساءة الفنية بها .

ثم تلفتنا دراسته ديوان " الملاح التائه " للشاعر " على محمود طه " فهو يطوف فى ديوانه مبدياً إعجابه فى جمل انطباعية، وأظهر ما طبقه من مناهج : الفنى ثم النفسى، أما المنهج الفنى فيبدو فى إعجابه بلغة الشاعر لفظاً وأسلوباً وموسيقى ومعانى (وأريد أن أضيف إلى ما يعجبنى فى شعره، أنه حلو الأسلوب جزل اللفظ، جيد اختيار الكلام، وأن لألفاظه ومعانيه رونقاً أخاذاً تألفه النفس وتكلف به وتستزيد منه، وأن فى شعره موسيقى، قلما نظفر بها فى شعر كثير من شعرائنا المحدثين، وأنه قد استطاع أن يلائم، إلى حد بعيد، لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب، بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة فى جمالها وروائها وبهجتها وجزالتها... يسئ فى القافية كثيراً... وأخرى ألوم عليها الشاعر لوماً غير رفيق، وهى تقصيره فى ذات النحو أحياناً، وفى ذات اللغة أحياناً أخرى) "ص 727 " .

أما بالنسبة لخياله الشعرى (فهو يغلو فى الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف . . ، يجسم مالا سبيل إلى تجسيمه) " ص 728 "، ومن الملاحظات النفسية التى كانت سبباً فى إعجاب طه حسين بشعره، عناصر شخصية " على محمود طه " التى انطوت على (خفة الروح . وعذوبة النفس، وفيها هذه الحيرة العميقة، الطويلة العريضة، التى لا حد لها، كأنها محيط لم يوجد على الأرض . هذه الحيرة التى تصور الشاعر ملاحاً تائهاً حقاً) " ص 724 "، وهو بعد شاعر ذو شخصية بارزة فى شعره عن بيئته " ص 727 " .

ويبدو منحى " طه حسين " ذاك فى دراسة أخرى للشاعر " إبراهيم ناجى " خاصة فى ديوانه " وراء الغمام " " ص 730 – 737 "، ويزيد عليها قليلاً حينما يقارن بين شخصية " ناجى " من خلال شعره وبين شخصية سابقه " على محمود طه "، فبينما يبدو الأخير متعباً جباراً مدوياً فى سمع قارئيه، يبدو " ناجى " وديعاً ورفيقاً هادئاً لا يتعب قارئيه " ص 732 " .

أما عن دراسته " لبساط الريح " للشاعر اللبنانى " فوزى المعلوف "، فتُعدّ فى ظنى من أجود الدراسات التى ضمها هذا الجزء من الكتاب لما طبق فيها من مناهج نقدية، كالمنهج الفنى، والنفسى، والتاريخى، مع أنها قصيدة واحدة . حيث أعجب بها " طه حسين " إعجاباً شديداً وقد عنون بها الشاعر ديوانه " على بساط الريح "، وبحثه التاريخى يبدأ حينما يعرفنا " طه حسين " بجهله الشاعر فهو لم يعرفه إلا من أبيه حين زيارته مصر، كل ما يعرفه عنه :

(فقد نشأ هذا الفتى فى لبنان

عاش هذا الشاب بين الأمل والذكرى والحنين) " ص 759، 760 " .

ثم يدلف إلى النقد الفنى، مصرحاً بإعجابه الشديد بالشاعر وشعره جملة، إذ حظى شاعرنا بحظٍ خطير من الإجادة الفنية، أما إزاء قصيدته " بساط الريح " فلا يخفى" طه حسين " جمالها العظيم الذى يأتى من تفصيلها

رغم قصرها ، كما يأتى من خلال طريقة عرضها فهى قصة يسيرة ولكنها رائعة فى يسرها ، قصيرة ولكنها بارعة على قصرها ، تلخيصها سهل ولكنها لا تحتمل التلخيص ، لأن جمالها لا يأتى من جملتها وإنما يأتى من تفصيلها ، وهو لا يأتى من خلاصتها وإنما يأتى من هذا الشرح الذى بسطت به هذه الخلاصة تبسيطاً وعُرضت فيه عرضاً جميلاً) " ص 761 " ، ثم يعلل جمال القصيدة من وجهين آخرين : - من خيالها الساذج البسيط ، وما شد أجزاءها من وحدة عضوية جعلتها تبلغ الغاية إبداعاً وروعة ، يقول : (ولكن جمال القصيدة لا يأتى من الوصف ، وإنما يأتى من هذا الخيال الفلسفى الساذج ...وقد قسمت القصيدة أقساماً ورتبت أناشيد ، وألّف بين هذه الأقسام والأناشيد تأليفاً طبيعياً منطقياً يكون وحدةً منسقة بديعة التنسيق) "ص761 " .

وهكذا رأينا أن بعض الدراسات النقدية تتخلل تاريخه الأدبى ، الذى عنى به فى " حديث الأربعاء " بأجزائه الثلاثة ، ومن اللافت للنظر أن " طه حسين " قد أشار فى غير موضع [1] من " حديث الأربعاء " على أنه ينتهج مناهج شتى " خارجية وداخلية " فى دراسة الشعراء . وأشعارهم ، ولعل أسبق هذه النصوص التى تعد بمثابة بيان لآلية دراسته الأدب ما كتبه عام 1923 فى وقت عده أحدهم [2] وقتاً باكراً بالنسبة لحديث النقاد عن مناهج النقد ، إذ تساءل " طه حسين " عما يقصده الناقد ويتغيا الوصول إليه من وراء دراسته الشعراء (إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده ؟! تقصد فيما أظن إلى أشياء . . .[3]) ، ثم ينتهى إلى أنه يقصد إلى ثلاث غايات : فهم الشاعر فهماً نفسياً شاملاً ، ثم فهم بيئته

---

(1) حديث الأربعاء ، ج 1 ، ص 12 ، 177 .

(2) معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة " طه حسين ومحمود تيمور "، د. محمد خلف الله أحمد ، ص 36 .

(3) حديث الأربعاء ، ج 2 ، ص 372 .

وعصره اللذين نجم فيهما ، ثم إلى اللذة الفنية الصرفة التى ينجح الشاعر فى إيصالها المتلقى، فبهذه الغايات الثلاث التى تشكل فى جملتها أسس نقده بعامة يصل " طه حسين " إلى رؤيا ذات بعدين متلازمين يتحقق بهما نوع من التكاملية القائمة على ازدواجية الموضوعية والذاتية، يقول : (عقلك وشعورك يعملان إذن حين تقرأ الشعر، وحين تنقده، لأنك تريد أن تفهم وتريد أن تلتذ [1])، وربما كان هذا ما دفع أحدهم [2] إلى وصف حديث الأربعاء بعامة بالتكاملية وعند آخر [3] هو أقرب إلى التكاملية .

وقبل أن ننتقل إلى كتاب آخر أجاد " طه حسين " فى نقد النصوص به نقداً تكاملياً، وهو كتابه " مع المتنبى "، يقتضى المنهج التاريخى الذى نتتبع فيه دراسات " طه حسين " الإشارة إلى دراستين [4] تلتا " حديث الأربعاء " تاريخياً، ذلك لأن منحى الرجل فيهما كان كمنحاه فيما سبق من دراسات، إذ بدأ كعادته من خارج النص حيث التاريخ والبيئة لينتهى إلى شواهد شعرية سبقت لأجل التمثيل لقضية تاريخية، غير أن الملاحظ أنه قد عمد إلى سبيل المقارنة سواء أكانت فى الدراسة الموضوعية أم فى الدراسة الفنية، وهذه الثانية على أية حال كانت قليلة غير مشبعة، تارة بين " شوقى " و " حافظ " فى بيان اختلاف شخصيتيهما وبيئتيهما " ص 481، 510 "، وتارة بين ابن الرومى وأبى تمام فى ثقافتيهما وشئ من مذهبهما الشعرى " ص685 وما بعدها " فالدراستان قد جرى " طه حسين " فيهما على نفس

---

(1) نفسه، ص 373 .

(2) نشأة النقد الحديث فى مصر، د. عز الدين الأمين، ص 249 .

(3) مدارس النقد الأدبى الحديث، د. محمد عبد المنعم خفاجى، ص 238 .

(4) الدراسة الأولى : حافظ وشوقى، المجموعة الكاملة، المجلد الثانى عشر، القسم الأول، صدر أول مرة عام 1933 م .
الدراسة الثانية : من حديث الشعر والنثر، المجلد الخامس، المجموعة الكاملة، صدر أول مرة عام 1963 م .

المنهج الذى تناول به شعراء " حديث الاربعاء "، لذا نعبرهما إلى دراسة أخرى ظهرت بعدهما .

أما كتابه " مع المتنبى " [1] فيُعدّ أبرز آثار " طه حسين " عناية بالفن والمبدع معاً، فالمطلع عليه يجد فيه انعكاساً لحالة من الرضا العلمى " لطه حسين "، شاخصة فى ثنايا تحليلاته حول المتنبى، وسياحته فى عالمه الفنى، إلا أن صنيع طه حسين المنهجى فيه لا يختلف كثيراً عن صنيعه مع من كتب عنهم من أدباء الجاهلية والإسلام فى "حديث الأربعاء"، إذ التزم " طه حسين " منهجاً تاريخياً يوازى تاريخ حياة " المتنبى " بأطواره المختلفة وتقلبه فى البلاد .

فهو بإزاء كل طور من حياة المتنبى رأيناه يحاول معايشته طوراً بطور، منذ مولده حتى ختام تطوافه فى الأمصار، يرصد تطور فنه وخصائصه فى ظل أحداث السياسة الملابسة لهذا الطور أو ذاك، كاشفاً عما يصدر عنه المتنبى فى كل حين من نفسية وميول .

ولقد هيأ " طه حسين " لنفسه فى هذا الكتاب جواً حراً أتاح له أن يرى " المتنبى " ويُقوِّم حياته وفنه، بعيداً عما يكتنف " المتنبى " الإنسان والشاعر من جدل وآراء مختلفة حيناً ومختلطة حيناً آخر .

ورغم المنهجية التى اختطها " طه حسين " لنفسه فى هذا الكتاب، فإننا نُصرّ على التنقيب عن مواضع التكاملية فى دراسة نص بعينه "للمتنبى"، ولا شك أن ذاك يصبح شاقاً بعض الشئ ؛ لأن " طه حسين " كان – كعادته – يطرح القضية التاريخية أو النفسية ثم يمثل بها من شعر "المتنبى"، أو أنه يدلل على طور من حياة الرجل بشئ من شعره يمثل ذلك الطور أصدق تمثيل، ولسوف نطرح عن بحثنا إلقاء الأحكام جزافاً بتكاملية هذا الكتاب، فلا يعنينا أن يكون نقده تاريخياً فى هذا الموضع

---

(1) مع المتنبى، المجلد السادس، المجموعة الكاملة، صدر أول مرة عام 1936 م

منه أو نفسياً فى ذاك أو فنياً فى ثالث، فذلك – كما أشرت وأؤكد – لا يكشف عن كفاية التكاملية اتجاهاً فى النقد، ثم إنه بعد ذلك لا يجدى أو يضيف جديداً فى وصف منهج " طه حسين " وذلك لأن حكماً كمثل هذه الأحكام عائماً غائماً من باب تحصيل الحاصل، حيث لا إضافة جديدة أو رؤية محددة يُختبر فيها نقد " طه حسين ".

ولعل أولى لفتاته شبه المتكاملة التى نلمح إليها لنتجاوزها إلى غيرها، كانت حول إحدى قصائد " المتنبى " التى مطلعها :

أهلاً بدارٍ سَباكَ أغْيَدُهَا أبْعَدُ ما بانَ عنكَ خُرَّدُهَا " ص 49 "

فهذه القصيدة تدل – تاريخياً – على أن " المتنبى " قد أتم حين تأليفها مرحلة الصبا، حيث بدأ فى النضوج فنياً وبدنياً، قالها فى بغداد يمدح بها (رجلاً رسمياً " محمد بن عبد الله العلوى ") " ص 49 "، والممدوح رجلُ علوى ليس من ذوى السلطان العباسى، ومَدْحه إياه ليس حباً فيه أو فى العلويين، " فالمتنبى " حينما وصل إلى بغداد – وكما يبدو " لطه حسين " من القصيدة – كان محتفظاً بمذهبه السياسى، منحرفاً عن السلطان العباسى القائم فى بغداد، كما أن القصيدة تكشف عن تحفُّظ " المتنبى " واحتياطه وأنه لا يمدح ذلك العلوى إلا (ملتمساً لنواله، يريد أن يستعين بهذا النوال على الرحيل من بغداد إلى الشام) " ص 55 " .

أما القصيدة، فهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام : غزل ووصف ومدح، و"طه حسين " له مدخلان إلى نقدها : فالأول : يبدو حين النظر إليها جملة، إذ تبدو فيها طبيعة " المتنبى " الفنية سمحة مواتية متدفقة ؛ ويعلل ذلك بما اختاره لها " المتنبى " من بحر تناسب وسهولتها، فالذوقية هنا ظاهرة فى وصف " طه حسين " القصيدة (ولعلنا نحس أن هذه القصيدة كانت تتدفق من نفس الشاعر كما يتدفق السيل، وتنحدر منها انحداراً يوشك أن يكون عنيفاً . ولعل مصدر هذا الإحساس هذا البحر الذى اختاره الشاعر)

"ص52"، والمدخل الثانى لنقده هو تناوله القصيدة تفصيلاً، لينتهى " طه حسين " إلى ملاحظة حول معانيها التى تبدو معانى غير مبتكرة مألوفة، كما لا تبدو فيها شخصية " المتنبى " الفنية قوية " ص 54 "، وهناك خصيصتان يرصدهما فيها وهما : " المطابقة والمبالغة " " ص 50 " .

أما الدراسة التى تلفتنا إليها، فدراسته للامية " المتنبى " التى مطلعها :

أحيا وأيْسَرُ ما قاسَيتُ ما قَتَلا والبَيْنُ جارَ على ضَعْفى وما عَدلاَ "ص63"

فلقد عُنى بدراسة أحد أطوار " المتنبى " من بغداد إلى الشام، ونظر فى شعر " المتنبى " فى هذا الطور، ليقف على التطور الفنى المتزامن مع تطور حياة هذا الشاعر وتنقله من بغداد إلى مواضع مختلفة بالشام، ولقد صرف " طه حسين " همه الأول إلى رسم صورة مقاربة لتوقيت القصائد التى قالها " المتنبى " فى ذلك الطور، وكان سبيله فى ذلك التوثيق التاريخى تعتمد على واحدة جغرافية، والثانية نفسية، يقول : (ومع ذلك فقد يخيَّل إلىَّ أن توقيت هذه القصائد إن لم يكن ممكناً كله، فليس مستحيلاً كله . ولى إلى ذلك التوقيت طريقتان ...فأما الطريقة الأولى، وهى الطريقة النفسية، إن صح هذا التعبير، فإنى أستنبطها من طبيعة الحياة العقلية والشعورية التى كان يحياها " المتنبى " قبل أن تلم به الكارثة) " ص 60 "، - أى السجن فى الشام - ، فالطريقة الجغرافية التى ألمحنا إليها والثانية النفسية التى نقلنا نص " طه حسين " عنها طريقتان اهتدى إليهما " طه حسين " لوضع توقيت صحيح أو مقارب للصحة، ذلك لمحو (الغموض الذى أحيط به هذا القسم عمداً فى الديوان، بما اصطنع فيه من تقديم وتأخير) " ص 62 " .

ثم يحصى " طه حسين " عدد القصائد والمقطوعات التى قالها "المتنبى" فى شمال الشام – وهى إحدى المراحل الجغرافية الأولى من الطور الثالث المشار إليه آنفاً – فى ست عشرة قصيدة ومقطوعة، منهن لاميته التى نتحدث عنها، يلخص لنا خصيصتين لونتا شعر " المتنبى " فى هذه المرحلة

بشمال الشام، فإحداهما بروز قرمطيته فى شعره ودعوته إليها مع بعض التحفظ والاحتياط، والثانية – وهى فنية – إذ يبدو فى ذلك الشعر (تقليد للقدماء، ولأبى تمام خاصة، واعتماد ظاهر على الطباق والمبالغة، يسرف فيهما إن استعصت عليه القريحة، ويقتصد فيهما إن واتاه الطبع) " ص 66". وبعد هذين الملمحين النفسى، والفنى، يتجه مباشرة إلى نقد اللامية، خاصة أبياتها السبعة الأولى الغزلية .

فممدوح المتنبى بهذه القصيدة يلمح " طه حسين " إلى أنه المضرى الوحيد من بين الممدوحين بتلك القصائد الستة عشرة، فهو (سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابىّ القيسى) " ص63 "، فقصيدة " المتنبى " فيه (خليقة ببعض التفكير . لأنا نلتمس فيها صبا الشاعر وطفولته، لا فى اللفظ وحده، بل فى الشعور والتفكير أيضاً .) " 67 " .

وقد تميز نقد "طه حسين " لأبيات الغزل الأولى من هذه القصيدة بأنه نقد فنى جزئى، لم يأخذ القصيدة جملة، بل أخذ أبياتها، بل أشطرها تفصيلاً، فالبيت الأول بل الشطر الأول المشار إليه عالياً يكشف عن لون من المعاظلة والتكلف فى أداء معنى يسير دار حوله " المتنبى "، فهو يريد أن يقول أنه يحتمل من البين ما لا سبيل إلى الحياة معه (فاصطنع هذا الفعل فى أول البيت، ثم أضاف إليه هذه الجملة الحالية، ثم لم يستطع أن يؤدى هذه الجملة الحالية نفسها دون شئ من المعاظلة حين جمع بين هذين الموصولين فى قوله " أيسر ما قاسيت ما قتلا " ولعله أشفق من التنافر الذى يأتى من كثرة القافات، فآثر هذا التعقيد اليسير) " ص 67 " . أما الشطر الثانى فلا يجد فيه " طه حسين " إضافة جديدة على المعنى، بل أن قافيته فيها إكراه وطباقه ظاهر لا عمق فيه رغم جماله .

ويواصل " طه حسين " نقده فى شكل فقهى لغوى بلاغى فى البيت الثانى حيث الطباق، والثالث حيث تبدو مبالغة الشاعر وجهده ونقف عند نقده للبيت الرابع :

بما يجفنيك من سحر صلى دنفاً يهوى الحياة وأما إن صددت فلا

"ص68"

فلا يعجب " طه حسين " أن يفاجئ " المتنبى " القارئ بهذا الحلف، وتلك الباء، وما به من حذف وإضمار، إذ يود " المتنبى " أن يقول لصاحبته : صلى دنفاً يهوى الحياة ما وصلته، فأما إن صددت عنه فليس يهواها، فـ "المتنبى " يتعمد الجهد والتكلف لإغاظة مخاصميه طالما أن النحو يسمح له بذلك، فهو يوغل فى هذا التكلف .

ويلمح "طه حسين " إلى ظاهرة التعقيد فى شعر " المتنبى " التى بدأت معه من هذه القصيدة فهى كالمعاظلة فى شعر " الفرزدق " فكلاهما مقصود لذاته (...ومن التعقيد الذى تفرضه الضرورة إلى التعقيد الذى يصبح مذهباً من مذاهب الشعر، وفناً من فنون الأداء . مثل المتنبى فى ذلك مثل الفرزدق الذى كان يرى المعاظلة وسيلة من وسائل الأداء الشعرى . ويتعمد تجاوز المألوف ليغيظ خصومه من النحويين) " ص 69 " .

على هذا النحو جرى " طه حسين " فى نقده الأبيات نقداً لغوياً، حريصاً على التماس مواضع تطور فن الشاعر التى توازى تطوره تاريخياً . هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن نقده هذه القصيدة يلفتنا إلى جنوح نقده الفنى جنوحاً تقدمياً – إن صح التعبير – بمعنى أنَّا نرى فيه بعداً حداثياً قَلَّما نجده فى نقده بعامة، وأعنى بهذا البعد مدرسة النقد الجديد ذات المنهج التحليلى الموضوعى للنص، لكننا لا نطيل فى هذه الملاحظة، بل نترك الكلام لأفضل من سبقنا حديثاً عن منهج " طه حسين " التحليلى فى هذه القصيدة خاصة، إذ يحدد نجاح " طه حسين " فى تحقيق الموضوعية فى نقده بقوله :

(استطاع النقد التحليلى عند طه حسين أن يحقق الموضوعية من ناحيتين : **أولاً** : من معاملته للأثر الفنى باعتباره وحدة متكاملة تتعاون فيها عناصر الإيقاع والنغم مع العاطفة مع الصورة مع الفكرة فلا تكون الفضيلة فى الكلام لعنصر دون آخر بل لمدى ما فى هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيحاء بالمعنى أو الموقف .

ثانياً : من أن لكل أثر فى حالته الخاصة به وعناصره التى يتألف منها وهذا بالضرورة سوف يحصر الناقد فى نطاق الأثر الذى أمامه فلا يخضع لقوانين أو مقاييس تأتيه من الخارج [1]) .

وصنيع " طه حسين " فى اللامية يشبه صنيعه فى قصيدة أخرى فى نفس الطور السابق من حياة " المتنبى " ، وأعنى بها قافيته التى مطلعها :

أرَقٌ على أرَقٍ ومِثْلى يَأْرَقُ وَجَوًى يزيدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ "ص 72"

التى تمثل صدق " المتنبى " ، وتترجم عن حزن وتفكير فلسفى لازم "المتنبى" بعد ذلك باقى حياته .

كما نشير أيضاً إلى نقده قصيدة أخرى تمثل مذهب " المتنبى " الرمزى، وتكلفه الإشارة والإيماء وعلمه بمذاهب المتصوفة، لأن ممدوحه فيها كان متصوفاً، وما يلفت " طه حسين " فيها أنها تمثل قمة امتلاك " المتنبى " ناصية الفن، فقد كتبها وهو فى الخامسة والعشرين وجمالها يرجع إلى تكلف " المتنبى " جهد الملائمة بين العقل والفن . " 119 "

ومطلع هذه القصيدة :

أمِنَ ازْديارَكِ فى الدُّجَى الرَّقَبَاءُ إذْ حيثُ أنْتِ من الظَّلامِ ضِياءُ "ص 119"

---

(1) طه حسين، ثورة فى المنهج وأخرى فى الكلمة، د. محمد زكى العشماوى، ص 6، طبعة أمانة الدعوة والفكر بالاتحاد الاشتراكى العربى، محافظة الإسكندرية د. ت .

وهناك دراسة ذات منهج تاريخى واجتماعى ثم نفسى [1] قدم بها "طه حسين" بين يدىّ دراسته شعر " المتنبى " فى حلب، وفى ظل " سيف الدولة " وبيئة حلب السياسية والاجتماعية والجنسية وكذلك الحياة العقلية، كما تعرض فى هذه الفصول لرصد جملة الخصال الفنية أو الخصائص الأدبية التى امتاز بها شعر " المتنبى " فى هذا الطور بحلب، ثم يمضى " طه حسين " ليمثل بقصيدة " المتنبى " الميمية فى مدح " سيف الدولة " فى أنطاكية التى مطلعها :

وفَاؤُكما كالرَّبْع أشْجاهُ طاسمُهْ بأن تُسْعَدَا والدمْعُ أشفاهُ ساجمُهْ

" ص 191 "

وقبل أن يخوض " طه حسين " فى نقد القصيدة نراه يمهد لها ولغيرها من مدائح " المتنبى " فى " سيف الدولة "، إذ يقارن بين مدائحه " لبدر بن عمار " فى طبرية وبينها " لسيف الدولة " بأنطاكية، فبينما يبدو عند "بدر " مندفعاً مقبلاً، فإنه يبدو أمام " سيف الدولة " ذا أناة وروية، ويعلل " طه حسين " ذلك تعليلين : أحدهما تاريخى والآخر نفسى، أما التاريخى : فيبدو فى سن " المتنبى " الذى مدح فيه " بدراً " إذ كان فى الخامسة والعشرين شاباً فتياً مندفعاً، وكان سنه لدى مدح " سيف الدولة " الرابعة والثلاثين، حيث كان رجلاً ذا أناةٍ وحيطة وتروٍّى، يحتاط ولا يعطى كل ما عنده، يظهر الحكمة ليثبت مكانته الجديدة فى بيئة جديدة عند ممدوح جديد . والثانى تعليل نفسى، حيث يرى " طه حسين " أن (المتنبى كان يظهر أمام سيف الدولة بمظهرين متناقضين، فأما أحدهما : فمظهر الأناة والحذر، وأما الآخر فمظهر الحرص على إرضاء أميره العظيم) " 190 " . ويجمل التعليلين بقوله : (وأنا أقدِّر أثر الشباب فى ذلك الاندفاع وأثر الكهولة فى هذه الأناة . بل أنا أقدِّر أيضاً أن المتنبى كان بائساً يائساً حين

(1) مع المتنبى، الفصول (1، 2، 3)، من ص 170 – ص 190 .

أتيح له الاتصال ببدر، وأنه كان راضياً مطمئناً حين اتصل بسيف الدولة . بل أنا أقدر بعد هذا وذاك أن المتنبى كان قليل الشهرة، ضئيل الحظ من نباهة الذكر حين اتصل ببدر بن عامر، وكان بعيد الصوت مرتفع المكانة حين اتصل بسيف الدولة . وكل هذا كاف لتعليل اندفاعه فى طبرية، وأناته فى أنطاكية) "ص190 " .

ويمضى فى تناول القصيدة جزئياً، ناثراً معانيها، حتى تستقيم أمام القارئ، ويبدو له مدى ما قصده " المتنبى " من إغراب فى تركيبه النحوى ليدوخ النحويين وكذلك الفقهاء، ويفاجئ السامعين باستهلال غير مألوف، ثم يمضى ليبين ما احتوت القصيدة من أقسام، كوصف " المتنبى " ما أقيم من سرادق لاستقبال " سيف الدولة " المنتظر بما رُسم عليه من تصاوير، وهنا يأخذ نقد " طه حسين " شكلاً مقارناً بين هذه المعانى التى سبق من قبل " أبو نواس " و " البحترى " إليها وبين إعادة " المتنبى " استثمارها والتجديد فيها، كذلك يفعل " طه حسين " فى نقده أبيات مدح " سيف الدولة " ووصف جيشه فى المعركة، فرغم أنه مسبوق فى بعضها إلا أنه قد جدد فيها، ولا يخفى بعد ذلك جمال ألفاظ القصيدة من حيث فخامتها وجزالتها . ولقد أخذ نقد القصيدة ما يربو على عشر صفحات " من ص 191 إلى ص 203 "، ظهر خلالها حكم " طه حسين " لصالح القصيدة و "المتنبى" معاً بالجودة والجمال الفنيين .

وعلى أية حال فإن هذه الدراسة النقدية للميمية جاءت أقرب إلى التكامل، " فطه حسين " ينطلق من التاريخ العام للطور ثم إلى التاريخ الخاص للقصيدة، ثم يدلف إلى النقد الفنى ممزوجاً بإشارات نفسية يعلل بها لإحدى الظواهر الفنية التى قد تعرض له، وأحياناً يعود ثانية من النص ذاته إلى خارجه " التاريخ " مُعداً فى ذلك النص وثيقة تاريخية لقضيةٍ ما .

وقبل أن نترك الميمية إلى قصيدة أخرى انتهج فى نقدها " طه حسين " منهجاً شبه متكامل، نشير فحسب إلى دراسته قصيدة أخرى، قدم لها ولغيرها من القصائد التى مدح بهن " سيف الدولة " فى أثناء غزواته ضد الثوار فى الداخل، حيث شاع فى هذه الدراسة المنهج التاريخى ثم الفنى والذوقى، وأعنى بها لاميته التى مطلعها :

إلام طَماعيَة العاذِلِ ولا رأى فى الحُبّ للعاقل (1)

أما دراسة " طه حسين " التى نحن بصددها الآن فقد نهج فيها منهجاً حداثياً فى تأويل النص، ومحاورته واستنطاق ما فيه، الأمر الذى يذكرنا بما أسلفنا فيه القول من أن التكاملية إن كانت تنكر التأويل المفرط للنص، فإنها لا تنكر أيضاً تأويله فى حدود ما يبيحه النص من دلالات شتى تتناسب وظروف القصيدة وتركيبها الخاص . أما القصيدة فهى لاميته التى أولها :

لَيالِى بعد الظاعِنِين شُكُول طِوالُ وليلُ العاشِقِينَ طَويلُ

يُبِنَّ لىَ البَدْرَ الَّذى لا أريدُهُ ويُخفِينَ بدراً ما إليه سَبيل

وما عِشتُ من بَعد الأحبَّة سَلْوَةَ ولكِنَّنى للنائباتِ حَمُولُ "ص240 "

فهذه القصيدة تعد من أجمل شعر " المتنبى " الذى واصل فيه التغنى بنشوة النصر مع " سيف الدولة " فى إحدى غاراته، وتعكس إحساساً نفسياً ظاهراً فى أبياتها الأولى خاصة، إذ فيها (حزن دفين يصدر أحياناً عن نفس الشاعر التى لم تدرك من آمالها شيئاً، أو لم تكد تدرك منها شيئاً، ويصدر أحياناً أخرى عن حال هذه الأمة الإسلامية التى تُبلى فتحسن البلاء، وتجاهد فتحسن الجهاد، ولكنها حيث هى لا تتقدم خطوة، ولعلها تتأخر خطوات . هذه الحرب التى أبلى فيها سيف الدولة كأحسن ما يُبلى الأمراء المجاهدون،

---

(1) ديوان المتنبى، ص 269، دار صادر، بيروت، د. ت .

ماذا أفاد منها المسلمون ؟! وماذا أفاد منها سيف الدولة ؟! وماذا أفاد منها المتنبى إذا تعمقت فى الأمر ونفذت إلى حقائق الأشياء) " 240 " .

ويقف " طه حسين " ملياً تجاه أبياتها الغنائية الأولى، فيبدع فى تأويلها بمنهج نقدى، لم يعوِّدنا عليه إذ رأينا نقده الفنى دائماً أسير ازدواجية اللفظ والمعنى، فالأبيات الثلاثة الأولى يرى فيها بعداً جمالياً خاصاً، إذ يقول: (هذه الليالى المتشابهة التى أمضّته وثقلت عليه لتشابهها، لم لا تكون رمزاً لهذه الحياة المتشابهة التى تمضى وتثقل بتشابهها ؟) "ص241"، وتثير لفظة "البدر " فى البيت الثانى تساؤلاً آخر فى نفس " طه حسين " ، يحاول الإجابة عنه وفكرة الرمز الشعرى تسيطر عليه، ويتساءل فاتحاً باب الاجتهاد فى تأويله : (لم لا يكون البدر رمزاً لهذه الآمال النائية وهذه الهموم البعيدة التى تاقت إليها نفس الشاعر منذ أحس الحياة وقدر على النشاط، والتى أنفق ما أنفق من حياته دون أن يبلغها أو يدنو منها ؟ !) " ص241 "، ويستمر " طه حسين " فى نقد هذا الغناء الحزين على هذه الصورة التى يشارك فيها " المتنبى " أحزانه، فهذه القصيدة فى جملتها تُعد (أروع ما قال المتنبى لسيف الدولة من الشعر) " ص 240 "، وقد أحسن المتنبى بعد ذلك تخلصه إلى مدح سيف الدولة " ص 244 " .

ومهما يكن من أمر فإنا قد رأينا فى هذا النقد الجمالى حداثةً وجدة سبق إليها " طه حسين " من جاءوا بعده وتحدثوا عن عدم الاكتراث بقصدية المؤلف والتحرر من واحدية الدلالة، وهو يعلق على تأويلاته بقوله : (وما يعنينى أن يكون المتنبى قد أراد هذا أو لم يرده، فأنا لم أطلب من الشاعر أن يفهمنى ما أراد حقاً ... وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الباهر أن يفتح لى أبواباً من الحس والشعور ومن التفكير والخيال) " 242 " .

طورُ آخر من أطوار " المتنبى " التاريخية والفنية، فى مصر، لنقف أو ليوقفنا " طه حسين " كعادته فى صدر هذا الطور على دراسة مطولة وبحث مسهب للحياة التاريخية والسياسية والاجتماعية بكل صورها وكذلك

الحياة العلمية والأدبية التى كانت تعيشها مصر إبان حكم الإخشيديين " من ص 276 إلى ص 295 " .

ولقد قدم " طه حسين " بهذا العرض بين يدى حديثه عن شعر " المتنبى " فى مصر بعد رحيله عن حلب، فذكر الاستقرار السياسى والإرث الحضارى التليد والازدهار الثقافى والعلمى والاقتصادى الذى كانت تتمتع به مصر حينذاك، ثم ألمح إلى نفسية " المتنبى " الحمقاء والذليلة للسلطان مقابل ذكاء كافور ووزرائه، ثم أطلق حكماً عن شعر " المتنبى " فى هذه الفترة بأنه من أجود شعره جملة وأقله سقطاً، معللاً بأن " المتنبى " أدرك أنه وسط سياسيين وأدباء لا تخدعهم الكلمة ولا يهيجهم المديح .

ونختار من هذا الطور إحدى قصائد المتنبى البائية فى كافور ومطلعها :

مَن الجآذِرُ فى زىّ الأعاريب حُمرَ الحِلَى والمطَايَا والجلابيب (1)

وقد عرض لها بالتحليل النفسى والفنى معاً، وقبل أن نستعرض ذلك النقد النفسى الفنى، نحسب أنه إذا ضُم نقده الفنى البيانى واللغوى إلى النفسى، ثم إلى ما قدمناه سابقاً من دراسة تاريخية واجتماعية شاملة اجتمع لدينا عمل شبه متكامل فى الدراسة الأدبية عنده، فهذه القصيدة قسمان :

- أحدهما غزل وغناء، والثانى مدح " لكافور " وإلماح إلى " سيف الدولة " و" المتنبى " نفسه . ويلتفت " طه حسين " إلى قسمها الأول، حيث يتغزل المتنبى بالأعرابيات وهو جزء أعجب به القدماء كثيراً، لكن " طه حسين " يذهب إلى فهمه مذهباً آخر مخالفاً إياهم، لأنه يرى أن " المتنبى " فى هذا الجزء قد تعمد الرمز والإيماء فى ذكر الأعرابيات والإطالة فى وصفهن، يقول : (وأذهب فى فهمه أنا مذهباً آخر . فأرى فيه حنيناً إلى حياته فى شمال الشام، حيث البداوة أغلب من الحضارة، وحيث البأس أظهر من اللين،

(1) ديوان المتنبى، ص 448، دار صادر، بيروت، د. ت .

وحيث المخاطرة والمغامرة والتعرض للمكروه، وكأن الشاعر قد ضاق بهذه النعمة الهادئة وهذا الخفض الآن فى مصر، وشاقه صليل السيوف وصهيل الجياد ولكنه لم يستطع أن يجهر بما يجد من ذلك، فاتخذ الأعرابيات كناية عنه ورمزاً له، كما اتخذ الحضريات كناية عما كان فى مصر من حياة ناعمة فاترة فيها تكسر وخضوع) " ص 302 – 303 " .

ونختار أحد أبيات القسم الأول شاهداً على هذا النقد النفسى ثم الفنى ذى الطابع الذوقى الانطباعى، وهو قوله :

أزُورُهُمْ وسَوادُ الليل يَشْفَعُ لى وانثنى وبَياضُ الصُّبح يُغرى بى "ص 303 "

ويتساءل عما يعجب فى هذا البيت، مؤكداً أن اللافت فيه هو هذا الطباق الكثير الذى يحدث موسيقى ترضى النفس وأصحاب البديع، ولولا ما يحسه " طه حسين " فى قافية هذا البيت من انحدار ثقيل لرضى عنه، (فأنت بين اثنين : - إما أن تجعل قوله " يغرى بى " فى مقام الكلمة الواحدة، فتنطق بها موصلة ولا تشعر بما فيها من التفرق لتستقيم لك القافية على نظامها الموسيقى المألوف، وإذن فقد أفسدت النطق وأسأت إلى الصوت اللغوى نفسه . وإما أن تنطق بهذه الجملة على وجهها، فتشعر بأن لفظها يتألف من فعل وحرف وضمير وتنبر بالياء، إن جاز هذا التعبير، وإذن فقد صح لك النطق اللغوى، ونبت عليك القافية نبواً شنيعاً) " ص 303 .

وقبل أن نترك هذا الطور من حياة " المتنبى "، وقبل أن نترك أيضاً الكتاب كله نختم بالإشارة إلى دراسته إحدى قصائد المتنبى التى قالها فى أثناء هربه إلى الكوفة التى مطلعها :

أَلا كُلّ مَاشيَةِ الخَيزَلَى فِدَى كلّ ماشِيَة الهَيذَبَى (1)

---

(1) ديوان المتنبى، ص 509 .

الخيزلى : مشية للنساء فيها تثاقل وتفكك، الهيذبى : ضرب من مشى الخيل فيه جد، يعنى : كل امرأة حسنة المشية فدى كل فرس سريعة الخطو .

وقد أبان فيها " طه حسين " عن نفسية " المتنبى " وتيهه وغروره وفخره، كما أبان عن جمال القصيدة وفنها وموسيقاها السريعة والملائمة للموضوع " من ص 342 إلى ص 343 "، عند هذا الحد نكتفى بما قدمنا من شواهد من كتابه " مع المتنبى " رأينا فيه منهج " طه حسين " يصنفه على أساس من الأطوار التاريخية والفنية المتعاقبة، قدم فى صدر كل طور بحثاً تاريخياً ثم بنى على هذا الأساس التاريخى ما يراه من خصائص فنية، ميزت شعر المتنبى فى هذا الطور أو ذاك، وكانت دراساته بعض القصائد مجرد تمثيل لما يعتقده " طه حسين ".

أما الدراسة النفسية فقد وجدناها بعد ذلك ممتزجة غالباً بالدراسة الفنية إزاء كل قصيدةٍ خاصةً مطلعها [1]. الأمر الذى دفع بعضهم إلى إطلاق أحكام عامة على صنيع " طه حسين " فى هذا الكتاب، إذ رأى أحدهم [2] أنه يمثل أحكاماً انطباعية وذوقية، وهذا يبدو صحيحاً، لكن تجدر الإشارة بعد استقراء الشواهد التى مثلنا بها سابقاً إلى أنها كانت أحكاماً انطباعية حقاً، لكنها معللة تعليلاً يعود فيه " طه حسين " إلى ذوقه مرة أو إلى مقاييس القدماء اللغوية مرة أخرى، لكنه ليس تأثرياً خالصاً، بل يجنح إليها بحيث (... لا تنفصل فيه قيم الأثر الفنى التاريخية الموضوعية عن قيمه الفنية والجمالية الأخرى [3])، كما يرى آخر [4] شيوع المنهج النفسى فى هذا الكتاب وهذه ملاحظة جيدة لأنها غير سافرة معلنة عن نفسها، بل

---

(1) نقد طه حسين للمتنبى، شحاذة مطر شحاذة، بحث ماجستير مخطوط، ص 215 كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1980 م .

(2) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث، د. إبراهيم عبد الرحمن، ص 36 .

(3) طه حسين، ثورة فى المنهج وأخرى فى الكلمة، د. محمد زكى العشماوى، ص12 – 13 . ؛ وراجع : نقد طه حسين للمتنبى، شحاذة مطر شحاذة، ص 308 .

(4) المذاهب النقدية، د. ماهر حسن فهمى، ص 181 .

كما قلنا ممزوجة بالدراسة النقدية الفنية خاصةً عند دراسته مطالع القصائد .

ورغم أن هناك بحثاً بعينه قد خصه صاحبه لوصف نقد " طه حسين " فى كتابه " مع المتنبى " فإنه – أى البحث – لم يشر إلى ملامح التكاملية على مستوى النص المفرد ، بل اكتفى بأن يؤكد أن هناك اتجاهين حكما نقد " طه حسين " فى هذا الكتاب هما الموضوعى والفنى [1] ، ومع ذلك فإنّا لا نعدم من يصف صنيعه فى الكتاب جملة بأنه منهج مركب [2] أو تكاملى [3] ، لجمعه بين الدراسة العلمية والفنية ، وهذه الأحكام تصف منهج " طه حسين " على مستوى الكتاب بعامة ، أما على مستوى النص المفرد فيبدو لى نقده تكاملياً ، على النحو الذى حاولت كشفه منذ سطور .

ثم ينتهى بنا التطواف إلى كتابه " مع أبى العلاء فى سجنه " [4] وهو على صغره نسبياً أمام كتابه السابق " مع المتنبى " ، فإنه غنى بتلون الاتجاهات النقدية ، الأمر الذى يدفعنا إلى الحكم عليه جملة بتكامليته ، ولن نكرر ؛ فنؤكد أن هذا الكتاب يخضع إلى اتجاه " طه حسين " العام فى الدراسة الأدبية ، مثله فى ذلك مثل باقى مؤلفاته التى عرضنا لها ، فكون " طه حسين " يختار أن تكون بعض كتبه معنونة بأسماء الشعراء فذاك دليل أو بيان مبدئى للخطة المتبعة فى دراسته ، كما أن ذلك يعكس عندنا اهتماماً بشخصية الشعراء ومدى صدقهم فى التعبير عن أنفسهم وواقعهم فى أشعارهم .

---

(1) نقد طه حسين للمتنبى، شحاذة مطر شحاذة، ص 298 – 312 .

(2) اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث، د. إبراهيم عبد الرحمن، ص 43 .

(3) دراسات عربية، الشعر – القصة – التاريخ، د. إبراهيم عبد الرحمن، د. عفت الشرقاوى، ص 55 – 56، ص 109 .

(4) " مع أبى العلاء فى سجنه "، المجموعة الكاملة، المجلد العاشر، صدر أول مرة عام 1939 م، القسم الثانى .

وتأسيساً على ما سبق يمكننا القول بأن الفصول الخمسة الأولى من هذا الكتاب أى من أوله حتى ص 379 تمثل الدراسة الموضوعية التى يصدر بها " طه حسين " – كعادته – دراساته الأدبية، أما ما يلى ذلك من فصول فتمثل الدراسة الفنية للزوميات، وهذا هو عين التكاملية على مستوى الكتاب فى جملته . ويحسن بنا أن نقف عند هذه الملاحظة قبل أن نبحث عن دراسة متكاملة أخرى على مستوى نص مفرد .

تطالعنا فى هذه الدراسة الموضوعية دراسة نفسية جيدة، حاول " طه حسين " من ورائها تلخيص طبيعة " أبى العلاء " ونفسيته، إما بمعايشته حياة " أبى العلاء " وتقمصه حياته وظروفه الشخصية، وإما بموازنة تلك النفسية الشاكة المتشائمة بنفسية غيره من الشعراء الذين يشبهونه بطريقة أو بأخرى، فأخلاق " أبى العلاء " قد اتسمت بالكبرياء والعزلة، فإذا كان الرجل (ذكى القلب أبىّ النفس وحشىّ الغريزة آذاه ذلك وشق عليه، وآثرت نفسه الحرمان مع العزة، والإباء على الظفر مع التعرض للشفقة والرحمة والإحسان، ومن هنا تقوى فى نفس أبى العلاء عاطفتان كان لهما أعظم الأثر فى حياته وأعظم السيطرة عليها : عاطفة الحياء من جهة، وعاطفة سوء الظن من جهة أخرى . عاطفة الحياء، لأن ذكاء قلبه وإباء نفسه واعتداده بشخصيته، كل ذلك يحمله على أن يرغب أشد الرغبة فى أن تكون كغيره من الناس فى الملاءمة بين حياته وبين قوانين الطبيعة، وفى الملاءمة بين حياته وأوضاع الاجتماع) " ص 358 " .

ثم يعقد موازنة بين شخصية " أبى العلاء " و" بشار " خلاصتها أن " أبا العلاء " بينما هو إنسىّ الولادة وحشىّ الغريزة، كان " بشار " إنسىّ الولادة والغريزة معاً، ولا ينسى " طه حسين" بعد ذلك فرق ما بين الرجلين من اختلاف فى البيئة والجنس اللذين نجم منها كلٍ منهما " من ص361 إلى ص363 "، ثم يوسع دائرة موازنته فيضع " أبا العلاء " فى موازنة مع " بشار "،

من جهة و " المتنبى " [1] من جهة أخرى فى اشتراكهم جميعاً فى صفة الكبرياء . يقول : (فوازن بين الكبرياء عند هؤلاء الشعراء الثلاثة ووازن بين ما تركت كبرياؤهم من آثار لهم أولاً ولغيرهم من الناس بعد ذلك . فأما كبرياء بشار فقد أذاقته لذات عارضة وبغضته إلى الناس، وانتهت به إلى بطش السلطان، ثم أبقت له آثاراً يعجب بها الناس إعجاباً فنياً خالصاً ولكنهم قلما ينتفعون بها فى تقويم الأخلاق والعقول، ولعل إساءتها إلى الأخلاق والعقول أن تكون أكثر جداً من إحسانها . أما كبرياء المتنبى فقد حرمت عليه اللذة وجرعته الألم أثناء حياته، وأذاقته الذلة والهون، وانتهت به إلى أن يغتاله بعض الأعراب فى الصحراء، وأبقت للناس منه آثاراً يعجبون بها إعجاباً فنياً يختلف قوة وضعفاً باختلاف الأذواق والميول، ولكنها لا تجعل من صاحبها مثلاً يحتذى ولا نموذجاً يتوخى فى تقويم العقول والأخلاق، ولعلها أن تكون إلى إثارة الغرور والاقتناع بالقول دون العمل والرضا بالعرض دون الجوهر أدنى منها إلى إشعار النفس بهذا التواضع الخصب المنتج الذى يجعل صاحبه نافعاً لنفسه وللناس . أما كبرياء " أبى العلاء " فقد جرعته مزاجاً من الألم واللذة أثناء حياته الطويلة، ولكنه ألم يطهر النفس ولا يفسدها، ولكنها لذة ترفع النفس ولا تضعها وتقويها ولا تضعفها . والغريب من أمر هذه الكبرياء التى لا أعرف أن شاعراً عربياً قد شقى بمثلها أنتجت " لأبى العلاء " تواضعاً لا أعرف أن شاعراً أو فيلسوفاً عربياً سعد بمثله) " من ص367 إلى ص 368 " .

وبداية من الفصل السادس، يبدأ " طه حسين " دراسته الفنية العامة لفن " أبى العلاء " فى اللزوميات، إذ كان منهجه عامة منهجاً ذوقياً انطباعياً يرسل انطباعاته الشخصية إرسالاً، مظهراً حبه الشديد وميله إلى " أبى العلاء " محسناً أكان فى عين القراء أم مسيئاً، كما لوحظ أيضاً أنه قد

---

(1) فى كتابه " ألوان "، مج 6، " الأدب المظلم "، أعاد الحديث عن تشاؤم الأدباء فى أوروبا وعند أبى العلاء والمتنبى عند العرب .

تناول فنه من خلال عنصرى اللفظ والمعنى عند " أبى العلاء "، وذكر أن " أبا العلاء " كان يؤثر المعنى على اللفظ . ومن مظاهر أحكامه العامة على فن " أبى العلاء " جملةً فى لزومياته قوله : (وإنما المحقق أن الجيد من شعر اللزوميات قليل يمكن أن يستخلص فى مجلد مخيف يجمع إلى الجمال الفنى خلاصة الفلسفة العلائية كلها) " ص 403 " .

ومن نقده الفنى أيضاً رصده جملة من الخصائص الفنية التى دفع إليها " أبو العلاء " بسبب التزامه قافية ملزمة مثل التكرار، وخضوعه للقافية وحدها الذى جعله يحكم اللفظ وحده فى المعنى والفن، وذلك فى لون من البديع، وإضاعته للوحدة المعنوية للقصيدة " من ص 404 إلى 414 "، ثم يتجه بعد ذلك سبيلاً علمياً إحصائياً يحاول به تعليل ما ذكره من حكم انطباعى على فن اللزوميات فى بعض القوافى التى خُدع فيها " أبو العلاء " . يقول : (فهو قد يصادف الحروف التى لا يتأتى له معها النظم الكثير . مع التزام ما لا يلزم فيكتفى منها بأيسر ما يمكن من تحقيق الشرط . فهو لا ينظم على الظاء مع غيرها من الحروف إلا عشرين بيتاً قسمها على ثمانى مقطوعات، فى الظاء المضمومة مقطوعتان، وفى الظاء المفتوحة مقطوعتان وفى الظاء المكسورة ثلاث مقطوعات، وفى الظاء الساكنة مقطوعة واحدة . ولم ينظم فى الغين إلا أربعة عشر بيتاً فى مقطوعات ست . وواحدة فى الغين المضمومة، وواحدة فى الغين المفتوحة، وواحدة فى الغين المكسورة وثلاث فى الغين الساكنة . ونظم فى الواو سبعة وعشرين بيتاً فى مقطوعات ست . واحدة فى الواو المضمومة، واثنتان فى الواو المفتوحة . وواحدة فى الواو المكسورة، واثنتان فى الواو الساكنة .) " 412، 413 " .

ويمضى فى التعليل المؤسَّس على الذوق الشخصى من جهة وما بيَّنه فن طبيعة الرجل النفسية من جهة أخرى حينما يقول : (والظريف أن أبا العلاء قد كان يُخْدَع عن فنه أحياناً، فيظن أنه يشق على نفسه ويكلفها الصعب العسير من الأمر، على حين أنه لم يكن من ذلك فى شئ، أو قل أنه

كان يعرف أنه لا يتكلف مشقة ولا عناء، ولكن الطريق لا تستقيم له فيمضى فيها ليستوفى فى الشرط الذى شرطه على نفسه من جهة، وليرضى حاجته إلى الفلسفة والغناء من جهة أخرى) " 411 "، لكن الموضوعية كانت غالباً ما تغيب فى نقد " طه حسين " " أبا العلاء " ، فحبه له جعله يبرر بعض مظاهر الخروج عن القصد أحياناً عنده، فهو يحاول مثلاً إنصافه فيما قاله من شعر هجاء يشمل الناس جميعاً والأنبياء والديانات، وأعتقد أن "طه حسين " قد جانبه الصواب فى هذا الحكم الانطباعى الذى لم يأت عليه ببرهان، يقول : (وإنما هو صاحب أخلاق يريد التهذيب والتأديب والإصلاح، وقد تغلبه الحدة أحياناً فتجور به عن القصد وتخرجه عن طور الفيلسوف إلى طور الشاعر الهجَّاء، ولكن حسن النية على كل حال قاصد إلى الخير والبر) " من ص 415 إلى ص 416 " .

ولا نجد فى الكتاب على وجه التقريب دراسة متكاملة على مستوى نص مفرد سوى أربعة أبيات، تناولها بالنقد الفنى من حيث المعنى والخيال وهذه الأبيات هى :

يدل على فضل الممات وكونه إراحةجسم أنّ مسلكهُ صَعبُ

ألم ترَ أنَّ المجد تلقاك دونه شدائدُ من أمثالها وجبَ الرَّغبُ ؟

إذا اقترفت أجزاؤنا حُطّ ثقلنا ونحمل عبئاً حين يلتئم الشعبُ

وأمسى ثوى راعيك وهو مودع ولو كان حياً قام فى يده قَعبُ

ففى هذه الأبيات معنى يشف عن نفسية " أبى العلاء " المتشائمة " ص379 "، فهو – أى المعنى - : (فى نفسه واضح مستقيم لا غموض فيه ولا عوج وهو فى الوقت نفسه مظلم قاتم عظيم الحظ من التشاؤم، يصور التئام الجسم الحى على أنه شر تصدر عنه الجهد والتعب، ويصور افتراق هذه الأجسام على أنه خير تصدر عنه الراحة والهدوء، فهو يزهد فى الحياة ويرغب فى الموت) " ص 380 "، ويخدم ذاك المعنى (الخيال الذى يسبقه

فيمهد له والذى يتلوه فيزيد الاقتناع به والاطمئنان إليه) " ص 381 "، وفى نفس الصفحة يلفتنا تعبير " طه حسين " الحداثى حينما يصف أسلوب " أبى العلاء " فى هذه المقطوعة " بالانحراف " : (وأما أسلوب هذا الشعر وهذا النظم فقد وقفت عند انحرافه عن مذهب الشعراء المجودين وانصرافه إلى مذهب الفلاسفة المحققين، ألست تراه فى البيت الأول يعرض الأمر على أنه قضية فلسفية، يقيم عليها الحجة ويقارع دونها بالبرهان، ويصطنع فى ذلك ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين، ويتكلف فى إخضاعها لهذا الوزن الطويل بعض المشقة والجهد ؟) .

وتجدر الإشارة إلى أن حب " طه حسين " " لأبى العلاء " جعله لا يدرسه بقدر ما يعايشه، الأمر الذى جعل الحرية الفكرية فى ظنى تتسرب إلى نفس " طه حسين " بوعى أو بغير وعى، لكنه على أية حال يدرس ظاهرة فى تاريخ أدبنا العربى أو حالة لها خصوصية تركيبها التاريخى والنفسى والاجتماعى يتناوله ومركبه العام، بل يطالب قارئيه أن يتناولوه من هذا المنظور الكلى الذى دخل فى صناعته كالتاريخ والبيئة وعلم النفس ثم الفن ذاته، يقول : (فلنأخذ أبا العلاء كما هو، كما أرادت فطرته وبيئته وظروفه أن يكون، ولنرث له من هذا البؤس المُلِحّ وهذه الحيرة المضنية، ولنستمتع بهذه اللذة الحلوة المرّة التى نجدها عندما نسمع صوته المشرق الحزين ينشر هذا الشعر الذى إن صور شيئاً فإنما يصور رجولة قوية ومروءة صادقة وقلباً رحيماً وعقلاً ذكياً نافذاً وشكاً مهما يعنف فهو لا ينتهى بصاحبه إلى هذا التمرد الوقح الذى نجده عند كثير من الذين أسرفوا فى الثقة بعقولهم) " ص 431 : 432 " .

ولقد صَدَقَنا " طه حسين " حينما نص فى مقدمة كتابه " صوت أبى العلاء " [1] أن عمله يعد ترجمة لفن " أبى العلاء " لا نقداً ولا بحثاً، نعم صَدَقَنا " طه حسين " إذ كان عمله نثراً فنياً جميلاً يحاول فيه " طه حسين

(1) صوت أبى العلاء، المجموعة الكاملة، المجلد العاشر، صدر أول مرة عام 1944م، القسم الثالث .

" معارضة " أبى العلاء "، فى فنه الشعرى، وهو نثر موضوعى، إذ أنه ينثر أبيات " أبى العلاء " ولكنه فن جميل يعكس إعجاب " طه حسين " من جهة بهذه الأبيات، كما يعكس براعة " طه حسين " نفسه فى تفكيك القصيدة وإعادة تركيبها نثراً فنياً جميلاً .

وجملة القول أن لغة " طه حسين " فى حل هذا النظم يعد إبداعاً موازياً للنص الشعرى ذاته، ومن ثم فإنه لا يلفت إلى النص الأصلى بقدر ما يلفت إلى ذاته بفضل البراعة الفنية التى صيغت فيها ترجمة الشعر .

وإذا استحضرنا ما كتبه " طه حسين " عن ذكرى " أبى العلاء " (1914م) ووضعناه إزاء بحثيه التاليين " مع أبى العلاء فى سجنه 1939 م "، " صوت أبى العلاء 1944 م " ، أمكننا أن نؤكد فى اطمئنان بتكاملية ما كتبه " طه حسين " عن " أبى العلاء " جملةً، فإذا كان التاريخ والدراسة الخارجية تغلبان عليه فى كتابه الأول، فإن الفن يغلب عليه فى الكتابين التاليين، وإذا كان فى ذكرى " أبى العلاء " قد أنفق ثلثى كتابه صوب التاريخ والفلسفة وأفرد الثلث الباقى لفن الرجل، فظلم فنه حينما غلبت على دراسته ما هو خارج الفن، فإنه – وكما يؤكد أحدهم – قد عاد فى كتابه " مع أبى العلاء فى سجنه " فأنصف فن الرجل وفى ذلك يقول : (ولعل كتابه الصغير " مع أبى العلاء فى سجنه "، يمثل هذا التطور فى رؤيته النقدية، فهو بعد أعوام طوال يعود إلى شخصية أبى العلاء، فيدرسها دراسة فنية عميقة تخرج منها وقد حببت إلى نفسك هذه الشخصية وازددت فهماً لأدبها، وتذوقاً له وبصراً بأسرار جماله [1])، ويؤكد آخر [2] أن ذكرى " أبى العلاء " إذا كان كالبناء تام التركيب قد عُدت أدراجه سلفاً ليملأها " طه حسين"، فإنه فى كتابه " مع أبى العلاء فى سجنه " قد أحسن فهم أبى العلاء عن ذى قبل .

---

(1) تطور النقد العربى الحديث فى مصر، د. عبد العزيز الدسوقى، ص 271 .

(2) فى الميزان الجديد، د. محمد مندور .

أما إذا أشرنا إلى موضوعية أحكام " طه حسين " عند " أبى العلاء"، رأيناها موضوعية هشة، فلقد افترض أحدهم أن الحكم بقيمة شعر " أبى العلاء " عند " طه حسين " لحب " طه حسين " له يختلف عن حكمه على شعر رجل مثل " بشار " لبغضه إياه، افترض الكاتب أن حكم " طه حسين " على هذين الشاعرين يرجع إلى بعد أخلاقى، فأخلاق " أبى العلاء " فى سيرته أفضل عند " طه حسين " من أخلاق " بشار " فى سيرته (ولكن سلامة هذا الفرض لا تستقيم على أى حال، لأنه فرض متقطع لا تستجيب له السياقات المتكاملة [1])، لكن الكاتب يكشف بعد ذلك عن وقوع " طه حسين " فى تناقض بينه وبين نفسه، فهو فى مواضع أخرى حكم بالقيمة لصالح " بشار" و " أبى نواس " و " مطيع بن إياس " برغم سوء أخلاقهم .

وبهذا الإشكال الذى أثاره " طه حسين " فى نقده الفنى، وأعنى به إشكال الموضوعية فى الحكم، ننتهى من كتاب " مع أبى العلاء فى سجنه"، وبانتهائه نكون قد قضينا وطرنا من نقد الدكتور العميد . فما مثلنا من شواهد نقدية من كتبه السابقة يوقفنا على ملامح الدراسة النقدية التكاملية كما عكستها نصوصه النقدية على المستوى النصى المفرد الذى آثرنا التركيز عليه .

ومن هذا التطواف يمكننا الوقوف على جملة من الملاحظات أثارها نقد " طه حسين " التكاملى الذى يمكن حله إلى عناصره المكوِّنة قبل أن نودعه إلى غيره من النقاد، فمن ذلك :

أولا : لوحظ فى نقد " طه حسين " الفنى التحليلى تجاه النصوص خضوع هذا النقد إلى ثنائية " اللفظ والمعنى "، فهو يتناول لفظ النص من حيث جزالته ومتانته حيناً، ومن حيث سهولته ورقّته حيناً آخر، كذلك شغله المعنى المتكلف والمعنى الجديد المبتكر إلى آخر ما يمكن أن يقال تحت

---

(1) المرايا المتجاورة، د. جابر عصفور، ص 454 .

هذين القطبين، ولقد لاحظنا هذا على مستوى نقد " طه حسين " التطبيقى، على الرغم من أنه كتب بعد ذلك بزمن نقداً نظرياً أنكر فيه أن يفصل الناقد بين اللفظ والمعنى، وأكد على خطأ الزعم بإمكانية الفصل بين صورة الأدب ومادته (وقد استبان لك كما استبان لى أن من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته . فالأدب يوشك ألا يخضع لهذا النوع من التحليل الذى يعمد إليه العلماء وأصحاب الكيمياء منهم خاصةً، فإذا عمد النقاد إلى تحليله فهم يقاربون ولا يحققون [1]) . لكن الواضح هو فصله عند التطبيق بين هذين العنصرين، وبقى لنا أن نحاول تلمُّس سبب ذلك، فسببه عندى يرجع إلى جملة من العوامل، **فأولها** : أن حكمه بالقيمة لصالح اللفظ أو ضده مفصولاً عن ذلك الحكم لدى المعنى، يعد نتيجة طبيعية لفصله فى الأصل بين نوعين من القيمة فى النصوص : القيمة الموضوعية فيما يحمله النص من معلومات تاريخية أو اجتماعية، والقيمة الفنية التى تحصل له عند تذوق النص، وهذا ما أكده أحدهم [2] بإزاء كتابه " مع المتنبى "، أما أنا فأطمئن إلى أن هذا العامل قد شمل تأثيره كل نتاج " طه حسين " النقدى .

أما العامل الثانى : الذى حصر نقده الفنى بين قطبى اللفظ والمعنى، فهو أن ذلك النوع من النقد يتناسب وطريقة " طه حسين " فى تناول النص تناولاً غلبت عليه الصفة الجزئية [3]، فأَخْذُه الأبيات بيتاً بيتاً بشكل جزئى موضوعى دفعه أن يسلك هذه السبيل لطواعيتها ومناسبتها إياه، ومن ثم ربط ذلك بما قدمه من بحث حول بيئته ونفسيته، وبعد ذلك فإن هذا النقد يمكن أن ينحل بيسر إلى مصادره الأولى التى امتاح منها وهى المصادر النقدية القديمة التى طالما سيطرت على نقد القدماء، " كابن قتيبة " و" الآمدى "

---

(1) خصام ونقد " المجموعة الكاملة "، المجلد الحادى عشر، ص 585 .

(2) نقد طه حسين للمتنبى، شحاذة مطر شحاذة، ص 304 .

(3) المرايا المتجاورة، د. جابر عصفور، ص 187 .

وغيرهما، وهذا الأمر يعكس أصوليته – ولا أقول أصالته – إذ عاين " طه حسين " فى عصره مناهج نقدية تحليلية شتى قلما كان يفيد منها، وهو بعد ذلك إذا أفاد من بعضها كانت بمثابة اللمحات المتوهجة فى نقده الفنى، كما ألمحنا بعض شواهد ذلك خاصة فى كتابه " مع المتنبى "، ومع ذلك فعدم إفادته من النقد الحديث وخضوعه لثنائى اللفظ والمعنى قد وضح أثره السلبى جلياً عندما وقع فى حيرة تجاه بعض النصوص الحديثة كنصوص شعراء المهجر، أيقبلها لجمال معانيها وجدتها أم يردها لعدم خضوع لفظها للمعيارية اللغوية القديمة ؟ (1)

وثمة ملاحظة على الناقد " طه حسين " وهى عدم موضوعيته حيناً، إلى جانب غلبة أحكامه الانطباعية غير المعللة حيناً آخر، ولقد ظهرت أحكامه الانطباعية تجاه نصوص وضح إعجابه الشديد بها إلى درجة أن لغته النقدية أصبحت لغة مراوغة انحرفت عن قصدها الإخبارى واتجهت صوب صياغة إعجابه فى لغة أدبية إنشائية تكاد تقلد النص الأصلى وتستعلى عليه حتى أصبح نقده فى هذا الحين يلفت إلى نفسه ولا يلفت غالباً إلى موضوعه،

ويشير د . عصفور إلى حالة الإعجاب الشديدة التى تتلبس " طه حسين " بنص ما، فيقول : (إذا كان الجنوح إلى الخطاب الإنشائى يعنى ابتعاد لحظات الحديث النقدى عن التحليل، وخضوعها لتموجات العواطف الآنية – فإنه يكشف عن معاناة الناقد - المخاطب – فى اقتناص القسمات الخاصة بالعواطف أو الانفعالات المسيطرة على اللحظة . مثلما يكشف عن معاناة فى توصيل هذه العواطف إلى القارئ – المخاطب (2)) . وهذا ما يفسر ميل لغته النقدية إلى المجاز والإنشاء من أمر واستفهام وأفعل التفضيل، ويضيف د . عصفور محللاً أسباب أحكامه الانطباعية وعدم موضوعيتها

---

(1) نفسه، ص 202 .

(2) المرايا المتجاورة، د. جابر عصفور، ص 440 .

بقوله : (إن اعتماد الناقد على " القلب " أكثر من اعتماده على " العقل " هو الأصل فى كل هذا التذبذب، الذى يصيب أحكامه النقدية مثلما يصيب تفسيراته . ويزداد هذا التذبذب حدة بازدياد تقلب الإشارة المرجعية لتقلب اللحظات، وتغير الوضع المكانى للأعمال الأدبية فيما بين القطبين المتناقضين للحب والكره . والصعوبة اللافتة التى يعانيها الناقد – فى مثل هذه اللحظات هى التبرير والتعليل [1]) .

ولقد دفعت الملاحظتان السابقتان – فصله بين اللفظ والمعنى، وانطباعيته وعدم موضوعيته إلى جانب اشتطاطه فى بعض موازناته – بعض النقاد المعاصرين إلى أن يخرج " طه حسين " من دائرة النقاد ويتهم نقده جملة بالخلط والزيف [2] . والواقع أن هذا يعبر عن وجهة نظر نقدية خاصة، وقد لا تتفق معها وجهات نظر نقاد آخرين فى تقويم نقد " طه حسين " لذا أرى أن هذا لا ينقص من إسهامات " طه حسين " فى مجال الدراسة الأدبية والنقدية خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار مدى ما حققه أو على الأقل فتح دونه الباب من حرية البحث وتحديد المنهج ولفت أنظار الشباب إلى نماذج مضيئة فى تراثهم الشعرى، وإذا وضعنا فى اعتبارنا أيضاً طبيعة المرحلة التاريخية التى عاش فيها " طه حسين " أديباً ومفكراً سياسياً أمكننا ألا نسرف فى الطعن عليه، بل لا نغمطه كل جهوده الإيجابية .

ثالثاً : أما عن دراسته النص من الخارج، فلعل الاتجاه التاريخى قد حظى بالمكان الأول فى فكره النقدى، ولم لا ؟!

إن دراسته النقدية التى عرضنا لها كانت فى الأساس تاريخ أدب لا نقداً، أو هى تقع موقعاً وسطاً بينهما، وإذا حاولنا حل مركبه النقدى –

---

(1) نفسه، ص 463 .

(2) علامات على خارطة النقد الأدبى، د. أحمد محمد البدوى، ص 16 .

أو باصطلاح أحدهم [1] تفكيك مبدأ المقايسة فى نقده – فيمكننا رصد أكثر من مُوجِّه غربى، حكم نقده جملة، فكل القضايا فى الفكر والبحث النقدى التى تناولها " طه حسين " هى فى الأصل قد جاءت عنده من خلال مقايسته لنظائرها عند الغرب ولعل تأثره بما سمى النقد الأكاديمى فى فرنسا أظهر من أن نسرف فى التحدث عنه، فلقد تتلمذ لرائدى هذا اللون من النقد " إميل فاجيه " (1847 – 1916م) و "جوستاف لانسون" [2] (1857 – 1934 م) وهو اتجاه حاول الجمع بين التاريخ العلمى والذوق المدرب، وقد ظهر أثر هذا الاتجاه فى جل نتاجه خاصةً " الأدب الجاهلى "، " حديث الأربعاء " .

أما الاتجاه النفسى فلقد رأينا وجوده الممتزج بالاتجاه الفنى على عكس التاريخى الذى غالباً ما كان يصدر به دراساته، قد أكد أحدهم رسوخ قدم " طه حسين " فى هذا الاتجاه – أى النفسى – فى كل نقده، وعد نفسه أى " طه حسين " من فريق القاصدين [3] فى هذا المجال، واهتمامه بالصدق الشعورى لدى دراسته الشعراء، أعظم دليل على سلوكه هذا الاتجاه، فهو يشترك مع " العقاد " فى هذا السلوك (فأخذ كلاهما علم النفس من أقرب طريق بناءً على التجربة المباشرة التى تتوخى الواقع وتلهج بصدق الشعور [1])، رغم ما بين الاثنين من اختلاف عند تطبيق ذلك

---

(1) مجلة فصول، د. عبد الله إبراهيم، بحث " طه حسين – تفكيك مبدأ المقايسة "، ص160 وما بعدها، مج 15، ع 4، شتاء 1997 م .

(2) طه حسين مائة عام من النهوض العربى، فى الذكرى المئوية لمولده، بقلم : مجموعة من الباحثين، د. محمود على مكى، بحث " عصور الأدب العربى "، ص134، وراجع : اللانسونية وأثرها فى رواد الأدب العربى، د. عبد المجيد حنون .

(3) مجلة فصول، د. عصام بهى، " الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ونقده "، ص143، مج 9، ع 3، 4، فبراير 1991 م .

(1) نفسه، بحث : د. لطفى عبد البديع، " طه حسين ومصير النقد الأدبى "، ص 71، مج 9، ع 1، 2، أكتوبر 1990 م .

الاتجاه، على نحو ما سنشير إليه عندما نتحدث عن العقاد . أما الاتجاه الاجتماعى فيعد أحدهم [2] " طه حسين " أهم ممثل لهذا الاتجاه الذى أفاض فيه الحديث عن البيئة العربية لدى أى شاعر تناوله بالدرس والبحث .

وأخيراً فيحسن بنا كى نتم الحديث عن " طه حسين " بعدما عرض الفصل لمواضع التكاملية فى أهم مستوياتها ، وأعنى به مستوى التطبيق على النص المفرد ، يحسن بنا أن ننهى هذا الفصل بمن تعرضوا لهذه التكاملية عنده على مستوى نتاج الرجل كله . خاصةً وأننا فى نهاية كل كتاب تعرضنا له بالبحث والدرس بيَّنا الآراء التى أكدت تكامليته ، فكان ذلك إشارة إلى التكاملية فى مستواها الثانى أى الكتاب المفرد ، وبذا تكتمل صورة التكاملية فى مستوياتها الثلاثة : النص المفرد وهو عملنا المفصل فى الفصل ، الكتاب المفرد المشار إليه فى نهاية كل كتاب ، مجموع نتاج " طه حسين " النقدى **وهو ما سيلى الحديث عنه تواً :**

1- يؤكد د . خلف الله هذه التكاملية العامة بوصفها موقفاً فكرياً يطلق عليه " الكلاسيكية الحديثة " ويشير إليها قائلاً : (هذه الملاءمة الواعية بين السلفية والتجديد – وهى لب الكلاسيكية العربية الحديثة – برهنت على أنها الضمان الذى يمنع كفتى الميزان أن تثقل أحدهما [3]) ، فهذه الكلاسيكية الحديثة تعنى تلك الوسطية فى الموقف النقدى الذى جمع فيها " طه حسين " بين الموروث من جهة والوافد من جهة أخرى محاولاً إيجاد صيغة وسطية تضمن له المراهنة بها على طواعية أدبنا العربى فى الخضوع لها .

2- كما يؤكد قول أحد النقاد المعاصرين أن نقده خاصة فى " حديث الأربعاء " و " مع المتنبى " و" أبى العلاء " (لم يقتصر على النظرة الجزئية

---

(2) المذاهب النقدية، د. ماهر حسن فهمى، ص 204 .

(3) معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة، د. محمد خلف الله أحمد، ص 6 .

أو التفسير الموضوعى وحده بل تجاوزت هذا التصور الكلى للشاعر وشخصيته وعصره ...وهو فى كل ذلك معتمد على الشعر قبل الشاعر، وعلى الأثر الفنى قبل التاريخ [1]) . وما سماه " التصور الكلى " يعكس النظرة الشمولية للعمل الأدبى التى ترى بها التكاملية النص بتاريخه وعصره وبيئته ومبدعه فى دفقة تركيبية واحدة .

3- أما أفضل صيغة لمفهوم التكاملية لدى نتاج " طه حسين " جملة ومنسحباً على النص المفرد ذاته هى ما قدمها د . عصفور فى دراسة مركزة، كثف فيها د .عصفور لغته الواصفة نقد " طه حسين " تكثيفاً جعلها صيغة محكمة، وقد يشفع لطولها قدرتها على التعبير المحكم والشامل فى آن، يقول عن الإجراء الذى اتبعه " طه حسين " عند تطبيقه التكاملية، وهو الإجراء الذى حكمته طبيعة فكره التوفيقى بعامة ومبنياً على الأساس الوظيفى الذى يلعبه مفهوم المرآة (ولذلك نواجه التجاور المكانى للعناصر المكونة للفكر النقدى منعكساً على العناصر المكونة للعمل الأدبى . فتختفى كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى، ويتحول العمل الأدبى إلى أجزاء متجاورة تدرس منفصلة وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية المتجاورة مكانياً فى الكتاب أو المقال والمتعاقبة زمانياً – أحياناً – فى الإجراء، فيبدأ الدرس الأدبى بالحديث عن البيئة أو العصر، ويثنى بالشخصية أو سيرة الأديب ويثلث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا، ومن حيث هو أداء لفظى يؤثر فى الناقد، بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبى إلى أدراج تفرغ محتويات كل منها، لتملأ فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل فى فكر الناقد، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر، أو البيئة، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية...إلخ، مرة، ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية، ثم ينقسم ما

(1) الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد، د. محمد زكى العشماوى، ص 55، 56 .

تبقى من العمل الأدبى ليوضع تحت بطاقات أخرى – أو عناوين – تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية فى عمليات إجرائية متجاورة تبدأ بعصر العمل وبيئته وتنتهى بمعانيه وألفاظه . وعندما تبنى العناصر المكونة للفكر النقدى على هذا النحو يلزم فى حالة قراءتها ودرسها – احترام تجاورها المكانى – ودراستها على ما هى عليه من خلال علاقاتها بالتشبيه الجذرى، وهى المرآة تلك التى تصبح مرايا متعددة منفصلة . لكنها تظل مرايا متجاورة [1]) .

هذه هى الآلية التى حكمت نقده كما وضحها النص السابق، وهى بعد كاشفة عن الاتجاه التكاملى فى نقد " طه حسين ". هذه التكاملية التى عبر عنها د . عصفور بالتوفيقية التى تقوم فلسفتها فى الأساس على التصالح [2] والتجاوب بين عناصر يبدو بينها التعارض والانتفاء .

وإذا كان " طه حسين " أستاذ لجيله ولأجيال بعده، فمن أولئك الذين خرجوا من عباءته واحتفظوا فى نفس الوقت بخصوصية فى شخصياتهم واستقلالية فى نظرتهم حالت دون ذوبانهم فى شخصيته .

---

(1) المرايا المتجاورة، د. جابر عصفور، ص 58 .

(2) نفسه، ص 13 .

محمد مندور

(1907 – 1965 م)

يعد " محمد مندور " أبرز من تعلموا على يد " طه حسين "، وتخرجوا فى مدرسته الأدبية، فقد كان صاحب الفضل عليه فى توجيهه وجهة الأدب والنقد، ولا نخوض بعد ذلك فيما كان بين الرجلين من علاقة ود حميم أو فاتر، كما إننا لن نسرف فى الحديث عن تضلع " مندور " فى الساحة الأدبية والقضائية وفى المعترك السياسى وبلاط الصحافة فكل هذا مبسوط فى بطون الكتب، التى أرخت " لمندور " وحياته ونضاله، كما أن " مندوراً " ذاته أغنانا عن الحديث بشأنه، فى حديث صحفى مطول أدلى به قبل وفاته بعام [1].

إن ما يلفتنا فى " محمد مندور " **ناقداً** هو أن حياته النقدية توزعتها ثلاث مراحل كبرى، ذكرها فى حديثه الصحفى، وعليها اعتمد من كتب عن نقده.

أما أولى هذه المراحل : المرحلة **التأثرية** خاصة فى خلال الأربعينيات ؛ ويمثلها كتاباه : " النقد المنهجى عند العرب " و " فى الميزان الجديد ".

والمرحلة الثانية : الوصفية **التحليلية** وتمثلها آثاره، التى كان نواتها المحاضرات التى ألقاها بالمعهد العالى للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية، خاصة فى خلال الخمسينيات، مثل ما كتبه عن " المازنى "

---

(1) مجلة " المجلة "، حوار أجراه فؤاد دوار، ونشر فى عددى ديسمبر 1964 م، فبراير 1965 م، ويضاف إلى هذين المقالين مقال ثالث بعنوان : " مذهبى فى النقد"، ع 103، يوليو 1965 م . والجدير ذكر، أن فؤاد دوار، قد نشر حوار الأول مع مندور فى كتابيه :

أ – عشرة أدباء يتحدثون، ط 3، 1996 م، القاهرة، فى طبعة مزيدة، ص 223 – 278 .

ب – محمد مندور، سلسلة " نقاد الأدب "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 17، 1996 م .

و"مطران" و " ولى الدين يكن " و" إسماعيل صبرى " و " الشعر المصرى بعد شوقى " .

والمرحلة الثالثة : **الأيدلوجية** التى ختم بها حياته الفكرية والنقدية حينما كتب عن " النقد والنقاد المعاصرون "، وعن نقد المسرح والنقد التوجيهى [1] .

ونعود فنؤكد أنّا معنيون فى هذا الفصل بالبحث عن هذه الدراسات النقدية التى اتبع فيها " محمد مندور " سبيلاً متكاملةً فى مستوياتها الثلاثة، وبالأخص مستوى تطبيقها على نص مفرد . لكن قبل المضى قدماً فى هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن "مندوراً " الناقد قد أسهم إلى جانب نقده الأدب ودراسته، فى لون آخر من الكتابة النقدية وهو ما يسمى بـ " نقد النقد "، بمعنى أنه قد كرس بعض نشاطه النقدى للتعليق على نقد آخرين من النقاد القدماء كما فى " النقد المنهجى عند العرب " أو المحدثين، كتعليقه على " العقاد " الناقد وغيره .

كما تجدر الإشارة أيضاً إلى الاختلاف الواضح عند من كتبوا عن "مندور " الناقد، إذ وُضع مرة ضمن النقاد ذوى الاتجاه الجمالى وأخرى مع زمرة النقاد التحليليين، كما اشتهر عند معظمهم بأنه يمثل الاتجاه الاجتماعى أو الإنسانى . والمتأمل فى هذه الآراء المختلفة يسهل عليه تبريرها إذا ردها إلى تأثر من وضعوه ضمن هذا الاتجاه أو ذاك لما أشرنا إليه من تقسيم " مندور " نفسه حياته النقدية إلى ثلاث مراحل متعاقبة زمنياً ومختلفة إجرائياً . لهذا كله آثرنا الالتزام باتجاه التكاملية، الذى نعنى به فى هذا البحث، لنتعرف على ملامحه عنده، متبعين فى ذلك ما اتبعناه فى حديثنا عن " طه حسين " ؛ أى تتبع دراساته تاريخياً، للوقوف على الخط البيانى الذى يعكس الانحناءات النقدية كما ترسمها آثاره .

---

(1) عشرة أدباء يتحدثون، ص 223 – 278 .

ففى كتابه " فى الميزان الجديد " [1] جمع " مندور " بين الدراسة الأدبية والنقد ، كما أبان عن نظريته الجمالية فى النقد ، حين دعا إلى " الأدب المهموس " . ولم يخلُ هذا الكتاب من مجموعة من الأبحاث فى النقد النظرى وكذا التطبيقى والدراسة الأدبية ، تسرى بين أوصال آراء " مندور " ، فيها النزعة الجمالية التى بدأ بها مراحله النقدية التالية ، لكن هناك دراسة نقدية يصح أن نلحظ شمولية " مندور " فى بلورتها ، إلى حد أننا نظن تكامليتها ، وأعنى بها دراسته حول قصيدة " أخى " " لميخائيل نعيمة " ، فنلاحظ أن حماسه لهذه القصيدة جعله يوجه لها طاقته ويستثمر ملكته النقدية فى تبيان مواضع الجمال والخلود الإنسانى فى هذه القصيدة .

ويمكننا إجمال الاتجاهات النقدية التى تقلبت دراسة " مندور " فيها على النحو الآتى :

- الاتجاه النفسى : فقضية الصدق هى عصب إيمانه بهذا الأدب وتسميته له بالمهموس، يقول : (الشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه فى نغمات حارة ولكنه غير الخطابة التى تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلوب) " ص 65 " . ويلى بروز العنصر النفسى فى الرتبة لدى دراسته قصيدة " نعيمة " .

- الاتجاه الفنى : الذى نلحظ فيه خطين : الأول : امتزاجه أحياناً بالعنصر النفسى – كما رأينا عند " طه حسين " أحياناً - . والثانى : اعتماده على التأثرية والانطباعية ، إذ عرض الأبيات على قلبه وإحساسه ثم تأمل ما تثيره ألفاظ القصيدة فى نفسه ؛ ولعل هذا ما دفعه إلى التركيز على

---

(1) فى الميزان الجديد، تأليف د. محمد مندور، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1983 م،وأُلِف أول مرة عام 1944 م، وكان فى الأصل مجموعة مقالات نُشرت بمجلة الثقافة والرسالة .

لفظ القصيدة وموسيقاها، لما يثيرانه فى نفس القارئ من مشاعر نفسية وإنسانية خصبة، يقول : (" أخى " ! فأنا إذاً شريكه فى الإنسانية، وأنا قريب منه وهو قريب منى، ومتى قربت استطاع أن يهمس لأننى سأسمعه، وسيشجينى صوته الرقيق القوى المباشر، وهو ينقل إلىّ قوة إحساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذى يستنفد الإحساس العربى. " يقدس ذكر من ماتوا " وهذه ألفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية . فيها قدسية الدين، فيها نبل الوفاء، فيها جلال الموت . مشاعر شتى تجمع إلى النفس ثروة رائعة . وهو يعظم " بطش أبطاله ") " ص 66 " . أما الموسيقى فيوليها " مندور " اهتماماً خاصاً، ذلك لمطابقتها الإحساس الغالب على القصيدة فهى كالترانيم الأوروبية (... فيه الموسيقى، الشعر من " الوافر " ولكنه متصل باتصال الإحساس حتى لا أكاد أرى فيه ذلك الإيقاع Rythme الذى يفسد الكثير من موسيقى شعرنا عندما تستقل الأبيات موسيقاه بما يسميه الأوروبيون ترنيماً Melodie وفى هذا ما يماشى الحزن المتصل والألم الخشوع " ص 68 ") .

بهذا التحليل المتعمق لألفاظ القصيدة، يبرهن " مندور " على أهمية تعاون المنهجين الجمالى والنفسى فى كشف سر جمال القصيدة وخلودها، لاسيما حينما يلفت إلى اعتبار ظروف تأليفها فى ملمح تاريخى، إذ أشار إلى أن هذه القصيدة ألفت فى أثناء إحدى الحروب الكبرى ولذا عدها إحدى قصائد " أدب الملابسات " " ص 65 " . وتكاد تكون هذه الدراسة هى الوحيدة فى مرحلة نقده الأولى الجمالية، ولعلنا نلاحظ أخيراً أن المنحى الجمالى الذى نقد به القصيدة قد تأثر فيه بالمنهج اللغوى، خاصة فى مستواه الصوتى [1] فى هذه الحقبة، وتفسير ذلك يبدو هيناً، إذا علمنا أن " مندوراً " حينئذ قد كان على صلة حديثة العهد بما درسه فى فرنسا عن أوزان الشعر وإيقاعاته .

---

(1) تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ت . فاروق العمرانى، ص 158 .

ويبدأ " مندور " مرحلته النقدية الثانية " التحليلية " بمجموعة من الدراسات الأدبية، حول بعض الشعراء، نختار منها ما سلك فيها سبيلاً شاملةً الدراسة الخارجية والداخلية معاً، ونتجاوز ما أوقف فيها جهده على الدراسة الموضوعية وحسب دون أن يتجه إلى الدراسة المتخصصة الداخلية[1]، ذلك التزاماً منا بأن الدراسة ذات الملامح التكاملية تشترط وجود دراسة فنية تعينها غيرها من الدراسات الخارجية .

أما دراسته عن " مطران "[2] فقد حاول فيها " مندور " الإلمام بشخصية " مطران " وفنه فى خطوط عريضة، يحكمها المنهج الاستقرائى الانتقائى، ولقد أمسك بأحد اعترافات " مطران "، الذى يكشف عن طبيعته النفسية وأقام عليها الدراسة كلها، مؤكداً أن هذه الطبيعة النفسية هى مفتاح شخصية الرجل وفنه معاً، أما اعتراف "مطران" فقوله : (...فى المعاودة وحدها تاريخ تكون شخصيتى، فقد كان هناك عاملان يفعلان فى نفسى : شدة الحساسية ومحاسبة النفس، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسى على نمط خاص[3]) .

ويستخلص " مندور " من اعتراف " مطران "مادة تمثل مفتاح شخصيته، التى انعكست على شعره، وبذلك يكون قد حدد لنفسه مدخله فى هذه الدراسة وأعنى به المدخل النفسى، (فصفة المعاودة ومحاسبة

---

(1) مثل : إبراهيم المازنى، تأليف د. محمد مندور، الناشر : مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الفجالة، القاهرة .
محاضرات ألقيت عام 1954 م على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية، وفى هذه الدراسة يهتم مندور بالدرس الخارجى من تاريخى ونفسى، ولم يتعرض لفن الرجل إلا فى لمحات خاطفة تعميمية كما فى ص 56 وما بعدها
(2) خليل مطران، تأليف د. محمد مندور، محاضرات أُلقيت عام 1954 م على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية .
(3) نقلاً عن نفسه، وقد نشر مطران اعترافه ذاك بمجلة " المقتطف " عام 1939 م .

النفس وشدة الحساسية أبت على الخليل أن ينهج هذا المنهج التقليدى، حتى ليكاد يختفى الضمير أنا من شعره... روى قصة غرامه المبرح بضمير الغائب فى سلسلة قصائد جمعها تحت عنوان واحد هو قصة عاشقين) "ص4"، ثم ينتهى قائلاً : (..... هكذا يتضح كيف أن طبيعة خليل مطران النفسية لم تسمح لحياته وآرائه وعواطفه بأن تظهر سافرة فى شعره وإن كنا نستطيع أن نستنتج بطريق غير مباشر بعض هذه الحقائق التى حرص على تنكيرها) "ص 6، 7 " .

أما دراسته التاريخية فتبدو واضحة، عندما تعرض لأصل " مطران " الجنسى من جهة أبيه، فقد خلص الباحثون إلى أنه عربى أزدى يمنى الأصل، وتنقلت قبيلته شمالاً إلى غسان ثم إلى الشام حيث اعتنق الكاثوليكية بعد الأرثوذكسية ؛ أما أمه فيقول عنها الكاتب : (أما أمه ملكة الصباغ فكانت من أسرة فلسطينية عريقة، وكانت تتذوق الأدب وتقرض الشعر وكذلك كانت جدته لأمه) " ص 7 "، ثم يتحدث عن ثقافته الواسعة، ففضلاً عن العربية قد أجاد الفرنسية والتركية، ثم تعلم الأسبانية، وتنقل من مهجره من باريس إلى البرازيل حتى استقر به المقام بالإسكندرية، حيث جمع بين الأدب والتفوق التجارى، ولقد عاش " مطران " ثلاثة أرباع قرن، وكان هواه السياسى مضاداً للآستانة متغنياً فى بعض شعره بالحرية، دون أن يجهر بذلك، ودليل عشقه الحرية تغنيه بالمارسيليز نشيد الحرية للثورة الفرنسية " ص 5 " .

ومما سبق لوحظ إفادة " مندور " المباشرة مما قرره " سانت بيف " حول أهمية إفادة الباحث من سيرة الأديب الشخصية واعترافاته الشخصية التى تسهم فى رسم قسماته النفسية ومن ثم فنه، كذلك نلمح إفادته مما قرره " تين " حول أهمية اعتبار البيئة وأثرها، فالبيئة التى أحاطت بـ "مطران" قد نمّت عنده اتجاهات معينة فى شعره، كشيوع المناسبات العامة والخاصة حتى المبتذل منها . " ص 10 "

أما ملامح الدراسة الفنية فأهم ما نلاحظه فيها اعتمادها على الانتقاء، بمعنى أن " مندوراً " أخذ بعض النصوص عينات، يستدل بها على مفتاح شخصية "مطران" " المعاودة، محاسبة النفس، شدة الحساسية " . فرأيناه يلتقط هذا الخيط ويفترض أن هناك قدراً كبيراً من الرومانسية ظهرت فى شعره الوجدانى ذى العاطفة المتأججة، وقد حاول"مطران " أن يكبح جماحها ويخفى هذه العاطفة وهذه الوجدانية تحت قيد الفكر والعقل، ومن هذا الفرض يبدأ " مندور " فى تلمُّس الشواهد التى تدل على صحة ذلك، فاختار ثلاثة مواقف " من ص 19 إلى ص 26 " يبدو فيها " مطران " شاعر الرومانسية الشرقية التى كبح جماحها العقل، وهذه المواقف الثلاثة تتجلى من خلال ثلاث قصائد هى : " المساء " و " الأسد الباكى " و "الشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضا وسكينة النفس " .

ثم يرصد " مندور " بعض الخصائص الفنية فى شعر " مطران "، هذه الخصائص التى أطلق عليها طبيعته الشعرية، فمنها الخيال الذى جعله يتصور الشخصيات وينفعل بها كما فى شعره القصصى، ومنها الحلول الشعرى .

ففى قصيدة " المساء " مثلاً تحل الطبيعة فى ذات الشاعر وينفعل بها . أما عن الصياغة الفنية فى شعره فيدرجه " مندور " ضمن مدرسة " زهير " الشعرية التى تعاود النظر فى الصياغة دون أن تفرط فى اللفظية والبديع "ص12 " . فهى صنعة محكمة إلى حد الخفاء، والسبب الأول عند " مندور " فى صنعة " مطران " ما قلناه سابقاً أو افترضه " مندور " من مفتاح " مطران " النفسى " المعاودة " .

وفى القسم الثالث من بحثه عن " مطران " ينبهنا إلى صعوبة دراسته الفنية المتكاملة فى شعر " مطران " وذلك لصعوبة فصل العناصر الفنية فيه فيقول : (والواقع أنه من الصعب أن تفصل فى شعر مطران عناصره الفنية

المتداخلة وذلك لأنه يصدر فى هذا الشعر عن ملكة مركبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير) " ص 43 " .

ولقد أخذ عينة أخرى من شعر " مطران " وهى قصيدته الطويلة (1806 – 1870) فحاول درسها فنياً ، مجملاً ما تحتويه هذه القصيدة من خصائص فنه وشخصيته على السواء ، فيقول : (...وهكذا يجمع الخليل بين وصف الملاحم وقوة الدراما ودقة التصوير فى فن مركب لا نتردد فى الجزم بأن مطران لم يحكم صياغته عندما أنشد هذه القصيدة لأول مرة فى صدر شبابه ، وإنما أحكمه عندما عاد إليها بالمعاودة والتنقيح قبل أن يستهل بها ديوانه على نحو ما فعل طوال حياته فى غيرها من القصائد التى نشرت لأول مرة فى الصحف والمجلات والدوريات ثم تناولها بالمعاودة والتنقيح قبل أن تنشر فى ديوانه) " ص 50 " .

فهكذا بدا لنا ما يضيفه المنهج التاريخى من قيمة إذا أحسن توظيفه ، وهذا ما فعله " مندور " عندما علل خلل صياغة بعض شعر " مطران " قائلاً : (... وبذلك تجتمع لنا فى هذه القصيدة كافة العناصر المركبة المتداخلة التى تتكون فيها شاعرية مطران بل وشخصيته الإنسانية) "ص53". وفى لفتة نقدية ذكية يقول :

(... ولما كان مطران مدركاً لعنصر الدراما أى الحركة والصراع فى الحياة بفطرته الشعرية ، حتى لنرى هذا العنصر متدفقاً فى أروع قصائده ، فإن وصفه قد جاء منسجماً مع نظرية لسنج التى تضمن التفوق لشعر الوصف فى مجال الحركة وتتابع اللمحات فى الزمن) " ص 42 " .

وهكذا تلفتنا هذه الدراسة إلى تكامليتها بعامة وهذا ما دفع أحدهم إلى أن يصف منهجه فيها بالانتقائية : (... نتبين أن المنهج الذى اتبعه لدراسة شعر مطران ، لا يخلو من انتقائية ، فعلم النفس يجاور تاريخ الأدب ، والتفسيرات الاجتماعية تقاطع التقييم التأثرى وهو يستمد مقاييسه من ثقافته

الجامعية التى تستمر رغم تباعد المسافة الزمنية لفترة التلقى، فى إمداده بمعاييره المرجعية [1])، ويلاحظ أنه حينما تعرض لأداة الوصف عند "مطران " أشار إلى أن هذا الوصف كان منسجماً مع نظرية " لسنج "، فقد لوحظ فى ظنى امتداد مرحلته النقدية الجمالية الأولى فيما كتبه بالمرحلة الثانية التى تقع دراسة " مطران " فى دائرتها، حيث اهتم " مندور " (بطرائق الأداء اللغوى للقصيدة، وحرصه على التأنى إزاء العلاقات التى تشكلها والتوقف إزاء كل كلمة أو صورة أو كيفية إيقاع [2]) .

أما عن دراسته عن " ولى الدين يكن " [3] فهى فى رأيى خالية من الدرس الفنى، رغم أنها حوت دراسة خارجية جيدة حول تاريخ " ولى الدين يكن " ونفسيته وبيئته، لكن تجدر الإشارة إلى أن " مندوراً " بمنهجه الذى اتبعه فى هذا الكتاب قد أغرى أحد الباحثين، فحكم على منحاه فى هذه الدراسة بأنه يعتبر نموذجاً لتطبيق المنهج التكاملى، ذلك أن " مندوراً " قد قسم كتابه إلى أربعة حقول، جعل كل حقل فى فصلين، كرَّس الحقل الأول للدراسة التاريخية، والحقل الثانى للدراسة النفسية، والثالث جعله للدراسة الاجتماعية، أما الحقل الرابع فقد صرفه للدراسة الفنية الموضوعية .

---

(1) محمد مندور وتنظير النقد العربى، د. محمد برادة، ص 93 .

(2) مجلة الكاتب، نقد الشعر عند محمد مندور، د. جابر عصفور، ص 36، ع 187، القاهرة، أكتوبر 1976 م .

(3) محمد مندور، محاضرات عن ولى الدين يكن، الناشر : مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، 1956 م، محاضرات أُلقيت على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالية، 1955 م .

فمنهج " مندور " على هذا النحو يقدم دراسة تكاملية تقوم على " التكافؤ والتوازن "[1] بين الاتجاهات النقدية الأربعة، وهذا الحكم لا يتفق وحكمنا عليه، إذ أن " مندوراً " – كما بيَّنا – لم يعط أى نص من النصوص الشعرية حظه من التحليل والنقد، بل كان همه فى الحقل الرابع تصنيف الأغراض الشعرية التى انتظمت شعر " يكن " فحسب دونما تحليل أو تقويم على مستوى شعر " يكن " كله أو على مستوى نص مفرد يمثله .

وتشبه دراسة " ولى الدين يكن " دراسة " إسماعيل صبرى "[2] ، فقد طبّق فيها " مندور " نفس المنحى الذى نحاه فى بحثه عن " يكن "، فقد طبق منهجاً موضوعياً يتضمن دراسة خارجية، وبحثاً عن أصالة " إسماعيل صبرى " وتلمّس خصائصه النفسية والأخلاقية من خلال شعره، و " مندور " يعتمد على مختارات من شعره التى تمثل تاريخ الرجل ونفسيته، ولكننا نستطيع أن نخرج من هذه المحاضرات بمثال كان للمنهج الفنى فى الدراسة حظه الوافر، وهى دراسته حول قصيدة " لواء الحسن " 1901 م[3]، إذ درسها " مندور " تاريخياً ونفسياً واجتماعياً، أما ملامح الدراسة الفنية فتتضح فى تأكيده فى غير موضع أن شعر الرجل يعد أصدق تمثيل لمزاجه الوادع وطبعه السمح وذوقه القاهرى أو الصالونى وشاعريته الجميلة . وهو بهذا يطبق أحد أسس المنهج الأسلوبى بمعناه الأوروبى فى الدراسة الأدبية، على يد " جورج بيفون " فى مقولته " الأسلوب هو الرجل "[4] . ومن هذه الملامح أيضاً اعتماده على عنصر المقارنة، فالاختلاف بين " صبرى " و"يكن " ظاهر فى شتى النواحى .

---

(1) المناهج النقدية فى نقد المعاصرين، بحث دكتوراه مخطوطة، إعداد محمود عبد الحسين البستانى، جامعة القاهرة، 1973 م .

(2) محاضرات عن إسماعيل صبرى، ألقاها الدكتور محمد مندور على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية، 1955 م، الناشر : مطبعة الرسالة .

(3) نفسه، ص 70 .

(4) نفسه، ص 19 .

على هذا النحو سار " مندور " فى محاضراته عن " صبرى "، ولعل طبيعة هذه الدراسة – أى كونها محاضرات – اقتضت أن تكون غير جزئية فى الدراسة الفنية إذ جاءت عامة شاملة شعر الشاعر، قصد فيها أن يكمل الصورة العامة التى يرسمها لشعر الشاعر وحياته، وهذا ما دفع باحثاً سابقاً [1] أن يقرنها – أى هذه الدراسة – إلى جانب دراسة " يكن " بوصفهما تمثلان الدراسة المتكاملة التى تتكافأ فيها الاتجاهات النقدية الأربعة وتتوازن . وإذا كان هذا الحكم فضفاضاً على مستوى دراسة " يكن "، فإنه يقارب الحقيقة – ولا يمثلها – على مستوى دراسة " صبرى " التى أفاد فيها " مندور " من بعض مظاهر النقد الأسلوبى فى ميل شديد نحو الذوقية .

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن " مندوراً " قد حاول الإحجام قدر ما استطاع عن إصدار حكم قيمة صريح، إلا إذا اعتبرنا اختياره بعض الشعراء بالبحث والدرس كمثل "مطران " و " يكن " و " صبرى " لوناً غير مباشر من الحكم بالقيمة لصالحهم .

وما زلنا نساير " مندوراً " فى مراحله النقدية ولن نتجاوز مرحلة نقده الوصفى التحليلى – المرحلة الوسطى –، ليوقفنا إزاء مجموعة من الدراسات الأدبية القيّمة، التى لا تخلو من لمحات تكاملية لافتة فى ثلاث حلقات تحت اسم " الشعر المصرى بعد شوقى " . ففى الحلقة الأولى [2] من هذا الكتاب نلمح دراسة مجملة لصاحبى الديوان : " العقاد " و " شكرى " بوصفهما شاعرين صدرا فى أشعارهما عن دوافع نفسية خالصة، ولقد غلبت الملاحظة النفسية على دراسته الشاعرين، خاصة " شكرى "، ولولا خفوت الملمح الفنى فى كلتا الدراستين لأصبحتا متكاملتين .

---

(1) المناهج النقدية فى نقد المعاصرين، بحث دكتوراه مخطوطة، إعداد محمود عبدالحسين البستانى، ص 561 .

(2) الشعر المصرى بعد شوقى، الجزء الأول، تأليف د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، الفجالة، القاهرة .

أما الجزء الثانى [1] : فقد خصه " مندور " لدراسة شعراء " أبوللو " بادئاً " بأبى شادى "، إذ أفرد فصولاً بعينها أَلَمَّ فيها بحياة الرجل ونفسيته وفنه جملة، الأمر الذى يشير إلى تكاملية حديثة على مستوى نتاج الشاعر جملة، ففى فصل بعنوان " شاعرية مبكرة " " من ص 25 إلى ص 30 " يعد دراسة تاريخية بالمعنى الحقيقى الذى قرره النقاد الفرنسيون الثلاثة، وتحت عنوان " أبو شادى وشعره الغنائى " من ص 22 إلى ص 24 " تعد دراسة نفسية وفنية أكد فيها " مندور " طغيان الذاتية فى شعره وبروز شخصيته فى هذا الشعر، وناقش قضية طبع الرجل الشعرى، أما ما كتبه تحت عنوان "نضوجه وفلسفة شعره " " من ص 31 إلى ص 42 " فتُعدّ دراسة نفسية وفنية معاً، قد أحسن توظيف المنهجين التاريخى والنفسى فى الإجابة عن بعض الأسئلة وتفسير بعض الظواهر فى شعره، مثل تفسيره ظاهرة غزارة إنتاج "أبى شادى "، وظاهرة غموض شعره ونثريته أحياناً .

وفى مستوى أخص من سابقه يركز " مندور " على فن الأوبرا عند " أبى شادى " ليوليه هو الآخر دراسة متكاملة، ففضلاً عما كتبه من تاريخ حياة الشاعر وتدخل العنصر الوراثى فى قوله الشعر " من ص 25 إلى ص 30 " يؤكد أن عام 1927 م كان بداية كتابته مجموعة من المسرحيات الغنائية الشعرية مثل : إحسان - زنوبيا... وغيرهما . أما الدراسة النفسية فتظهر من مقارنة " مندور " بين نفس " أبى شادى " ونفس أستاذه " مطران " ليبين اختلافاً جوهرياً بين النفسين، فإذا كانت نفس " مطران " مقيدة فنفس " أبى شادى " مرسلة، ويفسر أثر هذه النفس فى فن الرجل وتأثيرها فيه، يقول : (... ومثل هذه النفس الخصبة السيالة التى تقول الشعر على الهاجس وتتدفق فى كل واد، لا تستطيع أن تتطلب فى فنها الاستواء والثبات على مستوى فنى محدد . وهى أشبه ما تكون بالسيل الجارف الذى قد يحتمل الدرر والأصداف كما يحتمل القش والزبد) " ص 17 " .

---

(1) نفسه، الجز، الثانى، د. ت .

أما الملامح الفنية لهذه الدراسة فتبدو عامة غير جزئية، ينحو فيها نحو التفسيرية، إذ حرص على التلخيص النثرى لمضامين أوبرات " أبى شادى " مستعيناً فى ذلك التلخيص بشتى الاعتبارات التاريخية والنفسية، ولعل من أظهر ملاحظاته فى أوبرات " أبى شادى " (أن معدن شعره فى هذه الأوبرات لا يختلف بالبداهة عن معدن شعره العام فى قصائده ودواوينه) " ص 17 "، كما أن لغته فيها مالت إلى السهولة والنثرية، معللاً ذلك تاريخياً بثقافة " أبى شادى " الواسعة، وليس معنى هذا أن هذه السهولة طبعت جميع أوبراته، بل لم يعدم أحياناً (...أن يسمو به الهاجس إلى ذرى الشعر وموسيقاه المرهفة) "ص17 " .

ثم ننتقل إلى دراسة أخرى تشبه دراسة " أبى شادى " من حيث المنحى العام فى البحث، لكنها تفضلها وأعنى بها دراسته " الشابى روح ثائرة " " من ص 63 إلى 75 "، إذ تعرض لشعر " أبى القاسم الشابى " فى دراسة فنية نفسية حظ التاريخ فيها قليل، والدراسة بعامة تكاد تكون متكاملة، إذ ألمَّ " مندور " سريعاً بحياة " الشابى " وشخصه ومعاناته مع مرضه، ثم تعرض لنفسيته التى وصفها بأنها روح ثائرة وجعل من هذا الوصف مفتاح شخصية " الشابى " فى شعره، خاصة فى إرادته اللافتة للحياة .

لكن هناك نصاً مفرداً بعينه اتجه إليه " مندور " بالدراسة الشاملة وهو قصيدته " الصباح الجديد " " ص 70 " تناولها بالدرس الفنى فحللها تحليلاً ينطوى على حكم قيمه لها بالروعة والجمال . ويمثل الملمح التاريخى فى هذه الدراسة ما كتبه عن حياة هذا الشاعر الخاطفة، ومرضه الذى أودى به مبكراً " من ص 63 إلى ص 64 " . وقد اعترف " مندور " أنه كان يود تحقيق تاريخ قصائد " أبى القاسم " لولا أن الشاعر قد أخذه بسحر شعره فأنساه ذلك " ص 73 " .

وهكذا لم يعوِّل " مندور " كثيراً على الدراسة التاريخية التى لابست تأليف " الشابى " قصيدته، لكننا نلاحظ اهتمامه بجانب آخر، شكَّل أهم ملامح دراسته وهو الملمح النفسى، إذ ركز جهده حول شخصية " الشابى " ونفسيته التى تمثلها روحه الثائرة، التى طبعت شعره كله بما فيه قصيدته " الصباح الجديد "، وبهذه الروح يتميز شعر " أبى القاسم " عن شعر زملائه من جماعة " أبوللو "، فمن (...هذه الروح استمد شعره الذى ربما كان أقوى هذه الجماعة طاقة شعرية وحدة عاطفة وثورة روح) "ص 63 " .

ويُدلف " مندور " من نفسية الشاعر إلى فنه لأثر هذه النفسية فى تلوين قصيدته أو بالأحرى شعره ؛ لأنها شكلت مظاهر جمال فنه جملة – على النحو الذى نهجه سابقاً عند " مطران " – وبخاصة " الصباح الجديد " ، فشاعرنا فى هذه القصيدة (... لا يقنع فى استخدام اللغة بالتعبير التقريرى، بل ولا بالتصوير البيانى الذى يرنح الخيال، ويطلقه من إسار الواقع، وإنما ينجح مع كل هذا فى استخدام أصوات اللغة استخداماً موسيقياً منقطع النظير، لأنه قد أصبح فى هذه القصيدة وسيلته للتعبير والإيحاء بذلك الجو النفسى المركب) " ص 72 "، وأهم ما يلفت " مندوراً " فى هذه القصيدة هو موسيقاها الجميلة التى تتساوى مع جوها النفسى وتتلاءم مع دعوة الشاعر المتكررة جراحه بالسكون، وهى على أنها لا تصدر من نفس الشاعر بتأمل وتحليل مقصودين، فإنها تستحق عند " مندور " التأمل والتحليل، فهذه الموسيقى قد (... صدرت مجاراة لتيارات النفس، وبأمر منها، وقد استخدم فيها الشاعر ما يسمى بالقافلة أو القرار وهو تلك المقطوعة الثلاثية التى ترددت فى القصيدة عدة مرات، وليس ترددها عن صنعة وترتيب وافتعال، بل مجاراة لضرورة نفسية يحسها الشاعر وهى ضرورة الإيحاء إلى نفسه بالصبر والتجلد، ومغالبة الأسى والهموم التى تعاوده وتلح عليه، وهو يصارعها صراعاً مستمراً داعياً جراحه إلى السكون وشجونه إلى السكوت، ومبشراً روحه بأن الصباح قد أطل من وراء القرون) " ص 72 " .

وهكذا نلاحظ مرة أخرى فى هذه الدراسة الفنية بروز العنصر اللغوى والصوتى بنوع خاص، الذى يظهر حيناً ويختفى آخر، كما نلاحظ أنه يسبر أغوار القصيدة فى ضوء نفسيته إلى جانب لغته، ليبين عن جمالها الحقيقى .

وتوقفنا دراسته عن الشاعر " على محمود طه " لأنها دراسة شاملة، بدا فيها مستوعباً ما كُتب عن الشاعر وفنه لكُتَّاب سابقين على دراسته، وعلى الرغم من أن هذه الدراسة ذات مستوى عام، تناول فيه نتاج " على محمود طه " جملة متمثلاً فى سبعة دواوين، فإننا نرى فيها نموذجاً لتضافر الاتجاهات النقدية تضافراً جيداً أخرج لنا فى النهاية دراسة متكاملة ومتماسكة فى آن عن شعر " على محمود طه "، فتتبع حياة الرجل منذ مولده سنة 1902 م بالمنصورة وتقلبه فى مراحل التعليم المختلفة، وكذا تقلبه بين شتى الوظائف حتى انتهى به المطاف بدار الكتب وكيلاً لها سنة 1949 م سنة وفاته " ص 82 " .

والمنهج التاريخى الذى هيمن على دراسة " مندور " الأدبية قد منحه الفرصة للوقوف على تطور نفسية الرجل وانعكاسها على فنه، ومن هنا يقع " مندور " على الأساس النفسى المحورى فى حياة الشاعر وهى هذه الروح " الإبيقورية " التى شكلت فلسفته فى الحياة وإقباله على لذات الحياة ومتعها . ولعل ديوانه " زهر وخمر " سنة 1943 م يمثل هذه الروح أصدق تمثيل فى أهم أطوارها " ص 102 "، أما ديوانه " الشوق العائد " سنة 1945 م فيمثل خفوت حدة هذه الروح وانكماشها إلى جانب التواضع، حيث أخذ بعد ذلك الشاعر فى تركيز مشاعره (...والتحديد فى تجارب الحياة) " ص 104 " .

وبهذه اللفتات التاريخية والنفسية يخلص إلى أهم خصائص فن الرجل، فسمى شعره بـ " شعر التحليق "، ولفت النظر إلى أنه (شعر ذاتى له معجمه الخاص، ويخطئ من يظن أنه ينفذه بالعقل وحده دون الحس لأنه

شعر الأداء الحسى والوجدان أو الخيال المحلق) " ص 76 "، ويلاحظ " مندور " أن الذاتية قد توارت بعد ذلك، إذ غلبت الاجتماعية والموضوعية على القسم الثانى من ديوانه " شرق وغرب " سنة 1947 م الذى كتبه تحت عنوان " أصوات من الشرق "، مؤكداً أن هذا التغير طبيعى موازٍ لتقدم الشاعر فى العمر " ص 108 " .

وينهى " مندور " بحثه بإنصاف " على محمود طه " ممن اتهموه بالضجيج اللفظى تارة، أو الأداء النفسى تارة أخرى، مصححاً ما شاع عنه بتأكيده أن روح الشاعر الانبساطية قد تماشت مع فنه، وأن تاريخ حياة الشاعر ونفسيته وأخلاقه قد اتفقت جميعاً فى جعله شاعر الأداء الحسى، (...ولعله قد صور نفسه تصويراً صادقاً بلفظة " الملاح التائه " الذى يجدّ فى البحث عن متع الحياة بدلاً من أن ينطوى على نفسه ويستغرق فى تأملاته ساخطاً على الحياة متبرماً بها شاكياً من وطأتها) " ص 110 " .

ولو أن " مندوراً " قد تناول نصاً مفرداً للشاعر بهذا البحث الشامل لجاء بحثاً تكاملياً جيداً على مستوى النص، أما توزعه على مستوى شعره جملة فقد أبهت ملامح التكاملية فيه .

وأول ما يلفتنا من دراسات فى الجزء الثالث من الكتاب [1] دراسته التى تناول فيها شاعرين مَثَّلاَ الكلاسيكية الجديدة فى ظنه، أى فى أنهما قد صبّا مضامين جديدة فى الشعر فى قوالب كلاسيكية تقليدية، وعلى الرغم من أن دراسة " مندور " هذه تدخل ضمن ما سميناه التكاملية فى مستواها العام أى فى مجموع شعر الشاعرين، فإننا نشير إلى ملامح تكاملية هذا المستوى . فمن ذلك الملمح التاريخى الذى يتمثل فى أنه قد درس كلا من " عزيز أباظة " و " عبد الرحمن صدقى " فى ديوانيهما " أنات حائرة "

---

(1) الشعر المصرى بعد شوقى، الجزء الثالث، تأليف د. محمد مندور، مؤسسة الثقافة الجامعية، 1958 م .

" لأباظة "، و " من وحى المرأة " لـ " صدقى "، إذ لاحظ شخصية كل منهما وتاريخ ديوانيهما أن موت زوج كل منهما كان بداية لتفجُّر الشاعرية فيهما، وتبدو إشارته النفسية حينما يلمح إلى صدق الشاعرين فى عاطفتهما الحزينة التى لونت شعرهما .

أما الدراسة الفنية فتتضح فى أكثر من مظهر، أولها فى أنه قد أقام الدراسة على أساس الموازنة بين الشاعرين من جهة وشعرهما من جهة أخرى، وإن كنا نحس إعجابه بديوان " صدقى " عن ديوان " أباظة "، ذلك لقربه من نفس " مندور " - وهو حكم نستشعر فيه غلغلة مرحلة " مندور " النقدية الأولى وهى الجمالية – يقول : (...ومما لا شك فيه أن عبد الرحمن صدقى بشعره وأدبه وظروف حياته واتجاه روحه ومنبته يعتبر أقل محافظة وحفاظاً على التقاليد من الشاعر عزيز أباظة الذى يلوح أن ميوله الدينية الروحية قد عززت فى نفسه نزعة المحافظة والحفاظ على التقاليد اللغوية والدينية والإمعان فى هذه المحافظة) " ص 84 " .

وينتهى " مندور " إلى حكم صريح، مبنى على التأثرية فى قوله : (..... وهكذا يبدو ديوان " من وحى المرأة " أكثر بساطة وإلفاً وواقعية مؤثرة من ديوان " أنات حائرة " الذى يبدو أكثر جلالاً وأحياناً أكثر قوة ولكنه أقل إلفاً وإن استوى الديوانان فى الصدق والحرارة وقوة التأثير مما يبرر المكانة المرموقة التى يحتلها هذان الديوانان فى شعرنا المعاصر) " ص 95 " .

وأبرز ما يلفت فى أحكام " مندور " اهتمامه بالمضامين الصادرة من ذات الشاعر وتجاربه الشخصية لا الناتجة عن ذاكرته، ولذا فهو يؤكد على جودة مضامين الشاعرين، خاصة حينما صبَّاها فى قالب تقليدى دون وعورة فى اللفظ أو غير ذلك، وهذا هو مقياس الجودة الذى وضعه " مندور " لما سماه بـ " شعر الكلاسيكية الجديدة " " ص 82 " .

وخلاصة القول أن منحى " مندور " فى دراسته شعراء هذا الكتاب، التى قد نحت نحواً تكاملياً عاماً فرغم هذه التكاملية فلا نكاد نظفر بدراسة تكاملية على مستوى نص مفرد سوى دراسته لنص " إسماعيل صبرى" " لواء الحسن "، وأيضاً دراسته لنص " الصباح الجديد " " للشابى "، لكن " مندوراً " – كما يتضح من خطة كتابه – قد صرف همه إلى عرض أكبر عدد ممكن من شعراء " أبوللو " وهو يؤكد ذلك حين يدفعه هذا العرض إلى العجلة التى تكاد تنسيه أحد الشعراء مثل " أحمد رامى " الذى يقول عنه : (...على أننا فى زحمة هذا المهرجان الشعرى الطويل الذى استعرضناه لا نحب أن ننسى شاعراً فريداً فى أدبنا المعاصر هو أحمد رامى [1]) .

والملاحظ أيضاً أنه – أى مندوراً – قد أكد فى هذا الكتاب وتبعاً لذلك فى هذه المرحلة النقدية الوسطى أهمية الدراسة الخارجية عند رسم صورة الاتجاهات الأدبية المختلفة، إذ يقول : (...ونحن لا نريد، ولا ينبغى لنا أن نعزل الشعر والأدب عامة عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا أن نقصر البحث فى عوامل تطوره ونموه وتنوع اتجاهاته على النظريات الفلسفية أو النقدية للأدباء والنقاد [2]) .

كما نؤكد أنه يصرح بتكامليته فى هذا الكتاب الذى اهتم فيه بدراسة مجموعة من الشعراء تبرز شخصيتهم بشكل واضح من خلال أشعارهم، فهذه الشخصية البارزة (مكنتنا من أن نرسم أحياناً لبعض هؤلاء الشعراء صوراً روحية وفنية **متكاملة** [3]) .

---

(1) الشعر المصرى بعد شوقى، الجزء الثالث، تأليف د. محمد مندور، ص 102 .

(2) نفسه، جـ 2، ص 4 .

(3) نفسه، جـ 3، ص 69 .

وهذا ما ردده أحدهم أى أن " مندوراً " فى هذا الكتاب خاصة قد استخدم شتى الطرق والاتجاهات النقدية من موضوعية وفنية ممثلاً فى أثناء الدراسة بشعر الشعراء عند أحدهم [1] .

وتجدر الإشارة فى هذا الموضع إلى أن من كتبوا [2] عن " مندور " الناقد قد غالوا بعض الشئ فى منهجه النقدى عندما ردوه جملة إلى أساس لغوى بدأ به مرحلته الأولى، إذ رأوا أن هذه الصيغة اللغوية فى نقده قد حكمت نقده جملةً . وأنا أرى غير ذلك، وبصيغة أخرى أرى أن ما قيل حول الأساس اللغوى الذى حكم نقده جملة صحيح على مستوى النقد النظرى الذى كرس له " مندور " جزءاً كبيراً من نشاطه النقدى، أما على مستوى التطبيق فإن الشواهد السابقة تؤكد خطأ هذا الزعم، فنقد " مندور " التطبيقى للنصوص - خاصةً فى مرحلة نقده الوسطى - لا يبرز هذا العنصر اللغوى إبرازاً يسوِّغ لنا الحكم المطلق بتحكمية الرؤية اللغوية فى نقده الفنى، ولعل اعتماد أصحاب [3] هذا الزعم على مرحلة " مندور " التأثرية الأولى دون ما لحقها من مرحلتين أخريتين دفعهم إلى التعميم .

---

(1) محمد مندور وتنظير النقد العربى، محمد براده، ص 91 . وراجع كذلك : مندور ونقد الشعر، بحث ماجستير، إعداد : ربيع عبد العزيز، كلية الآداب بسوهاج، تحت إشراف أ.د.عثمان موافى .

(2) مثل :

1 - د. جابر عصفور، نقد الشعر عند محمد مندور، مجلة الكاتب، ع 187، ص36 وما بعدها، أكتوبر، 1976 م .

2 - نقد الشعر عند محمد مندور، إعداد بلواهم محمد، ماجستير مخطوطة، 1983 م، كلية الآداب، جامعة القاهرة .

(3) د. جابر عصفور، " نقد الشعر عند محمد مندور "، مجلة الكاتب، أعداد، 186، 187، 188، 189، عام 1976 م .

وهذا الصنيع يشبه صنيعاً آخر، اعتمد فيه كاتبان آخران [1] على مرحلتى " مندور " الأولى التأثرية والثالثة الأيدلوجية، مغفلين المرحلة الوسطى ومعممين الحديث عن الاتجاه النقدى " لمندور " .

وهذا كله يجرنا إلى ملاحظة جديرة بالذكر وهى وجود خلط مثير للبس لدى من يقرأ لمن كتبوا عن اتجاه " مندور " النقدى، فهناك من يعمم تسمية اتجاه " مندور " بعامة بالتكاملية حيناً [2] أو الأيدلوجية حيناً آخر [3]، دون تمييز بين نقد " مندور " النظرى أو نقده التطبيقى، وفى ظنى أن "مندوراً" نفسه قد أثار هذا اللبس عندما سمى منهجه بالمتكامل فى المرحلة الأيدلوجية [4]، لكنه قصد بصفة التكاملية هنا نقده الأدب الموضوعى من قصة ومسرحية، وهذا ما أكده أحدهم [5] من أن إطلاق تسمية منهجه بالأيدولوجى يعد تضليلاً .

وعلى أية حال، فإن وصف نقد ناقد ما بالتكامل يُعد إطلاقاً لا تحقيق فيه، وهو عندى يجب أن ينصرف إلى التطبيق أكثر منه إلى النظر، إذ أننى لا أرى معنى فى أن هناك نقداً نظرياً متكاملاً سوى أن المراد منه هو جمع للشتات المتناثر من المقولات النظرية للناقد فى نسق ما، وهذا إن كان يفيد الناقد - موضوع الكلام - ، فإنه لا يفيد النص ذاته الذى

---

(1) مثل :
1 – د. فاروق العمرانى فى كتابه " تطور النظرية النقدية عند محمد مندور .
2 – د. عبد المنعم تليمة فى بحثه " محمد مندور مرحلتان فى فكر، وانتاجه، الطليعة، السنة التاسعة، عدد 5 مايو 1975 م، ص 164، 167 .

(2) مثل : د. جابر عصفور، فى مجلة الكاتب .

(3) مثل: 1 – د. محمد برادة فى " محمد مندور وتنظير النقد العربى "، ص 161 .
2 – د. محمود الربيعى فى " نقد الشعر "، ص 83، 84 .

(4) مجلة المجلة، العدد 103، يوليو 1965 م، " مذهبى فى النقد " .

(5) " محمد مندور شيخ النقاد "، ت . فؤاد قنديل، ص 123 .

يجب أن يكون مركز هذا الجدل فى حالة مقاربته بشكل تطبيقى . ومن قبيل ذلك التعميم حكم بعضهم [1] على اتجاه " مندور " النقدى بعامة بأنه اتجاه اجتماعى، وربما كانت المرحلة الأيدلوجية التى ختم بها " مندور " حياته دافعهم إلى تغليب الأيدلوجية الاجتماعية على حياة " مندور " النقدية بعامة .

ومهما يكن من أمر فيمكننا القول **بأن الدراسات النقدية التطبيقية التى نحا فيها** " مندور" **نحواً مقارباً للتكاملية كانت تقع ضمن مرحلته النقدية الوسطى التى وصفها** " مندور " **بالوصفية الموضوعية** ولا نجد بعد ذلك دراسات تطبيقية للشعر فى المرحلة الثالثة الأيدلوجية . وقد كان سبيل "مندور" فى هذا النقد المتكامل يشبه إلى حد كبير سبيل " طه حسين "، فهما يبدأن من الخارج إلى الداخل، وبصيغة أخرى من التاريخ إلى النص حيث يتجاور الاتجاهان الفنى والنفسى . الأمر الذى يؤكد أنهما أرادا كتابة دراسة أدبية لا نقد أدبى فى المقام الأول، لمن يفرق بينهما .

---

(1) مثل :

1 – المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكرى عياد، ص 23 .

2 – حركة نقد الشعر فى مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق، إعداد : هدى وصفى، دكتوراه مخطوطة، ص 267 .

محمد النويهى

يعد " النويهى " [1] من أبرز النقاد، الذين تخرجوا فى مدرسة " طه حسين " العلمية، حيث تشرّب فكر أستاذه وعلمه، كما يعد من أنبغ تلامذته وأعظمهم عطاءً للأدب العربى فى مستوييه النظرى والتطبيقى. فمؤلفاته تشهد ثراءً فكرياً وعلمياً، وتعكس موهبة وذوقاً أصيلاً زاخراً بثقافة متنوعة، استمد بعضها من التراث العربى، والثقافة وبعض العلوم الإنسانية الأوروبية الحديثة.

و" النويهى " أحد نقاد النص الذين يعدونه تشكيلاً لغوياً له عالمه الجمالى الخاص، إلا أنه فى الوقت نفسه كان من أشد الداعين إلى ضرورة ربطه بالحياة، وقد ناضل فى سبيل الدفاع عن أدبنا العربى من أن تصيبه جرثومة الاستقلالية الجمالية أو الانعزالية. ولم يقف دفاعه عند حدود

---

(1) ولد الدكتور محمد محمد الدسوقى أحمد النويهى فى عام 1917 م فى قرية ميت حبيش البحرية، القريبة من طنطا، حصل على ليسانس الاداب من قسم اللغة العربية جامعة فؤاد الأول " القاهرة " عام 1939 م، حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن فى عام 1942 م، عمل محاضراً فى معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن حتى عام 1946 م، رَأَس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات، ابتداءً من عام 1947 م، ألقى مجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد العالى للدراسات العربية بالجامعة العربية من سنة 1956 إلى 1967 م، استضافه قسم الأدب واللغات الشرقية بجامعة هارفارد أستاذاً زائراً فى العام الدراسى 1967 – 1968 وقسم الدراسات الشرقية بجامعة بيرنستون فى عام 1972 – 1973 م، رَأَس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة منذ عام 1973 وحتى وفاته عام 1980 م. بتصرف من :

أ – مجلة فصول، مج 1، ع 1، بحث "دكتور محمد النويهى ناقداً ومعلماً "، د. اعتدال عثمان، أكتوبر 1980 م.

ب – محمد النويهى ناقداً، بحث ماجستير، مخطوطة، إعداد محمد محمد عليوه، المقدمة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1992 م.

المؤسسات الجامعية التى عمل بها، بل تجاوز ذلك إلى المنابر الصحفية، فملأ المجلات العربية بالمقالات والبحوث التى تدافع عن وجهة نظره [1].

ومفهوم الأدب عنده يتلخص فى أنه تعبير عن تجارب حية عاشها الأديب، ولحظات صدق مع النفس دفعت قريحته إلى أن تتفجر فناً وأدباً، ويستمد الأدب جماله من هذه التجارب الحية، التى صيغت فى شكل جمالى خاص له جماله النابع عن خصوصية لغته، وجماله الذى تدعمه فى ذات الوقت ظروف نشأته التاريخية والاجتماعية، لذا كان من المؤمنين بوصل الأدب بالحياة، وبنفس مبدعه الخالقة، ومصداقاً لهذا قوله: إن (...الخبرة الجمالية اللغوية وحدها معزولة عن ظروفها الاجتماعية، لن توصلنا إلى فهم الشعر، كما أن النظر فى الظروف الاجتماعية وحدها دون تأمل فى علاج الشعر لها، وإعادته تنظيمها وخلقها، لن توصلنا إلى فهم الشعر...إنما الحقيقة جامعة، فنحن نستقى من الظروف الاجتماعية معلومات تاريخية تساعدنا على فهم الشعر فهماً مبدئياً ووضعه فى السياق الصحيح المناسب لفهمه وتقديره، ثم نمعن النظر فى الشعر نفسه، متذكرين وسائله الخاصة فى الإحالة فنستعمله فى تعميق هذه المفاهيم ونستعمله أيضاً فى تصحيحها

---

(1) من أهم هذه المقالات :

أ – أيها الجماليون كفاكم هذا العبث، بيروت، مجلة الآداب، يونيو 1966 م .

ب – نقد المذهب الجمالى (2) من الرمز إلى الهذر، بيروت، مجلة الآداب، يوليو 1966 م .

ج – نقد المذهب الجمالى (3) هل نستغنى عن الصدق، بيروت، مجلة الآداب، أغسطس 1966 م .

ومنها أيضاً :

د – التجربة الواقعية والتجربة الفنية والقومية الغربية، القاهرة، مجلة الثقافة، ع 48، 16 يونيو 1964 م .

هـ – كيف نقرأ الشعر العربى ونربط شكله بمضمونه، القاهرة، مجلة الرسالة، ع 56، 13 أغسطس 1964 م .

والإضافة إليها ثم نعود فنفرق بين الجانبين، الظروف الاجتماعية والعمل الأدبى فيزيد كل منها فهمنا للآخر وتعمقنا إياه فى وحدة حسية منسجمة [1] .

ولقد أسهم فى التنظير للنقد الأدبى ومناهجه مناقشاً هذه المناهج، على الرغم من أنه كان من أشد المعترضين على أن يوضع للنقد أصول ومناهج [2]، إلا أنه بعد ذلك بما يقرب من عقدين أخذ ينظر فى بعض مناهج النقد الأدبى الخارجية اللازمة لفهم سياق النص – خاصة القديم منه – كالمنهج التاريخى الاجتماعى . ويضاف إلى هذه الجهود التنظيرية موقفه تجاه تطبيق المقاييس الغربية عند الحكم على أدبنا العربى ذى الظروف والملابسات المختلفة عن نظيرتها الأوروبية، فنظرة الأدب العربى إلى الأشياء نظرة واقعية وهى تتعارض مع النظرة المثالية الغربية للأشياء، ومن هنا أكد خطأ من جرى من نقادنا العرب على حمل أدبنا العربى على المقاييس الغربية [3]، ونبه إلى أن السبيل المعتدلة هى أن نطعِّم [4] أدبنا ببعض هذه المقاييس، وحذر من النقل عن كتب الغرب النقدية ما حشيت به من رطانات، مؤكداً أنه قد أسهم بنفسه فى تجنب ذلك فيما ينقد (...ولن نعمد إلى نقل عن كتب النقد الغربية، محشو بالرطانات الأجنبية، فطالما تحدثنا من قبل عن خطر هذه الرطانات وضرر إقحامها على أدبنا العربى بل سنشرح

---

(1) المنهج التاريخى الاجتماعى فى دراسة الأدب، بيروت، مجلة الآداب، ديسمبر 1965م. وراجع أيضاً : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى، د.محمد النويهى، الناشر : مطبعة الرسالة، القاهرة، 1966 – 1967 م .

(2) كان ذلك فى كتابه : " ثقافة الناقد الأدبى "، ص 59، فى معرض رده على كتاب سيد قطب " النقد الأدبى أصوله ومناهجه " .

(3) مثل : د. مصطفى ناصف فى كتابه " دراسة الأدب العربى " .

(4) قضية الشعر الجديد، النويهى، ص 125، جامعة الدول العربية، الناشر : المطبعة العالمية، القاهرة، 1964 م .

من مبادئ النقد الأدبى ما نعتقد أنه ينسجم مع طبيعة أدبنا ويصلح لحاجتنا الجديدة فى نهضتنا الراهنة [1]) .

واتصالاً بقضية المقاييس النقدية نلحظ " للنويهى " رأيين قد يبدو أنهما متناقضان، لكن المتتبع لتاريخ تطور فكره النقدى يُحسن تبرير ذلك الموقف المتعارض، فلقد رأيناه ينكر تحكمية المقياس الخلقى فى النقد، وكان ذلك فى معرض حديثه عن " بشار "، فنقاد " بشار " (...قد ارتكبوا الخطأ الأول الذى يجب أن يتحاشاه الناقد الفنى، وهو أن يدع رأيه الشخصى فى أخلاق الأديب يؤثر فى تقديره الفنى لأدبه، وأقوالهم فى شعر بشار خير مثال أجده فى نقدنا الحديث على ضرر هذا الخطأ ووجوب حذر الدارس من الوقوع فيه [2])، ثم عاد فى موضع لاحق ليؤيد الأدب الهادف رافضاً عند نقده أية دعوة يحملها هذا الأدب تضر الإنسانية وتصرفه عن قيم الحق والخير، حتى ولو تحقق فى ذاك الأدب الجودة الفنية، يقول : (إنتاج يحقق شرط الصدق، ولكنه عظيم الضرر شديد الخبث . هذا نعود فنرفضه، ولا يشفع له صدقه فى التعبير عن عاطفة منتجه القوية، ما دامت من العواطف الضارة بالإنسانية [3]) .

والعجيب أن من كتب عن النويهى قد أغفل هذه الملاحظة كما أغفل ما قدمنا ذكره من موقف النويهى إزاء قضية التنظير للنقد الأدبى ومناهجه من رفضه لها ثم إسهامه بعد ذلك فيها [4] .

---

(1) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى، د. محمد النويهى، ص 11 .

(2) شخصية بشار، النويهى، ص 157 – 158، ط 1، 1951 م، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ويقصد بهؤلاء النقاد : العقاد وطه حسين، والمازنى، راجع ص 188 .

(3) عنصر الصدق فى الأدب، النويهى، ضمن كتابه وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى، ص 87 .

(4) محمد النويهى ناقداً ، محمد محمد عليوة .

أما عن وجهة نظره فى مفهوم الأدب، فإنه يعد من أقوى المناصرين لمقولة أن الأدب تعبير، وهو عنده تعبير عن عاطفة حقيقية عاشها الأديب ثم حققها جيداً فى نفسه وراجعها ثم نظمها مستعيناً فى ذلك بذاكرته، ولذا فالصدق شرطه الأول فى قبول النص أو رفضه [1]، وهو بذلك يماشى النقاد الرومانسيين فى إنجلترا، خاصة من أمثال ورد ثوورث وكولردج [2]، ولسوف يتضح لنا عند النظر فى نقده التطبيقى صدق هذا الفهم للأدب، فاختيارات " النويهى " نصوصاً جاهلية بعينها للنقد كان بناء على ذلك المفهوم .

ومما يتصل بموضوع الأدب أيضاً أن " النويهى " كان ذا موقف تاريخى تجاه الشعر الجديد ورواده من شباب الشعراء العرب، وكان ذلك عام 1964 م، إذ شهد هذا العام مناصرته لهذا الشعر ووقوفه إلى جانب قائليه، وتشهد المجلات حينئذ مجموعة من مقالاته [3] التى دفع بها مؤيداً

---

(1) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى، د. محمد النويهى، ص 84 .

(2) نفسه، ص 74 .

(3) وأهم هذه المقالات حسب نشرها تاريخياً :

أ – نازك الملائكة ونقد الشعر الجديد، القاهرة، مجلة الثقافة، 18 فبراير 1964 م، ع 31، ص 7

ب– نازك الملائكة وشعراء الشكل الجديد، القاهرة، مجلة الثقافة، 25 فبراير 1964 م، ع 32، ص 104 .

جـ – نازك الملائكة الناقدة العروضية، القاهرة، مجلة الثقافة، 25 فبراير 1964 م، ع 32، 33، ص 316، مارس 1964 م .

د – الشعر الجديد وانتفاضتنا الكبرى، القاهرة، مجلة الثقافة، 24 مارس، ع36، ص 140 .

هـ – عشاق القديم، أنصار الجديد، القاهرة، مجلة الثقافة 5 مايو 1964 م، ع42، ص 15 .

و – التجربة الواقعية والتجربة الفنية والقومية الغربية، القاهرة، مجلة الثقافة، يونيو 1964 م، ع 48، ص 17 . =

ومدافعاً عن هذا اللون من الشعر، ولعل دافع " النويهى " إلى اتخاذ هذا الموقف الإيجابى من الشعر الجديد ودعاته هو دافع قومى من الدرجة الأولى، إذ رأى حاجة الأمة العربية بعد ما شهدته من مد ثورى وقومى إلى أشكال شعرية جديدة تصب فيها مضامينها الجديدة [1]، ولقد ناصر " النويهى " فى هذا الموقف " محمد مندور " وبعض النقاد [2] الذين أيدوا العنصر الموسيقى فى الشكل الجديد، ولقد كانت موسيقى الشعر هى القضية المحورية التى جعلت هناك مؤيدين للشعر الجديد ومنكرين له [3]؛ أما " النويهى " فأظن أن آراءه عن موسيقى الشعر خاصة فى ارتباطها بمعناه تعود إلى محاضرات الناقد الإنجليزى " إليوت " عن موسيقى الشعر، فقد ترجم " النويهى " هذه المحاضرات [4]، وهنا أزعم أنه صدر فى آرائه حول موسيقى الشعر عن هذه المحاضرات، حيث أصبحت أحد مكونات " النويهى " النقدية التى انطلق منها للدفاع عن الشعر الجديد، كما بانت أيضاً آثارها فيما حلله بعد ذلك من شعر جاهلى كما سيظهر ذلك فيما بعد .

وخلاصة رأيه فى الموسيقى كما يعكسه " إليوت " أن (...موسيقى الشعر تامة الارتباط بمعناه، وأن موسيقى الألفاظ لا تصدر من مجرد صوتها

=ز – ثورة الشكل وثورة المضمون فى الشعر المطلق، القاهرة، مجلة الشعر، أغسطس 1964 م .

ح – دفاع عن شعراء الرفض، القاهرة، مجلة الرسالة، 10 سبتمبر 1964 م، ع 1078، ص 140 وما بعدها

(1) مجلة الرسالة، ع 1066، ص 27، 18 يونيو 1964 م، وذلك فى مقال له يرد فيه على الأستاذ عباس خضر .

(2) نفسه، مقال لمحمد مندور، ص 3 .

(3) نفسه، ع 1065، مقال أحمد موفق جاد الله، ص 38 .

(4) قضية الشعر الجديد، النويهى، بحث موسيقى الشعر لإليوت، ص 17 وما بعدها .

العارى مفصولاً عن معناها ، ولنتذكر أيضاً ما قلناه نحن من وجوب التقبل المتعاطف المشارك وعدم جدوى الدراسة الجامدة الباردة المحايدة [1]) .

ولقد صرف " النويهى " كتابه " قضية الشعر الجديد " إلى قضية الموسيقى وكيفية تجديد موسيقى الشعر وتنميتها منتهياً إلى مصادر الموسيقى الشعرية بقوله : (...وهكذا تتكون موسيقى الشعر من شيئين : الإيقاع العروضى العام من جانب ، والإيقاع الداخلى للكلمات كوحدات لغوية ، مضافاً إليها ما لها من نغم ، فموسيقى الشعر تصدر عما بين هذين الجانبين من تنوع وتوحد [2]) .

وعلى أية حال فيلزم علينا أن نتجه إلى دراسات " النويهى " التطبيقية ، التى لا شك أنها ستعكس كل آرائه النقدية النظرية ، التى قدمنا موجزاً لها فيما سبق ، ولو كنا معنيين بتتبع آرائه النظرية فى الأدب والنقد وما يتصل بهما لطال بنا الحديث ، ذلك أن " النويهى " غنىٌّ ، بما حوت كتاباته الغزيرة بأفكار وقضايا تستحق الوقوف إزاءها ملياً ، لكنا معنيون بالدرجة الأولى بـ" النويهى" الناقد التطبيقى الذى انتهج فى دراساته سبيلاً شاملة متكاملة ، فلنتعرف إذن على صورة اتجاهه فى نقد بعض النصوص .

فى معرض حديث " النويهى " عن النقد النظرى ، ومناقشته الطرق العقيمة التى ينتهجها بعض النقاد فى دراسة النصوص ، يخرج علينا بأول كتبه الذى خصصه لذلك الغرض وهو كتابه " ثقافة الناقد الأدبى " [3] الذى يشى بأن " النويهى " لم يُرِدْ أن يبدأ حياته العلمية النقدية إلا بمراجعة الآراء والمسلمات التى تحكمت فى نقد بعض نقادنا المحدثين .

---

(1) نفسه ، ص 46 ، 47 .

(2) قضية الشعر الجديد ، النويهى ، بحث موسيقى الشعر لإليوت ، ص 233 .

(3) نشر أول مرة سنة 1949 م ، وعلى هذه الطبعة اعتمدنا .

ولعل أول شواهد التكاملية النقدية عنده يعد فى أصله مثالاً تطبيقياً ساقه للرد على أولئك النقاد الذين تجمدت قريحتهم فى النظر إلى أبعاد التجربة الشعرية، وحالت الشكلية والبلاغية دون الوقوع على أجمل ما فى النص الشعرى العظيم من صدق فنى، ذلك لأن واحداً منهم لم يعايش تجربة الشاعر معايشة كاملة، وباصطلاح النفسانيين لم يتقمص التجربة التى عاشها الأديب، كما أنه لم يحسن قراءة النصوص قراءة تجعله ذا حس شديد ونظر عميق إلى معانيها . وهذا المثال كان دراسته مرثية الشاعر " ابن الرومى " ولده التى مطلعها :

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى فجودا فقد أودى نظيركما عندى

و" ابن الرومى " قد جعله " النويهى" من أول كتابه حتى آخره نموذجاً لمثل هؤلاء الذين لم يحسن بعض نقادنا المحدثين تعليل بعض نبوغهم الشعرى، حينما ردوا عبقريته إلى جنسه، أما " النويهى " فيرى ضرورة النظر إلى عوامل أخرى – فسيولوجية – كالوراثة، والجهاز العصبى، والغدد، كلها قد يفسر لنا سبب تفوقه عموماً أو فى فن ما، ومن هنا تبدأ أولى الملامح التكاملية فى دراسة " النويهى " مرثية " ابن الرومى "، فهذه العوامل الوراثية إضافة إلى عامل البيئة التى عاش فيها " ابن الرومى " تلقى كثيراً من الضوء على تعليل خصائص شخصيته ونفسيته، وليس كما زعم " العقاد " و "المازنى" من أن عامل الجنس هو الذى يعطى تفسيراً رئيسياً لمثل هذه الخصائص .

وبعد طرح " النويهى " هذا الملمح التاريخى بشكل ضاف وموسع، يبرز الملمح النفسى فى دراسته، ويلقى الضوء بدوره على بعض ظواهر فن الرجل، " فابن الرومى " منكمش على نفسه شديد الطيرة يجيد التحليل النفسى لنفسه وللآخرين، حاد المزاج، شديد الحساسية .

أما الملمح الفنى فى هذه القصيدة بالذات فيبدو من خلال مفهومه لدراسة الأدب على أنه دراسة للحياة، فهو يشرح القصيدة شرحاً لا يهتم فيه بالشكل البلاغى الجامد الذى لا يكشف بدوره عن صدق التجربة وعمق المأساة وثورة العاطفة وإصابة القلب، فشرحه وتحليله هو أبرز دراسته الفنية للقصيدة، إلى جانب أنه يقف كثيراً ليقص على القارئ تجربته الشخصية المشابهة، أو أنه يحاول جاهداً إثارة القارئ أن يعيش أو يعايش هذه التجربة إما بالتذكر أو بالتخيل، ساخطاً كل السخط على من ينظر إلى زينة اللفظ أو إحكام التشبيه دون أن يفهم المعنى الحقيقى للرثاء، فالحزن يتدفق حاراً من قلب الراثى تدفقاً طبيعياً غير مبالغ فيه، ومع ذلك فإن الحياة تجرى والشمس تطلع . ولنأخذ مثالاً على شرحه أحد الأبيات، حيث ركز على فعل الموسيقى الشعرية وصدق نقلها لإحساس الشاعر، يقول معلقاً على بيت " ابن الرومى " :

وإنى وإن متعت يا بنى بعده لذاكره ما حنَّت النِّيب فى نجد

داعياً دعوته التى سيكررها فى غير موضع من كتبه إلى القراءة السليمة الجهرية للأبيات مع ملاحظة ما بها من إيقاع لافت يعكس إحساس الشاعر بصدقه (قف أولاً أمام البيت الأول فيها وما فيه من تنغيم موسيقى فائق . اقرأ شطره الثانى واستمع إلى هذه النونات التى تحدث فيه نشيجاً شديد التأثير فى النفس . النون المشددة فى " حنّت " . والنون المشددة فى "النّيب" والنون المفردة فى " نجد "، كرره بتؤدة وترسُّل بضع مرات ترقب فيها هذه النغمة الحنون الوالهة حنَّت النِّيب فى نجد . حنَّت النِّيب فى نجد . حنَّت النِّيب فى نجد . نَّ ... نِّ ... نَ... ولا تهمل الكسرة الممدودة فى " النِّيب "، فلها فعلها العجيب فى تطويل هذه التنغيمة الشاكية فاقرأه الآن بضع مرات أخريات، ببطء أيضاً وترسُّل، ولست أعنى أن تقرأه بعينك، فما فى هذا فائدة . بل لينطلق به لسانك) " ص 370، 371 " . ثم يطلب " النويهى " منا المقارنة (بين هذه التنغيمة الشاكية وبين ما فى البيتين السابقين من صرخة

مدوية، فهذا فعل الثاكل المفجوع . يعلو فى حديثه ويهبط، يلجأ تارة إلى الاحتجاج الصارخ الغاضب، ويلجأ أخرى إلى الشكوى الضعيفة المغلوبة . فيعلو بقلوبنا نحن ويهبط، فلا يتركها إلا وقد تضطرب لحزنه الصادق البليغ) " ص 371 " .

وعلى هذا فالصدق هو المعيار الذى تقاس به جودة الشعر، فما عرضناه من وسائل الأداء الموسيقى تكشف أساساً عن صدق " ابن الرومى " فى تجربته الشعرية، ولهذا أكبر " النويهى " إياها وجعلها من أجود شعره، وذلك حكم قيمة صريح على القصيدة .

ثم ننتقل إلى دراسة " النويهى " الثانية، بحسب تاريخ تأليفها، وأعنى بها كتابه " شخصية بشار "[1]، ويلفتنا عنوان الكتاب إلى أن " النويهى " قد أراد من وراء هذا الكتاب أن يتحدث عن " بشار " شخصيته قبل فنه، ولذا أنفق ثلثيه فى دراسة الشاعر من الناحيتين التاريخية والاجتماعية، والنفسية، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل رأيناه يدعو صراحةً المتصدى لدرس الشعراء القدماء ضرورة أن يضعوا مجموعة العوامل الاجتماعية البيئية والنفسية التى شكلت شخصية الأديب، وأثرت فى أدبه نصب أعينهم، وقبل الخوض فى دراسة الشعراء، كما ينبغى عليهم التعرف على آراء النقاد المعاصرين لهؤلاء الأدباء القدماء (ولكن الدراسة الأدبية الصحيحة – دعك من العدل – تقتضينا أن ننظر إلى المشكلة لا من وجهة نظره هو وحده بل من وجهة نظرهم أيضاً، حتى نتعرف عقيدتهم فيه وشعورهم نحوه . وحين نفعل ذلك لابد أن نراعى حالة مجتمعهم ومستواهم الفكرى والذوقى، وتقاليدهم الدينية والخلقية، وألا نتطلب منهم ما كانوا عنه عاجزين) " ص 81 " .

---

(1) شخصية بشار، ط 1، 1951 م، مكتبة النهضة، القاهرة، وعلى هذه الطبعة اعتمدنا .

ويهمنا فى هذا الكتاب نموذجان يبدوان فى ظنى دراستين تكامليتين، وذلك باعتبار أن " النويهى " قد قدم على مدى مائة وست وستين صفحة دراسة موضوعية مفصلة عن بيئة الشاعر " بشار " وعصره وبعضاً من تاريخ حياته، ولعلنا نتذكر أن ذلك الصنيع فى كتابة " الدراسة الأدبية " قد بدأه " طه حسين " " فمندور " كما رأينا ذلك فى الفصلين السابقين، ليفرغ بعد ذلك كلاهما ومعهما " النويهى " فى هذا الكتاب إلى الدراسة الفنية التى تأتى تابعة للنصوص الشعرية التى يسوقها دلالة على أحد فنون " بشار " الشعرية .

فى ثلاثين صفحة تقريباً " من ص 166 إلى ص 196 " يبدأ " النويهى " فى تحليل أحد نصوص " بشار " وهو رائيته التى مطلعها :

قد لامنى فى خليلتى عمر واللوم فى غير كنهه ضجر

فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن الصفحات المائة والست والستين السابقة دراسة موضوعية لنفسية " بشار " وحياته بجانبيها المنير والمظلم فإن هَمّ " النويهى " هنا قد انصرف إلى التحليل الفنى الذى يربط بينه دائماً وبين ما قدمه من نفسية " بشار " وحياته، فالمطّلع على نفسيته وحياته لا يستغرب ما بالرائية من فساد وإيلام، ويتساءل عنها (... أفتستغربها من رجل لقى ما ذكرنا من المحن والآلام، وعانى ما وصفنا من الإساءة والاضطهاد، وذاق ما سجلنا من نكد الطبيعة ونكد البشر) " ص 196 " .

أما عن آرائه الفنية، " فالنويهى " موضوعى فى حكمه عليها، فقد رفضها أخلاقياً لكنه قَبِلَها فنياً " ص 159 وما بعدها "، هذا من جهة، أما من جهة تحليله العام لأقسامها وعاطفتها الكاذبة أو المستترة وانسجام وزنها مع معانيها المتدافعة فنختار قوله : (...تتألف هذه الرائية من أقسام أربعة فقسمها الأول بمثابة تمهيد للقصيدة وإعداد للجو، وهو أبياتها الستة الأولى . وقسمها الثانى يصف الخطوات التدريجية التى اتخذها لإغراء الفتاة، وهو

الأبيات الستة التالية . وقسمها الثالث، وهو باقى القصيدة ما عدا بيتيها الأخيرين، يتحدث عن حزن الفتاة وجزعها لما أصابها، وبيتاها الأخيران يعطيان رد بشار عليها) " ص 171 " . ثم ينبه إلى المفتاح الذى بموجبه يستطيع قارئ الرائية حل العاطفة المسيطرة عليها، فهى ليست عاطفة الغضب أو الحزن، بل كان " بشار " فَكِهاً مرحاً حين قالها، فمفتاح هذه العاطفة إذن هو أن نعرف أنه كان يتصنع فيها الغضب لكنه ليس غاضباً " ص 171 " .

أما عن موسيقى القصيدة، فيلفتنا إلى مصدرها الأول أى وزنها، (...ثم انتبه فى قراءتك لهذه الأبيات إلى الوزن الذى اختاره بشار لها، اختار لها بحر المنسرح، وهو بحر شديد التقطع والاضطراب، وهو بهذا يلائم ما يريد بشار أن يمزجه من انفعالين متناقضين) " ص 172 " . ثم يلمح أخيراً إلى ما بالقصيدة من قوة تعبيرية وتصويرية فى آن " ص 189 " .

والخلاصة أن دراسته لهذه القصيدة الرائية تكاد تكون متكاملة رغم أن حظ التحليل الفنى فيها متواضع إذا قيس بالدراسة الموضوعية .

ثم أتى " النويهى " بقصائد ومقتطفات غزلية لبشار يدرسها نفسياً وفنياً، ولعل دراسته لقصيدته " صبية " " ص 199 وما بعدها " تعد أيضاً فى ظنى متكاملة وهى القصيدة التى مطلعها :

عجبت فطمه من نعتى لها أيجيد النعت، مكفوف البصر ؟

وقد درسها نفسياً واجتماعياً وتاريخياً، فاكتشف من خلالها خصال " بشار " النفسية والخلقية، فمنها مثلاً (. . . أنه لم يكن قط إنساناً ناعماً ضعيفاً، بل كان به منذ البداية بطبيعة تكوينه قدر من العنف والحدة والميل إلى المشاكسة) " ص 208 "، وقوله (. . . إن به نزوعاً إلى الانتقام ومقابلة الخصومة بالخصومة . . . . ولكننا نرى فيه مع هاتين خصلة ثالثة، هى الحنان على من يحبهم والرثاء لما يلم بهم) ص " 209 " .

حتى إذا انتهى من هذه الدراسة الموضوعية بدأ فى دراستها فنياً فيعبر قائلاً : (. . . . هذه دراستنا النفسية لهذه القصيدة المبكرة، فلندرسها الآن دراسة فنية لنرى فيها ميزات صنعته الشعرية، فإنها على تبكيرها ترى خصائص فنه الغزلى التى سنراها فى سائر غزله) " ص 215 " .

ونختار من نقده الفنى قوله (. . . فأول ما يلفتنا فيها سهولتها اللفظية العظيمة، وسلاستها ورقة جرسها) " ص 210 " . وعن أن القصيدة قصيرة و موجزة ومباشرة فى وصف تجربته الشخصية يؤكد " النويهى " ويضيف ملخصاً أن السهولة فى اللفظ والوزن وقصر القصيدة وعرضها دون مقدمة أو تزيد صفتان لم يستحدثهما " بشار " فى غزله بل سبقه إليهما " عمر بن أبى ربيعة "، وبهذه المقارنة يحقق " النويهى " نقداً فنياً جيداً، فيلاحظ أنه إذا قلنا اشتراك " بشار " و" عمر " فى الصفتين السابقتين، إلا أن " بشاراً " يختلف عن " عمر " فى صفتين أخريين، أولاهما : شكل الحوار الذى يأتى على لسان الصبية فى هذه القصيدة " فبشار " يحكيه بصوته هو، لذا هناك اختلاط فى العاطفة يقصده " بشار " . أما " عمر " فسرده أو حوار أشخاصه مباشر . والخصلة الثانية التى يتميز بها " بشار " عن " عمر " (...هى أن بشاراً لا يكتفى – كما يكتفى عمر – بالسرد العادى المطرد، بل هو مغرم بأن يأتى فى أواخر قصيدته بقلب فجائى وتحوير شديد لمجرى الحديث وتغيير لنبرته التى كانت سائدة منذ أول القصيدة فبيناً هو حزين أو شاك، إذ به ينقلب إلى نكتة مرحة يتغير بها صوته تماماً) " ص 211 " .

والخلاصة أن دراسته هذه القصيدة دراسة متكاملة، حيث تضمنت دراسة نفسية واجتماعية ثم فنية، والأهم من ذلك كله أنه قصد إلى اختيار هذه القصيدة بالذات بعد رائيته السابقة، **ليقارن بينهما** من حيث : اختلاف نفسية " بشار " وفنه فيهما، وليبين أن الرائية السابقة قد أثر فيها العامل النفسى والبيئى، فجاءت غليظة خشنة . أما هذه الرائية فلأنها كانت مبكرة، جاءت أقل حدة وخشونة . وقد أحسن " النويهى " أيضاً استخدام

المقارنة الفنية بين القصيدتين ليبين ما طرأ على فن " بشار " – فى غزله خاصة – من تطور فى شعره، ثم ليبين مدى أوجه الخلاف والوفاق بينه وبين سابقه زعيم الغزليين " عمر بن أبى ربيعة " .

وقبل أن نتجاوز كتاب " شخصية بشار " إلى غيره، تجدر بنا الإشارة إلى ملاحظة لابد من إثباتها، إذ قد لوحظ أن " النويهى " – فى أثناء تحليله – قد اضطر إلى العدول عن اللغة الفصيحة فى التحليل إلى العامية الدارجة، يحلل بها أو بالأحرى يقرِّب بها بعض المعانى الشعرية للغتنا العامية، وقد ظل هذا الصنيع ملازماً لتحليل " النويهى" أحياناً فى كتاباته اللاحقة، ولقد نبهنا " النويهى " نفسه إلى السبب الذى دفعه إلى ذلك كى يزيل احتجاج المنكرين له فى قوله (...إنها لازمة لزوماً، إذا أردنا تمثل هذا الشعر تمثلاً صحيحاً، فهذا شعر عامى كان شديد العامية فى عصره، فلا نفهمه حق الفهم إذا اكتفينا بترجمته إلى أسلوبنا الكتابى الحديث، بل لا مناص من أن نترجم الموقف كله إلى موقف شبيه به فى حياتنا المعاصرة ثم نتذكر ما يصدر عن الأشخاص فيه من حوار باللهجة الدارجة) " ص 173 " .

وفى تعليل آخر لهذه الظاهرة التى شاعت عند نقاد جيل " النويهى " – أى نقاد الخمسينيات – تؤكد الباحثة [1] أن " النويهى " فى ذلك خاصة قد تأثر بالناقدين الإنجليزيين " ووردز ورث " " وت . س . إليوت " .

وقبل أن نفرغ لأكبر آثاره حجماً وأغناها من الوجهة النقدية، نشير إلى أنه قد كتب بعد بحثه " شخصية بشار " أثراً ذا رؤية أو منهج أحادى، وهو لم يدّعِ فيه إنه يكتب نقداً، فعنوانه يشير إلى قصده الذى حمله على أن يكتب فيه [2]، لذلك لا نلتفت إليه . كذلك لا نلتفت إلى أثر تالٍ له وقف

---

(1) حركة نقد الشعر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق، إعداد هدى وصفى، الفصل الثانى من الباب الأول .

(2) نفسية أبى نواس، صدر عام 1953 .

فيه مؤرخاً لبعض الاتجاهات الأدبية فى السودان فلفتاته النقدية به جاءت عامة غير مشبعة رغم وفرة الدراسة الخارجية لدى من تصدى لذكرهم من الشعراء الذين يمثلون الاتجاهين الرومانسى والواقعى [1] . كذلك نشير فحسب إلى دراسة تكاد تكون تكاملية وذلك فى مؤلف آخر بعده ألفه لمناصرة الشعر الجديد ومناقشة قضاياه [2] .

والواقع أن أهم كتابات " النويهى " التطبيقية، كتابه القيِّم " الشعر الجاهلى " [3]، وقبل الخوض فى هذا المؤلف الضافى، يجدر بنا أن نشير إلى أهميته من وجهين : الأول لحساسية تاريخ نشره، والثانى لما أثاره من قضايا نقدية، خاصة عند التصدى لنقد شعرنا القديم . فأما تاريخ نشر الكتاب " 1966 " فإنى أعده جاء فى وقت احتدم فيه الخصام بين المنتصرين للنقد الجديد، المنادى بضرورة استقلال الأدب، وعزله عن سياقه الخارجى، " كمصطفى ناصف "، وبين المؤكدين ضرورة ربط الأدب بالحياة لأنه جزء منها، ولقد فصلنا القول فى هذا الخصام فى الباب الأول من البحث، لكننا نؤكد هنا أن تأليف " النويهى " هذا الكتاب فى هذه الحقبة التاريخية ذاتها يعد رداً عملياً منه على أنصار الفريق الأول، لما تتضمنه من كشف جمال النص القديم إذا دُرست ملابسات النص وظروف تأليفه تاريخياً واجتماعياً ونفسياً .

أما الوجه الثانى الذى نود الإشارة إليه فيكْمُن فى ما قدمه "النويهى" فى هذا الكتاب من نقد نظرى تشريعى، إذ رسم لمن يتصدون لنقد الشعر

---

(1) الاتجاهات الشعرية فى السودان، ط 1، 1957 م، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، راجع الصفحات 89، 91، 126، 127، 134 .

(2) قضية الشعر الجديد، الناشر : المطبعة العالمية، القاهرة، 1964 م، ط 1، ص118، 119 .

(3) الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه، فى جزئين، الناشر : الدار القيمية للطباعة والنشر، القاهرة .

القديم بعض الوسائل والطرق تكفل لهم نقداً جيداً قائماً على أسس علمية وفنية، **ويمكننا تلخيص جملة هذه الوسائل فيما يأتى :**

- ضرورة أن يحسن الناقد القراءة السليمة – الجهرية – للشعر الجاهلى .
- وجوب **معايشة** النص وتمثله جيداً وتقمص إحساس مؤلفه، وبالجملة يتحتم على الناقد المشاركة الكاملة الإيجابية .
- ضرورة الاستعانة بالمنهج التاريخى الاجتماعى لبحث ظرف النص وسياقه.
- وجوب الالتفات إلى التشكيل اللغوى للنص والاستماع بدقة إلى موسيقاه الداخلية .
- إلفاته إلى الصدق الفنى العاطفى الذى يصدر عنه الشعر الجاهلى .
- التقويم الصحيح للشعر الجاهلى يقتضى الاستقراء التام والمعايشة الكاملة قبل صدوره .
- طبيعة الأبيات تحدد المنهج النقدى المناسب للتعامل معها .

وجملة هذه التنبيهات التى حاولنا تلخيصها تلفت إلى وجود رؤية نقدية تكاملية على المستوى النظرى . فلننظر على مستوى التطبيق ونبحث عن اتجاه " النويهى " النقدى التكاملى لنرى إلى أى حد نجح " النويهى " فى استغلالها .

على مدى أكثر من مائة وثلاثين صفحة " 166 – 296 " بدأ دراسته التكاملية الأولى على مستوى نص مفرد هو عينية " الحادرة " التى مطلعها :

بَكَرِتْ سُميَّة بكرةً فتمتَّعِ وغدتْ غُدُوَّ مُفارقٍ لم يَرْبَعَ (1)

---

(1) البيت من : الكامل .

بكرت : عجلت وبادرت، غدت : الغدو هو ذهاب أول اليوم، مفارق : مسافر وراحل، لم يربع : لم تقم بالمكان والربع .

وقد جاء منهجه فى نقد القصيدة فيه من المصداقية العلمية ما يستحق أن نقف عنده بعض الوقت، إذ أننا سنرى تنوع المناهج المستخدمة فى نقد القصيدة، فبحسب غرض الأبيات يختار " النويهى " منهجاً محدداً، سرعان ما يتحول عنه إلى منهج آخر يقتضيه غرض آخر بالقصيدة، ولأن دراسة " النويهى " قد اتسمت بالطول والتفصيل فإننا سنحاول الإيجاز فى الإشارة لهذه الدراسة أو غيرها وسيكون سبيلنا إلى ذلك هى تلخيص لهذه الدراسة الضافية .

تبدأ الدراسة أولاً على الأبيات الثمانية الأول " من ص 166 إلى ص208 " . وهى أبيات فى فن الغزل، جاهد فيها بكل سبيل فى شرح وتقريب الأبيات وتذليلها بكشف أغطيتها الجاهلية، وحاول بنجاح مذهل أن يجعل القارئ الحديث يعايش الأبيات بكل ما تحمله من لمحات نفسية حمّلتها الألفاظ والتراكيب شحناتها الجمالية، وتفجير هذه الطاقات عبر الأداء اللغوى، ففيها ملمح تاريخى فى توثيق الأبيات بالمفضليات ولمحة عن الشاعر وعصره، ثم ملمح نفسى ظهر من خلال تصويره نفسية الشاعر من خلال تجربته الشعورية الصادقة، ثم ملمح اجتماعى جاء من خلال تذكيره الدائم بضرورة اعتبار البيئة الجاهلية وقيمها خاصة معنى الماء والخضرة لديهم، أما المنهج الفنى فقد كان من أول صفحة حتى آخر الدراسة فى تأكيده الأداء اللغوى بأصواته وتنغيماته لفظاً وجملاً، ومن تركيز على الصورة الفنية التى ترسمها الأبيات الثمانية آخذاً عنصراً عنصراً لهذه الصورة المتنامية منذ أول بيت حتى آخرها .

كانت هذه هى الدراسة الفنية لأبيات الغزل التى تبدأ بها عينية " الحادرة " فى الفصل الخامس ثم استغرقت الفصل كله، حتى إذا أتينا إلى الفصل السادس " من ص 209 إلى ص 254 " رأيناه يفرد هذا الفصل لدراسة تاريخية اجتماعية – على حد تعبيره – وهذه الدراسة قد خصصها للسبعة أبيات الآتية بعد أبيات الغزل من نفس القصيدة التى كان فنها الفخر

القبلى، وفى خلال هذه الصفحات الطوال كان اهتمام المؤلف منصباً على شرح النص – كعادته – مستعيناً بدلالات الكلمات الحسية والمجازية . كما كان هذا الفصل بمنهجه التاريخى الاجتماعى مشغولاً بتصحيح كثير من الآراء والأفكار التى شاعت فى كتب تاريخ الأدب كمسلمات، فناقشها المؤلف وصوب كثيراً منها وقدمها باعتبارها طرحاً جديداً فى الدراسة الأدبية مثل قضية بعض القيم الخلقية التى ورثناها من الجاهليين مسلمات، مثل الكرم لقيمته إذ رأى فى تعليله عاملاً اقتصادياً أغفله كثير من مؤرخى الأدب، أما الفصل السابع " من ص 255 إلى ص 296 " فقد خصصه المؤلف لدراسة الستة عشر بيتاً المتبقية من القصيدة التى انصرف فيها الحادرة إلى الفخر بنفسه، فيعود مرة أخرى لدراستها من الوجهة الفنية الجمالية كما فعل فى دراسته للأبيات الغزلية الأولى . ومن هنا يتضح أن المؤلف قد درس القصيدة على منهج خاص يقوم على أساسين : الأول : فنى خالص، والثانى : موضوعى خالص، فالفصلان الخامس والسابع مثلاً يعتبران دراسة جمالية رائعة لأنهما يتناولان فنين شعريين منفصلين، كل منهما جدير بأن يحقق للقارئ المتعة الفنية والاستجابة الجمالية، أما الفصل السادس فكان دراسة تاريخية اجتماعية لأنه يتناول فناً شعرياً منفصلاً عن سابقه وهو فن الفخر القبلى . والملاحظ أن دراسته الفنية كانت معللة ومتصلة بالمنهج اللغوى خاصة فى مستواه الدلالى والصوتى ومنهج الملاحظة النفسية .

كان ذلك إجمالاً حاولنا قدر الطاقة الإشارة فيه إلى جهد " النويهى " المنهجى، وملامح تكاملية نقده العينية، وحسبنا أن نضرب مثالاً واحداً يوقفنا على اتجاهه فى نقد العينية، ونختار البيت الأول منها، الذى أثبتناه منذ قليل، وقد أنفق فيه " النويهى " سبع صفحات " 166 – 173 "، حيث جرى فى نقده مجرى المحلل المستقصى كل دلالة لغوية وصوتية حملها البيت، مقلباً ألفاظه وتراكيبه بين الشروح القديمة وبين المعاجم اللغوية للبحث عن الدلالات التى كانت تحملها الألفاظ قديماً لبيان مفارقتها الآن،

وهو فى أثناء ذلك الإبحار فى خضم التجربة الشعورية التى يبينها البيت الأول يتذكر ويسترجع تجربة مشابهة مرت به، كما يدعونا للبحث فى ذاكرتنا عن تجارب مماثلة نستطيع بتذكرها فهم تجربة الشاعر بعد معايشتها، وتتحقق بذلك المشاركة العاطفية الكاملة بيننا نحن فى العصر الحديث وبينه – أى الشاعر – فى القديم .

ويمكننا وصف منهج " النويهى " فى أنه يقوم أولاً عند نقد البيت الأول – وذلك كان دأبه فى باقى الأبيات – على حل نظمه ، وباصطلاح آخر تفكيكه لفحص كل مفرداته، فليس هناك حشو فى كلمة " بكرة " بل إذا علمنا وتمثلنا لوعة الشاعر الداخلية التى يريد أن يسترها، ظهر لنا سبب تأكيده معنى البكور فصاحبته فى عجل تفارقه وهو حزين مستنكر لقرارها . كذلك كلمة " فتمتعى " يؤكد " النويهى " أنها كانت ذات دلالة قديمة مفارقة لها الآن، فالتمتع فى الشروح القديمة وكذا فى المعاجم والقرآن ليس هو التمتع الذى نحسه الآن (...فالفعل " تمتع " فى الاستعمال الأصيل لا يحمل معنى التلذذ السعيد كما نستعمله الآن، بل يحمل معنى التعزى والرضى بالقليل وقبول الأمر الواقع والاستفادة منه فى حدوده الممكنة . لذلك يستعمل القرآن الكريم المتاع والتمتع للذة الحياة الدنيا، ولا يستعملها للحياة الآخرة) " ص 169 " .

ويتلو مرحلة النظر فى الألفاظ المفردة عند " النويهى " مرحلة تحديد الفكرة والعاطفة اللتين تكمنان فى البيت، فالشطر الثانى من نفس البيت (...فكرته الرئيسية هى العجب من سرعان نسيان المرأة وسرعة انقلابها ....) " ص 171 " . وبعد مرحلة الحل والتفكيك الجزئى لألفاظ البيت وتراكيبه يدعو " النويهى " إلى إعادة قراءة البيت مرات ومرات للوقوف على نغمه الداخلى متعانقاً مع موسيقاه الخارجية، فهو يشير إلى ذلك بقوله : (...ولكن الروعة الموسيقية التامة لهذه القصيدة لن تتجلى لنا من القراءة الأولى، ولا من القراءة العاشرة، بل تحتاج إلى أن نردد الأبيات مراراً حتى تستقيم على

لساننا، وتسهل على أسماعنا، ويزول ما فى بعض ألفاظها وتراكيبها من وعورة القدم وتعثر الغرابة، حينذاك يتبدى لنا سحرها النغمى العجيب الذى لا يستطيع ناقد أن يستكشف جميع أسراره . ذلك هو سحر الشعر الخالد الذى يظل كل تحليل عاجزاً عن تمام تعليله ....) " ص 172 " .

ثم يبدأ بحثاً مفصلاً فى الموسيقى الداخلية، بادئاً بالإيقاع الذى يحدثه البيت الأول بما فيه من تنوينات (...جمال التنوين الذى يأتى فى آخر الكلمة " بكرةً " فيقسم الشطر الأول إلى فقرتين موسيقيتين طويلة وقصيرة، ويسمح للشاعر بإطالة الترجيع . وإلى جمال التنوين الآخر الذى يأتى فى آخر " مفارق " فيُحدث رنيناً ثانياً يلتقط رنين التنوين فى الشطر الأول ويردده ويسمح لعاطفة الشاعر مرة أخرى بترجيع الأنين . ولنلاحظ أن كلا التنوينين يأتى فى نفس الموضع المضبوط من الشطر، فيتجاوب الإيقاع الداخلى تجاوباً منتظماً بين كل من الفقرتين الطويلتين وكل من الفقرتين القصيرتين فى الشطرين، هكذا :

بكرت سمية بكرتنْ نْ نْ ...فتمتعى

وغدت غدو مفارقنْ نْ نْ ...لم يربعى ...) " ص 173 " .

واتصالاً بالبحث الموسيقى يلفت " النويهى " إلى روى القصيدة ومدى ما يسهم به إيقاعه من دعم جو القصيدة النفسى (... ثم لنلتفت إلى روعة هذه العين التى تأتى روياً للشطرين، وكيف تساعد بجرسها الصوتى على خلق جو الروع والجزع الذى يريد الشاعر إثارته، وكيف تساعدها العينان المرددتان فى قوله " غدت غدو " يُغَص بهما الفم فى مرارة الشكوى . ثم لنستمع فى الأبيات التالية إلى تكرار هذا الجرس العينى للروى المتكرر وكيف يربط البناء الموسيقى العام للأبيات المتفرقة مضاعفاً بتكرره جو الروع والجزع والشكوى ...) " ص 173 "، على هذا النحو جرى " النويهى " فى مقاربة بقية العينية .

ولقد أكد أحد الباحثين [1] أن دراسة " النويهى " هذه تعد دراسة متكاملة نموذجية، لما اتسمت به من استخدام شتى المناهج النقدية من خارجية وداخلية .

أما النموذج التطبيقى الثانى الذى درسه المؤلف فى الجزء الأول من هذا الكتاب هو " ميمية علقمة " التى مطلعها :

هل ما علمْتَ وما استُودِعْت مكْتومُ أم حبْلُها إذ نأتْكَ اليوْم مصْروم [2]

وقد استغرق دراستها الفصول الثلاثة الأخيرة من 8 إلى 10 " من ص 297 إلى ص 432 "، تناول فى الفصل السابع مقدمة القصيدة وهى فى النسيب، وقد وقع اختياره عليها لما تحققه من المتعة الفنية، فأقام هذه الدراسة – التى هى فى جملتها دراسة فنية – على موازنة النسيب فيها بالغزل عند " الحادرة "، لكنه يؤكد عدم كفاية الشرح اللغوى القديم للقصيدة كلها، بل يرى أن معانيها القوية فى ألفاظها الخشنة لا يمكن أن نتعرف عليها إلا بمفتاح تلمُّس العاطفة التى سيطرت على الشاعر، والانفعال بها . أما الفصل التاسع فقد خصصه المؤلف لدراسة أبيات " علقمة " فى تشبيهه ناقته بالظليم – أى ذكر النعام – وقد بيّن الكاتب هنالك هذه القصة وحدد فصولها واضعاً إصبعه على الكلمات المفاتيح فى هذه القطعة التى يغوص من خلالها لسبر أغوار النص مصوباً الشروح القديمة لبعض الأبيات ومرجحاً بعضها، وقد اعتبر النص فى هذه المقطوعة وثيقة شخصية، أمكنه تلمُّس بعض خصائص شعر " علقمة " من خلالها، وكذلك أخلاقه وميله النفسى، كما أن المؤلف أكد فى أكثر من موضع ضرورة الاستعانة بعلم الحيوان ليساعده على إثراء معلوماته حول حياة النعام وأخلاقه ودقائق حياته، أما

---

(1) محمد النويهى ناقداً ، إعداد : محمد محمد عليوه، ص 413 .

(2) البيت من : البسيط .

استُودعت : ائتمنت عليه، نأتْكَ : فارقتك، مصروم : مقطوع .

الفصل العاشر فجعله المؤلف حول دراسة الأبيات الحكمية فى القصيدة، مصطنعاً منهجاً مقارناً بين " علقمة " من جهة وبين شعراء آخرين للمفضليات وحماسة " أبى تمام " من جهة أخرى .

ونفعل فى ختام وصفنا منهج " النويهى " النقدى فى هذه القصيدة ما فعلناه فى سابقتها ، أى نمثل بمطلعها لنتعرف على أحد مظاهر نقده الغنى من جانب " النويهى " . فالملاحظ أنه بعدما ذكر طرفاً عن الشاعر " علقمة " تناول البيت الأول بالفحص اللغوى الدقيق، لبيان دلالته، مستعيناً فى ذلك بالشروح القديمة المختلفة، سالكاً ما يمكننى تسميته التأويل غير المفرط لما يمكن أن تحمله دلالة البيت الأول، فيذكر أن كلمة " مكتوم " تولد لنا تأويلين ممكنين لمعنى البيت كله، وتزيد كلمة " مصروم " احتمالاً ثالثاً، ورغم ما يبديه " النويهى " من حيرة تجاه التأويلات الثلاثة فإنه يرجحها جميعاً، ولنستمع إليه وهو يحدثنا عن الإمكانيين الأوليين اللذين تطرحهما كلمة " مكتوم " بقوله : (أحدهما هو : هى قد هجرتنى الآن وبعدت عنى، لكن تراها فى وقت مستقبل ستعود فتصل حبل الود الذى قطعته، فينبغى علىَّ إذن أن أظل كاتماً لما استودعتنى من حبها إياى، أم تراها لن تعود إلى مصادقتى أبداً، فلا حرج على حينئذ من أن أبوح بما كان بيننا من الحب ؟ **هذا هو الإمكان الأول ؛ والإمكان الثانى** هو تُراها لا تزال مشوقة إلى استئناف مودتنا فتظل وفية لحبنا كاتمة إياه، أم تراها ستنساه سريعاً ولا تعده إلا مجرد لهو وتسلية انقضت مناسبتها فتشيع خبره بين رفيقاتها متفاخرة بما كان من تدلهى بها ؟ ...) " ص 298 " . هذا ولولا خشية الإطالة ومطاوعة النفس وراء الاستطراد لكثرت الأمثلة وتنوعت الشواهد، لكننا نقف عند هذا الحد، فالتحليل العميق والمطول مبسوط فى الكتاب .

أما النموذج الثالث فهو دراسة ناقدنا لقصيدة " زهير بن أبى سلمى " الهمزية التى مطلعها : " ص 452 "

عفا من آل فاطمة الجواء فيُمْنُ فالقَوادم فالحِساء [1]

وهى دراسة متكاملة فى جملتها ، منهج " النويهى " فيها يقوم على الدراسة الفنية الجمالية من حيث الأداء اللغوى على الطريقة التى طالما تحدث عنها سابقاً مستعيناً فى هذه الدراسة الفنية بمناهج حديثة فى رصد المقومات الجمالية التى تقوم عليها وعناصر الفن التى يكثر دورانها فيها يقول : (...ولعل القارئ قد لاحظ تردد فكرة أو " موتيف " الماء فى مختلف أقسام القصيدة) " ص 498 " .

وكما ذكر فى " ص 445 " فإنه يترك المقومات الفنية للقصيدة تأتى معلنة عن نفسها بعد الاستقراء المنهجى فى قراءتها . حتى إذا وصل إلى أبيات فى منتصف القصيدة ، رآها هى المحور الفنى الذى يشع الحيوية المتوحدة فى أجزاء القصيدة ، وهى بدورها تلفت النظر إلى خلفيتها النفسية : " ص 495 " .

32- وقد أغدو على ثُبةٍ كِرام نَشاوَى واجِدين لما نشاء

33- لهم راحُ وراوُوق ومَسْكَ تَعَلُّ به جُلودَهمو وماء

34- يَجُرُّون البُرودِ وقد تمشَّتْ حُمَيَّا الكأسِ فيهم والغِناء

35- تمشّى بين قَتلى قد أصيبت نفوسهم ولم تُهْرَقْ دِمَاء [2]

---

(1) البيت من الوافر ، عفا : : خلا ، الجواء ، يمن ، القوادم ، الحساء : كلها أسماء مواضع ببلاد غطفان .

(2) 32 – ثبة : جماعة من الناس ، نشاوى : سكارى ، واجدين لما نشاء : قادرين على إيجاد ما يلزم من ألوان اللهو .

33 – الراح : من أسماء الخمر ، الراووق : إناء تصفى به الخمور ، تعل : من العلل وهو الشرب الثانى والمراد إضافة المسك إلى الخمر فهى طيبة .

34 – البرود جمع بُرد وهو الثوب الموشى ، تمشت فيهم : سرت دبيب الخمر فى مفاصلهم ، حمياً الكأس : أثرها وحدامها الرأس .

35 – تهرق : تقطر وتسال والمراد أن الخمر صرعتهم فهم كالقتلى دون دماء .

يقول : (...هذه الأبيات الأربعة التى وضعها زهير فى وسط قصيدته بالضبط، يسبقها واحد وثلاثون بيتاً ويليها واحد وثلاثون بيتاً، هى فى صميمها واسطة العقد فى الهمزية كلها . تحتوى على عاطفتها الرئيسية، وتعطى المفتاح لفهم حالتها النفسية المسيطرة، وتشع حيويتها على ما سبقها وما تلاها من الموضوعات) " ص 496 " حتى إذا جاءت أبيات فى الهجاء حظ المتعة الفنية فيها قليل رأيناها تدفع " النويهى " إلى دراستها تاريخياً لا فنياً، نراه يتوقف ليطل علينا المنهج الاجتماعى سافراً كما ذكر فى " ص 502 " وكما يقول أيضاً : (...وبهذه الأبيات الثلاثة أيضاً نأتى إلى قسم من القصيدة ربما لا يكون له نفس المتعة الفنية التى وجدناها فى الأقسام السابقة، لكن له أهميته التاريخية الكبيرة، إذ يساعدنا على فهم الكثير من تقاليد الجاهليين ومواضعاتهم الاجتماعية ومحاولة بعضهم أن يهذبوها ويرتفعوا بها **لذلك سنعدل فى دراسة هذا القسم من الطريقة الفنية إلى الطريقة التاريخية الاجتماعية**) " ص 509 " .

والخلاصة أن منهج " النويهى" فى هذه القصيدة تأكدت فيه **المصداقية المنهجية**، فالأبيات نفسها وفى موضوعها هى التى تحدد منهجها الذى ينبغى أن تدرس به . ونمثل بالبيت رقم (32) الذى استشهدنا به واعتبره " النويهى " مع ما بعده من أبيات ثلاثة واسطة العقد فى القصيدة لنقف على صورة أخرى من صور نقده الفنى ذى الطابع الموسيقى الذى يبرز فيه مواضع الطرب والإيقاع، يقول : (...وفى إنصاتك لهذا البيت تأمل فى ملاءمة الوافر بضرباته المتدافعة لهذه الأريحية المتراقصة المتدفقة مع دفقات الشباب وحيويته. ولاحظ أن الجناس الرائع بين " نشاوى " و " نشاء " قد جاء طبيعياً رشيقاً لا تكلف فيه فضاعف الموسيقية المطربة من ناحية وزاد من إبراز التراقص والخيلاء من ناحية أخرى) " ص 497 " .

وفى الفصل الثالث عشر يتمم " النويهى " دراسته لشعر " زهير " ، فينفق كله فى دراسة لاميته التى كتبها فى كهولته ليضع أمام

القارئ نمطين من شعر " زهير " أولهما ، ما قاله فى شبابه بالفصل الحادى عشر ، وثانيهما ما قاله فى مشيبه فى هذا الفصل .

وقد تعرض " النويهى " لإحدى قصائده وهى اللامية التى مطلعها :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطلُه وَعُرِّى أفراسُ الصِّبا ورواحِله

" فالنويهى " بذلك يقصد إلى وضع هاتين القصيدتين المختلفتين فى عمر " زهير " ، ليجد القارئ بنفسه مدى ما طرأ على شعر الرجل من تطور ونضج ، وغرضه هو إيصال ما يحسه من متعة فنية وإشباع جمالى للقارئ ، فضلاً عن أنه يهدف إلى جعل القارئ نفسه يضع يده على جملة الخصائص الفنية التى يتميز بها شعر " زهير " بعامة مُجسداً فى هاتين القصيدتين ، ودأب " النويهى " فى هذه القصيدة كدأبه فى سابقتها ، فالمنهج الفنى غالب على دراسته ، يهتم بشرح مقاطع القصيدة أى فنونها ، وبيان مصادر جمالها وقوتها ، ثم يثبت أن هناك وحدة حيوية تشد هذه الأغراض . ولا يخفى إعجابه بهذه القصيدة ؛ وهذا حكم صريح من جانبه يعلله بعلل موضوعية وأخرى ذاتية أثبتها ، فمن علله الموضوعية التى تفسر حبه " زهيراً " : (...ارتفاعه فى تفكيره وفى مثاليته على المستوى السائد فى عصره الجاهلى ، ومقاومته لمقاييس الجاهليين الذين كانوا يتباهون بالبطش والاعتداء وقسوة الانتقام) "ص 646 " . ويبرر هذا المقياس وتمسُّكه به بعد المقياس الفنى بقوله : (...لكننا نطبقه لتحديد مرتبة الإنتاج المعين بين مراتب الفن المتصاعدة) " ص 647 " .

أما الأسباب الفنية التى جعلت " للنويهى " حكم قيمة صريحاً ، فمنها تجويده غير المخل أو المتكلف ، فهو تجويد فنى يزيد شعره طرافة وأصالة وتنوعاً لعمق التجربة وطولها ، فضلاً عن قوة الخيال والتصوير والابتكار . والسبب الفنى الثانى هو سبب كمى ، " فزهير " قد قدم للشعر

العربى كماً وفيراً من القصائد، ولكنه جيد مبتكر، فضلاً عن مقطعات أخرى جيدة . " ص 646، 647 " .

أما المنهج النفسى فتبدو ملامحه فى هذه الدراسة ولكن بقِلَّة، ومن ملامحه إشارة " النويهى " إليه عند حديثه عن صدق فن المديح عند " زهير " . وتتضمن هذه الدراسة منهجاً اجتماعياً يكشف عن القيم الخلقية والاجتماعية عند الجاهليين كالكرم . لكننا نمثل بأحد الأبيات الأولى بالقصيدة، وأعنى قول " زهير " فى البيت الثالث :

وقال العذارَى : إنما أنتَ عمُّنا ! وكان الشباب كالخليطَ نُزايله

وفى نقد هذا البيت يظهر **أكثر من منحى نقدى**، فيه الفنى والموضوعى معاً، فالشاعر لا يبكى على رحيل محبوبته، بل يبكى على فراقه الشباب، وما زال يصف حاله وهو شيخ لا يريد أن يعترف بشيخوخته، لكن العذارى يفاجئنه بقولهن له : " أنت عمُّنا "، وهنا يتذكر " زهير " أن الشباب مرحلة قد انقضت كخليط الجاهليين الذى ما إن يجتمعوا حوله زمناً حتى يفارقوه ويتفرقوا هم عنه .

وَعَوْدُ إلى الشطر الأول، إذ ينقل فيه " زهير " تهكُّم العذارى عليه، حيث يرى " النويهى " أن مجرد نقل " زهير " تهكمهن عليه، يعد مشاركة منه فى هذا التهكم، ويدعو إلى إعادة القراءة السليمة لهذا الشطر بقوله : (...وعليك أن تقول قولهن بنبرة أنثوية تركزها على " عمنا " ...وكلمة " إنما "تلفتنا إلى حقيقة أخرى، هى أنه أحياناً ينسى حقيقة السن وفاصلها فيداعبهن، فانظر كيف يكون رد فعلهن على هذه المداعبة من الاستغراب والحرج) " ص 572، 573 " . ثم يدعو " النويهى " قارءه إلى ملاحظة ما بهذا البيت من مدَّات تناسبت وفكرته الأساسية، وكذلك تناسبت وعاطفته المسيطرة (...أعد الآن قراءة البيت لتلاحظ المدات التسع التى دخلت كل كلماته ما عدا كلمة " أنت " لتسمح بالتطريب الشجى مع هذه الذكرى

اللاذعة . لكن الذى يضاعف من مرارة هذه المعاملة هو إبطاؤه هو فى إدراك هذه الحقيقة) " ص 573 "، أما الشطر الثانى من نفس البيت، فيلفت "النويهى " إلى ما به من حقيقة نفسية، وأخرى اجتماعية بقوله : (..... هذه الحقيقة النفسية التى تحدث لنا جميعاً هى ما يحاول الآن بسطه، فهو فى الشطر الثانى من بيته الثالث يقر بالحقيقة الأليمة التى رفضها طويلاً، أن الشباب مهما تطيل جيرته لابد أن يفارقنا ونفارقه، ويتخذ لهذا الفراق المحتوم مثلاً من حياتهم البدوية، إذ تتجاور قبيلتان فى موسم ما على مرعى واحد، لكنها جيرة مقضى عليها بالانفصام إن عاجلاً وإن آجلاً . وهكذا ترى مرة أخرى أن " زهيراً " لم تتح له إجادة التعبير عن هذه العاطفة الإنسانية الشاملة الخالدة إلا لأنه تلمس لتعبيرها أداء منتزعاً من صميم بيئته وأحوال عصره) "ص 574 " .

أما الدراسة الأخرى اللافتة فى كتاب " النويهى " فهى دراسته إحدى القصائد للشاعر الجاهلى " الجميح "، وهى قصيدة صغيرة لا يتجاوز عدد أبياتها ثلاثة عشر بيتاً، هذه التى مطلعها :

يا جارَ نَضْـلَةَ قد أتَّى لك أن تَسعى بجارك فى بنـى هِدْمِ

مُتَنَظِّمِـينَ جِـوار نضـلةَ يا شاهَ الوِجُـوهُ لذلـك النَّظْـمِ ![1]

وقد ساق " النويهى " هذه القصيدة شاهداً على عاطفة الغضب الفائر الذى يختلف عن لون آخر من الغضب الهادئ الملاين، الذى احتوته همزية " زهير " السابقة . وقد خصها " النويهى " بالدراسة إلى جانب قصيدة أخرى قصيرة " ليزيد بن الحذاق " تشترك معها فى نفس العاطفة الغاضبة القوية .

أما قصيدة " الجميح " التى نحن بصددها الآن فلقد استغرقت معظم الفصل الحادى عشر " من ص 529 إلى ص 556 "، و " النويهى " يؤكد أن

---

(1) القصيدة من الكامل الأحذ، جار نضلة : يعنى بالخطاب بنى رواحة الذين أجاروا صديقه نضلة، تسعى بجارك : أى تسعى لتنتقم وتثأر من قاتلى نضلة " بنى هدم ".

الغضب العنيف بها لا ينجلى إلا بالقراءة السليمة للأبيات . وتعد هذه الدراسة تكاملية لما اشتملت عليه من ملامح نقدية خارجية وداخلية، نجملها ثم نعود لنفصلها بعد ذلك : فالتكاملية فى ظنى تظهر من خلال توثيقه النص، وذكر ظروفه التاريخية، كما نلاحظ تأكيد المؤلف مدى الانسجام التام بين وزنها الأحذ والعاطفة الثائرة للشاعر، وإن كانت هذه لمحة نفسية قد وظّفها الشاعر فنياً . أما التفسير الاجتماعى فكان أشد بروزاً فى هذه القصيدة، ولقد ظهر من خلال شرحه ونقده إياها فى أهم ما تتضمنه من قضايا اجتماعية، كعلاقة الشاعر بقبيلته والمسئولية التى التزم بها نحوها، فضلاً عن عادات الجاهلية بين ممارسة الغدر وبين مثالية الوفاء . ويظهر الجانب الفنى فى موجات القصيدة الثلاث التى تسلم إحداها إلى الأخرى لتحقق الوحدة العضوية، ونفصّل ما أجملناه من تكاملية التى تبدو ملامحها كما يأتى :

فالمنهج التاريخى يبدو فى حديث الناقد عن سبب القصيدة مؤكداً " ص 529 وما بعدها " أن الشاعر يهجو بنى رواحة الذين أسلموا " نضلة " وهو من قبيلة الشاعر أسد إلى أعدائه بنى هدم لثأر كان بينهما . وعن الشاعر ذاته ونبذة عن شخصيته، يقول : (...وكان غزَّاء أى كثير الغزوات، وكان صاحب الغارة على إبل النعمان بن ماء السماء من ملوك الحيرة المشهورين) " ص 530 " .

ويظهر أثر المنهج الاجتماعى من خلال الثقافة الاجتماعية التى أعانت المؤلف على تفسير بعض عادات العرب التى ورد ذكرها فى القصيدة كتفسيره الاجتماعى " الأنثربولوجى " لعادة العرب ربط البعير بجانب قبر صاحبه حتى يموت، تعليقاً على لفظ " البلية " ببيت " الجميح " الأخير :

13 – أو من لأَشْعثَ بَعْلِ أرْمَلَةٍ مثلِ البَلِيَّةِ، سَمْلَةِ الهدْم [1]

فيستعين " النويهى" بالسير " جيمس ليال " فى تشككه من أن تكون هذه العادة عقيدة عربية خاصة بهم فيقول : (...وسير جيمس ليال فى تعليقاته على المفضليات يوافق على هذا التشكك ويقول : إن هذه ليست إلا عادة من عادات الدفن المعروفة لدى جميع الشعوب والأزمان، وإن البعير الذى يضحى به كان مقصوداً به أن يستعمله الميت فى عالم الظلام الذى يعيش فيه الموتى بعد دفنهم) " ص 549 " .

أما المنهج الفنى : فيظهر من خلال الوحدة الفنية التى تمتاز بها هذه القصيدة رغم قصرها وتعدد انفعالاتها، يقول : (...لكنك لا تستطيع أن ترجع وحدتها إلى مجرد قصرها، فقد رأيناها على قصرها هذا تتكون من ثلاث موجات مختلفة . أولاها موجة السخرية السامة والتقبيح القوى لخيانة بنى رواحة . وثانيتها موجة التعبير عن شهوة الانتقام الساحق الذى يتوعد به الجميع غطفان كلها، من اشترك منها فى الخيانة والقتل الغادر ومن لم يشترك . وثالثتهما موجة التحسر الموجع على فقد نضلة . هذه الموجات الثلاث تقود إحداها إلى الأخرى وتنمو كل منها نمواً عضوياً صادقاً وتسير جميعها فى اتجاه واحد متعاونة على تحقيق هدفه بالطريقة الصحيحة التى يعنيها الغربيون حين يطالبون القصيدة بهذه الوحدة) " ص 550 " .

ولعل من أبرز صور نقد " النويهى " الفنى لهذه القصيدة، إشارته إلى ما رُكِّبت عليه من انسجام بين عاطفتها الجياشة بالغضب وثورة الانتقام وبين وزنها الأحذ، فالتفعيلة الثالثة بها بتر " متفا " بدلاً من " متفاعلن "، فهذا الحذذ فى وزن التفعيلة الثالثة يصنع بتراً مفاجئاً فى نهاية كل شطرة من أشطر القصيدة ويصور لنا ما بها من عنف وهنا (...وأدركت أن الصوت

---

(1) أشعث : أى أغبر الرأس، بعل : زوج، البلية : البعير يربط بجوار قبر صاحبه بعد موته ويترك ليموت جوعاً ، سملة الهدم : بالية الثياب .

يرتفع فى " متفا " الأخيرة فى كل شطر بصرخة طويلة حادة . وهذا ينسجم انسجاماً قوياً مع ما يغلى فى نفس الشاعر من الغضب المزمجر والحقد المتلظى . فإذا تذكرت سرعة حركات الكامل فى ذاته، ثم أضفت إليها هذا البتر المفاجئ العنيف الذى يدخلها، رأيت أن القصيدة بمجرد إيقاعها العام جيدة التصوير لهذا البدوى فى أشد غيظه يجيش صدره كالمرجل ويزلزل الغضب كل عَصَبَة من جسمه) " ص 533 " .

وأخيراً نختم القول فى كتاب " النويهى " بواحدة من أروع دراساته المتكاملة، فعلى مدى أكثر من مائة وثلاثين صفحة ضمها الفصلان الرابع عشر والخامس عشر درس بالتفصيل المتأنى والممتع فى آن واحد، إحدى قصائد الشاعر المخضرم " أبى ذؤيب الهذلى " وهى عينيته التى مطلعها :

أَمِنَ المَنونِ ورَيْبِها تَتَوجَّعُ ؟ والدَّهْرُ ليْس بمُعْتِبٍ منْ يَجْزَعُ [1] ص 659 "

وقبل أن نُفصِّل ملامح التكاملية فى هذه الدراسة، نجمل القول فيها : إذ أول ما نلاحظهُ أن " النويهى" قد اختارها لأنها تمثل فن الرثاء، ولأنها تساعد على تلمُّس الانسجام الصوتى مع العاطفة المسيطرة على القصيدة، فخص الفصل الرابع عشر لأبيات الرثاء، كما صرف الفصل الخامس عشر إلى أبيات قصة حيوان الوحش التى يتعزى بها عن مصابه فى فَقْدِ أولاده الخمسة . كما نَلْمح أساس التقسيم الفنى الذوقى، حينما بَيَّن أن أبيات الرثاء تصور تصويراً بالغاً دقائق التصوير السمعى، بينما تصور أبيات حيوان الوحش دقائق هذا التصوير فى نوعه الحركى . والدراسة فى جملتها يغلب عليها الدرس الفنى فالنفسى ثم التاريخى على النحو التالى :

فيبدو المنهج التاريخى من حديث " النويهى " عن " أبى ذؤيب " وظروف تأليفه لهذه القصيدة وتوثيقها، يقول مثلاً : (. . . وأبو ذؤيب -

---

(1) البيت من : الكامل، المنون : القضاء المحتوم، تتوجع : تتألم، الدهر : الزمن والقدر، تجزع : الجزع ضد الصبر .

واسمه خويلد بن خالد - شاعر وُلد فى الجاهلية وأدرك الإسلام فأسلم وحسن إسلامه، ومرثيته هذه تدور على تجربة فظيعة، فهو لم يمت له ولد واحد، بل هلك أولاده الخمسة، وتعاقب موتهم فى سنة واحدة. أما كيف حدث هذا فأنهم كانوا قد ذهبوا من موطنهم فى الحجاز، حيث قبيلة هذيل قرب مكة، إلى مصر، فأصابهم الطاعون. ونحن نعرف من التاريخ أن طاعوناً عظيماً أصاب مصر فى سنة 18 هجرية، وهذا يساعدنا على تأريخ القصيدة... ونحن مدينون فى هذا إلى المستشرق سير جيمس ليال فى تعليقاته على قصائد المفضليات) " ص 658 ، 659 " .

وعن إسلامه ووفاته : (... أسلم إسلاماً حسناً، وأبلى بلاءً عظيماً فى فتوح العرب أيام عثمان وعمر رضى الله عنهما، ومات بعد حوالى عشر سنوات من نظم هذه القصيدة فى أثناء عودته من إحدى الغزوات على سلطان الروم فى إفريقية، بعد انتصار ساحق على جيش الروم وقتل قائدهم، وشاء " الدهر" أن يكون موته ودفنه فى مصر، الأرض التى وارت أبناءه الخمسة !) "ص 778 " .

أما عن أثر المنهج النفسى، فيبدو بوضوح من اتخاذ " النويهى " التفسير الفنى وسيلة إلى التفسير النفسى ليدعم الرؤية الفنية، فمثلاً يقول معلقاً على البيت :

31 – فَنكِرنه ونَفَرن وامتَرستْ به سَطْحَاءُ هاديةُ وهادٍ جُرْشَعُ

حيث يصور فيه " أبو ذؤيب " احتماء الآتان ومرافقتها للحمار الوحشى، مُلمحاً إلى دافع نفسى فى عقل " أبى ذؤيب " حينما نظمه يقول : (... تُرى هل كان أبو ذؤيب حين ابتدع هذه الصورة يتذكر " أميمة " أَمَتُه أو زوجته المخلصة الوفية التى كانت هى الوحيدة التى جاءته تواسيه وتحاول التسرية عنه فى مصابه، لا نظن إنه كان يتذكرها بعقله الواعى، لكن يخيل إلينا أنها كانت كامنة فى عقله الباطن) " ص 747 " .

وشبيه بذلك أيضاً ما قاله عن تفسيره البيت :

36 – يَعْثُرن فى حَدِّ الظُّبات كَأَنَّما كُسِيَتْ بُرودَ بنى تَزيدَ الأَذْرُعُ

إذ لفت النظر إلى حقيقة فنية - أصلها نفسى – شائعة فى شعر الجاهليين بعامة مثَّلها هذا البيت، فبينما الشاعر فى حالة حزن وألم، رأيناه – فى صوره الشعرية – خاضعاً لقانون التداعى للمتضادات، فيعلق " النويهى" على بعض ألفاظ البيت يقول : (...البرود تدل على الغنى واليسار والهناءة ورغد الحال، وهذه الخطوط مقترنة بالألم والعذاب والموت والفناء . وهذا يلفتنا إلى حقيقة فنية ذات أهمية فى الشعر القديم، هى اجتماع الأضداد فى بعض التشبيه العربى، والسر فى هذه الحقيقة يعرفه دارس علم النفس : وهو أن الأشياء تتداعى إلى الفكر بأضدادها أكثر مما تتداعى بأشباهها) " ص 753، 754 " .

ثم يعلق على القصيدة بأقسامها وفصولها ليؤكد حقيقة نفسية – أظنها ما يسمى بالإسقاط – فيفسر ورود قصص حيوان الوحش فى شعر "أبى ذؤيب"، الرجل المصاب فى أولاده قائلاً : (...وهو لم ينظم هذه العينية التى أعجب بها المسلمون القدامى أعظم الإعجاب، ووضعوها فى الذروة العليا من الشعر، ورفعوه بها على الشعراء جميعاً كما يرتفع جبل نعمان فوق السحاب، إلا ليخفف عن نفسه بعض مصابه الأفدح . فإذا أعدنا النظر فيها أدركنا حقيقة مهمة، هى أنه لا يتعزى بما ضرب من القصص فحسب، بل يتعزى ويتلهى عن مصابه بمجرد النظم، نعنى بجهد النظم نفسه وما يلزمه به من تمثل العاطفة وضبطها وصياغتها صياغة فنية تطهره منها، وانتخاب الألفاظ وضم التراكيب وابتكار الصور وتنسيق الإيقاع والجرس والنغم) "ص 778 "، وهكذا يؤكد " النويهى " قضية الصدق الفنى والنفسى من حيث كون القصيدة تعبيراً فنياً عن تجربة حقيقية .

أما الدراسة الفنية للقصيدة، فنجمل منهجه فيها، مؤكداً أن هذا المنهج هو أخصب وأبرز وأهم المناهج التى تُدوولت فى دراسته، وملامح هذا المنهج تأتى من طرق شتى، منها التحليل الجديد ومنها نقده للشروح القديمة ومنها ما يتصل بالشكل أو بالمضمون مع الربط الدائم بينهما، ومنها ما صيغ فى صورة أحكام فنية وذوقية لها عللها، ولروعة نقده الفنى **فى هذه القصيدة بالذات**، فإننا سوف نختار بعض النصوص التى تصوره، ولربما نطيل بعض الشئ فى النقل، لكن عزاءنا هو ثراء الدراسة الفنية، باستقصائها جميع اللفتات والتشكيلات الجمالية :

ولعل أو ما يلفتنا هو وقوف " النويهى " بعد إيراد مطلع القصيدة، ليعرض علينا خطته النقدية التى سينتهجها فى هذه القصيدة، وبالأحرى يود أن يطرح – نظرياً – **الإجراءات** التى تحكم نقده الفنى المتكامل شكلاً ومضموناً، يقول : (...والآن ندرس الأبيات لنفعل ثلاثة أشياء . ننظر فى مضمون كل بيت من فكرة وعاطفة . وننظر فى جانبه اللفظى من حروف وحركات ومقاطع وكلمات رابطين إياه بمضمونه ربطاً عضوياً حياً . وننظر أخيراً فى أثر كل بيت فى الإضافة إلى المضمون الكلى جزءاً بعد جزء، لبناء الوحدة الفكرية والعاطفية المنسجمة وأثره فى تنمية الجانب اللفظى تفصيلاً بعد تفصيل حتى يتكون من مجموع الأبيات الشكل الشامل الذى يحتوى جميع العناصر المضمونة فى القطعة الشعرية فى انسجام نهائى فكرى وعاطفى ولفظى) " ص 664 " .

وقبل المضى فى التمثيل لإيضاح ملامح تطبيقه هذه الإجراءات، نود الإشارة إلى أن ما رسمه " النويهى " من خطة منهجه الفنى أنها – أى هذه الخطة – لم يقتصر فى تطبيقها على هذه القصيدة فحسب، بل انسحبت على كل القصائد الست التى كرس مجلدين صافيين فى نقدها .

ونعود إلى عينية " أبى ذؤيب "، ليبين لنا " النويهى " أن أول طرق مقاربتها فنياً هو أن نحسن قراءتها جهراً ونتأمل أنفسنا حين النطق بألفاظها، وكذا يجب على القارئ أن (...يتأمل " لوكنها "[1] فى الفم وقرعها للأذن، وعليه فى النطق بها أن يشبع الضمة اللاحقة بها حتى تصير واواً تطيل النغم وترددە : تتوجعو . يجزعو . ينفعو. مضجعو . ودعوا . تقلعو . مصرعو . ...إلخ) "ص 663 " . ومن هنا يلفتنا إلى أول ملمح جمالى يحسه القارئ لدى صوت حرف الروى " العين "، وما شُحِن به من دلالة شعورية وطعم مر، وما لوقعه على الأذن (...من قرع خاص عنيف قوى الوضوح، قوى التمثيل لانفعال الروع، والجزع، والفزع، والهلع، كبير الملاءمة لمشاعر التوجع والتفجع، ولعل هذا هو السبب الذى جعل كل هذه الألفاظ اللغوية تختتم بحرف العين!) " ص662 " .

ثم يمعن فى النظر إلى العينية ليفطن إلى حقيقة فنية فى شعرنا الجاهلى، مثَّلتها عينية أبى ذؤيب فى أقسامها المختلفة، وهى عدول الشاعر إلى كثرة التشبيه " التصوير البصرى " إذا أعوزه الوزن " التصوير السمعى "، فهو هنا يقارن بين نوعين : بين تصوير " أبى ذؤيب " البصرى لتعثر الوزن، على عكس " زهير " فى قصيدة أخرى حيث كان له تشبيه واحد لملاءمته وزنه، فالشاعر الجاهلى (...كلما أعوزه الجانب السمعى المتمثل فى الإيقاع ازداد ميله إلى التعويض عنه بتنمية الجانب البصرى فأكثر من صور التشبيه يستعين بها على إبراز فكره وانفعاله) " ص 737 " .

وقد مثلت عينية " أبى ذؤيب " تلكما الظاهرتين، فتتبع " النويهى " دقائق التصوير السمعى عندما تعرض لأبياته الحزينة فى الرثاء فى الفصل الرابع عشر وشفع هذه الدراسة ببحث موسيقى قيِّم فى الأصوات وما يطرأ عليها من شدة أو درجة أى فى التنغيم ومستوياته المختلفة . ثم خص الفصل

---

(1) كذا جاءت بالأصل، وأظن أن الصواب " لوكانها " .

الخامس عشر للنوع الثانى من التصوير وهو التصوير البصرى الذى يمثله عنصر التشبيه، ذلك حينما تعرض لأبيات العينية فى تصوير قصة حيوان الوحش وصراعه المتنامى المنطقى فى مشاهد مختلفة تَعزَّى بها "أبو ذؤيب" عن مصابه فى فَقْد أولاده الخمسة، فأهم لفتة جمالية فى هذا القسم من القصيدة هو اشتمالها على عاطفة صادقة إلى جانب براعة فنية فذة فى الأداء، ولنترك أخيراً " النويهى " يصف ويعلل إعجابه بهذا القسم من القصيدة بقوله : (...فنحن من ناحية يروعنا خلوصه الدقيق إلى نفسية الحمر، واستجابته العميقة لحالاتها النفسية من سعادة ومرح فى أول القصة إلى عدو جاهد مفزوع فى وسطها إلى فرحة بالعثور على الماء قبيل آخرها إلى توجس كبير ثم مصرع رهيب فى خاتمتها .

ونحن من ناحية أخرى تروعنا مقدرته على إجادة الوصف ودقة التصوير وتنويع وسائل الأداء مستغلاً إمكانيات اللغة أتم استغلال ومستغلاً إمكانيات الوزن أيضاً ثم مكملاً له بشتى الوسائل الفنية حين لا يسعفه تمام الإسعاف . وبجمعه بين هاتين الخاصيتين يبلغ ما نعتقد أنه الذروة العليا لهذا النوع من التحقيق الشعرى . وقد لاحظنا بنوع خاص دقته فى تصوير الحركة الدقيقة المضبوطة) " ص 755 " .

هذه كانت آخر الشواهد الستة، التى حاولنا جهدنا الكشف عن اتجاه " النويهى " التكاملى فى نقدها، وكما رأينا فاتجاه " النويهى " ذو الملامح التكاملية لا يحتاج إلى زيادة تأكيد فى هذا الكتاب، ولعل أهم ما لفتنى فيه أن نقد " النويهى " كان صادراً صدوراً طبيعياً من حيث المنهج المستعان به، فلا يشعرك بتعسف فى استخدام منهج أو إقحام فى تطبيق رؤية نقدية لا تَمُتّ للأبيات بصِلَة، فطبيعة الأبيات ذاتها هى التى تفرض مناهجها التى تستخدم فى التعامل معها، بل تفرض بعضاً من المنهج الواحد إذا لم يكن المنهج فى مجمله مناسباً فى هذا المقام أو ذاك ؛ ولقد رأينا فى أثناء حديثنا عن دراسته همزية " زهير " تصريحه باضطراره إلى العدول عن اتجاه

فنى فى النقد إلى آخر موضوعى اقتضته أبياتُ ثلاثة لا حظ فيها من المتعة الفنية ولكن لها أهميتها التاريخية الاجتماعية ، وعلى العكس فعل فى دراسته عينية " أبى ذؤيب " حينما اضطره بيت واحد إلى أن ينفق صفحاتٍ وصفحات فى دراسته لغوياً – خاصة على المستوى الصوتى – فكتب بحثاً مطولاً جاهد خلاله فى إيصال ما فيه من نموذجية الأداء الصوتى المتدرج بحكم الانفعال المتصاعد ، وأعنى بهذا البيت قول " أبى ذؤيب " :

فَأَجبتُها : أَمَّا لجسمى أَنَّه أَوْدَى بنىّ مِن البلادِ ! فودعوا!

" ص 679 "

فمراوحة " النويهى " بين المناهج النقدية فى استخدامه إياها لم يكن كما ذكرت شكلياً ، بل عفوياً ، وبالأحرى لقد أمكننى تسمية ذلك الاستخدام للمناهج بالمصداقية المنهجية . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن هذا الكتاب الذى استخدم فيه شتى المناهج يعد – فى ظنى وكما أشرت سابقاً – رداً عملياً على أصحاب المذهب الجمالى فى النقد ، الذين يعزلون جمال النص عن ظروف تأليفه وكذا مبدعه ، " فالنويهى " يؤكد فى غير موضع من كتبه وفى ختام هذا الكتاب أن جمال النص لا يأتى من صفة ميتافيزيقية معزولة عنه ولا ينتج عن إتقان الشاعر للوسائل الأدائية وبراعته فى استخدامها وتطويعها (... بل الجمال الفنى ، كما شرح المؤلف ووضح وألح وكرر فى جميع كتبه السابقة ، ناتج من إتقان الشاعر لفهم تجارب الإنسانية الحاشدة ، ونجاحه فى تصوير مشاكل البشر وآمالهم ، وما فيهم من جرائم النقص ومطامح النبل ، وما تضطرب به نفسياتهم وحياتهم من مسرات ومتاعب ونجاح وإخفاق وعزاء وأمانى) " ص 883 ، 884 " .

وهذا بالفعل ما حاوله فى نقده قصائد الكتاب الست ، مبرراً وجود علاقة عضوية بين المضمون الاجتماعى أو التاريخى للأبيات وبين شكلها الجمالى (...وقد رأى القارئ كيف أننا فى كل موضع من مواضع دراستنا

قد حاولنا أن نعقد الصلة بين هذا الشعر وتحقيقه الفنى وبين حياة أهله وطبيعة بيئتهم وأوضاع معيشتهم وما كان لهم فى زمانهم المعين وطراز مجتمعهم المعين من تقاليد وعادات وممارسات وقيم ومثل) " ص 884 " .

وجملة القول أن هذا الكتاب تتضح فيه **التكاملية فى مستوييها : الكتاب المفرد ، والنص المفرد** ، ولعلى لا أكون مبالغاً إن قلت إنه من أوائل الكتب التى تجلت فيها التكاملية ، خاصة على مستوى النص المفرد ، هذا بالمقارنة مع كل ما استشهدنا به من دراسات نقدية للنقاد الأكاديميين الثلاثة ، الذين اختارهم البحث لتكون دراساتهم ميدان البحث عن نصوص أدبية مفردة درست بطريقة تكاملية . لكن " النويهى " أصدق منا وصفاً لعمله فى هذا الكتاب وهو أولى أن يصف عمله ذاك بنفسه ، ذلك عندما وصف تطبيقه التكاملية على المستويين المذكورين فى ختام كتابه بقوله : (...وقد نوَّعنا فى تركيزنا على تلك التفاصيل المنهجية من فصل إلى فصل وإن كانت كلها **متكاملة** وكنا قد استخدمناها جميعاً فى دراسة كل قصيدة تناولناها) " ص 882 " .

ولقد أثار هذا الكتاب كثيراً من القضايا بفضل منهجه التكاملى الذى لفت النظر إليها ، كقضية قراءة الشعر الجاهلى ، وبصيغة أدق قراءته قراءة جيدة تتكشف فيها جمالياته الخاصة . كما لفت النظر إلى قضية توظيف المنهج المناسب لدراسة الشعر الجاهلى [1] ، إذ أوضح أنه لا مناص من المنهج الاجتماعى الذى يضئ السبل أمام القارئ ويكشف له عن هذه العلاقة الحميمة التى كانت تربط الشاعر الجاهلى ببيئته وما تتضمنه هذه البيئة من قيم أخلاقية ومواضع جغرافية ، فهذه الدراسة التاريخية الاجتماعية تدعِّم – لا شك – الدراسة الجمالية وتعللها للقارئ الحديث .

---

(1) راجع : د. يوسف خليف، حول كتاب " الشعر الجاهلى للنويهى "، المجلة، يونيو 1967 م، ص 97 .

من هنا انطلقت دراسات " النويهى " النقدية على أساس من الربط بين شكل القصيدة الفنى وموضوعها الذى يتصل بالحياة الجاهلية، والخلاصة أن " النويهى " كان دائم **المراوحة** بين الدراستين الخارجية والداخلية معتدلاً فى هذا التنقل . وليس معنى هذا أن يتجاوز بعض القضايا الجمالية التى يرى بعض النقاد دراستها معزولة عن أى سياق خارجى لها، بل كان معنياً – فى أثناء الحديث عن بعض الملامح الجمالية فى الشعر الجاهلى – بتأصيلها، لكشف النقاب عن أساسها التاريخى أو الاجتماعى، فهو مثلاً لم ينكر الرمز فى الشعر بوصفه أداة جمالية، لكنه على عكس " مصطفى ناصف " والجماليين يحسن **الربط** بين العوامل الاجتماعية والنفسية المكونة له وبين الرمز فى سياقه الشعرى [1]، ونختم القول عن هذا الكتاب برأى أحدهم فى منهجه غير المسبوق بقوله : (...أنه درس شعرنا القديم بطريقة لم ينتهجها باحث من قبل [2]) .

وعلى أية حال فقد وضح من الكشف عن أثر الاتجاه التكاملى فى نقد " النويهى" تأثره بمن سبقه من النقاد الرواد الذين خرجوا من معطف " طه حسين " أستاذ المدرسة النقدية التى أخذت بأسباب المنهجية الأوروبية والتراث القديم فى مزيج تركيبى وضع أساس المدرسة الأكاديمية فى النقد، التى ما زالت تؤتى ثمارها حتى الآن، ليس على المستوى المحلى وحسب، بل على المستوى العربى كله، مؤكدين أن هذه المدرسة النقدية الحديثة قد انحلت بعد الستينيات إلى مدارس أخرى، سلك كل منها سبيلاً أكثر أكاديمية، فظهرت المدارس الشكلية وأخرى التى تعنى بمضمون العمل، كل هذا فى ظل المتغيرات النقدية الحداثية الوافدة من البيئتين النقديتين الكبريين بإنجلترا وفرنسا .

---

(1) محمد النويهى ناقداً ، إعداد محمد محمد عليوه، ص 51، 52 .

(2) النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته، د. أحمد كمال زكى، ص 187، 188 .

ولكن إن كانت هذه صورة النقد الأكاديمى، كما مثله ثلاثة من نقادنا هم : " طه حسين " و " مندور " و " النويهى "، فماذا عسى أن تكون صورة هذا النقد خارج أسوار الجامعة المصرية، وبالأحرى نتساءل عن ملامح التكاملية فى النقد عند النقاد غير الأكاديميين، هذا ما ستكشفه الصفحات التالية .

العقاد

(1889 – 1964 م)

لقد قدمنا بالذكر فى مدخل البحث ما كان من أثر بعض الرواد فى تأصيل المفاهيم الجديدة فى الأدب والنقد فى خلال فترتنا ، ما بين 1925م حتى آخر الستينات . وقد أكدنا هنالك أن " العقاد" كان أحد هؤلاء الذين أسهموا بشكل فعّال فى إرساء قواعد جديدة للذوق الأدبى ، بفضل ما بشَّر به من ذوق جديد ، لم يكن معهوداً قبله ، فله يعزى فضل إرساء الذوق [1] ، كما عُزِى " لطه حسين " من قبل فضل إرساء المنهج ، وألمحنا إلى دور هذين القطبين فى نهضتنا الفكرية على وجه العموم ، والأدبية النقدية بوجه خاص [2] .

ومما يضاف إلى ريادة " العقاد" ، إيمانه بالحرية كصاحبه " طه حسين " ؛ فإيمانهما بحرية الفكر كان الدافع الأول من وراء ما حملاه على عاتقهما من حتمية التغيير والتبشير فى آن واحد ، فالفردية والحرية كانتا الأساسين لفكره ونقده ، بل كما يؤكد " مندور " [3] هما أساسا فلسفته فى الحياة بعامة .

وكان " العقاد " طوال حياته من المؤمنين إيماناً لا يتزعزع بأن **الأدب للحياة** . لكن تجدر الإشارة فى هذا المقام إلى أن " العقاد" كان أسبق من كل من : " مندور " و " النويهى " اللذين دافعا عن ضرورة الصلة بين الأدب والحياة ، فإذا كان " النويهى " مثلاً – كما قدمنا بالذكر – قد هاجم

---

(1) مجلة الثقافة، ع 40، 21 أبريل 1964 م، مقال " العقاد ناقد الشعر "، د. محمد النويهى .

(2) مجلة فصول، مج 9، ع 1، 2، بحث : " طه حسين وعباس العقاد موازنة لبعض مواقفهما النقدية " :، د. محمد عطاء كفافى، ص 134، 135، أكتوبر 1990 م .

(3) النقد والنقاد المعاصرون، ص 82، وراجع أيضاً : " المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية الثانية "، دكتوراه مخطوطة، ص 281، إعداد محمد أبو الأنوار محمد على . وراجع : دراسات نقدية، د. السعيد الورقى، ص 21، 22 .

نظرة الجماليين فى الغرب ومعهم " مصطفى ناصف " عندنا فى قطعهم الصلة بين الأدب والحياة، وتأكيدهم استقلالية الجمال عن أى إطار مرجعى خارج النص ذاته فى الستينيات، فإن " العقاد " كان واعياً أول الثلاثينات بهذه القضية، وكان رده عملياً إذ دلل بتأليفه كتاب " ابن الرومى " 1931 م على أهمية الربط بين الأدب والحياة، مؤكداً أن النظرة الغربية التى تفصل بينهما سببها عندهم الفردية، وزعزعة الإيمان بالمثل والأخلاق، ودليل هذا قوله فى خاتمة كتابه " ابن الرومى " : (...وحسبنا أن نتمم هذه الصورة لنكون قد بلغنا الغاية من وضع هذا الكتاب وأقمنا – فى عرض الطريق – أوضح الأدلة المحسوسة على وحدة المقاييس بين تعبيرات الشعر وتعبيرات الحياة . ونحسب أننا قد أقمنا هذا الدليل فى وقت الحاجة إليه عند قراء الأدب الغربى بيننا [1])، ولا يفتأ " العقاد " يؤكد فى غير موضع من كتبه ضرورة ربط الأدب بالحياة ومن ثم ربطه بالتاريخ والمجتمع وعلم النفس (...إن الأدب الصادق كالفن الصادق لايستطيع بإرادته أو بغير إرادته أن ينفصل عن الحياة الاجتماعية التى تنشأ بين ظهرانيها [2]) .

واللافت فى فكر " العقاد " بعامة، إيمانه **بالشمولية فى النظرة**، هذه التى عددناها إحدى أهم القواعد التى تقوم عليها فلسفة التكاملية، فهو القائل : (...إننى أنظر إلى الدنيا نظرة فيها من الشمول أكثر مما فيها من التفصيل [3])، والشمولية عنده لازمة للناقد خاصة حينما يتصدى

---

(1) ابن الرومى، حياته من شعره، ط 2، ص 337، الناشر : المطبعة التجارية الكبرى، 1938 م .

(2) يوميات، جـ 4، ص 631، وراجع نصوص أخرى تؤكد ما ذهبنا إليه : ساعات بين الكتب، جـ 2، ص 660، يوميات، جـ 1، ص 116، 120، آراء فى الآداب والفنون، ص 102 .

(3) مراجعات فى الآداب والفنون، المجموعة الكاملة، المجلد الخامس والعشرون، ص427، الناشر : دار الكتاب اللبنانى، مكتبة المدرسة، ط 1، 1983 م .

لإصدار أحكام نقدية تستلزم نظرة واسعة وثقافة شاملة يقلل من قيمتها التخصص الضيق فى مجال دون آخر : (...فلابد لميزان النقد اليوم من تمام الأداة التى ينتفع بها فى هذه الصناعة، ولا غنى للأديب ولا للعالم عن الإلمام بغير ثقافته الخاصة لتصحيح الحكم على حقيقة من حقائق المعرفة العامة [1]) .

ولقد مر بنا حديث " العقاد " عن **الكمال** بوصفه غاية فى ذاته يسعى إليها الإنسان دوماً دون أن يدركها لكنه يظل متطلعاً إليها دوماً ، كما أكد الفيلسوف " شوبنهور " .

ولقد أرجع غير باحث [2] أصول الفلسفة الشمولية عند " العقاد " إلى الفيلسوف الألمانى " هيجل " صاحب النظرة الشاملة الكلية المطلقة، فالشئ لا يعرف إلا فى ضوء الكل : على المستوى الاجتماعى العام، وعلى المستوى الأدبى فهو ينظر إلى العمل الأدبى (...بوصفه كلاً وأن ينظر بعد ذلك إلى الجزيئات فى ضوء هذا الكل [3]) .

وتجدر الإشارة أخيراً إلى قضية أخرى أتاحت لنا تناول " العقاد " بوصفه ناقداً نفترض تكامليته، وأنه قد حصر نقده فى الشعر دونما أى جنس أدبى آخر، وهذا ما أكده غير باحث [4] أيضاً.

---

(1) يوميات، الجزء الأول، ص 371، الناشر : دار المعارف، ط 4، 1981 م ؛ ط 1، 1963 م .

(2) الفلسفة الاجتماعية عند العقاد، د. عبد الفتاح الديدى، ص 29، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969 م . وراجع : تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين، د. حلمى مرزوق، ص 458 .

(3) مجلة الثقافة، بحث " العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة فى الشعر العربى "، د.محمد غنيمى هلال، ص 24، ع 40، 1 أبريل 1964 م .

(4) على سبيل المثال : راجع : أعلام الأدب المعاصر فى مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية " عباس العقاد "، مج 1،ط 1، 1983 م، د. حمدى السكوت،= =مركز

ولقد أكد أحد النقاد تكاملية نقد العقاد خاصة فى مستواه النظرى، حيث ذكر أنه ينطلق من فلسفة (... متكاملة وافية الأبعاد تربط الأدب بذات الكاتب، كما تربط الأدب بنزعة إنسانية عميقة، وبفلسفة فنية أعمق [1]) . ولكى تتضح لنا هذه الحقيقة سنحاول الوقوف على نماذج من نقده التطبيقى ولتكن البداية كتابه " مراجعات فى الأدب والفنون " [2] الذى ضم مجموعة من المقالات النقدية نظراً وتطبيقاً .

فى دراسة عامة تناول " العقاد " فى ثلاث مقالات " بشاراً "، ووقفنا على نص مفرد " لبشار "، تناوله بالدرس التكاملى، لكنه آثر أن يدرس شعر " بشار " فى رؤية عامة توزعتها المقالات الثلاث، حيث يبرز بوضوح الاتجاهان التاريخى والنفسى يتبعهما الاتجاه الفنى لشعر " بشار " . أما عن ملامح هذه الدراسة فيمكن وصفها على النحو الآتى :

- يبدو من عنوان المقالة الأولى " بشار شخصيته " أنها دراسة موضوعية فى تاريخ " بشار " ونفسيته، إذ عرض لحياة الرجل المديدة، وسيرته بين قومه، وسبب وفاته وما أصابه من بعض البلايا، أحدثت خللاً عاماً فيه، كمثل قوله : (...وأما فدية بشار فهى بصره الذى فجع فيه وهو جنين فى بطن أمه، فكان ذلك أول خلل اعتراه فى التركيب وقد تكون له علاقة حميمة بالمزاج والأعصاب ونسله الذى فقده فى حياته ورثى منه فى هذه الصفحات ولداً وبنتاً صغيرين، ولم نعرف بعد من سيرته أنه أعقب غيرهما خلفاً من الذكور والإناث) " ص 524 " .

الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، القاهرة، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ص 127،وراجع أيضاً : النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد مندور، ص 99 .

(1) عباس العقاد ناقداً ، عبد الحى دياب، ص 7 .

(2) ظهر أول مرة سنة 1926 م .

- ويمضى " العقاد " فى هذا النقد التاريخى ساخراً ممن يقولون باعتزالية " بشار " أو تشيعه فيقول : (...وإن من الهزل أن يحسب لبشار رأى فى الدين والعصبية فيقال إنه كان معتزلياً أو مسلماً على هذا المذهب أو ذاك فما كان لذلك كله بشأن عنده يشغله أكثر من ساعة سمر أو كلمة يرسلها فى قطعة من الشعر) " ص 517 " . كان هذا ملمح الدراسة التاريخى، فماذا بعدها ؟

- أما دراسته النفسية فهى ممزوجة متلبسة بدراسته التاريخية نلمح ذلك منذ حدثنا " العقاد " عن طبيعة " بشار " ومزاجه إلى جانب ملامحه الجسمانية، " فبشار " مثلاً عند " العقاد " ذو طبيعة حيوانية فكانت هذه الطبيعة إلى جانب ملامحه الشخصية عاملاً قوياً فى تشكيل شخصيته بعامة، يقول : (...فكان وافى الجثمانية شديد الحيوانية من أصحاب ذلك المزاج الذى يغلب عليهم اللهو والفجور والشغف بالذات والملاهى) " ص 514 " وقوله : (...فطبيعة بشار وتربيته قد أرادتا به أن يكون كما كان ماجناً خليعاً مستجيباً لشهوات الحس ومطالب الجسد) " ص 515 " .

- أما الدراسة المتصلة بفن " بشار " فتبدأ فى ختام مقال " العقاد " الأول الذى يُقسِّم فيه بذوقه شعر " بشار " إلى قسمين رئيسيين : أحدهما : بدوى خاصة فى فنون الشعر التقليدية، وثانيهما : حضرى خاصة فى غزله يقول : (...أما شعره فرصين صحيح فى الأكثر الأعم مما وصل إلينا منه)، وهو يقسمه قسمين : (بدوى تغلب فيه الجزالة والجفوة، وحضرى تغلب فيه الرقة والنعومة) " ص 521 " .

ثم تأتى المقالتان التاليتان فى فنين " لبشار " اختارهما للدراسة الفنية العامة، التى نلمح تأثير المنهج النفسى واضحاً فى تفسيره بعض الظواهر الفنية فكانت المقالة الأولى فى غزل " بشار " والثانية فى هجائه .

أما مقالة الغزل فنلمح نقده العلمى والنفسى فى تفسيره كثرة غزل "بشار " وولعه به، حيث بدأ هذا الميل الفنى من جانب " بشار " إلى الغزل بسبب ميل طبيعته الحيوانية ذات غلبة الذكورة بها إلى المرأة من حيث هى

جنس يحمل غلبة الأنوثة فيتم بذلك تكامل فطرى بين الطبيعتين المتنافرتين، يقول : (..والعشق بينهما هو الشوق الذى يجمع بين طبيعتين تسكن كل منهما إلى الأخرى ولا تَنَمْ ولا تهدأ إلا بالارتياح إليها) " ص 532 " .

ويرصد خصائص فنية عامة فى غزل " بشار " منها غلبة الحس عنده على الخيال ومرجع ذلك عند " العقاد " علمى نفسى وهو عمى " بشار " الذى دفعه إلى أن يعتمد على حسه أو ما تبقى له من حواس كالسمع والشم ليستدرك ما فاته من حاسة البصر، فلاحظ " العقاد " مثلاً ولع " بشار " بالطِيب خاصة فى غزله ومدحه، ولنترك " العقاد " يشرح قضية الحس فى شعره الغزلى خاصة، يقول : (..أخذ الحس عنده مكان الخيال فأغراه فَقْدْ البصر باستحضار ما فاته من " المحسوسات " التى لا يقنع بها المبصرون) . من هنا كان (مكان المحاسن المتخيلة من شعر بشار قد خلا وصغر إلا من فلتات قليلة يقلد فيها غيره على السماع ولا يعتمد فيها على الشعور والابتكار، وتشغل ذلك المكان كله بصور الألوان والأصباغ واستنشاق الروائح والطيوب) " ص 526 " .

ويرصد " العقاد " ظاهرة تراسل الحواس – وإن لم يسمها – فيما أظن عند تعليقه على شعر " بشار " فى حديث النساء الذى كان يقوله : (..يشرك فيه حاستين بحظ حاسة واحدة ويصغى إليه أصواتاً مسموعة ثم يتصوره ألواناً منظورة فيها الصفراء والحمراء وأصباغ المطارف والأزهار والثمار، لأنه – كما قلنا – كان يصرف الخيال إلى استيفاء ما فاته من حظ البصر ويتمم على هذا النحو ما يقصر عنه اللمس والشم والسماع) " ص530 " .

أما المقالة الثانية التى تناول فيها بالدراسة هجاء " بشار " فهى أيضاً فى جملتها عامة رصد، فيها ملامح رئيسية، منها مثلاً ملاحظته أن أول شعر وآخر شعر كتبه" بشار " كان هجاء، ورغم ذلك لم يكن " بشار " كـ "دعبل الخزاعى " أو " ابن الرومى " مطبوعاً فى هذا الفن (...فلم يتح له ما

أتيح لهما من مزاج غاضب وخلق متوفر يساعده على البروز فى هذا الفن، ويعدد الأسباب الموضوعية المختلفة التى عملت على كثرة هجاء بشار) "ص535 " .

وفى مقاله " مثل من التصوير فى شعر ابن الرومى – علاقته بطيرته "يستشهد بإحدى قصائد " ابن الرومى " ويسوقها مثلاً على دقة تصويره وأثر طيرته فى تذوقه للجمال والقبح، وهى تكاد تكون متكاملة لأنه لم يعط كل دراسة على حده حقها من الاستقصاء فى البحث والنقد لكنها متكاملة من حيث هى النص الشعرى الوحيد حتى الآن الذى وفر " العقاد " جهده لدراسته وشرحه بأكثر من منهج، وهو على النحو التالى :

- بدأ الدرس التاريخى فى لمحة واحدة خاصة بمناسبة القصيدة، فرأيناه يقول بين يدى هذه القصيدة بوصفها إحدى قصائد " ابن الرومى " فى المدح، دالة على السبب الأساسى الذى دفعه للاستشهاد بها، يصفها بأنها (...النونية التى قالها فى تهنئة عبيد الله بن عبد الله يوم المهرجان، وهذه بعض أبياتها على غير اطراد :

مهرجان كأنما صورته كيف شاءت لخيرات الأمانى) "ص 550"

ويكتفى " العقاد " بواحد وثلاثين بيتاً من هذه القصيدة، دفعه إلى هذا الاختيار دلالة هذه الأبيات دون باقى القصيدة على دقة تصوير " ابن الرومى " .

- وتبدأ الدراسة النفسية بداية من عنوان المقال الذى تعمد " العقاد " إدخال عامل نفسى فى تعليل الظاهرة الفنية، وهو علاقة طيرة " ابن الرومى " بفنه على العموم، وتصويره الأشكال والحركات وإحساسه الشديد بأبعادها، فذوق الجمال الذى طُبع عليه أو ملكة التصوير التى لا تفتأ تزحم خياله بالمناظر والهيئات لهما علاقة بالتشاؤم الذى اشتهر " ابن الرومى " بالإفراط فيه، وهذا التشاؤم له عند " العقاد " تجاه " ابن الرومى " عاملان،

يتسبب أحدهما على الأقل فى طيرة " ابن الرومى " وهما كما يقول : (...الملكة التصويرية وملكة أخرى فنية هى " تداعى الفكر وتساوق المعانى " التى كان ابن الرومى يؤلف بها بين أقصى الخواطر وأقصاها بحرف يصحفه أو معنى يعكسه أو مناسبة تهيئها له قريحته المتوثبة الحافلة) "553" .

أما الدراسة الفنية فتبدو من خلال شرحه ونقده الأبيات، والكشف عن خصائصها الفنية، يقول : (...فتأمل هذه الأبيات هل ترى فيها إلا صوراً تتوالى عليك بالمناظر التى تبصرها العين والخواطر التى تتلقاها النفس والحركات التى تؤلف بين ما ترى وما تحس تأليف الشريط المتحرك لما انطبع عليه من الأشكال والفضول ؟) " ص 551 " .

ولعل هذه الدراسة هى الوحيدة فى نتاج " العقاد " النقدى كما أشرت تعرضت لنص مفرد بالنقد، ولسوف يفرد " العقاد " فيما بعد كتاباً ضافياً عن " ابن الرومى "، تعمق فيه درس شخصيته وسيرته وفنه بشئ من البسط والاستقصاء والتحليل المستطرد .

وبعد، فلنكتف بهذين الشاهدين، اللذين لا يحققان التكاملية النقدية بقدر ما يمثلان خطوة نحو الشمولية فى الدراسة والبحث فى وقت باكر .

والآن ننتقل إلى كتاب آخر [1]، ضم فيه مجموعة من مقالاته، التى نشرها فى العشرينات، احتوى بعضها على دراسات نقدية نظرية، وبعضها مقالات ذات صبغة فكرية صحفية . لكننا لا نقع على دراسة نقدية تطبيقية متكاملة فى الكتاب بجزئيه سوى واحدة، نلخصها على النحو التالى :

---

(1) ساعات بين الكتب، جـ 1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986م، ونشر أول مرة بالقاهرة عام 1929 م .

- ففى مقالته الثالثة " الشعر فى مصر " " 2 مايو 1927 م " يقيم دراسة نقدية شبه متكاملة حول سينيتى " البحترى " و " شوقى "، وأعتقد أن ما ساق " العقاد " إلى هذه الدراسة إلا إمعان الزراية فى شعر " شوقى "، فهذه المقالة وسابقتها إذن جزء من حملته على شعر " شوقى " التى بدأها فى الديوان وما زال فيها يلهج بكذب " شوقى " وتعمله فى شعره . ويمكننى وصف هذه الدراسة على النحو الآتى :

- فقد وضح الملمح التاريخى فى تساؤله عن سبب نظم " البحترى " لقصيدته ومن ثم تقليد " شوقى " لها، فيتساءل (...فما الذى حدا بالبحترى إلى نظم القصيدة ؟! أهى عصبيته للدين ؟ لا !...أهى إذن عصبيته للجنس ؟ ! لا ! أم هو ولع البحترى بوصف الآثار) " ص 169 " . وبعد نفى " العقاد " ذلك، يقول معللاً تأليف " البحترى " لهذه القصيدة : (...فلا شئ إلا " الإحساس الفنى " حدا بالشاعر إلى نظم قصيدته والإطالة فيها، ولا وحى إلا وحى الشاعرية فى حميمها أنطق العربى المسلم بالعبرة على أطلال الفُرس المجوس) " ص 170 " .

- كما يبدو الملمح النفسى فى حديث " العقاد " عن الصدق الفنى وصدق الإحساس عند "البحترى"، أما " شوقى " فكل أحاسيسه فى القصيدة مجرد شعوذة (...ليس فيها من صدق الإحساس ظاهر ولا باطن ولا كثير ولا قليل) " ص 171 " .

- أما عن الدرس الفنى فيبدو من خلال عدة ملامح أهمها أنه قد أقام هذه الدراسة على أساس من المقارنة بين إحساسين، والمقابلة بين قصيدتين حيث لا تصمد إحداهما فى مقارنتها بالأخرى، والملمح الثانى فى حديثه العام عن شاعرية " شوقى " بأنها (...شاعرية التقليد) " ص 170 " . فهو ضحل المعانى فاسد الإحساس قليل الفن، أما " البحترى " فصادق الحس والفن عميقهما، ولعل حكم " العقاد " التقويمى يأتى صراحةً فى جانب

"البحترى "، خاصة عند وصفه للإيوان، فيعلق بقوله : (...ولن يقال فى وصف الإيوان الباذخ المهجور أو جز ولا أبلغ ولا أبرع من هذا المقال ولو شئنا لأطلنا المقابلة بين هاتين القصيدتين فإن ذلك أحرى أن يقنع من لم يقتنع بمكان الشاعرين بين الشاعرية) " ص 172 " .

ولقد أكد أحدهم على سَبْق " العقاد " معاصريه ولاحقيه فيما سماه من " بناء الحكم على موقف "، فعنده أن " العقاد " حينما حكم لسينية "البحترى " بناءً على الباعث الفنى، والموقف الجمالى، إنما قد سبق من جاءوا بعده فى الغرب بسنين، وتحدثوا عن هذا الأساس النقدى (...ومن ثم فإن نقده على هذه الأسس نقد يتصل بالكل، وأنه ثورة فى تاريخ النقد العربى [1]) . وبذا قدم لنا دراسة تكاملية أحسن فيها توظيف المناهج الخارجية فى تعليل بعض الظواهر الداخلة فى صميم الفن .

ثم يحين وقت أهم دراسات " العقاد " الأدبية، وأعنى به " ابن الرومى حياته من شعره " [2]، وهو كتاب يُعدُّ من أفضل ما كُتب عن " ابن الرومى " فى هذا القرن، لما تضمّنه من دقة منهجية، ومعلومات وآراء عن " ابن الرومى" تُعد جديدة، يبدو فيها صبر " العقاد " على التمحيص العلمى بينها، الأمر الذى جعل من هذا الكتاب الضافى مرجعاً أصيلاً لمن يريد تناول الشاعر "ابن الرومى " بالبحث والدرس بعده .

وأول ما نقرره قبل الخوض فى عرض ملامح التكاملية فى هذا الكتاب، أنه كتاب أعده تكاملياً عاماً، وبصيغة أخرى تكاملى على مستوى الكتاب، أى على المستوى الثانى للتكاملية، فليس به نص شعرى واحد تناوله " العقاد " بالنقد الشامل بل كونه كتاب دراسة أدبية – كما

---

(1)عباس العقاد ناقداً ، د. عبد الحى دياب، ص 344، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385 هـ – 1966 م .

(2) ظهر أول مرة بالقاهرة عام 1931 م .

يبدو من عنوانه – على الطريقة التى كتب بها " طه حسين " كتبه عن " أبى العلاء " و " المتنبى "، جعله عندى متكاملاً فى مجموعه، وفيما احتواه من فصول منوعة تتجه جميعاً إلى درس " ابن الرومى " .

وتبدو ملامح التكاملية فيه فى انطلاقه من المناهج الخارجية من تاريخية ونفسية، ليأتى بعد ذلك دور الدراسة المتخصصة فى إطار النص ذاته بوصفه فناً لا وثيقة، **ويمكننا تلخيص هذه التكاملية على النحو الآتى :**

- فالدراسة التاريخية تبدو مهيمنة، إذ يعد الفصلان الثانى والثالث تطبيقاً للمنهج التاريخى بمعنييه العلمى والنفسى، حيث بدأ باستقصاء أخبار " ابن الرومى " من الوثائق التاريخية، حتى إذا اجتمعت له صورة ناقصة للشاعر، أتمها بالنظر إلى شعر " ابن الرومى " نفسه بوصفه وثيقة تاريخية فأكمل وأتم النقص الذى وقع فيه الخبر التاريخى، يقول : (...هذه خلاصة الصورة التى استخرجناها من شعر الشاعر وأخباره، وقد كان ينبغى أن نكتفى بها ونقف عندها لو كانت " الترجمة لذاتها " هى الغرض الوحيد من هذا الكتاب...فمن الواجب علينا أن نبين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومى وحاجة الأخبار التى بين أيدينا إلى التكميل من كلامه فى وصف نفسه عامداً وغير عامد، وأن نبين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية) " ص 109 " .

ثم تعرّض بعد ذلك لحياة الرجل وسيرته الذاتية منذ نشأته وحياته وأخلاقه إلى وفاته، فتحدث عن طيرته ومزاجه ونهمه الشديد، فمثلاً يقول عن سيرته : (...وابن الرومى لم يكن طالب معيشة وحسب، بل كان طالب معيشة ومتعة ومسرة، وكان منهوماً فى مطالبه كلها، قليل الصبر على غواية المناعم واللذات أنَّى كانت وحيث أمكن منها الحول والحيلة) "ص160 " .

ولا ينسى أن يترجم حتى لمن مدحهم " ابن الرومى " إن استلزم الأمر ذلك كما فعل " ص 250 " . ومن صور المنهج التاريخى العلمى والنفسى معاً حديث " العقاد "، الذى استغرقه فصله الرابع عن عبقرية " ابن الرومى "،

التى ردها إلى جنسه اليونانى الأصل، ودلل عليها بانكباب الرجل وحبه المفرط للحياة وولعه بالطبيعة حوله واستقصائه لها فى شعره وتفننه فى تشخيصها وتصويرها .

- أما الدراسة النفسية فقد أحسن " العقاد " توظيفها إلى جانب منهجه التاريخى والعلمى فهو يحقق أخباره، ويستلهم من شعره صورة دقيقة، تؤيد ما ذهب إليه " العقاد " من أخلاق الرجل وطبعه ومزاجه وطيرته وحسه الشديد بالحياة والأشياء من حوله، وعالمه الطفولى الذى كان يعيشه طول عمره " ص 312 "، لذلك كان منهجه نفسى، غير نفسانى، على النحو الذى حدده أحدهم [1] .

- أما الدراسة الاجتماعية فلقد احتواها الفصل الأول فى تناول " العقاد "، للظرفين البيئى والزمنى الذى عاشهما " ابن الرومى " . وإلى جانب ذلك يمكن التماس منهج علمى فى تفرُّد " العقاد " بالحديث عن فرضية إصابة " ابن الرومى " بالسُكْر، واختلال الأعصاب "ص61، 107، 261" .

- أما الدراسة الفنية فقد قيد لها الفصل السادس، الذى أعطاه عنوان " صناعته "، وقد لفت فيه النظر إلى جملة من الخصائص الفنية فى شعر " ابن الرومى " ميَّزته عن غيره، مثل قوله : (... فالعلامات البارزة فى قصائد ابن الرومى هى طول نَفَسه، وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه، وبهذا الاسترسال خرج عن سُنَّة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النَّظْم وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة) " ص 316 " .

وعن إحدى ظواهر شعره اللغوية فى أسلوبه يقول : (...وتلاحظ فى صناعة ابن الرومى لازمة الأفعال المزيدة والمشتقات التى يستخدم منها من جميع الصيغ والأوزان) " ص 323 " .

---

(1) عباس العقادناقداً ، د. عبد الحى دياب، ص 292 .

ـ وعن تعليله ما يبدو من اقتباس، أو تأثر، أو سرقته من شعراء سابقين عليه، أو معاصرين له (...فهذه المآخذ القليلة جداً فى شعره تعاب ولكنها أخلق بأن تعد من المعارضة والمسابقة، ولا تعد من السرقة والغصب أو هى على كال حال ليست من سرقة المعدم الذى لا رزق له إلا رزق غيره) "ص320 " .

وإذا نظرنا بعين المقارنة والتمحيص إلى النصوص السالفة الذكر خاصة التى تميز إحدى خصائص " ابن الرومى " الفنية، ونظرنا إلى ما كتبه " العقاد " " ص 44 " وما بعدها من حديث عن حالة الشعر فى عصر " ابن الرومى " وخصائصه على وجه العموم ظهر لنا ما قصده " العقاد " من صناعة الرجل وتميُّزه الفنى .

ومن تمام صورة منهجه الفنى وبالتالى التكاملى العام ما ذيَّل به كتابه من مختارات مختلفة من شعر الرجل الأمر الذى يجعلنا نفترض أن اختياره شاعراً دون غيره لهذا الكتاب واختياره أشعاراً مخصوصة للاستشهاد بها فى تضاعيف الكتاب وإيراده جملة منها فى ذيله يتضمن كل هذا الاختيار والانتقاء حكماً فنياً بالجودة الفنية، لأنها تعبر عن صورة الرجل من الناحية الفنية والنفسية بصدق شديد .

ـ وكما رأينا فلا يمكننا العثور على نص يحشد فيه " العقاد " أدواته الإجرائية بحيث يخرج نقده هذا النص متكاملاً، بل يمكننا القول بأن الصورة التى خرج عليها الكتاب فى بُعدها المنهجى يمكن لها كما صدقت فى دراسة " ابن الرومى " وشعره عامة أن تصدق على نصٍ واحد منه، بمعنى أنك واجد المعلومات التى نهضت بها الدراسة الموضوعية فى الكتاب جملةً يصح خلعها جميعاً وتجميعها وضغطها ثم لصقها تجاه أى نص مفرد " لابن الرومى " فى أى فن من شعره، لأن حياة الرجل التاريخية، ومزاجه،

وطباعه النفسية حتى خصائصه الفنية التى تفرَّد بها، تصب جميعاً فى كل شعره أو بعبارة أخرى يعكسها شعره .

وفى ظنى أن " العقاد " كان فى إمكانه أن يثرى الدراسة الفنية لشعر " ابن الرومى "، لكنه آثر أن تكون الدراسة الفنية على هذا النحو العام، ودليلى على هذا إنه كتب بعد كتابه ذاك عن " ابن الرومى " بخمسة عشر عاماً مقالاً بعنوان " سؤالان متباعدان " علق فيه على بعض فن " ابن الرومى "، وتطرَّق إلى حديث نظرى مطول عن الصورة الأدبية فى شعره، وما اتسم به فنه من صور مرئية محسوسة، فقال معلقاً على عناصر الصورة المرئية فى الشعر بعامة، وعند " ابن الرومى " بوجه خاص (...فالصورة المرئية لها عناصرها التى تتم بها من جميع نواحيها : عنصر المنظر كله، وعنصر اللون، وعنصر الملمس، وعنصر الوقت الذى تراها فيه، وعنصر الموقع الذى تقع فيه من المكان وعنصر الحركة [1]) .

من جهة أخرى، فإن " العقاد " فى كتابه عن " ابن الرومى " قد تراجع بعض الشئ عما أكده قبل ذلك بسبع سنوات [2] من أن عبقرية " ابن الرومى " تعزى إلى روميته، ويؤكد ذلك أحد النقاد : ...والشئ البارز هنا هو عدول " العقاد " عما ذكره فى هذه المقدمة أن رومية ابن الرومى هى سر اختلافه عن شعراء العربية [3]) .

وعلى أية حال فإنا نختم القول فى هذا الكتاب بما بدأناه به من أنه يُعد – بعد كتاب طه حسين " ذكرى أبى العلاء يعد " – (...ثانى دراسة

---

(1) يسألونك، ص 45، الناشر : لجنة البيان العربى، مطبعة مصر، القاهرة، 1946 م

(2) كان ذلك عند تقديمه لديوان ابن الرومى، اختيار وتصنيف كامل كيلانى، الأوقاف، المكتبة التجارية، القاهرة، 1924 م، ص جـ، م .

(3) عباس محمود العقاد " 5 " أعلام الأدب المعاصر فى مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية ببليوجرافية، المجلد الأول، ط 1، 1403 هـ – 1983 م، د. حمدى السكوت، ص 119 .

عصرية هامة تصدر فى مصر – وربما فى العالم العربى كله – لشخصية أدبية [1]) .

ونتجاوز كتاب آخر " للعقاد "، يتضح من عنوانه مدى إكباره العامل الاجتماعى – البيئى – فى الدراسة الأدبية، وأعنى به " شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى " [2].

ونشير إلى دراسة تناول فيها " محمود سامى البارودى " " المتوفى 1904 م " فى أربع مقالات بالدرس والوصف العام شأنه فى ذلك شأن منهجه عند دراسة أى شاعر فى هذا الكتاب، وتبدو الملامح التكاملية قليلة من الناحية التاريخية، جيدة من الناحية الفنية والنفسية، إلا أن منهجه يظل عاماً لم يفرد إحدى قصائد " البارودى " بالدرس المتكامل وملخص ملامح الدراسة المتكاملة يتمثل فى :

- الملمح التاريخى : يبدو فى إشارته المبثوثة عن " البارودى " الشاعر والضابط دون أية تفاصيل عن نشأته وحياته وعلاقته بالثورة العرابية، إلا ذكره أنه كان ممن يحرصون على رضا جميع من حوله، وأنه فى جيله من الإحيائيين يعد طفرة فى تاريخ الأدب . على الرغم مما ثبت من تمهيد لهذه الحركة الإحيائية، يقول " العقاد " : (...وعلى الرغم من هذا التمهيد الذى كان ضرورياً لازماً قبل نبوغ البارودى نقول إن وثبة هذا الإمام القدير توشك أن تنسينا تقدمها من التدرج والتمهيد لظهورها كالمفاجأة المتوحدة فى أفق ذلك الجيل) " ص 124 " ؛ وعن دراسة الأدب فى عصره

---

(1) نفسه، ص 116 .

(2) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، نشر أول مرة فى القاهرة، 1937 م .

يقول : (...لأن دراسته لم تتناول غير الأدب من المعارف المباحة لقراء عصره سواء كانت فى المذاهب القديمة أو فى المذاهب الحديثة) " ص 127 "[1] .

- الملمح النفسى : يبدو من خلال تأكيد " العقاد " فى غير موضع على صدق البارودى فيما يعبر، فشِعر " البارودى " نفسه دال على نفسيته ووثيقة على صدق إحساسه، يقول " العقاد " : (...استعرض ديوان البارودى كله لا ترى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودى كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة، أو يدل على البارودى كما وصفته لنا أعماله وصوَّره لنا مؤرخوه) " ص 133 " . وقوله : (.. وكذلك ترى فى الديوان ترجماناً لكل خالجة من خوالج هذه النفس الشاعرة وأثراً من آثار تلك الحياة الباطنة والظاهرة) " ص 139 "، ولعل من مظاهر هذا الصدق أن شعره فى حالة السلم يعكس وداعة نفسه وحبه للحياة وإقباله عليها، وفى حالة الحرب يعكس جده وبطولته ونشاطه، يقول " العقاد " : (...لأنه يطلب المتعة جندياً وشاعراً ويحس إحساس الجندى والشاعر) " ص 138 " .

- الملمح الفنى : أما الملمح الفنى فيلخصه فى صورة جمل يرسلها لتصف الخصائص الفنية العامة التى تطبع شعره، ففضلاً عن أن " البارودى " إمام المطبوعين فى عصره ورائد حركة الإحياء، وشعره فيه من الصدق النفسى والفنى ما يجعله وثيقة دالة على إحساسه وطبعه، فإن – وكما يقول " **العقاد** " " ص 138 " - الصدق والبلاغة والشاعرية صفات عامة وأساسية تطبع شعره فى السلم والحرب . ومن أهم اللمحات الذكية " **للعقاد** " تعليله تفوق " البارودى " الشعرى بين شعراء جيله، يقول : (...وموضع التفوق البارز فى شعر البارودى أنه قد ارتقى فى التعبير عن " الشخصية " هذا المرتقى الرفيع فى عهد كان حسن الشعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة ليحسب من المتفوقين البارزين) " ص 140 " .

---

(1) كذا النص بالأصل، وأعتقد أن صوابه " سواء أكانت فى .... أم فى....." .

ويرصد أيضاً سمة أخرى تميز شعر " البارودى " أو بمعنى آخر تميز "البارودى" الشاعر الذى كان فضله على عصره أعظم من فضل عصره عليه، فرغم ما ولع به من بعض التشبيهات العصرية، فإنه قد صب تشبيهاته فى قوالب تقليدية من حسن السبك والصياغة، ومن هنا تبرز وتتولد سمة ثالثة وهى أنه كان يحاكى القدماء ويعارض فُحُولهم، فهو قد أحيا بذلك الصياغة العربية الرصينة ؛ يقول : (...وربما كانت محاكاة البارودى للأقدمين هى أنفع ما فى شعره للأدب المصرى الحديث، لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين فى ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم فى المذاهب والأساليب، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد) " ص 147 " .

- هذا ولعل بروز العنصر الاجتماعى فى هذا الكتاب دفع بعض النقاد [1] إلى الحكم على منهج " العقاد " بعامة فيه وفى كتابه السابق " ابن الرومى " بأنهما كتابان يمثلان المنهج الاجتماعى، ورغم هذا فإن باحثاً آخر يلمح بتكاملية الكتاب فى مجمله، معللاً ذلك بأن " العقاد " : (... كان ينظر إلى العمل الأدبى كنسيج متشابك من خيوط كثيرة بعضها موضوعى وبعضها نفسى، وبعضها جمالى، وبعضها اجتماعى، وقد تغلب بعض الخيوط على النسيج فيبدو ملوناً بلون الخيوط الغالبة، ولكن ليس معنى ذلك إنه يفتقد بقية الخيوط الأخرى [2]) .

أما كتابه " شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة " [3] فقد غلب عليه المنهج الفنى بالقياس إلى المناهج الأخرى، وهذا ما صرح به " العقاد " نفسه

---

(1) المذاهب النقدية، د. ماهر حسن فهمى، ص 204 .

(2) تطور النقد العربى الحديث فى مصر، د. عبد العزيز الدسوقى، ص 480 .

(3) " شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة "، المجموعة الكاملة، المجلد السادس عشر، "تراجم وسير"، الناشر : دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط 1، 1980 م، ظهر أول مرة بالقاهرة، 1943 م .

فى غير موضع حينما أكد أنه لم يُرِدْ التوسع فى الدراسة التاريخية فى تاريخ الشاعر وعصره لأنه يعنى بفنه أكثر منه وحسبه ما يعينه على هذا الجهد دون تتبع الروايات التاريخية على اختلاف بعضها يقول : (... وعلى هذا ندع الإسهاب فى الحواشى والفصول التى لا تؤدى إلى طائل فى هذه الدراسة الفنية وفى كل دراسة فنية على التعميم، ونكتفى من أخباره وأحاديثه بما يفهمنا ديوانه أو بما يفهمنا سليقته وآثاره الفنية، وهو على قلته يُغْنِى ويفيد) " ص 172 " .

ولنتعرف على الدراسة فى ملامحها التكاملية العامة على النحو التالى الذى نضطر فيه معتذرين إلى الإكثار من إيراد النصوص، ذلك لأنَّا قد رأينا أن كلام " العقاد " نفسه خير معبر عما يريد، لما اتسمت به عباراته من إيجاز وإحكام .

فمن مظاهر الملمح التاريخى الاجتماعى إيراده سنة مولد " عمر " وسنة وفاته المُختلَف فيها، كذلك نشأته وبيئته الحجازية المنعمة وربط ذلك بأصل أمه اليمانية . ولأن ديوان " عمر " يكاد يكون غزلاً إلا أقله، فقد قصر الكتاب على غزله لأنه أهم الفنون التى تميز بها " عمر " عن غيره، فضلاً عن أن هذا الفن قد شغل كثيراً من معاصريه، ومن هنا يدلف إلى دراسة تاريخية لعصر " عمر " ويناقش شيوع الغزل وانشغال العلماء والفقهاء والعامة به، ونخلص فى النهاية إلى نتيجة حتمية مؤداها أن عصراً بهذا المزاج الاجتماعى والنفسى كان الغزل فيه حاجة ضرورية مُلِحَّة، يقول : (...فالعصر الذى يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم يكون الغزل حاجة من حاجاته التى لا يُشبع منها ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً فى التعبير عن هذه الحاجة التى تعم كل بنيه وبناته وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته) " ص 181 " .

ومما يتصل بأسباب شيوع الغزل فى هذا العصر أسباب تاريخية فى جوهرها ولكنه يزيد عليها آخر متصل بطبيعة العرب النفسية الذين كانوا

فى أصلهم أهل بادية، فَهُمْ إذا ارتفع عنهم سلطان الدين أو خف ـ أسلسوا إلى الغزل لأنه يشاكل فطرتهم الطبيعية التى نشأوا عليها، أما الأسباب التى قدمنا أن " العقاد " أوردها فمنها قوله : (...والملحوظ من كل ما قدمناه أن خفض العيش وقلة الحاجة إلى نخوة القتال لهما اتصال بما شوهد من سهولة الغزل بين القبائل العربية، ولهذا كان أكثره إلى سلالات اليمن التى عُرفت منذ القِدم باسم " العربية السعيدة " لخفض عيشها ورِقَّة أخلاقها، أو كما قيل إنها تلك اليمانية الضعيفة قلوبها) " ص 188، 189 " .

وتبعاً لحتمية الناقد الفرنسى " تين " تبدو حتمية الغزل كحقيقة واقعة كانت وليدة جملة ظروف تاريخية واجتماعية من قوله : (...فمن الطبيعى أن ينشأ الغزل فى هذه البيئة التى تغرى فيها المرأة بالغزل وتصغى إليه، ومن الطبيعى أن ينشأ الشعراء الغزلون الذين يوافقون هذه البيئة من طرفيها بين جد وشغف، وبين لهو وتزجية فراغ) " ص 189 " .

ومن مظاهر الملمح النفسى ملاحظة " العقاد " أن شعراء الغزل بعامة فى هذا العصر مدرستان مختلفتان فى النزعة والسليقة وجوهر العاطفة، وإن تشابهتا فى ظاهر المعنى وظاهر الحنين والشكوى . إحدى هاتين المدرستين هى " مدرسة الشعراء " الذين اشتُهروا بحب امرأة واحدة كما اشتهر " قيس " بـ " ليلى " و" عروة " بـ " عفراء " و "جميل" بـ " بثينة " و " كُثيِّر " بـ "عزة" و"توبة " بـ " ليلى " . والمدرسة الأخرى هى مدرسة الشعراء الذين تغزلوا بأكثر من امرأة واحدة أو اشتُهروا بحب النساء عامة كـ " عمر " و " الأحوص " و" العرجى " و " قيس الرقيات " . يقول : (...ففرق كبير بين العاطفة المشكِّلة لنفسية شعراء المدرستين فهناك مزاجان : الأول لدى من يعشقون امرأة واحدة فَهُمْ موكلون بالوفاء لها ولديه باعث روحى وخلقى تجاه امرأته . ومزاج النوع الآخر لا يتصل بأى عهود خلقية أو روحية بل هو مزاج يجد نفسه بل يجد متعته وحاجته من عدم التقيد بامرأة واحدة بل بذل غزله وعواطفه بين أكثر

من امرأة . فالنوع الأول عاشقون والنوع الثانى لاهون وكلا النوعين يتشابه فيما يقول من غزل ويختلف فى الباعث عليه) "ص191" .

أما عن شاعر الغزل " عمر " فيؤكد " العقاد " إمامته مدرسة اللاهين العابثين المتغزلين بأكثر من امرأة، ويورد بواعث شتى : نفسية، اجتماعية، تاريخية عملت جميعاً على إمامته، يقول : (...وقد كان عمر بن أبى ربيعة إمام مدرسة اللاهين بالغزل غير مدافع أو كان أصلح زملائه لإتقان هذه الصناعة لأنه كان على يسار يعينه على اللهو والفراغ، وكان على وسامة مقبولة وشأن يرفع من شأن غزله فى قلوب النساء، وكان للوراثة دخْل فى غزله إذا صح ما قيل فى ترجمة حياته أن أمه كانت أم ولد يقال لها مجدنسبت من حضرموت وحمير، ومن هناك أتاه الغزل إذ يقال غزل يمانى ودل حجازى) " ص 193 "، ومن مظاهر هذا الملمح إثبات " العقاد " الصدق الفنى – وهو غير تاريخى – فى شعر " عمر " . يقول : (...وهذا هو الصدق الفنى الذى عنيناه، وهو ملازم لشعر أبى ربيعة فى معظم ما وصف ولو اخترعه اختراعاً أو أدخل عليه بعض التبديل والزيادة) " ص 215 "، كما ألمح أحياناً إلى شخصية " عمر " المعشوق لا العاشق .

أما مظاهر ملمحه الفنى فهى متعددة فى هذا الكتاب حيث ينهض بها ثلاثة أرباعه ولكنها دراسة فنية عامة تشمل شعر " ابن أبى ربيعة " فى جل فنه الغزلى، وهو إذ أثبت " لعمر " ذوقه العربى المتحضر وطبعه وإمامته لمدرسة ذات طبيعة خاصة فى الغزل، فإنه بمقارنته بغيره قد حمل لنا بعض مظاهر تمثل ضعف صناعته الفنية ثم عللها لنا، فمن ذلك قوله : (...ولكنه فى اعتقادنا لم يكن أفضلهم نظماً ولا أبرعهم قصداً ولا أقدرهم صناعة، على إجادته الموفقة فى أبيات ومقطوعات) "ص201"، ويضيف جملة من بعض الخصائص الأسلوبية فى شعره بقوله : (...إلا أن الأكثر من شعره يبدو عليه الجهد والإعياء فى تقويم البيت والوصول به إلى القافية ...وقلما تعرف له قصيدة لا يضطر فيها إلى تحويل الضمير من المؤنث إلى

الجمع ومن المخاطب إلى الغائب فى البيت الواحد لضرورة الوزن ليس إلا ...وذلك فى شعره كثير جداً لا فائدة من إحصائه وهو يخطئ قواعد اللغة لضرورة الوزن والقافية) " ص 205، 206 "، ويعلل " العقاد " ذلك بقوله : (...ويبدو لنا أن ضعف صناعته من ضعف اطلاعه على شعر المجيدين إلا ما كان يسمعه ويسمعه غيره من شعراء زمانه، ولعله كان ينجو من بعض هذا الضعف فى الصناعة لو وفر حظه فى الاطلاع والرواية، لأنه كان على ذوق حسن فى الإعجاب بالجيد من الكلام، كما يظهر من أخباره القليلة فى النقد والتعليق على الشعر الذى يسمعه من رواته ...فهو قمين أن يكثر من الإجادة لو أكثر من الاستجادة وأن يقوّم من صناعته لو نظر فى صناعات المقتدرين من صاغة القريض ولكنه كما يبدو من أخباره ومن كلامه كان معكوفاً على نفسه راضياً بما يصل إلى سمعه فى غير ما جهد ولا متابعة) " ص 206، 207 " .

ثم يفرغ إلى المقارنة لدعم دراسته الفنية، يقارن بين " عمر " و"بشار"، فإذا كان الاثنان يتفقان فى أنهما شاعران فى مدرسة واحدة لا يتعرض الواحد فيها للتغزل بامرأة بعينها بل لهم أكثر من امرأة فى معرض غزلهما، فوجه المفارقة فى هؤلاء النسوة طبيعتهن وطبقتهن يقول : (...فصاحبات بشار هن الجوارى والقيان والمستهترات باللهو من نساء الحواضر اللائى لا عاصم لهن، وصاحبات عمر هن الحرائر اللائى يفرجن عن أنفسهن فى غفلة الرقباء والأولياء، وهؤلاء فى الأدب والنشأة غير هؤلاء، ولكن الشبه بين الطائفتين أن الحديث معهما حديث شاعر مشغول بالنساء جميعاً وغير مقصور على واحدة بعينها يخصها بالمناجاة والوفاء) " ص 211 " .

وفى معرض نقده الفنى يلفت إلى مفارقة فنية فى شعره فبينما يتمتع "عمر " بطبيعة فنية جيدة فإنه ليس ذا حظ من الصناعة الفنية . يقول : (...فعمر بن أبى ربيعة وافر الحظ من الطبيعة الفنية التى تفوَّق على شعرائها وأصبح إمام طريقتها ولكنه ليس بوافر الحظ من الصناعة النظمية التى

يلجئه الضعف فيها إلى التحول عن معناه، وإن لم يحوله عن فطرته التى لا حول عنها) " ص 216 " .

ويحاول " العقاد " إزالة ما يحسه القارئ من تناقض فى نقده الفنى والنفسى " لعمر " بمعنى أنه لا يجد تعارضاً بين ما أثبته له من صدق فنى وطبيعة فنية وما نفاه عنه من صناعة فنية يقول : (...وخلاصة هذا جميعه أننا نستطيع أن نؤمن بصدق الشاعر فى فنه دون أن نكلفه صحة الواقعة وصحة الصناعة، بل لعلنا نرفعه إلى مقام الإمامة بين شركائه فى الطريقة والمزاج، وهو فى تمحيص الخبر أو تمحيص الصناعة وراء هذا المقام) " ص 216 " .

ولعل من آخر لمحات نقد " العقاد " الفنى لغزل " عمر " ما صنعه حينما ذيَّل دراسته بمختارات من شعره – كدأبه عند " ابن الرومى " و "جميل بثينة " - ، ولكنه فى هذه المرة يؤكد أن محل اختياره ثلاثة عوامل، يمكننى تلخيصها فى عاملين رئيسيين :

الأول : أن بعضها مختارات ساقها وثيقةً نفسية تاريخية .

الثانى : كنماذج شعرية وفنية استعادها " العقاد " ورآها دالة على ما قاله آنفاً من الصدق الفنى والطبيعة الفنية والصناعة الفنية عند " عمر "، وبالجملة، فيمكننا أيضاً القول إن هذه النماذج تمثل عندى حكماً بالقيمة لصالح شعر " عمر " الغزلى . وبذا تتلاحم عندى ملامح التكاملية العامة فى دراسته شعر " ابن أبى ربيعة " وشخصيته، هذه الدراسة التى جمعت بين الدراسة الخارجية وأبرز أبعادها البعد النفسى لما تثيره شخصية الشاعر وشعره من تحليل نفسى، ذلك إلى جانب الدراسة الفنية المتخصصة – وإن لم تقف كما أشرت على نص مفرد – التى شملت الإشارة المفصلة إلى جملة الخصائص الفنية، مع ميل غير مباشر إلى التقويم .

ولا نتجاوز كتاباً آخر " للعقاد " وهو عن شاعر الغزل " جميل بثينة "[1]، فبرغم صغره فإنه اشتمل على دراسة ترتبط بكتابيه السابقين عن " ابن أبى ربيعة "، و" ابن الرومى "، فأما وجه ارتباطه بكتابه عن " عمر بن أبى ربيعة " هو أن " العقاد " قد وضع الدراسة الفنية لشعر " جميل " فى ميزان المقارنة مع شعر " عمر "، وأما ارتباطه بكتابه عن " ابن الرومى " فيتضح من خلال صنيعه العام فى التناول شبه المتكامل، رغم بُعد ما بين الكتابين من ناحية الاستقصاء فى البحث واستغراق القول فى كل منهما . فإذا كنا قد رأينا " العقاد " قد استقصى الأفكار وتتبع جذورها وأفرغ كل ما يريد أن يقوله عن " ابن الرومى " الأمر الذى جعل الكتاب يخرج على هذا الشكل الكبير الحجم والقيمة، فإنه – أى " العقاد " - فى كتابه عن "جميل بثينة " قد استخدم نفس المنهج، ولكنه لم يستقص فيه خبراً او يتتبع فيه فكرة، بل كان طابع المؤلَف كما أراد له " العقاد " أن يكون " رسالة " كما قال فى مقدمة الكتاب . فضلاً عن أن السلسلة التى نُشر فيها الكتاب " اقرأ " حالت دون إخراجه على الشكل العميق المستقصى كما كان الأمر عند " ابن الرومى " .

ونجمل ملامح التكاملية فى هذه الدراسة فى الملاحظات التالية :

- كان حظ الدراسة الموضوعية أعظم كثيراً من الدراسة الفنية، فيبدأ بالدرس التاريخى حينما لا يرى كتاباً أوفر فى الرواية وأوثق فى التحرى فى روايات الشعراء من كتاب " الأغانى "، الذى يعده كما يقول : (...سند صالح لمعظم أقواله وأعماله) " ص 6 " .

- كما يظهر الدرس التاريخى الاجتماعى معاً فى حديث " العقاد " عن عصر " جميل " وبيئته التى هيأتها الظروف الاجتماعية أن تكون بيئة

---

(1) " جميل بثينة "، الناشر : دار المعارف، سلسلة " اقرأ "، ط 6، 1991 م، ظهر أول مرة بالقاهرة عام 1945 م .

يشيع فيها الفن والغزل والحب، ومصدر " العقاد " هنا شعر الشعراء الذى اعتبره وثيقة اجتماعية دالة على ما يقول . يقول : (...ومهما يكن من عُرْف العصر والقبيلة فقد كان عرفاً يسمح بغزله ويستدعيه ويستبقيه أو كان عُرفاً صالحاً لتشجيع العاشقين، وإن لم يكن صالحاً بينهما لوئام الزوجين، وتاريخ الآداب لا يجمع عقود الزواج ولا دعوات الزفاف، ولكنه يجمع الشعر الذى قاله العاشق ولو جنى عليه، وهكذا صنع بشعر جميل) " ص 22 " .

- ثم يظهر المنهج التاريخى والاجتماعى فى أقوى صوره، التى علمنا أصولها عند " سانت بيف " و " هيبوليت تين " من حتمية فى الأفكار حينما يؤكد " العقاد " أن " جميلاً " كان ثمرة لعوامل محددة صنعت منه هذا الشاعر العاشق، يقول : (...رشحته النشأة والخلقة والخليقة ليكون جميل بثينة، وجاء العصر والجوار فزكيا هذا الترشيح وأوسعا له عن مداه، فهو فى دوره الذى تمثَّل لنا به فى عالم الشعر غير غريب) " ص 27 " .

- ويظهر الملمح النفسى فى تحليل " العقاد " لحالة العشق بين "جميل" و " بثينة "، فلقد عشقها عشقاً عُطلت فيه إرادته أو أسلم هو نفسه إلى هواه فعطّل إرادته . يقول : (...وتعطيل الإرادة أصيل فى الهوى كله ولاسيما الهوى الذى نسميه بالعشق أو نسميه بالغرام . لأن المرء يرتبط فيه بإرادة شخص آخر فهو مُقيَّد بهذا الارتباط الذى لا تتفق فيه الإرادتان فى جميع الأحيان) "ص34 "، ثم يرد بنفس المنهج النفسى على " طه حسين " الذى يعلق على إحدى الروايات التى جاء فيها أن أهل بثينة أذاعوا أن " جميلاً " ما نسب هذا النسيب فى " بثينة " بل نسبه فى أَمة له شائهة، فما كان من جميل إلا أن احتال للأمر، وواعد " بثينة " حتى أضجعها وتركها نهباً لألسنة الناس تقطع بلقائها مع جميل، يرى " طه حسين " تناقضاً فى الرواية ولخصه بأن من يحب لا يتطرق إلى فضيحة محبوبه بهذا الشكل، لكن " العقاد " بعدما يورد الرواية يرد على " طه حسين " برأى يلخصه بقوله : (... فالتناقض فى القصة التى استشهد بها الدكتور طه فى تقديرى يزول – أو يزول مؤداه - حتى

اختلف التقدير . وربما اختلف التقدير فكان من أسباب توكيد الخبر أو ترجيحه ولم يكن من أسباب استبعاده ونفيه، لأن الرجل الذى يشغله النسيب هذا الشغل الشاغل يكرثه حقاً أن يقال إنه يتغزل بأَمة شائهة وأنه مسلوب العقل مضيع الحياة فى هواها، ويهون عليه أن يعلن حقيقة هواه ولا يهون عليه أن يحتمل هذه الوصمة المنهية، وعلالته فى ذلك أنه لا يخشى ضرراً من الفضيحة على من يهوى لأنها قد اشتهرت قبل ذلك بملاحقته لها) . " ص 48 " .

أما الدراسة الفنية فاللافت أنه قد أقامها على عنصر المقارنة بين "جميل " من جهة و " عمر " من جهة أخرى من حيث هما غزيلان مشهوران رغم اختلافهما فى نوع الغزل والصدق فيه . ولقد أفاد " العقاد " من دراسته الموضوعية الاجتماعية والنفسية فى تعليل الفروق الفنية فى غزل " جميل " إذا قورن بغزل " عمر "، كذلك فى تعليل ما اشتهر من اقتباس " جميل " البدوى البيئة من " عمر " الحضرى، يقول : (...فالذى نرجحه أن جميلاً كان يحب أن يحاكى عمر فى بعض ما قال، ولكننا لا نرجح هذا الترجيح لنخلص منه إلى تقديم عمر على جميل فى الصناعة الشعرية، فهما فيها متكافئان يختلفان حيثما اختلفا فى المزاج والخليقة ولا يدعو ذلك إلى تفضيل أحدهما على الآخر فى صناعة النظم والتعبير، وإنما نحمل اقتباس جميل من عمر على اقتداء البدوى بأهل الحضارة حيثما كان وكانوا، ولاسيما إذا كان الحضرى شاعراً مقبول الشعر بين العلية والمترفين من أبناء المدينة وبناتها، وهم أهل الطبقة التى تروع من البدو خاصة من كان قريباً إلى معيشة المدن غير منقطع لخشونة البادية على مثال جميل) " ص 89 " .

ـ وفى إطار المقارنة بين الشاعرين يظل جميل صادقاً فى حبه عن "عمر " فمحبوب " جميل " واحد و " عمر " متعدد النساء وإن أجاد فنياً، من هنا كان هناك فرق بين صدق الحب وجودة التعبير ومن هنا أيضاً يقول " العقاد " : (...ولا يزال الحكم على عشق جميل وغزل جميل وشعر جميل

يتطلب الحكم على ثلاثة أشياء لا على شئ واحد ، وإن لم يكن من الضرورى أن تتناقض هذه الأشياء) " ص 91 " .

ـ ويخلص " العقاد " فى وصف عام لشعر جميل بقوله : (...وحقيقة الرأى الذى يدل عليه شعره فيما نعتقد أنه كان شاعراً يجمع بين البلاغة والسهولة ، ويرتقى فى الصناعة الشعرية مرتقى لا يعلو عليه شاعر من أبناء عصره ، وهم على الإجمال فطريون فى هذه الصناعة) " ص 92 " ، كذلك تظهر مرجعية نقد " العقاد " إلى ذوقه لا إلى التاريخ أحياناً عندما تصدى لأسلوب جميل الشعرى وتركيبه اللغوى (...وشأن جميل فى هذا شأن غيره من أبناء عصره وسابقيه . يأتى بالكلام السهل البسيط لأن معناه سهل بسيط ولأنه يملك القدرة الفنية التى يعمد بها إلى المعانى المركبة فتسلس له فإذا هى محلوة فى ثوب من البساطة يخدع السامع حتى ليحسبه خلواً من كل تركيب وقلما تجاوز الأبيات فى القصيدة الواحدة واعتمد على الإطالة إلا تعثر والتفت بمن يتحدث عنه بين الخطاب والغياب وضمير المفرد وضمير الجمع فى نَفَسْ واحد) " ص 93 " .

ـ وأخيراً : فلعل من ضمن الدراسة الفنية ما ذيَّل به " العقاد " كتابه من مختارات من شتى فنون شعر " جميل " ، فهذا الاختيار يعكس ضمنياً حكماً فنياً بالإيجاب .

وصفوة القول فى النقد التكاملى عند " العقاد " إنه على مستوى الكتاب ، وليس له دراسة تكاملية على مستوى النص المفرد ما خلا دراسة واحدة ، الأمر الذى يؤكد إن " العقاد " وإن كان ناقداً متميزاً على مستوى التنظير إلا أنه يعد كذلك دارساً للأدب على مستوى التطبيق . ويلاحظ أن دراساته الأدبية التى عرضنا لها لم تخل من لفتات نقدية جمعت ما بين الدراسة الموضوعية ، تاريخية أكانت أم نفسية ، وبين دراسة فنية اتجهت نحو تلخيص جملة الخصائص الفنية التى يشتمل عليها فن شاعر ما إلى جانب

بعض الأحكام التقويمية المعللة تعليلاً موضوعياً أو ذوقياً، وهذا ليس غريباً على رجل كان جل اهتمامه بالتراجم لبعض أعلام الأدب والسياسة على السواء .

أما التكاملية فى نقده فلقد بان لنا مما سبق أنها كانت خاضعة إلى إجراء واحد اضطّرد فى معظم ما كُتب وهو الانطلاق من الخارج إلى الداخل، من التاريخ والسيرة والبيئة إلى نفسية المبدع ثم إلى النص ذاته من الداخل ومن ثم فيمكننى حل هذه التكاملية إلى منهج الناقدين الفرنسيين " سانت بيف " و " هيبوليت تين " فيما أكداه من حتمية تأثر الفن بسيرة صاحبه التاريخية وشخصيته وكذلك بيئته الاجتماعية، ولم يكن معنى هذا أنه لا يعود من داخل النص إلى خارجه ثانية بل كان يفعل هذا لكن فى حدود اعتبار النص ذاته وثيقة تاريخية أو نفسية، تكمل نقصاً ما فى كتب التاريخ أو التراجم .

هذا عن العنصر التاريخى الذى يمثل أهم وأكبر خيط فى النسيج التكاملى، أما العنصر النفسى فيعد ثانى العناصر فى النسيج أو ثانيها عندما تنحل عناصر التكاملية، لكنه عنصر متصل بسابقه، إذ أن أصله تاريخى قرره " سانت بيف "، فبينما تلقف " طه حسين " نقد " بيف " التاريخى فى جملته أخذ" العقاد " فى استثمار وتنمية جانبه النفسى [1] .

ولعل آخر العناصر فى هذا المركب هو نقده الفنى ولا أقول الجمالى فبينما كثير من الباحثين قد تحدثوا عن وجود نقد جمالى عند " العقاد " وأثبتوا أن أصله يرجع إلى الفلسفة الألمانية [2] فإننى لم أجد – وكما ظهر

---

(1) دراسات فى الأدب والنقد، إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، القاهرة، د. ت، ص 341 .

(2) راجع فى ذلك : مجلة الفكر العربى، مجلة الإنماء العربى للعلوم الإنسانية، مقال " الجمالية العربية لدى رواد الأدب العربى المعاصر، د. عادل أحمد خليل السخاوى، ص 101، ع 67، (كانون الثانى) – يناير، (آذار) – مارس، السنة= =الثالثة عشر،

من خلال الشواهد التطبيقية السابقة – صورة لهذا النقد الجمالى، بل هو نقد فنى لا أثر فيه للفلسفة الجمالية عند الألمان، فنى من حيث اهتمامه بالخصائص الفنية أو بالتجويد فى بعض الأساليب إلى غير ذلك، ومن هنا أظن أن من تحدَّث عن نقده الجمالى ذاك وعن إيمان " العقاد " بالحرية والجمال كانوا - فيما أزعم - يقصدون نقده النظرى لا التطبيقى .

ويشبه هؤلاء آخرون، [1] حكموا بتكاملية نقد " العقاد " فهؤلاء أيضاً فى ظنى قصدوا آرائه النقدية النظرية أكثر من التطبيقية وليس معنى هذا أن أنفى هذه التكاملية بل فقط أضعها موضعها الحقيقى، فالتكاملية فى نقده التطبيقى موجودة لكنها عامة وضعيفة، فهى عامة لأنها لم تتناول نصاً مفرداً وهى ضعيفة لتواضع حظ الدراسة الفنية إذا قيس بنظيرتها التاريخية أو النفسية، أو إذا قيس بنفس الحظ الفنى فى دراسات " طه حسين " و " النويهى " التكاملية على نحو ما بيّنته سابقاً .

وأخيراً فإنى لست مع من يحكمون على نقده عامة بالنقد النفسى [2] وإنما مع من يحكمون عليه بأن منهجه لا يمكن تحديده قطعاً [3] فى

1992 م، بيروت . وراجع أيضاً : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، ص 370، 407، مكتبة مصر، د. ت .

(3) مثل : نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، د. عز الدين الأمين، ص 30 . وراجع: مجلة القاهرة، مقال " عباس محمود العقاد إعادة تقييم "، د. ماهر شفيق فريد، ص 28، ع 102، ديسمبر 1989 م، القاهرة .

(1) مثل :عباس العقاد ناقداً ، د. عبد الحى دياب، ص 401، 292، 299، 300 . وراجع أيضاً : مجلة الثقافة مقال " منهج العقاد فى الدراسة الأدبية "، د. عبد الحى دياب، ص 34، ع 40، 21 أبريل 1964 م . وراجع : المذاهب النقدية، د. ماهر حسن فهمى، ص 179 .

(2) مثل : محمد خليفة التونسى، عمر الدسوقى، زغلول سلام، راجع للأخير كتاب : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهات رواده، ص 347، 348 . وراجع أيضاً : النقد والجمال عند العقاد، د. عبد الفتاح الديدى، ص 103 .

جملته . وليس معنى هذا أن منهجه هو اللامنهج بل فى اطمئنان أؤكد أن "العقاد " كان على الأقل ذا شمولية فى النقد بفضل ثقافته المتنوعة . وكان ذا نظرة نقدية رومانسية تفهم الأدب فى كونه تعبيراً صادقاً عن نفس مبدعه وظروفه الملابسة . وهذه النظرة هى ما لخصها أحد النقاد عندما وصف نظرية نقد العقاد التكاملية فى مستوييها النظرى والتطبيقى على السواء بقوله : (. . . نظرية كلية تسعى إلى التوفيق بين عدد من وجهات النظر [1] التى تنتمى أغلبها إلى النظرية الرومانسية) .

هذا هو " العقاد " الذى كان له دور فى تجديد ذوقنا الحديث الأمر الذى جذب إليه كثير من الكُتّاب والنقاد الذين أصبح لهم فيما بعد شأن يؤبه له ومن أهمهم " سيد قطب " الذى نلمح إليه فى السطور التالية :

- ولقد كان فى نية الباحث وخطة البحث أن أفرد له فصلاً خاصاً عن هذا الرائد " سيد قطب " [2] بوصفه أول من قدم لنا فى تاريخ نقدنا الحديث أول كتاب يشرِّع فيه لمناهج النقد [3] فى فلسفتها وحدود إنارتها للنص الأدبى، وينتهى بعد مناقشة شتى المناهج النقدية من خارجية وداخلية إلى أهم هذه المناهج جميعاً فى شموليته واستيعابه وأعنى به المنهج المتكامل فى النقد . إلا أن البحث قد عدل عن هذه الخطة، واضطر الباحث إلى الانصراف عن نيته لأسباب أهمها : أنه لم يتوافر لى شواهد من نقده التطبيقى تثبت انتهاجه التكاملية وذلك لندرتها فى آثاره هذا من جهة، ومن

---

(1) دراسات نقدية، د. السعيد الورقى ص 24، فى بحثه " النظرية التكاملية فى النقد عند العقاد " .

(2) وُلد سنة 1906 فى قرية موشا بأسيوط، تخرّج فى دار العلوم سنة 1934 م، عمل بوزارة المعارف، أُوفد فى بعثة إلى أمريكا سنة 1948 م لدراسة برامج التعليم، استقال سنة 1953 وانضم إلى الإخوان المسلمين وترأّس قسم نشر الدعوة وتولى تحرير جريدتهم، ثم سُجن وأُعدم سنة 1966 م

(3) النقد الأدبى أصوله ومناهجه، ظهر أول مرة سنة 1945 م .

جهة أخرى لعناية " قطب " بالتحليل الفنى والنفسى للقرآن الكريم [1] . فنقده للشعر – علاوة على قلته – صحفى الطبيعة [2] ؛ ليس فيه بسط أو تأنٍ يسمح لنا أن نجوب كتبه منقبين مدققين .

. لكن تجدر الإشارة فى هذا المقام إلى أن " قطباً " قد اعترف بأنه من مطبقى المنهج الفنى فى النقد [3]، وكان هذا الاعتراف دافعاً أحد الباحثين [4] إلى تناول ملامح منهجه الفنى بالتفصيل معمماً القول بأن " قطباً " يُعد خير خلف لخير سلف – عبد القاهر الجرجانى – فهو امتداد له من حيث تطبيق المنهج الفنى، أو لعله قد اعتمد على قول أحدهم [5] بأن المنهج الفنى قد نضج وبدأ بالفعل على يد " قطب "، مغفلاً أن هذا الكاتب الأخير كان يعنى المنهج الفنى الذى دلف به " قطب " إلى آى القرآن الكريم كاشفاً

---

(1) يمثل ذلك كتاباه " التصوير الفنى فى القرآن " و " فى ظلال القرآن " .

(2) مثال ذلك :

أ – كتابه " مهمة الشاعر فى الحياة " وظهر أول مرة سنة 1932 م حيث نقد فى ص 117وما بعدها إحدى قصائد صديقه عبد العزيز عتيق نقداً عاماً مرسلاً فيه ذاتية وتحيز فى شكل سافر، دار الشروق، د. ت، القاهرة .

ب – كتابه " كتب وشخصيات " ظهر أول مرة سنة 1945 م، حيث تعرض لنقد ديوان العقاد " أعاصير مغرب " ص 91 وما بعدهانقداً عاماً مرسلاً كسابقه، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 3، 1983 م .

(3) النقد الأدبى أصوله ومناهجه، ص 113، وراجع مجلة الكتاب، ص 111، مقال لسيد قطب، مج 3، ج 2، ص 218، السنة الثانية، ديسمبر 1946 م .

(4) المنهج الفنى فى النقد عند سيد قطب، بحث ماجستير مخطوطة، إعداد : محمد أديب عبد الراضى إدريس، إشراف : د. عبد الفتاح محمد عثمان، 1411 هـ – 1990 م، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسمى البلاغة والنقد والأدب المقارن، وراجع : سيد قطب، حياته وأدبه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ماجستير مخطوطة، 1980 م، الباحث عبد الباقى محمد حسين .

(5) المبادئ العامة لتفسير القرآن الكريم، د. محمد حسين الصغير، المؤسسة الجامعية للدراسات، 1983 م .

عن سر جمالها . ونحن إذ نثبت " لقطب " جهوده فى تأصيل النقد الفنى إلا أننا لا نوافق من قصروا نضوج هذا النقد الفنى على " قطب " وحده، فجيله بأكمله حمل على عاتقيه هذه المهمة، من خلال رافدين عربى قديم وأوربى حديث، كـ " طه حسين " ومن قبله " أحمد ضيف " ومن بعده " محمد مندور" الذين كانوا أهم رافد بشّر بالنقد الفرنسى فى بعديه العلمى الأكاديمى اللانسونى، والفنى التأثرى . كذلك كان " العقاد " و" المازنى " اللذان كونا قناة رئيسية تسربت من خلالها مفاهيم النقد الإنجليزى ومن بعدهم أسهم " النويهى " فى هذا الجهد . أما " أمين الخولى " فكان أهم من أفادوا نقدنا العربى بفضل ما أفاد منه من الثقافة الإيطالية .

خلاصة القول فإن هناك اتصالاً ما بين " قطب " وأستاذه " العقاد "، جعل " قطباً " يفيد مما أرساه الثانى من نقد فنى لم يكن معهوداً من قبل فى الساحة الأدبية العربية، كذلك تأثر به فى إكباره شعر الحالات النفسية – باعترافه – [1] لكن لأمرٍ ما قد تحول " سيد قطب " تحولاً فكرياً أيدولوجياً، جعله يترك ساحة النقد والأدب وهو يمتلك أسلحتها إلى ساحة الفكر الإسلامى منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن، مجيلاً قلمه فى آفاق أرحب من التأمل، وكشف ما سماه سحر القرآن النابع من نسقه وما استخدمه من أداة التصوير الفنى [2]، بعد ما قد ملأ الصحف بعشرات من المقالات النقدية فى خلال الثلاثينيات والأربعينيات [3] .

---

(1) مجلة الرسالة، ع 544، ص 973، السنة الحادية عشرة، 1943 م، القاهرة .

(2) التصوير الفنى فى القرآن، ت : قطب، ص 19، 61، دار المعارف، ط 10، 1986 م .

(3) ومن أهم هذه الدوريات : صحيفة دار العلوم، المقتطف، البلاغ الأسبوعى، الأسبوع، النهضة النسائية، الوادى، الأهرام، الرسالة، الشئون الاجتماعية، العالم العربى، الفكر الجديد، الثقافة، الأديب، الكاتب، الكتاب، الإخوان المسلمون، روز اليوسف .

ولو كنا معنيين بتكاملية الناقد على المستوى النظرى فى التأليف، لكدنا نقطع بتكامليته خاصة فى كتابه " النقد الأدبى أصوله ومناهجه " الذى عدّه أحدهم [1] نموذجاً لهذه التكاملية، أما الاستعداد للتكاملية من رصيد ثقافى وشمولية فى النظرة فهذا ما يظهر جلياً فى هذا الكتاب على وجه الخصوص، الذى أكد آخر [2] إنه ملتقى التيارات الثقافية من عربية وغربية .

(1) تجارب فى النقد الأدبى التطبيقى، د. عودة الله منيع القيسى، ص 32 – 35 .

(2) تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، إعداد د. عبد الحكيم عبد السلام على العبد، ص 225، دكتوراه مخطوطة، الإسكندرية.

السحـــرتى

أما " السحرتى " (*) فهو أحد النقاد العصاميين، الذين أوجدوا لأنفسهم قدماً راسخة على الساحة الأدبية وسط جيل الرواد، ولقد امتاز "السحرتى" بميزتين إحداهما :- إسهامه فى مجال النقد التطبيقى بعدد وافر من الدراسات، وهى لحسن الحظ تقع فى فترة دراستنا المختارة، والثانية :- أنه كرس قلمه لنقد عدد وافر من الشعراء كلهم من الشعراء الشباب الذين لم يلقوا عناية الكثيرين من نقاد جيلهم، ولعل انضمامه الباكر إلى جماعة " أبوللو " أتاح له التعرف على الاتجاهات الشعرية الحرة، فشجع أصحابها وتابع نتاجهم .

(*) ولد مصطفى عبد اللطيف السحرتى يوم 23 ديسمبر 1902 م بمدينة ميت غمر – دقهلية، أتم تعليمه الابتدائى بميت غمر سنة 1916 م، ثم أتم تعليمه الثانوى بمدرسة الزقازيق الثانوية فى عام 1922 م، نال جائزة الحقوق عام 1926 م بالقاهرة، سافر إلى باريس لتعُّلم القانون ثم عدل عنه إلى دراسة الأدب والصحافة بالسوربون، وما لبث أن عاد بعد أشهر إلى ميت غمر حيث كانت هذه الفترة القصيرة فى باريس نقطة تحوُّل عنده تجاه الأدب بعد ذلك، وعند عودته اشتغل بالمحاماة ستة عشر عاماً حتى أواخر عام 1942 م، وقد بدأ أثناء تلك الفترة الكتابة فى الصحف والمجلات الأدبية كالسياسة الأسبوعية، مجلة السفير، الرسالة، الطلبة المصريين، البلاغ، الوادى، انضم إلى جماعة " أبوللو " عام 1934 م، حينما اتصل زعيمها أحمد زكى أبو شادى الذى ارتبط ارتباطاً قوياً فتأثر به أدباً ونقداً ، ثم توفى السحرتى عزباً دون زواج فى 19 مايو سنة 1983 م، وبعد تأليفه ديوان " أزمار الذكرى " – ديوانه الوحيد – عام 1942 م هجر الشعر إلى النقد، وكان رحمه الله ذا خجل شديد، متواضعاً ، جم الأخلاق، سمحاً فى معاشرته وتوجيهاته الأدباء (بتصرف من :

أ –السحرتى ناقداً ، د. كمال نشأت، ص 7، وما بعدها، سلسلة " نقاد الأدب "(8)، الهيئة المصرية للكتاب، ط 1، 1922 م .

ب – " مع الرواد "، د. نعمان عاشور، ص 137، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1996 م .

ج – " شعر اليوم "، ت : السحرتى، راجع مقدمة الكتاب، بقلم : د. عبد الله عبد الجبار، الناشر : رابطة الأدب الحديث، ديسمبر 1957 م

غير أن لاختيار " السحرتى " نموذجاً للبحث عن تكاملية نقده التطبيقى عندى أسباباً، يجمل بنا أن نوردها بين يدىّ هذا الفصل : -

فمنها أنه أحد النقاد الذين زعموا الإيمان **بالشمولية والتكاملية** عقيدةً ومنهجاً، ففى غير موضع من آثاره، رأيناه أشد المناهضين للنظرة الأحادية فى مقاربة النصوص، مبيِّناً ما تُحدثه من شرخ وتهافت فى البناء النقدى، فضلاً عن أن الشعر الحديث قد يصاب بالضرر والانتكاس إذا عولج بمنهج أحادى سواء أكان خارجياً أم داخلياً، معللاً ذلك بقوله : (وأخشى أن ينتكس الشعر العربى نتيجة للنقد المذهبى البحت، أو النقد الفنى البحت لأن النقد الأول يسير وراء فلسفة مجلوبة لا تَمُتّ للواقع العربى بصلة، ولأن النقد الثانى يهدم أغراض الشعر وأهدافه الحاضرة [1]) .

- ومنها أنه قد اتجه بعد رفضه الأحادية إلى مناقشة كلٍ منها مبيناً فساد المقاربة الواحدة، فالنقد الفنى الداخلى نقد غير كامل الأداة [2]، وهو لا يجوز (فى شرعة الحرية، وسُنَّة الثقافة، ولا عقيدة الحضارة، وهى الأقاليم الثلاثة التى يتجه إليها الناقد بقلبه وعقله وقلمه [3])، ومن ثم يؤكد أهمية المناهج الخارجية، خاصة فى فهم النص الأدبى من داخله، فللناقد حرية الاستعانة بأيٍ منها من أجل ما يسميه " إنارة النص " (. . . فله أن يرجع إلى التاريخ كما أسلفنا، وله أن يرجع إلى الفلسفة، وله أن يرجع إلى التحليل النفسى ليفهم العمل الأدبى فهماً جيداً وعميقاً [1]) هذا على

---

(1) " شعر اليوم "، ت : مصطفى السحرتى، رابطة الأدب الحديث، ديسمبر 1957 م، ص 20

(2) " النقد الأدبى من خلال تجاربى "، السحرتى، ص 150، محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية عام 1962 م، معهد الدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية، القاهرة، 1962 م .

(3) الأصالة الأدبية، السحرتى، ص 120، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983 م

(1) النقد الأدبى من خلال تجاربى، ص 149 .

مستوى النقد لأى نص عموماً، لكن " السحرتى " يؤكد فى موضع آخر أن ذلك إن كان لازماً لدى أى نص، فإنه ألزم لدى النصوص الحديثة، كمثل أشعار جماعة " أبوللو "، فتقويمها تقويماً سليماً لن يستقيم إلا بمثل هذه النظرات الخارجية (إن فهم الحركة الأدبية التى قامت بها جماعة أبوللو فى مصر منذ بداية عام 1932 م مثلاً يكون أكثر عمقاً إذا درسنا حالة البلاد الاقتصادية، وسياسة حكومتها الديكتاتورية وسيكولوجية المجتمع فى تلك الآونة [2]) .

- ومنها أيضاً أنه كان أحد من تصدّوا لنقد ما شاع فى ستينيات وسبعينيات القرن من نقد أدبى، إذ وصفه بأنه نقد متعال وسادٍ وغامض ومبهم، استأثر به جيل من النقاد المتعالين [3] .

- وأخيراً فلعل من جملة هذه الأسباب التى تبرر اختيارنا " السحرتى " نموذجاً للنقاد التكامليين دعوته الصريحة إلى التكاملية، وضرورة أن يوسع الناقد من نظرته، ويفيد من كل ألوان النقد المتاحة من عربية وأوروبية، لأجل دعم فهمنا النص وتقويمه بإلقاء أضواء من زوايا مختلفة عليه لكشف أسرار جماله، وهو نفسه قد اعترف فى غير ما موضع بأنه قد نزع فى نقده إلى (. . . منهج **متكامل** يجمع بين الناحيتين الجمالية والقيمية[1])، إلا أن السبيل المثلى لتحقيق التكاملية بين شتى المناهج من داخلية وخارجية

---

(2) الأصالة الأدبية، ص 121 .

(3) دراسات نقدية فى الأدب المعاصر " النقد – البحث الأدبى – الرواية – القصة القصيرة – المسرحية الشعرية "، السحرتى، ص 14 وما بعدها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 م، القاهرة،ولعلنا نلاحظ فى موقفه هذا شبهاً قوياً بما رأيناه من موقف مندور والنويهى من قبل تجاه أصحاب النقد الجديد.

(1) " النقد الأدبى من خلال تجاربى "، ص 166 ؛ وراجع أيضاً : جميع المراحل السابقة بصفحاتها، ففيها جميعاً اعتراف من السحرتى بتكامليته فى نقده ودعوته النقاد إلى التكاملية .

تكون بما سماه " توحيد " [2] هذه المناهج فى دفقة تركيبية واحدة، ولا يعنى هذا أنه يقرر الاستعانة بها جميعاً لدى أى نص، لكنه – فى لفتة جيدة – يشير إلى أن النص ذاته يعين الناقد على اختيار المناهج التى تتناسب وموضوعه [3] .

ومن دراساتى لأعمال " السحرتى " النقدية يتضح لى أنه طبّق فى بعض منها الاتجاه التكاملى، ولكى تتضح لنا هذه الحقيقة سنحاول عرض بعض أعماله النقدية تبعاً لتاريخ صدورها . ولعل أول آثار " السحرتى " التى نقف عندها دراسته عن أدب الطبيعة [4] وهى - على صغر حجمها - حشد فيها تاريخ أدب الطبيعة فى الأدبين العربى والأوروبى، معدداً شعراء هذا الفن فى تأريخ موجز ربما لا يتناسب وحجم الكتاب الصغير، ومع ذلك فإن الكتاب لم يخل من بعض اللفتات النقدية شبه المتكاملة على مستوى الفن الأدبى الذى كُرِّس له، وهو أدب الطبيعة ؛ ومن هذه اللفتات نلمح إلى واحدة وتستوقفنا أخرى، فأما الأولى فكانت عن شعر " مطران "، الذى عُنى فيه بالمرائى الطبيعية ؛ ففى لمحة تاريخية سريعة يؤكد أن له (فضل السَبْقْ على الشعراء، وفضل التوجيه إلى موضوعات الطبيعة، ...وهو رائد متمصر انطبع بطابع هذا الوادى وخدمه بكل جوارحه عمراً طويلاً، فأصبح أدبه معدوداً من صميم الأدب المصرى) " ص 96 " .

ويشير " السحرتى " إلى طرائق " مطران " فى تضمين الطبيعة فى شعره بأنه كان يمزجها حيناً بوجدانه، وحيناً آخر يفردها بالقصيد، (فمن نماذج قصائده فى النوع الأول قصيدته الموسيقية الحلوة " تذكارات الطفولة") " ص 96 " . ويوجز مشيراً إلى مواطن الجمال فى شعر " مطران "

---

(2) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، السحرتى، ص 7 .

(3) " النقد الأدبى من خلال تجاربى "، ص 164 .

(4) أدب الطبيعة، السحرتى المحامى، مطبعة التعاون، الإسكندرية، 1937 م، ط 1، وعليها اعتمدت .

الطبيعى بقوله : (أما مطران فإنه وإن لم يبلغ درجة شوقى فى جمال الموسيقى وقوة التعبير، فهو شاعر فنان استوت طاقته الشعرية مع مشاهداته الفنية، وامتاز بتصويره الفنى والحسى معاً لمرائى الطبيعة) " ص 121 " .

لكننا نتجاوز ما كتبه عن " مطران " إلى شاعر آخر أبدى " السحرتى " صراحةً إعجابه الشديد بشخصه وفنه وإيمانه برسالته الفنية، وهو رائد " أبوللو " " أحمد زكى أبو شادى "، وفى دراسة " السحرتى " شعر "أبى شادى " الطبيعى تبدو الدراسة الفنية أغلب عن غيرها من الدراسات الموضوعية، ويجمل الأسباب التى تعطى لفن الطبيعة عند " أبى شادى " فضل السبق على غيره من الشعراء بقوله : (ذلك أنه فسر مرائيها تفسيراً روحياً لاندماج ذهنه بأحداثها، كما أنه يعد فى طليعة من زاوج بين الطبيعة وبين النظرات التصوفية والعلمية، وله فى هذه الناحية قصائد مفردة، أبدعها فى رأيى قصيدة " طريقى حزين ") " ص 103 "، وأهم ما فى الدراسة أن " السحرتى " قد لفت النظر إلى مواضع التفرد والابتكار التى انفرد بها " أبو شادى " عن أقرانه فى هذا الفن وذلك من مثل معانى النور والأطياف، يقول : (وأنت تراه يدعم شعر النور بحقائق العلم الغامضة، وهو فى هذا منفرد غير مسبوق، إذيرى أن فى الظلام نوراً وهذه فكرة علمية عجيبة بثّها فى قصائد أخرى مثل قصيدته " أشعة الظلام ") " ص 103 "، كذلك يشير إلى انفراد " أبى شادى " بالحديث عن " زهرة الخزامى "، إذ لم يسبقه إليها أحد من الشعراء، كما لم يتنبه أحد بوجودها، ولكنه يعلل التفات أبى شادى لهذه الزهرة وكتابته قصيدة " أنفاس الخزامى " بقوله : (ولعل الذى نبهه إليها اشتغاله بتربية النحل من عهد الفتوة . اسمع إليه يقول :

أىُّ عطرٍ فاقَ أنفاسَ الخزامى فى حنانٍ يملأ الروحَ سلاماً ؟!) " ص" 101 "

على هذا النحو رأينا كيف أسعف المنهج التاريخى " السحرتى " فى تعليل إحدى الظواهر الشائعة فى شعر " أبى شادى " .

وأخيراً يجمل لنا السحرتى أسباباً مختلفة، تبرر حكمه على هذا اللون من شعر الرجل بالجودة والجمال، بقوله : (وأما أبو شادى فقد خلق لنا الجو الشعرى وجمع تصويره للطبيعة الأوصاف المادية، والمعانى الروحية والفلسفية الدقيقة) " ص 121 " .

هذا ما يمكن أن نخرج به من كتاب " السحرتى " عن أدب الطبيعة، فالكتاب كما أشرنا يؤرخ لهذا الفن فى الآداب العربية والأجنبية، لافتاً النظر إلى موضوعات الطبيعة وأهميتها فى تاريخ الشعر العربى .

ثم نقف سريعاً عند أحد كتبه الذى لاقى قبولاً عظيماً واستحساناً واسعاً وقت ظهوره لدى كثير من النقاد، وأعنى به كتابه " الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث " [1] الذى يعد تطوافاً فى المذاهب الأدبية فى الوطن العربى، وتنظيراً لمقومات الشعر وخصائصه، مشفوعاً بشواهد شعرية كثيرة ومسهبة شملت شعراء من شتى أنحاء العالم العربى والغربى .

لكن ما يهمنا فى هذه الوقفة العجلة الإشارة إلى أن " السحرتى " لم يتناول نصاً أدبياً بالدراسة المتكاملة، بل أخذ الكتاب طابع التكاملية فى عمومه، إذ حاول – وكما يقول "ص 256 " – تطبيق المنهج الفنى فى نقده لبعض الشعراء والمنهج النفسى كما عند نقده " لمطران " و" بشارة الخورى " و"زكى مبارك" وغيرهم، كما حاول تطبيق المنهج التاريخى فقابل بين بعض قصائد " شكرى " و " العقاد " . فخلاصة ذلك عندى الإشارة إلى تكامليته على مستوى الكتاب المؤلَّف لا على مستوى النص المفرد، ولقد أكد بعض

---

(1) ظهر أول مرة سنة 1948 م .

النقاد [1] أن هذا الكتاب اللامع يمثل شمولية " السحرتى " تمثيلاً جيداً، كما أكد آخر [2] تكامليته نظراً وتطبيقاً، وذلك لما به من بعد جمالى وأيدولوجى ونفسى .

لكننا نقف إزاء أحد آثاره، التى عُنى فيها بالنقد الشامل، وأعنى به كتابه " شعراء مجددون " [3] الذى تناول فيه سبعة من شعرائنا الذين لفتوا إليهم النظر بفضل فنهم الجيد، وشخصياتهم المنطوية على قسمات نفسية خاصة . ونختار دراسته حول الشاعر " إبراهيم ناجى " لأنها تمثل منهجه فى معظم دراسات الكتاب، ذلك المنهج الذى أراد " السحرتى " أن تقوم خطته على رسم ملامح نفسية الأديب وشخصيته، ومن ثم ربط ذلك كله بفنه جملة، وأبرز ملامح هذا المنهج قيامه على الدرس التاريخى الذى يأتيه " السحرتى " من **ناحيتين** : -

الأولى : علمية من خلال الملامح " الوجهية " التى طالما اعتمد عليها " السحرتى " للتعرف من خلالها على الشخصية، فأول ما يلتفت إليه من ملامح " ناجى " الوجهية (هو وجهه المعبر وملامحه الناطقة بأبرز سماته، العينان الواسعتان الحالمتان يغمرهما الحنان، الأنف الكبير المجنح النام على الاعتداد والإباء وسِعة الخيال، هاتان الوجنتان العاليتان الناطقتان بالجرأة والمغامرة والإقدام، هذا الفم الحسى الذى لا تفارقه الابتسامة أريدت الدنيا أو أشرقت، هذان الفكان الحادان العصبيان المنتهيان بذقن دقيق ضئيل دال

---

(1) مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، د. محمد سعد فشوان، ص 199، دار المعارف، 1982 م .

(2) المناهج النقدية فى نقد المعاصرين، إعداد : محمود عبد الحسين البستانى، ص576 .

(3) شعراء مجددون، السحرتى " مطران، أبو شادى، ناجى، الشابى، التيجانى بشير، جليلة رضا، محمود أبو الوفا، " رابطة الأدب الحديث، القاهرة، 1959 م .

على الوداعة والهوادة واللين، يعلوها جميعاً هذا الرأس الكبير العجيب فى كبره، تبرز منه جبهة عالية نبيلة ذكية) " ص 77 " .

أما الناحية الثانية : التى يتمم بها الدراسة التاريخية فهى إلقاؤه الضوء على العامل الوراثى، الذى أسهم بدوره فى تكوين هذه الشخصية الفنية المتوازنة، وكذلك فى تكوين هذه الطبيعة الشعورية الدفاقة وطبيعته التفكيرية الهادئة وغلبة الأولى على الثانية (فقد ورث من الأم مرحها الفائق وطيبة قلبها وحساسيتها، ومن الأب جده ونزوعه إلى التفكير ....) " ص 78 " . كما يفيد من المنهج الاجتماعى فى إلمامه بالبيئة التى نضج بها " ناجى " وتعلَّم منها حب التأمل وانطلاق الخيال المجنح (ففى البيت الكبير الذى ولد فيه " ناجى "، تفتحت عيناه على أسرة تقيَّة، ومسجد بالبيت يقام فيه ذكر اللّه، وفى جيرة البيت، وقعت عيناه على فناء تجمله أشجار التوت والجميز وأعواد الغاب كما وقعت على حقول رحيبة) " ص 82 " .

ثم يجمل مجموع العوامل الاجتماعية والتاريخية التى تبلورت وكأنها خميرة رُكِّبت فى طبيعته وجعلت منه أبرز شعراء الاتجاه الوجدانى بقوله : (أجل أحلام صباه وبيت الظلال وشجرة الجميز والحب الطفلى وإعطار المسجد، هى الخميرة الأولى التى غذّت حياته الشعورية، وجعلت منه الشاعر الوجدانى الأول فى مصر، بل فى الشرق العربى بلا مراء ...) " ص 84 " .

ولعل أعظم المناهج ظهوراً فى الكتاب جملة وفى هذه الدراسة على وجه الخصوص المنهج النفسى، ويمكننا القول أن تناول " السحرتى " إياه أخذ مسلكين :

- **الأول** : عام ألمح فيه إلى أن شخصية " ناجى " كانت تميل بطبيعتها النفسية إلى الانطوائية " ص 85 " فى أغلب حياته رغم ما يبدو من توازن فى شخصيته لكنها انطوائية فى غير كآبة أو تشاؤم كما يظن بعض النقاد " ص 86 " بل كان مرحاً فَكِهاً .

- أما **المسلك الثانى** : فهو مسلك خاص اضطر فيه " السحرتى " إلى التفصيل، وذلك لأنه كان فى معرض الحديث عن فن الغزل عنده، ومفتاحه فى ذلك الحب عند " ناجى " الذى كان إكسير حياته " ص 83 "، والحب عند " ناجى " دافعه نفسى يؤكده " السحرتى " ويحض عليه إنه تأصُّل الحنان فى نفسه ويفسر ذلك بقوله : (وانفعال الحنو أوالحنان يندفع بصاحبه دائماً إلى الحب، مع توافر اعتبارات نفسية واجتماعية . اندفاعاً لا تثنيه إرادة، ولا تعصمه قريحة وقّادة . اندفاعاً أشبه ما يكون تماماً باندفاع الفراشة إلى النور الحبيب وإن نالت منه حتفها) " ص 89 – 90 "، وهذا الحب قد أخذ حوافزه المتعددة عند " ناجى "، فهو عنده جماع الحوافز العضوية والنفسية والإنسانية وكذلك الفنية " ص 91 "، وقد كان "ناجى " ذا توجُّه روحى بدافع الحب فى شعره الأول (وأبلغ شاهد على هذا التوجُّه الروحى . ما نلمسه فى كثير من قصائده بديوانه الأول " وراء الغمام " فها هو ذا يلهج بالعيون، ولا ينظر لجمالها بقدر ما ينظر لصفائها) "ص92" .

أما الدراسة الفنية فالملاحظ فيها أنها لم تقف بإزاء نص مفرد، بل كانت شاملة شعر الرجل، كانت فى معظمها شواهد دالة على ما تقدم من بيان شخصية الرجل وطبيعته النفسية، يجملها " السحرتى " أولاً ثم يفصلها بعد ذلك، فهو حينما أجملها كان يربط بينها وبين ما خلص إليه من سماته المعنوية، يقول عن فن " ناجى " : (شعره الرفاف النابض، الناطق بحيويته الدفاقة، طلاقة التعبير الدالة على تحرره وجرأته، ملكيته للعبارة الدالة على دقته واعتداده بكرامته وقوته التفكيرية، تصويره المتحرك الرفاف، الدال على نشاطه وقوة ابتكاره، تجاربه الشعرية العميقة الناطقة بإخلاصه وصدقه وعمق نفسه وتجرده من التصنع والافتعال، أسلوبه الواضح التلقائى، الدال على صراحة ونبوغ، جل موضوعات شعره ذاتية تدل على انطوائيته وأنيته والقليل منها يدل على موضوعيته وإنسانيته...) " ص 87 – 88 " . ويأخذ نقده الفنى فى " ناجى " من حيث الشكل أولاً ثم المضمون، أما من

حيث الشكل فتلخيصه فى قوله إن إبداع " ناجى " التعبيرى فيتمثل فى أكثر من ناحية (فى لفظه النقى المختار، وإيقاعه المتوائم مع الانفعال، وخياله الرفاف الوثاب، ووحدته العضوية، ولفتاته الذهنية الذكية، وأصدائه ذات الرجع البعيد فى ذروة القصيد) " ص 96 " .

ويقف " السحرتى " على ميزتين فى شعر " ناجى "، أولاهما : تصويره الرفاف الحى، والثانية : لجوؤه إلى الاستعارة لا التشبيه " ص 97، 98 " . أما موسيقاه فقد تأثر بها كثير من الشعراء لجمالها (فإيقاعات ناج الموسيقية تساير معانيه وتتلون بانفعالاته وعواطفه، رقيقة حنون عند هدوء الانفعال وثائرة عالية الجرس فى ثورة نفسه وغضبتها، وقد تميز كثير من شعره بالنبضات والتصعيدات) " ص 98 " . أما نقده مضامين شعره فيلخصها " السحرتى " فى وصفه له بالأصالة والصدق فى محتواها العاطفى "ص 100".

ونختم القول فى هذه الدراسة بنموذج لنقد السحرتى إحدى قصائد " ناجى " فى قوله :

وما راع قلبى منك إلا فراشة من الدمع حامت فوق عرش من الورد
مجنحة صيغت من النور والندى ترف على روض وتهفو إلى ورد
بها مثل ما بى يا حبيبى وسيدى من الشجن القتال والظمأ المردى
لقد أقفر المحراب من صلواته فليس به من شاعر ساهر بعدى
وقفنا وقد حان النوى أى موقف نحاول فيه الصبر والصبر لا يجدى

فنقد " السحرتى " هذه الأبيات فى إعجاب شديد قد تجاوز فيه الموضوعية حينما ملأ نقده لتصوير " ناجى " ومعانيه وموسيقاه بكلمات التيه والإعجاب إذ يقول : - (يالـه من تصوير حى رفاف فى موقف الوداع، تصوير الدمعة بالفراشة صيغت من النور والندى . تتثال على الخد كما ترفرف الفراشة على الورد، وأى تحليل بارع . تحليل لشتى الانفعالات المتصارعة فى موقف الانتظار، وأية معانٍ جديدة عند " اللقاء " معانى الصفاء

فى العيون، والطيبة فى المقل ومعانقة الروح للروح، وأية إيقاعات مساوقة لتنوع الانفعالات . . .) " ص 95 " .

ويؤكد قول أحد الباحثين المعاصرين [1] إن وصف " السحرتى " خصائص " ناجى " النفسية هى أقرب إلى وصف إحساسه الفنى تجاه " ناجى " لا إلى " ناجى " نفسه، ويضيف هذا الباحث أن " السحرتى " لو كان قد درس الإرهاصات الشعرية الواقعية الأولى فى فن " ناجى " لخرج بنتائج أوفى [2] عن فنه جملة ولما كانت مثالية " ناجى " قد جذبته ناحيتها .

وعلى أية حال فهذه الدراسة تعد فى رأيىٍّ دراسة تكاملية عامة من حيث تركيز الناقد على النقدين **الخارجى " النفسى والتاريخى " والداخلى " الفنى " فى توازن لم يخل بأحدهما** .

وهناك - رغم ما اتسم نقده الفنى غالباً بالتأثرية وبُعده كثيراً عن الموضوعية، ناهيك بالتعبيرات الخطابية والإنشائية التى تتسم بها صياغته - دراسة أخرى عقدها " السحرتى " للشاعر التونسى " أبى القاسم الشابى " ، وفى هذه الدراسة يتتبع " السحرتى " تاريخ حياة الشاعر وأحداثها من خلال منهج تاريخى واضح، لكن انتهاجه المنهج التاريخى هذه المرة لم يكن بدراسة ما كُتب حول الشاعر كما كان الأمر عند " ناجى "، بل كان فى اعتبار شعر" الشابى " وثائق تاريخية اعتمد عليها " السحرتى " عندما أعوزته الدراسات التاريخية، فأشعار " الشابى " جزء لا يتجزأ من شخصه "ص102 "، فقصيدته " الجنة الضائعة " على سبيل المثال (هى وثيقة شعرية ثمينة تمدنا بكثير من أعماله فى طفولته) " ص 107 "، أما قصيدته " إلى الله " فتُعَدُّ بدورها (وثيقة شعرية على غاية من الأهمية فى تعرُّف شخصيته فى السن الحرجة والتى يتوزع فيها المرء بين الشك واليقين) " ص 109 " .

---

(1) دراسات فى النقد المعاصر، "مصطفى عبد اللطيف السحرتى ناقداً وأديباً " بقلم : لفيف من أعلام الأدب والنقد، مقال أ . فاروق منيب، ص 188 .

(2) السابق نفسه، نفس الصفحة .

ومن خلال هذه الوثائق التاريخية وما توافر لديه من دراسات قليلة أمكنه تحديد ثلاثة أحداث جسام، فعلت فِعلها فى نفس هذا الشاب الرهيفة فأول هذه الأحداث موت حبيبته، ثم موت أبيه، ثم تنكر بيئته لأعز ما يملك وهو فنه، وما لبث أن دهمه فى ريعان شبابه مرض عضال فى قلبه "ص113"، كذلك يرصد " السحرتى " قدرة " الشابى " العجيبة فى تجاوز محنته ومروره بمرحلة تحوُّل انتصر فيها على آلامه، وعاد بعدها يتلمَّس حياته من جديد، وفى ذلك يقول : - (ونحن نكاد نلمس هذا التحوُّل السوى إذا تعمقنا قراءة قصائده وأول قصيدة دالة على هذا التحول الجديد قصيدته " الاعتراف " وهى تروى كيف تغلَّب على محنته بوفاة أبيه، وعودته إلى الحياة بقلبٍ خافق للحب والفرح) " ص 116 "، ويمزج هذه الدراسة التاريخية بإيضاءات نفسية يكمل بها ملامح صورة هذا الشاعر الحساس، فلقد اقترنت نزعته الوجدانية المنطوية بمزاج حاد، وحساسية يقظة مرهفة، كانت سبب عذابه وشقائه، ومصدر قلقه ومخاوفه، وهذا القلق جعله يغالى فى تقدير همومه ومشاكله، ويثور لما يقع له من أحداث تافهة أو خطيرة "ص109 " .

ويؤكد " السحرتى " أنه قد حاول محاولة جريئة فى تقسيم الأطوار النفسية التى مر بها شاعرنا فى ثلاثة : (طور نَعِمَ فيه بالراحة والاطمئنان فى الطفولة، وطور استبدت به الكوارث فَنَأَتْ به عن الاتزان وعصفت بشخصيته، وطور تفتَّح فيه للحياة، وعرف مواهب شعبه الكامنة وثراءه الفنى) " ص 135 " .

أما دراسة فن " الشابى " فيوجهها إلى فنه التعبيرى، مبرزاً أجمل ما فيه وهو العنصر الموسيقى، (فألفاظه منتقاه، متساوقة الجرس، وحروف الألفاظ آتية من منطقة الفم) " ص 129 " . أما إيقاعاته فهى متوازنة (لم يقتصر فى تنغيم موسيقاه على القوافى الخارجية، بل إنه استخدم أصداء الأصوات المتماثلة، كما نشهد ذلك فى قصيدته " قلب الشاعر ") " ص 131 " . أما صوره فمنوَّعة سمعية وبصرية، وحركية وشمِّية ولمسية، وذهنية وتمتاز

الأخيرة بالأصالة والتجديد، ففى قصيدته " ذكرى صباح " يعلق " السحرتى " على ما جاء بها من صور خاطب فيها " الشابى " " الغاب " بقوله :

يا عـروس الجبال، يا وردة الآ	**مـال يا فتنـة الوجـود الجليـل**
ليتنـى كنـت زهـرة تتثـنى	**بين طيـات شعـرك المصقـول**
أو فراشاً أحوم حولك مسحـو	**راً غريقاً فى نشوتى وذهـول**
أو غصوناً أحنو عليك بأوراقى	**حنـو المسـدلـة المبتـول**
أو نسيماً أضم صدرك فى رفق	**إلى صدرى الخفـوق النحيـل**
آه ! كم يسعد الجمال ويشقـى	**من قلـوب شعـرية وعقـول !**

يقـول : (وقـد جمعـت صـوراً بصـرية، وحركيـة وذهنيـة وسمعيـة متشـابكة، ومـن هـذه الصـور الحركيـة البصـرية نثنـى الزهـرة بـين طيـات الشعر، ومن الصور الحركية الذهنية تحويم الفراش، وهـو غريق فـى نشوة، ومن الصور الجامعة بين الحركية والبصرية والسمعية، ضم الصدر فـى رفق إلى صـدر خفـوق) " ص 132 " . فقوافيـه كمـا رأينـا تتـواءم والمعـانى رقـةً وخشـونةً، والصـور منوعـة، أمـا الأسـلوب أنيـق نـاعم " ص 132 " لا وشـى فيـه ولا صنعة .

ومـن الأعمـال النقديـة الأخـرى التـى طبَّـق فيهـا " السـحرتى " الاتجـاه التكـاملى بحثـه " شـعر اليـوم " [1] الـذى قدمـه فـى صـورة لمحـات تاريخيـة واجتماعيـة ونفسـية وفنيـة جمعهـا بـين يـدىّ إحـدى قصـائد الشـاعر " كامـل أمين"، وتكاد تكون هذه الدراسة الوحيدة فى هذا البحث التى نلمح فيها تكامليـة بسـيطة، يقـول : (ويهزنـا الشـاعر كامـل أمـين بقصـيدته " أوراق الخـوص " وهـى مـن عيـون الشـعر الحاضـر، وفيهـا يسـجل فـى واقعيـة شـاملة، حالته النفسية، وحالته المادية عند موت ابنه الصغير الذى لم يجد له الدواء

(1) " شعر اليوم "، السحرتى، رابطة الأدب الحديث .

قبل موته . والقصيدة مقفاة، ولكنها ضمت عناصر التجديد، فى صورها، وفى وحدتها النامية، وفى فكراتها المحددة، وفى موسيقاه الموائمة لانفعالاتها وفيها يقول : بالأمس كنت أسيل فى الصحراء كالعرق الغزير) "ص 22 " .

كذلك نلمح إلى دراسة تناول فيها " السحرتى " اثنى عشر شاعراً بالعرض والدراسة، وقد اشترك الأديب العراقى " هلال ناجى " فى تأليف هذا الكتاب[1] بإسهامه هو الآخر بدراسات لاثنى عشر شاعراً آخرين، لكنى اختار واحدة من دراسات "السحرتى" انتهج فيها اتجاهاً تكاملياً، إذ قلَّب دراسته حول الشاعر " عبد الرحمن شكرى " بين أكثر من منهج، فبدأً مما انتهت إليه نفسية " شكرى " الأبيَّة الطامحة من انطوائية ملقياً الضوء التاريخى على البواعث التى أطاحت به وهزمته قائلاً (صدمته الحياة فى شبابه، ولقى فى الدنيا آى العذاب، ولكنه وقف مجاهداً تقلبات الدهر وأوصابه بقوة العزيمة، وذكاء فكره، حتى مُنِىَ بالهزيمة فى آخر المعركة إذ تحالفت عليه البيئة الجاهلة، وناشه الأصدقاء بسهامهم فى بهرة الميدان، فمات شهيد الحياة، كما يستشهد فى الحرب الكماه) " ص 10 " .

ثم يجمل " السحرتى " الدرس الفنى لشعر " شكرى " جملة بأنه من أوائل من كتبوا شعر الحالات النفسية والمعنوية، ولعل إحساس الحب كان أعظم الأحاسيس التى سيطرت على فنه من أوله إلى آخره (وقد سبح بالحب فى جميع دواوينه، من فجر الحياة إلى مغربها، سبح بالحب فى إقباله وصده، واعتبر الحب عقيدة) " ص 12، 13 "، ويرصد ما استحدثه " شكرى " من تجديدات فنية، سبق إليها كاستخدامه القصة الشعرية، كما يبدو ذلك فى قصيدته المرسلة " نابليون " والساحر المصرى (وفيها ترك القافية الموحدة واعتمد البحر) " ص 19، 20 "، وكذلك استخدامه

---

(1) شعراء معاصرون، السحرتى بالاشتراك مع هلال ناجى، القاهرة، 1962 م .

الديالوج فى شعره وشاهد ذلك قصيدته عتاب أم دلال) . أما صياغته ففيها جرأة تعبيرية وكثير من الأصالة الموضوعية، كما فى قصيدته الصدى .

هذه إحدى صور نقد " السحرتى " لأحد الشعراء بهذا الكتاب، الذى لا نريد الوقوف عنده طويلاً لأن ملامح التكاملية فيه لم تكن مفصلة واضحة، بل هى عابرة، فى سياق عرضه حياة الشاعر وأدبه عرضاً يملأه الإعجاب والجمل الخطابية .

وفى رأيى أن من أكثر الدراسات النقدية التى طبّق فيها " السحرتى" الاتجاه التكاملى كتابه " دراسات نقدية "[1] الذى خصَّه لنقد مجموعة متميزة من الشعراء الشباب الذين تجمعهم مع " السحرتى " مدرسة أدبية واحدة هى مدرسة " أبوللو "، ويبرز فى هذا النقد قدراته فى التحليل والتقويم.

وأول ما يلفتنا من هذه الدراسة " من ص 53 إلى ص 66 " ديوان " لابد " للشاعر " محمود حسن إسماعيل "، والواقع أن " السحرتى " لم يقف طويلاً أمام سيرته وحياته، وبصيغة أدق كانت دراسته حول نقده التاريخى والاجتماعى والنفسى " أى النقد الخارجى " عابراً، أما نقده الفنى فكان تطوافاً لقصائد هذا الديوان مع الخروج من حين إلى آخر للاستعانة بدواوين الشاعر الأخرى " الخمسة "، للاستدلال منها على قضية يناقشها فى ديوان " لابد " . ويمكننا تلخيص ما أجملناه من ملامح هذه الدراسة التى نظنها تكاملية على النحو التالى :

فالملمح التاريخى يبدو عندما يتحدث عن الشاعر بوصفه رجلاً معروفاً له رسالة ظل طوال حياته يناضل من أجلها وهى " مناصرة الضعفاء "، يقول : (رسالة وهب نفسه الثائرة المتمردة لها، هى نصرة الضعفاء والمساكين، والمظلومين، وقد تجلت هذه الرسالة فى أول ديوان له " أغانى الكوخ " حتى آخر ديوان له " لابد " مع شئ من الاختلاف فى التناول) "

---

(1) دراسات نقدية

ص 53 – 54 "، أما الملمح النفسى فيعد متصلاً بسابقه، حيث لاحظ المؤلف أن " محموداً " فى هذا الديوان تلتهب نفسه بالنزوع نحو التقدمية فنفسه ثائرة تقدمية، يقول : (وفى هذا الديوان نلحظ اتجاهاً جديداً جديراً بالتقدير والإكبار، هو اتجاهه إلى التغيير، وإلى الروح التقدمية اللاهبة . فإذا كان فى عهده الشعرى الأول، يلتقى فى الغالب بتصوير حال الضعيف، والمقهور، فإنه فى العهد الحاضر يدفع إلى التقدم، ومجاهدة كل عقبة فى سبيل هذا التقدم وهذا ما يبرز لنا من قصائده الثلاث الأولى فى هذا الديوان) "ص55" .

ويؤكد المؤلف أن هذه الروح التقدمية ليست جديدة تماماً فى هذا الديوان، بل يلاحظ أن نفسية " محمود إسماعيل " نزعت نحو التقدمية قبل هذا الديوان بقليل، يقول : (ليست الروح التقدمية فى هذا الديوان جديدة عليه، ولا هى بنت ظهور الديوان، ولكنها مغروسة فى قلبه من قبل، وهذا ما يشهد به ديوانه السابق " قاب قوسين ") " ص 58 " .

ويبدو الملمح الاجتماعى فى تفسير الناقد للتقدمية الظاهرة فى قصائد هذا الديوان تفسيراً اجتماعياً، فإن تغييراً شاملاً هزَّ المجتمع المصرى والعربى خاصة على يد " جمال عبد الناصر "، يقول : (والذى حدا بالشاعر إلى هذا الإيمان بالتقدم ما رآه من تغير مذهل فى المجتمع العربى، فبعد أن كان فى هذا المجتمع أمم ذليلة تدين بدين الغنم، وبه يشكو الجائع أتى مضرم التغيير، فأحدث الهزات بقوة من السماء وهذه المعانى وعتها قصيدته " حادى التغيير ") " ص 57 " .

أما المنهج الفنى فهو أبرز هذه المناهج وأوضحها فهو مثلاً يتناول التصوير الفنى فى شعر " محمود حسن إسماعيل " ليؤكد وضوح هذا الملمح الفنى " البيانى " فى شعره كله، وفى هذا الديوان على وجه الخصوص، وهذا الفن قد تمثَّل عنده فى التجسيد والتشخيص، يقول : (فقد تمكَّن بمقدرته البيانية من التخلص من المباشرة والتقريرية، ومن الموسيقى الرنانة

فى كثير من هذه القصائد ، وسار على منهجه التصويرى الذى كان من أول رواده فى مصر ، وهو خلع سمات الإنسان على الأشياء) " ص 59 " ، ويقول أيضاً : (وسم المعنويات بسمات الماديات وبالعكس ، وأسرف فى ذلك إسرافاً عجيباً) " ص 60 " ، ويتمثل العنصر الثانى فى منهجه الفنى فى الحديث عن موسيقى شعر " محمود " وإيقاعاته مع تقويمه المجمل عن افتتانه فى هذه الموسيقى ، يقول : (أما موسيقاه وإيقاعاته ، فله محاولات كثيرة فى تغيير الأوزان والبحور ، وله محاولات كثيرة فى مسايرة الإيقاعات للحالات النفسية والانفعالات وقد وُفِّق فى كثير من هذه المحاولات) " ص 60 " ، أما العنصر الثالث فى منهجه الفنى فيتمثل فى نقده لمعمار القصيدة ، أو أسلوبها فى شكله اللغوى عند شاعرنا ، فهو مثلاً يؤكد على ملمح لافت فى أسلوب شعر " محمود " وهو تنوُّع الأسلوب الشعرى ، يقول : (ويلاحظ أن محمود حسن إسماعيل ، وهو يخاطب رجل الشعب من فلاح وعامل كان يخاطبه بأسلوب جزل رصين ، ويبنى قصائده على معمار فخم مترف ، وهذا الأسلوب سار عليه فى أغلب شعره ، نقول أغلب وبشعره لأن فى بعض شعره سهولة وسلاسة موائمة لروح العصر) " ص 62 " ، ويفصل ما أجمله سابقاً بقوله : (والحقيقة أن محموداً ، مرةً يسلس كالنهر فى قصائده التصوفية ، ومرة يجيش كالبحر فى قصائده الوطنية ، ومرةً يغمض فى قصائده النفسية ، التى يتحدث فيها عن أعماق نفسه وخلجات روحه) "ص62 " .

ثم يختم حديثه عن أسلوب شعر " محمود " فى شتى دواوينه موضحاً الفروق الأسلوبية بينها جميعاً ، يقول : (فنون شتى من الأساليب مثل طبيعة الشاعر فى مراحله المختلفة ، أسلوب رومانتى مجنح فى " أغانى الكوخ " ، وأسلوب سريالى فى " أين المفر ؟! " ، وأسلوب فصيح مزهر فى " لابد " ، وأسلوب جامع بين السلاسة والغموض ، والفصاحة فى ديوانه " قاب قوسين ") " ص 63 " .

أما ديواننا المعنى بنقده وهو ديوانه " لابد " فيخصه بهذا النوع من النقد قائلاً : (ولعل هذا الديوان الأخير يحمل زبدة فنه التعبيرى، فأنت تجد فيه قصيدة " ساعة مع الكوخ " تمثل أسلوبه الواقعى الجزل، وقصيدة "النفس والخطيئة " التى أشرنا إليها أو " العودة إلى الله " تمثل أسلوبه السلس المشرق، وتجد فى " صلاة الرماد " أسلوبه الغامض الملغز) " ص 63 "، ويقول: (قصيدته البديعة " فقراء " وهى فى رأيى من أجمل قصائد الديوان وأعلاها فناً لتسلسل فقراتها، وطلاقة أسلوبها " ص 54 " .

الخلاصة أن نقد " السحرتى " الديوان " لابد " " لمحمود حسن إسماعيل " يعتبر نقداً **تكاملياً** ولكن على طول الديوان، وليس على مستوى القصيدة الواحدة، واللافت فى هذا النقد هو اهتمامه بالنقد الفنى قبل النقد الموضوعى، فلم يسرف فى النقد المرجعى، كما أنه يسمى نقده هذا بـ (الخواطر العابرة، والإلمامات السريعة فى شعر الرجل) " ص 66 "، وأعتقد أن كلمات مثل " خواطر عابرة، إلمامات سريعة، وقفات، إضاءات، صور نقدية، لفتات " وغير هذه الألفاظ، فكلها ألفاظ يتذرع بها أصحابها ليسوِّغوا لأنفسهم الهروب من النقد المتأنى والمحيط بأبعاد الموضوع .

ثم يبدأ " السحرتى " فى نقد نفسى من الدرجة الأولى وفنى من الدرجة الثانية، وذلك فى نقده ديوان " صالح جودت " " حكاية قلب "، **وقد جاءت ملامح نقده على النحو التالى :**

- النفسى : وقد ظهر هذا المنهج سافراً، وذلك لأن " السحرتى " قد أقام الدراسة فى نقد ديوان هذا الشاعر على فكرة محورية وهى " الحب " الذى تعلَّق به منذ طفولته، وبصيغة أخرى المرأة فى كل جوانبها الحسية، فهو – أى " صالح جودت " – ذو طبيعة تنزع إلى الحب الحسى، يقول : (هذه طبيعة صالح جودت، طبيعة فتنته بالحب، طبيعة يسمونها بالطبيعة المفتونة بالجنس مثل طبيعة النحلة المفتونة بالزهر ولونه، وطبيعة الفراشة المفتونة

بالنور، والهائمة به، وإن أحرقها) " ص 77 "، ثم يمزج ذلك النقد النفسى بنقد تاريخى ليربط بين سيرة الرجل الشخصية وطبيعته النفسية، يقول : (وقد عاونه على توفيقه فى الحب، ما اتسمت به شخصيته من لطف وجاذبية وتفاؤل ومرح وحب للدعابة، وذكاء وسِعة حيلة، وسماحة . وبهذه السمات كان صالح محباً ومحبوباً فى آن واحد، كان طالباً ومطلوباً) " ص 78 "، ثم يخلص من هذا مؤكداً أنه رغم ما اتسمت به طبيعته من نزوع نحو المرأة ونزوع المرأة نحوه بأنه كان مطلوباً محبوباً ولكن فى غير نرجسية، ولقد كانت لهذه الطبيعة الحسية أثرها فى اختيار الشاعر موضوعات معينة تدور عليها قصائده أى النساء، فضلاً عن أثر هذه الطبيعة فى دعم الموسيقى الشعرية، يقول : (هذه الطبيعة المفتونة الفاتنة، قد انعكست على فنه الشعرى، فدار شعره حول الحبائب وجرى أسلوبه فى موسيقى جذابة، وعذوبة صافية، شعره فى الصبا، وشعره فى الشباب وشعره فى الكهولة لم تفارقه هذه السمات) " ص 80 " .

- **أما الفنى : فيمكن حصر منحاه وتلخيصه فى نقطتين :**

الأولى : أن " جودت " يمثل جماعة " أبوللو " فى تجديدهم وجمال صياغتهم .

الثانية : أن شعر " جودت " بعامة يبرز فيه العنصر الموسيقى، وينمو فى حلاوة وعذوبة، فضلاً عن جزالة أسلوبه، يقول : (وكان صالح من رواد الموسيقى الحلوة الرخيمة، والأسلوب الجذَّاب ...وقد زاد موسيقاه حلاوة ورخامة بمرور الزمن، كما نلمس ذلك فى مثل قصيدته " ميعاد ليلة الأحد") " ص 80 "، ويختم ذلك قائلاً : (فنون شتى من الموسيقى الخلاَّبة، والموسيقى الإبداعية المتوترة، أبدعها هذا الفنان هى أهل لدراسة مستفيضة) "ص82 "، على هذا النحو جرت الدراسة التى تلاحمت فيها الملامح النفسية والفنية فى

آن لدى دراسته ديوان الشاعر مع ميل إلى المنهج التاريخى لدعم تفسير بعض القضايا المتصلة بفن الشاعر .

ثم يتناول " السحرتى " ديوان " عبير قلب " للشاعرة " روحية القلينى " بالدراسة العامة ومنهجه فى هذه الدراسة يتجه نحو المنهج النفسى ومن ثم الفنى على النحو التالى :

- النفسى : وقد برزت فى هذه الدراسة ملاحظة نفسية جيدة رصدها " السحرتى " ليكشف بها عن الحالة النفسية المسيطرة على الشاعرة والتى تعد محك تجربتها الشعرية ؛ فقصائدها وبالأحرى هذا الديوان وما قبله يمثلان قصة حب الشاعرة وهى متلهفة ، فَرِحة بحبيبها وهى لا تستطيع البوح بحبها له ، وفى ذات الوقت فإن حبيبها رزين ، صعب المراس ، وهنا يمنعها الكبرياء والعناد عن البوح له مما تسبب فى هدم حبها وهجر حبيبها ، يقول : (هذه هى قصة هذا الحب ، قصتها الشاعرة فى جل قصائد هذا الديوان ، أو بتعبير أدق قصتها فى أكثر من ثلاثين قصيدة من أربع وأربعين قصيدة حواها الديوان) " ص 93 " ، ويضيف معللاً : (فحقيقة حيرتها وقلقها راجعة إلى كبريائها وعنادها) " ص 96 " ، ثم يلفت إلى دلالة نفسية أخرى يصورها معجم " روحية " الشعرى وهى **دلالة العطر** الذى وجدت فيه هروباً من حيرتها وتوترها ، يقول ملاحظاً تكرار هذه الظاهرة الدلالية : (نراها تكرر فى غير وعى كلمات العطر ، والعبير ، والشذى ، وما اشتق منها وهذه الكلمات أكثر الكلمات دوراناً فى ديوانها ، حتى أنها أسمت ديوانها " عبير قلب " وهو عنوان دال كل الدلالة على هيامها بالعبير والعطر ، وأنها تجد فى عبير شعرها حظاً من الراحة والطمأنينة ، والأمن الروحى) " ص 99 " .

- أما الملمح الفنى : فيمثله إعجابه بالشعر الوجدانى فى ديوانها ، دون غيره من الفنون الأخرى ، فهو شعر يمثل حالتها النفسية أصدق تمثيل ويبين عن توترها وحيرتها ويخص من هذه القصائد الوجدانية القصائد الأربع: " لقاء الوداع ، غداً سوف يرحل ، ليلة الرحيل ، رحيل " ، يقول : - وهو ما

أظنه حكم قيمة صريحاً على هذه القصائد - (وفى هذه القصائد الأربع، تتكشف موهبتها الشعرية وتتجلى طلاقتها التعبيرية، وجمال موسيقاها وتوتر إيقاعاتها) " ص 94 " . ويضيف مشيراً إلى إحدى هذه القصائد : (وهذه القصيدة فى رأيى، من خير قصائد هذا الديوان وتعبيراً عن حالتها النفسية المتضاربة، وكشفاً عن انفعالاتها وبخاصة حيرتها الظمأى، وإذا لم يكن فى الديوان غير هذه القصائد الثلاث " الثوب الممزق "، و " قلب الفنان " و "ظل ابتسامة "، لكفاها شاهداً حياً على شاعرية روحية القلينى) " ص 100"؛ ثم يعمد إلى تقويم ما جاء بديوانها من هنات فى الشكل ليقول : (كسلها فى مراجعة قصائدها الأخرى، وتجميل طائفة من تعبيراتها المتداعية، وترك الوضوح الواضح فى الإعراب عن خوالج نفسها، وتعسف القافية بقلمها) " ص 101 " .

والخلاصة أن الدراسة كما رأينا جاءت للتعريف بشعر الشاعرة، وطبق فيها المنهجين النفسى والفنى على مستوى الديوان كله .

ثم يتعرض بالدراسة المتأنية لديوان " الحب والموت " للشاعر " عبده بدوى "، وهى دراسة فنية ثم نفسية، إذ أنه قد ركز على نقده الفنى الذى عكس تقديره وإعجابه الشديد بهذا الديوان، وفيه يبدأ " السحرتى " بتعليل حبه وإعجابه بشعر الشاعر، فهو شعر متفرد فى نوعه ليس اتباعياً جامداً أو جديداً مُرفاً، وإنما هو : (شعر متفرد متميز، فى نسجه المترف، وفى تصويره الأصيل ونزوعه الرمزى... هو أشبه عندى بشعر التصويريين الذين يعنون بالقالب الشعرى والصفعة الفنية عناية كبيرة، ويرون أن الشعر صور ومجازات) " ص 151 " . هذا بالنسبة للشكل، أما المضمون فهو محك تميزه : (وميزة هذا الشاعر أنه قد عبّر فى صدق عن مضامين عصره، وكانت الموضوعية تغلب على تعبيره، حتى فى كثير من شعره الوجدانى وشعره الغاضب الذى عبّر فيه عن أزمته النفسية فى فترة من الفترات) " ص 152 " .

ومن أهم ملامح نقده الفنى ما رصده من مجموعة الظواهر الفنية التى تميز شعر الشاعر وتبين عن أصالة موهبته، كبروز العنصر التصويرى فى شعره، يقول : (بناء قصائده على الصور فى عرضه لموضوعه، فَجُل شعره قائم على العرض التصويرى، لا الفوتوغرافى، ويقوم هذا التصوير على خيال ابتكارى) "ص 152 " . ومن هذه الصور أن : (الحزن مكسور المنقار كأنه طائر، والخوف له بطن، والعمر يبكى شاكياً، والصمت يغفو، والليل يسرق الشعاع ويموت مثل الإنسان) " ص 152 "، ومن هذه العناصر الفنية تشخيصه، يقول : (كما أن الشاعر يخلع على الأشياء المادية سمات الإنسان وأعماله وحالاته، فالأهداف فرحى والربوة تلم ثوبها والمنديل يغفو والكون يحلم)" ص 153 " . ومنها أيضاً ما يسميه النقاد " تراسل الحواس " فى شعره : (تراسل الحواس، العطور والألوان والأصوات فى تراسل وتجاور، فالصوت قاتم والألوان لثغاء وللنور هديل وللضياء شهقة، وغيره) " ص 153 " . ومن هذه العناصر أيضاً ما سماه " التطور الكيفى " : (ومن العناصر الفنية التى استخدمها فى شعره، إيجاد التناظر فى بعض قصائده، أو إيجاد التحول الشعورى، وهو ما يسمونه بـ " التطور الكيفى " فى قصائد أخرى ليقوى الدرامية فى القصيدة) " ص 154، 155 "، ويمثل فى ذلك بقصيدته " فى معبد فرعونى " . كذلك سبقه فى إدخال العنصر الحوارى فى بعض قصائده : (ولعل "عبده بدوى" كان من السبَّاقين فى إدخال الحوار الثنائى والجماعى فى التركيبة الشعرية، وقد وفق فى إدخال هذا العنصر فى ديوانه " باقة نور "، وفى ديوانه " لا مكان للقمر "، وفى هذا الديوان " الحب والموت ") " ص 156 " . ومنها أيضاً العنصر القصصى : (جعل من القصيدة قصة قصيرة أو وضع فى التركيب حديثاً يجرى بين الأشخاص وآية ذلك قصيدته " خمسة أصدقاء " بهذا الديوان) " ص 158 " . ومن نقده للموسيقى ملاحظته استخدام الشاعر الكثير للبحر المتدارك : (أن

الشاعر مغرم كل الغرام بالبحر المتدارك وهو بحر قصير متوتر، تقوم أكثر أنواع شعر الشاعر عليه) " ص 159 " .

ومن ملامح نقده الداخلى بيان المضامين التى احتوت عليها قصائد الشاعر كاهتمامه بالقرية وما يتصل بها من أخلاقيات، وببعض القيم السياسية والاجتماعية فى هذا الديوان وغيره من الدواوين السابقة، ويبدى إعجابه الفنى بإحدى قصائده يقول : (" النيران الوثنية " فهى من أروع قصائد الديوان فى معمارها، وفى بيان نوع الحب الذى يميل إليه) " ص 167 " .

- ويتمثل الملمح النفسى فى تأكيده الصدق النفسى وفى أن شعر الرجل وثيقة تعكس خصائصه الشخصية والنفسية يقول : (هذا هو وجه "عبده بدوى " الذى عرف قلبه الوفاء والصفاء، ومقت الغدر واللؤم) "ص163" .

كانت هذه خلاصة دراسته التى بدا " السحرتى " لنا من خلالها كأنه ناقد أكاديمى يجيد التحليل ورصد الخصائص الفنية وإعطاء مصطلحاتها العلمية خاصةً الفنية منها .

ومن الدراسات النقدية، التى اعتمدت على الاتجاه التكاملى دراسة " السحرتى " لديوان الشاعر " كيلانى حسن سند " فى ديوانه " قبل ما تسقط الأمطار "، وهى دراسة تكاد تكون متكاملة، لولا أنها على عكس سابقتها متعجلة غير متأنية، ونختار منها نقده قصيدة " المزيفون "، أما الديوان فيصرح لنا بنضجه، ويتمثل هذا النضج فى اتجاهه نحو المعاصرة بتناوله موضوعات عصره وتقدميته، ويؤكد أن شعره المنهجى " العمودى " بعامة أجمل وأبرع وأنضج من شعره الحر فى هذا الديوان، أما قصيدته "المزيفون " ؛ فيؤكد شفافية موسيقاها وألفاظها الناعمة المختارة " ص181". ويلفتنا إلى ملمح نفسى هام لننتبه له وهو وقوع الشاعر تحت أسر الخوف الشديد الذى جعله واضحاً بين ثنايا شعره بعامة وفى هذه القصيدة بخاصة،

ويؤكد أن هناك عاملين : بيئى ووراثى، يدعمان ظاهرة الخوف الأبوى لدى الشاعر . " ص 183 " .

أما فى دراسته للشاعر " حسن فتح الباب " فى ديوانه " فارس الأمل " فنلاحظ ارتكازها على وجهين أو منهجين : اجتماعى وفنى ؛ فأهم قضية يلفت إليها هى تبنِّى الشاعر للمذهب الاشتراكى الإنسانى الذى ظهر فى اختياره لموضوعات شعره ونضرب مثلاً لنقده بقصيدة " قصة صيادين " الذى جاء نقده إياها على النحوين التاليين اللذين يمثلان المصداقية المنهجية إذ أن الموضوع الشعرى قد اقتضى منهجاً بعينه، فالاجتماعى حيث يقول عن مذهب الشاعر فى هذا الديوان : (وأهم ظاهرة من الظواهر الحضارية فى هذا الديوان، هى بروز الروح الإنسانى الاشتراكى فيه، وتناوله للجماعات الكادحة فى آلامها وآمالها وأشواقها، وتناوله للفرد ممثلاً لفئة من الفئات، لا فرداً مستقلاً عنها) " ص 193 " ؛ والفنى إذ نلاحظ أولاً أن نقده لهذه القصيدة ليس نقداً فنياً شاملاً أو شافياً، بل ينظر فحسب إلى وحدتها العضوية وعدم ترابط أجزائها مبرراً ذلك تبريراً تاريخياً بأن الشاعر قد كتب هذه القصيدة على فترات متباعدة، يقول : (ومع هذا الاتجاه الجماعى الجديد، ومع ما تحتوى عليه القصيدة من فقرات مضيئة . فيبدو لنا أن قفزات الشاعر من صورة لصورة بسرعة زائدة، وتكريره لفكرة عناء الصيادين من فقرة لفقرة مما يؤثر فى وحدتها العضوية، ويوزع الرؤية فيها، ولا يجعلنا نستطيع تبين نقاط الاتصال بين أجزاء القصيدة)"ص 195 "

ونختم شواهدنا فى هذا الكتاب بدراسة " السحرتى " عن الشاعر "محمد الحديدى " فى ديوانه " أنشودة الغرباء " وفيها تتميز دراسة " السحرتى " على وجه العموم بالتكاملية، فنلحظ إجمالاً بروز المنحى النفسى بقوة، يليه المنحى الفنى الذى لا يستغنى عنه ناقدنا فى كل دراساته، ونفصل نقده على النحوين التاليين :

ـ نفسى : فشاعرنا رجل كانت تُحرِّكه غريزته الحسية، طبعت موضوعات شعره، وهى طبيعة حارة ثائرة أما حسه مرهف، وقد دعمت البيئة سواء التى تربَّى فيها أو التى انتقل إليها فى أوروبا، هذه الملاحظة النفسية من جريه وراء حواسه وخوفه الشديد من الدنيا، يقول : (ولكن شاعر " أناشيد الغربة " لظروف بيئية قاسية أو لجذور راسبة ممتدة فى الصغر وعاشت معه فى الكبر، من مثل القسوة الأبوية أو التدليل والحماية البالغة فى الطفولة من أحد الأبوين، لا ندرى . كونت طبيعته على هذا الغرار المندفع، وانطوى على نفسه وتركز حول ذاته، وكره الحياة، بل خافها خوفاً شديداً) " ص120"، أما البيئة الغربية، فلقد أثرت هى الأخرى فى نزوعه الحسى، يقول : (ولقد عاش صاحبنا فى أجواء الحرية فى الغربة، وتابع طبيعته الحارة المتدفقة، فأنفذ تجاربه فى كثير من الحرية والجرأة من بُعد) . "ص117 " .

ـ فنى : وقد جاء هذا النقد كعادة " السحرتى " فى تبيان المحتوى العام أو المضامين أو الموضوعات التى طرقها الشاعر فى ديوانه ملمحاً إلى أنها أى الموضوعات ليست مضار الجودة الفنية، يقول عن هذا المحتوى ملخصاً له: (فمحتوى الديوان، الاندفاع وراء الغريزة على كره وجبر منه، والكشف عن طائفة من مشاهد العالم الذى وقع بصره عليها وزفرات وأنات مما لقى من الحياة، ونفثات متمردة ممسوحة بصبغة فلسفية عن مشكلات الوجود الميتافيزيقية) " ص 115 " . ويلفت إلى جودته فى تناول موضوعات شعره لا إلى الموضوعات نفسها بقوله : (وليس فى موضوعاته أهمية موضوعية كبيرة أو جديدة ولكن الأهمية العظيمة تقع فى تناوله الطبيعى الأليف الفاتن لهذه الموضوعات ولعل هذه التجربة فى ممارسة الكلمات هى أعظم تجاربه) " ص 115 " . ومن ملامح هذا النقد تأكيده أن من أهم سمات هذا الديوان ميل صاحبه إلى الوصف والتصوير الحسيين، ويعلل ذلك قائلاً : (وإذا كان الشاعر يميل إلى هذا الوصف الجسمانى فى المرأة، دون وصف

لروح المرأة ونفسها، فذلك لأنه لا ينظر إلا بعينه إليها، دون احتفال بقلبها أو عقلها وهذا ما يتوافق مع طبيعته الحسية، ولا جناح عليه فى ذلك) "ص125".

ويلخص أنواع الصور المهيمنة على الديوان بعد حديثه عن سلاسة تعبيراته، يقول : (والملحوظ أن الشاعر فى جل أوصافه يعتمد على الباصرة، فأغلب صوره بصرية وقليل منها حركية ونادراً ما تجد صوراً سمعية، فهو شاعر عين كما يقولون، و " تصويره تصوير جمالى حسى "، لا تصويراً يثير الفكر أو العاطفة غالباً، أو يدعو إلى الاهتمامات البشرية) [1] "ص127، 128 " .

من هذا كله يتضح لنا أن " السحرتى " دعا إلى التكاملية على المستوى النظرى، وقد طبقها على المستوى العام فى دراسته الدواوين، وعلى مستوى مؤلفاته، وقد لاحظنا تكامليته ايضاً على مستوى بعض النصوص المفردة رغم قلتها إذا قيست بتطبيق التكاملية على مستوى نتاجه جملةً أو على مستوى الكتاب المؤلَّف . .

(1) و " تصوير، تصوير جمالى حسى "، كذا جاءت بالأصل، والأصوب : " وتصوير، تصويراً جمالياً حسياً .

خاتمة الدراسة
وأهم نتائجها

لأن هـذا البحـث يفـترض منـذ البدايـة وجـود مـا يسـمى " اتجـاه تكـاملى"، ويحـاول البحـث عنـه فيمـا خلَّفـه لنـا بعـض نقـاد الفـترة مـن سـنة 1925 م حتى آخر الستينيات فى آثارهم النقدية التطبيقية فـى الشعر، **كان تقسيم البحث إلى بابين :**

أما **الباب الأول** : فقد اختص بالدراسة النظرية، ورأيت من اللازم أن أصدِّره بمدخل تناولت فيه الحركة النقدية فى مصر منذ إنشاء الجامعة المصرية حتى آخر الستينيات، وفيه ألمحت إلى دور الربع الأول من القرن العشرين فى تمهيد البيئة المصرية بجو علمى جديد فى النقد والدراسة الأدبية، إلى جانب تجمُّع عدة عوامل فى العشرينيات، أتاحت لهذه الفترة أن تكون بداية حقيقية لعهد جديد فى النقد المنهجى فى مصر، أخذ صورته الفعلية على يد الجامعة المصرية، وامتد العطاء بعد ذلك بظهور عدد من الرواد " كطه حسين " الذى يُعزى إليه فضل إرساء المنهج الجديد، و" العقاد" الذى يُعزى إليه أيضاً فضل إرساء الذوق الجديد، وبعدهما ظهر جيل من تلامذتهما واصل العطاء النقدى المنهجى داخل الجامعة وخارجها، وعلى يدهم جميعاً لاحظت ظهور النقد فى صورة اتجاهات نقدية خارجية وداخلية، وكذا تقلُّبه بين نظريات نقدية ثلاث يختلف مفهوم كلٍ منها للأدب .

وكانت فترة الستينيات فى ظنى نهاية عطاء هذا الجيل، وقد تأكد لى هذا بعدما وضح أن هذه الفترة كانت علامة فارقة فى تاريخ أدبنا بل نقدنا الحديث فى مصر، من هنا أيضاً ظهرت أهمية الإطار الزمنى الذى سبق أن حددناه للبحث .

أما الفصل الأول :

فقد تناولت فيه إشكالية المناهج الأحادية التى زعمت لنفسها القدرة على قراءة النصوص قراءة تكاملية شاملة، وهى تلكم المناهج التى عُرفت بنظرية الحداثة وما بعدها التى غزت ساحتنا النقدية فى الثلث الأخير من

القرن العشرين . وأخذت منها مدرسة النقد الجديد ، والأسلوبية ، والبنيوية ، والتفكيكية ، فناقشت زعمها ، وآليات عملها ، وأخذت أخطر ما اتفقت عليه هذه المدارس من قضايا ثلاث ، أى قضية : إنكارها جميعاً السياق الخارجى ، فناقشت هذه القضية ، وبيّنت أهمية السياق ليس فى ذاته ، بل فى دعم القضية الجمالية " قضية النص الأساسية " ، رداً على من ينكرون عليه ذلك ، واخترت السياق التاريخى فالاجتماعى ثم النفسى تمثيلاً لهذا السياق الخارجى .

ثم كان **الفصل الثانى :**

الذى حاولت فيه مجتهداً التأصيل لمفهوم التكاملية ، فأَبَنْت عن الفروق المحايثة بين التوفيقية والتلفيقية ومن ثم التكاملية ، وبيَّنت أن التكاملية تُعد ذات رؤية شاملة ، ولها مسلمات ثلاث تشكل عقيدتها الأساسية ، وهذه المسلمات التى تتبناها ، هى تلك القضايا التى سبق أن وقفت منها المناهج الأحادية من قبل موقفاً مضاداً ، فهى - أى التكاملية - تتبنى السياق الخارجى ، كما تتبنى التقويم ولا تعادى قصدية الدلالة . كما أن للتكاملية قواعد تقوم عليها ، وكذلك لها هى الأخرى مفهومها الخاص للأدب الذى ينبع من فلسفتها الشاملة ، وبيَّنت الآلية التى تُقارِب بها النصوص ثم وضحت بعد ذلك إجراءات نقدها الداخلى النصوص ، وكيف يستفيد هذا الإجراء من تراثنا النقدى العربى ، وكذلك من النقد الحديث ، وبعد ذلك تصورت أن للتكاملية ثلاثة مستويات تشكل إطارها العملى ، وبيَّنت أن المستوى الأول أى مستوى تطبيقها على نص مفرد هو أهم هذه المستويات ، لأنه يكشف عن التكاملية الحقيقية التى تفيد البحث والباحث على السواء. ثم انتهيت إلى أن التكاملية أقرب إلى أن تكون اتجاهاً فى النقد لا منهجاً .

أما **الفصل الثالث :**

فكما هو ثابت خصصته لمناقشة جملة الدراسات النقدية الحديثة التى تناولت التكاملية ، وقد ظهر أن هذه الدراسات تقع فى أنواع ثلاثة :

منها ما تناول التكاملية بمفهومنا مستخدماً فى ذلك نفس اصطلاحها، ومنها ما دار حول معنى التكاملية مستخدماً مصطلحات أخرى معظمها أخذ شكل الجمع بين ثنائية الخارج والداخل، والنوع الأخير تناول اصطلاح التكاملية ولكن بمفهوم مفارق لمفهومنا، جرياً وراء من أعطى هذه التسمية للمناهج الأحادية الحداثية، وبهذا ينتهى الجدل النظرى حول تاريخ التكاملية ومفهومها، وقد بقى لنا أن نبحث عن وجودها لدى نقاد الفترة من 1925 م إلى آخر الستينيات لنرى مدى إثبات فرضية وجودها فى هذه الحقبة من نفيها، وبصيغة أخرى فإذا افترضنا وجودها بالقوة على المستوى النظرى فما مدى وجودها بالفعل على مستوى التطبيق ؟ .

ومن هنا جاء **الباب الثانى** بحثاً عن التكاملية فى آثار خمسةٍ من النقاد، منهم ثلاثة من الجامعيين، واثنان من غير الجامعيين راعيت فى اختيارهم جميعاً تنوُّع البيئة العلمية، والثقافة الأجنبية .

فجاء **الفصل الأول** : بحثاً عن التكاملية " فى آثار طه حسين " النقدية للشعر فوقفت على أن معظم ما كتب " طه حسين " كانت دراسات أدبية ولكنها لا تخلو من لفتات نقدية ذات ملامح تكاملية جيدة، لعل أهمها فى الرتبة كتابه (مع المتنبى) يليه كتابه (حديث الأربعاء) بأجزائه الثلاثة، ثم كتابه (مع أبى العلاء فى سجنه)، وكان هَمّ الباحث البحث عن التكاملية فى مستوى تطبيقها على نص مفرد، لكن هذا المستوى كان ضعيفاً إلى حدٍ ما عند " طه حسين " لأنه كان يهتم بتطبيق التكاملية على مستوى الفن الشعرى، أو على مستوى دراسته لشاعرٍ ما، لكن التكاملية عنده على مستوى الكتاب، أو على مستوى مجموع أعماله كانت ذا حظٍ وافرٍ، فنقده بعض قصائد المتنبى كاللامية، والقافيَّة والميمية كانت أبرز الشواهد التى لمع فيها الاتجاه التكاملى، غير أن منحاه التكاملى بعامة فى مستوياته الثلاثة كان يخضع فى إجرائه إلى الانطلاق من الخارج حيث التاريخ والاجتماع ثم إلى الداخل، وغالباً ما كان درسه النفسى متلبساً

بالدرس الفنى، أما درسه الفنى فكان يأخذ ثلاثة أبعاد : - التقويم، وذكر الخصائص الفنية، والشرح الذى كان يأخذ سبيل ثنائية اللفظ والمعنى .

أما **الفصل الثانى** : " فى آثار مندور "

فإن التكاملية لم تبعد فى نتيجتها عن نتيجة أستاذه " طه حسين " وإن كانت نتيجة الأستاذ تَفْضُل تلميذه، إذ رأينا ندرة تطبيق " مندور " التكاملية فى مستواها الأول، على أن التكاملية واضحة على مستوى الكتاب بل مجموع مؤلفاته، وهناك ملاحظة يجدر الإشارة إليها وهى أن هذه التكاملية تقع فى مجملها فى مرحلة " مندور " النقدية التحليلية التى كان يحاضر فيها بالمعهد العالى للدراسات العربية، وهنا نصحح ما أشيع عن تكامليته فى فترة نقده الأيدولوجية الثالثة التى عُممت خطئاً على نقد مندور جملة .

أما **الفصل الثالث** : " فى آثار النويهى "

ففيه لاحظت لأول مرة تطبيق التكاملية تطبيقاً جيداً جداً على مستوى النص المفرد فى ست قصائد جاهلية وذلك فى كتابه " الشعر الجاهلى "، وليس معنى هذا أنه لم يتعرض لنفس المستوى من التطبيق فى بعض دراساته السابقة بل تعرَّض إلى نفس المستوى من التطبيق الجيد فى دراساته المتناثرة فى بعض كتبه، كثقافة الناقد الأدبى، وشخصية " بشار "، ومن هنا أيضاً يبقى " النويهى " أول نموذج من النقاد يقابلنا مطبِّقاً التكاملية فى مستوياتها الثلاثة تطبيقاً جيداً لعنايته بالمنهج الفنى وتحقيقه المصداقية المنهجية، إذ أن النص ذاته هو الذى يستدعى المناهج اللازمة، كما أن " النويهى " بتطبيقه التكاملية على هذا النحو يعتبر قد رد رداً عملياً على من يفصلون جمالية الأدب عن أطره المرجعية، مؤكداً أهمية المنهج التاريخى الاجتماعى فى كشف كثير من قضايا النص الأساسية الجمالية،

وأخيراً لوحظ تأثر " النويهى " بمنهج أستاذه " طه حسين " لكن فى شكله المتطور الذى زاده النويهى استثماراً وتلقيحاً وإشباعاً للدراسة الفنية دون أن تتحكم فيه الدراسة الخارجية .

وفى **الفصل الرابع** : " فى آثار العقاد "

لم نجد ما يزعم كثير من النقاد من تكاملية ، إذ وجدنا دراسات أدبية لا تخلو من نقد ذى ملامح تكاملية عامة فى مستواها الثانى أى مستوى الكتاب المؤلَّف ، أما تطبيق التكاملية على مستوى نص مفرد فهذا لم نعثر عليه ، ولعل من زعم تكاملية نقد " العقاد " قد قصد تكاملية نقده النظرى أو نقده بعامة ، وفى نقده التكاملى التطبيقى رأينا أنه قد صار فيه حسب خطة واحدة وهى الانطلاق من خارج النص من المنهج التاريخى أو الاجتماعى ثم إلى النصوص الأدبية ، متخذاً فى سبيل ذلك سبيل المقارنة وبعض صور النقد الفنى مع إحاطة بالمنهج النفسى . ومع ذلك فإنى أثبت أنه لو أن " العقاد " قد استثمر ما كتبه من نقد نظرى جمالى وما امتلكه من ذوق أدبى ، وطبق كل هذا فى نقده ودراساته الأدبية لأمكنه أن يُخرج لنا دراسات نقدية متكاملة جيدة خاصة وأنه ممن يؤمنون بالرؤية الشمولية ووصل الدراسة الخارجية والداخلية فى الأدب .

وفى **الفصل الخامس** : " فى آثار السحرتى "

فلقد تناولت فيه دراسات " السحرتى " النقدية التطبيقية وكلها لأدباء محدثين ، واستخدم فيها " السحرتى " مناهج شتى كالنفسى والفنى والتاريخى ، ولكن جاءت هذه الدراسات تكاملية فى مستواها العام أى مستوى فن الشاعر أو مستوى الكتاب المؤلَّف ، وقلَّ وجود التكاملية على مستوى النص المفرد ، ورغم أن " السحرتى " زعم لنفسه التكاملية فإن التكاملية جاءت فى معظمها غير عميقة ، أخلَّ بها أسلوبه النقدى الملئ بالذاتية والجمل الخطابية .

وصفوة القول :

أنه من خلال الدراسة التطبيقية فإن الموضوعية تدفعنى إلى الاعتراف بأن ما كنت أنشده من خلال الدراسة النظرية من تكاملية فى آثار نقاد الفترة من 1925 م إلى أواخر الستينيات لم تكن لتوجد بالشكل المنشود، وبصيغة أخرى فإن الدراسة التطبيقية – للمؤسف – قد نفت إلى حد كبير ما افترضته الدراسة النظرية . وكما ذكرت فى المقدمة فإن البحث العلمى يعد فى أساسه فرضية، وليس من الضرورى أن تكون نتيجتها الإثبات، فإنى أستطيع فى نهاية هذه الفرضية الانتهاء إلى نفيها إلى حد ما – آسفاً – ولا ضير علىَّ فى الانتهاء إلى هذه النتيجة إذ الاستقراء قد أفضى إليها .

من ذلك كله يمكننى الخلوص إلى أهم نتائج البحث التى يمكن إجمالها فى الآتى :

أولاً :

كشفت هذه الدراسة فى خلال العقود الستة من القرن العشرين على أن العشرينيات قد شهدت تجمُّع عدة عوامل جعلت منها **مخاضاً** حقيقياً للمنهجية النقدية، وكانت الجامعة المصرية هى أقوى صور البيئات العلمية . كذلك كانت الستينيات **علامةً فارقةً** فى تاريخ أدبنا بل نقدنا فصلت بين مفهومين للأدب، وشهدت لأول مرة انكسار النقد إلى ازدواجية الخارج والداخل، هذه الازدواجية التى أُشعلت حولها خصومتان بين أنصار الخارج والداخل .

ثانياً :

تعد فترة ما بين 1925 إلى آخر الستينيات من أخصب فتراتنا النقدية نظراً وتطبيقاً، حيث شهد النقد حينها اتجاهات خارجية وداخلية، وقد لوحظ فى هذه الحقبة تقلُّب النقد بين النظرية الرومانسية التى رأت الأدب "تعبيراً"، والنظرية الواقعية التى رأته " انعكاساً "، وفى الستينيات ظهرت

نظرية النقد الجديد التى رأت الأدب " خَلْقاً " . أما فى الثلث الأخير من القرن فقد شهدت الساحة المصرية والعربية غزو عديد من المناهج النقدية الأحادية الجديدة التى عُرفت بنظرية الحداثة وما بعدها ، وكلها مناهج أوربية تنطوى على فلسفات أوربية ، والعجيب أنها ادّعت لنفسها امتلاكها الرؤية التكاملية الشاملة فى قراءة النصوص الأدبية .

ثالثاً :

اتفقت المدارس النقدية الحداثية فى ثلاث قضايا وهى : إنكار السياق الخارجى ، والتقويم ، وقصدية الدلالة ، وتُعدّ قضية السياق الخارجى أخطر القضايا الثلاث لأنها أصل القضيتين الأخريين ، فإسقاط السياق الخارجى انتهاك للنص وقيمته .

رابعاً :

تخضع جملة هذه المناهج " الحداثية " فى نشأتها – فى ظنى – لما يمكن تسميته الثقافة " الكتابية " ، بينما تخضع المناهج السياقية فى نشأتها لما يمكن تسميته بالثقافة " الشَّفاهية " .

خامساً :

اتضح لى أن التكاملية تُعد **اتجاهاً** يفترض التسليم بالسياق الخارجى والتقويم ، أما كونها **منهجاً** فذلك يكون بحسب منحى تطبيق كل ناقد لها . كما ثبت لى كذلك أنها فى الأصل ترجمة للاصطلاح الفرنسى "Complémentarité " ، وقد شاع ترجمته خطأً عن اصطلاح آخر يعنى "الاندماجية " وهو " Intégrite " . وقد كان استخدام اصطلاح " المنهج التكاملى " أول مرة فى الدراسات الإنسانية بمصر **فى "الأربعينيات"** ، وكان أولاً فى مجال علم النفس على يد د . يوسف مراد ثم كان فى مجال النقد الأدبى على يد **سيد قطب** .

سادساً :

هناك ثلاثة مستويات تشكل الإطار العملى للتكاملية : مستوى النص المفرد، ومستوى الكتاب المؤلَّف، ومستوى مجموع مؤلفات الناقد، وقد يضاف مستوى آخر وهو مستوى تطبيقها لدى تناول الناقد فناً شعرياً ما لدى أى شاعر .

سابعاً :

لم يكن تطبيق نقاد فترة من 1925 إلى آخر الستينيات للتكاملية **بالتصور المفترض**، إذ كان فى جملته تطبيقاً على مستوى الكتاب المؤلَّف، وقلَّ تطبيقها على مستوى النص المفرد، ولعل " النويهى " كان أبرز من طبَّق التكاملية، كما أصَّل لها البحث فى مستواها الأول فى كتابه " الشعر الجاهلى " يليه " طه حسين " فى كتابه " مع المتنبى " .

ثامناً :

من خلال تتبع الدراسات النقدية لدى النقاد – تاريخياً حسب نشرها – أمكننى ملاحظة تطور التكاملية لدى بعض النقاد : فبينما يبدأ " النويهى" أولى دراساته النقدية " ثقافة الناقد الأدبى " بملامح تكاملية فإن هذه الملامح قد تطورت معه حتى تأكدت وتجلت فى أقوى صورها فى آخر كتبه " الشعر الجاهلى " . كذلك كان الأمر مع " السحرتى " الذى يعد كتابه " دراسات نقدية " – آخر كتبه تأليفاً – من أظهر مؤلفاته التى تتضح فيها الملامح التكاملية، هذا بالطبع مع فارق تطبيق التكاملية بينه وبين "النويهى " . أما " طه حسين " و" العقاد " فإن تطبيقهما التكاملية لا يأتى فى تطوره موازياً لنتاجهما النقدى بعامة . كذلك كان " مندور " فى تطبيقه التكاملية مختلفاً، إذ تقع تكامليته – كما ألمحت – فى مرحلته النقدية الوسطى .

تاسعاً :

تأكد لى أن سيطرة النقد التاريخى فى كتابات كلٍ من العقاد، وطه حسين، ومندور يرجع فى أصله إلى ما كتبه الناقدان الفرنسيان سانت بيف، وهيبوليت تين، كما تأكد لى أيضاً خضوع الأخيرين لمنهج لانسون التاريخى المطعَّم بالذوق المدرب، بينما كشف نقد النويهى الفنى على وجه الخصوص استيعابه الجيد لما كتبه إليوت من نقد فنى . أما السحرتى فلقد ظهرت أثر الثقافة الأجنبية فيما كتب من نقد خارجى، فى حين ظلَّ نقده الداخلى تقليدياً لا أثر فيه للثقافة الأجنبية .

ثبت المصادر
والمراجع

أولاً : المصادر والمراجع العربية والمترجمة

(أ)

1- **إبراهيم الحاوى** : حركة النقد الحديث والمعاصر فى الشعر العربى، الناشر : مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1984 م

2- **إبراهيم حمادة** : مقالات فى النقد الأدبى" مجموعة مقالات مترجمة "، الناشر : مكتبة الدراسات الأدبية، 1989، دار المعارف، 1982 م .

3- **إبراهيم عبد الرحمن** : اتجاهات النقد فى الأدب العربى الحديث " دراسات تطبيقية "، الناشر : مكتبة الشباب، 1994 م .

4- دراسات عربية " الشعر، القصة، التاريخ "، بالاشتراك مع د . عفت الشرقاوى، الناشر : مكتبة الشباب، 1977 م .

5- دراسات فى الأدب والنقد، الناشر : مكتبة الشباب، القاهرة، د . ت .

6- **إبر لاسل كرومبى** : قواعد النقد الأدبى، ترجمة . محمد عوض محمد، الناشر : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة المعارف العامة، 1936 .

7- **ابن الوليد يحيى** : التراث والقراءة فى الخطاب النقدى عند جابر عصفور، الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (90)، القاهرة، 1999 م .

8- **إحسان عباس** : تاريخ النقد الأدبى عند العرب " نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى "، الناشر : دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1992 م .

9- **أحمد أحمد بدوى** : أسس النقد الأدبى عند العرب، الناشر : نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د . ت .

10- **أحمد الشايب** : أصول النقد الأدبى، الناشر : مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 1946 م .

11- **أحمد كمال زكى** : النقد الأدبى الحديث – " أصوله واتجاهاته "، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 م .

12- **د . السعيد بيومى الورقى**: دراسات نقدية، الناشر : دار المعرفة الجامعية، ط 1، 1989 .

13- مقالات فى النقد الأدبى، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981 .

14- **إمبرتو إكو** : التأويل والتأويل المفرط، المترجم : ناصر الحلوانى، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة آفاق الترجمة (16)"، أغسطس 1996 م .

15- **أمين الخولى** : مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب، الناشر : دار المعرفة، ط 1، 1961 م .

16- **إنريك أندرسون إمبرت** : مناهج النقد الأدبى، ترجمة د . الطاهر أحمد مكى، الناشر : دار المعارف، ط 3، 1992 م .

17- **أنور المعداوى** : كلمات فى الأدب، الناشر : المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1966 م .

(ب)

18- **باختين، لوتمان، كوندراتوف** : مداخل الشعر، ترجمة أمينة رشيد، سيد البحراوى، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة آفاق الترجمة (13) "، مايو 1996 م .

19- **د . بدوى طبانة** : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1، 1963 م .

20- ب . برونـل، د . ماريلينـا، د . كـوتى، ج . م . جليكسـون : النقـد الأدبـى، ترجمـة د . هـدى وصـفى، الناشـر : الهيئـة العامـة لقصـور الثقافة، " سلسلة آفاق الترجمة "، 30 يونيو 1997 م .

21- **بلـواهم محمـد** : نقـد الشـعر عنـد محمـد منـدور، ماجستير مخطوطة كلية الآداب جامعة القاهرة، إشراف د . جابر عصفور، 1983 م .

(ج)

22- **د . جـابر عصـفور** : آفـاق العصـر، الناشـر : الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، 1997 م .

23- المرايا المتجاورة " دراسة فى نقد طه حسين "، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983 م .

24- من أعلام التنوير، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، " مكتبة الأسرة "، 1995 م .

25- نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، " مهرجان القراءة للجميع "، 1998 م .

. الجاحظ :

26- البيان والتبيين، الجزء الرابع، تحقيق عبد السلام هارون، الناشر : دار الجيل، بيروت، د . ت .

27- **جسـتاف لانسـون** : تـاريخ الأدب الفرنسـى، ترجمـة محمـد محمـد القصاص، محمود قاسم، مراجعة سهير القلماوى، الناشر: المؤسسة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1962 م

28- مـنهج البحـث فـى تـاريخ الأدب، راجـع النقـد المنهجـى عنـد العـرب، مكتبة نهضة مصر، د . ت .

29- **الجمحى (ابن سلام)** : طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، د . ت .

30- **جميل صليبا** : المعجم الفلسفى بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، الجزء الأول، الناشر : دار الكتاب اللبنانى، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسية، بيروت، لبنان، ط 1، 1982 م .

31- **جورج لوكاتش** : دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، مراجعة د . عبد الغفار مكاوى، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 م .

32- **جورج واطسون** : الفكر الأدبى المعاصر، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980 م .

33- نقاد الأدب " دراسة فى النقد الإنجليزى الوصفى "، ترجمة وتقديم وتعليق د . عنان غزوان إسماعيل، جعفر صادق الفليلى، الناشر : منشورات وزارة الثقافة والفنون بالجمهورية العراقية، " سلسلة الكتب المترجمة (59) "، 1979 م .

34- **جون ستروك : 34 -** البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا، ترجمة د . محمد عصفور، " سلسلة عالم المعرفة "، الكويت، عدد 26 فبراير 1996 م .

35- **جون كوين** : بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د . أحمد درويش، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة كتابات نقدية (3) "، أكتوبر 1990 م .

36- اللغة العليا " النظرية الشعرية "، ترجمة د . أحمد درويش، الناشر : المجلس الأعلى للثقافة " المشروع القومى للترجمة "، 1995 م .

37- **جيروم ستولينتز** : النقد الفنى، " دراسة جمالية وفلسفية " المترجم د . فؤاد زكريا، الناشر : مطبعة جامعة عين شمس، 1974 م .

38- **د . جيهان السادات** : أثر النقد الإنجليزى فى النقاد الرومانسيين فى مصر، الناشر : دار المعارف، 1992 م .

(ح)

39- **حاتم الصكر** : البئر والعسل " قراءات معاصرة فى نصوص تراثية "، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة كتابات نقدية (69)"، ديسمبر 1997 م .

40- **د . حلمى على مرزوق** : تطور النقد والتفكير الأدبى الحديث فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين، الناشر : دار المعارف، ط1، 1966 م .

41- فى النظرية الأدبية والحداثة، الإسكندرية 1997 .

42- **حمدى السكوت، د . مارسدن جونز** : أعلام الأدب المعاصر فى مصر " أحمد أمين "، مع مقدمة نقدية بقلم د . عبد الحكيم حسان، الناشرون : مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط 1، 1981 م .

43- **أعلام الأدب المعاصر فى مصر " طه حسين "**، " سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية "، الناشرون : مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط 2، 1982 م .

44- أعلام الأدب المعاصر فى مصر " عباس محمود العقاد "، " سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية "، الناشرون : مركز الدراسات

العربية بالجامعة الأمريكية، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط 1، 1983 م .

(د)

45- **ديفيد بشبندر** : نظرية الأدب المعاصرة وقراءة الشعر، المترجم عبد المقصود عبد الكريم، الناشر : الهيئة العامة المصرية للكتاب الألف " كتاب 206 "، 1996 م .

46- **ديفيد ديتشس** : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ترجمة د.محمد يوسف نجم، المراجع د . إحسان عباس، الناشر : دار صادر، بيروت، 1967 م .

(ر)

47- **رامان سلدن** : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د . جابر عصفور، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة آفاق الترجمة (10) "، ط 2، مارس 1996 م .

48- **د . رشاد رشدى** : مقالات فى النقد الأدبى، الناشر : المكتب المصرى الحديث، ط 2، يناير 1979 م .

49- **روبرت هولب** : نظرية التلقى " مقدمة نقدية "، ترجمة د . عز الدين إسماعيل، الناشر : دار النادى الأدبى الثقافى بجدة (97)، ط 1، 1994 م .

50- **روبير اسكاربيت** : سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال أنطوان عرمونى، منشورات عويدات، بيروت، " زدنى علماً "، باريس، ط2، 1983 م .

51- **رولان بارت** : درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالى، الناشر : دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1986م.

52- **ابن الرومى** : الديوان، اختيار وتصنيف : كامل كيلانى، الأوقاف، المكتبة التجارية، القاهرة، 1924 م .

53- **رياض نجيب الريس** : الفترة الحرجة " نقد فى أدب الستينيات "، الناشر : رياض الريس للكتب والنشر، ط 2، أكتوبر 1992 م .

54- **هـ . ب . ريكمان** : منهج جديد للدراسات الإنسانية " محاولة فلسفية"، ترجمة وتقديم وتعليق د . على عبد المعطى محمد ، د.محمد على محمد، الناشر : مكتبة مكاوى، بيروت، ط 1، 1979 م .

55- **رينيه ويليك** : مفاهيم نقدية، المترجم د . محمد عصفور، الناشر : عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1987 م .

56- نظرية الأدب، بالاشتراك مع أوستن وارين، المترجم : محيى الدين صبحى، المراجع : د . حسام الخطيب، الناشر : مطبعة خالد الطرابيشى، دمشق، 1972 م .

(ز)

57- **زكريا إبراهيم** : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، الناشر : مكتبة مصر، د . ت .

58- **د . زكى نجيب محمود** : ثقافتنا فى مواجهة العصر، الناشر : دار الشروق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة خاصة، 1997 م .

59- فلسفة وفن، الناشر : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، 1963 م .

(س)

60- **ستانلى هايمن** : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، المترجم د . إحسان عباس، د . محمد يوسف نجم، الناشر : دار الثقافة، بيروت، ط 3، 1987 م .

61- ـ د . **سمير سرحان** : النقد الموضوعى، الناشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970 م .

62- **سمير غريب** : حيوية مصر، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، " مكتبة الأسرة "، ط 2، 1996 م .

63- **د . سيد البحراوى** : البحث عن مناهج النقد الأدبى الحديث، الناشر : دار شرقيات للطبع والنشر، القاهرة، 1993 م .

64- **سيد قطب** : التصوير الفنى فى القرآن، الناشر : دار المعارف، ط 10، 1986م .

65- فى التاريخ " فكرة ومنهاج "، الناشر : دار الشروق، ط 2، 1978 م .

66- فى ظلال القرآن، الناشر : دار الشروق، ط 17، 1990 م .

67- كتب وشخصيات، الناشر : دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط 3، 1403 - 1983 م .

68- مهمة الشاعر فى الحياة وشعر الجيل الحاضر، الناشر : دار الشروق، ط 1، د . ت .

69- النقد الأدبى " أصوله ومناهجه "، الناشر : دار الشروق، ط 5، 1403 – 1983 م .

(ش)

70- **شايف عكاشه** : اتجاهات النقد المعاصر فى مصر، طبعة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985 م .

71- شحاذه مطر شحاذه : نقد طه حسين للمتنبى، ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1980 م .

72- د . شكرى محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، طبعة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر 1990 م .

73- د . شوقى ضيف : البحث الأدبى " طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره"، الناشر : دار المعارف، ط 6، د . ت .

74- فى النقد الأدبى، الناشر : دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ط6، 1981 م .

(ص)

75- **د . صبرى حافظ** : استشراف الشعر " دراسات أولى فى نقد الشعر العربى الحديث "، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م .

76- **د . صفوت عبد الله الخطيب** : نظرية حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية، الناشر : مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1986 م .

77- **د . صلاح فضل** : إنتاج الدلالة الأدبية " قراءات فى الشعر والقصة والمسرح "، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " كتابات نقدية (23) "، ديسمبر 1993 م .

(ط)

78- **د . طاهر سليمان حموده** : دراسة المعنى عند الأصوليين وعلماء أصول الفقه، الناشر : مكتب كويرتيه إخوان، بيروت، 1998 م .

79- **طه حسين** : حديث الأربعاء، جـ 1، مجـ 2، المجموعة الكاملة، الناشر : دار الكتاب اللبنانى، مكتبة المدرسة، بيروت، 1983 م .

80- حديث الأربعاء، جـ 2، مجـ 2 .

81- حديث الأربعاء، جـ 3، مجـ 2 .

82- فى الأدب الجاهلى، مجـ 5 .

83- فصول فى الأدب والنقد، مجـ 5 .

84- من حديث الشعر والنثر، مجـ 5 .

85- مع المتنبى، مجـ 6 .

86- ألوان، مجـ 6 .

87- مرآة الإسلام، مجـ 7 .

88- مستقبل الثقافة فى مصر، مجـ 9 .

89- تجديد ذكرى أبى العلاء، مجـ 10 .

90- مع أبى العلاء فى سجنه، مجـ 10 .

91- صوت أبى العلاء، مجـ 10 .

92- خصام ونقد، مجـ 11 .

93- حافظ وشوقى، مجـ 12 .

(ع)

94- **عائشة عبد الرحمن** : التفسير البيانى للقرآن الكريم، الجزء الأول، بنت الشاطئ، " مكتبة الدراسات الأدبية (125) "، الناشر : دار المعارف، ط 7، 1990 م .

95- مقدمة فى المنهج، الناشر : معهد البحوث والدراسات، الأندلس، بيروت، ط 2، 1981 م .

96- **د . عباس الجرارى** : خطاب المنهج، الناشر : منشورات السفير، مكناس، ط 1، 1990 م .

97- **عباس محمود العقاد** : آراء فى الآداب والفنون، الناشر : الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، بيروت، د . ت

98- جميل بثينة، الناشر : دار المعارف، سلسلة اقرأ "، ط 6، 1991 م .

99- ابن الرومى " حياته من شعره "، الناشر : المطبعة التجارية الكبرى، ط 2، 1938 م .

100- ساعات بين الكتب، الجزء الأول، الناشر : منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986 م .

101- ساعات بين الكتب، الجزء الثانى، الناشر : منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986 م .

102- شاعر الغزل " عمر بن أبى ربيعة "، المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد، المجلد الساس عشر، " تراجم وسير" (2)، الناشر : دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط 1، 1980 م .

103- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د . ت .

104- مراجعات فى الآداب والفنون، المجموعة الكاملة لمؤلفات الأستاذ عباس محمود العقاد، المجلد الخامس والعشرون، " الأدب والنقد (2) "، الناشر : دار الكتاب اللبنانى، مكتبة المدرسة، ط 1، 1983 م .

105- مطالعات فى الكتب والحياة، الناشر : دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1987 .

106- أبو نواس " الحسن بن هانئ "، دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د . ت .

107- يسألونك، الناشر : لجنة البيان العربى، القاهرة، 1946 م .

108- يوميات، الجزء الأول، الناشر : دار المعارف، ط 4، 1981 م .

109- يوميات، الجزء الرابع، الناشر : دار المعارف، ط 2، 1983 م .

110- **عبد الله إبراهيم وآخران :** معرفة الآخر " مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة البنيوية – السيميائية – التفكيك "، الناشر : المركز الثقافى العربى، بيروت، ط 1، 1990 م .

111- عبد الباقى محمد حسين : سيد قطب " حياته وأدبه "، ماجستير مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1980 م .

112- **عبد الحكيم راضى :** النقد الإحيائى وتجديد الشعر فى ضوء التراث (1) " الاستمداد المباشر من التراث، الناشر : دار الشايب للنشر، ط 1، 1993 م .

113- النقد العربى وشعر المحدثين فى العصر العباسى " محاولة لقراءة جديدة "، الناشر : دار الشباب للنشر، القاهرة، ط 1، 1993 م .

114- **عبد الحكيم عبد السلام على العبد :** تطور النقد والتفكير الأدبى فى مصر فى الربع الثانى من القرن العشرين، بحث دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، إشراف أ . د.عثمان سليمان موافى، 1984 م .

115- عبد الحميد إبراهيم : "الوسطية العربية مذهب وتطبيق " الكتاب الثالث نحو وسطية معاصرة "، الناشر : دار المعارف، ط 1، 1991م.

116- **عبد الحميد يونس :** الأسس الفنية للنقد الأدبى، الناشر : دار المعارف، القاهرة، ط 2، يوليو 1966 م .

117- **عبد الحى دياب :** التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد، الناشر : دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، 1968 م .

118- عباس العقاد ناقداً، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966 م .

119- فصول فى النقد الأدبى الحديث، الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر، المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة، 1965 م .

120- د . عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب، الناشر : الدار العربية للكتاب، ط 3، د . ت .

121- **د . عبد العزيز حموده :** المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة كتب عالم المعرفة (23)، الكويت، إبريل 1998 م .

122- **د . عبد العزيز الدسوقى :** تطور النقد العربى الحديث فى مصر، الناشر : المكتبة العربية، 1977 .

123- **عبد الفتاح الديدى :** الفلسفة الاجتماعية عند العقاد، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية، 1969 م .

124- النقد والجمال عند العقاد، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 م .

125- **د . عبد القادر فيدوح:** الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى، الناشر: منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق، سوريا، 1992 م .

126- عبد القادر القط : قضايا ومواقف، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971 م .

127- د . عبد المجيد حنون : اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1996 م .

128- د . عبد المجيد عابدين : بين شاعرين مجددين " إيليا أبو ماضى وعلى محمود طه المهندس "، مطبعة مخيمر، القاهرة ط 1، 1952 م، ط2، 1955 م .

129- **د . عبد المحسن طه بدر :** نجيب محفوظ " الرؤية والأداة "، الناشر : دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978 .

130- د . عبد المنعم تليمه : مقدمة فى نظرية الأدب، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة كتابات نقدية (67) "، سبتمبر 1997م.

131- **عبد المنعم الحفنى :** معجم مصطلحات الصوفية، الناشر : دار المسيرة، بيروت، 1407 – 1987 م .

132- الموسوعة الفلسفية، الناشر : دار ابن زيدون، بيروت، مكتبة مدبولى، القاهرة، د . ت .

133- **عبد الواحد أحمد علام :** اتجاهات نقد الشعر فى مصر " 1940 – 1965"، ماجستير مخطوطة، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، إشراف : أ . د . بدوى طبانة، ثم نشرته مكتبة الشباب، 1979 م .

134- قضايا ومواقف التراث النقدى، القاهرة، 1983 م .

135- **عثمان موافى :** منهج النقد التاريخى الإسلامى والمنهج الأوروبى، الناشر : دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 4، 1994 م .

136- الخصومة بين القدماء والمحدثين فى النقد العربى القديم " تاريخها وقضاياها "، الناشر : دار المعرفة الجامعية، ط 4، يناير 2...م .

137- دراسات فى النقد العربى، الناشر : دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 4، 1999 م .

138- فى نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر فى النقد القديم والحديث، الناشر : دار المعرفة الجامعية، الطبعة الرابعة، 1991 .

139- ع . العروى، ع . كيليطو، ع . الفاسى، ع . الجابرى : المنهجية فى الأدب والعلوم الإنسانية، الناشر : دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 .

140- **عز الدين إسماعيل** : التفسير النفسى للأدب، الناشر : دار المعارف، القاهرة، 1963 م .

141- **عز الدين الأمين** : نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر، الناشر : دار المعارف، ط 2، 1970 م .

142- **د . على البطل** : الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى، الناشر : دار الأندلس، بيروت، ط 2، 1981 م .

143- عماد الدين خليل : فى النقد الإسلامى المعاصر، الناشر : مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، 1392 هـ – 1972 م .

144- **عودة الله منيع القيسى** : تجارب فى النقد الأدبى التطبيقى " من منظور إسلامى "، الناشر : دار نشر عمان، ط 1، 1405 هـ – 1985 م .

145- عيسى الناعورى : نحو نقد أدبى معاصر، الناشر : الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1981 م .

(غ)

146- غالى شكرى : ثورة الفكر فى أدبنا الحديث، القاهرة، 1965 م .

147- **د . الغراس** : ثقافة الأسئلة، كتاب النادى الأدبى الثقافى، 1992م.

(ف)

148- فاروق العمرانى : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الناشر : الدار العربية للكتاب، 1988 م .

149- فاضل ثامر : الصوت الآخر " الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى "، الناشر : دار الشئون الثقافية، بغداد، 1992 م .

150- **فاطمة قنديل** : التناص فى شعر " السبعينيات، سلسلة كتابات نقدية (86) "، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس 1999 م .

151- **فؤاد دوارة** : عشرة أدباء يتحدثون، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1996 م .

152- محمد مندور، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، " سلسلة نقاد الأدب (17) "، 1995 م .

153- **فؤاد قنديل** : محمد مندور شيخ النقاد، الناشر : دار الغد العربى، القاهرة، د . ت .

154- **فوزى عيسى** : النص الشعرى وآليات القراءة، الناشر : منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997 م .

(ق)

155- **القرطاجنى، " حازم "** : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد بن الخوجة، تقديم : محمد الفاضل بن عاشور، الناشر : دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط3، 1986 م .

156- القرطبى " أبى عبد الله محمد بن أحمد الأنصارى " : **الجامع لأحكام القرآن، الجزء الأول، المجلد الأول، " قدم له فضيلة الشيخ خليل محيى الدين الميسى "، الناشر : دار الفكر للطباعة، بيروت، 1993 م .**

157- ـ القيروانى " ابن رشيق " : **العمدة، الجزء الثانى، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، الناشر : دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981 م .**

(ك)

158- **كارلونى ومعه فيللو** : النقد الأدبى، ترجمة كيتى سالم، مراجعة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، " سلسلة زدنى علماً "، ط2، 1984 م .

159- **د . كمال نشأت** : مصطفى عبد اللطيف السحرتى، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، " سلسلة نقاد الأدب (8) "، 1992 م .

(ل)

160- **لفيف من الباحثين** : دراسات فى النقد المعاصر " مصطفى عبد اللطيف السحرتى ناقداً وأديباً، رابطة الأدب الحديث فى القاهرة، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، د . ت .

(م)

161- مارتن ليندواود : الدراسة النفسية للأدب، المترجم : د . شاكر عبد الحميد، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة آفاق الترجمة (18) "، أكتوبر 1996 م .

162- ماهر حسن فهمى : المذاهب النقدية، الناشر : دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، د . ت .

163- المتنبى (أبو الطيب) : الديوان، دار صادر، بيروت، د . ت .

164- **مجموعة من الباحثين** : الأدب العربى فى آثار الدارسين، الناشر : دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1961 م .

165- طه حسين " مائة عام من النهوض العربى " فى الذكرى المئوية لمولده، الناشر : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، " مجموعة فكر للدراسات والأبحاث (14) "، يشرف على السلسلة د . طاهر عبد الحكيم .

166- فى النقد الأدبى، مع مقدمة للأستاذ عبد اللطيف شرارة، الناشر : مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، " سلسلة حصاد الفكر العربى الحديث (5) "، ط1، 1981 م .

167- قراءة جديدة لتراثنا النقدى، " أبحاث ومناقشات الندوة التى أقيمت فى نادى جدة الأدبى الثقافى فى الفترة من 9 إلى 15/4/ 1409هـ الموافق 19 إلى 24 / 11 / 1988 م "، " كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة (59) "، المجلد الأول، الناشر : أبوللو للنشر والتوزيع .

168- قراءة جديدة لتراثنا النقدى، " أبحاث ومناقشات الندوة التى أقيمت فى نادى جدة الأدبى الثقافى فى الفترة من 9 إلى 15 / 4 / 1409 هـ الموافق 19 إلى 24 / 11 / 1988 م "، المجلد الثانى، الناشر : أبوللو للنشر والتوزيع .

169- المدخل إلى مناهج النقد الأدبى، ترجمة د . رضوان ظاظا، مراجعة د . المنصف الشنوفى، الناشر : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، " سلسلة عالم المعرفة "، الكويت، 1997 م .

170- المدخل لدراسة الفنون الأدبية، كلية الإنسلنيات والعلوم الاجتماعية، الدوحة، قطر، الناشر : دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع، 1982 م .

171- **محمد أبو الأنوار محمد على :** المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر فى بداية القرن العشرين وحتى بداية الحرب العالمية الثانية، دكتوراة مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1971 م .

172- **محمد أديب عبد الراضى إدريس :** المنهج الفنى فى النقد عند سيد قطب، رسالة ماجستير، إشراف عبد الفتاح محمد عثمان،

مخطوطة، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن، 1990 م .

173- **محمد براده** : محمد مندور وتنظير النقد العربى، الناشر : دار الفكر للدراسات والتوزيع، " سلسلة كتاب الفكر (3) "، القاهرة، ط2، 1986 م .

174- **محمد جابر الأنصارى** : تحولات الفكر والسياسة فى الشرق العربى، الناشر : عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر 1980 م .

175- **محمد حسن الصغير** : المبادئ العامة لتفسير القرآن الكريم، الناشر: المؤسسة الجامعية للدراسات، 1983 م .

176- **محمد خطابى** : لسانيات النص " مدخل إلى انسجام الخطاب، الناشر: المركز الثقافى العربى، بيروت، ط1، 1991 م .

177- **محمد خلف الله أحمد** : معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة " طه حسين ومحمود تيمور "، الدراسات الخاصة، جامعة الدول العربية، الناشر : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، 1977 م .

178- **محمد زغلول سلام** : أثر القرآن فى تطور النقد العربى، قدم له الأستاذ محمد خلف الله أحمد، الناشر : دار المعارف، ط 3، 1968م .

179- النقد الأدبى الحديث " أصوله واتجاهات رواده "، الناشر : منشأة المعارف، الإسكندرية، 1981 م .

180- النقد العربى الحديث " أصوله، قضاياه، مناهجه "، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية، 1964 م .

181- **محمد زكى العشماوى** : الرؤية المعاصرة فى الأدب والنقد، الناشر : دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1983 م .

182- طه حسين " ثورة فى المنهج وأخرى فى الكلمة "، الناشر : طبع أمانة الدعوة والفكر بالاتحاد الاشتراكى العربى، محافظة الإسكندرية، د . ت .

183- قضايا النقد الأدبى والبلاغة، الناشر : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، 1967 م .

184- محمد سعد فشوان : مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، الناشر : دار المعارف، 1982 م .

185- **محمد صادق الكاشف** : أثر دار العلوم فى الحياة الأدبية فى مصر، ماجستير مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1976 م .

186- **د . محمد عاطف غيث** : قاموس علم الاجتماع، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 م .

187- **د . محمد عبد المنعم خفاجى** : مدارس النقد الأدبى الحديث، الناشر: الدار المصرية اللبنانية، 1995 م .

188- **د . محمد على الكردى** : ألوان من النقد الفرنسى المعاصر، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة كتابات نقدية (60)، 1997 م .

189- من الوجودية إلى التفكيكية " دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر"، الناشر : دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998 م .

190- **د . محمد عنانى** : النقد التحليلى، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991 م .

191- **د . محمد غنيمى هلال** : فى النقد التطبيقى والمقارن، الناشر : دار نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، د . ت .

192- النقد الأدبى الحديث، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر، د .ت.

193- **محمد فتحى الشنيطى :** المنطق ومناهج البحث، الناشر : دار الطلبة العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1969 .

194- **محمد قطب :** منهج الفن الإسلامى، الناشر : دار الشروق، الطبعة الشرعية الخامسة، 1401 هـ – 1981 م .

195- محمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر، الناشر : مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 6، 1983 م .

196- **محمد محمد عليوه :** محمد النويهى ناقداً، ماجستير مخطوطه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1992 م .

197- **محمد مندور :** إبراهيم المازنى، الناشر : نهضة مصر ومطبعتها بالفجالة، القاهرة، محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية سنة 1954 م .

198- الأدب وفنونه، محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، 1961 – 1962، 1962، 1963، الناشر : مطبعة البابى الحلبى.

199- الخليل مطران، محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات العربية العالية سنة 1954 م .

200- الشعر المصرى بعد شوقى، الجزء الثانى، الناشر: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بالفجالة، القاهرة، د . ت .

201- الشعر المصرى بعد شوقى، الجزء الثالث، الناشر: مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 1958 م .

202- فى الميزان الجديد، الناشر : دار نهضة مصر للطبع بالفجالة، القاهرة، 1983 م .

203- محاضرات عن إسماعيل صبرى، ألقاها د . محمد مندور على طلبة قسم الدراسات الأدبية اللغوية سنة 1955 م، الناشر : مطبعة الرسالة .

204- محاضرات عن ولى الدين يكن، محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالمية سنة 1955 م، الناشر : مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة، 1956 .

205- معارك أدبية، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، القاهرة، د . ت .

206- " النقد المنهجى عند العرب " – دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة – القاهرة، د . ت .

207- النقد والنقاد المعاصرون، الناشر : دار نهضة مصر للطبع والنشر بالفجالة، 1981 م .

208- **محمد النويهى :** الاتجاهات الشعرية فى السودان، الناشر : الدار القيمية للطباعة والنشر، القاهرة، د . ت .

209- ثقافة الناقد الأدبى، الناشر : مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1949 م .

210- شخصية بشار، الناشر : مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1951 م .

211- الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه، " فى جزئين "، الناشر : الدار القيمية للطباعة والنشر، القاهرة، د . ت .

212- قضية الشعر الجديد، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، الناشر : المطبعة العالمية، القاهرة، 1964 م .

213- محاضرات فى طبيعة الفن ومسئولية الفنان، ألقاها د . محمد النويهى على طلبة الدراسات الأدبية واللغوية سنة 1957 م، جامعة

الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، الناشر : المطبعة الكمالية بعابدين، 1958 م .

214- نفسية أبى نواس، الناشر : مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، مايو 1953 م .

215- وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى، محاضرات ألقاها د . محمد النويهى على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية العالية، الناشر : مطبعة الرسالة، القاهرة، 1966 – 1967 .

216- **محمود الربيعى :** فى نقد الشعر، الناشر : دار المعارف بمصر، ط4، 1977 م .

217- **محمود عبد الحسين البستانى :** المناهج النقدية فى نقد المعاصرين، دكتوراه مخطوطه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1973 .

218- د . مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص " نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى "، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة كتابات نقدية (50) "، أبريل 1996 م .

219- **مصطفى عبد اللطيف السحرتى :** أدب الطبيعة، الناشر : مطبعة التعاون، الإسكندرية، 1937 م .

220- الأصالة الأدبية، الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية، 1983 م .

221- خليل مطران " الرجل الشاعر 1872 – 1949 م "، الناشر : مطبعة المقتطف بالمقطم، 1949 م .

222- دراسات نقدية، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973 م .

223- دراسات نقدية فى الأدب المعاصر " النقد – البحث الأدبى – الرواية – القصة القصيرة – المسرحية الشعرية، الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 م .

224- شعراء مجددون، الناشر : رابطة الأدب الحديث، القاهرة، 1959 م

225- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، الناشر : مطبعة المقتطف بالمقطم، 1948 م .

226- شعراء معاصرون، بالاشتراك مع هلال ناجى، القاهرة، 1962 .

227- شعر اليوم، الناشر : رابطة الأدب الحديث، ديسمبر 1957 م .

228- معروف الرصافى " شاعر العرب الكبير حياته وشعره " تأليف قاسم الخطاط، مصطفى عبد اللطيف السحرتى، محمد عبد المنعم خفاجى، الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، المكتبة العربية، وزارة الثقافة والإعلام، 1971 م .

229- النقد الأدبى من خلال تجاربى، محاضرات ألقاها أ . مصطفى السحرتى على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية، 1962 م .

230- **مصطفى ناصف** : دراسة الأدب العربى، القاهرة 1966 م .

231- طه حسين والتراث، كتاب النادى الأدبى بجدة، ط1، 1990 .

232- مشكلة المعنى فى النقد الحديث، الناشر : مكتبة الشباب، 1970م .

233- نظرية المعنى فى النقد العربى، الناشر : دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د . ت

234- **منير البعلبكى** : المورد، الناشر : دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981 م .

(ن)

235- **نبيل سليمان** : مساهمة فى نقد النقد الأدبى، الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط2، 1986 م .

236- **د . نجيب العوفى** : ظواهر نصية " عيون المقالات "، الدار البيضاء، ط1، 1992 م .

237- **د . نصر حامد أبو زيد** : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الناشر : الهيئة العامة لقصور الثقافة، " سلسلة كتابات نقدية "، أغسطس 1991 م .

238- **د . نصرت عبد الرحمن** : الواقع والأسطورة فى شعر أبى ذؤيب الهذلى، الناشر : دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1985 م .

239- **نعمان عاشور** : مع الرواد، الناشر : الهيئة العامة للكتاب، 1996 م.

240- **د . نعيم اليافى** : المغامرة النقدية، الناشر : منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 1995 م .

(هـ)

241- **د . هدى وصفى صميده** : حركة نقد الشعر فى مصر من بداية النصف الثانى من القرن العشرين بين النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه مخطوطه، كلية الألسن، جامعة عين شمس، إشراف أ . د . محمود عونى عبد الرؤوف، 1403 هـ – 1992 م .

(و)

242- **والترنج أونج** : الشفاهية والكتابية، ترجمة د . حسن البنا عز الدين، " سلسلة عالم المعرفة (182) "، الكويت، فبراير 1994م.

243- **وليم فان أوكونور** : النقد الأدبى " الأدب الأمريكى فى نصف قرن"، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، الناشر : دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1960 م، بالإشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1960 .

244- د . وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، الناشر : عالم المعرفة ، الكويت ، مارس 1996 م .

(ى)

245- د . يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ، الناشر : دار المعارف ، 1957 م .

ثانيـــاً : المراجع الأجنبية

أ – المراجـــع الفرنسية :

1- **Anouar Abdel - Malek** , Anthologie de la Littérature arabe contemporaine , Aux éditions du Seuil , Paris , 1965 .

2- **Collectif** , Concurrence ou Concurrence ou complémentarité , I . R . I . V , Paris .

3- **Petit Larousse illustré** , 1985 , librairie larousse , Paris .

ب – المراجـع الإنجليزية :

1- **Catherine Belsey** , Critical Practice , Published in 1980 by Methren & Co .L TD. London and New Yoork .

2- **Rene Wellek** , A History of Modern Criticism 1750 – 1950 , reprinted 1970 – 1965 by Yale university , Jonathan Cape LTD . 30 Bedford square , London WCI .

ثالثـــاً : الدوريـــات

- **الآداب** : ديسمبر ، بيروت ، 1965 م

- **الآداب** : يونيو ، بيروت ، 1966 م .

- **الآداب** : يوليو، بيروت، 1966 م .

- **الآداب** : أغسطس، بيروت، 1966 م .

- **إبداع** : العدد السادس والسابع، السنة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو- يوليو 1983 م / شعبان – رمضان 1403 هـ .

- **إبداع** : العدد الخامس، مايو 1991 م .

- **الأهرام** : 25 / 4 / 1997 م .

- **الأهرام** : 27 / 2 / 1998 م .

- **الثقافة** : العدد (24) ، 31 ديسمبر 1963 م .

- **الثقافة** : العدد (39) ، 4 أبريل 1964 م .

- **الثقافة** : العدد (40) ، 21 أبريل 1964 م .

- **الثقافة** : العدد (48) ، 16 يونيو 1964 م .

- **الثقافة** : العدد (216) ، السنة الأولى، 6 صفر 1363 هـ، 1 نوفمبر 1964 م .

- **الرسالة** : العدد (544)، السنة الحادية عشرة، 1943 م، القاهرة .

- **الرسالة** : العدد (1056)، 1964 م .

- **الرسالة** : العدد (1066)، 1964 م .

- **الطليعة** : 1974 م .

- **الطليعة** : السنة التاسعة، عدد 5 مايو 1975 م .

- **عالم الفكر** : " آفاق الأسلوبية المعاصرة "، المجلد الثانى والعشرون، العدد الثالث والرابع، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير – مارس – أبريل – يونيو 1994 م .

- **عالم الفكر** : " النظرية النقدية الحديثة "، المجلد الثالث والعشرون، العدد الثانى، ديسمبر1994 م .

- **عالم الفكر** : " النظام الدولى الجديد – الأدب والعلوم الإنسانية "، المجلد الثالث والعشرون، العدد الثالث والرابع، يناير – مارس – أبريل – يونيو 1995 م .

- **عالم الفكر** : المجلد الخامس والعشرون، العدد الثانى، أكتوبر – ديسمبر 1996 م .

عالم الفكر : المجلد السادس والعشرون، العدد الثالث والرابع، 1998 م .

مجلة علامات فى النقد : المجلد الثامن، الجزء الواحد والثلاثون، النادى الأدبى الثقافى، جدة، المملكة العربية السعودية، فبراير 1999 م .

- **مجلة علامات فى النقد** : المجلد الثامن، الجزء الثانى والثلاثون، صفر 1420 هـ – مايو 1999 م .

- **فصول** : المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر 1980 م .

- **فصول** : " مناهج النقد الأدبى المعاصر "، المجلد الأول، الجزء الأول، العدد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير 1981 م .

- **فصول** : " النقد الأدبى والعلوم الإنسانية "، المجلد الثالث، العدد الرابع، 1983 م .

- **فصول** : " النقد الأدبى والعلوم الإنسانية "، المجلد الرابع، العدد الأول، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر 1983 م .

- **فصول** : " الأسلوب والأسلوبية "، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984 م .

ـ **فصول** : " الأدب والأيديولوجيا "، المجلد الخامس، الجزء الأول، العدد الثالث، أبريل – مايو - يونيو 1985 م .

ـ **فصول** : " الأدب والأيديولوجيا "، المجلد الخامس، الجزء الثانى، العدد الرابع، يوليو – أغسطس - سبتمبر 1985 م .

ـ **فصول** : " مناهج النقد الأدبى المعاصر "، المجلد الأول، الجزء الثانى، العدد الثالث، أبريل 1981 م .

ـ **فصول** : " الشعر العربى الحديث "، المجلد السابع، العددان الأول والثانى، أكتوبر 1986 م، مارس 1987 م .

ـ **فصول** : العددان الثالث والرابع، أكتوبر 1986 م، مارس 1987 .

ـ **فصول** : " دراسات فى النقد التطبيقى "، المجلد الثامن، الجزء الثانى ، العددان الثالث والرابع، أكتوبر 1986 م، ديسمبر 1989 م .

ـ **فصول** : " طه حسين وعباس العقاد "، المجلد التاسع، العددان الأول والثانى، أكتوبر 1990 م .

ـ **فصول** : " اتجاهات النقد العربى الحديث "، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير 1991 م .

ـ **فصول** : " قراءات تطبيقية "، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997 م .

ـ **الفكر العربى، مجلة الإنماء العربى للعلوم الإنسانية** : " إشكالية المنهج "، العدد (42)، حزيران (يونيو) 1986 م .

- **الفكر العربى، مجلة الإنماء العربى للعلوم الإنسانية** : العدد (67)، السنة الثالثة عشر، كانون الثانى (يناير) – آذار (مارس) 1992 م .

- **الفكر العربى** : العدد (96)، السنة العشرون، بيروت، ربيع 1999م .

- **القاهرة** : العدد الأول، الهيئة العامة للكتاب، الثلاثاء 5 فبراير 1985 م – 15 جمادى الأول 1405 هـ .

- **القاهرة** : العدد الثالث، فبراير 1985 م .

- **القاهرة** : العدد الثالث والعشرون، الثلاثاء 9 يوليو 1985 م .

- **القاهرة** : العدد (85) ، 15 يوليو 1988 م .

- **القاهرة** : العدد (96) ، 15 يونيو 1989 م .

- **القاهرة** : العدد (102) ، 15 ديسمبر1989 م .

- **القاهرة** : العدد (103) ، منتصف يناير 1990 م .

- **القاهرة** : العدد (160) ، مارس 1996 م .

- **الكاتب** : العدد (186) ، القاهرة، سبتمبر 1976 م .

- **الكاتب** : العدد (187) ، القاهرة، أكتوبر 1976 م .

- **الكاتب** : العدد (188) ، القاهرة، نوفمبر 1976 م .

- **الكاتب** : العدد (189) ، القاهرة، ديسمبر 1976 م .

- **الكتاب** : المجلد الثالث، الجزء الثانى، السنة الثانية، ديسمبر 1946 م .

- **الكرمل** : العدد التاسع، بيروت، 1982 م .

- **كلية التربية، جامعة عين شمس** : العدد (15)، 1999 م .

- **المجلة** : العدد (63)، أبريل 1962 م .

- **المجلة** : عدد ديسمبر 1964 م .

- **المجلة** : عدد فبراير 1965 م .

- **المجلة** : عدد يوليو 1965 م .

- **المجلة العربية للعلوم الإنسانية** : العدد (43)، السنة الحادية عشر، مجلس النشر العلمى، الكويت، 1993 م .

- **المجلة العربية للعلوم الإنسانية** : العدد (48)، 1994 م .

- **المورد** : المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، بغداد 1986 م .

- **النهضة النسائية** : العدد (214)، السنة الثالثة عشر .