وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أم درمان الإسلامية
كلية الدراسات العليا
كلية اللغة العربية – قسم الدراسات الأدبية والنقدية

محمد مصطفى هدّارة وجهوده النقدية

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الطالبة/
انتصار محمد أحمد آدم

إشراف الدكتور/
بشير عباس بشير

١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م

الاستهلال

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى في حق داؤود عليه السلام:

﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴾

صدق الله العظيم

سورة ص آية (٢٠)

الإهـــــــداء

إلى من غرسا في نفسي حبَّ العلم والتّعلم ..
وأعطيا بلا منٍّ أو أذى
والديَّ الحبيبين ....
أُهدي جهدي المتواضع هذا.

الباحثة

الشكر والتقدير

الحمد لله، أحمده وأثني عليه بما هو أهله، لا أُحصي ثناءً عليه هو كما أثنى على نفسه.

والشكر واجب بعد ذلك لزوجي الذي صبر معي منذ بداية رحلة هذا البحث، ولأسرتي الكريمة كذلك.

والشكر أجزله والتقدير للأستاذ البروفسير بشير عباس الذي تتلمذت على يديه في مرحلتي البكلاريوس والماجستير وحظيت بإشرافه على هذا البحث .. أطال الله عمره في طاعته ونفع بعلمه.

والشكر لجامعة أم درمان الإسلامية ممثلة في أسرة كلية اللغة العربية:

هم القوم الذين إذا ألمت * من الأيامِ مظلمةٌ أضاءوا[1]

والشكر موصول للمكتبة العريقة مكتبة جامعة أم درمان الإسلامية وكذلك لمكتبة دار الوثائق القومية ومكتبة جامعة الخرطوم (مكتبة السودان) والمكتبة الوطنية.

والتقدير للجنة الموقرة التي وافقت على تقويم هذا البحث.

والحمد لله أولاً وأخراً

(١) ديوان الخطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، تحقيق نعمان أمين طه، ط الأولى، ١٩٥٨م، ص ١٠٢.

المقدمة:

هذا البحث بعنوان "محمد مصطفى هدارة وجهوده النقدية"، يهتم بإلقاء الضوء على الأعمال النقدية لأحد كبار النقاد في العالم العربي. والذي أثرى المكتبة الأدبية العربية بمجموعة كبيرة ومنوعة من الدراسات النقدية المتميزة.

ولد محمد مصطفى هدارة بمدينة الإسكندرية عام ١٩٣٠م وتوفي عام ١٩٩٧م.

أهمية الموضوع:

تنبع أهمية الموضوع من أنه يهتم بدراسة الأعمال النقدية لمحمد مصطفى هدارة ويوضح طريقة معالجته للقضايا النقدية المتنوعة في النقد القديم والحديث.

أهداف البحث:

أولاً: التعريف بشخص محمد مصطفى هدارة.

ثانياً: التوثيق لأعماله حصرها وتقويمها وإبرازها في إطار واحد، إثراءً للمكتبة الأدبية العربية.

ثالثاً: مناقشة أهم القضايا التي أثارها طوال مسيرته العلمية، واستجلاء وجهة نظره في قضايا النقد العربي قديماً وحديثاً.

الدراسات السابقة:

لم أقف على أي دراسات سابقة في هذا الموضوع سوى كتاب " محمد مصطفى هدارة – (بحوث ودراسات)"، الذي أصدرته رابطة الأدب الإسلامي العالمية –مكتب البلاد العربية– ونشرته مكتبة العبيكان، عام ١٤٢٤هـ–٢٠٠٣م. والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات كتبها أساتذة من الجامعات المصرية والعربية التي عمل فيها محمد مصطفى هدارة. تناول بعضهم التعريف بشخصه وبعضها عرض جانباً من أعماله النقدية كما تضمن الكتاب عدداً من القصائد في رثائه.وقد أفدت من هذا الكتاب في حصر أعماله النقدية والتعريف به.

صعوبات البحث:

واجهت صعوبة في الحصول على كل مؤلفات الناقد التي أشار إليها كتاب "محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات" في مكتبات السودان أو المملكة العربية السعودية، فاضطررت إلى السفر إلى مصر وبحثت في مكتبات القاهرة

والإسكندرية لكني لم أوفق في الحصول عليها، بل إن ما وجدته من كتب للناقد في مكتبة جامعة أم درمان الإسلامية لم أجده في مكتبة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية.

منهج البحث:

اقتضت طبيعة هذا البحث أن اتبع المنهج التكاملي الذي شمل عدداً من المناهج، استخدمت المنهج التاريخي في التوثيق لمراحل حياة الناقد وتتبع مسيرته العلمية. والمنهج الوصفي والتحليلي والاستقرائي في تناول القضايا والموضوعات التي تعرّض لها.

وقد قمت بالترجمة لأهم الأعلام الذين ورد ذكرهم في البحث وعزوت الأشعار إلى مواقعها الأصلية في الدواوين وكتب الأدب، وأرجعت كل نص إلى مصدره الأصلي، كما قمت بتخريج الأحاديث القليلة التي وردت في البحث من مصادرها الأصلية.

المصادر:

اعتمدت في هذا البحث على مصادر ومراجع متعددة منها كتب الناقد محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، ومقالات في النقد العربي، ودراسات في الأدب العربي الحديث، واتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، وتيارات الشعر العربي المعاصر في السودان.

ولمعرفة المزيد عن منهجه استعنت بكتابه "التجديد في شعر المهجر" وكتاب " سرقات أبي نواس" لمهلهل بن يموت بن المزرَّع الذي قام الناقد بتحقيقه.

وله آراء مهمة خاصة في قضية الحداثة وغيرها من قضايا النقد الحديث ضمنها كتابيه:" دراسات في الشعراء العرب المحدثين" و " دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق"، وأود أن أشير إلى أني بحثت عن هذين الكتابين وغيرهما من كتب الناقد التي لم أعثر عليها في السودان في مكتبة كلية الآداب جامعة الإسكندرية ومكتبة الإسكندرية ودار المعارف فلم أوفق في الحصول عليها، فاضطررت إلى الاستعانة بالمواقع الإلكترونية؛ فالناقد – مثلاً – محاضرة بعنوان:" هل توجد حداثة عربية؟" على موقع WWW.youtube.com ألقاها

بنادي مكة الثقافي عام ١٩٨٨م، وللتوثيق لحياته استعنت بموقع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة وموقع Modernegypt.bibalex.org وأفدت في الجانبين معاً من كتاب " محمد مصطفى هدارة – بحوث ودراسات " ولمناقشة أفكار الناقد في كل ما طرح من قضايا استعنت بكتب النقد القديم والحديث.

خطة البحث:

وقد قسمت هذا البحث إلى أربعة فصول، جاء الفصل الأول بعنوان: التعريف بمحمد مصطفى هدارة وفيه ثلاثة مباحث، المبحث الأول: مولده ونشأته، تناولت فيه مكان وزمان مولده. والمبحث الثاني: ثقافته وعلمه وفيه مطلبان: الأول مؤلفاته: عددت فيه مؤلفاته التي كانت متنوعة مابين تأليف وتحقيق وترجمة وكتابة مقالات وبحوث، وشملت كل قضايا الأدب والنقد قديماً وحديثاً.

أما المطلب الثاني: معاركه الأدبية: وقد جاء بهذا الاسم نسبة للصراحة التي اتسم بها ناقدنا في تناوله لكافة القضايا والكتابات المثارة في الساحة الأدبية العربية مما جعله عرضة للهجوم في أكثر البلدان العربية التي حط رحاله بها فكان له فيها صولات وجولات على صفحات الصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون، يجرد قلمه مدافعاً عن رأيه بصلابة وصرامة بل انه تعرض لهذا الهجوم حتى في بلده مصر.

وهو لم يكن يراها مجرد قضايا ثقافية؛ وإنما هي معارك حقيقية بها نصر وهزيمة، الانتصار فيها ليس لشخص بل لفكرة ومبدأ، لأنه كان يعي دور الأدب وتأثيره في المجتمعات. أما المبحث الثالث: محمد مصطفى هدارة مع معاصريه حاولت فيه التعريف به من خلال آراء الأدباء الذين عاصروه سواء في بلده مصر أو خارجها من الذين عمل معهم في الجامعات العربية، أو زملائه في رابطة الأدب الإسلامي التي كان عضواً فيها وقد أجمعوا كلهم على أنه اتصف بالصدق والنزاهة وطيب المعشر وقد قال ﷺ :" إذا أحبّ الله عبداً نادى جبريل: إن الله

يحب فلاناً فأحبَّهُ، فيحبُّه جبريل، فينادي جبريل في أهل السماء: إن الله يُحبُّ فلاناً فأحبُّوهُ، فيحبه أهل السماء، ثم يوضع له القبولُ في الأرض"(٢).

وجاء الفصل الثاني بعنوان: قضايا النقد العربي القديم عند محمد مصطفى هدارة، ناقشت من خلاله أهم القضايا التي تناولها الناقد في النقد العربي القديم؛ إذ أن الحديث عن كل القضايا شيء صعب إن لم يكن مستحيلاً، وكان المبحث الأول: عن قضية اللفظ والمعنى أما الثاني فتحدثت فيه عن قضية: القدم والحداثة وفي الثالث بسطت القول عن قضية: السرقات ثم إني رأيت أن له آراء مكملة لموضوعات مباحث هذا الفصل فأدرجتها في مبحث رابع وهي:

أ- قضية الصدق والكذب.

ب- قضية عمود الشعر العربي ونهج القصيدة.

ج- الرواية والرواة.

أما الفصل الثالث: قضايا النقد العربي الحديث عند محمد مصطفى هدارة تحدثت فيه عن أهم القضايا التي تهم النقد العربي الحديث والتي تناولها الناقد كثراً في ثنايا كتبه واخترت منها قضية الالتزام في الأدب، والحداثة في الأدب العربي، والنزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث.

فكان المبحث الأول عن قضية الالتزام في الأدب العربي وقد تعرض الناقد للالتزام عند العرب قديماً وعند الغربيين حديثاً ومدى تأثيرهم في الأدب العربي الحديث.

أما المبحث الثاني الحداثة في الأدب العربي تحدث فيه الناقد عن مفهومي الحداثة والمعاصرة والفرق بينهما، وجاء المبحث الثالث عن: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث بيّن فيه مفهوم الصوفية كفلسفة حياة فهي مشتركة بين ديانات وحضارات متباينة.

وجاء الفصل الرابع بعنوان: المنهج النقدي عند محمد مصطفى هدارة ويحتوي على ثلاثة مباحث المبحث الأول عن: منهجه في قضايا النقد العربي

---

(٢) صحيح البخاري، الجز الثامن، حديث رقم ٦٠٤٠ ، ص ١٤.

القديم تناولت فيه قضية السرقات نموذجاً؛ إذ أن القضايا الأخرى تتصل بها اتصالاً وثيقا، والمبحث الثاني: تناولت فيه منهجه في دراسة قضايا النقد العربي الحديث ويحتوي على ثلاثة مطالب:

أ- منهجه في دراسة قضية الالتزام في الأدب.

ب- منهجه في دراسة قضية الحداثة في الأدب العربي.

ج- منهجه في دراسة النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث.

أما المبحث الثالث والأخير فكان بعنوان: النقد التطبيقي، تناولت فيه نقده التطبيقي في مطلبين:

أ- نماذج من نقده في كتابه " تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان".

ب- نموذج من النقد في كتابه " دراسات في الأدب العربي الحديث" بعنوان: القوس العذراء للكاتب محمود محمد شاكر.

ثم جاءت الخاتمة والتي تضمنت أهم النتائج والتوصيات، وذيلت البحث بفهارس: الأشعار ، وفهرس الأعلام المترجم لهم في البحث وفهرس المصادر والمراجع ، وأخيراً فهرس الموضوعات.

مستخلص البحث

هذا البحث بعنوان: محمد مصطفى هدارة وجهوده النقدية، هو من النقـــاد العرب المعاصرين، ولد في الإسكندرية عام ١٩٣٠م وتوفي عام ١٩٩٧م.

وقد اتبعت في هذه الدراسة المنهج التكاملي، وتحتوي على مقدمـــة وأربعـــة فصول وخاتمة.

جاء الفصل الأول بعنوان التعريف بمحمد مصطفى هـــدارة، وفيـــه ثلاثـــة مباحث المبحث الأول مولده ونشأته والثاني ثقافته وعلمه والثالث: محمد مصطفى هدارة مع معاصريه .

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان قضايا النقد العربي القديم عند محمد مصطفى هدارة، فيه أربعة مباحث المبحث الأول عن قضية اللفظ والمعنى والثـــاني عـــن قضية القدم والحداثة والثالث عن قضية السرقات وجاء المبحث الرابـــع بعنـــوان قضيا أخرى وهي قضية الصدق والكذب، وقضية عمود الشـــعر العربـــي ونهـــج القصيدة، وأخيراً تناولت آراء الناقد حول الرواية والرواة ودورهم في الحفاظ على الشعر الجاهلي.

والفصل الثالث بعنوان قضايا النقد العربي الحديث عند محمد مصطفى هدارة وفيه ثلاثة مباحث المبحث الأول عن الالتزام في الأدب، والثاني عن الحداثة فـــي الأدب العربي، والثالث عن النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث.

أما الفصل الرابع فقد كان بعنوان المنهج النقدي عند محمد مصطفى هـــدارة يحتوي على ثلاثة مباحث المبحث الأول عن منهجه في دراسة قضايا النقد العربي القديم "قضية السرقات نموذجاً"، والثاني منهجه في دراسة قضايا النقـــد العربـــي الحديث، وجاء المبحث الثالث بعنوان النقد التطبيقي تناولت فيه نماذج من نقده في كتابيه تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ودراسات في الأدب العربـــي الحديث.

ثم جاءت الخاتمة التي تضمنت أهم النتائج والتوصيات وأوجزها في الآتي:

أولاً: النتائج:

١- قضايا النقد العربي القديم لها ما يماثلها في النقد الأوروبي القديم.

٢- تحدث هدارة عن التصوف باعتباره ظاهرة إنسانية عامة ليس محدود بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية، ورأى أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم فتجاوزوا في أشعارهم الدلالة اللغوية واعتمدوا على الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات والموسيقى في الإيحاء بالمعنى.

٣- فرّق بين المعاصرة والحداثة؛ فالمعاصرة هي إحداث تغيير في المفاهيم السائدة عبر الأجيال نتيجة وجود تغير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن أما الحداثة فهي مذهب فكري يستهدف الحركة الإبداعية ويدعو إلى التمرد على الواقع بكل اتجاهاته السياسية والاجتماعية.

ثانياً: التوصيات:

١- السعي لدراسة مؤلفات النقاد العرب المعاصرين لاستخلاص أهم الآراء والأفكار منها والتي تساعد على فهم أعمق للإنتاج الأدبي في عالمنا العربي المعاصر، وفي هذا المقام توصي الباحثة بدراسة الجانب الأدبي من أعمال محمد مصطفى هدارة فقد كان شاعراً وله قصة منشورة إضافة إلى قصصه المترجمة.

٢- دراسة كتاب "تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان" إذ أن للناقد فيه آراء قيمة، وقد عرض من خلاله لأهم الشعراء في الساحة الأدبية السودانية إضافة إلى أهمية الكتاب في التوثيق للشعر العربي في السودان، ولذلك توصي الباحثة بإعادة طباعته فلا توجد منه سوى نسخة واحدة بمكتبة جامعة أم درمان الإسلامية.

Abstract

The title of this research is Muhammad Mustafa Haddara and his contribution in literary criticism. He was born in Alexandria in 1930 and died in 1997.

The researcher has followed the integrative method. The study consists of an introduction, four chapters and conclusion.

The first chapter introduces Muhammad Mustafa Haddara in three sections; his birth, up-growth, his culture and knowledge.

The second chapter is Arab ancient literary criticism issue to Muhammad Mustafa Haddara, which consists of four sections; utterance and meaning issue, ancientness and innovation issue, plagiarism issue.

The forth section deals with truth and falseness issue, rhyme Arab poetry issue and poem manner. Eventually, there is discussion of the critic viewpoints on the novel and novelists and their role in conforming to pre-Islamic poetry.

The third chapter discusses the view points of Muhammad Mustafa Haddara in modern Arab literary criticism issues, which consists of three sections; conformity in literature, innovation in Arab literature and Sufi tendency in Modern Arab poetry.

Whereas, the forth chapter dealt with the critical method of Muhammad Mustafa Haddara, which consists of three sections; his approach in studying Arab ancient criticism, for instance, plagiarism issue, his approach in studying Arab modern criticism. Also, the section displays applied criticism which reviews part of his criticism in his two books' trends of modern Arab literature.

The study concludes with the following findings and recommendations;

Firstly: The Findings:

1. Arab ancient criticism issues have their resemblance in European ancient ones.
2. Haddara discussed Sufism as a general human phenomenon, which is not restricted religion, materialistic, time or special limits. His views that symbolists make use of Sufi styles and their vision. They overstepped in their poetry linguistic connotation depending upon metaphysical trend in understanding relations and music in inspiration by meaning.
3. Differentiation between contemporary and innovation. Contemporary is making change in current concepts over generations as a result of social and ideological changes which have been created by age difference, whereas, innovation is an ideological doctrine that opposes creative movement and motivates to stand against reality with its all political and social.

Secondly; Recommendations:

1. Urging researcher to study the works of contemporary Arab critics to benefit from the crucial viewpoints and ideas which helps to understand in depth the literary works in our contemporary Arab world. In this regard, the researcher recommends more efforts to study the literary aspect of Muhammad Mustafa Haddara's works, as he was a poet and he has a published story in addition to his other translated stories.
2. studying the book of Trends of Modern Arabic Poetry in the Sudan, as the critic has invaluable viewpoints. Furthermore, the book is considered as a source of documentation for Arab poetry in the Sudan. Moreover, the researcher recommends reprinting this book as there is only copy of it available in Omdurman university library.

الفصل الأول

التعريف بمحمد مصطفى هدارة

المبحث الأول: **مولده ونشأته**

المبحث الثاني: **ثقافته وعلمه**

أ/ مؤلفاته

ب/ معاركه الأدبية

المبحث الثالث: **محمد مصطفى هدارة مع معاصريه**

المبحث الأول

مولده ونشأته

ولد محمد مصطفى هدارة في العاشر من فبراير سنة ١٩٣٠م بمدينة الإسكندرية التي امتزج بها، كما امتزجت به، حتى أصبح واحداً من أهم رموزها الثقافية بلا مراء.

حفظ قدراً كبيراً من القرآن الكريم في صغره فمنحه ذلك طلاقةً في اللسان والقلم وجرأةً وعزيمةً في القلب، وتدرج في مدارج العلم في المدارس إلى أن أغار الألمان على الإسكندرية في الحرب العالمية الثانية فهاجر والده من الإسكندرية إلى مدينة "طنطا" الزاخرة بالحركة العلمية في المسجد الأحمدي وبالحركة التجارية في أسواقها، وقد كان والده تاجراً. وبقى (محمد) يغدو ويروح فيها متعلماً، حتى وضعت الحرب العالمية أوزارها فعادت الأسرة إلى موطنها على شاطئ البحر و(محمد) ما يزال طالباً في المرحلة الثانوية، وبرغم من أن عشق العربية والعلوم الإنسانية أخذ بنفس عالمنا (هدارة) وهو في تلك الحقبة، إلا أنه يختار في الشهادة التوجيهية (شهادة إتمام الدراسة الثانوية) شعبة العلوم لا شعبة الآداب ليختص بها، فجمع بين الحسنيين من المنهج العلمي في الدرس بالتحاقه بشعبة العلوم في الشهادة التوجيهية، فاكتسب سمة الموضوعية في التفكير، ونفاذ التحليل، وسبر الأغوار، والرغبة عن السطحية، واكتسب سمة الإنسانية ورهافة الحسِّ بالتحاقه بشعبة اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب، فالتقى فيه رافدان: موضوعية التفكير العلمي، وذاتية الحسِّ الإنساني[١] كان ميالاً إلى اللغة العربية وقد ظهر ميلُه هذا مبكراً، حتى أنه كان في مراحل دراسته الابتدائية والثانوية نجماً في اللغة العربية وآدابها تُقرأ على طلاب فصله موضوعاته الإنشائية، ويلقي الشعر أمام المفتشين وكبار الزائرين... وكانت له أثناء دراسته الثانوية محاولات جيدة في كتابة الشعر،

---

(١) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) صدر عن رابطة الأدب الإسلامي مكتب البلاد العربية- الناشر: مكتبة العبيكان- الرياض الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م-ص ١٠.

والمسرحية، والقصة القصيرة، والرواية، نشر بعضها في مجلة (الثقافة) وغيرها من المجلات. [١]

وكان التحاقه بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية علامة أخرى على حبه للغة العربية حيث أنه تخرج فيها عام ١٩٥٢م بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى. [٢]

وكان المأمول تعيينه "معيداً" في قسم اللغة العربية إلا أنه لم يكن يملك ما يكون له وسيطاً لينال حقه الذي اكتسبه بجهده وتميزه، فقد كان القرب من ذوي السلطان هو القانون الغالب، فلم يعين معيداً، ولم تشأ أصوله ومنهاج تربيته أن تبيح له انتزاع حقه بسفح ماء عزته وكرامته. [٣]

تمَّ تعيينه معلماً في مدرسة إعدادية بالإسكندرية، فرضي بذلك عملاً ممزوجاً بعزة نفسه وكرامته، ولم يكن ذلك حاجزاً له عن الالتحاق بالدراسات العليا، فسجل بحثه لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي ونقده، مباشرة دون درس تمهيدي، وكان اختياره (تحقيق ديوان أبي نواس) ومضى يعلِّم في مدرسته ويحقق ديوان أبي نواس. وكان أن أعلنت جامعة (إبراهيم باشا) (عين شمس) بالقاهرة عن وظيفة "معيد" وتقدم الفتي وتسابق مع أقرانه، فكان الحائز على الصدارة التي لم يرتض بها بديلاً في أي مضمار، وعين معيداً بكلية الآداب في جامعة عين شمس.[٤].

---

(١) انظر مجلة الهلال عدد أغسطس ١٩٩٤م–ص ١٧٤–١٧٦ ومحمد مصطفى هدارة(بحوث ودراسات) ص ٤٠–٤١. ومجلة الفيصل العدد ٢٤٦ ص ١١٤ ، ومعجم المؤلفين المعاصرين ، محمد خير رمضان يوسف ، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية الرياض ، السلسلة الثالثة ، الجزء الثاني ، ص ٥٥.

(٢) المرجع السابق– ص ١٠.

(٣) مجلة الهلال عدد أغسطس ١٩٩٤م–ص ١٧٧.

(٤) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٤٢.

وعمل بالجامعة تحت رئاسة "مهدي علام" رئيس قسم اللغة العربية وهو ما يزال يعمل في بحثه الذي سجله في كليته بجامعة الإسكندرية ولكن رئيسه في العمل لم يرض أن يعمل في جامعة، ويتعلّم في أخرى، فقضى أن يترك بحثه المسجل في جامعة الإسكندرية وأن يعمد إلى العمل تحت إشرافه هو في جامعة (عين شمس)، ونحا به نحواً آخر أقامه في دائرة البحث اللغوي، صارفاً له عن عالم (النقد الأدبي)، وفرض عليه العمل في بحث موضوعه "حروف الجر في القرآن الكريم".[١]

وكان لابد من أن يخضع- في أول الأمر- لمراد رئيسه، ولكنه لم يخضع لمنهاجه في التعامل مع الآخرين، لتنافره مع ما طبع عليه من اعتزاز بالنفس في غير ما استكبار، ومن تواضع في غير ما استصغار، فنبتت شجرة الخلاف بينهما، وما أن اعتلى كرسي عمادة كلية الآداب في جامعة (عين شمس) حتى عمل على فصله من وظيفته فقيض الله سبحانه وتعالى له الأستاذ (محمد سعيد العريان) فأوصله إلى وزير التعليم، فجعل الوزير قرار الفصل قرار نقل، وأذن له في السعي إلى كلية ينقل إليها، فلم يُقدر له ذلك، فنقل إلى ديوان وزارة التعليم بالقاهرة، ولكنه رغب عن أن يكون موظفاً مكتبياً، فعين في مدرسة "الخديوي إسماعيل" الثانوية بالقاهرة، ثم نقل إلى مدرسة "الرمل" الثانوية بالإسكندرية (الناصرية حالياً). [٢]

واستأنف (محمد مصطفى هدارة) رحلة العلم وكان أن اختار موضوعاً جديداً للماجستير وهو "مشكلة السرقات في النقد العربي" ونال عليه درجة الماجستير بتقدير ممتاز (عام ١٩٥٧م)، وفي عام ١٩٦٠م نال درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى عن بحثه "اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري".[٣]

---

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس ١٩٩٤م-ص ١٧٧-١٧٨.

(٢) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ١٠، ٤٤.

(٣) المرجع نفسه- ص ٤٤.

وكان قد ترك العمل في وزارة التعليم بالمرحلة الثانوية، ليعمل مستشاراً ثقافياً في جامعة الدول العربية، طوّف خلالها في بلدان عربية وغيرها، والتقى بكثير من أعلام الثقافة العرب وبالكثير من العلماء. ولما كان مبرزاً ببحثيه للماجستير والدكتوراه رحبت به جامعة الإسكندرية مدرساً للأدب (عام ١٩٦٠)، ومضى يعلّم وينقب باحثاً عن المعرفة، ويترقى في مدارج الترقي العلمي، فيرتقي إلى درجة أستاذ مساعد عام (١٩٦٧م) ثم يصبح أستاذاً عام (١٩٧٢م)، وتولى بالجامعة العديد من المناصب الإدارية، من أهمها: وكالة الدراسات العليا بكلية الآداب من العام ١٩٨٠ إلى ١٩٨٢م ورئيساً لقسم الدراسات الصوتية في الفترة ذاتها، وعميداً لكلية الآداب جامعة طنطا، ورئيساً لقسم اللغة العربية وآدابها منذ ١٩٨٣ وحتى ١٩٨٩م. (١)

وكان قد أُعير للعمل بجامعة أمدرمان الإسلامية في عام ١٩٦٦م وعمل بها مدة ثلاث سنوات وشارك في تأسيس قسم اللغة العربية بها. (٢)

يقول: "وقد أفدتُ من إقامتي بالسودان، فعكفت على دراسة أدبها وأخرجت كتابي (تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان) كما أعددتُ دراسة كاملة عن تطور القصة السودانية لم أنشرها إلى الآن وكانت لي مقالة نقدية أسبوعية في جريدة (الصحافة) كانت تثير مناقشات واسعة لما تتسم به من صراحة وبعد عن المجاملة والسلبية". (٣)

ثم أعير للعمل بجامعة (الملك سعود) بالرياض سنة ١٩٧٢م فأسهم في وضع مناهج الدراسات العليا بها يقول: "وطلبتني جامعة (الرياض) مع الزميل الأثير إلى نفسي: الدكتور "شكرى عياد" في عام (١٩٧٢م)، وأمضينا في التدريس بها خمس سنوات متصلة، ووضعنا مناهج الدراسات العليا بقسم اللغة العربية وبدأنا التدريس

---

(١) انظر: موقع أخبار مصر http://news.eqypt.com/arabic/wiki/91293.html

(٢) انظر: محمد مصطفى هدارة- ويكيبديا، الموسوعة الحرة: http://ar.wkipedia.org

(٣) مجلة الهلال عدد أغسطس ١٩٩٤م- ص ١٨٣.

لأول دفعة من طلاب وطالبات الدراسات العليا، واشتركنا معاً ضمن زملاء آخرين في تأليف كتب طلاب المرحلة الثانوية في فروع اللغة العربية وآدابها، وكانت لي مناوشات نقدية في صحيفة (الرياض) على وجه الخصوص، وفي مجلات وصحف مختلفة".[١]

طاف محمد هدارة بلداناً عديدة عربية وغير عربية فعمل أستاذاً زائراً في السعودية، والسودان، والأردن، والكويت، ولبنان مرات عديدة، وزار جميع البلاد العربية الأخرى زيارات علمية، وعمل أستاذاً زائراً بمعهد اللغات الأجنبية بشنغهاي في الصين، وزار اليابان فاطلع على مراكز الدراسات العربية في جامعاتها، وزار الولايات المتحدة الأمريكية، وكثيراً من بلدان أوربا، فاتصل بكثير من أساتذتها ومستشرقيها من أمثال "ستيفان فيلد" و"إيفالد فاجنر" و"فؤاد سزكين".[٢]

وضع في أثناء عمله بالإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية خطة لترجمة أمهات أعمال المستشرقين، فأشرف على إصدار ترجمة تاريخ الأدب العربي لـ(بروكلمان)، كما وضع مشروعاً لتوحيد قانون المطبوعات بالبلاد العربية وإصدار نشرة بيبلوجرافية موحدة بما يصدر في العالم العربي من مؤلفات.

طلب مكتب التربية العربي لدول الخليج استشارته في إنشاء مركز لتعليم اللغة العربية، فوضع في ذلك مشروعاً مفصلاً، كما اشترك في تأليف مجلد عن موقف المستشرقين من الحضارة العربية والإسلامية، واشترك في بحوث مجلد عن رواد النهضة الإسلامية الحديثة صدر عن مكتب التربية العربي لدول الخليج، بالتعاون مع المنظمة العربية للثقافة والعلوم.

كذلك اشترك في كتابة مجلد عن تاريخ الحضارة العربية، يصدر بعدة لغات عن إحدى دور النشر اللبنانية الكبيرة، واشترك في تأليف سلسلة (الروائع) التي يصدرها المجلس الأعلى للثقافة، كما أسهم في تحرير مواد الموسوعة العربية

---

(١) مجلة الهلال عدد أغسطس ١٩٩٤م- ص ١٨٣.

(٢) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) – ص ٤٧.

العالمية التي أصدرتها دار الشروق عام ١٩٩٤م، وكان عضواً بمجلس إدارة تحريرها، وأشرف على إصدار مختارات البارودي محققة في أربعة أجزاء، وعلى إصدار مصادر دراسة البارودي.

عمل مستشاراً لتحرير مجلة الرافعي، وراجع معجم المصطلحات البحرية الذي أصدرته. [١]

شغل عضوية عدد كبير من المؤسسات المصرية والعربية منها: عضو لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة[٢]، وعضو اتحاد الكتاب[٣]، ورئيس مجلس إداري نادي القصة بالإسكندرية، وعضو اللجان العلمية الدائمة لفحص الإنتاج العلمي للمتقدمين للترقية على درجة أستاذ وأستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها، وقد قام بفحص الأعمال العلمية لأكثر من مئتي متقدم في الجامعات المصرية والعربية. كما كان عضواً بمجلس أمناء جائزة مؤسسة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري[٤]. وهو عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية. [٥]

المؤتمرات التي شارك بها:

اشترك في عدد كبير من المؤتمرات العلمية والثقافية التي عقدت في مصر والبلاد العربية والأجنبية، منها على سبيل المثال: المؤتمر الثقافي العربي الرابع الذي عقد بدمشق سنة ١٩٥٧م، والمؤتمر الثقافي العربي الخامس الذي عقد بالرباط سنة ١٩٥٩م، ومؤتمر الجامعات العربية الذي عقد في بنغازي عام ١٩٦٠م، ومؤتمر اليونسكو الذي عقد في بيروت سنة ١٩٥٩م، ومؤتمر اللغات الأفريقية الذي عقد في لاجوس ١٩٨٢م، ومهرجان المربد الذي عقد في بغداد

---

(١) انظر: المرجع السابق ص ٣٠٦-٣٠٧ http://news.eqypt.com/arabic/wiki/91293
وموقع الموسوعة الحرة http://ar.wilipedia.orqlwiki

(٢) http://www.scc.907.eq

(٣) http://www.eqwriters.com

(٤) http://www.albabtainprize.org

(٥) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٣٠٧.

أعوام ١٩٨٦م، ١٩٨٧م، ١٩٨٨م كما أعدَّ مؤتمر تدريس اللغة العربية في الجامعات والذي عقد بالإسكندرية في ١٩٨١م، والندوة الدولية عن بحوث محمد خلف الله أحمد ١٩٨٤م ومحمد محمد حسين عام ١٩٨٥م، ومؤتمر الأدباء الذي عقد بالكويت عام ١٩٥٨م ومؤتمر الأدب الإسلامي الذي دعت إلى عقده جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في الرياض عام ١٩٨٥م وفي القاهرة عام ١٩٩٣م كما شارك في مهرجان "الجنادرية" الثقافي بالسعودية في معظم مواسمه، ومؤتمر النقد الأدبي بجامعة اليرموك، وندوات الأدب الإسلامي في القاهرة والإسكندرية والزقازيق. (١)

تخرج على يديه في مرحلة الليسانس آلاف من الطلاب في مصر والعالم العربي على مدى أكثر من ثلاثين عاماً متصلة في التعليم الجامعي وأشرف على اثنين وثمانين رسالة ماجستير وتسع وثمانين رسالة دكتوراه في الجامعات المصرية والعربية، ومعظم تلاميذه يتولون التدريس في أقسام اللغة العربية في جامعات مصر والعالم العربي. (٢)

الجوائز التي حصل عليها:

حصل على عدد من الجوائز منها: جائزة التفوق الأدبي في اللغة العربية عام ١٩٤٨م (المسابقة التوجيهية) وجائزة الرواية التاريخية من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٠م عن رواية المنصورة. كما نال جائزة صدام للآداب في فرع تاريخ الأدب العربي عام ١٩٨٨م، وجائزة اليماني في نقد الشعر عام ١٩٩٦م. وجائزة (محمد حسين فقي) في الدراسات الأدبية والنقدية عن كتابه (دراسات في الشعراء العرب المحدثين) (٣) اختارته الموسوعة الأمريكية whoswho في الطبعة الثالثة لها، واحداً من أهم خمسة آلاف شخصية على

---

(١) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٣٠٧.

(٢) انظر: محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ، ص ٣٠٨ ، وموقع أخبار مصر وموقع ويكبيديا الموسوعة الحرة.

(٣) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ١٢.

مستوى العالم، كما اختارته الببليوجرافية الأمريكية واحداً من أكثر الشخصيات تأثيراً على مستوى العالم. [١]

فهو أديب ومفكر معروف على الساحتين العربية والدولية أطلق عليه المثقفون عدداً من الألقاب منها: شيخ النقاد الإسلاميين، والأصيل معاصراً، وفارس الثقافة العربية الأصيلة. [٢]

رحل عن عالمنا في يوم الخميس ٢٧ من شوال سنة ١٤١٧هـ الموافق ٤ مارس سنة ١٩٩٧م. [٣]

---

(١) انظر: موقع أخبار مصر وموقع الموسوعة الحرة.

(٢) انظر موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة وأخبار مصر.

(٣) انظر: محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٢٧.

المبحث الثاني

ثقافته وعلمه

أ/ مؤلفاتُه:

قال عنه د. عبدالقدوس أبوصالح رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية ورئيس تحرير مجلة الأدب الإسلامي:

".. ولقد كان قمة شامخة في الأدب والنقد، يعرف ذلك من قرأ كتبه، أو أطلع على مقالاته، أو مناظراته، أو استمع إلى محاضراته. وها هي ذي كتبه تبدو للمنصفين نماذج يحتذي بها في المنهج القويم والمنطق السديد، وفي نصاعة الحجة وغزارة المعرفة، واستيفاء البحث، حتى لا يترك زيادة لمستزيد".(١)

وقد خلف محمد مصطفى هدارة تراثاً أدبياً ضخماً، شمل التأليف والتحقيق والترجمة وكتابة المقالات والبحوث المتنوعة، نستعرضها فيما يأتي:

أولاً: الكتب المؤلفة: (٢)

– تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان هو من الدراسات المتعمقة.

ولعله أفضل ما أُلف في بابه دار الثقافة بيروت ١٩٧٢م:

– التجديد في شعر المهجر وهو من أوائل كتبه سنة ١٩٥٧م ، دار الفكر العربي القاهرة.

– مشكلة السرقات في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة) وهو البحث الذي تقدم به لنيل درجة الماجستير ولا يزال يُعد أفضل الدراسات الأكاديمية في موضوعه ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٥م ودمشق ١٩٨١م.

– اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، وهذا البحث تقدم به لنيل درجة الدكتوراه في الأدب وهو من أفضل ما أُلف في بابه، وقد عوّل عليه العديد من الباحثين، وبنوا بوحي منه العديد من دارساتهم وبحوثهم، دار المعارف، ١٩٦٣م .

---

(١) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٥

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٣٠٨–٣٠٩ وموقع الموسوعة الحرة، ويكبيديا وموقع أخبار مصر.

– مقالات في النقد الأدبي، وقد طبع أكثر من مرة في مصر والمملكة العربية السعودية ، ١٩٦٥م ، دار القلم، ١٩٨٣م دار العلوم ، الرياض بعد أن أضيفت إليه بعض المواضيع.

– في البلاغة العربية،علم البيان ، الناشر دار العلوم العربية بيروت ١٩٨٩م.

– اتجاهات الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري ، دار المعارف.

– دراسات في الأدب العربي الحديث ،دار العلوم ١٩٨٧م ، وأيضاً دار العلوم العربية بيروت ١٩٩٠م .

– دراسات في الشعر العربي (جزآن) ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٨١م و ١٩٨٣م.

– الأدب العربي في العصر الجاهلي .

– الشعر العربي في القرن الأول الهجري.

– المأمون (الخليفة العالم) سلسلة أعلام العرب ١١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

– النقد الأدبي الحديث.

–الشعر العربي الحديث.

– الشعر العربي المعاصر إلى أين (دراسة تطبيقية لشعراء الأقاليم).

– دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، نشره مكتب الشهابي للتوزيع والنشر بالإسكندرية (بدون تاريخ) .

– دراسات في النثر العربي الحديث ، مطبعة الإسكندرية ١٩٩٤م .

– دراسات في الشعراء العرب المحدثين، وهو الكتاب الضخم (في جزأين من قرابة ألف صفحة) الذي استحق عليه نيل جائزة (محمد حسين فقي) في الدراسات الأدبية والنقدية.

– فرسان الشعر في إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي: عبدالعليم القباني، يس الفيل، إسماعيل عقاب.

– (المنصورة) رواية تاريخية ، الناشر : مؤسسة الثقافة الجامعية الإسكندرية سنة ١٩٦١م وأعيد نشرها في دار المعارف ودار الفكر العربي .

ثانياً: الكتب المحققة: [١]

– سرقات أبي نواس لـــ(مهلهل بن يموت بن المزرَّع) ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٥٧م.

– ضرائر الشعر أو ما يجوز للشاعر في الضرورة لـــ(القزاز القيروانـــي) حققه معه محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية سنة ١٩٧٣م.

– نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز لـــ (الفخر الرازي) حققه معه بكري شيخ أمين ، الطبعة الأولى ، بيروت ، دار المعارف ١٩٨٥م.

– مختارات البارودي (أربعة أجـــزاء، تقـــديم وإشـــراف علـــى التحقيـــق ومراجعة)، الطبعة الأولى، مكة المكرمة، مشروع المكتبة الوطنية ١٩٨٤م.

– أشرف كذلك على إصدار (مصادر دراسة البارودي) والكتاب التـــذكاري عن سيرة عبدالمجيد عابدين.

ثالثاً: الكتب المترجمة:

– الإسلام لـــ(ألفريد جيوم) ترجمه معه د. شوقي الســـكري، نشـــر مكتبـــة النهضة المصرية ١٩٥٨م.

– يوميات هيروشيما لـــ (هاشيا) بالاشتراك مع د. محمد عبدالفتاح هـــدارة ، نشر المركز الطبي بدسوق، ١٩٥٨م .

– قاهر القطب الجنوبي لـــ(ريتشارد بيرد)نشر مكتبة الخانجي سنة ١٩٦٠م

– ملفل الملاح الصغير لـــ (جين جولد) نشـــر مكتبـــة النهضـــة المصـــرية ١٩٦٢م.

– عالم القصة لـــ (برنارد ديفوتو) نشر عالم الكتب ، القاهرة ١٩٦٩م.

---

(١)محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٣٠٩-٣١٠ وموقع ويكيبيديا، الموســـوعة الحـــرة وأخبار مصر.

رابعاً: المقالات:

اشترك في كتابه مقالات وبحوث في عدد كبير من المجلات العلمية المتخصصة، والمجلات الثقافية التي تصدر في العالم العربي ومن المجلات التي زودها بكثير من مقالاته:

في مصر: المجلة، الشهر، الثقافة، فصول، إبداع، المستقبل.

في الكويت: العربي وفي تونس: الفكر وفي قطر: الدوحة في السعودية: الفيصل، المشرق، قافلة الزيت، الخفجي.

كذلك شارك في مجلة الأدب الإسلامي التي تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي.

كما حرر مقالات في عدد من الصحف المصرية والعربية منها: الأهرام، الأخبار، الشرق الأوسط، الرياض وغيرها.

من بحوثه التي نشرها: (١)

- البطولة في الشعر العربي من خلال حروب قيس وتغلب (مقدم لمؤتمر أدباء الكويت ١٩٥٨م).

- القوس العذراء (رؤية في الإبداع الفني) ضمن مجلد بمناسبة تكريم الأستاذ محمود شاكر لبلوغه سن السبعين.

- الإنسان في شعر نازك الملائكة (ضمن مجلد أصدرته جامعة الكويت بمناسبة بلوغ الشاعرة سن الستين).

- موقف مرجليوث من الشعر الجاهلي بين سوء المنهج والتعصب (ضمن مجلد أصدرته المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة).

- الشعر العربي عبر العصور (ضمن مجلد عن الحضارة العربية والإسلامية يصدر عن دار الكيال بيروت).

- محمد عبده (ضمن مجلد عن رواد النهضة الإسلامية).

---

(١) انظر: محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٣١١-٣١٢.

- خيرالدين التونسي (صدر عن مكتب التربية لدول الخليج).

- التراث الإسلامي في أدب توفيق الحكيم (ضمن الكتاب التذكاري الأول الذي أصدره المركز القومي للآداب بوزارة الثقافة).

- ملامح رومانسية في الشعر السعودي الحديث (ضمن ملف الثقافة والفنون الذي أصدرته جمعية الثقافة والفنون بالرياض ١٩٨٥م).

-الالتزام في الأدب الإسلامي (ضمن بحوث مؤتمر الأدب الإسلامي الذي عقدته جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ١٩٨٥م).

- اتجاهات جديدة في القصة الإسكندرية المعاصرة (نشر بمجلة الدوحة) في قطر في عددي يونيو ويوليو ١٩٨٣م).

- الحداثة والتراث (محاضرة بدعوة من مؤسسة الملك فيصل بالرياض ١٩٨٥م).

- كتاب (نهاية الإيجاز) للفخر الرازي وأثره في تاريخ البلاغة العربية (نشر بمجلة كلية الآداب بجامعة الرياض عام ١٩٧٦م).

- اللغة العربية واللغات الإفريقية (بحث باللغة الإنجليزية ضمن بحوث مؤتمر اللغات الإفريقية الذي عقد بلاجوس ١٩٨٢م).

- قراءات في النقد البنيوي (محاضرة ألقيت بدعوة من النادي الأدبي بالمدينة المنورة ١٩٨٧م).

- الأدب العربي الحديث والمذاهب الأدبية في الغرب (محاضرة ألقيت بدعوة من كلية التربية بالطائف بالمملك السعودية ١٩٨٧م).

- معالم الأدب الإسلامي (محاضرة ألقيت بدعوة من جامعة أم القرى بمكة المكرمة ١٩٨٨م).

- الأدب الإسلامي بين جمال الفن وحدود الالتزام (محاضرة ألقيت بدعوة من جامعة أم القرى بمكة المكرمة ١٩٨٨م).

- الغموض في الشعر العربي الحديث (محاضرة ألقيت بقصر ثقافة الشاطبي عام ١٩٨٨م).

– التغريب وأثره في الشعر العربي الحديث (محاضرة ألقيت بقصر ثقافة الحرية ١٩٨٨م).

– موقف الأدب الإسلامي من المذاهب الأدبية المعاصرة (بحث ألقى في ندوة الأدب الإسلامي– جامعة عين شمس ١٩٩٢م).

– عبثية الحياة في شعر أحمد مشاري العدواني (ضمن مجلد عن الشاعر تصدره جامعة الكويت).

– اتجاهات الحركة الشعرية في الخليج العربي (محاضرة بدعوة من ندوة الثقافة والعلوم بدبي عام ١٩٩٠م).

– الانتماء في الشعر العربي الحديث من خلال تجربة فتحي سعيد (مجلة الثقافة الجديدة).

– صور الطبيعة في شعر محمد إبراهيم أبوسنة (مجلة الثقافة الجديدة).

– أثر الهجرة في روايات إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي (مؤتمر الرواية ١٩٩٣م). [١]

ب/ معارِكُه الأدبية:

كتب عنه د. سعد أبوالرضا*: "عرفته قوى الشكيمة، يناضل من أجل الحق، لا يحيد عن هدفه قيد أنملة، طويل الباع، واضح الحجة، منطقي التفكير، يؤمن فيدافع، وينظر فينفذ".[٢]

وقال عنه د. سعد سليمان حمودة: "على مدار فترة زمنية تناهز الأربعين عاماً يتواصل العطاء الفكري لأستاذنا الكبير الدكتور محمد مصطفى هدارة، باحثاً أدبياً جاداً وناقداً ثاقب الرؤية، سديد التفكير، لا تعوزه أصالة المنهج ولا نزاهة القصد... وخلال هذه الرحلة الطويلة، أو فيما انتدب له أستاذاً معاراً للتدريس

---

(١) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٣١١-٣١٢.

* الأستاذ بكلية الآداب بجامعة بنها– مصر، ونائب رئيس تحرير مجلة الأدب الإسلامي.

(٢) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٢٧.

بالجامعات العربية المختلفة ما بين السودان والسعودية وبيروت والكويت وغيرها، إلى ما له من نشاط محمود في الأندية الثقافية والعلمية المختلفة، وما له من إسهامات حميدة في المؤتمرات والندوات العلمية والثقافية في مصر وسائر البلاد العربية، مما كان له أثره الملموس في توجيه حركة النقد العربي وجهة سليمة، والوقوف سيفاً بتاراً في وجه دعاة التغريب، ومن على شاكلتهم من أدعياء الثقافة".(١)

وتحدث هو عن صراحته في النقد والتي قد تصل أحياناً إلى درجة الوخز العنف حتى مع أصدقاء وزملاء تربطه بهم وشائج الود ويحرص على صداقتهم وزمالتهم في كل حين، ولكنه على الرغم من ذلك أرضى روح النقد في تناول أعمالهم لأنه يرى أن النقد أداة فعالة في تطوير الحياة الأدبية والفكرية بوجه عام إن كان يتخذ وجهة سليمة منزهة عن الهوى، بعيدة عن اللغو والبهرجة وتزييف الحقيقة. (٢)

قال عنه رئيس تحرير مجلة الأدب الإسلامي د. عبدالقدوس أبوصالح: "...وكان لا يحسن المصانعة والمداراة ، ولا يخاف في الحق لومة لائم ، ولا أذى غاشم... وكم تعرض للترغيب والترهيب ... وكم حيل بينه وبين المناصب التي تربع عليها في غفلة من الزمان من لا يستحقها ، ولكنه أبعد عنها بعد أن عرفوا قوة شكيمته وأنه لا يلين للوعد ولا يهاب الوعيد.

... ولقد بلغ من موهبته وتفوقه في مراحل الدراسة ما سمعته من أستاذ الجيل الدكتور محمد محمد حسين –رحمه الله– حين قال لي : "لم يتخرّج عليّ أحد في مقدرة دكتور هدارة" ... على أن شدة الدكتور هدارة في صدعه بالحق وصرامته في مواجهة الباطل والانحراف لا تعنيان أنه كان في حياته عابساً أو متجهماً أو متزمتاً بل كان دائم البشر ، حلو المعاشرة، كريم النفس ، قريباً إلى

---

(١) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٧٩–٨٠.

(٢) انظر: مقالات في النقد الأدبي– محمد مصطفى هدارة– دار القلم ١٩٦٤م–ص ٥.

قلب طلابه وإخوانه ومحبيه الذين يحتسبونه عند الله ، داعين له الله أن يعلي مقامه في جنته لقاء جهاده في سبيله"[١] .

ويمكننا التعرف على بعض ملامح نقده من خلال تصفحنا لبعض آرائه النقدية في كتبه: مقالات في النقد الأدبي ودراسات في الأدب العربي الحديث وتيارات الشعر العربي المعاصر في السودان على الترتيب.

وكتابه في مقالات في النقد الأدبي عبارة عن مجموعة من المقالات النقدية نشر معظمها في المجلات الأدبية المختلفة بين ١٩٥٨م و ١٩٦٤م وتشمل اتجاهات الحياة الأدبية والثقافية في مجالاته المختلفة. في الدراسات الأدبية وفي الشعر والقصة والترجمة والتأليف بصفة عامة وانعكاسات ذلك كله على وسائل الإعلام المختلفة: في الصحافة والإذاعة والتلفزيون. [٢]

وكنموذج من نقده في هذا الكتاب نأخذ نقده لديوان الدكتور عبدالقادر القط (ذكريات شباب) وقد بدأ نقده من مقدمة الديوان لأنه يعتبرها جزءاً لا يتجزأ منه.

ويتساءل بدايةً إلى أي مدى يعتبر ديوان الدكتور عبدالقادر القط صلة بين القديم والجديد؟ ثم يقول إنه من حيث الموضوع يمثل تجربة إنسانية قديمة قدم عاد، ولكن التجارب الإنسانية لا تشمط ولا تشيب لأنها متجددة بتجدد البشر، والإحساس بجمالها حين تصاغ شعراً يكون عن طريق تجاوب القارئ معها.

ويستشهد هنا بمقولة تولستوى في كتابه (ماهية الفن) حين يوقظ الإنسان في نفسه شعوراً جربه يوماً فينقله عن طريق الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الصور المرسومة بحيث يصل هذا الشعور نفسه كما هو للآخرين.[٣]

ويسأل: متى يكون الشاعر أعمق تأثيراً في نقل تجاربه الذاتية للقارئين، عندما يكون منغمساً في التجربة كما هو حادث مع الدكتور القط. أو عندما يوقظ

---

(١) مجلة الأدب الإسلامي، المجلد الرابع ، العدد الرابع عشر / شوال/ ذوالقعدة / ذو الحجة ١٤١٧هـ مطابع مؤسسة الرسالة بيروت ، ص ١ الافتتاحية .

(٢) مقالات في النقد الأدبي ، ص ٥.

(٣) المرجع نفسه ص ٧٢.

تجربته من مرقدها بعد أن يكون قد تمثلها وعاش فيها بوجدانه فترة ما؟ ويرى أن الانغماس في التجربة يكون حصاده شعر فيه انفعال حاد، ولكن ليس فيه عمق الخواطر وترتيبها، فيه الحرارة ولكن ينقصه التمثل في معظم الأحيان. ويعتقد هدارة أن معظم صور عبدالقادر القط يحس فيها القارئ الجهد والمشقة، ويرجع ذلك إلى كونها لم ترسب في أعماق لا وعيه كثيراً، ولكنه آثر أن يخرجها وهو في حرارة الانفعال بها. (١)

ويفترض أن هناك محبوبة واحدة وراء ديوان القط، لأن تجاربه جميعاً –كما يرى– تنثال من تجربة واحدة، حتى تلك القصائد التي يعبر فيها الشاعر عن واقع مجتمعه القلق المضطرب الذي كان يعيش فيه كانت صادرة عن تجربة الشاعر في حبه. (٢)

ويرى هدارة أن اتجاه الشاعر اتجاه رومانسي يتضح له ذلك من طبيعة تجربة الشاعر الذاتية واقترانها بالحيرة والقلق والإحساس بالحرمان، واتجاه الشاعر إلى الطبيعة في كثير من المواضع كذلك محاولة هروبه في قصيدته (جنة الأوهام). (٣)

ويرجع اتجاه الشاعر الرومانسي إلى تأثره بالاتجاه الوجداني الذي غلب على أكثر شعراء جماعة أبوللو التي وجدت قبل الحرب العالمية الثانية وقد كان لهذه الجماعة أثر لا ينكر على الشباب في ذلك الوقت، وهو بذلك ينكر ما ذكره الشاعر نفسه من تأثره بالظروف السياسية والاجتماعية التي صاحبت الحرب العالمية الثانية. (٤)

ويرى أن عبدالقادر القط يختلف عن أغلب شعراء هذه الجماعة في أنه غير متشائم دائماً وإن كان أحياناً "يتصيّد" الحزن كما في قوله:

---

(١) مقالات في النقد الأدبي ص ٧٢–٧٣.

(٢) المرجع نفسه – ص ٧٦.

(٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٤) المرجع نفسه ص ٧٦.

لـــــــي يـــــــا ليلـــــــي فـــــــؤاد راصـــــــد

يلمـــــــح الأشـــــــجان فـــــــي الأفـــــــق البعيـــــــد!

ولكنه في الحقيقة قلق دائم، متحيرٌ ملول كما في قوله:

ســـــأمٌ ينفـــــث فـــــي الكـــــون الســـــأم

لـــــيس يرضـــــى عـــــن مكـــــان أو زمـــــن

ينشـــــد الجـــــدة حتـــــى فـــــي الظلـــــم

لـــــيس يغنيـــــه قبـــــيح أو حســـــن

وربما ينتهي هذا القلق إلى نوع من التفاؤل لا نجـده عنـد كثيـرين مـن الرومانسيين الوجدانيين، ويتضح لنا هذا التفاؤل في قصيدة (عرافة) حيث يقول:

هـــذى الحيـــاة لنـــا ونحـــن اليـــومَ مـــن أربابهـــا

تحيـــا بنـــا وشـــبابنا الريـــان نبـــعُ شـــبابها

تخشى الغيوب؟ ومـــا الغيـــوب؟ ومـــا ظـــلام حجابهـــا

هـــي ضـــلّةُ الأوهـــام فـــي بيـــداء مـــن أوصـــابها

واتجاه شعر القط ليس رومانسياً خالصاً – في رأيه– ولكنه مشوب بنوعٍ من الرمزية الإيمائية نجدها أحياناً في الموضوع وأحياناً في التعبيـر ويتضـح هـذا الاتجاه الرمزي في قصيدتي "انطلاق" و"لن أنام" وقد أشار القط في مقدمته إلى أن بذور التطور الاجتماعي والسياسي موجودة في قصيدته "لن أنام" ولكن هدارة يرى أنها تمثل جانباً من القلق الذي كان يسود حياة الشاعر.

يقول الشاعر في أبياتها الأولى:

لا لـــــن أنـــــام وللظـــــلام بغرفتـــــي كـــــفٌ أرهـــــا

ســـــأنير شـــــمعتي الضَّـــــئيلة ثـــــم أســـــهر فـــــي ضـــــياها

وأبيـــــتُ مرتفقـــــاً بنافـــــذتي يـــــؤرقني صِـــــباها

وأراقـــــب الـــــدّرب الملـــــئ بعصـــــبةٍ ثَقُلـــــتْ خُطاهـــــا

فهو يفسر كلمات الشاعر ويقرأ ما وراءها فالشاعر يقول لحبيبته: إذا كنت هجرتني فهجرني النوم من أجلك، فإني سألتفت الآن إلى دوري في إصلاح هذا المجتمع الفاسد، وسيجافيني النوم في سبيل تلك الغاية لا في سبيلك. (١)

وبذلك لا تخرج القصيدة عن الاتجاه العام للديوان في رأيه. والقط كما يرى هدارة حريص في كل بيت من أبياته –تقريباً– على إحداث صورة تعبيرية جديدة ويكاد يقصد إلى ذلك قصداً تحس معه بالإسراف في الصنعة وبالثراء الفاحش الذي يدعو إلى التخمة أحياناً. (٢)

ويضرب مثلاً لذلك بالصور التعبيرية في قصيدته "قلق" فهو يجد أن الصور التعبيرية في القصيدة تسهم في إحداث هذا القلق فهناك "إحساس يتنزي" و"أخلاط تضطرب" و"معان لها وخز" و"أمان تلتهب" و"حريشوي اللهاة" وكل هذه الصور ليس فيها غرابة – كما يرى هدارة– ولكنه يستغرب الصورة في قول الشاعر:

لست أدريه ولكني أحسه * في سياطٍ من حنين قانيات

فهو يرى أن هذا التعبير في مكانه من القصيدة لأنه يشعر القارئ بعذاب الشاعر حتى بحنينه، فله لذع السياط في نفسه أما صفة اللون هنا التي تثيرها كلمة "قانيات" فهي إضافة –كما يرى هدارة– تسهم في دقة التأثير النفسي لأنها تلون عذاب الحنين بلون الدم. (٣)

ويمضى هدارة في الوقوف على أبيات قصائده محللاً وموضحاً رؤاهُ في تؤدةٍ ودقةٍ يقول معلقاً على قول الشاعر:

اسكتي أيتها الأحلام فالبلوى تغني

ألف بوقٍ ألف طبل من أغانيها بأذني

---

(١) مقالات في النقد الأدبي – ص ٧٨.

(٢) المرجع السابق –ص ٧٩.

(٣) المرجع السابق –ص ٧٩.

هناك صور يردها القارئ المتذوق والناقد لعدم صدق أدائها النفسي وعدم تطابق الشكل مع المعنى. وهو يرى أن هذه الصورة منها؛ فغناء البلوى قضاء على الأداء النفسي الذي يريد الشاعر أن يوصل معناه –عن طريقه– إلى القاري فالبلوى قد يكون لها حنين أو نشيج أو عويل أو أي معنى يوحي به إزعاجها للشاعر بعد انهيار أحلامه أما "الغناء" فلا مكان له في هذا التصوير. (١)

ويلحظ هدارة تأثر الشاعر تأثراً عميقاً بالشعر العربي القديم في ألفاظه وصوره ويرى أن هذا طبيعي لأن قراءات الشاعر وثقافته تفرضان عليه إطاراً معيناً لأنهما ترسبان في ذاكرته وقارن بين قول الشاعر:

لفتات مثلما يلهو شعاع

عابث المرآة في كف الوليد

والصورة البلاغية القديمة "والشمس كالمرآة في كف الأشل" ويرى أن الصورتين متفقتان في تكلفهما واصطناعهما اصطناعاً. (٢)

ثم يعرض لقول الشاعر:

دمعةٌ في الليل ما أروعها * تتلوى مثلما ينساب صل

ويرى أن هذه الصورة لم تستكمل أداءها النفسي فالشاعر لم يوفق فيما أراد من التأثير على النفوس لانعدام التوافق بين طرفي التشبيه، لأن انسياب الصل يثير الفزع ولكنه لا يثير الحزن قط. (٣)

وتناول الناقد الألفاظ من حيث موسيقاها ودلالتها فرأى في الديوان كثير من الألفاظ الغريبة مثل الجهام والسؤدد وريّق ويفهق وهناك ألفاظ مبتذلة في نفسها وفي موضعها من العبارة وضرب لذلك مثلاً بقول الشاعر "ولم أستوفِ أيامي"

---

(١) مقالات في النقد الأدبي –ص ٧٩–٨٠.

(٢) المرجع السابق– ص ٨١.

(٣) المرجع نفسه – ص ٨١.

فلفظة الاستيفاء تستخدم بكثرة في حياتنا اليومية بالنسبة للأوراق والمستندات وما إلى ذلك. (١)

وفي الختام لا يخفى هدارة إعجابه بهذه المجموعة الشعرية واحتفاءه بها وإقباله عليها لإحساسه بأنها تعبر عن ماضي حياتي في الفترة الشاعرة، فهي تمثل ذكرى أحلى أيام العمر، نحس فيها حيرة الشباب وقلقهم وانطلاقهم وراء الجمال والخيال، واصطدامهم بواقع الحياة وخاصة في مجتمع كانت موازينه مختلة، وكانت الطبقية والإقطاع يتحكمان فيه.

ويرى أن النزعة "اللاأدرية" التي تسود قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبي ماضي تسربت إلى قصيدة القط "في طريق الحياة" التي يقول فيها:

أتخطى الصخر لا عزماً ولكني أسير

وعلى السائر أن يمضى وإن شق العبور

ما سؤالي! وفؤاد القفر مسلوب الضمير

ليس يصغى لسؤال أو جواب

فديوان القط ليس تجربة فردية فحسب، ولكنه صورة للمجتمع المصري في فترة من حياته. (٢)

ومن خلال نقده لهذا الديوان نرى ملامح لشخصيته التي اتسمت بالصراحة اللاذعة أحياناً – كما ذكر هو عن نفسه – فقد نقد (ديوان القط) بصورة دقيقة مفصلة عبّر فيها عن رأيه في كل صورة وكل كلمة مما يجعل (إعجابه بالديوان) حكماً مفاجئاً للقارئ الذي تعوّد أن البداية بمثل هذا النقد الصريح لا تبشر نهايته بخير.

ومن كتابه دراسات في الأدب العربي الحديث نأخذ حديثه عن طه حسين وصلته بالتراث اليوناني، والكتاب ضمَّ عدداً من البحوث في الأدب العربي الحديث

---

(١) مقالات في النقد الأدبي ص ٨٢.

(٢) المرجع السابق ص ٨٥.

كتبها في فترات مختلفة، وقد جعل البحوث في قسمين: الأول يختص ببحوث الشعر وفنونه المختلفة، والثاني يهتم ببحوث النثر بفنونه المتعددة. وبعض بحوث الشعر أو النثر يتناول ظواهر وقضايا عامة تشمل الأدب العربي المعاصر بنظرة كلية، وبعضها الآخر بتناول أدبياً بعينه في ظاهرة خاصة، أو في عمل أدبي محدد. (١)

ويبدأ حديثه عن فكر طه حسين ويرى أن موقفه من التراث اليوناني عنصر رئيسي في دراسته، وملمح أصيل من ملامح اتجاهه الأدبي، ويقرر أن موقفه من التراث اليوناني قد بدأ وهو في مرحلة الثورة على دراسته الأزهرية وإقباله على محاضرات الجامعة المصرية. (٢)

ويرى هدارة أن موقف طه حسين من التراث اليوناني جزء من موقفه العام بالنسبة للأصالة حيثما كانت، وأنه ينسجم تماماً مع موقفه من التراث العربي،و لم تكن ثورة طه حسين على الدراسة الأزهرية ثورة على الأصالة ولا على التراث، كما فهم الذين تخدعهم الظواهر السطحية أو الذين يخادعون بها، بل كانت في حقيقة أمرها ثورة في سبيل الأصالة وملأن أجل التعلق بالتراث. (٣)

ويعتقد أن ثورة طه حسين كانت ثورة على الجمود والعقم في الدراسة الأزهرية وأنه كان يريد أن يتخطى كتب الشروح والحواشي ليعود إلى المناهل الأصيلة في دراسة علوم العربية وليعيد للأدب مكانته التي فقدها في أروقة الأزهر. (٤)

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث- محمد مصطفى هدارة- دار العلوم العربية بيروت- الطبعة الأولى ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م-ص ٧.

(٢) دراسات في الأدب العربي الحديث ، ص ٢٥٣.

(٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٤) المرجع نفسه ص ٢٥٤.

ثم استهوت محاضرات الجامعة المصرية طه حسين لأنها منفتحة على الثقافات الأخرى وقد تأثر بأستاذ الفلسفة الإسلامية* "سانتيلانا" وأدرك عمق الثقافة اليونانية وأصالتها وأثرها الضخم في الثقافة العربية الإسلامية، وقد أعجب طه حسين باللغة التي كان يستخدمها المستشرقون بينما كان أساتذته في الأزهر يستخدمون العامية. (١)

فلما ذهب طه حسين إلى فرنسا، كان لديه الاستعداد للإقبال على الثقافة اليونانية والتراث اليوناني يشمل الروماني أيضاً وكان هذا المفهوم واضحاً في ذهن طه حسين، فهو يقول في بعض كتاباته إن الأدب الروماني إنما ارتقي حقاً حين أثر فيه الأدب اليوناني، فالرومان تلاميذ اليونان في الأدب والفن والفلسفة. (٢)

وذكر هدارة أن طه حسين درس اللاتينية في أول بعثته في باريس، ولما ذهب إلى مونبليه درس اليونانية وآدابها وتاريخها. وصار أستاذاً للتاريخ القديم اليوناني والروماني في كلية الآداب بعد عودته إلى مصر عام ١٩١٩م وظل كذلك حتى عام ١٩٢٤م. ويرى هدارة أن موقف طه حسين من التراث اليوناني ليس مجرد دراسة وتدريس، وإعجاب ومحاولة نقل هذا الإعجاب إلى عامة المثقفين، بل كان أبعد من ذلك أثراً، وأوسع دائرة. إن طه حسين يرى أن التراث اليوناني مصدر الحياة العقلية التي لا تزال الإنسانية متأثرة بها إلى اليوم وإلى غد وإلى آخر الدهر! ويرى أن هذا التراث أثر في الرومان والعرب، وأثر في الإنسانية القديمة والمتوسطة وأنه يؤثر الآن في الإنسانية الحديثة وسيؤثر فيها إلى ما شاء الله. (٣)

---

* سانتيلانا دفيد Santillana David (١٨٥٥ – ١٩٣١م) مستشرق إيطالي ولد في تونس من أسرة يهودية ذات أصل أسباني قديم ، يُعد من خيرة الباحثين في الفقه المالكي . انظر: طبقات المستشرقين ، عبدالحميد صالح حمدان، القاهرة، مكتبة المدبولي (١٩٩ –) ص ١٤٥.

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ، ص ٣٥٤.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥٥.

(٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

ويرى طه حسين أن الحضارة اليونانية ورثت الحضارة المصرية والبالبلية والفينيقية، فأصبحت بذلك مستودع الماضي كله وأساس الحاضر والغد، وأنها أثرت في الشرق تأثيراً خطيراً فقد نشأ من اختلاط اليونانيين والشرقيين مزاج خاص نستطيع أن نجده في دراسة الفلسفة الإسكندرية أو آداب الإسكندريين. وتطبيقاً لهذا الإيمان بدور الثقافة اليونانية في الماضي والحاضر والمستقبل دعا طه حسين إلى نشر التراث اليوناني وإذاعته والإقبال عليه. (١)

ولما نفضت مصر عن نفسها وصمة الاحتلال، فكر طه حسين في حفر مجرى جديد للثقافة لتواكب ثقافة الأوربيين ونهضتهم، فإذا كنا في هذا العصر الحديث نسلك سبيل الأوربيين لا في حياتنا العقلية وحدها، بل في حياتنا العملية على اختلاف فروعها، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الأوربيين في فهم هذه الحياة التي استعرناها. (٢)

ولما كانت النهضة الأوربية الحديثة قد قامت في أدبها على أساس التراث اليوناني والروماني، دعا طه حسين إلى تعليم اللغتين اليونانية واللاتينية لا في الجامعة وحدها، بل في التعليم العام قبل كل شيء.

وأنكر عليه كثيرون هذه المحاولة ورأوا فيها دعوة صريحة للانقطاع عن التراث العربي الإسلامي، والارتماء في أحضان الفكر الغربي منهم المازني في كتابه (قبض الريح) والدكتور محمد محمد حسين في كتابه (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر). (٣)

ويرى هدارة أن من هاجموا طه حسين في موقفه من التراث اليوناني لم يفهموا موقفه في صورته المتكاملة، وأنهم أرادوا أن يرضوا عواطفهم ويهدهدوا

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٥٦.

(٢) المرجع السابق ص ٢٥٧.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٥٨.

ميول العامة على حساب الحقائق التاريخية، أو أنهم استمرأوا واقع التخلف، فلم يستفزهم إلى التجديد والتغيير طموح فكري. (١)

ويختم هدارة بحثه ورؤيته بالتأكيد على أن التراث اليوناني قد عاش في نفس طه حسين وفكره شامخاً حياً، وجد فيه روعة الماضي والحاضر وأمل المستقبل، واستخلص منه كثيراً من أسس منهجه في دراسة الأدب ونقده، واستوحاه في بعض وسائله الفنية في أدبه وتمثله ركيزة لمستقبل الثقافة في مصر، وتحمل في سبيله الكثير من العنت، بل تحمل في سبيل الأصالة والإبداع والتجديد والثقافة الإنسانية التي لا تعرف حدوداً ولا عصبية لجنس أو دين. (٢)

فهو إذن معجب بآراء طه حسين ومدافع عنها أيضاً، وقد أثارت آراء طه حسين الداعية إلى تمثل الحضارة الغربية قديمة أو حديثة حفيظة الحادبين على تراث هذه الأمة ورأوا في دعواه هذه تنكراً للأصالة، وللحضارة العربية والإسلامية. (٣)

أما من كتابه تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان فنأخذ حديثه عن شعر الدكتور عبدالله الطيب المجذوب، بدأ حديثه عن الشاعر بوصفه "بالمتحير" بين تيارين: تيار تقليدي محافظ يحاول أن يلحق بغبار النماذج الجاهلية القديمة، وتيار تقليدي مجدد يحس أصحابه فجأة أنهم في القرن العشرين فيحاولون التجديد فينحرف بهم قليلاً إلى ألوان شكلية من التعبير، يبعدهم عن أصالة التقليد، ولا يستطيع أن يهبهم روح التجديد، ومن هنا كان وصفه لاتجاههم الكلاسيكي بأنه (متكلف زائف). (٤)

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٥٩.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥٩-٢٦٠.

(٣) انظر: طه حسين حياته وفكره في ميزان الإسلام- أنور الجندي، دار الاعتصام الطبعة الثانية ١٩٧٧م ص ٣٣ والاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر: محمد محمد حسين- مكتبة الآداب ومطبعتها ١٩٦٥ ج ٢ ص ٣٤٨.

(٤) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان- محمد مصطفى هدارة- دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٧٢م -ص ١٤٥.

وهو يرى عبدالله الطيب نموذجاً مثالياً لأنواع من الاضطراب والتحير، لا في مذهبه الأدبي فحسب، ولكن في تكوينه النفسي، وفي شخصيته الواقعية، فهو من أسرة المجاذيب الراسخة في الدين وهو في حياته الخاصة لا يقيم وزناً كبيراً للدين، وهو يجمع بين الثقافتين العربية والإنجليزية ولكن آثار الثقافة الأجنبية لا تظهر في شعره إلا من ناحية ميوله وعواطفه. ويواصل على ذات المنوال فيقول: أول ما يطالع قارئ شعر عبدالله الطيب المجذوب إحساسه فهو إن عاش بجسمه في القرن العشرين، إلا أنه بروحه وفكره يعيش في العصر الجاهلي، حتى لتحس أنه يكاد يصطنع أسلوب الحياة نفسه الذي كان يصطنعه الجاهليون. ولكن الأصالة تخونه في أحيان كثيرة فيبدو التكلف والتقليد واضحين في الشكل والمحتوى على السواء بحيث يبدو كالممثل الذي يلبس ملابس القرون الوسطي وفي يده ساعة حديثة الطراز. (١)

ويرى أن عناصر التقليد والتكلف واضحة في كل ما يخطه الشاعر، فهو لا يزال في معظم قصائده يقف على الأطلال كما وقف الشاعر القديم ولا يقتصر تقليده على مطالع القصائد فحسب ولكنه يلتزم النهج الشعري القديم معظم أجزائه.(٢)

ويرى في اهتمام الشاعر بشرح المفردات الحوشية في نهاية قصائده دليلاً على اصطناع الشاعر للألفاظ الجاهلية وإحساسه ببعدها عن روح العصر. ويتهمه بالإغراب في لغته وتباصره بالغريب، بحيث تصبح قصائده متوناً لغوية تصلح لاستذكار المفردات الغريبة، شأن متون رؤية والعجاج في العصر الأموي وإن افترقت عنها افتراق ما بين العلم والتعالم والطبع والتكلف. (٣)

---

(١) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان المرجع نفسه ص ١٤٦.

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٦-١٤٧.

(٣) المرجع نفسه ص ١٤٧.

فهو يرى أن الشكل في شعر عبدالله الطيب يفرض نفسه على القارئ فرضاً لا يجد منه مهرباً ، فهو يشعرك منذ البداية أنه يعيش في إطار عصر زمني يختلف عن إطار العصر الحقيقي الذي يعيش فيه ، على الرغم من اتصاله بمشكلات واقعه ومجتمعه في الظاهر [١] .

وهو يرى : "أن الكلمات التي تحتاج إلى شرح وتفسير يلحق بالقصيدة أو التي تضطر القراء إلى الرجوع للقواميس لاستنطاقها عن معناها إنما تعرق عملية التجاوب بين الشاعر والقارئ"[٢].

ويمكننا أن نرد عليه بما ذكره في ذات السياق عندما قال : "قد تكون هذه الردة الجاهلية رداً على ما أصاب الشعر في هذه الأيام من تطور في الشكل والمضمون لا يرضى عنه الدكتور عبدالله الطيب وكثير من الذين لا يحبون التكيف مع الجديد ويحدث ذلك دائماً في فترات التطور الفكري وضرب مثلاً بما حدث في الدولة العباسية[٣] .

فيمكننا أن نقول أن هذه النزعة الجاهلية عند عبدالله الطيب ما هي إلا محبة ومحاولة منه لإحياء اللغة .

وأرى تحيزاً واضطراباً في رؤية هدارة لشخصية عبدالله الطيب، فكلامه عنه في بعض الأحيان شهادة له لا عليه ودليل على أصالته وتمسكه بالتراث وحبه له أنظر إليه يقول: "أول ما يطالع قارئ شعر عبدالله الطيب المجذوب إحساسه بان الشاعر يعيش في إطار شعري قديم، لا يستطيع الخروج منه، فهو إن عاش بجسمه في القرن العشرين، إلا أنه بروحه وفكره يعيش في العصر الجاهلي...".[٤]

---

(١) صحيفة الصحافة، عدد ١٩٦٧/٩/١٦م،ص ٩ ، وتيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ١٦٢.

(٢) المرجع السابق والصفحة نفسها .

(٣) صحيفة الصحافة، عدد ١٩٦٧/٩/١٦م ، ص ٩.

(٤) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ، ص ١٤٦.

وأرى تناقضاً في رؤيته النقدية إذا قارنا بين رأيه السابق في فكر عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين ورأيه في الدكتور عبدالله الطيب وموقفه من التراث العربي الأصيل؛ فبينما يشيد هدارة بآراء طه حسين في الدعوة إلى التمسك بأهداب الحضارة الغربية ويرى أنها بطريقة أخرى دعوة إلى التمسك بالتراث. (١) نراه يصف تمسك عبدالله الطيب بالأساليب القديمة في التعبير بالتكلف والزيف والبعد عن روح العصر.

ولا أدرى لماذا لا يكون تمسك عبدالله الطيب بالإطار القديم في الشعر دعوة منه للتمسك بالأصالة، وإغرابه في اللغة محاولة لبعث اللغة حيّة فتيّة بعد أن أصابها الضعف والوهن (وتباصره بالغريب) علماً لا تعالماً*.

وهو الذي قال عنه طه حسين في تقديمه لكتابه القيم المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: "... وقد عرض الكاتب للشعر فأتقن درس قوافيه وأوزانه، لا إتقان المقلد الذي يلتزم ما ورث عن القدماء، بل إتقان المجدد الذي يحسن التصرف في هذا التراث، لا يُضيع منه شيئا، ولكنه لا يفنى فيه فناءً...".

ورأى في كتابه (طرفة أدبية نادرة) ومزاجاً من العلم والأدب جميعاً. (٢)

وهدارة لا يتهم عبدالله الطيب في علمه يقول : "ثم إن إثبات علم الدكتور الطيب الواسع باللغة لا يعني إثبات شاعريته بل لعل الأمر يؤدي إلى النقيض فما رأينا علماء من قبل يجود شعرهم وإلى هذا أشار ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء "(٣) .

---

(١) انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٥٣.

* وقد ورد هذا الاتهام في صحيفة الصحافة في عدد ١٩٦٧/٩/١٦م في نقد وجهه لقصيدة عبدالله الطيب (عند الأقدار) والتي أهداها للمسجد الأقصى ونشرها في عدد ١٩٦٧/٩/٩م .

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها- عبدالله الطيب- الجزء الأول مطبعة الحلبي- الطبعة الثالثة ١٩٨٩م ص ٨.

(٣) صحيفة الصحابة عدد ١٩٦٧/١٠/٧م .

لقد عاش عبدالله الطيب كما عاش طه حسين في القرن العشرين وهاجر كلاهما إلى الغرب طلباً للعلم وتأثرا بآدابه ، فتعلق طه حسين بالتراث اليوناني وتعلق عبدالله الطيب بالتراث العربي وأحبه وصار جزءاً لا يتجزأ من شخصيته ، وهو لم يكن شاعراً فحسب بل كان أديباً وقارئاً وحافظاً للسيرة والتاريخ وهذه الثقافة أصبحت لا تنفصل عنه ؛ فمن يستمع إليه أو يقرأ له لا يحس تكلفاً في حديثه ويمكننا اعتباره من الجيل الرائد الذي بعث اللغة العربية حيةً تسعى بين الناس. ولا نقول أن عبدالله الطيب لا يحب الحضارة الغربية فقد كان محباً للإنجليز كما يقول عنه أ.د. زكريا بشير إمام*: "في شخصية عبدالله الطيب حب للإنجليز ولكنه حب في حدود ، فهو لا يعلي من شأن الحضارة الغربية والإنجليزية على الحضارة العربية الإسلامية" . (١)

* أستاذ الفلسفة والفكر الإسلامي بالجامعات السودانية.

(١) عبدالله الطيب ذلك البحر الزاخر (دراسة تحليلية لحياته ونظرياته في الأدب والحياة) زكريا بشير إمام ، الخرطوم ، ٢٠٠٨م ، الطبعة الثالثة ، ص ٦٤.

المبحث الثالث

محمد مصطفى هدارة مع معاصريه

قال عنه عبدالقدوس أبوصالح*: "رحم الله الدكتور محمد مصطفى هدارة... فما كان إلا سيفاً ماضياً، شاء الله له أن يُشهر نصرة للحق وإزهاقاً للباطل... وهل عرفت الساحة الأدبية رجلاً أصدق منه لهجة، وأكثر منه جرأة، وأثبت منه جناناً، وأقوى منه عارضة في الذود عن تراث الأمة، وتأصيل الأدب الإسلامي الذي يعد رائداً من رواده الأوائل. وكان لا يحسن المصانعة والمدارة، ولا يخاف في الحق لومة لائم ولا أذى غاشم... ولقد كان قمة شامخة في الأدب والنقد، يعرف ذلك من قرأ كتبه، أو أطلع على مقالاته، أو مناظراته، أو استمع إلى محاضراته.

ولقد بلغ من موهبته وتفوقه في مراحل الدراسة ما سمعته من أستاذ الجيل الدكتور محمد محمد حسين- رحمه الله- حين قال لي: "لم يتخرج عليَّ أحدٌ في مقدرة الدكتور هدارة" وبلغ من ذلك أيضاً أنه ألف قبل تخرجه من مرحلة الإجازة كتاباً عن "التجديد في شعر المهجر" أصبح من المراجع التي يُعتد بها في موضوعه، كما أصبحت رسالته التي نال بها درجة الدكتوراه عن "اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري" من أهم المصادر عن تطور الشعر العربي في تلك الفترة المهمة من تاريخنا الأدبي".(١)

وقال عنه أ.د. محمد زكريا عناني الأستاذ بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية: "لقد كان محمد مصطفى هدارة ظاهرة بالمعنى الكامل للأبعاد، و"مؤسسة" أسست على التقوى والورع والعلم والإيمان..". (٢)

وقال عنه الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي الأستاذ المتفرغ بكلية الآداب جامعة الإسكندرية: "الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة ظاهرة متميزة

---

* رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية ورئيس تحرير مجلة الأدب الإسلامي.

(١) محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات-ص ٥-٦.

(٢) المصدر نفسه ص ١٥.

في تاريخ الحياة الجامعية والعلمية المعاصرة في مصر والعالم العربي، فهو يحمل في وعيه ولا وعيه تراث الحضارة العربية والإسلامية، يدرك مسؤوليته تجاه هذا التراث، ويعرف مكانته وقدره، لم يتنكب عن فهم الظروف التي أحاطت بعهود تراثنا القديم في فتراته المتعاقبة، بل هو يشعر دائماً بوطأة ذلك التراث حين يتكلم أو يعمل، كما كان يعي في ذات الوقت ما تضيفه الحضارة الغربية والفكر المعاصر من دفعات حية، تواكب حركة التطور المعاصرة والمصاحبة لنهضتنا الحديثة، في شتى مجالاتها المختلفة. (١)

وكان يصدر في هذين المجالين عن تفكير هادئ ذي بعدين أساسين: الشمول والعمق، ويدفعه دائماً طموح وثاب، لا يركن به إلى اليأس، بل يدفعه إلى النجاح المتصل، وما كان ذلك يتحقق لولا ما يتحلى به من درجة عالية من التوازن المتناغم بين ممارسته العملية للحياة، سواء على المستوى الخاص والعام، وتخطيطه النابع عن ذهنية سوية ومنظمة، تجمع بين التنظير والتطبيق بين الخيال (الديناميكي) والواقع الحركي. (٢)

أضف إلى هذا أنه ينطلق في أقواله وأعماله من إيمانه العميق بالله خالق السموات والأرض، ثم من ركنين إذا توازنا فلا ثالث لهما في هذا الكون، الأخلاق والحرية، فلا إنسان بدون أخلاق، ولا حياة بدون حرية إنهما عنده حبتا قمح في سنبلة واحدة، أو هما جنينان في رحم واحد، فإذا انتهكت الأخلاق وانعدمت الحرية فلا مكان للإنسان على الأرض، كما أن المبدأ الأخلاقي والرأي المستقل الحر هما عنده الأساس في تقويمه للشخصية والحكم عليها. (٣)

أيديولوجية الدكتور هدارة ذات رؤيا عميقة وشاملة، لكنها تنطلق من الواقع وتصب فيه، إنها بسيطة ومركبة في آن واحد.

---

(١) محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ١٧.

(٢) المرجع نفسه ص ١٧.

(٣) المرجع نفسه ص ١٨.

وتظهر هذه الأيديولوجية بوضوح في نهجه العلمي، سواء على مستوى التدريس في قاعات المحاضرات أو على مستوى التأليف والبحث العلمي في دراساته وأبحاثه، إنه النهج العلمي الذي يعتمد على أساليب البحث الحديث في محاولة تبغي الشمول والدقة في فهم زوايا الموضوع الذي يطرح، وأطر التفكير التي تحتويه وتتضمنه مع احترام للآراء السابقة دون خضوع لها، أو استسلام لما تفرضه، ومع الحرية في المناقشة وإبداء الرأي المبني على المنطق والصادر عن منهجية في النظر وموضوعية في الأحكام. (١)

وقال عنه د. سعد أبوالرضا الأستاذ بكلية الآداب ببنها، ونائب رئيس تحرير مجلة الأدب الإسلامي: "آمن بفكرة الأدب الإسلامي، فكان حجة في الحديث عنه، بل لقد كان من أوائل المؤصلين لمذهب الأدب الإسلامي، وتصدى لمن لم يفهموا الفكرة حيثما كانوا،... ولقد كان هذا التوجه الإسلامي ديدنه في كل ما يكتب، من مقالات وبحوث، ودراسات وكتب".(٢)

ويرى د. سعد أن العاملين اللذين شكلا فكر هدارة وشخصيته الثقافية هما عنايته بالتراث واتصاله بالمتغيرات.

وقد أشار إلى تأثره بالأستاذ محمود شاكر واستفادته من فكرة ومنهجه ومكتبته لذلك كان التحقيق لكتب التراث من أهم المجالات التي شغلته، للكشف عن قيمة تراثنا، وإضاءة جوانبه المختلفة، للتأصيل لفكرنا المعاصر، وذلك بتحقيق النصوص، وعرض كثير من قضايا النقد القديم، وتحليلها تحليلاً فنياً مقارناً، بحيث يكشف عن العوامل الفاعلة فيها، وأهم أسسها، ومقارنتها بغيرها، سواء على مستوى نقدنا العربي، أم جهود الأجانب في لغاتهم وآدابهم".(٣)

---

(١) المرجع نفسه ص ١٨.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٧-٢٨.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٩.

وكتب عنه أ.د. محمد زكريا عناني: "... والشيء الذي ينبغي أن يسجل للأستاذ، أنه كان على وعى عميق بمدى مسؤوليته تجاه الواقع الأدبي الذي يعيش فيه، وكان لذلك حريصاً على أن يعايش الحياة الثقافية بالإسكندرية، بما يسمح بالجزم بأنه كان من أكثر أساتذة الجامعة فاعلية، ولعل ما ينبغي أن يوضع في هذا اعتبار رئاسته لنادي القصة بالإسكندرية، وإشرافه أو مشاركاته في العديد من المؤتمرات الأدبية، التي تتصل بالإسكندرية وأعلامها، مثل مؤتمر محمود بيرم التونسي، الذي عقد بالإسكندرية وقدم فيه دراسات موسيقية حول مقامات بيرم التونسي[١] كما كانت له مشاركة فعالة في المهرجان الذي أقيم حول عبدالله النديم[٢]، وحول الرواية في إقليم غرب الدلتا،[٣] ولعل آخر إسهاماته إشرافه على الاحتفالية الكبرى التي تم فيها تكريم د.محمد زكي العشماوي[٤]...".[٥]

وكتبت عنه د. ناهد أحمد الشعراوي الأستاذة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية فقالت "بدأت صلتي بأستاذنا الجليل الدكتور محمد مصطفى هدارة منذ أكثر من أربعة وعشرين عاماً، حينما التحقت بقسم اللغة العربية في كلية الآداب.. وقد كان ما تعلمناه من أستاذنا كثيراً، ليس من خلال عمله في التدريس فحسب، وإنما أيضاً من خلال ما أثرى به المكتبة العربية من مؤلفات متنوعة، فالذي يتأمل مؤلفاته يروعه ذلك الإنتاج بغزارته وتنوعه وجودته: فهو أولاً مؤرخ للأدب، كتب في فكرة التاريخ الأدبي بالقرون، وقدم دراسات في الأدب العربي القديم (في العصر الجاهلي- في القرن الأول الهجري في القرن الثاني الهجري)، وفي الأدب العربي الحديث (التجديد في شعر المهجر- تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان-

---

(١) عقد المؤتمر بالقاهرة عام ١٩٩٣م (برم التونسي في ذكراه المؤية الهيئة العامة لقصور الثقافة).

(٢) راجع: عبدالله النديم: قراءات وأبحاث الكتاب التذكاري إصدار هيئة قصور الثقافة سنة ١٩٩٦م.

(٣) راجع: أبحاث مؤتمر الإبداع الروائي في إقليم غرب الدلتا- إصدار هيئة قصور الثقافة يناير ١٩٩٣م، بإشراف د. هدارة.

(٤) راجع: الكتاب التذكاري الصادر عن هيئة قصور الثقافة سنة ١٩٩٧م بإشراف د. هدارة.

(٥) محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات-ص ٥٧-٥٨.

دراسات في الشعر العربي الحديث- دراسات في النثر العربي الحديث- دراسات عن الشعراء المحدثين والمعاصرين) وفي التراجم الأدبية (المأمون الخليفة العالم ومنهجه في الترجمة الأدبية).

وهو ثانياً ناقد متمكن من أبرز النقاد في الوطن العربي فله (منهج جديد في دراسة السرقات الأدبية- مقالات في النقد الأدبي- دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق).

وهو ثالثاً مترجم عن الإنجليزية (الإسلام لألفردجيوم- يوميات هيروشيما لهاشيا- ملفل الملاح الصغير لجين جولد- قاهر القطب الجنوبي لريتشارد بيرد – في عالم القصة لبرناردديفوتو).

وهو رابعاً مؤلف في التربية والتعليم في مصر وفي البلاد العربية، وهو خامساً صاحب اتجاهات إبداعية في الشعر والرواية والقصة القصيرة".[١]

أما عن شعره فقد كتب د. ربيعي عبدالخالق الأستاذ بكلية الآداب جامعة طنطا: ".. وكلنا يعرف الرجل عالماً أكاديمياً له قدرة ودوره، ولكننا بهذا نكون قد عرفنا عنه شيئاً، وغابت عنا أشياء عمر بها عالمه الشعري.. تفتحت شاعريته مع نهاية العقد الخامس وبالتحديد عام ١٩٤٨م، حيث تدفقت أشعاره في غزارة واضحة إذ بلغت في عامها الأول ما يقرب من سبع عشرة قصيرة ومطولة، ضمت بين دفتيها مشاعر ومشاغل تلك المرحلة السنية... وتتابعت مسيرة عطائه الشعري ولم تقتصر على معالجة همومه الشخصية وإنما تنوعت مجالاتها واتسعت مساربها لتوجهاته الإنسانية والاجتماعية والوطنية. [٢]

نماذج من قصائد في رثائِه:

قال في رثائِه د. عدنان على رضا النحوي: [٣]

---

(١) انظر محمد مصطفى هدارة ، بحوث ودراسات ، ص ٢٣٦.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٤٢.

(٣) أديب سعودي كبير ، له سبعة دواوين وثمان ملاحم شعرية ، وكتب أخرى تزيد من خمسين كتاباً ، عن كتاب محمد مصطفى هدارة ، بحوث ودراسات ، ص ٢٨٧.

حنانيك ! قلبي مـــن اســـاه مفجـــعُ * وفـــي كـــلِّ يـــوم صـــاحبٌ لـــي أودّعُ
تحارُ القوافي مـــن أســـاي وأننـــي * مع الـــذكر للـــرحمن أدعـــو وأخشـــعُ
أبا مصطفى! ويحي! رحلت ولم يزل * صـــدى الـــذكريات الحانيـــات يُرجـــعُ
ومازال في الميدان صـــوتك هـــادراً * ومـــــازال فيـــــه لهفـــــة وتطلُّـــــعُ
ومازالت الأصحابُ تهفـــوا لجولـــةٍ * يضـــمُّهمُ حُلـــوُ البيـــان ويجمـــعُ
ومازال في الساحات طيفُك مشـــرقاً * يُطِلُّ وحشـــدٌ بـــات يُصـــغى ويســـمعُ

ومازال يبكيه إلى أن يقول:

تركت كنوزاً لا يضـــلُّ بهـــا الفتـــى * فيغـــنمُ مـــن زادٍ بهـــا ويُمتَّـــعُ
وتســـعدُ آدابٌ ويغنـــى رجالُهـــا * برأيك يُجلـــى فـــي المتـــون ويســـطعُ
وفي كل دارٍ مـــن جهـــادك جولـــةٌ * وفي كـــل نـــادٍ مـــن بهائِـــك مطلـــعُ
فهذى الرياضُ اليوم تسألُ والربُّـــا * ويســـأل فيهـــا المهرجـــانُ ويفـــزعُ
وهذى رُبا (لكنو)! لقـــاؤك عنـــدها * تحِـــنُّ إلـــى ذكـــرى لقائـــك أضـــلُعُ
وفي المغرب الأقصى نوادٍ تفتحـــت * إليـــك وأكبـــادُ تحـــنُّ وتُولـــعُ
وهذى ربـــا مصـــرٍ وأنـــت فتيُّهـــا * وفارسُـــها ترنـــو إليـــك وتـــدمَعُ
فإنك في دنيـــا المعـــارف جـــوهرٌ * وألماســـة كبـــرى تشـــعُّ وتلمـــعُ
ديـــارٌ تنـــاءت أو دنـــت ومنـــازلٌ * تشُـــدُّ إليهـــا الرّحـــل شـــداً وتـــدفعُ
فلا مرضٌ يثنيك عنهـــا ولا هـــوى * يَـــرُدُّك عـــن حـــق ولا أنـــت تهجـــعُ
عرفتك في هذى المنـــازل فارســـاً * تجـــود وتـــوفى مـــن نـــداك وتنفـــعُ
وقلبـــكُ فيـــاضٌ وغرمـــك صـــادقٌ * وثغـــرك بســـامٌ وكفـــك متـــرعُ
ففي كل يـــوم جولـــةٌ بعـــد جولـــةٍ * لهـــا عبـــقٌ يغنـــى وجـــودٌ يوســـعُ

والقصيدة طويلة وهذه مقتطفات منها وقد كتبت في الرياض* ورثاه أيضاً سعيد عبدالعزيز القماش وهو مدير تعليم بالمعاش من الإسكندرية يقول في قصيدته: (١)

نـــــــــــم هانئـــــــــــاً

فالمجـــــــــــد لـــــــــــك

لم يبــق شــيء ههنــا إلا هلــك

فالبـــــــدر لمـــــا يفتقـــــد

تغـــــدو القبيلـــــة كالفلـــــك

دوارةً... هـــــــــــــــدارةً

آســـــــــادُها... آجامُهـــــــــا

حتـــــى العصـــــافير التـــــي

كانـــــــــــت لهـــــــــــا

رحلـــــــــــت معـــــــــــك

والأنجـــــمُ الزهـــــرُ التـــــي

كانـــــــــــت لنـــــــــــا

صـــــــــــارت حلـــــــــــكْ

ويقول محمد فؤاد محمد على من مدرسة الكوادي بالمنيا في مصر:

دمعـــــــــــةُ... دمعتـــــــــــان..

---

* كتبت هذه القصيدة في ١٤١٧/١٠/٢٥م الموافق ١٩٩٧/٣/٤م وألقيت لأول مرة في مهرجان الجنادرية في الرياض الذي بدأ يوم الأربعاء ١٤١٧/١٠/٢٦هـ وقد كان مدعواً إليه وتوفي رحمه الله قبل المهرجان بيومين. انظر: مجلة الأدب الإسلامي ، العدد الرابع عشر ، شوال، ذو القعدة / ذو الحجة ١٤١٧هـ، ص ١١.

(١) محمد مصطفى هدارة ، بحوث ودراسات ، ص ٢٩١ – ٢٩٥ ألقيت في الإسكندرية ١٤١٨/٤/٢٠هـ.

ولثمـــــــــــــــةُ شـــــــــــــــعر

وصـــــوتٌ مـــــن الـــــنغم المترامـــــي...

وســـــــهمٌ مـــــــن النـــــــور كـــــــرّ

وجـــزع تحـــوم علـــى كـــل غصـــن بـــه

ألـــــفُ ألـــــف قصـــــيدةُ شـــــعر

ونســـرٌ بـــدوِّى فترتـــاع منـــه "الحداثـــة"

ويـــــدخل أربابُهـــــا فـــــي مغـــــارتهم

حـــين يكتـــب خيـــلُ الأصـــالة كانـــت تكُـــرْ

وقال أحمد محمود مبارك وهو شاعر وقاص من الإسكندرية في رثائه:

وهبـــت علينـــا العواصـــفُ هـــو جـــاءَ

تبغـــــــي انتـــــــزاع الفـــــــروعِ...

مـــــــــــن الجـــــــــــذر...

كيمـــا تبعثرهـــا مِزقـــاً مـــن هشِـــيم...

بغيـــــر انتمـــــاء وغيـــــر هُويَّـــــة

وهبّـــت علينـــا العواصـــفُ داجيـــةً...

تُلطّـــــــــــــخ أوراقنـــــــــــــا..

بقتـــــــــــــامٍ بهـــــــــــــيمٍ....

وتطفـــــــــــــئ أضـــــــــــــواءَ...

أحرفنـــــــــــــا العربيـــــــــــــة

إلى أن يقول:

ولـــم تســـتكن أنـــتَ رغـــم اشـــتداد العواصـــف

لـــم تســـتكن أنـــت رغـــمَ سُـــعار المعـــاول

تـــــــدرعت نـــــــورَ اليقـــــــين...

امتشـــــــــقت يراعـــــــــك ســـــــــيفاً

ورحـــــــــــــــــت تناضـــــــــــــــــل

ولم يبعث العصفُ فـــي عزمـــك الصـــلب ضـــعفاً

ومـــا بـــث تصـــلُ السُّـــعار بقلبـــكَ خوفـــا

ظللـــــت تصُـــــدُّ هبـــــوب الضـــــغائنِ...

تحمـــــــى شـــــــموخ الحصـــــــون...

ولـــم تكتـــرث بالسِّـــهامِ التـــي أثخنتـــكَ..

ولا بـــــــــــــــــــــــــالنيوب...

التـــي غُـــرزت فـــي شـــغاف الفـــؤادِ...

ولـــم تُلـــفِ يومـــاً يـــراع الجهـــاد...

لتؤثر فئ السلامةِ فـــي موكـــبِ الخـــانعين... (١)

والقارئ لآراء هؤلاء الأدباء والنقاد والشعراء حول شخصية الناقد والإنسان محمد مصطفى هدارة يلحظ بوضوح أنهم التقوا حول أفكار محددة وهـــي : أنـــه تميز على المستوى الشخصي والإنساني بالتقوى والورع والصلابة والمثابرة، أما على المستوى الأكاديمي والعلمي فقد أجمعوا على أنه تميـــز بالنشـــاط وغـــزارة الإنتاج وتنوعه وهو كذلك متفاعل مع القضايا العلمية والأكاديميـــة فـــي مدينتـــه العريقة الإسكندرية ووطنه مصر والعالم العربي والإسلامي ، بل إن له اهتمامـــاً بالتراث الإنساني عموماً *.

وقد جمع بين الأصالة والمعاصرة ، فهو كما يقول الـــدكتور محمـــد زكـــي العشماوي : "يحمل في وعيه ولا وعيه تراث الحضارة العربية والإسلامية ... كما

---

(١) محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ٣٠٠-٣٠١.

* لمعرفة المزيد انظر: موقع .Moderneqypt.bibalex.org

يعي في ذات الوقت ما تضيفه الحضارة الغربية والفكر المعاصر من دفعات حيـــة تواكب حركة التطور المعاصرة والمصاحبة لنهضتنا الحديثة"[١].

وهو من أوائل المؤصلين لمذهب الأدب الإسلامي وكان التوجـــه الإســـلامي ديدنه في كل ما يكتب من مقالات وبحوث وكتب والصورة التي رسمها الشـــعراء الذين رثوه لا تخرج عن هذا الإطار .

فنرى المثابرة والصلاة في قول د. عدنان النحوي :

فلا مرضٌ يثنيك عنهـــا ولا هـــوى * يَـــرُدُّك عـــن حـــق ولا أنـــت تهجـــعُ

ويقول عنه د. محمد فؤاد محمد :

حـــين يكتـــب خيـــل الأصـــالة كانـــت تكُـــر

ويقول أحمد محمود مبارك :

لم تستكن أنت رغم اشتداد العواصف

لم تستكن أنت رغم سُـــعار المعـــاول

ورحـــــــــت تناضـــــــــل ....

---

(١) انظر ص ٣٢ من هذا البحث .

الفصل الثاني
قضايا النقد العربي القديم
عند محمد مصطفى هدارة

المبحث الأول: **قضية اللفظ والمعنى**

المبحث الثاني: **قصية القِدم والحداثة**

المبحث الثالث: **قضية السرقات**.

المبحث الرابع : **قضايا أخرى** .

أ/ الشعر وقضية الصدق والكذب.

ب/ عمود الشعر ونهج القصيدة.

ج/ الرواية والرواة .

المبحث الأول

قضية اللفظ والمعنى

"اللفظ والمعنى قضية واحدة لها جانبان منفصلان ينضوي إلى كل منهما قبيل من الشعراء والنقاد. وهذه القضية شغلت أذهان الباحثين أمداً طويلاً لأن الخلاف عليها – في الواقع– خلاف على جوهر الأدب وماهيته.

ولذا كانت أساساً من أسس النقد في كلِّ لغة، في القديم والحديث على السواء"(١).

ويرى هدارة أن هذه القضية نشأت في النقد العربي بعد تساؤل النقاد عن إعجاز القرآن: هل هو معجزٌ بلفظه أم بمعناه، ثم نقلوا هذا التساؤل إلى الشعر، وقد انقسم الشعراء– تبعاً لخلافهم حول هذه القضية– مذاهب شتى في أشعارهم(٢).

وقد انتقد رأى بدوى طبانة الذي يرجع أساس الخلاف على اللفظ والمعنى إلى خلاف عنصري فيجعل الذين تشيعوا للألفاظ من العنصر العربي، والذين تشيعوا للمعاني من الأعاجم(٣) ويرى هدارة أن هذه النظرة ضيقة إلى حد بعيد وأن صاحبها لم يخرج بها إلى دائرة النقد العام ليربط بينها وبين مثيلاتها في نقد الأمم الأخرى. م(٤).

وفي كتابه "مقالات في النقد الأدبي" يعرض هدارة لقضية اللفظ والمعنى من خلال حديثه عن موقف النقد في الصراع بين القدماء والمحدثين في الأدب العربي فيقول: "لم يكن نقاد العرب وحدهم هم الذين توصلوا إلى المبدأ القائل بأن الأول لم

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة– محمد مصطفى هدارة– طبع ونشر مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٧م ص ١٩٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه والصفحة ذاتها وللمزيد أنظر: دلائل الإعجاز– أبوبكر عبدالقاهر عبدالرحمن بن محمد الجرجاني– تحقيق محمود محمد شاكر– دار المدني جدة– الطبعة الثالثة ١٩٩٢م– المجلد الثالث–ص ٥٧٥.

(٣) هامش ص ١٩٦، مشكلة السرقات في النقد العربي، وقد ورد هذا الكلام في كتاب: أبوهلال العسكري ومقاييسه البلاغية– ص ١٣١ ولم أعثر عليه.

(٤) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص١٩٦ .

يترك للآخر شيئاً ففي النقد الأوربي توصل "لابروبير" في القرن السابع عشر إلى نفس المبدأ".[١]

وشبه هدارة موقف النقاد العرب من هذه القضية بموقف النقاد الأوربيين؛ فقد كانوا يقدسون الأدب الكلاسيكي القديم. شأن العرب بالنسبة لشعر الجاهلية. ويلزمون الشعراء باتخاذ نماذج منه، ولا يعتبرون ذلك تقليداً مموجاً أو سرقة فاضحة مادام الشاعر يحور هذه المعاني بطريقة من الطرق[٢]. وأورد مقولة "توماس جراى" في هذا المعنى: "إني أصرُّ على أن المعنى ليس له أتفه أثر في الشعر، وإنما كل جمال الشعر في ثوبه الذي يرتديه ومظهره الذي يبدو فيه".[٣]

وقد تناول النقاد العرب تبعاً لاختلافهم حول قضية اللفظ والمعنى ويرى ابن رشيق أن قوماً يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع وقد ضرب مثالاً بقول بشار:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية * هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دماً[٤]

وآخرون أصحاب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى إلا القليل النادر كأبي القاسم بن هانئ* ومن جرى مجراه وضرب مثلاً بقوله في أول مذهبته:

أصاخت فقالت: وقعُ أجرد شيظم * وشامت، فقالت: لمع أبيض مخذمِ[٥]

---

(١) مقالات في النقد الأدبي- محمد مصطفى هادرة- دار القلم- ١٩٦٤م-ص ٦١.

(٢) المرجع نفسه-ص ٦٢.

(٣) مقالات في النقد الأدبي- ص ٦٢.

(٤) في الديوان (أو تمطر الدِّما) ديوان بشار بن برد شرح حسين حموي ، المجلد الثاني، دار الجيل بيروت، طبعة ١ ، ١٩٩٦م ، ص ٤٩٧، ويليه قوله: إذا ما أعرنا سيداً من قبيلة * ذرى منبر صلى علينا وسلم.

* هو أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي الأندلسي، ولد بإشبيلية ونشأ بها. انظر ترجمته في وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبوالعباس شمس الدين أحمد بن خلكان، المحقق إحسان عباس، دار صادر، ١٩٧١م ج٤، ص٤٢١.

(٥) ويليه قوله : وما ذُعرت إلا لجرس حُليها * ولا لمحت إلا بُرىً من مخذَّمِ . انظر: ديوان ابن هاني الأندلسي ، شرح انطوان نعيم ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص ١٨٢.
أصاخت : أصغت . شيظم : الطويل الجسم . المخذم : سريع القطع .
برى : جمع برة وهي الحلقات وأراد الخلخال . مخدم : موضع الخلخال .

هناك فريق ثالث يذهب إلى سهولة اللفظ واللين المفرط كأبي العتاهية والعباس بن الأحنف ومن تابعهما فمثلاً يقول أبو العتاهية:

يا إخوتي، إن الهوى قاتلي، * فسيرّوا الأكفان من عاجلِ[1]

وفريق رابع يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ولا يبالى حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته كابن الرومي وأبي الطيب ومن شاكلهما. [2]

وقد وافق هدارة ابن رشيق في التقسيم ولكن خالفه على بعض الأمثلة التي ضربها فهو يرى أن نظرته صادقة بما مثلت من الشعر ولكنها تفتقر إلى الدقة فيما لو تعمقنا فن الشعراء الذين وصفهم ابن رشيق بما أحب. [3] ، فهو يرى أن كلامه عن ابن هاني فيه مبالغة ظاهرة ، وكذلك الأمر بالنسبة لابن الرومي والمتنبي .

وعرض هدارة لرأي ابن قتيبة في هذه القضية وقد قسم الشعراء على أساسها فالشعر عنده أربعة أقسام: ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وحلا فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه. [4]

ويرى هدارة أن ابن قتيبة يجعل اللفظ في خدمة المعنى، وأنه يريد أن يجعل بين اللفظ والمعنى علاقة قوية وارتباطاً وثيقاً لخلق العمل الفني الجميل ودليله على أن اهتمام ابن قتيبة بالمعنى أكثر من اهتمامه باللفظ أنه يجعل من المسلمات ضرورة حمل البيت لمعنى من المعاني. ونظرة ابن قتيبة الضيقة- كما يرى هدارة- للمعنى راجعة إلى تغلب روح الفقيه على روح الناقد فيه. [5]

---

(١) في الديوان (فبشروا الأكفان) ، انظر: ديوان أبي العتاهية ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٤م، ص ٣٨٦.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٦، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ، حققه محمد محيى الدين عبدالحميد ، دار الجيل للطباعة والنشر ، ط ٥، ١٩٨١م ، ص ١٢٥-١٢٦.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي-ص ١٩٦.

(٤) انظر: المرجع نفسه ص ١٩٨ والشعر والشعراء ،أبومحمد بن عبدالله بن مسلم بن قتيبة ، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ، ج ١-ص ٦٥ وما بعدها.

(٥) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي-ص ١٩٨.

ثم أورد قول قدامة في هذه القضية حين قرر "أن المعاني كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه؛ إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة".(١)

وهدارة يرى أن قدامة كان مهتماً كالجاحظ بالتصوير الفني وإن كان قدامة أدق من الجاحظ في تعبيره لأنه استطرد بعد ذلك قائلاً: "وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة".(٢)

وهو يرى أن قدامة يريد أن يحصر جمال الشعر في جمال صياغته ويجعل غايته بلوغ الغاية في تصوير المعاني".(٣)

أما أبا هلال فيرى أنه من أكبر المؤيدين لمدرسة الجاحظ التي تتعصب للفظ بل هو يرى أنه أشد مغالاة من الجاحظ في تفضيل اللفظ على المعنى وإرجاع أسرار الجمال الفني في الشعر إلى اللفظ دون المعنى. واستشهد بقول أبي هلال: "وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف".(٤)

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العرب، ص ١٩٨، وللمزيد انظر: نقد الشعر-قدامة بن جعفر بن قدامة- مطبعة الجوائب- قسطنطينية- ١٣٠٢هـ-ص ٤.

(٢) المصدر نفسه -الصفحة ذاتها.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي- ص ١٩٨.

(٤) انظر: المرجع نفسه ص ١٩٩ والصناعتين: الكتابة والشعر- أبوهلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري- تحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم- ١٤١٩هـ الناشر: مكتبة العنصرية- بيروت-ص ٥٧-٥٨.

ويرى أن أباهلال يغالى في تفضيل اللفظ ويعنى بتجديد نواحي جماله، ولا يهتم بالمعنى أدنى اهتمام، اللهم (إلاَّ أن يكون صواباً). [١]

كما يقول ولكنه يرى أن أباهلال يناقض نفسه بعد ذلك حين قرر أن "الكلام ألفاظ تشتمل على معانٍ تدل عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ؛ لأن المدار بعد على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحلّ من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجرى منها مجرى الكسوة".[٢]

إذن فأبوهلال بالرغم من دفاعه عن قضية اللفظ كان لا يزال متردداً بينه وبين المعنى، ولم يستطيع أن يفلت من تقدير أهمية المعنى بالنسبة للفظ، ويرى هدارة أن هذا شيء طبيعي لم يكن هناك مناص من تقريره. [٣]

ويحاول أبوبكر الباقلاني أن يربط بين اللفظ والمعنى بصورة تجعلهما قسمين في سر الجمال الأدبي ولكنه يعطى المعنى أهمية على اللفظ واستدل هدارة على ذلك بقول أبي بكر "إن تخير الألفاظ للمعاني المتداولة المألوفة أسهل وأقرب من تخير الألفاظ لمعانٍ مبتكرة ولكن إذا برع اللفظ في المعنى البارع كان ألطف وأعجب من أن يوجد اللفظ البارع في المعنى المتداول المتكرر".[٤]

وابن رشيق- كما يرى- هدارة حصر آراء من سبقوه في هذه القضية، ثم قرر أن "أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى"[٥]. أما رأى ابن رشيق نفسه فهو غير متأثر بهذه الأقوال الكثيرة التي نقلها عن أنصار اللفظ، وذلك لأنه يؤمن إيماناً وثيقاً بارتباط اللفظ والمعنى ارتباطاً كاملاً، فاللفظ عنده هو الجسم، والمعنى

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٩ والصناعتين ص ٥٨.

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٢٠٠ والصناعتين ص ٦٩.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي-ص ٢٠٠.

(٤) انظر المرجع نفسه، الصفحة ذاتها وإعجاز القرآن: أبوبكر الباقلاني محمد بن الطيب-تحقيق السيد أحمد صقر- ط ٥ ١٩٩٧م-ص ٤٢.

(٥) انظر: مشكلة السرقات في النقد العرالعمدة ج١ ص ١٢٧.

هو الروح، فالارتباط بينهما هو الارتباط بين الجسم والروح، كل منهما يضعف بضعف الآخر، ويقوى بقوته.[١]

وهذا الارتباط الذي يجده ابن رشيق بين اللفظ والمعنى لا يراه مواطنه ابن شرف القيرواني كاملاً إلا إذا كان المعنى جيداً ، فالمعنى عنده يأتي في المقام الأول ثم اللفظ بعد ذلك ، فهو حين يسمع الشعر لا تروعه شماخة مبناه ، ولكن ينظر إلى ما يسكنه من المعنى (فإن كان في البيت ساكن فتلك المحاسن ، وإن كان خالياً فاعدده جسماً بالياً). [٢]

ويواصل هدارة عرضه لآراء نقاد العرب في هذه القضية مبيناً موقفه من آرائهم فيقول عن عبدالقاهر الجرجاني "نجد أن موقفه من قضية اللفظ والمعنى موقف جديد حقاً، مبني على أساس فني دقيق".[٣]

ولكنه يرى أن موقفه هذا يحتاج إلى نظر ومناقشة؛ فعبدالقاهر يجعل الألفاظ أوعية للمعاني، ولذا فهي تابعة لا محالة للمعاني في مواقعها. [٤]

ويقول عن الألفاظ أيضاً "أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها".[٥]

وهو على هذا الأساس لا يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى لأنه يرى أن الإنسان لا يطلب اللفظ بحال ولكنه يطلب المعنى "وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك"[٦] بمعنى أنه إذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب في اللفظ الدال عليه أن يكون مثله في النطق- وهذه النظرة من جانب عبدالقاهر صادقة إلى حد كبير -كما يرى- هدارة وهي أحدث ما يقال اليوم بشأن

---

(١) انظر مشكلة السرقات ص ٢٠٠، وللمزيد انظر العمدة ج١ ، ص ١٢٤.

(٢) وقد ورد هذا النص في: إعلام الكلام لابن شرف القيرواني : ٢٧ ولم أعثر على هذا الكتاب. انظر: مشكلة السرقات في العربي ، ص ٢٠١.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(٤) انظر: مشكلة السرقات في العربي ، ص ٢٠١ ودلائل الإعجاز- أبوبكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٥م ، ص ٥٢.

(٥) انظر: مشكلة السرقات في العربي ، ص ٢٠١. ودلائل الإعجاز ص ٥٤.

(٦) دلائل الإعجاز ص ٥٤.

الارتباط بين اللفظ والمعنى وكيف أنهما متصلان اتصالاً وثيقاً في نفس القائل ساعة خلقهما. ولكنه يرى أن عبدالقاهر ما لبث أن انتقل إلى فكرة تناقض الأولى تماماً. فهو في الفكرة الأولى يرفع من شأن المعنى ولكنه ينكر بعد ذلك فضيلة المعنى فيقول: "إنَّ الداء الدوي غلط من قوّم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزية- إن هو أعطى- إلاّ ما فضل عن المعنى".(١)

ويستدل عبدالقاهر بأقوال القدماء على فساد مذهب أنصار المعنى ويستند خاصة على أقوال الجاحظ الذي انتهى إلى أن جعل العلم بالمعاني مشتركاً وسوى فيه بين الخاصة والعامة. ويساند أنصار اللفظ مرة أخرى حين يصحح مذهبهم فيقول أنهم حين يذكرون اللفظ إنما يريدون الصورة التي تحدث في المعنى، ويعنون الذي عناه الجاحظ حين ذكر أن الشعر صياغة وضربٌ من التصوير. (٢)

ولم يكن عبدالقاهر- كما ترى الباحثة - متناقضاً بل كان يناقش كل فكرة مناقشة علمية دقيقة وينتهي فيها إلى رأى ثم ينتقل إلى فكرة أخرى فهو لم يكن من أنصار المعنى أو اللفظ يقول عن الإعجاز: "وأعلم أنهم لم يبلغوا في إنكار هذا المذهب ما بلغوه إلاّ لأن الخطأ فيه عظيم، وأنه يفضى بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ويبطل التحدي من حيث لا يشعر"(٣).

وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون إليه، من أن لا يجب فضلٌ ولا مزيةً إلا من جانب المعنى، وحتى يكون قد قال حكمةً أو أدباً، واستخرج معنىً غريباً أو تشبيهاً نادراً، فقد وجب إطراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة، وفي شأن النظم والتأليف، وبطل أن يجب بالنظم فضلٌ، وأن تدخله المزية، وأن تتفاوت فيه المنازل، وإذا بطل ذلك، فقد بطل أن يكون في الكلام معجزٌ".(٤)

---

(١) انظر مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٠٢ ودلائل الإعجاز- ص ٢٥١-٢٥٢.

(٢) انظر المرجع نفسه- ص ٢٠٣و دلائل الإعجاز ص ٤٨٢.

(٣) دلائل الإعجاز- ص ٢٥٧.

(٤) المرجع نفسه - ٠الصفحة ذاتها

وقد تنبه هدارة إلى رأيه ذاك بعد ذلك يقول معلقاً على كلام عبدالقاهر عن (الصورة التي تحدث في المعنى): "وعلى هذا الأساس يكون انتصار عبدالقاهر لقضية اللفظ- من قبل- انتصاراً ضمنياً للصورة الشعرية؛ تلك التي أسقطها النقاد من حسابهم حين شغلوا بالنزاع حول اللفظ والمعنى"(١).

ويقرر أن الكلمة الأخيرة قالها عبدالقاهر؛ إذ لا نجد بعده ناقداً ينصر المعنى على اللفظ، بل هم جميعاً يجعلون اللفظ هو الأساس والمعنى تابع له. وإن لم يفطنوا إلى الصورة الشعرية كما فطن عبدالقاهر من قبل. (٢)

ومن هؤلاء ابن الأثير وابن خلدون، ولم يشذ من بين المتأخرين إلاّ يحيى بن حمزة العلوي حين تناول القضية تناولاً فلسفياً، وقرر أن الألفاظ تابعة للمعاني.(٣)

وفي رأيه أن تناول يحيى العلوي لقضية اللفظ والمعنى تناول فلسفي جامد لا إحساس فيه على الإطلاق بما في هذه المشكلة من نزاع حول فنية الأدب وأسرار جماله، ولكنه على أية حال يعبر عن مذهب البلاغيين المتأخرين الجامد في تناول مثل هذه المشكلة الفنية الدقيقة(٤).

وهنا يمكن الاستشهاد برأي سيد قطب في كتابه (النقد الأدبي أصوله ومناهجه) حينما تحدث عن قضية اللفظ والمعنى؛ فهو يرى أن العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنهما بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود .

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ثم يليها التعبير عنها بصورة لفظية . أما في العالم الأدبي فلا وجود لهذه

---

(١) انظر مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ٢٠٣ و دلائل الإعجاز ص ٤٨٢.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي-ص ٢٠٣.

(٣) انظر المرجع نفسه ص ٢٠٤ والطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز-يحيى بن حمزة بن على العلوي- المكتبة العنصرية بيروت- الطبعة الأولى- ١٤٢٣هـ-ص ١٥٠-١٥١.

(٤) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي – ص ٢٠٤.

التجربة قبل أن يعبر عنها في الصورة اللفظية . وأنها لتبقى مضمرة في الـنفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تعد عملاً أدبياً له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظـي الـذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت في تعبير لفظي آخر.

وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الأول – على الأقل بالنسبة إلى القراء – فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنـى اخـتلاف ، أن يرسـما صورة واحدة لتجربة شعورية معينة.

ويخلص إلى أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصـر : لفظ ومعني أو شعور وتعبير ، فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلاتهما وحـدة لا انفصام لها في العمل الأدبي ، وليس الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفـاظ أن تصـوره، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين[١] .

ويلخص هدارة آراء النقاد حول هذه القضية فيرى أنهم لا ينقسمون قسـمين: هذا يناصر اللفظ، وذاك يناصر المعنى، بل إنهم ينقسمون بحسب نظراتهم أقسـاماً كثيرة، فهناك من يرى الاتحاد بين اللفظ والمعنى اتحاداً كاملاً ينـتج عنـه هـذا الجمال الأدبي، ومن النقاد من تنبه إلى الصورة الشعرية كمصدر ثالـث– غيـر اللفظ والمعنى– للجمال الأدبي. ويختلف النقاد بعد ذلك حول ماهية اللفظ وطبيعـة المعنى، فكل له في هذا أو ذاك مذهب وطريق. [٢]

وحقيقة أن قضية اللفظ والمعنى تداخلت فيها عوامل فلسفية وعقدية وجدليـة أطالت الإجابة حول أسئلة على شاكلة : هل يخطر – أولاً – اللفظ على الـنفس ، باعتبار أنه معروف المعنى عندها فتضم إليه لفظاً آخر معروف المعنـى أيضـاً

---

(١) انظر: النقد الأدبي : أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، الطبعة الثامنـة ، ٢٠٠٣م ، دار الشـروق، القاهرة، ص ٢٥.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي– ص٢٠٤

لتؤلف منهما ومن أمثالهما عبارة تؤدي الفكرة التي تراءت، وتشرح العاطفة التي اهتزت فيها؟

هل تجيش النفس – أولاً – المعنى ، فتأخذ في جمع أطرافه وتنقيته بنفي الفضول عنه ، وبذلك يصبح فكرة واضحة، وحينئذٍ تبحث عن العبارة التي تؤديه؟

هل يخطر المعنى واللفظ معناً ، وفي آنٍ واحد في منطقة خاصة من مناطق النفس ، يتراءيان لها في لحظة واحدة ، ثم يأخذان في الوضوح والظهور ثم ينتقلان من منطقة البيان فيها إلى الألسنة فتدفعهما إلى الحياة الخارجية متصاحبين متعانقين كما كانا داخل النفس في مكان الشعور باللغة [١] .

وقد فصل القدماء بين اللفظ والمعنى كما فصل بعض المحدثين ، يقول الجاحظ في البيان والتبيين : "والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ، ويدعو إليه ويحث عليه وبذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب ، وتفاضلت أصناف العجم"[٢].

ويقول : "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[٣] .

ثم تحدث هدارة عن ارتباط قضية اللفظ والمعنى بموضوع السرقات في النقد. وقال إن الأساس الذي وضعه العلماء في السرقات وهو: "أن من أخذ معنىً عارياً فكساه لفظاً من عنده كان أحق به" مبنيٌّ على أساس قضية اللفظ والمعنى فالذين ذهبوا إلى هذه الفكرة لابد أنهم كانوا من أنصار اللفظ، وإن كان عبدالقاهر يحاول أن يفهم اللفظ في هذه العبارة على أنه الصورة الشعرية، فهو يتساءل قائلاً: "من أين يجب إذا وضع لفظاً على معنى أن يصير أحق به من صاحبه الذي أخذه منه إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئاً، ولا يحدث فيه صنعة ولا يكسبه فضيلة،

---

(١) قضية اللفظ والمعنى،علي محمد حسن العماري–مكتبة وهبة ، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩م، ص ١٧.

(٢)البيان والتبيين– عمرو بحر بن محبوب الجاحظ– الناشر: دار ومكتبة الهلال بيروت ، ج ١ ص ٧٥.

(٣) نفس المرجع ، ج ١ ، ص ٧٨.

وإذا كان كذلك فهل يكون لكلامهم هذا وجه سوى أن يكون اللفظ في قولهم (فكساه لفظاً من عنده) عبارة عن صورة يحدثها الشاعر أو غير الشاعر للمعنى؟!". [1]

وفهم عبدالقاهر للفظ الذي يكسو المعنى على أنه الصورة الشعرية لم يكن جديداً فيما يقول عبدالقاهر نفسه: "بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء" فالجاحظ يقول إن الشعر صناعة وضرب من التصوير؛ أي أن الجاحظ كان متنبهاً إلى الصورة الشعرية قبل عبدالقاهر، وقدامة أيضاً كان متنبهاً إليها. [2]

إذن الجاحظ يرى أن اللفظ والمعنى منفصلان ، فاللفظ دال على المعنى والكلام البليغ عنده هو الذي يسابق معناه لفظه ولفظه معناه فيصلان في وقت واحد إلى قلب السامع .

وهنا تطرح الباحثة سؤالاً : لماذا يختلف الناس في طرق التعبير عن المعنى الواحد؟ يمكن القول أن المعنى الواحد له ألفاظ كثيرة تعبر عنه في كل لفظ شيء من الفكرة وشيء من الإحساس بها ؛ فالألفاظ يظهر فيها أثر البيئة والعاطفة بالنسبة للمتكلم . وعلى قدر وضوح الفكرة أو المعنى في ذهن المتكلم يكون وضوح تعبيره عنه.

فإذا رأيت معنى شريفاً وتعبيراً لا يرتقي إلى شرف المعنى دل ذلك على ضعف العاطفة . لذلك كان الأدب الراقي في فترات رقي الأمم من ناحية فكرية.

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي- ص ٢٠٥.ودلائل الإعجاز- ص ٤٨٣-٤٨٤.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي-ص ٢٠٥.

المبحث الثاني

قضية القدِم والحداثة

قضية القديم والجديد من القضايا التي أثارها النقاد القدماء وقد كانوا يقسمون الشعراء قسمين كبيرين أصحاب الطبع وأصحاب الصنعة. أما الأولون فهم الذين يسيرون وفق عمود الشعر الموروث، فلا ينتقون ولا يتأنقون ولا يتكلفون ولا يغربون. وأما الأخيرون فهم الذين كانوا ينحرفون عن هذا العمود إلى التنميق والتأنق، أو إلى الإغراب والتكلف.

ويرى شوقي ضيف أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح وأن كل شعر متأثر بجهد حاضر موروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع. (١)

ويرفض فكرة تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة حتى في العصر الجاهلي، إذ كان الشعراء جميعاً أصحاب صنعة وجهد وتكلف يقول في ذلك: "وليس من شك أن من يتابع الشاعر الجاهلي يحس إحساساً واضحاً بأنه كان يقبل على صناعته إقبال الصانع على حرفته، فهو يوفر فيها رسوماً وتقاليد كثيرة؛ وهذا نفسه هو الذي جعلني اتخذ كلمة الصنعة التي استخدمها النقاد والقدماء للدلالة على أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي، واتخذت زهيراً رمزاً لهذا المذهب". (٢)

ويرى أن صورة هذا المذهب استمرت مسيطرة مع ضعف أو قوى على الشعر في العصر الجاهلي والإسلامي. وفي العصر العباسي ارتقت صناعة الشعر التقليدي وشعر المديح والهجاء وتحضرت وكان مذهب زهير أو مذهب الصنعة والصانعين قائماً، بينما ظهر بجانبه مذهب جديد كان يعتمد على الزخرف والزينة فالشعر- في رأى أصحابه- حلى وترصيع وبديع ومثّل هذا المذهب الجديد في القرنين الثاني والثالث مسلم بن الوليد، ثم ابوتمام وابن المعتز، بينما مثَّل المذهب القديم بشار وأبونواس ثم البحتري وابن الرومي". (١)

---

(١) انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي- شوقي ضيف- الطبعة العاشرة- دار المعارف-ص ٧.

(٢) المرجع نفسه ص ٨.

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي-ص ٩.

وينظر شوقي ضيف إلى القرن الرابع فيرى فيه مذهباً جديداً وهو مذهب يقوم على إعادة الصور المطروقة والمعاني الموروثة بأساليب من اللف والدوران وإتيان المعنى من بعيد، ثم يحاول الشاعر أن يضيف تعقيداً إلى أساليب الزخرف والتنميق السابقة أو يضيف تعابير وتراكيب شاذة من نحو غريب، أو تشيع، أو تصوف، أو تفلسف،وما لبث أبوالعلاء أن أوفى بهذا المذهب إلى غايته من التعقيد الشديد في لغته وأوزانه وما كان يتصنع له من لوازم مختلفة. (١)

وسماهما شوقي ضيف باسم مذهبي التَّصنيع والتصنُّع. فصارت المذاهب عنده على الترتيب مذهب الصنعة وهو المذهب القديم- والتَّصنيع والتصنُّع. ويرى أن هذه هي المراحل التي مرَّ بها الفن أو مرّت بها الصِّناعة في شعرنا العربي. (٢)

وعرض لرأى الجاحظ في هذه المسألة وهو يرى أنه لم يكن جاداً حينما قال: "... وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراخ أو في حرب، فما هو إلى أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، أو إلى العمود الذي يقصد فتأتيه المعاني أرسالاً وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدرّسهُ أحداً من ولده".(٣)

ويرى شوقي ضيف أن الجاحظ بالغ في وصف الموهبة العربية والطبع العربي ليرد على الشعوبية، فإذا العرب يقولون بديهة وارتجالاً على خلاف غيرهم من الشعوب، فإنهم يقولون متكلفين؛ ويرى أنه لو ترك نفسه على طبيعتها في البحث والتحقيق لرأيناه يثبت للعرب صعوبة في القول وبخاصة في صنع الشعر. وأورد قولاً للجاحظ يناقض رأيه هذا(١). وذلك في كتابه البيان والتبيين حيث يقول:

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي – ص ٩

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٣) البيان والتبيين- ج ٣ ص ٢٨.

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي-ص ٢٠-٢١.

"من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (كاملاً) وزمناً طويلاً يردِّد فيها نظرة ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عباراً على شعره، إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لما خوّله الله من نعمته. وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات والمقلّدات والمنقّحات والمحكمات ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً وشاعراً مفلقاً. (١)

ويرى شوقي ضيف أن مذهب الصنعة هذا قد انتقل إلى العصر الإسلامي ونما مع نمو الحياة العربية والشعراء الذين نبتوا في الجاهلية وعاشوا في صدر الإسلام لم يختلفوا في صناعة شعرهم عن آبائهم الجاهليين إلا قليلاً. فقد ظلوا ينظمون شعرهم على الصورة الجاهلية، ولم يؤثر الإسلام فيهم تأثيراً واسعاً وأن التطور الواسع قد حدث في عصر بني أمية وبتأثير الفتوحات واختلاط العرب بأهل البلاد المفتوحة في خارج جزيرتهم وداخلها. (٢)

وخلاصة الأمر أن شوقي ضيف يرى أن الشعر العربي كله مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة(٣). وقد اتفق معه محمد مصطفى هدارة في رأيه هذا فالشعر عنده لا يمكن أن يسمى شعراً ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة. (٤)

ويرى هدارة أن الشعر في القرن الثاني قد بدأ يخرج من دائرة الاستسلام والرضا والولاء للجماعة والتقاليد والأنماط التقليدية المعروفة، إلى دائرة الرفض والتمرد والسخرية من العادات والتقاليد الثابتة والرضوخ للنمطية. (١)

---

(١) البيان والتبيين- ج ٢ ص ٩.

(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي-ص ٣٢-٣٣.

(٣) المرجع نفسه-ص ٢٠.

(٤) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- محمد مصطفى هدارة- دار المعارف- ١٩٦٣م-ص ٥٦٦.

(١) محمد مصطفى هدارة(بحوث ودراسات) رابطة الأدب الإسلامي العالمية- مكتبة العبيكان- الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م-ص ١٩.

ومثال ذلك أن إدراك الشعراء للعلاقات بين الأشياء قد تطور تطوراً كبيراً بالنسبة لما كان عليه في العصر الجاهلي. فتشبيه بشار مثلاً لحديث المرأة اللطيف ذي الأفانين بقطع الرياض المتنوعة الأزهار لا يرتكز على تغير البيئة فقط. ولكنه يرتكز أولاً على تغير العلاقة بين الأشياء، فالشاعر الجاهلي لم يكن يستطيع الوصول إلى إيجاد مثل العلاقة بين حديث المرأة وقطع الرياض، إذ كان إدراكه في هذه الناحية محصوراً في العلاقات المتشابهة المتجاورة أو القريبة من الحقيقة فإن بعد هوناً ما عن هذا النطاق فهو لا يتعدى بيئته كما تتمثل في قول النابغة (فإن مطية الجهل الشباب)، أو يتعدى الأساطير الشائعة كما تتمثل في قول أمرئ القيس (ومسنونة زرق كأنياب أغوال). [1]

ومن مظاهر الجديد التي ذكرها هدارة الثورة على افتتاح القصائد بذكر الأطلال ووصفها والبكاء عليها، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي القديم الذي تابعه الشعراء الأمويون طوال القرن الأول ويفسِّر هذه الثورة على بكاء الأطلال أن شعراء ذلك العصر كان معظمهم من المولدين، وهؤلاء لا تربطهم بمعالم الحياة العربية الجاهلية عاطفة ما، ويرى أن شعراء العرب كانوا يخضعون لعاطفتهم القوية التي تربطهم بموطنهم الأول فكانوا يبكون الأطلال باعتبارها مظهراً بارزاً من مظاهر موطنهم القديم وكانوا في الوقت نفسه لا يريدون أن يخرجوا على نظام القصيدة العربية القديمة كما تحدد شكلها في العصر الجاهلي ربما استجابة منهم لعواطفهم أيضاً، وربما لأن المؤثرات القوية الداعية إلى التجديد لم تكن قد غزت نفوسهم بعد ولعل أبانواس يعبر تعبيراً صادقاً عن ذلك الشعور الذي يخالج المولدين جميعاً، كما يتضح لنا في قصيدته التي مطلعها:

مالي بدار خلت من أهلها شغلُ * ولا شجاني بها شخصٌ ولا طللٌ[1]

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري–ص ٥٦٧.

(١) ديوان أبي نواس حققه وضبط شعره وشرحه أحمد عبدالمجيد الغزالي ، شركة مطبعة مصر ، ١٩٥٣م ، ص ٦٩٨.

ويرى ناقدنا أن بعض الباحثين المحدثين حاولوا أن يهونوا من شأن ذلك التجديد في القرن الثاني أو ذاك المظهر من مظاهره. (١)

ومن الباحثين المحدثين محمد مندور الذي يرى أن هذه الدعوة من جانب أبي نواس هي في الواقع محاذاة للقديم، والمحاذاة أخطر من التقليد، فأبونواس في رأيه- حافظ على الهياكل القديمة للقصيدة العربية مستبدلاً ديباجة بأخرى، إضافة إلى أن دعوته كانت مشوبة بروح الشعوبية والغض من شأن العرب وتقاليدهم، كما أنه لم يساير مذهبه إلى النهاية بل كان يعود إلى مذاهب القدماء ترضية لممدوحيه. (٢)

وقد انتقد هدارة حديث محمد مندور فذكر أنه أقرّ بان الثورة على الأطلال بدأها أبونواس ثم اتهمه بأن دعوته لم تكن بريئة لوجه الفن والشعر وحركة التجديد بل كان الدافع إليها شعوبيته وتعصبه ضد العرب وما في حياتهم القديمة من جفاء وغلظة، ويقول إن هذه النقاط التي أثارها مندور تبدو لأول وهلة- مقنعة بالنسبة لما فيها من حقائق أو ما يبدو أنه حقائق، ولكن الأمر ليس كذلك، فأبونواس لم يكن وحده في الدعوة إلى نبذ الأطلال وافتتاح القصائد بوصف آخر يكون من واقع الحياة الجديدة، ولكن عدداً من شعراء القرن الثاني كانوا يدعون إلى هذه الدعوة ويطبقونها في شعرهم ولعل أول من ذهب هذا المذهب مطيع بن إياس فقد ذكر له صاحب الأغاني قوله:

لأحسن من بيدٍ يحارُ بها القطا * ومن جبلي طيٍّ ووصفيكُما سلْعا

تلاحظُ عيني عاشقين كلاهما * له مقلةٌ في وجه صاحبه ترعى(١)

ويذكر هدارة عدداً من الأمثلة على هذه الشاكلة مستنتجاً أن أبانواس لم يكن وحده في الثورة على بكاء الأطلال ولكنها كانت ثورة عامة بين الشعراء لم يدع

---

(١) اتجاهات في الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- ص ١٥٠.

(٢) انظر المرجع نفسه، ص ١٥١ والنقد المنهجي عند العرب ، محمد مندور ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٩٦م، ص ٧٩.

(١) انظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ١٥١ والأغاني ، أبي الفرج الأصفهاني ، دار الفكر بيروت ، ط ٢ ص ١٠٣.

إليها فرد بعينه[١]، وكانت نتيجة تطور كبير حدث في مفهوم الشعر في القرن الثاني بتأثير عوامل مختلفة سياسية وثقافية واقتصادية. [٢]

أما قول مندور أن هذه الدعوة كانت محاذاة للقديم فأمر أنكره هدارة، فهو يرى أن هؤلاء الشعراء الذين دعوا إلى نبذ الأطلال باعتبار أنها مظهر منعدم في حياتهم لا تقع عليه أبصارهم، لم يجعلوا لافتتاح قصائدهم رسماً معيناً لا يتعداه الشعراء، ولكنهم كانوا يستغلون بداية قصائدهم في التعبير الحر عن أنفسهم ومشاعرهم ونوازع حياتهم، فوصف أبان اللاحقي هذا المجلس اللاهي، أو وصف أشجع السلمي لتأثير الخمر في النفوس ليس شيئاً واحداً، كما أنه ليس صورة متبعة مفروضة على الشعراء بحيث يجب عليهم أن يقولوا في مثلها بدلاً من وصف الأطلال، ولهذا نجد في مقدمات قصائد المديح شعراً في الحكمة أو في النسيب لا على الصورة التقليدية القديمة، ولكنه عرض حقيقي لمشاعر صادقة لا تكلف فيها ولا زيف. [٣]

ويقول هدارة عن تجديد أبي نواس رداً على مندور: "الواقع إنَّ تجديد أبي نواس لم يكن يقتصر على إحلال وصف الخمر محل وصف الأطلال في أول القصائد،ولكنه خرج فعلاً على عمود الشعر في ألفاظه ومعانيه وأوزانه في قصائده البعيدة عن شعر المدح، وبخاصة هذه القصائد التي كان الشاعر ينطلق فيها مع سجيته وطابعه الفني دون حدود ترهقه أو قيود تثقله".[١]

أما قول مندور أن هذه الثورة على بكاء الأطلال كانت بتأثير الشعوبية فيرد عليه هدارة أن هذه الدعوة كانت عامة بين الشعراء في القرن الثاني ولم تكن دعوة

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في العصر الثاني الهجري–ص ١٥١–١٥٤.

(٢) انظر المرجع نفسه الصفحات من ٢٣–١٢٠.

(٣) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري–ص ١٥٤.

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي– دراسة تحليلية مقارنة– محمد مصطفى هدارة– طبع ونشر مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٧م–ص ٢١٢–٢١٣.

أبي نواس وحده، ثم إن أبانواس لم يكن ظاهر الشعوبية كبشار بن برُد مثلاً ومع ذلك فنحن لا نجد فيما وصلنا من شعر بشار غير بيتين نبذ فيهما الأطلال[1] يقول:

كيف يبكى لمحبس في طلول * من سيبكى لحبس يوم طويل

إنَّ في البعث والحساب لشغلاً * عن وقوفٍ برسم دار محيل[2]

وبشار أكثر شعراء القرن الثاني تمسكاً بوصف الأطلال في قصائد مديحه، وأرجع هدارة ذلك إلى طبيعة دراسته الأولى في بني عقيل. ثم يرد على النقطة الأخيرة التي أثارها مندور وهي أن أبانواس لم يساير مذهبه إلى النهاية فيرى أن هذا غير صحيح لأن أبانواس لم يبدأ حياته بهذه الدعوة الجديدة وانتهى إلى المذهب القديم، بل نجده يتردد في مدائحه بين المذهبين القديم والجديد طوال حياته.[3]

ويرى هدارة أن دعوة أبي نواس لم تكن دائماً مشوبة بروح الشعوبية- كما يقول مندور- بل كانت كثيراً مشوبة بروح الواقعية ويتضح لنا ذلك في قصيدته:

ما لي بدار خلت من أهلها شغل * ولا شجاني لها شخص ولا طلل

لا الحزن مني برأي العين أعرفه * وليس يعرفني سهلٌ ولا جبلُ

لا أنعت الروض إلا ما رأيت به * قصراً منيفاً عليه النخل مشتملُ[1]

أما أنه لم يساير دعوته إلى النهاية فذلك أمر لم يكن منه مناص لأن الرواة كانوا سيهملونه حتماً إذا ساير دعوته في مدائحه، وستُمنع عنه صلات الممدوحين لأن الممدوح يدفع المال على قدر سيرورة الشعر في مدحه والرواة هم من يهيمن على سيرورة الشعر. [2]

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري-ص ١٥٤.

(٢) طبقات الشعراء- عبدالله بن المعتز العباسي- دار المعارف- القاهرة-ط ٣ ص ٢٤. وفي الديوان (في الحشر) و(عن وقوف بكل رسم محيل) ديوان بشار بن برد المجلد الثاني ، ص ٤٨٤.

(٣) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري-ص ١٥٤.

(١) انظر: المرجع نفسه ص ١٥٠ وديوان أبونواس مطبعة مصر ١٩٥٣م: ٦٩٨.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي- ص ٢١٢.

وهو يرى أن تردد أبي نواس وإضرابه من الشعراء بين المذهبين القديم والحديث لم يكن راجعاً إلى تأثر الخلفاء أو ضغط خصومهم السياسيين فحسب، ولكنه كان يتعلق بمشكلة أوسع وأعمق من تلك، إذ أنه كان جزءاً من الخصومة التي نشبت بين القدماء والمحدثين. (١)

ويحصر هدارة عناصر الخصومة بين القدماء والمحدثين في اختلافهم على جزئيات عمود الشعر، وعلى نهج القصيدة أيضاً، وفي الإيمان بفكرة استنفاد القدماء للمعاني فأغلب ما في هذه الخصومة كان دائراً حول تجديد المحدثين لمعاني الأقدمين، وذلك عن طريق وضعها في صورة شعرية جديدة. (٢)

وأكد هدارة هذا المعنى في كتابه مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي قائلاً: "ومن الواضح الجلي أن قضية اللفظ والمعنى كانت من بين دواعي الخصومة بين القدماء والمحدثين، فالمحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى تمسكهم بعمود الشعر ونهج القصيدة، والمحدثون يقرون بتناولهم لمعاني الاقدمين ولكنهم يأخذون في تحويرها بالصياغة الجديدة، وربما يتلمسون من ألوان البديع فينتصرون بذلك للفظ على المعنى، أو ينتصرون للصورة الشعرية بمعنى آخر".(٣)

وقديماً هاجم ابن قتيبة العلماء والرواة الذين يؤمنون بفكرة استنفاد المعاني، فقد رأى بعضهم يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلاّ أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. (١)

وقد أيد ابن رشيق ابن قتيبة في هذا الرأي وأورد قول علي بن أبي طالب ﷺ : "لولا أن الكلام يُعاد لنفد" وعلق قائلاً : "فليس أحدنا أحق بالكلام من أحد، وإنما السبق والشرف معاً في المعنى على شرائط نأتي بها –فيما بعد من الكتاب –

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري–ص ١٥٧.

(٢) المرجع نفسه–ص ١٥٨.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي–ص ٢١٤.

(١) الشعر والشعراء– ج١، ص ٦٤.

إن شاء الله . وعلى هذا القياس يُحمل قول أبي تمام وكان إماماً في هذه الصناعة غير مدافع [١] :

يقول من تقرع أسماعه * كم ترك الأول للآخر

فنقض قولهم،(وما ترك الأول للآخر شيئاً) وقال في مكان آخ:فزاده بياناً وكشفاً للمراد :

فلو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت * حياضك منه في العصور الذواهب

ولكنه صوب العقول : إذا انجلت * سحائب منه أعقبت بسحائب) [٢]

ويرى هدارة أن الشعراء المجددين في القرن الثاني خرجوا على عمود الشعر العربي في بعض نواحيه، ويستدل على ذلك بمخاصمة العلماء والرواة المتمسكين بالقديم لأولئك الشعراء. [٣]

يقول ابن الأعرابي عن شعر المحدثين: "إن كان هذا شعر فما قالته العرب باطل"[٤] إلا أن من النقاد من وقف موقفاً منصفاً للشعراء المحدثين يقول ابن وكيع: "إنَّ أشعار المولدين إنما تروى لعذوبة ألفاظها ودقتها وحلاوة معانيها وقرب مأخذها ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم ووصف المهامه والقفار وذكر الوحوش والحشرات، ما رويت، لأن المتقدمين أولى بهذه المعاني".[١]

وأرى أن منهم من أعترف بتجديد المولدين بل أعجب بأشعارهم مثل ابن طباطبا الذي قال عن أشعار المولدين: " وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها

---

(١) ديوان أبي تمام ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ١٩٦٤م ، المجلد الثاني ، ص ١٦١.

(٢) العمدة ، ج ١ ، ص ٩١. انظر: ديوان أبي تمام المجلد الأول ، ص ٢١٤.

(٣) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- ص ١٦١.

(٤) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها والموشح في مآخذ العلماء على الشعراء- أبوعبيدالله المرزباني-ص ٣٧٧.

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ١٦١ والعمدة في محاسن الشعر وآدابه- ص ٩٢.

ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولَبسَّوُها على من بعدهم، وتكثـروا بإبداعها فسلمت لهم عند إدعائها للطيف سحرهم منها وزخرفتهم لمعانيها".[١]

وهو يعذر المولدين لأنه يعرف الفرق بين أشعارهم وأشعار العرب وهو أن "أشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التي سـبيلهم فـي منظومها سبيلهم في منثور كلامهم الذي لا مشقة عليهم فيه" وكأنه هنا يتفـق مـع الجاحظ في رأيه أن العرب يقولون الشعر بديهة وارتجالاً فليس هناك معانـاة ولا مكابدة، فالعربي يقول الشعر كأنه يتحدث. [٢]

وينصح ابن طباطبا الشعراء المحدثين بقوله: " فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نُبِّـه عليهـا وأمر بالتحرُّر منها، ونهي عن استعمال نظائرها".[٣]

ويرى هدارة أن هناك فروقاً واضحة بين شعر المحدثين وشـعر الأقـدمين، فروق في نهج القصيدة وفي القواعد الفنية للشعر أيضاً فعيار المعنـى مـثلاً فـي عمود الشعر من حيث قبول العقل له والفهم على السواء، يبدو منطقياً من الوجهـة الظاهرية ومقبولاً عند جميع النقاد والشعراء في كل عصر وفي كل مكان، ولكـن تفسير هذه النقطة من وجهة عملية لابد أن يكون محل خلاف وقد كان كذلك فهـو مصدر من مصادر الخصومة بين القدماء والمحدثين. [١]

يقول محمد زكي العشماوي*: "إنَّ هدارة كشف أن التجارب الذاتية الجديـدة عند كبار شعراء تلك المرحلة، لم تكن مجرد تجربة تكشف عن مكنون الـنفس أو مشاعرها الداخلية فحسب بل تجاوزت ذلك إلى اتخاذ موقف فكـري مـن الحيـاة والوجـود، أي أن الشـعر صـار رؤيـة وموقفـاً، وصـار حلمـاً

---

(١) عيار الشعر- محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسـني العلـوي- محقـق عبدالعزيز بن ناصر المانع- الناشر مكتبة الخانجي القاهرة- ص ١٢.

(٢) انظر البيان والتبيين- ج ٣ ص ٢٨.

(٣) عيار الشعر –ص ١٣-١٤.

(١) انظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- ص ١٦١.

* الأستاذ بجامعة الإسكندرية

وفكراً، في ذات الوقت يتوجه فيه الشاعر إلى الإنسان ويتأمل موقعه من الزمن والكون والمصير، ويتجاوز الحدود المكانية والرؤية الجزئية، إلى حدود كلية مطلقة. كما هو الحال في بعض تجارب أبي نواس، ومن بعده المتنبي وأبي العلاء".[1]

ويمكننا أن نقف على رأى هدارة من خلال قوله: "... أما عيار اللفظ في عمود الشعر التقليدي الذي حددوه بالطبع والرواية والاستعمال فقد خرج عليه المحدثون في القرن الثاني خروجاً متعمداً مقصوداً، لينقلوا الشعر من ارستقراطية البيئات العلمية ومجالس البلاط إلى الشوارع والأزقة حيث تحيا طبقات الشعب الغالبة على المجتمع، وبذلك تراجعت إلى حد كبير الألفاظ الجزلة الفخمة التي كانت تملأ الفم وتقتحم السمع،و غلبت على شعراء المحدثين في القرن الثاني – وخاصة في قصائدهم التي ينطلقون فيها مع أنفسهم ويتجاوبون فيها مع الروح الشعبية السائدة الألفاظ السهلة الرقيقة الخافتة التي تعتبر ضعيفة في بيئات العلماء والرواة كما يعتبر بعضها ساقطاً من ناحية اللغة، هي الألفاظ التي كان الشعراء يلتقطونها من أفواه العامة في السوق أو الطريق، لا من أفواه علماء اللغة ورواتها".[1]

وهو يرى أن القصيدة في هذا القرن تحررت من بعض التزاماتها المفروضة عليها في الشكل والمضمون فحدث تغير في البناء الفني أحياناً، فتحققت التجارب التي تجسد لحظة شعورية واحدة ورؤية واحدة، تنتشر فيها منذ بدايتها إلى نهايتها.[2]

---

(١) انظر: مقال: الدكتور هدارة بين التراث والحداثة بقلم د.محمد زكي العشماوي من كتاب (محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات) ص ٢٠.

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص ١٦٢.

(٢) انظر: مقال د. محمد زكي العشماوي السابق من كتاب محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٢٠.

وأن القصائد التي كانت تحوى أغراضاً كثيرة انتهت في القرن الثاني؛ فقد كان نجاح الشاعر القديم يتوقف إلى حد كبير على براعته في الانتقال من غرض إلى غرض دون أن يحس القارئ أو السامع بهذه النقلة أو يفاجأ بها.

ولكن أشعار المحدثين الجديدة كانت في معظمها عبارة عن مقطعات قصيرة تحوى كل منها غرضاً بعينه يستغرق القطعة من أولها إلى آخرها ولهذا لم يعد البيت الشعري وحدة منفصلة قائمة بذاتها ولكنه أصبح جزءاً لا يتجزأ من القصيدة لا يمكن رفعه منها دون أن يصيب الخلل معناها ومبناها معاً. (١)

ويرى ناقدنا أن نزعة التعبير عن الذات وتصويرها إحدى مظاهر التجديد في شعر القرن الثاني وأنها وجدت في المدح كما وجدت في التغزل والرثاء والوصف وأغراض كثيرة أخرى. (٢)

والأهم من ذلك أنها وجدت في قصائد ذاتية خاصة بناحية معينة من نفس الشاعر يريد أن يطلعنا عليها. وضرب مثلاً بمقطوعة لأبي يعقوب الخريمي يصف مأساة فقد بصره وانطواءه في عالم الظلام الرهيب يقول فيها:

أصغى إلى قائدي ليخبرني * إذا التقينا عمّن يحيني

أريدُ أن أعِدلَ السلام وأن * أفصل بين الشريف والدُّونِ

أسمع ما لا أري فاكره أن * أخطئ والسَّمعُ غيرُ مأمونِ

لله عيني التي فجعت بها * لو أن دهراً بها يواتيني

لو كنت خيرت ما أخذت بها * تعمير نوحٍ في ملك قارون(١)

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- ص ١٦٢.

(٢) المرجع نفسه ص ١٧٥.

(١) الحيوان- عمرو بن بحر الجاحظ – تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون- دار الجيل بيروت- ج ٣- ١٩٨٨م-ص ٧١.

ومن أمثلة هذا الشعر الذاتي ذكر أيضاً تصوير مشكلة الفقر فهذا أبو الشمقمق يقول:

برزتُ من المنازل والقبابِ * فلم يعسُر على أحد حجابي

فمنزلي الفضاء وسقف بيتي * سماء الله أو قطعُ السحابِ

فأتت إذا أردت دخلت بيتي * علىٍّ مسلماً من غير بابِ

لأني لم أجد مصراع بابٍ * يكون من السحاب إلى التراب[1]

وذكر مقطوعات أخرى تصور تجارباً ذاتية منها الفشل في الحياة والبؤس والفقر وتجربة الشاعر في السجن. [2]

ومنها مقطوعة من شعر نصيب مولى المهدي يصور فيها إحساسه بلونه الأسود يقول فيها:

وتقول ميّة ما لمثلك والصِّبا * واللونُ أسودُ حالكُ غربيبُ

شاب الغراب وما أراك تشيبُ * وطلابك البيض الحسان عجيبُ[3]

ويرى أن النظرة الذاتية واضحة في موقف شعراء القرن الثاني من مظاهر الطبيعة فهم يشرحونها ويجعلونها تشاركهم مشاعرهم مشاركة وجدانية عميقة وذكر أمثلة منها أبياتاً لعبدالرحمن بن معاوية الداخل عندما خاطب نخلة وجدها بقرطبة قائلاً:

يا نخلُ أنت غريبة مثلي * في الغرب نائية عن الأصلِ

فابكي وهل تبكي مكبّسةٌ * عجماءُ لم تطبع على خبلي؟

لو أنها تبكي إذن لبكت * ماء الفرات ومنبت النخلِ

---

(١) انظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٧٥ وشعراء عباسيون- مطيع بن إياس ، سلم الخاسر، أبوالشمقمق : دراسات ونصوص شعرية : غوستاف فون غرونباوم ترجمها وحققها د. محمد يوسف نجم، راجعها د. إحسان عباس ، منشورات مكتبة الحياة، بيروت بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين ، نيويورك ، ١٩٥٩م ، ص ١٣١.

(٢) انظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ١٧٧ – ١٧٩..

(٣) انظر: المرجع نفسه والأغاني ج ٢٠، ص ٣٠.

لكنهـــــا ذهلـــــت وأذهلنـــــــي * بغضي بني العبـــاس عـــن أهلـــي[١]

ويذكر أن في القرن الثاني شعراء لم يُدفعوا إلى مسالك القـــول دفعـــاً، ولـــم تضطرهم الظروف إلى مدحٍ وهجاء وما إلى ذلك من الفنون التي يضـــطر إليهـــا الشعراء لعلةٍ أو لأخرى، ولكنهم قالوا الشعر يوحى من عواطفهم ومشاعر نفوسهم ومن هؤلاء العباس بن الأحنف ومحمود الورّاق. وهناك اتجاه له صـــلة بالنزعـــة الذاتية وهو الاتجاه الواقعي فشعراء القرن الثاني يتجهون في شعرهم إلى تســـجيل أحداث عصرهم في أمانة وصدق. واستشهد الناقـــد بقـــول المبـــرد: "إنَّ أشـــعار المولدين يحتاج إليها للتمثل لأنها أشكل بالدهر".[٢]

ويذكر أمثلة من الشعر الذي صوّر أحداث الفتنة بين الأمين والمأمون[٣] ومن مظاهر التجديد في شعر هذا القرن الاتجاه الشعبي أو نزوع الشعراء إلـــى الحيـــاة الشعبية بعيداً عن بلاط الخلفاء والدوائر الرسمية التي طالما كان الشـــعر العربـــي مرتبطاً بها.

وقد ظهر أثر هذه النزعة الشعبية في مضمون الشعر وشكله على السواء فإذا بنا نرى الشعراء يخوضون في الهجاء والوصف وفـــي التعبيـــر عـــن نفوســـهم مستجيبين لدوافع شعبية صحيحة، ومعبرين عن هذه الأغراض جميعـــاً بأســـلوب شعبي واضح فيه بعد عن الأسلوب العربي الفصيح الـــذي عرفنـــاه فـــي الشـــعر الجاهلي القديم.[٤]

ويرى هدارة أن النزعة الشعبية ظهرت في شعر أبي العتاهية الـــذي كـــان شعبياً في موضوع شعره وأسلوبه وكذلك بدت هذه النزعة ظاهرة في غزل بشـــار

---

(١) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، إميليوغرسيه غومس، الطبعة الثانية،مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٦م، ص ٢٧.

(٢) الكامل في اللغة والأدب – محمد بن يزيد المبرد أبوالعباس– تحقيق محمد أبوالفضـــل إبـــراهيم– دار الفكر العربي القاهرة ١٩٩٧م– ط ٣ مج ٢ ص ٣.

(٣) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ١٨٤–١٨٦.

(٤) المرجع نفسه ص ١٨٨.

وهجائه وعند حماد عجرد وأبـــي فرعـــون الساســـي وأبـــي الشـــمقمق وكـــذلك أبونواس.[١] ومما يرتبط بهذا الاتجاه الشعبي الاتجاه إلى التسلية والترفيه[٢]. ومن اتجاهات الشعر في هذا القرن الاتجاه الإنساني وتمثل في ظهور الإحساس بالوطن وذكر أمثلة منها أبيات معبرة لعوف بن محلم الخزاعي يذكر فيها وطنه وأطفالـــه يقول:

أفـــي كـــل عـــام غربـــةٌ ونـــزوحُ * أما للنوي مـــن ونيـــةٍ فتـــريحُ
لقد طلـــح البـــين المشـــت ركـــائي * فهل أرين البـــين هـــو طلـــيحُ
وأرقنـــي بـــاتلرى نـــوحُ حمامـــةٍ * فنُحتُ وذو اللُّبِّ الحزين ينـــوحُ
على أنها ناحـــت فلـــم تُـــرِ عبـــرةً * ونحتُ وأسراب الدموع سُفوحُ
وناحت وفرفاهـــا بحيـــث تراهمـــا * ومن دون أفراض مهامِهُ فـــيحُ
ألا يا حمام الأيـــكِ فرخـــك حاضـــرٌ * وغصنك ميّادٌ ففـــيمَ تنـــوحُ[٣]

وذكر أمثلة على الشعور الإنساني الشعور الأبوي وشعر في صـــلة الـــرحم وشعر في التسامح ومنه شعر في الصداقة والصديق ويرى أنه نشأ بتأثير أجنبي.

ومن هذا الشعر أبيات بشار المشهورة:

إذا كنت في كـــلِّ الأمـــور معاتبـــاً * صـــديقك لـــم تلـــق الـــذي لا تعاتبـــه
فعش واحداً أو صـــل أخـــاك فإنـــه * مقـــــارف ذنـــــب مـــــرةً ومجانبـــــه
إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى * ظمئت وأيُّ النـــاس تصـــفو مشـــاربه[٤]

وتحدث هدارة عن الصنعة الشعرية واعتبر أن التجديد الذي حدث في القرن الثاني يمكن اعتباره خروجاً على عمود الشعر العربي.[١]

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري الصفحات من ١٨٨ – ١٩٢.

(٢) المرجع نفسه – ص ١٩٢ – ١٩٧.

(٣) انظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ١٩٨ وطبقات ابن المعتز ص ١٨٧.

(٤) انظر المرجع نفسه، ص ٢٠٠ وفي الديوان (في كل الذنوب) ، ديوان بشار بن بـــرد ، المجلـــد الأول ، ص ٢٦٦.

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري–ص ٥٦٧.

وهو يرى أن الشعر لا يمكن أن يُسمى شعراً ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة ليبرز معانيه وتضعها في صور رائعة معجبة يضفى عليها الخيال ألواناً جذابة فتعلق بالنفوس وتناط بالعقول ويحس الإنسان معها بمتعة الحس ولذة القراءة والتفكير معاً. ويرى أن المعاني المجردة قد تكون أساساً في حقائق العلوم والمعارف الإنسانية، ولكنها لا يمكن أن تكون أساس الشعر وغايته، بل لابد أن يصوغها الشاعر صياغة جديدة تظهر فيها براعته وقوة تخيله ودقة فنه وصدق إحساسه. (١)

وقد قسم الصنعة الشعرية في القرن الثاني إلى نوعين: الصنعة اللفظية وهي الزخرفة التي أحدثها الشعراء من جناس وطباق ومقابلة وما إليها، وصنعة معنوية وهي الصورة الشعرية التي ترتكز على عناصر التشبيه والتمثيل والاستعارة وغيرها من ضروب التصوير والتخييل وهما تكملان بعضهما البعض، بل إنَّ عناصر الشكل كلها مرتبطة متشابكة تتعاون جميعاً في تصوير مادة الشعر وإعطائها لونها الحقيقي الجذاب. وهو يرى أن الصنعة اللفظية وجدت في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ولكنها كانت خفيفة إلى حدٍ بعيد لا يكاد يدركها الشاعر أو يتعمدها لإحداث موسيقي في أبياته بعكس الشعراء المحدثين الذين اهتموا بهذه الزخارف اهتماماً كبيراً وأولوها عنايتهم في شعرهم. والخلاف بين الجاهليين والمحدثين في ذلك هو خلاف بين مجتمعين مجتمع بدوي وآخر متحضر. (٢)

وأورد أسباباً أخرى غير اختلاف المجتمعين البدوي والمتحضر منها ما ذكره عبدالله الطيب المجذوب في العلاقة بين هذه الصنعة اللفظية وبين الفنون بصفة عامة عندما قال: "كان الإسلام ديناً يرفض الأنصاب والتصاوير وما يجرى مجراها من آثار المشركين، وكانت طبيعة المجتمع الحضري تدعو أشد إدعاء إلى

---

(١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري – ص ٥٦٦.

(٢) المرجع السابق – ص ٥٦٨.

التصاوير والتمثيل فكان لابد لهذا المجتمع من أن يجد فناً آخر يعوِّض بـــه فقـــدان الرسم والفنون المماثلة له.

وقد بدأت بوادر هذا النوع من التعويض في أواسط العهد الأموي عندما اهتم الخلفاء بالعمارة وجعل فن الزخرفة يجد سبيله إلى تزيين المساجد. وقد سرى هذا الفن إلى العصر العباسي ونما وازداد حتى وصل إلى الأواني والنســيج وجعــل يبرز في الخطوط... وكما أن الزخرفة التي ارتبطــت أولاً بهندســة البنــاء ثــم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت إلى الخطوط، فكذلك سرت موجة الزخرفة التي كانت تصطخب بها الأفئدة العباسية إلى صناعتي الإنشاد والنظم".[١]

وهدارة يرى أن هناك سبباً آخر إضافة إلى ما ذكره عبدالله الطيب وهــو أن تقدم الفنون في أية ناحية يؤثر على شكل الشعر بصورة عامة. ومما لا شك فيــه أن الفنون قد تقدمت تقدماً كبيراً في القرن الثاني. [٢]

وهو هنا لا يذكر سبباً آخر بل هو نفسه رأي عبدالله الطيب بصياغة أخــرى فعبدالله الطيب أراد بقوله أن الزخرفة التي كانت فــي البنــاء والكســاء والإنــاء انعكست على اللفظ أيضاً وخاصة المنظوم منه فصار موشي ومزخرفاً إلا أنه علل لهذا الاتجاه الشكلي وهو أن الإسلام رفض التماثيل والتصاوير فاتجه الفنان المسلم إلى جانب آخر يشبع به موهبته ويبدع فيه من غير حرج وهو جانــب الزخــارف والتزيين.

وقد تحدث القدماء عن التطور الشكلي الذي أحدثه الشعراء المحدثون فكانوا ينسبون إليهم التفوق في (البديع)؛ والبديع كلمة عامة تشمل فــي الغالــب نــواحي الصنعة الشعرية اللفظية والمعنوية على السواء.

يقول الجاحظ: "ومن الخطباء الشعراء كلثوم بن عمرو والعتــابي... وعلــى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلــك مــن الشــعراء

---

(١) انظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٦٨ والمرشد إلــى فهــم أشــعار العرب وصناعتها ج ٢ ، ص ١٦٣.

(٢) انظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ص ٥٦٩.

المولدين كنحو منصور النمري ومسلم بن الوليد وأشباههما، وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع، ولم يكن في المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة والعتابي".[١]

ويرى هدارة أن الصنعة الشعرية أثرت حتى على الشعراء التقليديين، ولم تكن هذه الطبقة وحدها التي تضم بشاراً وابن هرمة والعتابي هي التي اقتدرت على الصنعة الشعرية وبرزت فيها لأن الصنعة عنصر أساسي في الشعر وتطورها الجديد إنما كان خضوعاً لمؤثرات حضارية وعقلية مختلفة[٢]، ويضرب مثلاً بشعر مروان بن أبي حفصة. الذي وجد في شعره نزوعاً إلى الصنعة الجديدة التي تعتمد على الصورة المركبة في توضيح الجزئيات ورسم الألوان والإدراك الواسع للعلاقة بين المشبه والمشبه به فهو يقول مصوراً المشيب بأنه ضيف نزل برأسه ولكنه لا يريد الرحيل، مصوراً زحف المشيب على سواد شعره بضوء الصبح حين يبدد الظلمة:

أمسى المشيبُ من الشباب بديلاً * ضيفاً أقام فما يريد رحيلاً

والشيب إذ طرد السوادَ بياضُه * كالصُّبح أحدث للظلام أفولاً[٣]

وشعراء القرن الثاني عنده جميعهم كانوا يهتمون بالصنعة الشعرية اهتماماً بالغاً وذلك لتجديدهم في مادة الشعر وبتأثير حياتهم المتحضرة المتأنقة، وباتساع آفاق الثقافة والمعارف الإنسانية وبتأثير تقدم الفنون عامة في عصرهم ومحاولتهم مجاراتها عن طريق العناية بالصنعة في شعرهم سواء أكانت لفظية أم معنوية. [٤]

ويرى هدارة أن الشعر كائن حي يسرى عليه ما يسرى على أفراد المجتمع،و قد تطور المجتمع سياسياً واجتماعياً فكان لابد أن يتطور الشعر العربي حتى يعبر عن الحياة الجديدة ويصوِّر وقائعها وهذا الصراع يحدث في فترات

---

(١) البيان والتبيين- الكتاب الثاني الجزء الأول-ص ٥١.

(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- ص ٥٨٠-٥٨١.

(٣) انظر: المرجع نفسه ص ٥٨١ وطبقات الشعراء لابن المعتز ص ٤٦.

(٤) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- ص ٥٨٩.

الانتقال الاجتماعي وما يصاحبه من انتقال فكري، فينقسم المجتمع إلى فريقين: فريق يحاول التحلل من روابط القديم كي يتكيف مع التطور الجديد وفريق ثان يتشبث بالماضي ويحاول أن يضعف الجديد ويقضي عليه. وهذا ما حدث في المجتمع العربي في عهد الدولة العباسية. (١)

وهو يرى أن القديم والحديث عنصران هامان من عناصر الحياة وأن مفهوم (التجدد) يعنى (حدوث شيء جديد) من حيث الأساس، ولكنه يتضمن في الوقت نفسه (بقاء شيء قديم) أيضاً لأن (التجدد) يختلف عن (التغير المطلق)، ويعنى تغير العناصر المكونة مع بقاء الهيئة الأصلية. (٢)

ويقول هدارة مبيناً موقفه من هذه القضية: "أية عضوية إذا حُرمت من حركة التجدد وحافظت على بنائها القديم، فلابد أن يؤدى ذلك بها إلى الفناء المحقَّق. كما أن هذه العضوية إذا أخذت تتجدد في موادها المركبة دون أن تحتفظ ببنائها القديم فستمضى أيضاً إلى طريق الفناء، وهذا كله يعنى أن الحياة تقوم على نوع من التوازن بين القديم والحديث، عن طريق قيام عناصر جديدة مقام العناصر القديمة مع بقاء البناء القديم. (٣)

ويدعم رأيه هذا بقول ساطع الحصري: "أن القديم هو الذي يفسح المجال لقيام الحديث، والمكتسبات الماضية هي التي تمكن الذهن والخيال من الإبداع والاختراع... فالقديم وحده جمود وموت، والحديث وحده عجزٌ وحرمان".(٤)

---

(١) انظر: مقالات في النقد الأدبي–محمد مصطفى هدارة–دار القلم–ص ٥٨.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي– ص ٢٥٦.

(٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٤) ورد هذا الكلام في كتاب: آراء وأحاديث في التاريخ والاجتماع ص ٩٤. ولم أعثر على الكتاب انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٧.

المبحث الثالث

قضية السرقات

تناول هدارة "قضية السرقات" في كتابه* (مشكلة السرقات في النقد العربي) ويرى أنها قضية تتسم بالعمق ذلك أنها تتداخل في كثير من المشكلات التي دار حولها النقد العربي. بل يرى فيها صورة العقلية العربية في قوة حافظتها، وفي ذودها عن تراث الأقدمين الفكري وحفاظها عليه، وفي نزوعها إلى التجديد، ومحاولة خلق شخصية فنية متفردة مبدعة. (١)

وعرّف في بداية بحثه "السرقة" فقال: "السرقة مهما كان موضوعها شيء مستكره، ولفظ بغيض، تنكره الأسماع،و تزدريه النفوس، وتوضع من أجله القوانين لتردع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون... على أن السرقة كانت في المجتمع البدائي سرقة مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة، يضع غيره يده عليها ولكن لما ارتقي الفكر الإنساني بارتقاء مظاهر الحضارة المختلفة، أصبح للسرقة مدلولات أخرى- تبعاً لذلك- فأصبحت تتناول المعنويات كما كانت تتناول الماديات وأصبحت الأفكار الإنسانية موضعاً للسطو، تماماً كالملك والعقار".(٢)

وذكر أن لفظ السرقة في ميدان الأدب يجمع معاني كثيرة، بعضها يتصل بالسرقة والبعض الآخر لا يمت إليها بصلة على أنها مع ذلك لفظة عامة تشمل أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحوير، وهي بهذا المعنى العام، قديمة في تاريخ الفكر الإنساني وجدت عند اليونان والرومان منذ عهد بعيد وأنها قديمة في أدبنا العربي معروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين. (١)

---

* وهو المؤلف الذي نال به درجة الماجستير في كلية الآداب جامعة الإسكندرية، بتقدير ممتاز عام ١٩٥٧م.

(١) مقدمة كتابه مشكلة السرقات في النقد العربي.

(٢) المرجع نفسه ص ٣.

(١) المرجع نفسه ص ٤-٥.

ومن النقاد القدماء الذين تعرضوا لموضوع السرقات محمد بن سلام الجمحي ويورد نصاً يقول فيه "كان قراد بن حنش من شعراء غطفان وكان جيّد الشعر قليله، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه".[١]

ويذكر محمد بن سلام مجموعة من الأشعار لشعراء كبار في الجاهلية ويورد آراء النقاد في أنها مسروقة[٢] ويحاول أن يرد السرقات إلى ثلاثة أنواع:

الأول: سرقات الشعراء المشهورين من شعراء القبائل المغمورين كسرقة زهير من قراد، والنابغة من وهب بن الحارث.

الثاني: سرقات الشعراء من امرئ القيس، وقد كان في نظر النقاد أول من افتتح القول في كذا وكذا من أساليب الشعر.

الثالث: سرقات ترجع أسبابها إلى اختلاف رواية الشعر، والإخفاق في الوصول إلى القائل الحقيقي، أو أن الشاعر ينتحل شعر غيره انتحالاً، ويسمى بعض النقاد هذا النوع من السرقات (اجتلاباً) وهي من السرقات الفاضحة التي يتميز بها العصر الجاهلي والتي تخلو من أي تحوير فني. [٣]

ويذكر هدارة تعليل "جورجي زيدان" لفكرة (الاجتلاب) عندما قال: "إن كثيراً من الأشعار تنسب لغير أصحابها اعتباطاً لتشابه القافية والوزن والمعنى".[٤]

وهو لا ينفي أن يقصد الرواة في الجاهلية نحل الشعر ونسبته إلى بعض الشعراء الجاهليين لمطمع مالي أو غرض آخر وأشهر من فعل ذلك حماد وخلف[١].

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص٥ وطبقات فحول الشعراء – محمد بن سلام الجمحي – تحقيق محمود محمد شاكر، ناشر دار المدني جدة، ج٢، ص ٧٣٣.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٥-١٠.

(٣) مشكلة السرقات ص ١٠.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص١١ وتاريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، ج٢، ص ١١١.

(١) انظر: تاريخ آداب اللغة العربية ص ١١١-١١٢.

ولكن هدارة يرى أن السرقات ظاهرة طبيعية والشعراء الجاهليون أنفسهم ينفونها عن شعرهم وذلك – في رأيه– دليل على وجودها إذ لا نفى لحقيقة ما إلا بعد ثبوتها ويقال إن أول من ذم السرقات هو طرفة يقول[١]:

ولا أغيرُ على الأشعار أسرِقُها * عنها غنيت وشَرُّ الناس من سَرقَا

وتبعه الأعشى فقال:

فكيف أنا وانتحالي القوافي * بعد المشيب كفى ذاك عارا[٢]

إلا أنه لاحظ مبالغة في بعض الروايات وتزيُّد الرواة في بعض أقوالهم كما أنه يرى أن بعض السرقات الجاهلية التي ذكرها النقاد لا يمكن أن تعد سرقات. [٣]

ويرى هدارة أن الدراسة المنهجية للسرقات ظهرت قبل وجود الحركة النقدية حول أبي تمام. فأول كتاب ألف في السرقات كتاب (سرقات الكميت من القرآن وغيره) [٤] لأبي محمد عبدالله بن يحيى المعروف بابن كناسة المتوفى سنة (٢٠٧هـ) وتبعه ابن السكيت توفى سنة (٢٤٠هـ) فألف كتاب (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه) [١] وألف بعد ذلك الزبير بن بكار بن عبدالله القرشي توفى سنة (٢٥٦هـ) كتاب (إغارة كثير على الشعراء) [٢]، فهو لا يتصور أن هذه الكتب

---

(١) يليه قوله : وإن أحسن بيت أنت قائله * بيت يقال إذا أنشدته صدقا

ديوان طرفة بن العبد ، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢م ، ص ٥٧.

(٢) ورد في الديوان : فما أنا أم ما انتحالي القوا * في ، بعد المشيب ، كفى ذاك عارا

ديوان الأعشى الكبير ، ميمون بن قيس ، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، ط ١، ١٩٨٧م ، ص ٧٧.

(٣) مشكلة السرقات ص ١١.

(٤) الفهرست، ابن النديم، علق عليه إبراهيم رمضان ، دار المعرفة، بيروت، لبنان ، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، ص ٩٦.

(١) المرجع نفسه ص ٩٩.

(٢) المرجع نفسه ص ١٤١.

جميعها لم تدرس السرقات دراسة منهجية بالرغم من أنها لم تصل إلينا كما يقول إلا أنه يستبعد أن تكون خالية من دراسة منهجية. (١)

وهو بهذا الرأي يخالف (محمد مندور) الذي يرى أن دراسة السرقات دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر أبوتمام وقد سبقه إلى هذا الرأي (طه إبراهيم) في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب).

وقد قسم هدارة المؤلفات التي تعرضت للسرقات إلى الأقسام التالية:

أولاً: كتب الطبقات والتراجم: ويرى أنها تشير في مجموعها إلى أنواع من السرقات وإلى بعض التعليلات السطحية لهذه المشكلة ولكن ليس في هذه الكتب معالجة موضوعية للسرقات، لأنها إنما تعرضت لبعض أطرافها بسبب ما وجوه مؤلفوها من روايات عن الشعراء الذين يترجمون لهم، ترميهم بالأخذ، أو تجعلهم أصولاً يعتمد عليهم الشعراء في معانيهم. (٢)

ثانياً: الكتب العامة والخاصة في الأدب: ويقصد بكتب الأدب العامة التي تتحدث في أمور عامة دون تحديد موضوع معين والخاصة التي تخوض في موضوع محدد من موضوعات الأدب، وهذه الكتب الأدبية عامها وخاصها لن تجد فيها دراسة منهجية منظمة لمشكلة السرقات، لأنه لم يكن من شأنها أن تقوم بذلك، ولكن نجد فيها نظرات عامة تفيد في تتبع مناهج النقاد الذين تعرضوا لمشكلة السرقات نفسها بالدرس والتحليل. (٣)

ثالثاً: الكتب العامة في النقد والبلاغة: وهي على عكس سابقتها تعنى جميعاً بدراسة هذه المشكلة، ويكون لها اتجاه في درسها. (١)

---

(١) مشكلة السرقات ص ٧٦.

(٢) المرجع نفسه ص ٨٦.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٨٧.

(١) المرجع نفسه ص ٩١.

رابعاً: الكتب الخاصة في النقد: وقد تناولت جميعها مشكلة السرقات بالدراسة والبحث، باعتبار أنها مشكلة نقدية مشتركة بين الشعراء جميعاً وقد عرض هـدارة مناهج هذه الكتب حسب تتابعها التاريخي. (١)

خامساً: كتب إعجاز القرآن: وهي تبحث في أسرار إعجـاز عامـاً دون أن يكون لها منهج محدد في دراستها. (٢)

سادساً: كتب السرقات: وهي كتب جعلت السرقات وحدها موضوعاً لها وما يوجد بين أيدينا منها اليوم قليل وقد تتبعها هدارة محللاً مناهجهـا ومنهـا كتـاب (سرقات أبي تمام لابن أبي طاهر سنة ٢٨٠هت) و(سرقات البحتري من أبي تمام لأبي الضياء) و(سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت) و(الرسالة الحاتميـة لأبـي على محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي سنة ٣٨٨هـ) و(المنصف لابن وكيـع ٣٩٣هـ) و(الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي سنة ٤٣٣هت) والمآخذ الكنديـة لابن الدهان سنة ٥٦٩هـ). (٣)

وعلق هدارة قائلاً: "أهم نتيجة يخرج بها من دراسة هذه الكتب، أنها جميعـاً قد ألفت بقصد البحث عن سرقات شاعر من شاعر آخر معين، أو البحـث عـن سرقات شاعر ما إطلاقاً وهذان النوعان من كتب السرقات يشيران إلى أن جميـع الحركات النقدية التي ثارت حول الشعراء وخاصة في العصـر العباسـي كانـت مشكلة السرقات محوراً لها". (٤)

وقد تتبع هدارة مشكلة السرقات وكيفية تناول النقاد لها منذ العصر الجـاهلي وحتى عصرنا الحديث بل قارن أيضاً بين تناول النقاد العرب والنقـاد الأوربيـين لهذه المشكلة.

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٢٢.

(٢) المرجع نفسه ص ١٣٧.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٤٥-١٧٤.

(٤) المرجع نفسه ص ١٧٥-١٧٦.

يقول: "... وقد بينا في هذا العرض إجمالاً كيف أن السرقات الشعرية قد اختلفت معانيها من عصر لآخر، فبعد أن كانت بسيطة ساذجة في العصر الجاهلي، لا تتعدى الانتحال أو الاجتلاب ولا يستطيع الشاعر أن يتناول ما يأخذه بأدنى تغيير أصبحنا نراها في العصر الأموي وقد أخذ الشعراء يتصرفون فيما يأخذون تصرفاً واسعاً لتضيع معالم السرقة. وإن ظلت الإغارة الصريحة على شعر الآخرين موجودة في ذلك العصر".

ويواصل هدارة عرض مشكلة السرقات عبر العصور محاولاً التنبه إلى التغيرات التي طرأت على فهم النقاد والشعراء على حد سواء للسرقات؛ ففي العصر العباسي يرى أن دائرة السرقات اتسعت إلى حد كبير ودخلتها الصنعة الفنية والتحليل الدقيق للخواطر النفسية وأصبح الشعراء يجهرون بما أخذوا لأنهم يؤمنون بأن ما فعلوه ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم. واتسعت أذهان الشعراء لفكرة توارد الخواطر، واتخاذ النماذج، وتعددت مصادر الأخذ بتعدد منابع الثقافة في ذلك العصر، فاتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة وأقوال الحكماء. وصاروا يستمدون منها من غير حرج. (١)

وارتبطت السرقات في هذا العصر– كما يرى هدارة– بالحركات النقدية التي نشطت حول الشعراء مثل أبي نواس وأبي تمام والبحتري، ثم المتنبي. وقد كانوا جميعاً محوراً للنشاط النقدي في العصر العباسي.

وبعد عصر الازدهار العباسي انتشرت فتنة السرقات بين الشعراء، كلما تقدم الزمن وقلَّ ابتداع المعاني. فأخذوا يتعمدون معاني الأقدمين بتمطيطها وبزيادة معنى تافه عليها، أو يوشونها بلون من ألوان البديع، أو ينقلون تلك المعاني من غرض لآخر أو يعكسونها.

فصاروا يدورون في حلقة مفرغة من معاني الأقدمين بسبب ضعف الثقافة وانحطاطها وضيق أفق الحياة التي كانوا يحيونها. (١)

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي– ص ص٧١.

(١) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

ويرصد هادرة تغيراً آخر مهماً وهو أن مشكلة السرقات أخذت تتحول من دائرة النقد إلى دائرة البلاغة ابتداءً من القرن الرابع الهجري ومنذ ذلك الحين أخذ البلاغيون يفرضون عقليتهم على أنواع السرقات فأصبحنا نجد سرقة تجنيس، أو سرقة طباق، إلى آخر هذه الأنواع التي لم تطرأ على أذهان النقاد المتقدمين. [١]

وقد قام بدراسة السرقات دراسة دقيقة ونلاحظ هذه الدقة في الاستقراء من خلال حديثه مثلاً عن كتاب (البديع) لابن المعتز سنة (٢٩٦هـ) : "من أوائل الكتب التي وصلت إلينا. وهو من كتب البلاغة الخاصة... ولما كانت مشكلة السرقات لا تزال من مسائل النقد ومشكلاته في عصر ابن المعتز ولم تصر بعد إلى البلاغة، لهذا لم يتناولها بدراسته كجزء من علم البديع ومع ذلك فقد فطن ابن المعتز إلى أن السرقة قد تكون في لون من ألوان البديع، وذلك حين قرر في كتابه أن أباتمام سرق قوله:

جلا ظلمات الظلم عن وجه أمة * أضاء لها من كوكب الحق آفِلُة

من قول الرسول ﷺ: "الظلم ظلمات"[٢] ويعلّق هدارة بقوله: "ولعل هذه هي الإشارة الأولى لهذا اللون من السرقات؛ الذي شاع أمره في العصور المتأخرة. [٣]

وقال هدارة عن أبي هلال العسكري ومنهجه في دراسة السرقات "ويمكننا أن نقول مطمئنين أنها جميعاً قواعد قديمة سبقه النقاد إليها ولا أرى فيها شيئاً جديداً أستحق أبوهلال التمجيد من أجله"[١]. وهو هنا يشير إلى رأى محمد مندور وإبراهيم سلامة وبدوي طبانة في دراسته للسرقات ولا يعترف له بجديد إلا جعله المعاني على ضربين: مبتدع ومولد وتنبيهه إلى أن المعنى المبتدع يكون معنى

---

(١)مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٨٥.

(٢) الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ محمد بن إسماعيل أبوعبدالله البخاري الجعفي، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر ، الناشر: دار طوق النجاة ، ط الأولى ج ٣ ، حديث رقم ٢٤٢٧ ص ١٢٩.

(٣) مشكلة السرقات – ص ٩١.

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٩٧.

انفعالياً. فهو يقول أنه يقع للأديب "عند الخطوب الحادثة، ويتنبه له عند الأمور الطارئة"[١] ويعلق هدارة قائلاً: "... ومع إيمان أبي هلال بوجود المعاني المبتدعة، فهو يقدر أنه (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم) [٢]. وأبوهلال بهذه الحقيقة إنما يؤمن بطبيعة فن الشعر، ويدرك أثر الإطارين الشعري والثقافي في تكييف إلهام الشاعر بمعانيه وفرض تصورات الأقدمين على فنه الشعري، كما أنه يؤمن بالاستيحاء لأنه قائم على فكرة توليد المعاني التي أشار إليها".[٣]

ويرى هدارة أن أباهلال سار في الاتجاه الذي يرمي إلى إبعاد مشكلة السرقات عن محيط النقد الأدبي وربطها بالبلاغة؛ وذلك واضح في كلامه عن كمال الحصيلة، والصياغة، والحذق في رصف الألفاظ، وعقد المنثور أي السرقة من النثر. [٤]

ومن الكتب التي تناولت مشكلة السرقات (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب) لابن رشيق ويرى هدارة أن ابن رشيق سلك في دراسة السرقات في هذه الرسالة سبيلاً غير التي سلكها في العمدة لأنه حصر السرقات في الأنواع البديعية فهو يقول: "السرقة إنما تقع في البديع النادر، والخارج من العادة وذلك في العبارات التي هي الألفاظ"[٥] وهو يجعل "المطابقة والتجنيس أفضح سرقة من غيرها لأن التشبيه وما شاكل يتسع فيه القول والمجانبة والتطبيق يضيق فيما تناوله اللفظ"،[١] إلا أن ما استوقفه في هذا الكتاب أنه يرى أن لابن رشيق في هذا الكتاب خطرات نفسية عميقة لم تظهر في كتاب العمدة قط، وذلك في قوله: "يمر الشعر

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٩٧ والصناعتين ص ١٩٦.

(٢) الصناعتين ص١٩٦.

(٣) مشكلة السرقات ص ٩٧.

(٤) المرجع نفسه ص ٩٨.

(٥) وقد ورد هذا الكلام في كتاب: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، لابن رشيق، ص ١٤ انظر: مشكلة السرقات ص ١٠٣.

(١) انظر: مشكلة السرقات ص ١٠٣.

بمسمعي الشاعر لغيره، فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسي أنه سمعه قديماً .. وربما كان ذلك اتفاق قرائح، وتحكيكاً من غير أن يكون أحدهما أخذ عن الآخر." [١] ويجعل ابن رشيق الفرزدق مثالاً لذلك "لأنه كان راوية للشعر مكثراً منه".[٢]

وقد أعجب هدارة بملاحظة ابن رشيق لأثر الوزن والقافية على الشعر العربي؛ يقول ابن رشيق: "والذي اعتقده وأقول به، أنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعراً، وقافية لمن قبله، وكان من الشعراء من له شعر في ذلك الوزن وذلك الروي، وأراد المتأخر معنى فأخذ في نظمه أن الوزن يحضره والقافية تضطره، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإن لم يكن سمعه قط".[٣]

وهذه فكرة عميقة كما يقول هدارة وتعليل قوى لمشكلة السرقات في الشعر العربي في نطاق حدوده العامة التي تكيف طبيعته.

ويقف هدارة أمام عبدالقاهر الجرجاني معجباً به باسطاً آراءهُ في مشكلة السرقات من خلال كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ويبدأ بدلائل الإعجاز عندما تحدث الجرجاني عن الاحتذاء وفرّق بينه وبين السرقة فقال: "أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجئ به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله"[٤]، وعبدالقاهر هنا عرّف الاحتذاء في معرض حديثه عن النقاد الذين يأخذون بظواهر الكلم "وذاك أنهم قد اعتمدوا في كل أمرهم على النسق الذي يرونه في الألفاظ، وجعلوا لا يحفلون بغيره، ولا يعولون في الفصاحة والبلاغة على شيء سواه، حتى انتهوا إلى أن زعموا أن من عمد إلى شعر فصيح فقرأه، ونطق بألفاظه على النسق الذي وضعها الشاعر عليه، كان قد أتى بمثل ما

---

(١) انظر: مشكلة السرقات ، ص ١٠٣، وقراضة الذهب ص ٤٢.

(٢) المصدر نفسه الصفحة ذاتها.

(٣) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٠٤.

(٤) انظر المرجع نفسه ص ١٣٩ ودلائل الإعجاز ص ٣٦١.

أتي به الشاعر في فصاحته وبلاغته إلا أنهم زعموا أنه يكون في إتيانه محتـــذياً لا مبتدئاً".[١]

فهذا هجوم على النقاد الذين بالغوا في إدعاء السرق والاحتـــذاء، ونســـوا أن الاحتذاء سبيل كل مبتدئ، ولا سبيل سواه لتفتيح موهبته الشعرية. وينكر عبدالقاهر على النقاد وصمهم الشاعر بالسرقة مادام محتـــذياً لأنـــه يفـــرِّق بـــين الســـرقة والاحتذاء.[٢]

ويرى هدارة أن هذا تفسير علمي سليم يجعل من دراسة الســـرقات دراســـة نقدية فنية لا مجرد اتهام وظن. [٣]

ويقرر عبدالقاهر بعد ذلك أن علّة الخلط الذي وقع فيه النقاد ترجع إلى جهلهم "أن من شان المعاني أن تختلف عليها الصور، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون. فإنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل، فصنع فيه مـــا يصـــنع الصانع الحاذق إذ هو أغرب في صنعة خاتم وعمل شنف، وغيرهما من أصـــناف الحلي– فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذي أغواهم واســـتهواهم وورطهـــم فيمـــا تورطوا فيه من الجهالات، وأداهم إلى التعلق بالمحالات، وذلك أنهم لمـــا جهلـــوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً، وبنوا على قاعدة، فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث".[٤]

يقول هدارة: "ولا شك أن عبدالقاهر قد وصل إلى علةٍ حقيقية فـــي مشـــكلة السرقات، لم ينتبه إليها النقاد من قبل فليس الأمر مجرد لفظ ومعنـــى وإنمـــا هـــو صياغة وتصوير أيضاً. ولهذا كان المبدأ الذي أخذ به النقاد في السرقات وهو (أن من أخذ معنىً عارياً فكساه لفظاً من عنده كان أحق به) ليس مبدأً صـــحيحاً طبقـــاً لنظرية عبدالقاهر. [١]

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٣٩ودلائل الإعجاز ص ٣٦٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها ودلائل الإعجاز ص ٣٦١.

(٣) انظر: مشكلة السرقات ص ١٣٨–١٤٠.

(٤) انظر: المرجع نفسه ص ١٤٠ودلائل الإعجاز: ٣٦٨.

(١) مشكلة السرقات ص ١٤٠.

أما كتابه (أسرار البلاغة) فيرى هدارة أنه قد فلسف تقسيم النقـــاد الســـابقين للمعاني إلى معنى عام مشترك ومعنى خاص فأطلق عبدالقاهر على القســـم الأول (المعنى العقلي) وعلى القسم الثاني (المعنى التخييلي) وعلى هذا ينتفي ظن السرقة عن المعنى العقلي، ولا يكون إلا في المعنى التخييلي.

وإن كان عبدالقاهر ينفي السرقة عن هذا المعنى أيضـــاً ويعـــود عبـــدالقاهر فيتناول في فصل آخر تقسيم المعنى إلى مشترك وخاص بطريقة بلاغية فلســـفية، على غير الطريقة التي اتبعها في الفصل الأول فهو يجعل الاتفاق بين الشـــاعرين على وجهين:

الأول: أن يكون في الغرض على العموم وهذا الاتفاق لا يدخل في الأخـــذ، والسرقة والاستمداد والاستعانة، كوصف الممدوح بالشجاعة والســـخاء أو حســـن الوجه والبهاء.

الثاني: الاشتراك في وجه الدلالة على الغرض وذلك بان يذكر ما يستدل بـــه على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً. وهذا النوع يقسم أقساماً: منها التشبيه بمـــا يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ، والغاية البعيدة، كالتشبيه بالأسد في البأس والبحر في الجود ومنها ذكر هيئات تدل على الصفة من حيث كانت لا تكـــون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلـــة الفكر. (١)

وهذا القسم يجب أن ينظر فيه (فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقراً في العقول والعادات، فإن حكم ذلك وإن كان خصوص المعنى حكم العموم الذي تقدم ذكره. من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة، وبالبحر في السخاء وكـــذلك قياس الواحد في خصلة من الخصال على المذكور بذلك، والمشهور به، والمشـــار إليه، سواء كان ممن حضرك في زمانك، أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية، والقرون الخالية لأن هذا مما لا يختص بمعرفته قوم دون قوم، ولا يحتاج في العلم

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص١٠٧ وأسرار البلاغة الإمام أبي بكر عبدالقاهر بـــن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني، علق عليه محمود محمد شاكر ، الناشـــر : مطبعـــة المـــدني ، القاهرة ، ودار المدني بجدة ١٩٩١م، ص ٣٨٣.

به إلى روية واستنباط وتدبر وتأمل. إنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب). [1]

أما إذا كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبر، ويناله بطلب واجتهاد (وكان دراً في قعر بحر، لابد له من تكلف الغوص عليه وممتنعاً في شاهق لا ينالـه إلا بتجشم الصعود إليه) فهو الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص، والسبق والتقدم والأولوية وأن يجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين.

ويرى هدارة أن عبدالقاهر يجعل ما سبق أن سماه "المعنى العقلي" (اتفاقاً في الغرض العام) وما سبق أن سماه "المعنى التخييلي" (اتفاقاً في وجه الدلالة على الغرض) وكل هذه التسميات ليست إلا محاولة لفلسفة ما سبق أن قرره النقاد أن المعاني قسمان: مشترك عام الشركة، وخاص على أن عبدالقاهر يستخدم نظريته في النظم في تقرير مدلول هذين القسمين المشترك العام والخاص من المعاني تقريراً نهائياً لا مجال فيه لزيادة بعد ذلك.

ومعنى هذا أن عبدالقاهر يقرر عموم الشركة في المعاني المجردة فحسب، ولكن الصياغة تخرج هذه المعاني من العموم إلى الخصوص ويعلق هدارة: "ولقد سبق أبوهلال العسكري إلى هذه الفكرة حين قرر أن العبرة بالكساء الذي يكسو به الشاعر معناه ومن ثم اتخذ من الصياغة دليلاً على السرق. إلا أن عبدالقاهر قد جعل من هذه الفكرة أساساً ثابتاً للحكم على المعاني، ورفع من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساساً للجمال الفني الذي يبدعه الشاعر، فيستحق به المعنى، حتى ولو كان هذا المعنى مكرراً مشتركاً". [1]

وهو يرى أن عبدالقاهر قد استكمل ما فات القاضي الجرجاني والآمدي في دراستهما للمعاني التي هي عماد مشكلة السرقات وحول دراسة السرقات من دائرة

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٠٧ وأسرار البلاغة ص ٣٨٥.

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٠٩.

الجمود والاتهام إلى دراسة فنية خالصة للمعاني وتطورها وتأثر الشعراء بعضهم ببعض. وما سوى ذلك من رقائق فنية تنفى وجود سرقة على الإطلاق، إلا أن تكون نسخاً ومكابرة. (١)

ويحاول هدارة أن يخرج من الإطار التاريخي القديم لمشكلة السرقات فيعقد مقارنة بين بحوث النقاد والعرب الأوربيين في السرقات وذلك إيماناً منه أن السرقات ظاهرة إنسانية مشتركة بين الآداب جميعاً، ولكن مناهج النقاد في تناولها وفهمها وربطها بالظواهر الأدبية المختلفة، تتباين أشد التباين من أدب لآخر.

وكما أتهم النقاد العرب الشعراء بالسرقة في العصور الأدبية المختلفة كذلك فعل النقاد الأوربيون منذ عصر اليونان وإن كان بدرجة أقل. ويرى أن النقاد الأوربيين استطاعوا أن يفرقوا بين لفظ السرقة ولفظ التقليد منذ وقت بعيد أما النقاد العرب فلم يتضح عندهم الفرق بين الاصطلاحين إلا في وقت متأخر.

ويرى أنهم كانوا يستخدمون لفظ السرقة استخداماً واسعاً تندرج تحته معان كثيرة من بينها الاحتذاء إلا أن عبدالقاهر قد فصل بين الاصطلاحين في وضوح وقوة فجعل الاحتذاء بصوره المختلفة شيئاً قائماً بذاته بعد أن كان نوعاً من السرقات عند النقاد السابقين. (٢)

وهو يؤكد أن النقد الأوربي لم يخل من وصم محتذ بأنه سارق، ونجد نقاداً أوربيين يخلطون بين السرقة والاحتذاء، وكل همهم كشف أكثر عدد من سرقات الشعراء كما كان يفعل بعض نقاد العرب المغالين المتعصبين. (١)

ثم يسرد آراء عدد من مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوربيين الذين نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة حتى إن اسماً من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل هيرودتس، ارستوفان، سوفليكس، منندر، وتيرنس.

---

(١) انظر:مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١١٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه ص ٢١٩-٢٢٠.

(١) انظر: المرجع نفسه ص ٢٢٠.

بل إن أدباً كاملاً- هو الأدب اللاتيني- أتهم بأنه سرقة واسعة من الأدب اليوناني. (١)

ثم تحدث عن موقف النقد الأوربي من فكرة المحاكاة أو الاحتذاء وهو يرى الأجيال المتأخرة- بالنسبة للنقد الأوربي- هي وحدها التي تحققت من أن النقل عن الأقدمين لا يتحتم أن يكون سرقة فقد يكون مادة خام يُعمل الشاعر فيها فكره حتى يخرج منها فناً أصيلاً جديراً بالتقدير والإعجاب. (٢)

وهناك فارق واسع بين السرقة والاحتذاء عند النقاد الأوربيين، فالاحتذاء أخذ له قدرة الخلق والسرقة أخذ خال من هذه القدرة.

والفرق بينهما هو الفرق بين الفنان والسارق. فالفنان ناقل جيد، والسارق ليس إلا ناقلاً رديئاً. (٣)

ولفظ المحاكاة يشير إلى نظرية أساسية في النقد الأوربي نادي بها أرسطو منذ عهد بعيد وإن كان لم يقصد بها محاكاة شاعر لآخر. (٤)

وتابع هدارة تطور نظرية المحاكاة منذ ذلك العهد وحتى عصر النهضة حيث أصبحت فكرة المحاكاة بمعناها الذي قرره النقاد اللاتين تصبح أساساً من أسس النقد في هذه الفترة وكما أن أدب اللاتين استمد غذاءه من النقد اليوناني وكون نظرياته النقدية بتأثير النقد اليوناني أيضاً-كذلك استمدَّ النقد الأوربي بعد عصر النهضة نظرياته وأفكاره من النقدين اليوناني واللاتيني على السواء . وتأثر الأدب الأوربي نفسه بأدب اليونان واللاتين تأثراً واسعاً.

فـ(اتكنز) يؤكد لنا – مثلاً- أن بترونيوس petronius أثر تأثيراً واضحاً في شعراء القرن السابع عشر الميلادي، في كل من إنجلترا وفرنسا فنجد أن

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٢٠.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٢٠.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢٣.

(٤) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(رابن) rapin و(بوسو) Bossu و(سان افرموند) st. Evermond قد تأثروا بـــه تأثراً كبيراً، بينما نجد (ديدرن) Dryden ينقل أفكار (بترونيوس) دون تحرج.

وكذلك أتهم الشاعر الإنجليزي (توماس جراي) T.Gray وقد وصفه النقـــاد بأنه لا ينقل الأفكار والتعبيرات فحسب، بل ينقل أيضـــاً الألفـــاظ والأوزان مـــن الشعراء السابقين. و(جراى) يرى أن احتذاء الأقدمين لا يعنى السرقة بحال، وبلغ من إيمانه بصدق نظرية المحاكاة أنه كان يقرر في نهاية كل قصيدة مواضع الأخذ فيها. (١)

ولعل أوفي تناول لقضية المحاكاة في هذا العصر هو ما كتبه (إدوارد يونج)* عن حقيقة العلاقة بين القدماء والمحدثين إذ يقـــول: إن المحاكـــاة نوعـــان: الأول محاكاة الأديب للطبيعة وفيها تكمن الأصالة الفنية، والثاني: محاكاة الأديب لأديـــب آخر وهذا هو التقليد. والتقليد درجات كثيرة أدناها هو ما يصل إلى حـــد الســـرقة المحضة، وأعلاها ما قد يصل إلى مرتبة الأصالة. (٢)

ويعرض هدارة آراء عدد من النقاد والأدباء الأوربيين فيقول: "وربما كـــان من أحدث من تكلّموا عن الاحتـــذاء فـــي النقـــد الأوربـــي الشـــاعر المعاصـــر (ت.س.إليوت) * T.S.Eliot الذي يقول إن أي شاعر أو أي فنـــان لا يمكـــن أن يدعى معنى لنفسه، إذ لابد من وجود صلة قوية بين معانيـــه ومعـــاني الشـــعراء

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٢٦.

* أدوارد يونغ Young (١٦٨٣ – ١٧٦٥م) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، غلب علـــى أســـلوبه الحزن والتأمل.المنجد في الأعلام، ط العشرون، دار المشرق، بيروت،١٩٩٤م، ص ٦٢٨.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٢٧.

* إليوت ، توماس ستيرنز (١٨٨٨– ١٩٦٥م) شاعر وناقد إنجليزي ، من أصـــل أمريكـــي ، تلقـــى علومه في جامعات هارفرد والسربون واكسفورد ، يتميز شـــعره بالتعقيـــد والغمـــوض واللغـــة الصعبة والموسيقى الجديدة، انظر: الموسوعة العربية الميسرة ، ط٢، المجلد الأول ، دار الجيـــل بيروت، القاهرة، تونس، الجمعية المصرية لنشر المعرفـــة والثقافـــة العالميـــة ، ٢٠٠١م ، ص ٢٩٦. وأيضاً : موسوعة أدباء أمريكا، ج ١ ، نبيل راغب ، دار المعارف ، ١٩٧٨م ، ص ٣٠.

الأقدمين. ولعل من أهم عناصر الجمال الأدبي مقارنة فن المحدثين الأقدمين من الشعراء بفن أسلافهم.

ولابد للحكم على الشعر الحديث من تقدير مستواه بالنسبة لمستويات الأقدمين. وعلى الشاعر ألا ينقل من القديم دون أن يسبغ شخصيته على ما ينقله، وإلا كان مقلداً سخيفاً. كما أن عليه ألا يقلد شاعراً بعينه فهذا عمل يزيد تجربة الناشئ فحسب. ولكن عليه أن يكون محيطاً بمجرى التيار الرئيسي للفن – ثم عليه بعد ذلك أن يؤمن بهذه الحقيقة: وهي أن الفن لا يتغير، ولكن مادة الفن هي التي لا يمكن أن تبقى كما هي".(١)

وكما وصل العرب في خصومتهم للمحدثين وتقديسهم للقدماء إلى المبدأ القائل بان الأول لم يترك للآخِر شيئاً، فكذلك كان الشأن في النقد الأوربي. ويرى أن أساس نظرية محاكاة النماذج القديمة إنما يرجع إلى التمييز بين اللفظ والمعنى. وهي قضية في النقد العربي، تشكل أساساً هاماً في تفسير موضوع السرقات. والنقاد العرب انقسموا فريقين: فريق ينصر اللفظ وهم بذلك لا يتتبعون السرقات الشعرية تتبع الإحصاء الدقيق، إيماناً منهم بأن المعاني تتوارد عليها الناس. وبذلك يطلقون للشعراء حرية التعبير عما يحسون دون الخوف من الوقوع على معان سبقوا عليها. إلا أنهم مع ذلك يشترطون التجديد في الصورة الشعرية أو بعبارة أخرى التجديد في صياغة المعنى المطروق.

أما أنصار المعنى فهم يتتبعون معاني الشعر تتبعاً دقيقاً، ويحكمون بالسرقة لتشابه المعاني وتكرارها، ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعاني، أو التقصير فيها. ولا يحفلون بعد ذلك باللفظ أو الصياغة الشعرية. وقد وجد مثل هذين الفريقين في النقد الأوربي. فأولئك النقاد لم يميزوا بين السرقة المحضة وبين المحاكاة إنما هم من أنصار المعنى، يرون الشاعر يتناول معنى سبق إليه

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٣٠.

فيحكمون بالسرقة لأن أساس الجمال الشعري عندهم ابتداع المعاني والتجديد فيها.[١]

أما أولئك النقاد الذين أدركوا أن المعاني متداولة بين الناس في كل زمان ومكان، وأن جمال الشعر يكمن في تجديد التعبير عن المعاني القديمة، فهم أنصار اللفظ وهم في النقد الأوربي كثرة هائلة تتفوق على الفريق الأول بكثير. [٢]

ويضع خلاصة لهذا الموضوع فيصل إلى أن السرقات ظاهرة عامة في الآداب المختلفة وأن النقاد والبلاغيين في كل أدب يجهدون أنفسهم للكشف عن السرقات أينما وجدت. [٣]

ولكنه تحدث عن الفرق بين نقادنا العرب والنقاد الأوربيين وهو أن معظم الأوربيين استطاعوا منذ وقت بعيد- أن يفرقوا بين السرقة والاحتذاء- بينما ظل النقاد العرب- إلا قليلاً منهم- يخلطون النوعين مما تسبب عنه وجود سيل هائل من اتهامات الشعراء بالسرقة، حتى لقد بقى أثر هذه الاتهامات في أدبنا العربي حتى اليوم. [٤]

وضرب هدارة مثلاً بالمتنبي الذي أعجب بأبي تمام وتتلمذ على شعره فاتُهم بالسرقة. وأعجب الشاعر الإنجليزي (جون كيتس)* J.keats بـ(شكبير) * واهتم بشعره ولكن النقاد الإنجليز لم يتهموه بالسرقة، لأنهم يؤمنون أن مثل هذه الصلة إنما تؤدى إلى محاكاة فنية خالصة تسمى استيحاءً أو تأثراً، ولكن لا يمكن أن تعد

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٣٤.

(٢) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٣٥.

(٤) المرجع نفسه ص ٢٣٦.

* كيتس (جون) Keats (١٧٩٥ – ١٨٢١م) شاعر إنجليزي اشتهر بالشعر الغنائي ، انظر : المنجد في الأعلام ، ص ٤٨٢.

* شكسبير (وليم) (١٥٦٤ – ١٦١٦م) : شاعر مسرحي إنجليزي في مصاف رجال الأدب العالمي، انظر: المنجد في الأعلام ص ٣٣٤.

سرقة بحال من الأحوال. وكما انقسم النقاد العرب فريقين: فريق يناصر اللفظ، وآخر يناصر المعنى، كذلك كان النقد الأوربي، حتى لتشتبه بعض عبارات النقاد العرب والنقاد الأوربيين.

واتفق أنصار المعنى في النقدين العربي والأوربي على أن الأول لم يترك للآخر شيئاً، في الوقت الذي جاهد فيه أنصار اللفظ في النقدين لتفسير هذه النظرية بما يلائم وجهة نظرهم. (١)

ويجد هدارة تطابقاً شديداً بين السرقة الممدوحة كما قررها نقاد العرب والاحتذاء الفني كما قرره النقاد الأوربيون.

وما ذاك إلا لأن السرقة الممدوحة عند العرب إنما تعنى الاحتذاء بمعناه الفني، وهي التي يرضى عنها نقاد العرب الذين لا يتعصبون للقديم. (٢)

وهو يرى أن النقد العربي في دراسته لمشكلة السرقات كان يُعنى بالجزئيات عناية كبيرة، أضعفت جهده في الوصول إلى الأسس الفنية الشاملة للسرقات، لأنه كان يعنى بالمبادئ العامة. وهذا لا يمنع أن من النقاد العرب من استطاع الوصول إلى بعض هذه الأسس حين تناول موضوع السرقات بالدراسة الكلية لا بالتناول الجزئي وأهمهم في رأيه عبدالقاهر الجرجاني. (١)

ويرى أنه هو الذي فصل فصلاً بيناً بين الاحتذاء والسرقة عندما قرر أن العبرة في الجمال الفني ليست بتجدد المعاني ولكن بأن تختلف عليها الصور وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون.

وعندئذٍ لا يجوز إدعاء السرق في المعنى، بل يجوز فيه الاختصاص والسبق، وأن يجعل فيه سلف وخلف، ومفيد ومستفيد. (٢)

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٣٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه ص ٢٣٧.

(١) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٣٩.

ويفرق عبدالقاهر في كتابه (دلائل الإعجاز) بين الاحتذاء والسرقة فيقرر أن الاحتذاء هو مجاراة شاعر آخر في أسلوبه. (١)

ويبين هدارة أنواع السرقات عند الأوربيين وهي:

١- الاستيحاء: وهو أن يولد الشاعر معنى جديداً من آخر قديم.

٢- التأثر: وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره في أسلوبه وفنه.

٣- استعارة الهياكل: وهو أن يأخذ الشاعر موضوع قصيدته من أسطورة شعبية مثلاً.

٤- السرقات المحضة: وهي أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها.

والأنواع الثلاثة الأولى يضمها لفظ المحاكاة أو الاحتذاء (Imitation) وتبقي بعد ذلك السرقات بنصها (Plaqiarism) ويعلق هدارة أن نقاد العرب كان همهم استقصاء المعاني وردها إلى أصولها لوجود أدني تشابه، حتى لو كانت أصول هذه المعاني في القرآن أو الحديث أو الحكم أو الكلام العادي. إضافةً إلى أنهم ركزوا بحوثهم في السرقات حول الشعراء الذين كانوا موضع خصومة في عصرهم، كأبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي. (١)

وكانت نتيجة ذلك أنهم ترددوا في التمييز بين الاحتذاء والسرقة. ويرى هدارة أن هذا هو موقف النقاد العرب من النوعين الرئيسيين في مشكلة السرقات أما بالنسبة للأنواع الداخلة في الاحتذاء وهي: الاستيحاء، والتأثر، واستعارة الهياكل.

فيمكننا أن نقول أن النقاد العرب قد أدركوا في بحوثهم الاستيحاء أو توليد المعاني – كما يسمونه- في بعض إشاراتهم إلى أنواع السرقات الممدوحة، أو في تقسيمهم للمعاني، كما فعل أبوهلال حين جعل المعاني على ضربين: مبتدع ومولد

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٣٩ ودلائل الإعجاز: ٣٦١.

(١) انظر: المرجع نفسه ص ٢٣٩.

يستوحي فيه الشاعر غيره وقد عرّف ابن رشيق التوليد بأنه (ليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة). [١]

كما أن بعضهم فطن إلى التأثر كالآمدي حين اعتذر لسرقات البحتري من أبي تمام بتأثره به. ويرى مندور- وحقاً ما يرى- أن ملاحظات العرب في الاستيحاء والتأثر كانت موجزة لأن المدارس الشعرية لم تتميز حتى عصر متأخر. وطبيعة الاستيحاء والتأثر تقتضى تتبع شعراء المدرسة الواحدة أو الأخذ باعتراف شاعر أنه تأثر بشاعر آخر. [٢]

أما استعارة الهياكل فتكون في الأعمال الأدبية ذات الوحدة، كتلك التي تتناول حادثة تاريخية أو ما أشبه ذلك مما لا نجد له مثيلاً في شعرنا العربي القديم ولهذا لم يمس النقاد العرب هذا النوع من قريب أو بعيد.

ويلاحظ أنه على الرغم من كثرة أنواع السرقات في النقد العربي، تلك التي حصرها ابن رشيق ستة عشر نوعاً، فإننا لا نجد من بينها نوعاً استخرجه النقاد الأوربيون وسموه "السرقة الشخصية" selfplaqiarism وهم يقصدون بها تحويل الشاعر لأفكاره وعباراته وصوره الشعرية من قصيدة لأخرى. [١]

وبعد هذه المقارنة بين موقف النقاد العرب القدماء وموقف الأوربيين من قضية السرقات وطريقة تناولهم لها ينتقل هدارة إلى الحديث عن مفهوم السرقات من وجهة نظر الدراسات الحديثة.

ويبدأ بـ"قسطاكي حصمي الحلبي" الذي هاجم أولئك الذين حسبوا أن غاية النقد هي تحصيل سرقة الشاعر، فيجد فيهم الحرص على التفتيش والتنقيب عن ذلك المعنى أو التركيب في أقوال الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمولدين إلى

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٣٩والعمدة ج١ ، ص ١٧٦.

(٢) انظر: مشكلة السرقات ص ٢٤٠ والنقد المنهجي عند العرب ص ٣١٠.

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص٢٤٠.

أن يظفروا ببيت أو شطر أو بما يمكن إحالته إلى ذلك المعنى ولو بالقسر والعنف، فيتمحلون له الوجوه البعيدة ويتكلفون لتأييده الحجج المملة الضعيفة، والشروح الطويلة العريضة، والبراهين الباردة الواهنة. وبعد ذلك يزعمون أنهم أعطوا النقد حقه من البحث الدقيق. (١)

وفرق قسطاكي الحلبي بين السرقة المحضة والسرقة القائمة على أساس فني والتي يرى أن (تسميتها بالسرقات يُعد تعنتاً وتبجحاً بالباطل). (٢)

أما شوقي ضيف فهاجم محاكم النقد التي كانت تفصل في خصومات السرقة، والتي طالما شغلت النقاد العرب عن كل نظرة عامة في الشعر، أو قضية من قضاياه المهمة. ويرى أن القدماء بالغوا في هذا الباب الذي فتحوه ولم يحسنوا إقفاله ولا تغيير المناظر وراءه، إنما جمدوا عند فكرة واحدة وهي أن الشعراء جميعاً سارقون، وأن المعنى الواحد يأتي على أساليب مختلفة، ولم يحققوا ذلك ولم يدققوا فيه، والموضوع في رأيه ليس سرقات ينظر إليها في هذا المجال الضيق الذي يكاد يخنقها في كتب النقد العربي، إنما هي مسالة كبرى من مسائل العملية النقدية الفنية في الشعر. (١)

أما نجيب البهبيتي فيرى أن هذا المجال الضيّق الذي وضعت فيه مشكلة السرقات جني على الأدب وأن مواهب الشعراء قد انحصرت في التنقيب عن معنى جديد لم يسمع به الناس لو كان تافهاً وأن أساليب التعبير التوت لإخفاء المعنى القديم. وصرف هذا الإغراق في الجزئيات الشاعر عن الكليات فلم تتغير فنون الشعر وإن كان الفن الواحد قد تجمع له الكثير من المعاني، الرائع منها والسفساف. (٢)

---

(١) ورد هذا الكلام في كتاب: منهل الوارد في علم الانتقاد ص١٩ ولم أعثر عليه، انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٤٤.

(٢) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص٢٤٤ والفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٧٣.

(٢) انظر: المرجع نفسه ص ٢٤٥ وأبوتمام الطائي ، حياته وشعره ، نجيب محمد البهبيتي ، القاهرة، دار الكتب، ١٩٤٥م، ص ١٨٤- ١٨٥.

ويرى هدارة أن النقاد العرب نظروا إلى السرقات نظـــرة ضـــيقة جامـــدة ونظرتهم هذه لا تجعل السرقات مشكلة نقدية فنية بل تجعلها محل أخذ من القائمين على القانون وإن كان سرق الكلام كسرق المتاع في حكمه – فقد وصلنا إلى الحد الذي يجب علينا معه أن نحدد الأسس التي نرى أن مشكلة السرقات إنمـــا تقـــوم عليها وتفسر في ضوئها كما يقول. (١)

وهي أسس متصلة بطبيعة الفن عامة والشعر على وجه الخصـــوص، كمـــا تتصل بعملية الإبداع الفني والتطور الشعري في المادة والصورة علـــى الســـواء والأساس الأول هو:

الإبداع الفني:

ويبدأ هدارة القول فيه بحديثه عن روعة الفنون عامة وكيف أنها اســـترعت انتباه الباحثين في كل زمان ففكروا في مصدرها وكيفية انبعاثها ولمـــاذا اخـــتص هؤلاء الموهوبون وحدهم دون سائر الناس فنسبوا –قديماً– كل رائع مجهول إلـــى القوى السحرية والشياطين والآلهة. (١)

أما عند المحدثين فقد صار الإلهام نوع من (الحدس) وأضـــاف أن التحليـــل العلمي مهما دقت وسائله وعظمت إمكانياته سيظل عاجزاً دائماً عن إماطة اللثام– بصورة لا تقبل الشك– عن حقيقة العوامل المختلفة التي تؤدى إلى انبثـــاق نـــور الإلهام. (٢)

والإلهام هو أهم عامل في الإبداع، ولقد اهتم علماء النفس بالإجابـــة علـــى السؤال الذي هو مدار مشكلة الإلهام وهو: من أين للفنان هذه الصـــور والمعـــاني التي يضمنها أعماله؟ وقد اتفق (فرويد) * و(يونج) على إرجاع (الإبداع الفني) إلى

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٤٥.

(١) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٤٦.

* فرويد ، سيجموند (١٨٥٦– ١٩٣٩) طبيب نمساوي ومؤسس مدرسة التحليـــل النفســـي، انظـــر: الموسوعة العربية الميسرة ، ط٢، المجلد الثالث ، ص ١٧٤٦.

اللاشعور وهما يختلفان في فهمهما لحقيقته فبينما يراه (فرويد) مكتسباً يراه (يونج) موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا. (١)

وعملية الإبداع الفني في رأيه ليست عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر بل إنه يكون مستعداً لها نفسياً وذهنياً بطريقة شعورية أو لا شعورية، وأن المادة التي يجرى الإلهامُ بها قلمه هي نتاج قراءاته القديمة وتأملاته، والصور التي يتضمنها إنتاجه الفني لابد أن تكون مختزنة في ذاكرته. (٢)

ثم تساءل هدارة عن كيفية ورود الصور والأفكار في ذهن الشاعر ساعة إلهامه؟ هل تكون مبتدعة – أي خاضعة للاشعور المكتسب– أم هي خاضعة للاشعور الموروث؟ أم هي مزاج من هذا وذاك؟ وللإجابة على هذه الأسئلة رأى أنه لابد من إدراك طبيعة التخيل وماهية الذاكرة. (١)

والخيال من الملكات الأساسية للفنان وبدونها لا يستطيع أن يبدع فناً. ويعتبر الشاعر الإنجليزي (كولردج)* أن الخيال هو الرابطة بين عالم الشعور وعالم الإدراك والفهم. (٢)

ويرى ناقدنا أن الفنان يجذب إلى ذاكرته كل ما رأى وما سمع طوال حياته ويحتفظ به في ذاكرته وهذا العمل الذي يزاوله الخيال في المختزن بالذاكرة دقيق للغاية، لأنه ليس تنظيماً للمعلومات المهوشة المتشابكة، بل إنه له عملاً بنائياً أيضاً يتمثل في قدرته على استخدام الماضي أي تصوره.

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ٢٤٩ والأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف، ط٢، دار المعارف، مصر ، ١٩٥٩م، ص ١١٩ .

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٤٩.

(١) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

* صموئيل Coleridge (١٧٧١ – ١٨٣٤م) شاعر إنجليزي كان من السابقين في الرومانطيقية ، المنجد في الأعلام ، ص ٤٧٦.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥٠.

والخيالات في ذلك متفاوتة بين الناس، تتناسب وتكوين شخصياتهم ويعتمد الخيال في عمله على الذاكرة اعتماداً كلياً. (١)

والتذكر نوعان:

الأول: التذكر التلقائي وهو خطور الذكريات في الذهن بدون أن يكون هناك دائماً مناسبات ظاهرة لخطورها. والعوامل التي تؤدى إلى تداعى المعاني حصرها الباحثون الأقدمون في قوانين أساسية ثلاثة وهي التجاور، والتشابه، والتضاد.

والثاني: التذكر المتعمد أو الاستدعاء وفيه يتعمد الشاعر البحث والتنقيب في زوايا ذاكرته عن فكرة أو صورة يستعين بها على التعبير عما في نفسه. وهذا النوع يرتكز على قانونين الأول قانون التردد ومعناه أن الصور أو المعاني التي يتردد ورودها في الإدراك الخارجي أو في الذهن، تكون أسهل استدعاء من غيرها.

والثاني قانون الحداثة ومعناه أن الصور أو الأفكار التي تصل حديثاً إلى الإدراك أو التفكير تكون أسرع قابلية للاستدعاء من غيرها. (١)

ومن هذا التحليل لعملية الإبداع الفني ومراحله المختلفة وعمل الخيال والذاكرة، يستنتج صلة قوية تربط ذلك كله بمشكلة السرقات في نقدنا العربي. (٢)

وقد يكون إلهام الشاعر لا إرادياً فيعتمد الخيال حينئذٍ على التذكر التلقائي، وقد يكون إرادياً فيعتمد عند ذاك على التذكر المتعمد أو الاستدعاء.

وفي كلتا الحالتين يعتمد الشاعر على مادة قراءاته وأهمها بالطبع الأشعار التي قرأها أو حفظها في خلال حياته. ومن هنا يقع التشابه أو التَّماثل بين بعض أفكاره وصوره، وأفكار وصور الشعراء الذين سبق أن قرأ أو حفظ لهم أشعارهم.

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٠.

(١) انظر: المرجع نفسه ص ٢٥١ ومبادئ علم النفس –يوسف مراد– ط٥ ، القاهرة ، دار المعارف، ١٩٦٦م ، ص ٢٢٥.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٢.

ومن هنا تحدث الشبهة عند النقاد العرب في وجود سرقة متعمدة لا ظل لها في الواقع إذا فهمت في ضوء عملية الإبداع الفني. (١)

ويذكر هدارة أن ابن رشيق تصوّر التذكر المتعمد تصوراً حسناً وذلك في قوله "يمرُّ الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه، أو يأتي الزمان الطويل فينسي أنه سمعه قديماً، فأما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه".(٢)

ويرى أن هناك تطابقاً شديداً بين كلام ابن رشيق وقانوني الحداثة والتذكر. أما توارد الخواطر كما سماه بعض نقادنا الأقدمين، فهو اصطلاح غامض يحتاج إلى تفسير وإيضاح وأنه قد يبدو لأول وهلة أن معناه يتصل بعملية الإبداع الفني، ولكنه يتعلّق بالإطار الثقافي.

لذلك يرى هدارة أن النقاد العرب قد عقدوا مشكلة السرقات لعدم فهمهم طبيعة الإلهام وعملية الإبداع الفني. (١)

أما الأساس الثاني فهو: الإطار الشعري:

وهو أول شروط الإبداع وأهم وسائله كما ذهب بعض الباحثين المحدثين والمعني المبسط له. كما يقول هدارة هو الإطلاع على آثار الشعراء السابقين وقد تنبه إليه الباحثين القدماء والمحدثين ومن القدماء ابن طباطبا العلوي الذي أشار إليه في كتابه (عيار الشعر) وقد سماه (تهذيب الطبع). (٢)

ومنهم القاضي الجرجاني حين أقام الشعر على أساس الطبع والرواية والذكاء ثم جعل الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه(٣). وتابع أبوهلال العسكري هذين العالمين في التنبه إلى فكرة الإطار الشعري وأهميتها بالنسبة إلى الشعراء

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٢

(٢) انظر: المرجع نفسه ص ٢٥٣.

(١) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٥ وعيار الشعر ص ١٣.

(٣) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها والوساطة بين المتنبي وخصومه ، أبي الحسن علي بن عبدالعزيز القاضي الجرجاني، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ص ١٥.

فيقول: "لولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين".[١]

وفكرة الإطار الشعري – عند هدارة– ترتكز في الأصل على العلاقة بين القديم والجديد. [٢]

ويناقش هذه القضية عارضاً آراء النقاد فيها ويستعين برأي (الشايب) الذي يقرر أن الآثار العلمية والفنية التي نتمتع بها الآن هي ثمرة الجهد الإنساني المتواصل من بدء الحياة لم ينفرد بأكثرها جيل واحد بل تحمل طوابع الأجيال الغابرة، ومن حق كل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها وتضيف إليه ما يمثل شخصيتها وتاريخها الخاص تمثيلاً موضوعياً أو شكلياً. وهذا القانون يسرى على الحياة الأدبية باعتبارها ظاهرة إنسانية ذات تيارات متشابكة متدافعة. [١]

وبناءً على هذا الرأي يرى ناقدنا أن النقاد العرب التبس عليهم فهم التشابه بين بعض معاني وصور المحدثين ومعاني وصور الأقدمين فقد حسب بعضهم أن ذلك من باب السرقة التي يجب محاسبة الشاعر المحدث عليها، ولم يفهموا طبيعة الإطار الشعري الذي يفرض عليه قراءة من سبقوه، ومن ثم اختزان ما قرأ في ذاكرته حتى إذا ما هبط الإلهام وبدأت عملية الإبداع الفني، امتاح الشاعر صوره ومعانيه من ذاكرته الفنية بالقراءات والتأملات فإذا حدث تشابه بين بعض معاني الشاعر وصوره ومعاني وصور بعض الشعراء الأقدمين كان ذلك نتيجة التذكر التلقائي المعتمد على فكرة تداعى المعاني أو نتيجة الاستدعاء المعتمد على قانوني الحداثة والتردد والشاعر في كلتا الحالتين غير متعمد للأخذ لأنه في حالة الإلهام يكون في غيبة لا شعورية وفي حالة سلبية تقريباً. فاتهامه من جانب بعض النقاد

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٥ والصناعتين ص ١٩٦.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٥.

(١) انظر : أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١٠، ١٩٩٤م، ص ٢٦١.

بالسرقة في هذه الحالة أمر يجانبه الصواب، وتنقصه الحكمة، ويسانده الجهل بطبيعة الخلق الشعري. (١)

ويعترف هدارة أن بعض النقاد العرب الأقدمين " قد تنبهوا إلى فكرة الإطار الشعري ومع ذلك لم يحسنوا استخدام هذه الفكرة في تصور مشكلة السرقات على حقيقتها، بل تابعوا غيرهم من النقاد في إدعاء السرقة عند كل تشابه بين معنيين أو صورتين. ولم يكن نقاد العرب وحدهم في ذلك، بل كان هناك غربيون يماثلونهم في تصور السرقات عند كل تشابه يجدونه بين شاعر قديم وآخر حديث، على الرغم من إيمانهم بفكرة الإطار الشعري ". (٢)

ويتساءل هدارة هل معنى وجود الإطار الشعري وجوب محاكاة الشاعر للمعاني والصور التي يختزنها في ذاكرته، واعتماده عليها كلية؟ وهل ينتج تشابه الإطار الشعري عند شاعرين أو أكثر فناً. متماثلاً؟ أما السؤال الأول فيجيب عليه بأن الإبداع الفني ليس تنظيماً للعناصر الموجودة بطريقة جديدة، إذ أن ذلك التعريف يشوه حقيقة الإبداع لأن الجدة ليست في تنظيم العناصر الموجودة فحسب، بل إن بعض العناصر تكون جديدة فعلاً من حيث معناها ووظيفتها. وحتى يدرك العقل التنظيم الجديد للعناصر المألوفة ينبعث الإلهام فتتجسم في الحال الصيغة الجديدة التي ستنتظم هذه العناصر الجديدة. ونزع الشيء المألوف عن محيطه وملابساته بوضعه في محيط جديد وبين ملابسات جديدة هو ما يعرف بعملية التمثيل أو المماثلة (Anoloqy) فالتمثيل هو الأداة السحرية التي يستخدمها الشاعر في خلق معانيه المبتكرة.

فالإطار الشعري إذن لا يفرض على الشاعر بتقليد الصور الموجودة فيه بعينها، بل تكون أمام الشاعر فرصة الابتكار والتجديد- ولو أن هذه الفرصة في حدود إطاره الشعري- فالإطار الشعري في الواقع يوجه عملية الإبداع.

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٥٩.

(٢) المرجع نفسه الصفحة ذاتها،

أما إجابة السؤال الثاني عند ناقدنا فذكر فيها أن الإطار يخضع لظروف الشخصية المختلفة بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذي يحمله الشاعر مطابقاً للإطار الذي يحمله شاعر آخر مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتهما الحاضرة.

وتقارب الإطار الشعري بين شاعر وآخر معناه اتحاد مدرستهما الأدبية ولهذا نشهد تقارباً شديداً بينهما في المعاني والصور، بل حتى التشبيهات والاستعارات.(١)

وبذلك ينهى هدارة الحديث عن هذا الأساس من أسس العملية الفنية وبه تكون الصورة قد اتضحت قليلاً في مشكلة السرقات وهذا يفسر التشابه في نظم شاعرين قد يكون تشابه شعريهما نتيجة حتمية للعناصر الموجودة في الإطار الشعري للشاعر أو نتيجة للتشابه في ذلك الإطار الشعري بين شاعر وآخر.

وثالث الأسس الفنية هو الإطار الثقافي:

والعلاقة بين الإطارين الشعري والثقافي هي علاقة بين الخاص والعام، فالإطار الشعري إطار خاص بفن الشعر بالنسبة للشاعر، أما الإطار الثقافي فهو إطار عام لا يتحكم فيه فن الشعر، وإنما تتحكم فيه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية، وظروف اللغة، وظروف العصر بوجه عام. (ظروف العصر الزمني وظروف العصر الأدبي) ويوضح ذلك بقوله: "ما نقصده بالعصر الزمني واضح للغاية، أما العصر الأدبي فنعني به خضوع الشاعر لمدرسة أدبية أو عصر أدبي بعينه متهرباً من التأثر بالإطار الثقافي المعاصر فمن المؤكد أن مثل هذا الشاعر ينتج شعراً معاصراً لإطاره الذي يعيش فيه".(١)

ويؤكد أن النقاد العرب قد فطنوا إلى تأثير ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية في إنتاج فن متشابه. فالقاضي الجرجاني عندما يتحدث عن تعصب النقاد على الشعراء وادعائهم السرق لوجود معان متشابهة بألفاظ مختلفة يبين أن

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٦٠.

(١) المرجع نفسه ص ٢٦١.

هناك من المعاني والصور "ما تتسع له أمة وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قوم دون قوم، لعادة أو عهد أو مشاهدة أو مِراس: كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة، ولعل في الأمم من لم يرها، وحمرة الخدود بالورد والتفاح، وكثير من الأعراب لم يعرفهما وكأوصاف الفلاة وفي الناس لم يُصْحر، وسير الإبل، وكثير منهم لم يركب".(١)

والقاضي الجرجاني قد فهم حقيقة تأثير الظروف الطبيعية والاجتماعية في الإنتاج الأدبي، وطبق ذلك عملياً على ما أدعاه النقاد من سرقات.

ونجد أن أبا هلال العسكري قد أدرك أيضاً تأثير الجنس الواحد والبيئة الواحدة وإن لم يطبق ذلك عملياً في تناوله للسرقات، فهو يقول: "وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة".(١)

ويعلّق هدارة قائلا: ".. وعلى الرغم من بقاء هذه الفكرة نظرية دون تطبيق عملي فإنها في الواقع تطابق أحدث ما وصل إليه العلم الحديث في تأثير العوامل الطبيعية. فالبيئة الواحدة تكيف أسلوب الإنسان وعقليته، كما تكيف بنيته العضوية".(٢)

أما الباقلاني فهو يدرك تأثير العصر الزمني في إنتاج فن متشابه، وذلك في قوله: "وقد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر، وتتداني رسائل كتاب دهر، حتى تشتبه اشتباهاً شديداً وتتماثل تماثلاً قريباً".(٣)

أما ابن رشيق فلم يجد هدارة من نقاد العرب من أدرك طبيعة ظروف اللغة غيره وإدراكه لها كان من ناحيتين:

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٦٢ والوساطة ، ص ١٨٦.

(١) انظر: المرجع نفسه والصناعتين ، ص ٢٣١.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٦٣.

(٣) انظر: المرجع نفسه ص ٢٦٤. وإعجاز القرآن ص ١٨٥.

الأولى: إدراكه أن للرواية تأثيراً على الشعراء، فهو يبين أن تسرب بعض معاني الأقدمين وصورهم إلى شعر الفرزدق من غير أن يقصد إلى ذلك- كان بسبب روايته للشعر. (١)

الثانية: إدراكه أن انحصار الوزن والقافية الموحدة، وسياق الألفاظ في شعرنا العربي يؤثر تأثيراً خطيراً في تشابه الإنتاج الفني بين الشعراء فهو يقول: "إن الصانع إذا صنع شعراً ما وقافية ما لمن قبله، وكان من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي، وأراد المتأخر معنى به فأخذ في نظمه. فإن الوزن يحضره والقافية تضطره، وسياق الألفاظ يحدوه، حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه، وقصد سرقته، وإن لم يكن سمعه قط".(١)

ويرى هدارة أن ابن رشيق لم يطبق هذا المبدأ النظري على ما تناوله من سرقات بالدراسة والبحث. (٢)

كما أن نقادنا تجاهلوا قيد القافية الموحدة بالرغم من قوته مقارنة بأي شعر أجنبي، بل يطلبون من الشاعر الابتداع والابتكار، ويحاسبونه على أقل محاكاة، غير ناظرين في ذلك إلى قيود الإطارين الشعري والثقافي. وغاية ما يسمحون به في ذلك هو فكرة (توارد الخواطر) ومعناها في أذهان النقاد العرب يتعلق بالإطار الثقافي، لا بعملية الإبداع الفني. فيعتبر أبوعمرو بن العلاء: أن تلك عقول رجال توافت على ألسنتها" ويقول المثني: "الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر" وهذا إنما يدل دلالة واضحة على أن المقصود بتوارد الخواطر، يدخل في نطاق الإطار الثقافي، ولعلهم يرمون إلى تشابه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وظروف اللغة بين الشاعرين أو الشعراء، مما يجعل عقولهم تتوافي على ألسنتهم على صور ومعان متشابهة. ولعل فكرة تشابه الظروف هي التي أوحت لأصحاب

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٦٤، سنتحدث عن الرواية بصورة أوضح في المبحث التالي.

(١) انظر: المرجع نفسه ص ٢٦٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها

الاصطلاح تقرير أن الموارده: "إذا لم يسمع الشاعر قول الآخر وكانا في عصر واحد"[1] ويعلق هدارة بقوله: "وطبيعي أن الموارده لا تقتصر على ذلك، فليس من أسبابها فقط اتحاد العصر الزمني".[2]

وبعد ذلك تحدث هدارة **عن رابع الأسس الفنية وهو**: الأصالة والتقليد. ومهد للحديث عنه بقوله: "إن هناك قيوداً تعترض عملية الإبداع الفني بالنسبة للشاعر منها الإلهام نفسه الذي لا يدعه في حالة شعورية أو إرادية، وإنما يغرق شعوره في تهويمة صوفية حالمة. ثم تتوالي مراحل الإبداع، فينطلق الخيال، ولكن في حدود الذاكرة، وداخل الإطار الشعري، والثقافي بما فيه من مؤثرات البيئة والحياة الاجتماعية، وطبيعة اللغة وظروف العصر".[1]

وأوضح أن ذلك لا يعنى عدم وجود أصالة فنية بين الشعراء كما أنه لا يلغي الشخصية الفنية المستقلة بمنهجها وأفكارها وصورها لدى أي شاعر، وعملية الإبداع الفني في نظره ليست تنظيماً للعناصر الموجودة فحسب، بل إن عناصر جديدة تندمج في النظام العام الذي يتكون ساعة الخلق الفني وهذه العناصر الجديدة خاضعة لشخصية المنشئ. ولا يتنافي وجود عناصر قديمة مع وجود أصالة فنية وشخصية أدبية لها كيانها ولها مميزاتها الفنية الخاصة بها. [2]

والابتكار– في رأيه– ليس معناه اختراع شيء من الهواء، ولكن معناه وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقاً جديداً.

ويتوصل إلى نتيجة مفادها أن (الابتداع) موجود داخل نطاق الإطارين: الثقافي والشعري، بما فيهما من قيود تغل عملية الإبداع. [3]

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص٢٦٦ والعمدة ص ٢٢٠.

(٢) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٦٦.

(١) المرجع نفسه ص ٢٦٧.

(٢) انظر: المرجع نفسه ص ٢٦٨.

(٣) انظر: المرجع نفسه ص ٢٦٨-٢٦٩.

أما موقف النقاد العرب من الأصالة والتقليد فيرى أنهم يتراوحون بين الفهم لطبيعة الأصالة الفنية، وعدم الفهم لها على الإطلاق.

فابن رشيق يعرِّف المخترع من الشعر بأنه "ما لم يسبق إليه قائله ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه".(١)

ويعلق على قول ابن رشيق بقوله: "أنّ هذا التعريف يبعدنا بعداً كاملاً عن معنى الأصالة لأنه يجعل منها شيئاً نادر الوجود، بل يشك الإنسان في وجودها على الإطلاق، كما أنه يفتح الباب واسعاً للاتهام بالسرقة، ومادمنا نعتبر أن الفنون سلسلة تتوارد عليها الأجيال كل جيل يصنع بشخصيته حلقة فيها. فهذا التعريف يهدم هذا الاعتبار هدماً كاملاً بل إنه ينكر وجود أدني أثر لشخصية الفنان. وفي العمل الفني لابد أن يترك كل إنسان أثر من شخصيته مهما كان ضئيلاً".(١)

وقد أدرك ابن رشيق –كما يرى هدارة– جناية هذا التعريف على الشعر والشعراء فحاول التخفيف من حدته بذكر اصطلاح (التوليد) وعرّفه بأنه: "ليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة".(٢)

والمعنى المبتدع عند النقاد العرب هو: "المعنى الذي لم يعثروا لشاعر قبل قائله على بيت يماثله ويعقب أن "الأمر في الواقع لا يعدو أن يكون قصور وسائلهم عن إدراك المعنى السابق". (٣)

وقد فرّع النقاد العرب اصطلاحين في معنى الابتداع:

الأول: الاختراع وجعلوه للمعنى.

الثاني: الإبداع وجعلوه للفظ.

ويرى هدارة في هذا التقسيم محاولة منهم للتقليل من شأن الابتداع لما وجدوا أنهم قد غالوا في تصور معناه وهم بهذه التفرقة يرضون إلى حد ما عن أخذ

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٦٩ والعمدة ج١ ، ص ١٧٥.

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٦٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه ص ٢٧٠ والعمدة ج١ ، ص ١٧٥.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٧٠.

الشاعر للمعنى القديم، مادامت صياغته جميلة جديدة ومن هـذه السـبيل دخلـت الصنعة في الشعر العربي، إذ اتجه الشعراء إليها بعد أن ضيق عليهم النقاد سـبيل المعنى، باشتراطهم فيه عدم وجود سابق عليه- مهما كانت الظروف- وإيهـامهم استنفاد المعاني. (١)

ويعلل لاتجاه الشعر العربي ناحية الإبداع بمحاولتهم إيجاد متنفساً من تضييق النقاد عليه في ناحية الاختراع، فاتجه إلى الصنعة ليكسب بجمالها إعجاب النقـاد، ماداموا قد صعبوا عليه مفهوم المعنى المبتدع.

وهو يرى أنه عمل فني سليم يتفق وطبيعة الفن، ما لم يتغال فيه. (١)

فأصحاب اللفظ من نقاد العرب كانوا يؤمنون أن المعنى إذا تردد من شـاعر لآخر، ومن جيل لجيل، لم يعب به آخذه مادام قد حوره تحويراً فنياً وألبسـه رداءاً جديداً، هو من نسج شخصيته وفنه غير أن التكلف في هذا التحوير يخرجـه عـن طبيعته الفنية، وقد لاحظ شوقي ضيف أن التحوير في شـعرنا العربـي نوعـان: التحوير الفني، والآخر التحوير الملفق. (٢)

والأول تظهر فيه أصالة الشاعر، إذ يعدل العناصر القديمة تعـديلاً يجعلنـا نراها وكأنما تغيرت وجوهها وصورها.

والثاني يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع شيئاً أكثر من التلفيق، فهو يحاول أن يحاكي الأصل محاكاة تامة، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى غرضـه بصورته القديمة، إنما يعرضه في صورة ملفقة قد شـوهت أجزاؤهـا، وخلطـت جوانبها خلطاً قبيحاً (٣).

---

(١) انظر:مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٧١.

(١) انظر: المرجع نفسه ص ٢٧٢.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٧٢.

(٣) انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٧٣-١٧٥.

ولاحظ شوقي ضيف أيضاً أن التحوير الفني في الشعر العربي يعتبر تحويراً ضيقاً بالنسبة لما هو موجود عند الغربيين، لأن تعدد أنواع الشعر عندهم من قصصي إلى غنائي وتمثيلي أتاح لهم تحويراً فنياً متنوعاً. (١)

ويوضح هدارة قائلاً: "فكأن التحوير الفني في الشعر العربي تحوير جزئي، لا يتناول الكليات وذلك أمر يرجع إلى انحصاره في نوع معين من الشعر لا يتعداه وهو الشعر الغنائي".(٢)

ويصل إلى نتيجة أن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة الفنية على حقيقتها كما أنهم لم يدركوا مفهوم التقليد من وجهة نظر الفن الجميل فلم يكونوا مضطرين إلى وضع اصطلاحين للابتداع، أحدهما خاص بالمعنى، والآخر خاص باللفظ؛ لأن المعول عليه في الفن جمال الإخراج، إذ يتوقف عليه الإحساس بجمال النموذج الفني. ولأن الإبداع المطلق شيء لا وجود له، بل إن غاية الإبداع هي إخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضفي عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته. (١)

ويرى هدارة أنه آن لنا أن ننظر إلى مشكلة السرقات في نقدنا العربي هذه النظرة الحديثة، حتى تتراجع لفظة السرقات تراجعاً كاملاً من كتبنا الأدبية والنقدية، بعد أن يحل محلها المفهوم الجديد لطبيعة الفن الشعري، وجوهر عملية الإبداع الفني، وبذلك نرفع أصابع الاتهام التي يوجهها نقدنا العربي إلى تراثنا الشعري الخالد، فيعترف به كأدب حي متجدد، يجرى على أصول فنية، ولا يعيش في قوقعة يجتر فيها غذاءه الذي أمدته به عصوره الزاهية الخالدة، ونتخلص نحن من عادة الاهتمام بالجزئيات وترك الكليات دون أن نضع لها الحلول الصادقة، وبذلك نكون قد أدينا نحو أدبنا ونقدنا ما حق علينا أداؤه، من درس مجد، وجهد صادق. (٢)

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٢٧٣.

(٢) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(١) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٢) انظر: المرجع نفسه ص ٢٧٤-٢٧٥.

المبحث الرابع

قضايا أخرى

أ/ الشعر وقضية الصدق والكذب

يقول حسان بن ثابت:

وإنما الشعر لـــب المـــرء يعرضـــه * على المجالس إن كيساً وإن حُمقاً[١]

وإنّ أشـــعر بيـــت أنـــت قائلـــه * بيـــت يقـــال إذا أنشـــدته صـــدقا

الشعر ديوان العرب ومجمع فضائلهم في الجاهلية وبعد الإســـلام ثـــم نـــال التكسب بالشعر من قدر الشعراء وهوى بمكانة الشعر نفسه.

ذلك أن المداحين من الشعراء أضفوا على ممدوحيهم صفات كمـــال ليســـت فيهم وبالغوا فيما لهم من فضائل، وبرءوهم مما فيهم من معايب، فزيفوا الحقـــائق طلباً للمنفعة الخاصة وجاراهم أكثر النقاد. فأخذوا يعلمونهم وسائل نيـــل الحظـــوة عند ممدوحيهم[٢] على أن من النقاد من تنبه إلى خطر هذا الإسفاف فأشاد بالشعر بمقدار ما فيه من قيم خلقية[٣]. ثم دعوا إلى شرف المعنى والإصابة في الوصف، فدعوا إلى أن يقصد الشاعر إلى صياغة الصفات العامـــة دون الخاصـــة، وإلـــى اختيار خير الصفات بحيث يصور الممدوح أو المحبوب؛ أو يصـــف الموصـــوف على خير ما يؤلف من الصفات، دون مبالاة بما يتطلبه صدق الموقف، أو مراعاة

---

(١) شرح ديوان حسان بن ثابت ، عبدالرحمن البرقوقي ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيـــروت ، ١٩٧٨م، ص ٣٤٨.

(٢) النقد الأدبي الحديث- مصادر الأولى- تطوره- فلسفاته الجمالية مذاهبه- محمد غنيمي هـــلال- القاهرة ١٩٦٣-ص ٢٢٦.

(٣) قسموه إلى أربعة أقسام "فشعر هو خير كله: وذلك ما كان في باب الزهـــد والمـــواعظ الحســـنة والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك؛ وشعر هو ظرف كله:و ذلـــك القـــول فـــي الأوصاف والنعوت والتشبيه، وما يفتن به من المعاني والآداب؛ وشعر هو شر كله:وذلـــك هـــو الهجاء،و ما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يتكسب به: وذلك أن يحمل إلـــى كـــل سوق ما ينفق فيها،ويخاطب كل إنسان من حيث هو ويأتي إليه من جهـــة فهمـــه" العمـــدة ج ١ ص ٧٦.

الواقع. على ذلك لم يكن نقاد العرب يطالبون الشاعر بالصدق الواقعي ومقياس براعته هو اقتداره على الصناعة والصياغة.

ويرى محمد غنيمي هلال أنهم أطلقوا العنان للشاعر في عدم مراعاته للواقع، كما أنهم لم يوصوا بشيء يعتد به فيما يتعلق بالصدق الفني أي أصالة الكاتب في تعبيره، ورجوعه فيه إلى ذات نفسه، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة[١]. وأورد نصاً لابن طباطبا يلقن الكتَّاب والشعراء كيف يسطون على معاني غيرهم[٢]. كما يقول محمد غنيمي هلال. [٣]

ويرى أن مقياس البراعة في الشعر لدى هؤلاء النقاد هو جودة الكلام وحسن الصياغة وأنهم قد مسوا أسس الفن الجوهرية حينما فصلوا بين العمل الفني والصدق (صدق الواقع والصدق الفني) فلا يستطيع الفنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعي على حسب ما يراه هو أو يفكر فيه كما يعتقده، أو ما يشعر به؛ ثم بالتزام الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه، لا إلى ما حفظ من عبارات وسرق من جمل، وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان أن يتحرر في فنه وأدبه من عقائد سائدة، أو مزاعم أخلاقية واجتماعية قائمة، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة تفصل ما بين العمل الفني والصدق. [٤]

وقد وضح في هذا البحث أن النقاد العرب أكثروا من الحديث عن (الصدق الفني) بهذا المعنى الذي يراه غنيمي هلال وذلك عندما تحدثوا عن السرقات الشعرية وهذا يدل على اهتمامهم بهذا الجانب.

---

(١) النقد الأدبي الحديث – ص ٢٢٨.

(٢) يقول ابن طباطبا: "ويحتاج من سلك هذه السبيل (سبيل سرقة المعاني وسياقتها) إلى إلطاف الحيلة... حتى تخفي على نقادها البصراء بها... فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه فإذا وجد المعنى لطيفاً في تشبيب أو غزل في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف إنسان. وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة... وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل، فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن" عيار الشعر–ص ٧٨.

(٣) النقد الأدبي الحديث–ص ٢٢٩.

(٤) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

وتحدث هدارة عن قضية الصدق والكذب فقال: "تثار دائماً قضية الصدق والكذب في الشعر فينظر بعض النقاد إلى القضية بمفهوم واقعي بحت مجرد من النظرة الفنية، وكأن الشاعر مطالب بأن يكون شعره سجلاً أميناً يؤرخ فيه حياته ويعرض آراءه وأحاسيسه دون تخيل أو إبداع فني..". [١]

ونستشف من كلامه أنه يرى أن الشاعر غير مطالب بالصدق الواقعي وأن يعرض أفكاره وأحاسيسه عرضاً أميناً بل يجوز له أن يسبغ عليها شيئاً من الخيال يجعل شعره يرقي إلى سماء الإبداع والفن.

وهدارة لا يرى كذب الشعر كذباً حقيقياً ولا صدقه كذلك[٢] وذلك في معرض حديثه عن رأى ابن حزم الفقيه الأندلسي الذي يرى أن الشعر يقوم على الكذب. [٣]

يقول : "ولا شك أن ابن حزم تأثر بالمنطقي إلى حد بعيد في ربطه الشعر وقضية الصدق والكذب ، وفي نظرته إلى الجانب الأخلاقي، لأن افتراضه كذب الشعر بالمعنى الحقيقي للكذب وبعده عن الصدق بمعناه الواقعي أيضاً ، كان لابد أن ينتهي به إلى هذه النتيجة الرافضة لكل ألوان الشعر وأغراضه . والجزء الذي يرضى عنه في تضمنه لمواعظاً وحكماً ومديحاً للرسول خارج عن حد الشعر برأيه ، وهذا القياس المنطقي كان أبعد بكثير في نتائجه مما دعا إليه الاتجاه الإسلامي المثالي"[١].

---

(١) مقالات في النقد الأدبي-محمد مصطفى هدارة- دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٣م-ص ٦١.

(٢) مقالات في النقد الأدبي- ص ٦٣.

(٣) نقل ابن حزم قول بعض الحكماء: "كل شيء يزينه الصدق إلا الساحر والشاعر، فإن الصدق يشينهما، ومن ثم رأى ابن حزم كل أغراض الشعر تفسد تربية الشباب على الأخلاق والفضيلة إلا ما كان موعظة وحكمة وما فيه ذكر الخير. وتأسيساً على ذلك نهى عن الغزل وأشعار التصعلك وذكر الحروب وأشعار التغرب وصفات المفاوز والبيد وأشعار الهجاء أما المديح والرثاء فهما من المباح المكروه، انظر: رسائل ابن حزم بتحقيق د. إحسان عباس- القاهرة ١٩٥٤م-ص ٦٥-٦٧. نقلاً مقالات في النقد الأدبي ص ٦٣.

(١) مقالات في النقد الأدبي ، ص ٦٣.

وأكد رأيه هذا أيضاً عندما تحدث عن موقف عبدالقاهر الجرجاني عن علاقة الشعر بهذه القضية واعتبر كلامه رداً على الذين يقيسون الشعر بالمقياس المنطقي للصدق والكذب وذلك حين شرح بيت البحتري:

كلفتمونـــا حـــدود مـــنطقكم * والشعر يكفي عن صـدقه كذبـه[١]

فقال: "أراد كلفتومنا أن تجرى مقاييس الشعر على حـدود المنطـق ونأخـذ نفوسنا فيه، بالقول المحقق حتى لا ندعى إلاّ ما يقوم عليه من العقل برهان يقطـع به، ويلجئ إلى موجبه، مع أن الشعر يكفى فيه التخييل والذهاب بالنفس إلـى مـا ترتاح إليه من التعليل. ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد"[٢] وكأن هدارة يتفق مـع الجرجاني أن هناك شيء في الشعر وراء حدود المنطق وهو "الإحساس" – فيمـا أرى – عندما قال : "الذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل".

والكذب عند الجرجاني ليس هو الكذب الواقعي وذلك في قوله: "إذ يبعـد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظاً من الفضل والسؤدد ليس له، ويبلغـه بالصـفة حظاً من التعظيم يجاوز به من الإكثار محله، لأن هذا الكذب لا يثبـت بـالحجج المنطقية والقوانين العقلية...". [٣]

وبالمقابل وضح الجرجاني فهمه لرأى من يقول (خير الشعر أصـدقه) "فقـد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دلّ على حكمة يقبلها العقل وأدب يجـب بـه الفعل، وموعظة تروِّض جماح الهوى وتبعث على التقوى وتبيِّن موضـع القـبح والحسن في الأفعال،و تفصل بين المحمود والمذموم من الخصال".[١]

---

(١) ويلي هذا البيت :

ولـم يكـن ذو القـروح يلهـج بالـ * ـمنطق مـا نوعـه ومـا سـببه

والشـعر لمـح تكفـي إشـارته * ولـيس بالهـذر طولـت خطبـه

ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف، ١٩٦٣م ، ص ٢٠٩.

(٢) أسرار البلاغة – عبدالقاهر الجرجاني– مطبعة الاستقامة ١٩٤٨م–ص ٣٠٦–٣٠٧.

(٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(١) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

ويعلن هدارة رأيه صراحة في قوله : "وليس من شك في أن الشعر لا يمكن أن يكون نسخاً حرفياً لحقيقة ثابتة ماثلة ، ولكنه وسيلة إلى نظرة موضوعية للمدركات ، وللحياة الإنسانية بصفة عامة، كما أنه ليس حكاية للحقيقة الواقعية، بل هو وسيلة للكشف عنها"[١].

وترى الباحثة أن الحديث عن أن النقاد العرب لم يهتموا بالصدق الفني والواقعي وأن جل همهم هو (جودة الكلام وحسن الصياغة) حديث فيه جور على النقد العربي ويكذبه النظر في مجمل النقد العربي الذي حكم منذ عهد عمر بن الخطاب لزهير بن أبي سلمى بجودة الشعر (لأنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه) [٢] ودعا المسلمين إلى تعلم الشعر، بل كان للشعر دوره في التربية والتوجيه منذ عهد الرسول ﷺ الذي قال: "إن من البيان لسحراً وإن من الشعر لحكمة".[٣]

يقول هدارة : والأساس الذي ينشده الإسلام في الشعر هو عنصر الصدق بمعناه الواقعي ، وقد أكدت الآيات أن الشعراء لا يطيقون هذا الصدق الواقعي بقولها: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾[٤] وهيامهم في كل وادٍ ليس معناه خوضهم البريء في كل فن من القول ، بل معناه اعتسافهم الطريق والغلو في المنطق ومجاوزة حد الاعتدال [١] .

وقد ذمَّ النقاد العرب الإفراط والإغراق والإحالة والغلو والتكلف وكلها مصطلحات تدل على الكذب أو مجافاة الصدق الواقعي والفني.

---

(١) مقالات في النقد الأدبي ، ص ٤٦.

(٢) وذكر أن عمر بن الخطاب ﷺ قال : إن من اشعر شعراءكم زهيراً ، كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ، ولا يمدح الرجل إلا بما يكون في الرجال . انظر: زهر الآداب وثمر الألباب لأبي إسحاق الحصري القيرواني ، ضبط وشرح د. زكي مبارك ، ج ١ ط٢ ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٢٩م ، ص ٨٩.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه- ابن رشيق- ج ١ ص ٢٧. والحديث في صحيح البخاري "إن من البيان لسحر" ج ٧ حديث رقم ٥٧٦٧ ص ١٣٨.

(٤) سورة الشعراء الآيات ٢٢٥- ٢٢٦.

(١) مقالات في النقد الأدبي ، ص ٥٠.

وإذا نظرنا إلى أكبر القضايا النقدية التي أثاروها نجد أنها في جوهرها تبحث في صدق الشعر وكذبه ومنها اللفظ والمعنى والسرقات.

والصدق والكذب من أهم وأقدم مقاييس نقد المعنى في الشعر فقد كانت العرب تعد المهلهل بن ربيعة من الشعراء الكذبة لقوله:

ولولا الريح أُسمِعَ أهلُ حجر * صليلَ البيض تُقرعُ بالذُّكورِ[1]

وقال عنه ابن قتيبة: "وهو أحد الشعراء الكذبة".[2]

وقضية الصدق والكذب مرتبطة بالالتزام الديني والأخلاقي والذي تطرأ عليه تغيرات من فترة لأخرى، وقد حدث هذا على امتداد تاريخ النقد العربي فجاء من النقاد والشعراء من يرى "أن أعذب الشعر أكذبه".

وهذا الاتجاه نجده عند الفقيه الأندلسي ابن حزم ، ورأيه أن الشعر إذا كان صادقاً فسيكون على منوال (الليل ليل والنهار نهار) ، فهو عندئذ مثار الاستهزاء والسخرية ، فإن تضمن حكماً ومواعظ ومدحاً للنبي ﷺ ، فقد خرج عن حد الشعر لأن المواعظ والحكم والمدائح النبوية تقوم على مبدأ الصدق، بينما افترض في مقدمة جدله أن الشعر يقوم على الكذب [3] .

ويعلق هدارة : "ولكن هذا الموقف النقدي يختلف تماماً عن نظرته المجردة إلى الشعر الذي يحفظ قدراً كبيراً منه في جميع الفنون ... وخير مثال على التناقض بين موقفه النقدي وموقفه الفني من الشعر كتابه (طوق الحمامة في الإلفة والإلاف) الذي جمع فيه قدراً كبيراً من أشعار الغزل في عصور الأدب المختلفة[1].

وهذا الموقف من الشعر يشابه موقف الأصمعي الذي كان يفصل بين الشعر والمبادئ الخلقية في النقد التطبيقي وسنناقش هذه القضية بالتفصيل في الفصل الثالث عند حديثنا عن قضية الالتزام.

---

(١) العمدة ، ج ٢ ، ص ٦٢.

(٢) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٣) ورد هذا الكلام في كتاب: التقريب لحد المنطق والمدخل لابن حزم ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩م، ص ٢٠٦ ولم أعثر عليه انظر: مقالات في النقد الأدبي ص ٦٢.

(١) المرجع نفسه ، ص ٦٥.

ب/ عمود الشعر ونهج القصيدة:

١/ عمود الشعر:

هل كان للعرب منذ القديم طريقة معينة في نظم الشعر لا يتعدونها، ولا يستطيع الشاعر أن يخرج عليها؟ إذن فما وجه المفاضلة التي كانت بين شاعر وآخر منذ الجاهلية؟ يجيب القاضي الجرجاني على هذا السؤال بقوله إنَّ العرب "إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب وبده فأغزر. ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته. ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[١] . ومعنى هذا أن العرب كانوا يفاضلون بين الشعراء في الجزئيات مادامت الأشعار كلها تتحد في نظام معين وعمود معروف وهنا يحق لنا أن نتساءل عن ماهية هذا العمود وطبيعته.

هذه الأسئلة طرحها هدارة في كتابه مشكلة السرقات في النقد العربي ويحاول أن يجيب عليها بألسنة النقاد القدماء،ومنهم المرزوقي الذي قال عن العمود: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ... والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل منها معياراً".[٢]

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي والوساطة بين المتنبي وخصومه- أبوالحسن على بن عبدالعزيز الجرجاني- تحقيق وشرح محمد أبوالفضل إبراهيم على محمد البجاوي- مطبعة عيسى الحلبي ص ٣٣، ٣٤.

(٢) شرح ديوان الحماسة أبي على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي- نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون القسم الأول الطبعة الثانية مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٦٧م ص ٩.

ويعلق هدارة قائلاً: "من تحليل المرزوقي الدقيق لماهية عمود الشعر نستطيع أن نقول إن العرب كانوا يعنون به القواعد الفنية الصحيحة لقول الشعر، بحسب ما يرونه من أسرار الجمال الفني في الأدب وهذه القواعد شاملة للمعنى، واللفظ والصور الفنية، وأسلوب الشعر؛ تحدد أولئك تحديداً دقيقاً لا ينبغي للشاعر أن يخل بشيء منه وإلا اعتبر خارجاً عن عمود الشعر العربي، أو بمعنى آخر أنه خرج على قواعد الشعر العربي وفنيته وطبيعته وحينئذٍ يكون بعيداً عن الذوق العربي واستحسان الناس له". (١)

ويُقرُّ ناقدنا أن كل أدب ينبغي أن يضع قواعد فنية يجب أن تراعي، ولكنه يرى أن الشاعر العربي إذا وضع أمامه كل هذه القواعد ليلزم طبعه إياها، ويفرض على خاطره حدود رسومها، فإنه سيجد نفسه مقيداً إلى حدٍ كبير، فهو حين يخطر له المعنى يقيسه بمعياره في العمود فيتحرز فيه كثيراً حتى لا يخرج عن الصواب المرسوم للمعنى، أو يصدر ذلك المعنى غير وافٍ، أو خالياً من القرائن.

ويرى أن هذه القيود تعرقل إلهامه بمعانيه وحين يريد صوغ هذه المعاني، تعترضه قيود اللفظ؛ إذ لابد أن يكون اللفظ صادراً عن الطبع والرواية والاستعمال، ويكون جميلاً بنفسه، ولابد للشاعر بعد ذلك أن يوائم بين اللفظ والمعنى وعليه بعد ذلك أن يأتي بالتشبيه والاستعارة في حدودهما المقررة، وينبغي على الشاعر –بعد ذلك كله– أن يكون أسلوبه ملتئم الأجزاء حتى يستسهله اللسان العربي. كما أن عليه العناية بالقافية والوزن فتكون القافية منسجمة مع تسلسل المعنى، ويكون الوزن متخيراً ليوائم الموضوع الذي يكتب فيه الشاعر. (٢)

ويعترف هدارة أن غاية هذه القيود هي (الجمال الفني) إلا أنه غاية لن يصل إليها إلا من فطر على قول الشعر وأوتي من العبقرية حظاً لأنه سينحي كل هذه

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٨٩.

(٢) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

القواعد عن فكره وينفيها عن خاطره فيجد الجمال يغمر إنتاجه الفني من غير أن يسعي إليه عن طريق هذه القواعد والحدود التي يفرضها عمود الشعر. [١]

وألمحُ في رأيه هذا إشارة إلى حديث النقاد القدماء عن الطبع والدربة والمِران وأثرها في إنتاج الشاعر. [٢]

ويرى هدارة أن عناية عمود الشعر بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفني ضيق أمام الشاعر العربي فرصة التجديد والابتكار في غير جزئيات التعبير وجعلته محصوراً في دائرة المعاني الجزئية وحدود الصنعة اللفظية ولهذا وجدنا معظم الشعر العربي قوالب متكررة في الإطار العام للقصيدة وأحياناً كثيرة في جزئيات التعبير التي حصر عمود الشعر ميدانها. [٣]

ويرى شوقي ضيف أن العرب اتجهوا إلى قوالب التعبير دون الموضوعات وما يتصل بها من معان وبذلك أصبح المدار على القالب لا على الممضون. [٤]

يقول الجاحظ: "ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً وزمناً طويلاً يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه وإحرازاً لما خوله الله تعالى من نعمته وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً وشاعراً مفلقاً". [٥]

---

(١)مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٨٩.

(٢) نصح ابن طباطبا العلوي الشاعر في عصره أن يديم النظر في أشعار القدماء حتى تلتصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه ويذرب لسانه بألفاظها انظر: عيار الشعر ، ص ١٤.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩١.

(٤) تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) شوقي ضيف– الطبعة السادسة والعشرون دار المعارف ١٩٦٠ ص ٢٢٦.

(٥) البيان والتبيين، ج ٢ ص ٨.

وهذا الاهتمام باللفظ أو بالشكل جعل هدارة يصل إلى نتيجة مهمة وهي أن (فكرة السرقات) قامت على أساس هذا الضيق في طرائق القول مما حتم على الشعراء توجيه طاقتهم ناحية المعاني الجزئية والصنعة اللفظية وهنا يقعون فيما وجب أن يقعوا فيه إذ تتوارد معانيهم الجزئية وصنعتهم اللفظية ويقع التشابه الشديد في أسلوب شعرهم الذي رسم عمود الشعر حدود جزئياته. دون أن تكون لديهم – في الغالب– فكرة الأخذ أو المحاكاة متعمدةً مقصودةً. (١)

٢/ نهج القصيدة:

يرى هدارة أن نهج القصيدة في الشعر العربي يشترك مع عمود الشعر في تضييق المجال أمام الشاعر، وتحديد الدائرة التي يتحرك فيها خياله، ويجعل من القصائد قوالب تكاد تكون متجانسة في موضوعها وشكلها وأسلوبها.

وقد اختلط نهج القصيدة بعمود الشعر في كتابات الغالبية العظمي من النقاد دون أن يحاولوا الفصل بينهما، حتى ظهر لنا الفرق واضحاً جلياً بين الإصطلاحين مذ حدد المرزوقي ماهية عمود الشعر. (٢)

وابن قتيبة هو أول وأهم من شرح لنا نهج القصيدة العربية وأوقفنا على نظامها المحدد، يقول: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكي وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد

---

(١) مشكلة السرقات في الشعر العربي ص ١٩١.

(٢) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النَّصب والسهر، وسرى الليل وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل".(١)

هذا هو نهج القصيدة العربية القديمة، وهذه هي أقسامها التي ليس للشاعر مناص من إتباعها مادام يريد لشعره الحياة والذيوع في أوساط النقاد والرواة.

أما أولئك الذين أرادوا أن يجددوا –ولو في حدود هذه الأقسام– فقد قوبلوا بمعارضة شديدة من جانب النقاد يقول ابن قتيبة: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكى على مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي. أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة".(٢)

ويواصل هدارة في شرح فكرته فيقول: "وإذا كان عمود الشعر يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره، ويكاد يدله على وزن وقافية بعينهما فإن نهج القصيدة يحدد أفكار الشاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها، ويتحد مع عمود الشعر في خلق قوالب متكررة ونماذج متداولة كانت هي الأساس الذي قامت عليه مشكلة السرقات في النقد العربي".(٣)

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩١–١٩٢ والشعر والشعراء ج ١ ص ٧٥–٧٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها والشعر والشعراء ص ٧٧.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٣.

وقد استشهد بقول شوقي ضيف: "ومن يرجع إلى طوال النمـــاذج الجاهليـــة ويترك المقطعات القصيرة يلاحظ في وضوح أنها تأخذ نمطاً معيناً فـــي التعبيـــر والأداء".[١]

وأورد قول الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمي:

مـــا أرنـــا نقـــول إلا معـــاراً * أو معـــاداً مـــن لفظنـــا مكـــروراً

وقول عنترة بن شداد:

هل غـــادر الشـــعراء مـــن متـــردَّمِ * أم هل عرفت الدار بعـــد تـــوهُّم[٢]

وذلك ليدلل أن الشعراء الجاهليين أنفسُهم أحسوا بوطأة هـــذه القيـــود الفنيـــة عليهم.

وأورد أيضاً قول أحمد أمين الذي يرى أن الشعر الجـــاهلي لـــيس متنـــوع الموضوعات، ولا غزير المعاني، فما روى لنا من القصـــائد موســـيقاه واحـــدة، والتشابيه والاستعارات تكرر غالباً في أكثر القصائد. وأن العرب أقدر في البيـــان واللعب بالألفاظ منهم في الابتكار وغزارة المعنى، حتى إننا لنرى المعنى الواحـــد قد تتوارد عليه الشعراء فيصيغونه في قوالب متعددة.

ويرجع أحمد أمين ذلك إلى طبيعة البيئة الصحراوية الضيقة[٣] وهنا يختلـــف معه هدارة إذ يرى أن القوالب الشعرية المتكررة ترجع أساساً إلى وجـــود عمـــود الشعر ونهج القصيدة. [٤]

وقد ذكر أن هذا الرأي يراه المستشرق "جب" أيضاً إذ يرى أن موضـــوعات الشعر القديم محددة بأفق الصحراء العربية كما أن أفكاره محددة بجـــو المجتمـــع

---

(١) انظر:مشكلة السرقات في النقد العربي ص١٩٣ والفن ومذاهبه في الشعر العربي ط ١٢ص ١٨.

(٢) شرح المعلقات السبع حسين بن أحمد بن حسين الزوزني دار إحياء التراث العربي ط ١ ٢٠٠٢م ص ٢٤٥.

(٣) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٤وفجر الإسلام: أحمد أمـــين مكتبـــة النهضـــة المصرية الطبعة الرابعة عشرة ١٩٥٠م ص ٢٥٩.

(٤) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٤.

البدوي ومثله العليا ومن هنا نشأ اتهام الشعر العربي بقلة الابتكار فيه حتى إن الذين يقرأون ترجمات له في لغة من اللغات لن يجدوا فيه غير أنواع من التقليد لنموذج رفيع فيما عدا بعض المقطعات التي قيلت في مناسبات معينة.

وأن هدف الشاعر العربي ليس البحث عن فكرة جديدة أو امتلاك سامعيه بأصالة أفكاره وإنما هو أخذ فكرة قديمة وتوشيتها بكل ما في طاقته الفنية ليتفوق على الأقدمين بجمال تصويره وتعبيره. (١)

وقد ظن جورجي زيدان أن اتخاذ العرب طريقة الجاهليين فيما ينظمونه باستهلال قصائدهم بذكر الرحيل والأطلال والإبل وغيرها، وتقليدهم حتى الألفاظ الجاهلية إنما يرجع إلى رسوخ الاعتقاد بأفضلية آداب الجاهلية وشعرائها. ثم كان تعظيم الأمويين لمناقب الجاهلية وطباع البداوة – لرغبتهم في تأييد العرب ودولة العرب– فرسخ في أذهان الناس أن مناقب الجاهلية أفضل ما يتبع. (٢)

ويختلف هدارة معه في هذا التفسير فهو يرى أن العصبية العربية ليست هي أساس الشعر التقليدي وإنما أساسه وجود عمود الشعر ونهج القصيدة كقواعد لبلوغ المثال الفني الكامل عند النقاد فمن خرج على هذه القواعد لم يعد متعصباً ضد العرب، وإنما عُدَّ بين النقاد، ضعيفاً من الناحية الفنية. وخير دليل على ذلك أن ابن الأعرابي حين أنشد شعراً لأبي تمام يغاير عمود الشعر– في ظنه– قال: "إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل".(٣)

وأورد هدارة دليلاً آخر فيما يذهب إليه وهو أن هذا الشعر التقليدي ظل الأساس الفني في النقد حتى عصر العباسيين، وهم الذين لم يُعرفوا بالتعصب للعرب قط.

---

(١) Arabickiliterature, an Introduction: 4.A.R نقلاً عن مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٤.

(٢) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٤ وتاريخ آداب اللغة العربية– جرجي زيدان – راجعه وعلق عليه شوقي ضيف ، دار الهلال ، ج٢، ص ٤٠ .

(٣)انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص١٩٥ والعمدة.

ويعتبر هدارة أن قواعد الشعر الجاهلي جنت على الشعراء وحصرتهم في دائرة ضيقة من المعاني والألفاظ والصورة وتسببت في هذه الكثرة الهائلة من السرقات في الشعر العربي وجعلها أساساً من أسس النقد العربي القديم. (١)

وتتفق الباحثة مع الناقد في أن هذه القواعد وضعت لبلوغ (المثال الفني الكامل) وأن من خرج عليها يُعدُّ بين النقاد ضعيفاً من الناحية الفنية كما ذكر الناقد آنفاً وقد أقرَّ هدارة أنه لابد لكل أدب أن يضع قواعد فنية يجب أن تراعى ولكنه سمى قواعد الأدب العربي "قيوداً" بالرغم من اعترافه أنها تهدف إلى "الجمال الفني".

وهنا تختلف معه الباحثة التي ترى أن غاية هذه القيود هي الإجادة والإحسان (ومن وجد الإحسان قيداً تقيدا) وأن هذه القواعد باعتراف الناقد لا يستطيعها إلا من (فُطر على قول الشعر وأوتي من العبقرية حظاً) و(هذا لعمري في القياس بديعُ) فمن من الشعراء فضلاً عن النقاد والمتذوقين من لا يريد أن يسمع سوى أصوات أصحاب الفطرة والعبقرية؟.

ونحن إذا نظرنا إلى عمود الشعر العربي بعين الموضوعية ونحينا عن أذهاننا كل الآراء التي قيلت عنه سنجد أن النقاد العرب لم يطلبوا مستحيلاً عندما جعلوا هذا (العمود) مقياساً لشعرهم فقد كان تقريراً واستقراء لواقع وليس فرضاً عليه ولم يكن قيوداً على الشاعر، إنما هو دراسة وقراءة للنماذج الراقية منه استخلصوا منها العناصر والدعائم التي قامت عليها القصيدة العربية المثلي.

وترى الباحثة أننا إذا تناولنا بالتحليل والدراسة نجد أنها قواعد ينبغي أن يسير عليها كل شاعر يريد أن يجوّد شعره وأن يجد له قبولا عند المتلقي.

وهذه القواعد هي التي أخرجت لنا كل هذا الإرث الشعري الرائع الذي ما يزال يهُزُنا من الأعماق ويصوغ وجداننا منذ عهد امرئ القيس مروراً بكبار شعراء العربية على شاكلة بشار وأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري والمتنبي

---

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٩٥.

والمعري وغيرهم كثير على امتداد العصور، بل ترى الباحثة – أبعد من ذلك – أن قواعد الشعر العربي تصلح كقواعد لكل أشعار اللغات الأخرى.

أما (نهج القصيدة العربية) فهو ما ترى فيه الباحثة قيداً وتضييقاً على الشاعر وعائقاً أمام انطلاقه، فهذا النهج هو الذي حدَّ من أفق الشاعر وحصره في موضوعات معينة وحال بينه وبين التجديد والابتكار وقد أحس الشعراء بذلك منذ زمان بعيد فثاروا على نهج القصيدة وخرجوا عليه.

ج/ الرواية والرواة:

رواية الشعر الجاهلي كانت هي الأداة الطيعة لنشره وذيوعه، وكانت هناك طبقة تحترفها احترافاً وهي طبقة الشعراء أنفسهم، فقد كان من يريد نظم الشعر يلزم شاعراً يروى عنه شعره وما يزال يروى له ولغيره حتى يتفتق لسانه ويسيل عليه ينبوع الشعر ومن هؤلاء الشعراء الرواة أوس بن حجر التميمي، فعنه أخذ الشعر زهير بن أبي سلمي المزني وكان له روايتان كعب وابنه الحطيئة، وعن الحطيئة تلقن الشعر ورواه هُدبه بن خشرم العذري وعن هدبه أخذ جميل صاحب بثينة، وعن جميل أخذ كثير صاحب عزّة. (١)

يقول المسيب بن علس: (٢)

فلا هدين مع الرياح قصيدةً * منـي مغلغلةً إلى القعقاع

تردُ المياه فما تزال غريبةً * في القوم بين تمثُّل وسماع

ويقول عميرة بن جُعل نادماً على هجائه لقومه وشيوعه في العرب وأنه لم تعد له حيلة في ردّه:

ندمتُ على شتم العشيرة بعدما * مضت واستتبت لرواة مذاهبه

فأصبحت لا أستطيع دفعاً لما مضي * كما لا يردُّ الدَّرَّ في الضرع حالِبُه

---

(١)انظر: تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، شوقي ضيف، ص١٤٢ والأغاني أبي الفرج الأصفهاني شرحه وكتب هوامشه سمير جابرج٨ دار الكتب العلمية بيروت ط١٩٩٢،٢م ص٩٧.

(٢) المرجع نفسه الصفحة ذاتها والمفضليات المفضل بن محمد بن يعلي بن سالم الضبي تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون– دار المعارف القاهرة ط ٦ ص ٦٢.

ولم يُدوّن الشعر الجاهلي إلا في وقت متأخر بالنسبة لظهوره، وتداوله طوال هذه الفترة السابقة على تدوينه في –القرن الثاني– كان يتم عن طريق الرواية.

ويرى هدارة أن هذا كان سبباً في اضطراب هذه الروايات مما سمح لنقاد ومؤرخي الأدب بادعاء السرقة على هذا الشاعر أو ذاك. (١)

ومن الطبيعي أن يتهم كل فريق شاعر الفريق الآخر بسرقة الأبيات مع أن الأمر لا يعدو –كما يرى– أن يكون اختلافاً بين الرواة في نسبة هذه الأبيات إلى شاعر ما.

ويرد حدوث الوضع في الشعر إلى اتساع الرواية؛ إذ وضع الرواة على فحول الشعراء، قصائد لم يقولوها، وزادوا في قصائدهم التي تعرف لهم، وأخذوا يدخلون شعر الرجل في شعر غيره حسب أهوائهم، وبذلك أوجدوا مجالاً للطعن بالسرقة على بعض الشعراء مع أن اختلاف الرواية واضطرابها، وتمحل الرواة هو السبب الأساسي لهذا الطعن.

والرواة المتأخرون– كما يظن– هم سبب اضطراب الرواية مما أدى إلى هذه الكثرة من إدعاءات السرقة. (٢)

وأرى أن رأيه هذا على جانب كبير من الصحة يقول محمد بن سلام: "...فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسُن شعرائهم، ثم كانت الرواة بعدُ فزادوا في الأشعار".(١)

يقول مصطفى صادق الرافعي: "ولم يكن من سبب في جاهلية العرب يبعثهم على وضع الشعر ونحلته غير قائله وإرساله في الرواية على هذا الوجه، لأن

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٨٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(١) طبقات فحول الشعراء ص ٣٩ وما بعدها.

شعراءهم متوافرون، ولأنهم لا يطلبون بالشعر إلا المحامد والمعايب، وقصارى ما يكون من ذلك أن يتزيد شاعرهم في المعنى ويكذب فيه إذا هو حاول غرضاً أو أراد معنى مما تلك سبيله وعلى أن ذلك لا يكون إلا في الأخبار التي تلحق بالتاريخ؛ لأن الشاعر موضع الثقة؛ وهو مصدر رواية في العرب فإن أرسل القول أرسل معه التاريخ فيجريان معاً". (١)

وشيء آخر -يرى هدارة- أنه سبب هذه الكثرة الهائلة من ادعاءات السرقة وهو أنه كلما كشف الراوي عدداً كبيراً من السرقات كان عالماً بالشعر القديم موثوقاً به في فنه. وهذه الفكرة جعلت الرواة يجهدون أنفسهم في كشف السرقات، بل ربما في ادعائها لإظهار مقدرتهم وعلمهم بالشعر، كما فعل حماد الرواية مع الشعراء في حضرة الوليد بن يزيد إذ أخرج جميع أبياتهم مسروقة كما ورد في الأغاني. (٢)

وصلة أخرى تربط بين الرواية والسرقات، وهي أن الشاعر العربي كان محتاجاً إلى الرواية كأساس في فنه؛ فمحفوظ الشاعر يؤثر تأثيراً قوياً في شخصيته الفنية لهذا لا يستغرب هدارة تسرب كثير من معاني الأقدمين -الذين يروى شعرهم- إلى شعره.

وهكذا يقرر ناقدنا أن موضوع الرواية والرواة كان له تأثير لا ينكر في السرقات من نواح عدة ويرى أنه يفسر لنا هذه الكثرة الهائلة من الروايات التي لم تدع شاعراً من الشعراء إلا نسبت له عدداً من السرقات لا تثبت صحتها- في الغالب- إذا وزنت بمعيار علمي دقيق. (١)

ولا ينبغي أن يدور في خلدنا أن هذا ينطبق على جميع الرواة فمن الرواة رواة ثقاة لا يتطرق إليهم الشك، مثل المفضل الضبي والأصمعي وأبي عمرو بن

---

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٨٦ وتاريخ آداب العرب – مصطفى صادق بن عبدالرزاق بن سعيد بن أحمد الرافعي- دار الكتاب العربي- الطبعة الأولى ص ٢٢٨.

(٢) انظر: المرجع نفسه الصفحة ذاتها والأغاني ٧١/٦.

(١) مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٨٧.

العلاء. إنما هذا شأن الرواة الوضاعين يقول مصطفى صادق الرافعي عنهم: "وكان من الرواة قوم انفردوا بعلم قبائل العرب وأشعارها وأخبارها وما إليها وغلب ذلك عليهم حتى لم تكن إليهم حاجة إلا فيه وهؤلاء هم الذين فتقوا بألسنتهم هذه الفتوق في الأدب، وليس يخفي أن الحاجة وسيلة إلى الاختراع. وأن من كثرت إليه الحاجة في أمر من الأمور كان خليقاً أن يكون رأس هذا الأمر والغاية فيه.. وقد كانت علوم أولئك النفر قاطبة تدور على الخبر والشعر، وليس في ذلك عندهم أكثر من الاستمتاع باللفظ الحسن والمعنى الطريف، مما لا يُبني عليه دين ولا يدخل الناس منه في حرج ولا يكون به من بعد إلا إفساد التاريخ العربي، وأهون بذلك مادام هذا التاريخ قائماً بالتأويلات والمفاخرات والمناشدات وبكل ما نسخه الإسلام أو أنساه أو جاء بخير منه وليست الغاية من أكثره إلا ضرباً من السمر ونوعاً من لهو الحديث".[1]

وترى الباحثة أن الناقد أراد أن يثبت دور الرواية والرواة في قضية السرقات وهو بإثباته هذا أكد لنا أن وراء هذا الشعر المكذوب شعر موثوق فهؤلاء الرواة كانوا يبالغون في إدعاء السرقة لا لشيء ألا ليثبتوا لأنفسهم تميزاً ومعظم هذه السرقات لا تثبت صحتها كما ذكر. وهذا يدعم حقيقة أن معظم الشعر العربي الموجود بين أيدينا شعر صحيح ومثبت وأن الرواة الثقاة قد بذلوا جُهداً مقدراً في العناية به وتنقيته حتى وصلنا بالصورة التي هو عليها الآن.

---

(١) تاريخ آداب العرب ص ٢٣٣.

الفصل الثالث

قضايا النقد العربي الحديث

عند محمد مصطفى هدارة

المبحث الأول: **قضية الالتزام في الأدب** .

المبحث الثاني: **قضية الحداثة في الأدب العربي**.

أ/ بين الحداثة والمعاصرة .

ب/ الحداثة والشعر الحديث.

المبحث الثالث : **النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث**

المبحث الأول

قضية الالتزام في الأدب

من أخطر القضايا التي عالجها هدارة قضية الالتزام، مؤكداً فيها وبها (الأدب الإسلامي) مصطلحاً إسلامياً ومذهباً أدبياً، يعبر عن شخصيتنا العربية الإسلامية.(١)

وقبل البدء في عرض ومناقشة آراء الناقد نتحدث عن معنى ومفهوم "الالتزام" وذلك يستلزم الإجابة عن أسئلة منها: صلة الالتزام بالخلق، وبالتربية والتعليم، وبإمكان قيام الأدب برسالته في دعم أيديولوجيات أو مذاهب فكرية: يقول سارتر*: "في أعمق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق" وقديماً قال فريدريك شيلر: إنه يجب أن يكون المسرح "منظمة خلقية" ويقول برتولد بريشت متحدثاً عن رسالة المسرح الجديدة: "لا وجود لفن جديد بدون هدف جديد والهدف الجديد هو التربية". والخطأ هنا -كما يقول محمد غنيمي هلال- أن نفهم الخلق والتربية على إطلاقهما، فنسوى بين معناهما في الأدب الملتزم ومعناهما الاجتماعي العام. ذلك أننا- في هذه الحالة- نخلط بين مجالين مختلفين: مجال الأدب ومجال الفكر المحض، على حين أن الحلق والتربية يتميز كلاهما في الأدب عنه في المجال الحيوي والفكري العام بمميزين هامين يختصان بالأدب، هما أن دلالة الأدب غير مباشرة، وأنها غير تلقينية ولا تقليدية. وبهاتين الميزتين يحتفظ الأدب بمقوماته الفنية أو الجمالية، على حين لا يفقد شيئاً من جوهره الإنساني المرتبط حتماً بموقف العصر وقضاياه، وبثقافة الكاتب العصرية إلى جانب ثقافته الفنية، ثم بثقافة الجمهور ودرجة وعيه.(٢)

---

(١) انظر: محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٥٩.

* سارتر ، جان بول Sartre; Jean Paul (١٩٠٥ – ١٩٨٠م) ، كاتب وفيلسوف روائي فرنسي ، ولد في باريس وتوفي فيها ، استخلص المبادئ الكبرى للوجودية الملحدة ، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب ، موريس حنا شربل ، الناشر : جروس برس ، طرابلس لبنان ، ١٩٩٦م ، ص ٢٣٥.

(٢) قضايا معاصرة في الأدب والنقد- محمد غنيمي هلال- دار نهضة مصر- القاهرة ١٩٨٨م- ص ١٤١.

وعلاقة الأدب بالأخلاق قضية اضطربت بها أقلام الكتَّاب والمفكرين. يقول محمد مندور: "هناك معركة عنيفة حول العلاقة بين الأدب والأخلاق، وهل من الواجب أن يكون الأدب في خدمة الأخلاق أم أنه يستطيع التحرر منها باعتباره فناً جميلاً ، وإذا كان من الواجب أن يكون في خدمة الأخلاق، فعلى أي نحو يكون ذلك، هل يكون عن طريق الدعاية إلى مبادئ الأخلاق، أم يكون عن طريق علاج النفوس وتطهيرها من الشرور المختلفة بطريق غير إرادي ولا مقصود إليه؟ ويزيد هذه المعركة حِدة أن الأدب كغيره من الفنون يستطيع أن يحيل قبح الواقع جمالاً". (١)

ولأن الأدب مرآة يعكس لنا الحياة وهو مهما كان وجدانياً أو شخصياً فإنه لا ينحصر في ذات صاحبه ويبقي هناك بمعزل عن كل الحركات الفكرية والاجتماعية التي تنشأ في بيئته وتمس حياته(٢)، لكل ذلك لابد من فهم طبيعة الأدب العربي الحديث والظروف التي أحاطت به وساهمت في تشكله.

وحتى نستطيع الإجابة عن كل تلك الأسئلة عن علاقة الأدب بالأخلاق أو بالتربية وغيرها من القضايا النقدية ذات الصلة بدور الأدب والأديب لابد لنا من معرفة الأسس التي قام عليها النقد العربي الحديث وهي أسس غربية في حقيقتها يقول يوسف نور عوض الأستاذ بجامعة "سالفورد" بإنجلترا: ".... ويلاحظ بصفة عامة أن "نظرية النقد" هي في حقيقتها علم غربي خالص، ولا يعنى ذلك بالطبع أن المفكرين أو النقاد في الثقافات الأخرى لم يسهموا في هذا العلم بشيء يذكر...". (٣)

---

(١) في الأدب والنقد–محمد مندور– نهضة مصر للطباعة والنشر– الفجالة القاهرة– ص ٢٨.

(٢) انظر: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس المقدسي– دار العلم للملايين، بيروت الطبعة الرابعة ١٩٦٧م ص ١١.

(٣) بقية النص: "بل يعنى فقط أن نظرية النقد من حيث هي توجه يخدم غاية بعينها فإنها إسهام غربي خالص، استهدف في الأساس أن يجعل من الدراسة النقدية مجالاً نثرى به مواقفنا من الحياة على اعتبار أن الحياة في ذاتها نص كبير وأن الموقف منها يشبه إلى حد ما الموقف من الأدب ويختلف هذا الاتجاه في جوهره عن الاتجاهات القديمة ظلت ترتكز على الأدب من حيث هو بناء فني خالص يقف محايداً من المسائل التي تتعلق بكثير من القضايا الاتصالية والبراجماتية التي نثيرها في وقتنا الراهن" انظر نظرية النقد الأدبي الحديث د.يوسف نور عوض– دار الأمين طبع وتوزيع القاهرة ط الأولى ١٩٦٤م،ص ٤.

ويقول محمد غنيمي هلال: "لكي ندرس الأدب العربي الحديث ونفهمه لابد من معرفة الأدب الغربي ومذاهبه، وهي مذاهب نتجت عن فلسفات وعقائد فكرية محددة". (١)

والنقد الغربي يفرق بين الشاعر والناثر في قضية الالتزام، فالاتجاه العام في النقد الغربي يعفى الشاعر من الالتزام وهذا أمر وضحه "سارتر" في كتابه "ما الأدب" فالشعر كالرسم والنحت والموسيقا لا يقبل "الالتزام" ذلك أن لغة الشعر كثيفة ولغة النثر شفافة.. فالشاعر يعتمد في جلاء مشاعره على الصور، لا على الشخصيات والأحداث. وتعتمد الصور على قوتها الإيحائية في الألفاظ والجمل على حسب موسيقاها، أو دلالتها على القرائن، أو تراسل الحواس في معانيها، وما إلى ذلك من الوسائل الإيحائية التي بسطها الرمزيون وبذلك تصبح الكلمات في التصوير أشبه بالألوان في الرسم، أو الأنغام في الموسيقي، فتسيطر على العواطف وتنفذ فيها، وتصبح بذلك لها كثافة الأشياء، كلوحة الرسام، فاللغة الشعرية ليست أداة للوصول إلى حقيقة ما، وليست في ذاتها وسيلة تشف عن معان تخدمها ولكنها غاية في ذاتها فالشاعر يهدم الكلمات أكثر مما يستخدمها. (٢)

ودعوة "الالتزام" تقوم في وجه دعوة الأدب الخالص أو "الفن للفن" وهي مدعمة بحرية الفرد التي تقيدها الحدود الإنسانية والوعي الاجتماعي وهي لذلك على طرف النقيض من فلسفة الفن الواقعية الاشتراكية عند أتباع "ماركس" ومشايعي سياسته في الكتلة الشرقية التي تمثل في ذلك اتجاهاً مضاداً لاتجاه الغرب وهو اتجاه وضعي جبري يجحده دعاة الالتزام الغربي. وأساس الالتزام إقرار حرية الكاتب ومسئوليته في وقت معاً، فبدون الحرية يفقد الكاتب أصالته، فيسخر أدبه للدعاية أو يلبي فيه نداء خارجاً عن نطاق ضميره ووعيه الإنساني، فيصير هو أداة يحاول بها استعباد قرائه وتسخيرهم وهذا هو ما يتردى به الأدب

---

(١) النقد الأدبي الحديث – محمد غنمي هلال– دار النهضة العربية ط الثالثة ١٩٦٤م– ص ٢٩٧.

(٢) قضايا معاصرة في الأدب والنقد–ص ١٤٧، ١٤٨.

في هوة "الاستلاب" حتى يصير الأدب غريباً عن نفسه مملوكاً لغيره فيفقد بذلك جوهره من أنه دعوة كريمة أساسها الثقة المتبادلة بين القارئ والكاتب وبدون المسئولية تفقد الحرية وجهها الآخر الاجتماعي،وهو الذي تمثل به الضمير الحر لمجتمع منتج. (١)

والاتجاهات الواقعية تشمل طائفة كبيرة من المذاهب الأدبية تتجه من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، ويلاحظ أن التركيز على الاتجاهات اليسارية بصفة عامة والماركسية بصفة خاصة في هذا المجال- يرجع في الأساس إلى الإسهام الكبير الذي قامت به هذه الأيديولوجيات في الدراسات النقدية المعاصرة، وسائر هذه الأيديولوجيات سواء كانت فلسفية أم عرفية أم ثقافية تتجه إلى إنشاء نظمها الخاصة التي تستطيع بموجبها أن تحدد مسيرة المجتمع بأسره، وذلك ليس فقط بالنسبة للأيديولوجيات الوضعية بل حتى أيضاً في المجتمعات الدينية، ويبدو واضحاً مع ظهور حركة الأدب الإسلامي أن كثيراً من الأعمال النقدية قامت على أساس مجموعة من القيم هي جزء لا يتجزأ من الثقافة الإسلامية الشاملة. (٢)

وإذا رجعنا إلى "سارتر" نجد أن فلسفة الالتزام لديه تختلف عن فلسفة الالتزام عند الواقعيين الاشتراكيين وقد قنن "سارتر" للمذهب الوجودي في نظريته الالتزامية فالالتزام عنده فردي يوجد ذاتياً وينتهي ذاتياً- بخلاف الواقعيين- والسبب هو نقطة البدء في الفكر نفسه فالفلسفة الاشتراكية تعتبر الفرد تحت سيطرة الواقع ومنه يأخذ أحاسيسه ومعتقداته وأفكاره وأنه يتغير تبعاً لما يطرأ على هذا الواقع من تغير يساهم هو في قدر منه أما الوجودية فتجعل نقطة بدئها الذات وأن تصرف هذه الذات تصرف ذاتي تكيف مشيئتها بإرادتها الخاصة. كذلك يختلفون في مفهوم الحرية فالاشتراكية تؤمن بأن الحرية قضية اجتماعية لن تتم إلا في تقويض الأنظمة الرأسمالية والبروجوازية بينما يراها "سارتر" مشكلة فردانية

---

(١) قضايا المعاصرة في الأدب والنقد ص ١٤٧.

(٢) انظر: نظرية النقد الأدبي الحديث- يوسف نور عوض ص ٣١.

لا صلة لها بأي وضع اقتصادي والفرد يملك حرية التصرف بمجرد اختيار الموقف وأن أمامه الكثير من الفرص التي يحقق فيها حريته عن طريق "الفعل" فعليه ألا يفقد ذاتيته في العدم في تيار الآخرين حتى لا يذوب فيهم بل إنه بفعله متمايز عنهم وليس صورة تطابق الأصل. (١)

وهنا يبرز سؤال حول حيادية الفن هل هي أمر ممكن، ودعاة الالتزام يخالفون الواقعية القديمة، إذ يرون أن الحيدة في الفن مستحيلة، لأن ذاتية الكاتب تتجلى في الإدراك نفسه، فإذا تأمل في هذا العالم، بما يحتوى عليه من مظالم، فلن يكون هذا التأمل عن برودة طبع، بل بالإيحاء بالسخط عليها والثورة لتغييرها، أي أن يصوِّر مساوئ العالم بوصفها مساوئ يجب أن تمحى. "فبالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر نرى في أعماق فرائض الفن فرائض الخلق" على ألا يكون هذا الخلق قائماً على استخدام الناس كوسائل، بل على أنهم إرادات خيرة في مستقبل خير.

ولا يتلاءم هذا الأدب الملتزم مع النفعية في أية صورة من صورها لأن النفعية تجعل بواعث الأدب خارجية، "فيحتفظ الكاتب بمظاهر الموهبة أي فن العثور على كلمات براقة ولكن في داخلها شيء ميت، فقد تحول الأدب إلى دعاية". (٢)

هذا بالنسبة للفلسفات الواقعية أما الفلسفات المثالية فمفهومها أن الأثر الأدبي أيا كان نوعه إنما يصدر عن تجربة خيالية أو حدسية تُلتمس لذاتها ولا تهدف إلى غاية ورائها، اللهم إلاَّ ما في التجربة ذاتها من جمال أو لذة أو جدة. وبمعنى آخر وعلى حد قول "وولتر باتر" ليست الغاية في الأثر الفني بل هي ممارسة التجربة نفسها. وواضح أن أصحاب هذه النظرة لا يعنون في التجربة الشعرية أو الأدبية

---

(١) فلسفة الالتزام في النقد الأدبي- رجاء عيد- الناشر: منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ص ١٥٥، ١٥٦.

(٢) انظر: قضايا معاصرة في الأدب والنقد- محمد غنيمي هلال- ص ١٥٤.

إلا بقيمتها الجمالية الفنية وحدها، والفن عند هؤلاء ليس وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة، بقدر ما هو وسيلة لخلق صور وأخيلة وإحساسات تبعث على اللذة، وتنشر الجمال للجمال وحده. أما في العمل الفني من نشاط آخر عقلي أو اجتماعي، أو فلسفي أو أخلاقي فليس له قيمة في ذاته، وفي هذه الحالة لا تتوقف قيمة العمل الفني على ما فيه من خير خلقي أو اجتماعي أو فلسفي، ولا يتوقف معيار صدقه على أي شيء يقع خارج العمل الفني نفسه. (١)

ويرى محمد زكي العشماوي أن المثاليين أخطأوا خطأين كبيرين: حين قصروا التجربة الفنية على تغذية حاسة الجمال في الإنسان، والتماس الفن لذات الفن. وهم بهذا يميزون بين عنصرين في الفن لا يمكن التمييز بينهما وهما، عنصرا المضمون والصورة، غير مدركين أن أي عمل فني ما هو إلا تركيب خيالي للعاطفة، والصورة والفكر والشكل الخارجي وكل ما يتصل بعناصر العمل الأدبي وقيمة العمل الفني هي في اتحاد العناصر المكونة له اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل الأدبي، بل إن اعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل، وهكذا نرى أن الشكل والمضمون يجب أن يتحدا اتحاداً تاماً في أي عمل أدبي. وإذا صح هذا أساساً لكل قيمة تنشأ من العمل الفني فإن المضمون الفكري أو الاجتماعي أو الأخلاقي أو السياسي شيء يرحب به الأدب، على ألا ينفصل بالتأثير وحده، وألا يوصف على انفراد بأنه فني فإن الذي يوصف بأنه فني هو النسبة القائمة بين المضمون والصورة. (٢)

وهذه مقدمة كان لابد منها خاصة وأن الحديث عن قضية تمس جوهر العمل الأدبي وقد كان لناقدنا فيها رؤية شمولية فتحدث عن قضايا لها صلة بقضية الالتزام وحاول الإجابة على أسئلة تطرأ على ذهن كل مهتم بقضايا الأدب والفكر.

---

(١) دراسات في النقد الأدبي المعاصر- محمد زكي العشماوي- دار الشروق- الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ١٦٨، ١٦٩.

(٢) انظر: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص ١٨٣، ١٨٤.

فتحدث أولاً عن وظيفة الشعر وما له من غاية نفعية أو تعليمية، أو تهذيبية وتحدث عن اختلاف نقاد العرب حول النقد الأخلاقي وذكر أن هذه الدعوة المحافظة التي كانت تقوم على مبدأ الالتزام الأخلاقي كانت تياراً قوياً يمتد في عصور مختلفة وبيئات فكرية متباينة فمنذ كتب محمد بن سلام الجمحي كتابه (طبقات فحول الشعراء) أشار إلى وجود اتجاهين في الشعر الجاهلي: اتجاه ملتزم المبادئ الأخلاقية وآخر غير ملتزم يقول: "فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهكم في الهجاء ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهر".[١]

وقد مثل للاتجاه الفاحش بامرئ القيس والأعشي في الجاهلية والفرزدق في الإسلام أما الاتجاه الأخلاقي فقد مثل له ابن سلام بزهير بن أبي سلمي في الجاهلية وجرير في الإسلام. [٢]

ويرى هدارة أن ابن سلام وقف موقف المؤرخ دون أن يظهر ميله إلى أي الجانبين بينما نرى ابن قتيبة فضل من الشعر ما كان ذا فائدة ونتبين ذلك من الأمثلة التي ساقها مثل قول الشاعر:

والنفس راغبة إذا رغبتها * وإذا ترد إلى قليل تقنع[٣]

فكأنه اتخذ المقياس الأخلاقي أساساً للنظر في جودة الشعر من حيث معناه.[٤]

يقول هدارة: "ولا شك أن فكرة (الفائدة) أو (النفع) قد ارتبطت بمعنى أخلاقي وتهذيبي وتربوي فيما أثر من أقوال عن الرسولﷺ كما في قوله: "إن من الشعر لحكماً وقيل (لحكمة) [١]، أي أن من الشعر كلاماً نافعاً يمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما".[٢]

---

(١) انظر: مقالات في النقد الأدبي ص ٥٦-٥٧ وطبقات فحول الشعراء- تحقيق محمود محمد شاكر- ص ٤١-٤٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه الصفحات ذاتها، وطبقات فحول الشعراء ٤١-٤٦.

(٣) شعر الهذليين العصرين الجاهلي والإسلامي ، أحمد كمال زكي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٦٩م ، ص ٢٨١.

(٤) انظر: مقالات في النقد الأدبي – محمد مصطفى هدارة–ص ٥٦، ٥٧.

(١) ورد في البخاري إن من الشعر حكمة ، ج٨ ، حديث رقم ٦١٤٥ ص ٣٤.

(٢) انظر العمدة: ج ١ ، ص ٢٧.

أما قولهﷺ: "لأن يمتلئ جوف الرجل قيحاً يريه خير من أن يمتلئ شعراً"[١] فالمقصود به من غلب عليه الشعر حتى ملك نفسه وشغله عن دينه وإقامة فرائضه ومنعه من ذكر الله".[٢]

ثم يذكر أن وجود (الفائدة) أو (النفع) تأصل في النقد العربي بتأثير المعتزلة ذوي الاتجاه العقلي الذين كانوا يرون في الشعر وسيلة لنشر المعارف والعلوم والمعتقدات والمبادئ الأخلاقية فوجهوه بذلك وجهة تعليمية صرفة وأبعدوه عن التذوق والجمال لذاته ولم يروا فيه إلا متعة عقلية محضة. [٣]

أما في غير بيئة المعتزلة فهناك نقاد تحرروا من مبدأ الالتزام النفعي الذي يهدف إلى المتعة العقلية تبعاً لاتجاه المعتزلة أو إلى المعنى الأخلاقي كما كان يرى ابن قتية الذي يمثل في نقد القرن الثالث رأي أهل السنة ويتمثل هذا التحرر في قدامة بن جعفر الذي يعلن في كتابه (نقد الشعر) أن المعاني معرضة للشاعر يتكلم فيما أحب دون أن يحظر عليه معنى"[١] فكأنه بذلك يفصل فصلاً بيناً بين الشعر ومبدأ الالتزام من أجل غاية نفعية أخلاقية. [٢]

ويرى هدارة أن بعض مفكري العرب متأثرين بالمبدأ الإسلامي الواضح في مجال الارتباط بين الشعر والأخلاق وضرب لذلك مثلاً بمسكويه الذي يطالب الناشئ "بحفظ محاسن الأخبار والأشعار التي تجرى مجرى ما تعوده بالأدب حتى

---

(١) المسند الصحيح المختصر بنقل العدل إلى العدل إلى رسول الله ﷺ مسلم بن الحجاج أبي الحسن القشيري ، المحقق : محمد فؤاد عبدالباقي ، الناشر : دار إحياء التراث العربي بيروت ، ج٤، رقم الحديث ٢٢٥٧، ص ١٧٦٩ .

(٢) مقالات في النقد الأدبي ص ٥٧ ، وهذا الشرح يوافق شرح محمد فؤاد عبدالباقي في صحيح مسلم ج٤، ص ١٧٦٩.

(٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها ولمزيد من التفصيل انظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري للمؤلف.

(١) نقد الشعر: قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي مطبعة الجوائب قسطنطينية ط الأولى ١٣٢٠هـ ص ٤.

(٢) انظر مقالات في النقد الأدبي ص ٥٨.

يتأكد عنده بروايتها والمذاكرة بها جميع ما قدمناه، ويحذر من النظر إلى الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقة الطبع فإن هذا الباب مفسد للأحداث جداً".(١)

وتحدث عن جدل الغربيين حول النقد الأخلاقي، فذكر أن الجدل حول علاقة الشعر بالقيم الأخلاقية لم يهدأ منذ عصر اليونان حتى الآن، ولن يهدأ طالما ارتبط الشعر بالحياة والمجتمع والإنسان ونستطيع أن نتمثل وجهة نظر المحافظين الذين ثاروا على مساس الشعراء بالقيم الدينية في كتاب جيلز فيلتشر (Giles fletcher) المسمى انتصار المسيح (Christ's, victory) ولم يخف الشاعر الإنجليزي الكبير ميلتون* (Milton) إيمانه بضرورة وجود هدف أخلاقي في الشعر، وسادت في القرن الثامن عشر نظرية(العدالة الشعرية) التي تقوم على ترسم المثل الأعلى في الأخلاق وعلى مبدأ الثواب والعقاب، ولهذا كان ينبغي أن تلقى أية شخصية مسرحية ما تستحقه في النهاية من الجزاء مثوبة أو عقوبة. (٢)

وفي القرن التاسع عشر، أكد النزعة الأخلاقية في الفنون وغيرها من نواحي النشاط الفكري الإنساني جون استبورات ميل* (John stuartmill) وفي عصرنا الحاضر ينزع هذا المنزع الأخلاقي ت. س البوت (T.S.Eliot) الذي يؤكد دائماً أن النقد ينبغي أن يستمد من وجهة نظر أخلاقية ولا هويته محددة وأن سحر الأدب وجماله لا يتألفان من الأسس الفنية وحدها.

---

(١) انظر: مقالات في النقد الأدبي ص ٥٨-٥٩ وتهذيب الأخلاق- على أحمد بن محمد بن يعقوب مسكويه- حققه وشرح غريبه الخطيب- الناشر مكتبة الثقافة الدينية ص ٦٨، ٦٩.

* ميلتون ، جون Miltion , Jone (١٦٠٨ – ١٦٧٤م) عالم وشاعر إنجليزي ، حمل المقام الثاني في الأدب الإنجليزي بعد شكسبير ، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب ، ص ٤٣٥.

(٢) انظر: مقالات في النقد الأدبي ص ٤٦، ٤٧.

* فيلسوف وعالم اقتصاد إنجليزي ، ولد في لندن ١٨٠٦م وتوفي ١٨٧٣م ، معجم الفلاسفة . جورج طرابيشي ، ط٣، دار الطبيعة للطباعة والنشر بيروت ، ٢٠٠٦م ، ص ٦٣٨.

وقد سبق لتولستوي* أن خرج بنظرية (عدوى الفن) إذ كان يذهب إلى أن الفنون جميعاً مصدر خطير للعدوى بسبب قوة تأثيرها في النفس الإنسانية ولهذا كان يطالب بسمو الفنون وارتكازها على مبدأ الاختيار المثالي لجوانب الحياة الإنسانية وإخضاع الأفكار للإرادة العاقلة. (١)

إذن فهدارة يرى أن النقاد الغربيين لم يستطيعوا أن يبعدوا الفنون عامة والأدب خاصة عن دائرة الأخلاق أو الهدف والغاية وقد ذكر محمد غنيمي هلال أن كثيراً من نقاد أمريكا يقدرون دور الأدب الاجتماعي ويرفضون في الوقت نفسه أن تفرض عليه غاية سياسية أو اجتماعية معينة، لئلا ينقلب إلى دعاية وهؤلاء على طرف النقيض من الجبرية الشيوعية في الأدب. ويورد نصاً للناقد الأمريكي "هارى ليفن" يقول فيه: "إن العلاقات متبادلة بين الأدب والمجتمع وليس الأدب نتيجة أسباب اجتماعية فحسب، بل هو كذلك سبب في آثار اجتماعية...". (٢)

ويقول محمد مندور: "لا مراء أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دوراً كبيراً جداً في ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية، وذلك أنه وإن تكن هناك علاقة وثيقة بين معنويات الحياة وماديتها – إلا أن إدراك تلك العلاقة قبل أن تصبح أمراً واقعاً محسوساً لا يتأتي لعامة الناس، فما يسمى استقلالاً أو حرية قد تتعشقه النفوس الكبيرة لذاته، وأما جمهرة الشعب فلابد أن تدفع إلى ذلك، لابد أن توضح العلاقة بين هذه المعاني وبين المعاني المادية اليومية حتى يغضب الشعب لتلك المعنويات. وكذلك الأمر في الحركات الاجتماعية، فالبؤس المادي ذاته لا يحرك الشعوب بل يحركها الوعي به...". (١).

ومن القضايا ذات الصلة بقضية الالتزام (حرية الإبداع) وقد تطرق الناقد لحرية

---

* تولستوي (ليون) Tolstio (١٨٢٨ – ١٩١٠م) ، كاتب قصص روسي ، حاول إصلاح المجتمع عن طريق العدل والمحبة وعدم العنف من رواياته،الحرب والسلم ، المنجد في الأعلام،ص ١٨٤.

(١) انظر: مقالات في النقد الأدبي ص ٤٦، ٤٧.

(٢) انظر: قضايا معاصرة في الأدب والنقد– ص ١٥٥، ١٥٦.

(١) في الأدب والنقد– محمد مندور–ص ٣٦.

الإبداع في الفن وردّ على دعاة الحرية المطلقة الذين ذكروا أن القرآن الكريم قد وضع قيوداً على الشعر كبلته فلم ينطلق إلى آفاق رحيبة يقول في ذلك: "وليس بعجيب أن يضع القرآن حدوداً أخلاقية للشعر، بل العجيب ألا يفعل، فغاية الدين الحرية في كل مجالاتها، ولكن ليس على إطلاقها كما يدعو بعض المتحللين الذين ينادون بأن يكون الفن طليقاً من كل قيد، فينقاد لأحط غرائز الإنسان ونزعاته بدعوى الواقعية ولكن الحقيقة التي ينبغي أن تدرك جيداً أن الفن اختيار وليس من الضروري أن نضاهي كل حركات الواقع لتأكيد معنى حرية الفن".(١).

وفي هذا السياق ردّ على الأصمعي الذي حكم على الشعر الإسلامي بالوهن الفني لالتزامه مبادئ الدين أو الأخلاق.*

يقول في مقاله "الأدب الإسلامي بين جمال الفن وحدود الالتزام"(٢) :"كيف يمكن أن يقوى الشعر على الشر والرذيلة، ويضعف على الخير والفضيلة، وكأن الفنون تقتصر على تصوير الجانب المظلم من النفس الإنسانية ثم إن الموضوعات التي أجمع المفسرون على منافاتها للالتزام الإسلامي كالهجاء والغزل الفاحش مثلاً، لم تكن قمة في الشعر الجاهلي، حتى في المختارات التي انتقاها الأصمعي نفسه، فكيف يضعف الشعر في الإسلام إذا غابت؟ أما توجيه الأغراض الأخرى كالمديح مثلاً إلى الصدق الواقعي، فلم ينتج عنه شعر تقريري تسجيلي كما يظن بعض الواهمين، بل نرى على النقيض من ذلك شعراً تخلى عن نمطية الأوصاف المحددة في الشعر الجاهلي وانطلق إلى آفاق جديدة من التعبير.". (١)

ويعلق على رأي الأصمعي في كتابه مقالات في النقد الأدبي فيقول: "وإذا كان هذا رأي الأصمعي– مع تدينه في ضرورة الفصل بين الشعر ومبادئ الدين

---

(١) انظر: دراسة في فكر الدكتور محمد مصطفى هدارة للأستاذ بدر أحمد ضيف نقلاً عن كتاب: محمد مصطفى هدارة، بحوث ودراسات ص ٦١.

* قال الأصمعي: "الشعر نكد بابه الشر فإذا أدخل في الخير ضعف هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره" الشعر والشعراء الجزء الأول ص ٢٩٦.

(٢) محاضرة ألقيت بدعوة من جامعة أم القرى بمكة المكرمة ١٩٨٨م.

(١) انظر: مقال الأستاذ بدر أحمد ضيف السابق، محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٦٢.

والأخلاق وترك حرية الإبداع للشاعر دون التزام، فهناك مفكرون آخرون كانوا يرون ضرورة هذا الارتباط بحيث لا يصل الشعر إلى مرتبة الجودة إلا إذا دلَّ على معنى أخلاقي، فقد قيل لعمرو بن عبيد: ما البلاغة؟ فقال: ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار، وما بصرك مواقع رشدك وعواقب غيك. (١)

فجودة الكلام عنده تقاس بما فيها من دعوة للرشد ونهى عن الغي. (٢)

ومن القضايا التي ناقشها في هذا الإطار قضية (الصدق والكذب) وهي قضية وثيقة الصلة في النقد العربي بالفكر الفلسفي، تبين ما يمكن أن يكون صدقاً، وما يرفض لتجاوزه الواقع فيصير كذباً وناقش المقالتين اللتين تتصلان بقضية الالتزام الأخلاقي الأولى : "أعذب الشعر أكذبه" والثانية : "خير الشعر أصدقه" وهو لا يرى كذب الشعر كذباً حقيقياً ولا صدقه كذلك وأن الشاعر غير مطالب بالصدق الواقعي وعرض أفكاره وأحاسيسه عرضاً أميناً بل يجوز له أن يسبغ عليها شيئاً من الخيال يجعل شعره يرقى إلى سماء الإبداع والفن (٣)

وكذلك قضية (اللفظ والمعنى) أثارها الناقد فبين ما في النظرية من اختلاف وجهات النظر بين أصحاب الألفاظ وأصحاب المعاني، ثم توقف عند الذين نظروا إلى اللفظ مرتبطاً بالمضمون فهم الذين عبروا باللفظ عن الإبداع الفني في تشكيل الشعر وصياغته ولفت الأنظار إلى موقف عبدالقاهر الجرجاني من قضية النظم واتصالها بمفهوم الالتزام حين قال: "ويفسر الجمال الفني للشعر بما يحدثه في النفس من هزة وافتتان، فالاحتفال والصنعة في التصديرات التي تروق السامعين وتروعهم،و التخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل شيئاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش".(١)

---

(١) البيان والتبيين ١: ١١٣١.

(٢) مقالات في النقد الأدبي ص ٥٥.

(٣) انظر الصفحات ١٠٦ وما بعدها في هذا البحث.

(١) محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٦٣ وص ٤١ من هذا البحث.

وهكذا نرى هدارة في تناوله لقضية الالتزام ناقش عدداً من القضايا المهمة ذات الصلة المباشرة بهذه القضية الأساسية في التأسيس لأدب هادف ومؤثر.

ومن خلال كتاباته تتضح آراؤه ومنطلقاته الفكرية منها- كمثال- الارتباط الوثيق بين الحياة والأخلاق وهو يختلف عن ارتباط العلوم البحتة بالحياة في أن مادة الأخلاق الأساسية مشاعر وانفعالات وليست مدركات حسية.

ونتيجة لهذا الارتباط التام صارت المعتقدات والمشاعر الأخلاقية هي أحد المصادر الرئيسية للأخلاق في جميع المجتمعات الإنسانية حتى ما كان منها موغلاً في البدائية. وبناء على ذلك لا ينبغي أن يكون الفن تعبيراً لا إرادياً عن كل ما يعرض للفنان من هواجس وأفكار بل هو يمثل القدرة على التنظيم والاختيار، والعلاقة بينه وبين الأخلاق تتمثل في ناحية منها- في الالتقاء على التنظيم. (١)

وهو يرى أن الفن بوجه عام يعنى العلاقة بين الفنان والعالم الخارجي بغض النظر عن ذاتية الفنان وآرائه الشخصية، ويرى أن البحث عن القيمة النفعية للشعر كان دافعاً وراء ارتباطه بالأخلاق، إذ كان من الطبيعي أن تكون القيمة النفعية غير مادية ولهذا صارت القيمة الأخلاقية غاية في ذاتها. (١)

وتتفق رؤيته هذه مع رؤية (أحمد الشايب) الذي يرى أن الأدب صورة للحياة الإنسانية، وسجل لتاريخها المطرد، ومعرض لبيئاتها المختلفة، يستحيل باستحالتها وتنطبع فيه آثار عقائدها الدينية، ومظاهر حضارتها السياسية والعلمية والفنية حتى يعود حكاية لأطوارها ومرجعاً لماضيها. (٢)

---

(١) انظر: مقالات في النقد الأدبي ص ٤٤، ٤٥.

(١) انظر: المرجع نفسه ص ٤٥.

(٢) أصول النقد الأدبي- أحمد الشايب- مكتبة النهضة المصرية- الطبعة الأولى ١٩٩٤م ص ٨٣.

المبحث الثاني

قضية الحداثة في الأدب العربي

أ/ بين الحداثة والمعاصرة:

ليس هناك مصطلح في تاريخنا الحديث أشد بريقاً وصخباً وإثارة للخلاف من مصطلح (الحداثة) وكثير من المثقفين لا يدركون منه غير معناه العام الذي يدركه غير المثقف وهو (الجدة والمعاصرة). (١)

وفرّق هدارة بين اصطلاحين أجنبيين اضطربت فيهما المفاهيم أما الأول فهو (Modernity) الذي يعنى إحداث تغيير في المفاهيم السائدة والمتراكمة عبر الأجيال، نتيجة وجود تغير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن. أما الاصطلاح الثاني فهو (Modernism) وهو يعنى مذهباً فكرياً يستهدف في الحركة الإبداعية، ويدعو إلى التمرد على الواقع بكل اتجاهاته السياسية والاجتماعية. (٢)

والعصرية (Modernity) بدأت في أوربا مع عصر النهضة دون مخاصمة بينها وبين التراث، بل لقد جعلت منه في اتجاهها الفكري أصلاً من أصولها. (٣)

أما الحداثة (Modernism) بمفهومها الاصطلاحي فهي اتجاه جديد يشكل ثورة كاملة على ما كان وما هو كائن في المجتمع. (٤)

أما عن نشأة الحداثة فيروى ما قاله بعض الباحثين الأوربيين أن الشاعر الفرنسي (شارل بودلير ١٨٢١-١٨٦٧هـ)* هو أول من قدم في مجال الأدب

---

(١) انظر: موقع WWW.youtube.com محاضرة لهدارة بعنوان (هل توجد حداثة عربية) ألقي هذه المحاضرة بدعوةٍ من نادي مكة الثقافي الأولى وقد كان أستاذاً زائراً بجامعة (أم القرى) بمكة المكرمة عام ١٩٨٨م.

(٢) انظر الموقع نفسه ومحمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٦٨.

(٣) محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ١٣٢.

(٤)المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

* بودلير، شارل شاعر فرنسي يعتبر زعيم الرمزية صاحب مجموعة "أزهار الشر" يعتبر من أعظم شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص١١٨.

صياغة نظرية الحداثة، يقول (رولان بارت) *: الحداثة هي انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه تتحرر طاقات شهوات الإبداع في الثورة المعرفية مولدة أشكالاً جديدة وأقنعة جديدة. (١)

وقد تتبع ناقدنا الحداثة في مهدها وفي مهجرها إلى المشرق محاولاً الإحاطة بالبنية الداخلية لها من خلال مقالاته وكتبه يقول: "....وقد اعتمدت الحداثة على النظريات الشاذة التي أدعت تفسير العالم، نظرية (دارون) * والنظرية الماركسية ونظرية (فرويد) ونظرية (نيتشة) * الإلحادية والمثالية التي تناهض الفلسفة العقلية وتعتد بالإنسان بوصفه غاية في ذاته. (٢)

ويخلص من عرض آراء الباحثين الغربيين في الحداثة إلى أن المفهوم الذي حددته الثقافة الغربية للحداثة يتعارض مع مذاهب الواقعية والرومانسية والكلاسيكية ويتآلف مع التجريدية والتأثيرية والتعبيرية، والرمزية والتكعيبية والسيريالية إلى حد ما، وهو وثيق الصلة بالفكر الماركسي، فالحداثة تتفق مع الماركسية اتفاقاً كاملاً في الثورة على المفاهيم السائدة في مجتمع ما، وعلى تقاليده وتراثه، وتتفق معها في محاولة هدم كل ما هو أصيل وثابت فيه، وتأتي العقيدة في مقدمة ذلك، ولهذا نجد معظم الداعين للحداثة من العالم الغربي من الشيوعيين المعروفين مثل: لوي أراجون، وهنري لوفيفر، وأوجين جراندل وغيرهم. (٣)

---

* (Roland) Barthes: ناقد وعالم دلالة فرنسي، (١٩١٥ – ١٩٨٠) حاول إيجاد طريقة جديدة في النقد ترتكز على تحليل النص ومعانيه دون الاهتمام بالظواهر الخارجة عنه تأثر بسارتر وماركس، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص٧٠ – ٧١ وانظر أيضاً موقع WWW.enotes.com

(١) انظر محاضرة (هل توجد حداثة عربية) على موقع WWW.youtube.com.

* داروين (تشارلس) Darwin (١٨٠٩ – ١٨٨٢م)، إنجليزي عالم بالطبيعة صاحب نظرية التطور في الأجناس الحية، انظر المنجد في الأعلام ص ٢٣٨.

* Nietzche, Friedrich Wilhelm ولد بروسيا عام ١٨٤٤م توفي ١٩٠٠م،معجم الفلاسفة،ص٦٧٧–٦٨٠.

(٢) انظر المحاضرة على موقع

(٣) انظر: دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات نقلاً عن لمحمد مصطفى هدارة، ص ١٣٣

ويتحدث عن الحداثة العربية وأن روادها يحاولون التأصيل لهذا المصطلح بحيث يبدو ضارباً بجذوره في التراث القديم فاختلط معنى المعاصرة والحداثة.

وقد أوضح الخلاف الشديد بين الحداثة والمعاصرة فهي ليست انقطاعاً عن التراث وهي تعنى التجديد بوجه عام دون ارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متشابكة ويؤكد وجوب التفرقة بين المصطلحين أصحاب الحداثة الذين يرفضون المعاصرة شكلاً وموضوعاً فهي في نظرهم وجود في الزمن الحاضر لا يعنى أي تغيير. (١)

ثم حاول بسط العوامل التي ساعدت على ظهور الحداثة في المشرق العربي، والخطوات الأولى لتسللها إلى أدبنا وأفكارنا، إلى أن ظهر الذين صنعهم الغرب على عينه، وأقام جداراً بينهم وبين تراثهم يقول: "لقد تعرض العرب منذ عهد الحملة الفرنسية على مصر والشام في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي لهزة عنيفة كانت بداية التنافر بين مفهوم التراث والمعاصرة، إذ فتحت منافذ الحضارة الغربية لتتسلل إلى الحضارة العربية المسلمة، فظهر التناقض واضحاً بين حياة مزدهرة متحضرة في ظاهرها، وحياة يرين عليها الخمول والتخلف بعد أن ظلت حبيسة الاحتواء العثماني... فلما شدت الحملة الانتباه إلى الحضارة الغربية، ظهر التمزق بين الاستمساك بالذات والعكوف عليه دون غيره، أو الأخذ بالمعاصرة على نمط غربي بسبب الانبهار بالحضارة بكل ما فيها من مظاهر براقة، وتقدم هائل في الحياة الاقتصادية وفي الصناعات والفنون".(٢)

---

(١) انظر: المحاضرة بعنوان هل توجد حداثة عربية ونحو أدب إسلامي: محاضرات ألقيت بجامعة أم القرى، التراث والمعاصرة وئام لا خصام: محمد مصطفى هدارة، مطابع جامعة أم القرى، الطبعة الأولى ١٩٨٧م،ص ٥٣.

(٢) دراسات في النقد الأدبي الحديث. نقلاً عن كتابه محمد مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص ١٣٤.

ولما كان على أحمد سعيد (الملقب بأدونيس)* على رأس المروجين للحداثة، وله دور مرسوم بعناية في تاريخ فكرنا المعاصر، يظهر من خلال بحوثه ومقالاته التي ظهرت في سنوات متوالية تناول هدارة آراءه في أكثر من موضع يقول أدونيس واصفاً الحداثة "تجاوز الواقع يمكن أن نسميه اللاعقلانية، الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق وعلى الشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر، هذه الثورة تعنى بالتوكيد على الباطن وتعنى الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية".(١)

ويعلق هدارة قائلا: "إن أدونيس في هذا النص يتقبل مفهوم الحداثة الغربي دون تمويه، ويتحلل من كل المقدسات والمحرمات ليبيح للمجتمع الفوضى والانحلال بدعوى الحرية".(٢)

ويحاول أدونيس التأصيل لوجود (حداثة عربية) معتمداً على إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي وعلى التطور الحضاري العربي فيقول :"أبونواس شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة".(٣)

وفي محاولته لإيجاد أساس نقدي يسوغ به الخطيئة عند أبي نواس، بوصفها حداثة يقول: "إن أبا نواس فصل الشعر عن الأخلاق والدين، رافضاً حلول عصره، معلناً أخلاقاً جديدة هي أخلاق الفعل الحر، والنظر الحر، أخلاق الخطيئة".(١)

---

* "أدونيس" عند الإغريق شاب من منطقة أسيا الصغرى، رائع الجمال يضرب به المثل وكان يتصف بأخلاق الرجولة انظر الأساطير اليونانية والرومانية أمين سلامة ١٩٨٨م ص ٤١.والشاعر علي أحمد سعيد إسبر ولد ١٩٣٠م لبناني سوري الأصل أحد رواد الشعر الحر أسس مع يوسف الخال مجلة (شعر) انظر المنجد في الأعلام ط٢٠ ص ٣٢.

(١) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م، ص ١٣٠، ١٣١.

(٢) دراسات في النقد الأدبي الحديث، محمد مصطفى هدارة نقلاً عن محمد مصطفى هدارة، بحوث ودراسات ص ١٤.

(٣) مقدمة للشعر العربي ص ٥٢.

(١) المرجع نفسه ص ٥٣.

ويعلق هدارة قائلاً: "إنّ الحداثة بمفهومها الغربي الخالص انقطاع تام عن الماضي وثورة على الحاضر،... في أي زمن وعصر، وعلى أساس فكرة الثابت والمتحول...". (١)

ويبني أدونيس آراءه على أساس الثابت والمتحول بفهم شاذ لهما، فالثابت عنده هو ما يبني أحقيته على ماضٍ يفسره تفسيراً خاصاً، والمتحول: ما يرفض أحقية هذا الماضي استناداً إلى تفسير خاص عاملاً بكونه خارج السلطة بتحويل المجتمع، وينكر أدونيس وجود تحول في المجتمع العربي القديم. (٢)

ويرد هدارة عليه بأن التطور الفكري في المجتمع المسلم قائم وأن ظهور الإسلام غيّر المفاهيم والسلوك في المجتمع الجاهلي فتطرقت معاني الإسلام وقيمه إلى هذا الشعر في موضوعاته وضرب مثلاً بعمر بن الخطاب عندما وجه الشعراء إلى الرموز والكناية(٣) فقال حميد بن ثور الهلالي:

أبي الله إلا أن سرحة مالكٍ * على كل أفنان العضاة تروق

فيا طيب رياها ويا برد ظلها * إذا حان من شمس النهار شروق

فهل أنا إن عللت نفسي بسرحةٍ * من السرح مسدودٌ على طريق؟!(٤)

---

(١) انظر دراسات في النقد الأدبي الحديث نقلاً عن محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ١٤١.

(٢) الثابت والمتحول ج١، ط دار الساقي بيروت ص٥٧.

(٣) انظر المحاضرة (هل توجد حداثة عربية) وكان عمر بن الخطاب أو غيره من الخلفاء قد حظر على الشعراء ذكر النساء انظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج ١ ص ٣١١ ط ٥ ١٩٨١م.

(٤) وقد وردت الأبيات بصورة مختلفة في الديوان بدأها الشاعر بقوله:

سقى السرحة المحلال والأبطح الذي * به السرىُ، غيث مدجن وبروق

بأبطح راب كل عام يمد * على الحول عراض الغمام دفوق

فما ذهبت عرضاً ولا فوق طولها * من السرح إلا عشة وسحوق

الظل: ما كان في أول النهار إلى الزوال، والفيء ما كان بعد الزوال إلى الليل، والبرد من معانيه الظل والفيء، يقال البردان: الظل والفيء، والغداة والعشي، عشة: شجرة قليلة الأغصان.

،انظر ديوان حميد بن ثور الهلالي صنعه عبدالعزيز الميمني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٩٥١م، الدار القومية للطباعة والنشر ص ٣٨ – ٤٠.

حمى ظلها شكس الخليقة خائف * عليها غرام الطائفين شفيق

فلا الظل من برد الضحى تستطيعه * ولا الفيء منها في العشي تذوق

ويواصل مستعرضاً ظواهر التغير والتطور في العصر الأموي حيث تطور الشكل الفني في اللغة والأسلوب والصورة فنجد شعر الكميت الذي يحتج به ف يما قالت الزيدية وشعر الخوارج الذين يعرضون مذهبهم ويتحدثون عن معاركهم في الشعر وكذلك المرجئة في شعر ثابت قطنة. (١)

وفي القرن الثاني للهجرة حدث انفتاح على الثقافات الأجنبية بما فيها من خير وشر وتغيرت البيئة الاجتماعية في تركيبها الجنسي والديني وظهرت تيارات دينية خبيثة عبرت عن نفسها بحرية. (٢)

ويرى أن الحداثة اصطدمت بعمود الشعر وأعان على ذلك وجود الشعراء المولدين وكان معظمهم يحتفظ بثقافة لغته الأصلية فامتزجت الثقافات في نفوسهم امتزاجاً جديداً ولم ينظروا للتراث نظرة التقديس والرهبة وانعدمت الألفة العاطفية بين الشعراء الجدد ومعالم الحياة الجاهلية وما فيها من أطلال ونؤى وبعر الآرام، وابتعدوا عن القصائد الطويلة ومالوا إلى المقطعات واختاروا لغة الحياة اليومية وساروا خطوة أخرى بعد التجديد الأسلوبي في شعر الغزل خاصة في الحجاز. (٣)

ويعتقد هدارة أن موقف أبي نواس الرافض لبكاء الأطلال ما هو إلا تأكيد لمعنى المعاصرة يقول أبونواس:

مالي بدار خلت من أهلها شغل * ولا شجاني بها شخص ولا طلل(١)

---

(١) انظر المحاضرة (هل توجد حداثة عربية).

(٢) المرجع نفسه.

(٣) انظر المحاضرة بعنوان (هل توجد حداثة عربية).

(١) ديوان أبي نواس ص ٦٩٨. ويقول أيضاً:

عاج الشقي على دار يُسائلها * وعجتُ أسأل عن خمارة البلد

لا يرقئ الله عيني من بكى حجراً * ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد

أنظر ديوان أبي نواس، ط ٢٠٠٥م، دار الكتاب العربي، بيروت، ص٥٥.

بل أن بشار بن برد يؤكد هذه المعاصرة عندما سخر من بكاء الأطلال لانشغال الفكر بما هو أعمق وأخطر:

كيف يبكى لمحبس في طول * من سيبكي لحبس يوم طويل

إن في البعث والحساب لشغلاً * عن الوقوف برسم دار محيل[1]

وقد أراد شعراء العصر العباسي تحقيق المعاصرة بإحداث تجديد داخل الدوائر الخليلية أو الخروج عليها بالتنويع في القافية وشهدت القرون التالية حتى القرن الخامس الهجري ازدهاراً عظيماً لا في الشعر فحسب بل في النثر بأنواعه.[2]

ومن خلال استعراض النصوص السابقة لأحد أعمدة الحداثة في الأدب العربي رأينا كيف أنه يعتقد أن أبا نواس من شعراء الحداثة قديماً لأنه تمرد على ثوابت الدين والمجتمع، بينما ينكر وجود أي تحول في المجتمع العربي القديم في كثير من الأحيان.

وفي رد هدارة عليه نلمح رؤيته وفهمه للمعاصرة والتي هي تعنى عنده التجديد بصورة عامة دون ارتباط بمفاهيم وفلسفات معينة وأدونيس لديه اعتقاد أن الإنسان كذات مفردة لم يكن له وجود في الثقافة العربية الإسلامية وأن مظاهر وعي الفردية والتفرد والاعتراف والبوح لم تعرف في الأدب العربي ولم نعرف نتاجاً يصدر عن ذلك لأن التاريخ العربي هو تاريخ السلطة النظام. [3]

ويرى هدارة أن رأى أدونيس هذا هو نفسه رأى أستاذه الأب (بولس نويّا)* والذي رسم له طريق الحداثة فهو يقول: "الرؤيا الدينية هي السبب الأصلي في

---

(١) ديوان بشار، المجلد الثاني ص ٤٨٤.

(٢) انظر المحاضرة بعنوان (هل توجد حداثة عربية).

(٣) الثابت والمتحول، ص ٥٧.

* الثابت والمتحول في أساسه رسالة قدمت إلى معهد الآداب الشرقية، في جامعة القديس يوسف ببيروت، لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي. وقد أشرف عليها الدكتور الأب بولس نويّا اليسوعي. انظر الثابت والمتحول ج١، ط٦، ١٩٩٤م، ص١٢.

تغلب المنحى الثبوتي على المنحى التحولي في الشعر، أو بعبارة أخرى: إن النظام الشامل الذي خلقه الدين، كان العامل الأساسي الذي جعل المجتمع العربي في القرون الثلاثة الأولى يفضل القديم على الحديث".(١)

ب/ الحداثة والشعر الحديث:

يرى هدارة أن دعاة الحداثة رفضوا النموذج التراثي في الشعر في موسيقاه وشكله الفني وقلدوا النموذج الغربي فيما أطلقوا عليه (الشعر الحر). (٢)

ويرى أن الشعراء المحدثين تأثروا بالشاعر الأمريكي (ووالت هويتمان)* الذي هجر الأوزان في معظم شعره، وكذلك لم يهتم بالقافية. (٣)

وأنهم مدفوعين يقول(شو) * أن اللاقاعدة في الشعر هي القاعدة الذهبية فحطموا النظام المعروف للبحور العربية، وحاولوا ذلك في القافية. (٤)

ويتحدث عن موقف الحداثة من اللغة كأحد عناصر الشكل فيقول: "إن موقف الحداثة من اللغة لا يقتصر على رمزية الألفاظ وتغيير مدلولاتها بل يتعدى ذلك إلى تدمير التراكيب اللغوية، وإهمال عناصر الربط في الجملة، أي التخلص من جزئيات اللغة بإسقاط حروف العطف والظروف والصفات طلباً للحداثة، أضف إلى ذلك بعثرة الأفكار وتقطعيها بحيث يحتاج القارئ إلى إعادة تشكيلها وإسقاط الغرض أو الموضوع، وفيضات الدلالة وتوالي الصور الغريبة البعيدة عن الوعي والمنطق: كالقار الأبيض، أو الجرح في ركبة الشمس، أو زهرة الكيمياء في

---

(١) الثابت والمتحول ،ج١، ص٥٧.

(٢) انظر: محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٧١.

* Whittmen, woolt شاعر أمريكي (١٨١٩ – ١٨٩٢م) أصدر عام ١٨٧١م كتابه (نافذة الديمقراطية) انظر موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب ص ٤٥.

(٣) دراسات في الأدب العربي الحديث–محمد مصطفى هدارة– ص ٢٥٧–٢٥٨.

* Show, George Bernard هو كاتب مسرحي ومؤلف إيرلندي (١٨٥٦ – ١٩٥٠م) انظر موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب ص ٢٧٣.

(٤) نحو أدب إسلامي: محاضرات ألقيت في جامعة أم القرى، التراث والمعاصرة وئام لا خصام، محمد مصطفى هدارة، ص ٥٠.

الشفاه اليتيمة... كل ذلك يوقع القارئ ضحية الألغاز والفكر المشوش، أو اللافكر الناتج عن اللاوعي.". [١]

ويقول: "كان من نتائج وجود هذا التيار في أدبنا الحديث ما نعانيه في الشعر من الضعف المزري في صوره الفنية وفي خيال شعرائه، وتفاهة لغتهم وافتقار قصائدهم إلى حرارة الواقع وصدق الإحساس وانعزالهم عن قضايا أمتهم، وغياب الرؤية المنفردة لكل منهم، بحيث صارت قصائدهم نموذجاً حديثاً، تتكرر فيه كل سخافات الحداثة بطغيانها التجريدي البارد اللاعقلاني وانقطاعها التواصلي مع القارئ بما فيها من غموض.". [٢]

وعن أثر الحداثة في انقطاع التواصل بين المبدع والمتلقي يقول: "وفي إطار مفهوم الحداثة الذي يرتكز على الغموض واللغة الإشارة غير المتواصلة وسقوط النموذج التراثي في المضمون والشكل على السواء تتوالد نماذج الحداثة الإبداعية في الشعر كما تتوالد الخلايا السرطانية في المخ البشري تاركة نفس الأثر بعيدة عن التواصل بين المبدع والمتلقي".[٣]

والشعر الحر ظهر بصورة واضحة من نهاية الأربعينيات إلى نهاية الخمسينيات، أي عقد من الزمن وقد نشرت نازك الملائكة ديوانها (شظايا ورماد) سنة ١٩٤٩م، ونشر السياب (أساطير) سنة ١٩٥٠م والحيدري (أغاني المدينة الفاضلة) في سنة ١٩٥١م ونشر البياتي ديوانه (أباريق مهمشة) سنة ١٩٥٥م وعبدالصبور (الناس في بلادي) سنة ١٩٥٦م ونشر خليل حاوي ديوانه (نهر الرماد) سنة ١٩٥٧م وقد نشر يوسف الخال (البئر المهجورة) سنة ١٩٥٨م وأدونيس (أوراق في الريح) في السنة نفسها، وكذلك ديوان حجازي (مدينة بلا قلب). [١]

---

(١) دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق نقلاً عن محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٧١.

(٢) انظر: المرجع السابق ص ٧٢.

(٣) المرجع السابق ص ١٤٣.

(١) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر –فاتح علاق– منشورات اتحاد الكتاب العربي– دمشق– ٢٠٠٥م، ص ٤.

وتعتقد نازك الملائكة أنها أول من دعا إلى هذا اللون الجديد من الشعر وقد حاولت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) التعريف به والدفاع عنه في مواجهة الذين هاجموه باعتباره ظاهرة جديدة تقول: "... وأنا أثبت بالأدلة العروضية في هذا الكتاب أن ذلك الرأي باطل فإن شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد قائم على أساسه بحيث يمكن أن تستخلص من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزؤة ومشطورة ومنهوكة".(١)

وعن طبيعة الشعر الحر تقول: "أن السبب الرئيسي في مقاومة الجمهور العربي للشعر الحر يكمن في كون هذا الشعر خارجاً على أسلوب الوزن الذي ألفه العرب كان القراء يقرءون البحر الكامل (الوافي) وهو مكتوب هكذا:

قلبي يحدثني بأنك متلفى * روحي فداك عرفت أم لم تعرف

لم أقضِ حق هواك إن كنت الذي * لم أقضِ فيه أسي ومثلي من يفي

مالي سوى روحي وباذل نفسه * في حب من يهواه ليس بمسرف(٢)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن * متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وكانوا يقرءون مجزوء الكامل وهو مكتوب على النحو التالي:

ولقد دخلت على الفتاة * الخدر في اليوم المطير

الكاعب الحسناء ترفل * في الدمقس وفي الحرير

فدفعتها فتدافعت * مشي القطاة إلى الغدير(١)

متفاعلن متفاعلن * متفاعلن متفاعلن

وقد لاحظ الشاعر أنه إذا وحد الضرب، استطاع أن يجمع مجزؤ البحر ومشطورة وأجزاءهما في القصيدة الواحدة لأن عدد مرات التكرار لا يؤثر في

---

(١) قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة- دار العلم للملايين- بيروت الطبعة الخامسة ١٩٧٨م ص ٧.

(٢) انظر شرح ديوان ابن الفارض محمد مصطفى رجب، دار العلم والإيمان، ٢٠٠٩م، ص١١٧.

(١) من شعر المنخل اليشكري.

الموسيقي شيئاً مادامت التفعيلة واحدة والضرب واحداً، ولذلك رأى أن يمزج بين الأطوال كلها في قصيدة واحدة وكان ذلك طبيعياً وموسيقياً على أجمل ما يمكن"[1]

وقد ضربت مثلاً كذلك بقصيدتها "إلى العام الجديد من البحر الكامل" وقد مزجت بين مجزوئه ومشطورة تقول فيها:

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف
من عالم الأشباح ينكرنا البشر
نحن الذين نسير لا ذكرى لنا
لا حُلم، لا أشواق تشرق، لا مُني
آفاق أعيننا رماد
تلك البحيرات الرواكد في الوجوه الصامتة
ولنا الحياة الساكنة
لا نبض فيها لا اتقاد
نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهتة
الهاربون من الزمان إلى العدم
الجاهلون أسى الندم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظل ينقصنا الشعور
لا ذكريات
نحيا ولا تدرى الحياة
نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكا
ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء[1]

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٤٥ – ١٤٦.

(١) قرارة الموجة : نازك الملائكة مطابع دار العلم للملايين ١٩٥٧م ، نقلاً عن قضايا الشعر المعاصر ص ١٢٠– ١٢١.

وهي ترى كما ذكرت سابقاً أن هذا الشعر لا يخرج على النعم الـــذي تقبلـــه الأذن العربية وكل ما هناك أنه أسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى ويمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى. (١)

فهي ترى أن الشعر الحر ظاهرة عروضية أكثر منه موقـــف مـــن الحيـــاة والتراث بينما يرى كثير من النقاد والرواد للشعر الحر خلاف مـــا تـــرى يقـــول إحسان عباس: ".... أما الشعر الحر وهو المصطلح الذي قبلته نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وهو أيضاً الترجمة العربية للمصـــطلح الفرنســـي (verslibres) فليس حراً بالمعنى المطلق لأنه ما يزال يراعي روياً معيناً ومازال يخضع للإيقاع المنظم خصوصاً إذا شئنا أن نفصل بينه وبين ما يســـمى "الشـــعر المنثور".(٢)

وللحديث عن الشعر الحر لابد من تحديد مفهومي التـــراث والحداثـــة ومـــا الخروج عن البحر إلى التفعيلة ونبذ مقولة القاموس الشعري والثورة على القافيـــة الموحدة والبحث عن مقاييس جديدة للشعر الحديث إلا ترجمة لمفهوم جديد للشـــعر من خلال فهم معين للتراث والحداثة أولاً، وفهم معين للعلاقة بينهما ثانياً. (٣)

ولم يحدد رواد الشعر الحر التراث تحديداً دقيقاً إذ بقي مفهوماً عامـــاً، فهـــو عند عبدالوهاب البياتي ما كان وما سيكون فهو يتحول باستمرار بفعـــل عوامـــل الولادة والموت ولا يبقي ثابتاً. (١)

أما أدونيس فقد حاول أن يضع تحديداً للتراث غير أنه كان ينـــاقض نفســـه باستمرار، فالتراث عنده يرد مرة بمعنى الأصول أي الشعر الجـــاهلي والقـــرآن

---

(١) انظر: قضايا الشعر المعاصر ص ١٤٨.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر- إحسان عباس-المجلس الـــوطني للثقافـــة ط ١ ١٩٧٨م ص ٢٧.

(٣) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر-ص ١٢.

(١) الشاعر العربي والتراث- البياتي- فصول مجلة النقد الأدبي- مـــج ١ ع ٤ ١٩٨١م نقـــلاً عـــن مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ص ١٣.

والحديث، ذلك أنه يعد الشعر العباسي والفكر الفلسفي والفقه قراءة للتراث لا تراثاً في ذاته غير أنه يناقض نفسه فيرى في موضع آخر أن التراث هو الأصول والفروع معاً أي الثابت والمتحول. (١)

وصلاح عبدالصبور يرى أن التراث بالنسبة للشاعر هو "ما يحبه من هذا الذي خطه الأقدمون وحفظته الصفحات التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثر به من النماذج".(٢)

على أن الارتباط بالتراث عند هؤلاء الرواد لا يعنى الاستعادة أو الخضوع له، فذلك تقليد يميته ولا يعنى الانفصال عنه فذلك يقتل القصيدة الجديدة ذاتها. وإنما يعنى الحوار معه لتملكه أولاً وتجاوزه ثانياً. إن العلاقة بين التراث والحداثة إنما تقوم عند راود الشعر العربي الحر على الاتصال والانفصال في الوقت نفسه فالشعر إبداع وخلق لا إعادة إنتاج للموروث الشعري أو مجاراة له. (٣)

وإذا كان رواد الشعر الحر قد اختلفوا في تحديد مفهوم التراث مع اتفاقهم على ضرورة ارتباط الشعر به فإنهم اختلفوا في تجديد مفهوم الحداثة أيضاً. فهناك من لا يميز بين الحداثة والمعاصرة مثل حجازي وهناك من لا يميز بين الحداثة والتجديد مثل البياتي ولكن يتفق هؤلاء الرواد على أن الحداثة شاملة للشكل والمضمون، وموقف من الحياة والوجود على ضوء مستجدات العصر الذي يعيشون فيه، ويرفضون أن تكون الحداثة شكلية أو سطحية أو مرتبطة بمظاهر الحياة الجديدة دون روحها. (١)

وينتقد بلند الحيدري أولئك الذين اندفعوا إلى تجديد الأشكال ظناً منهم ان الحداثة مجرد شكل في الفراغ. إن الحداثة ليست مجرد انتقال من البحر إلى

---

(١) ها أنت أيها الوقت، أدونيس، دار الآداب بيروت ط ١ ١٩٩٣م نقلاً عن مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ص ١٥.

(٢) الأعمال الكاملة: صلاح عبدالصبور- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ج ٩ ص ١٥٢.

(٣) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي ص ١٩.

(١) المرجع نفسه ص ٢٤.

التفعيلة أو من البيت إلى السطر والتحرر من القافية الموحدة. الحداثة موقف من أحداث العصر ورؤية جديدة للعالم شكلاً ومضموناً كما أن الاهتمام بالمضمون بدعوى مواكبة العصر ليس مقياساً للحداثة إذ قد يتناول النص موضوعاً جديداً في شكل تقليدي. (١)

ويتفق عبدالصبور وحجازي مع ما ذهب إليه الحيدري فيرى الأول أن الحداثة ليست في استخدام التفعيلة أو الرمز أو الأسطورة كما أنها ليست مجرد مضمون جديد لكنها استخدام لهذه الأدوات كلها من خلال رؤية حديثة وموقف من العالم. (٢)

ويرى الثاني أن الشكل ليس مقياساً كافياً للحداثة، ويرفض تقسيم الوزن إلى قديم وجديد، ذلك أن الوزن وغيره من الأدوات القديمة والحديثة مجرد أدوات لا تجعل من نص شعري حديثاً أو قديماً يقول: "الشاعر عصري لا لأنه ينقل العصر في قصيدته ولكن لأنه ينشئ في قصيدته تصوراً جديداً، يقدم لنا من خلال القصيدة تصوراً يتناسب مع كونه في هذا العصر".(٣)

وهنا نجد أن حجازي يخلط بين مفهومي الحداثة والمعاصرة يقول عن الحداثة أنها هي "الإجابة التي يقدمها الشاعر الحديث أو المعاصر على الأسئلة المطروحة عليه لا من داخل نفسه فحسب، وإنما من الواقع المحيط به أيضاً، وليس من الحاضر بل من الماضي كذلك".(١)

وكما اتفق أغلب رواد الشعر الحر على أن الحداثة جوهرية وأنها شاملة للشكل والمضمون للحاضر والماضي من حيث أنها نظرة جديدة للحياة اتفقوا على أن لكل عصر حداثته أو حداثاته فالحداثة ليست مرتبطة بعصر دون آخر إذ للقدماء حداثتهم وللمعاصرين حداثتهم دون أن تجب هذه تلك بل تستفيد منها

---

(١) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ص ٢٦.

(٢) الأديب الجديد والثورة- محمد دكروب- دار الفارابي ط ١ ١٩٨٠م ص ٢٠٠.

(٣) من البيت إلى القصيدة- عبدالعزيز المقالح- دار الآداب- بيروت- ط ١ ١٩٨٣م ص ٢٤٩.

(١) أسئلة الشعر- أحمد عبدالمعطى حجازي- منشورات الخزندار- جدة ط ١ ١٩٩٢م- ص ٢١٢.

وتتخطاها إلى الأحدث بل إن لكل شاعر في العصر ذاته حداثته الخاصة بـــه، لأن الحداثة "رؤيا" ولكل شاعر رؤياه المتميزة وموقفه الخاص من قضايا الحياة. فمثلما ترتبط الحداثة بظروف المكان والزمان ترتبط أيضاً بنفسية المبدع. (١)

ثم تلت مرحلة (الشعر الحر) مرحلة (القصيدة النثرية) التي لا تلتــزم بـــأي إيقاع غير إيقاع الانفعال بالتجربة والإحساس بالمضمون وفي هذا اللون من الشعر تسقط القافية نهائياً وتتشــكل العبــارات بحســب الخطــرات العقليــة والــدفقات الشعورية.(٢)

ويستشهد هدارة بقصيدة محمد الماغوط (حزن في ضوء القمر) يقول فيها:

أيهـــــا الربيـــــع المقبـــــل مـــــن عينيهـــــا
أيهـــا الكنـــارى المســـافر فـــي ضـــوء القمـــر
خـــــــــــــــــذني إليهـــــــــــــــــا
قصـــــيدة غـــــرام أو طعنـــــة خنجـــــر
فأنـــــــــا متشـــــــــرد وجـــــــــريح
أحـــــب المطـــــر وانـــــين الأمـــــواج البعيـــــدة
مـــــن أعمـــــاق النجـــــوم أســـــتيقظ
لا فكـــر بركبـــة امـــرأة شـــهية رأيتهـــا ذات يـــوم
لأعمـــــاق الخمـــــرة وأقـــــرض الشـــــعر(١)

ونجد ان معظم أصحاب هذا الاتجاه يدينون بالواقعية الاشتراكية وقد استعانوا بكل الوسائل الفنية والتجارب الموضوعية التي يتضمنها هذا الاتجاه. (٢)

ولا شك أن الباحث في الشعر العربي الحديث يجد تداخلاً فـــي الاتجاهـــات الشعرية من حيث زمانها، ويعسر عليه أن يضع فاصلة بينها.

---

(١) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر–ص ٣٤–٣٥.

(٢) انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث– محمد مصطفى هدارة– ص ٦٤–٦٥.

(١) ديوان محمد الماغوط، دار العودة، بيروت، نقلاً عن دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٦٥.

(٢) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٦٥.

كذلك يجد تداخلاً في هذه الاتجاهات عند الشاعر الواحد إذ كانت تشده دعوات الواقعيين بالالتزام ونداءات ذاته للتغني بوجدانه. ولا غرابة في أن نجد مع الاتجاهين آثاراً رمزية أو سريالية أو وجودية. (١)

وهكذا نرى أن الشعر الحر بدأ بالبنية الخارجية للقصيدة العربية إلا أنه ما لبث أن تكشف عن بركان هائج أطاح بنظام القصيدة العربية التقليدية وأقام بدلاً عنها بناءً مختلفاً تماماً.

لقد بدأ الشعراء المحدثون بالقافية فقالوا بعدم ضرورتها لتمييز الإنتاج الشعري وأن الوزن يكفي للإيفاء بذلك ثم عادوا ونفوا أهمية الوزن نفسه بالنسبة للشعر. (٢)

يقول العقاد في مجلة (الهلال) عام ١٩٦٢م: "ليس في وسع المتحررين أن يحاربوا الشعر القديم بتحريره من الوزن والقافية واللوازم الموسيقية، لأن أوزان الشعر أصيلة عميقة القرار في طبيعة الشعب... وبعض هؤلاء المتحررين يجهل أو يتجاهل معنى العروض فيقول إنه يزن الشعر بالتفعيلة وهي كلمة لا فرق بينها وبين ألوف الكلمات في الأوزان العروضية إذ ليس في اللغة كلمة تتجرد من أوزان التفاعيل بين فعل وفاعل ومفعولين وفاعلاتن وغيرها من مركبات الفعل والاستفعال. وإنما يأتي الوزن من جمع التفعيلات معاً ويختلف بين بحر وبحر باختلاف التركيب واختلاف حركات الحروف ومن قال إن التفعيلة هي تصميم البيت فهو كمن يقول إن الحجر الواحد هو تصميم المنزل أو الحجرة، ولن يقوم بناء فوق وجه الأرض على مثل هذا التصميم".(١)

يقول أ.د. محمد صابر عبيد: "إن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، إلا أن دخول موسيقي الشعر بوصفها نظاماً

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٥٣.

(٢) الغربال: ميخائيل نعيمة، دار صادر للطباعة والنشر– بيروت الطبعة السابعة ١٩٦٤م ص ٨٥.

(١) مجلة الهلال عدد فبراير ١٩٦٢م نقلاً عن دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه: محمد عبدالمنعم خفاجي،مكتبة الأزهر الجزء الثاني ص ٣٩-٤٠.

قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري وفسر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائياً في بنية القول الشعري متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف للإيقاع".(١)

أي أن للوزن والإيقاع وظيفة دلالية في النص الشعري تشكل إضافة حقيقية للمعنى الشعري الكامن في اللغة.

وكما يقول د. عبدالله الطيب: "إن نظام الوزن والقافية نظام له أثره العظيم على مزاج الأمة العربية النفسي، وله دوره الكبير في صياغة وجدانها، وقد اكتفى الذوق العربي في تعريف الشعر بأن قال: "هو الكلام الموزون المقفي" ولم يكن ذلك تحكماً من الذوق العربي ولكنه مذهب وأسلوب تفرد به ذوق العرب استوحوه من بيئتهم وسجية لغتهم".(٢)

ونعود إلى ناقدنا الذي يلخص رأيه حول الحداثة العربية قديماً وحديثاً؛ وهو يتمثل في أنه يرى أن هناك حداثة عربية في الأدب القديم ولكنها بمعنى المعاصرة والجدة وقد أكدها في حديثه عن الصراع بين القديم والجديد يقول: "فالقديم والجديد عنصران مهمان من عناصر الحياة، فليس هناك جديد بلا قديم، ولا يعرف قديم بغير جديد، والتجديد لا يعنى التغيير المطلق بل يعنى تطوراً في بعض العناصر المكونة للموجود مع بقاء الهيئة الأصلية والأساس القديم ولا تصح الحياة النفسية لمجتمع إلا بالتمازج والتفاعل بين القديم والجديد".(١)

ويقول في معنى الحداثة بمعنى المعاصرة : "وكل شاعر عربي كان صادقاً في تعبيره عن نفسه أميناً في تأمله ذاته بوصفه فرداً يعيش في قلب مجتمعه، يحس

---

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية- محمد صابر عبيد من منشورات اتحاد الكتاب العربي- دمشق- ٢٠٠١م- ص ١.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها- عبدالله الطيب الناشر: الدار السودانية للكتب، الطبعة الأولى- بيروت ١٩٧٠م الجزء الثالث ص ٨٠٨-٨٠٩.

(١) دراسات في النقد الأدبي الحديث نقلاً عن محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ١٤٥.

نبضه وفكره في إطار زمنه ووقته، ويصل بفنه ورؤيته الإبداعية إلى عقول معاصريه وقلوبهم فهو شاعر الحداثة دون أدنى شك".[١]

أما الحداثة التي تعنى نظرية ذات جذور ضاربة في الفلسفات والمذاهب والنظريات الأوربية فهي ليست حداثة عربية سواء في القديم أم الحديث.

وفي العصر الحديث يرى هدارة أن فصل الفكر عن دوافعه وسياقه التاريخي، ونقله إلى بيئة غريبة عليه ومجتمع له تراثه وأصالته الفكرية وقيمه وعقيدته الدينية، أمر يدل على الرغبة الجامحة لدى الفئات المستغربة لترسيخ النموذج الغربي في حياتنا وفكرنا. [٢]

وهو يرى أن العقيدة الإسلامية الصحيحة لم تكن في أي وقت من تاريخها الطويل عقبة في طريق التقدم والتجدد ولم يدع الإسلام للانعزال والانغلاق بل شارك المسلمون أمم الأرض حضارتها وثقافتها،دون أن يفقدوا انتماءهم الإسلامي والعربي[٣]

ويختم بقوله: ما من حرف واحد كتبه من يدعون وجود حداثة عربية إلا له أصله الغربي وليس هناك في واقع الحال ما يسمى حداثة عربية بهذا المفهوم ونقل الأفكار والمذاهب والفلسفات البعيدة عن انتمائنا ووجودنا وعقيدتنا وشخصيتنا وفكرنا إلى العربية هي في الواقع لغة سقيمة لا يصح لنا حتى من مدخل الأمانة العلمية أن نجعلها عربية وكما قال الشاعر:

فإن الدرهم المضروب باسمي * أحبُّ إلىَّ من دينار غيري[١]

فكيف إذا كان هذا الدينار زائفاً أليس من حقنا أن نمنعه من التداول ونضرب على أيدي مروجيه [٢]

---

(١) انظر: المحاضرة بعنوان: هل توجد حداثة عربية؟.

(٢) انظر: محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ٧٦، مقال: دراسة في فكر الدكتور محمد مصطفى هدارة لبدر أحمد ضيف.

(٣) انظر: محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص ١٤٦.مقال: مابين الأصالة والمعاصرة من خلال دراسات في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. للدكتور علي حمدي علام.

(١) الشاعر هو مجيرالدين بن تميم سنة ٦٨٤هـ انظر فوات الوفيات: محمد بن شاكر بن أحمد بن عبدالرحمن بن شاكر الملقب بصلاح الدين، المحقق إحسان عباس الناشر: دار صادر، بيروت، ط الأولى ١٩٧٤م الجزء الرابع ص ٥٥.

(٢) انظر المحاضرة: هل توجد حداثة عربية؟.

المبحث الثالث

النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث

ما هو التصوف وما هي الخصائص العامة التي إذا وجدت في فلسفة من الفلسفات صحّ من جانبنا أن نصفها بأنها صوفية؟.

يقول أبوالوفا الغنيمي في كتابه مدخل إلى التصوف الإسلامي: "نقول – بصفة مبدئية– إجابة عن هذا السؤال: إن التصوف بوجه عام فلسفة حياة وطريقة

معينة في السلوك يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي، وعرفانه بالحقيقة: وسعادته الروحية".[١]

ومصطلح (الصوفية) مصطلح حادث[٢]. وإذا رجعنا إلى تعريفات الأئمة الصوفية في المدة بين عام ٢٠٠ إلى ٤٠٠هـ يتبين أنها تعريفات عن أنواع مختلفة: منها الثيوسوفي المتصل بأحوال الصوفية ومنها المتصل بوحدة الوجود، ومنها الأخلاقي اللغوي، وهو أشبه بالحكم ونجد في مقابل كل تعريف ينسب الصوفية إلى لبس الصوف، أثني عشر تعريفاً، يشير إلى اشتقاق كلمة الصوفي من الصفاء. [٣]

وحقيقة أن النسبة الصحيحة لغوياً هي نسبتهم إلى الصوف وقد ذكر القشيري وهو من أئمتهم وقد عاش في القرنين الرابع والخامس (٣٧٧-٤٦٥هـ) أن القوم لم يختصوا بلبس الصوف".[٤]

وذكر بعض المستشرقين الأوروبيين أن هناك وجه شبه بين كلمة تصوف وتيوصوفيا وأن كلمتي "صوفي" و"تصوف" أخذتا من الكلمتين اليونانيتين "سوفيا" وتيسوفيا إلا أن نولدكة أثبت خطأ هذا الزعم وأيده في ذلك نيكلسن وماسينيون. [١]

---

(١) مدخل إلى التصوف الإسلامي أبوالوفاء الغنيمي التفتازاني- دار الثقافة للطباعة والنشر الطبعة الثانية ١٩٧٦م ص ٣.

(٢) يقول أحمد المقري: "تصوف الرجل وهو صوفي من قوم صوفية كلمة مولدة المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي تحقيق عبدالعظيم الشناوي- دار المعارف القاهرة ١٩٧٧م،ص ٣٥٢.

(٣) في التصوف الإسلامي وتاريخه – رينولد ألن نيكولسون نقلها إلى العربية وعلق عليها أبوالعلا عفيفي مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٩م ص ٢٨.

(٤) الرسالة القشيرية في علم التصوف- عبدالكريم بن هوازن القشيري دار الكتب الحديثة القاهرة الطبعة الأولى ١٩٦٦م،ص ٢١٧.

(١) تاريخ التصوف في الإسلام- قاسم غني ترجمه عن الفارسية صادق نشأت مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ ص ٦٧ وانظر أيضاً في التصوف الإسلامي وتاريخه ص ٦٧.

والحق أن الصوفية شيء معقد، ومن هنا لم يكن في الطوق أن يقدم جواب بسيط في السؤال عن أصلها. وهي كما يقول أبوالوفا الغنيمي في موضع آخر من كتابه من الكلمات الغامضة التي تتعدد مفهوماتها وتتباين أحياناً. والسبب في ذلك أن التصوف خط مشترك بين ديانات وفلسفات وحضارات متباينة في عصور مختلفة ومن الطبيعي أن يعبر كل صوفي عن تجربته في إطار ما يسود مجتمعه من عقائد وأفكار، ويخضع تعبيره عنها أيضاً لما يسود حضارة عصره من اضمحلال أو ازدهار. (١)

وهذا المعنى هو الذي عناه هدارة عندما تحدث عن الصوفية في الشعر العربي الحديث يقول: "إذا ذُكر التصوف بلسان عربي اتجهت الأفكار بصورة مباشرة إلى النزعة الصوفية في الإسلام بكل تاريخها القديم والحديث ومبادئها وفرقها وأعلامها وليس الأمر كذلك فيما أردتُ الكتابة عنه. فإن ما أعنيه بالنزعة الصوفية التصوف بمعناه العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية، ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم، وهو بهذه الصورة ظاهرة إنسانية عامة، ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية، ومن ثم يمكن القول بأن التجربة الصوفية قد تنشأ بعيداً عن الدِّين".(٢)

وهو هنا لا ينفي تأثير المفهوم الإسلامي الخاص في الشعر العربي الحديث، بل لا ينفي وجوده في الاتجاه الصوفي العربي بصفة عامة ويحاول أن يربط بين التصوف والشعر فهو يرى أن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة؛ فهو تغير مستمر دائب ومعاناة، والتصوف اضطراب عند الصوفية فإذا وقع السكون فلا تصوف، بل إذا نظرنا إلى أحوال الصوفية كالمراقبة والمحبة والخوف والرجاء، والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين،و جدنا أنها تكاد تكون أحوال

---

(١) انظر: مدخل إلى التصوف الإسلامي أبوالوفا الغنيمي التفتازاني ص ٢٣-٣٠.

(٢) دراسات في الأدب العربي الحديث- محمد مصطفى هدارة- دار العلوم العربية بيروت لبنان الطبعة الأولى ١٩٩٠م ص ٢١١.

الشاعر التي يصدر عنها إلهامه ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والمتصوف على السواء. [١]

وناقدنا هنا تذوق روح الشعر واقترب من حقيقة الصوفية فكلا التجربتين غوص في خبايا النفس الإنسانية ومحاولة للفهم وإحساس بالحياة ومعاناة في الوصول إلى الحقيقة.

ويرى هدارة أن النزعة الصوفية في الشعر الحديث لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بمذهب أدبي بعينه فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السربالية أو أي مذهب أدبي آخر، ولكن في نطاق شعراء أفراد حسب تكويناتهم الثقافية واستعدادهم الطبيعي، لا بحسب ما يدينون به من اتجاه أدبي أو أيدولوجي وقد يكون لبعض هذه المذاهب الأدبية فلسفات خاصة تقوى وجود النزعة الصوفية مثلما نجد في الرومانسية بصفة عامة فالرومانسي يحلم بالارتفاع إلى الكمال الإنساني الذي لا يوجد في دنيا الحقيقة، ولذلك رأيناه يتعذب من الصراع المتمثل في هذه الثنائية التي تتجسد له في صور كثيرة، الخير والشر، العدل والظلم، الروح والجسد، الجمال والقبح، الكمال والنقص.

والرومانسيون- كما يرى هدارة- جعلوا القلب قوة أعلى من العقل بوصفه هادياً للإنسان- بحكم الدوافع الطبيعية إلى مجالات الحق والخير والجمال واقترن القلب بقوة الروح عند الرومانسيين ليقفوا ضد تيار المادية بعد الانقلاب الصناعي في أوربا ونشؤ نظرية التطور وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على العلم، وهو وليد العقل والتجربة[٢].

ويحاول الناقد أن يعلل لاختيار العرب للرومانسية في عصر نهضتهم بأنها تتطابق مع واقعهم في ظل الاستعمار وكبت الحرية، ومحاولة القضاء على صورة الإنسان في ذلك النظام، وجدوا في انتصار القلب على العقل مجالاً خصيباً يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحانية يمكن أن يقارع بها مادية الغرب التي تتمثل

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢١٢.

(٢) المرجع نفسه ص ٢١٤.

في تقدمه العلمي المذهل الذي يقف الشرق أمامه عاجزاً مشدوهاً وقد أقبلوا على التصوف يستمدون منه أفكاره ومصطلحاته ويحاولون الوصول إلى حل ترضى عنه نفوسهم. (١)

وهذا تعليل جيد واستقراء موفق للواقع العربي في تلك الفترة من تاريخ الأمة العربية ثم بدأ ناقدنا يطبق رؤاه هذه على الشعراء العرب وبدأ بشعراء السودان نظراً لتمكن الفكرة الصوفية وانتشار الفرق الصوفية في أرضه كما ذكر.

ويبدأ بقصيدة للشاعر السوداني حمزة الملك طنبل (في جوف الليل) يقول الشاعر:

يا ليت من جهلوا الحقيقة بالحقيقة يعلمون
آمنت أنا في السراب وفي الجهالة سابحون
يا ويح نفسي منذ كانت وهي ترسف في سجون
مولاي لو خيرتني لاخترت أني لا أكون(٢)

ويعلق على الأبيات قائلاً: "يعنى الشاعر بأولئك الذين جهلوا الحقيقة المؤمنين بالماديات الذين يتجاوزون بأبصارهم ما يرونه من الأشياء، مع أن كل ما يرونه ليس إلا سراباً خادعاً، وليس الحقيقة الأزلية التي يؤمن بها المتصوفة، ثم يقرر أن نفسه ترسف في سجن المادة، أو سجن الجسد، ولهذا يرى الإنسان حقيراً لأن نفسه سجينة لاصقة بالماديات ويتمنى لو أنه لم يُخلق أصلاً حتى يتخلص من عبودية الجسد".(١)

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢١٥.

(٢) الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه وديوان الطبيعة، حمزة الملك طمبل، ط الدار السودانية للكتب بالاشتراك مع دار الفكر بيوت،الناشر، المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون، ط ٢، ١٩٧٢م ص١٩٠.

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢١٦.

ويورد أبياتاً للشاعر السوداني محمد محمد على يرى فيها الاتحاد مع الوجود والفناء في الله وطي الزمان ماضيه وحاضره في نفس الشاعر إذ يقول في قصيدته " نشوة ناسك":

سكرتُ بعزلتـــي وهجـــرتُ راحـــي * فمن ذاتـــي غبـــوقي واصـــطباحي

وفجـــرُ الله أشـــرق فـــي فـــؤادي * رضـــي الضـــو بـــراق النـــواحي

فمـــا للشـــك ظـــل فـــي وجـــودي * وما للغـــي خطـــو فـــي ســـراحي

جمـــال الله رفـــرف فـــي حيـــاتي * جمـــــال الله ألمســـــه براحـــــي

أنا فـــوق الزمـــان وفـــوق نفســـي * وفـــوق الـــوهم والحـــق الصـــراح

صعدت مـــع الصـــلاة إلـــى ذراهـــا * هنالك عـــالمي وهنـــاك ســـاحي[1]

ويرى ناقدنا أن أقوى الشعراء الرومانسيين العرب إقبـــالاً علـــى التصـــوف والفلسفة ممتزجين أو منفصلين هو الشاعر السوداني التجاني يوسف بشير، ويظن أن نشأته في أسرة صوفية أباً عن جد هي التي هيأته لهذا الـــدور، وأن التفكيـــر الصوفي المتفلسف عند التجاني لم يكن مجرد معاناة شاعر يميل إلى هذا اللـــون من الفكر، ولكنه كان معاناة إنسان تموج نفسه بعوامل الشك والاضطراب والحيرة والتردد، وتصطرع فيها عوامل الإلحاد والإيمان في محاولته الدائبة للوصول إلى الحقيقة في هذا الوجود. [2]

ويربط بين التيجاني يوسف بشـــير والشـــعراء العـــرب المهـــاجرين إلـــى الأمريكيتين، الذين كان شعرهم تعبيراً واضحاً عن اللقاء بين الرومانسية والنزعـــة الصوفية ويرجح أن التيجاني استقي من نبعهم لأنه كان مولعاً بهـــم وبمـــن حـــذا حذوهم كما يقول. [1]

---

(١) ديوان ألحـــان وأشـــجان محمـــد محمـــد علي،الناشـــر إدارة النشـــر الثقافي،مطبعـــة التمـــدن المحدودة،١٩٦٠م ص١٠٩.

(٢) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٠.

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٢.

المبحث الثالث

النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث

ما هو التصوف وما هي الخصائص العامة التي إذا وجدت في فلسفة من الفلسفات صحّ من جانبنا أن نصفها بأنها صوفية؟.

يقول أبوالوفا الغنيمي في كتابه مدخل إلى التصوف الإسلامي: "نقول – بصفة مبدئية– إجابة عن هذا السؤال: إن التصوف بوجه عام فلسفة حياة وطريقة معينة في السلوك يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي، وعرفانه بالحقيقة: وسعادته الروحية".(١)

ومصطلح (الصوفية) مصطلح حادث(٢). وإذا رجعنا إلى تعريفات الأئمة الصوفية في المدة بين عام ٢٠٠ إلى ٤٠٠هـ يتبين أنها تعريفات عن أنواع مختلفة: منها الثيوسوفي المتصل بأحوال الصوفية ومنها المتصل بوحدة الوجود، ومنها الأخلاقي اللغوي، وهو أشبه بالحكم ونجد في مقابل كل تعريف ينسب الصوفية إلى لبس الصوف، أثني عشر تعريفاً، يشير إلى اشتقاق كلمة الصوفي من الصفاء. (٣)

وحقيقة أن النسبة الصحيحة لغوياً هي نسبتهم إلى الصوف وقد ذكر القشيري وهو من أئمتهم وقد عاش في القرنين الرابع والخامس (٣٧٧-٤٦٥هـ) أن القوم لم يختصوا بلبس الصوف".(٤)

---

(١) مدخل إلى التصوف الإسلامي أبوالوفاء الغنيمي التفتازاني– دار الثقافة للطباعة والنشر الطبعة الثانية ١٩٧٦م ص ٣.

(٢) يقول أحمد المقري: "تصوف الرجل وهو صوفي من قوم صوفية كلمة مولدة المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي تحقيق عبدالعظيم الشناوي– دار المعارف القاهرة ١٩٧٧م،ص ٣٥٢.

(٣) في التصوف الإسلامي وتاريخه – رينولد ألن نيكولسون نقلها إلى العربية وعلق عليها أبوالعلا عفيفي مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٩م ص ٢٨.

(٤) الرسالة القشيرية في علم التصوف– عبدالكريم بن هوازن القشيري دار الكتب الحديثة القاهرة الطبعة الأولى ١٩٦٦م،ص ٢١٧.

وذكر بعض المستشرقين الأوروبيين أن هناك وجه شبه بين كلمة تصوف وتيوصوفيا وأن كلمتي "صوفي" و"تصوف" أخذتا من الكلمتين اليونانيتين "سوفيا" وتيسوفيا إلا أن نولدكة أثبت خطأ هذا الزعم وأيده في ذلك نيكلسن وماسينيون. (١)

والحق أن الصوفية شيء معقد، ومن هنا لم يكن في الطوق أن يقدم جواب بسيط في السؤال عن أصلها. وهي كما يقول أبوالوفا الغنيمي في موضع آخر من كتابه من الكلمات الغامضة التي تتعدد مفهوماتها وتتباين أحياناً. والسبب في ذلك أن التصوف خط مشترك بين ديانات وفلسفات وحضارات متباينة في عصور مختلفة ومن الطبيعي أن يعبر كل صوفي عن تجربته في إطار ما يسود مجتمعه من عقائد وأفكار، ويخضع تعبيره عنها أيضاً لما يسود حضارة عصره من اضمحلال أو ازدهار. (٢)

وهذا المعنى هو الذي عناه هدارة عندما تحدث عن الصوفية في الشعر العربي الحديث يقول: "إذا ذُكر التصوف بلسان عربي اتجهت الأفكار بصورة مباشرة إلى النزعة الصوفية في الإسلام بكل تاريخها القديم والحديث ومبادئها وفرقها وأعلامها وليس الأمر كذلك فيما أردتُ الكتابة عنه. فإن ما أعنيه بالنزعة الصوفية التصوف بمعناه العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية، ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم، وهو بهذه الصورة ظاهرة إنسانية عامة، ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية، ومن ثم يمكن القول بأن التجربة الصوفية قد تنشأ بعيداً عن الدِّين".(٣)

وهو هنا لا ينفي تأثير المفهوم الإسلامي الخاص في الشعر العربي الحديث، بل لا ينفي وجوده في الاتجاه الصوفي العربي بصفة عامة ويحاول أن يربط بين

---

(١) تاريخ التصوف في الإسلام- قاسم غني ترجمه عن الفارسية صادق نشأت مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ ص ٦٧ وانظر أيضاً في التصوف الإسلامي وتاريخه ص ٦٧.

(٢) انظر: مدخل إلى التصوف الإسلامي أبوالوفا الغنيمي التفتازاني ص ٢٣-٣٠.

(٣) دراسات في الأدب العربي الحديث- محمد مصطفى هدارة- دار العلوم العربية بيروت لبنان الطبعة الأولى ١٩٩٠م ص ٢١١.

التصوف والشعر فهو يرى أن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة؛ فهو تغير مستمر دائب ومعاناة، والتصوف اضطراب عند الصوفية فإذا وقع السكون فلا تصوف، بل إذا نظرنا إلى أحوال الصوفية كالمراقبة والمحبة والخوف والرجاء، والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين،و جدنا أنها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والمتصوف على السواء. (١)

وناقدنا هنا تذوق روح الشعر واقترب من حقيقة الصوفية فكلا التجربتين غوص في خبايا النفس الإنسانية ومحاولة للفهم وإحساس بالحياة ومعاناة في الوصول إلى الحقيقة.

ويرى هدارة أن النزعة الصوفية في الشعر الحديث لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بمذهب أدبي بعينه فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السربالية أو أي مذهب أدبي آخر، ولكن في نطاق شعراء أفراد حسب تكويناتهم الثقافية واستعدادهم الطبيعي، لا بحسب ما يدينون به من اتجاه أدبي أو أيدولوجي وقد يكون لبعض هذه المذاهب الأدبية فلسفات خاصة تقوى وجود النزعة الصوفية مثلما نجد في الرومانسية بصفة عامة فالرومانسي يحلم بالارتفاع إلى الكمال الإنساني الذي لا يوجد في دنيا الحقيقة، ولذلك رأيناه يتعذب من الصراع المتمثل في هذه الثنائية التي تتجسد له في صور كثيرة، الخير والشر، العدل والظلم، الروح والجسد، الجمال والقبح، الكمال والنقص.

والرومانسيون- كما يرى هدارة- جعلوا القلب قوة أعلى من العقل بوصفه هادياً للإنسان- بحكم الدوافع الطبيعية إلى مجالات الحق والخير والجمال واقترن القلب بقوة الروح عند الرومانسيين ليقفوا ضد تيار المادية بعد الانقلاب الصناعي في أوربا ونشؤ نظرية التطور وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على العلم، وهو وليد العقل والتجربة(٢).

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢١٢.

(٢) المرجع نفسه ص ٢١٤.

ويحاول الناقد أن يعلل لاختيار العرب للرومانسية في عصر نهضتهم بأنها تتطابق مع واقعهم في ظل الاستعمار وكبت الحرية، ومحاولة القضاء على صورة الإنسان في ذلك النظام، وجدوا في انتصار القلب على العقل مجالاً خصيباً يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحانية يمكن أن يقارع بها مادية الغرب التي تتمثل في تقدمه العلمي المذهل الذي يقف الشرق أمامه عاجزاً مشدوهاً وقد أقبلوا على التصوف يستمدون منه أفكاره ومصطلحاته ويحاولون الوصول إلى حل ترضى عنه نفوسهم. (١)

وهذا تعليل جيد واستقراء موفق للواقع العربي في تلك الفترة من تاريخ الأمة العربية ثم بدأ ناقدنا يطبق رؤاه هذه على الشعراء العرب وبدأ بشعراء السودان نظراً لتمكن الفكرة الصوفية وانتشار الفرق الصوفية في أرضه كما ذكر.

ويبدأ بقصيدة للشاعر السوداني حمزة الملك طنبل (في جوف الليل) يقول الشاعر:

يا ليت من جهلوا الحقيقة بالحقيقة يعلمون
آمنت أنا في السراب وفي الجهالة سابحون
يا ويح نفسي منذ كانت وهي ترسف في سجون
مولاي لو خيرتني لاخترت أني لا أكون(٢)

ويعلق على الأبيات قائلاً: "يعنى الشاعر بأولئك الذين جهلوا الحقيقة المؤمنين بالماديات الذين يتجاوزون بأبصارهم ما يرونه من الأشياء، مع أن كل ما يرونه ليس إلا سراباً خادعاً، وليس الحقيقة الأزلية التي يؤمن بها المتصوفة، ثم يقرر أن نفسه ترسف في سجن المادة، أو سجن الجسد، ولهذا يرى الإنسان حقيراً لأن نفسه

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢١٥.

(٢) الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه وديوان الطبيعة، حمزة الملك طمبل، ط الدار السودانية للكتب بالاشتراك مع دار الفكر بيوت،الناشر، المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون، ط ٢، ١٩٧٢م ص١٩٠.

سجينة لاصقة بالماديات ويتمنى لو أنه لم يُخلق أصلاً حتى يتخلص من عبودية الجسد".[١]

ويورد أبياتاً للشاعر السوداني محمد محمد على يرى فيها الاتحاد مع الوجود والفناء في الله وطي الزمان ماضيه وحاضره في نفس الشاعر إذ يقول في قصيدته " نشوة ناسك":

سكرتُ بعزلتي وهجرتُ راحي * فمن ذاتي غبوقي واصطباحي
وفجرُ الله أشرق في فؤادي * رضي الضو براق النواحي
فما للشك ظل في وجودي * وما للغي خطو في سراحي
جمال الله رفرف في حياتي * جمال الله ألمسه براحي
أنا فوق الزمان وفوق نفسي * وفوق الوهم والحق الصراح
صعدت مع الصلاة إلى ذراها * هنالك عالمي وهناك ساحي[٢]

ويرى ناقدنا أن أقوى الشعراء الرومانسيين العرب إقبالاً على التصوف والفلسفة ممتزجين أو منفصلين هو الشاعر السوداني التجاني يوسف بشير، ويظن أن نشأته في أسرة صوفية أباً عن جد هي التي هيأته لهذا الدور، وأن التفكير الصوفي المتفلسف عند التجاني لم يكن مجرد معاناة شاعر يميل إلى هذا اللون من الفكر، ولكنه كان معاناة إنسان تموج نفسه بعوامل الشك والاضطراب والحيرة والتردد، وتصطرع فيها عوامل الإلحاد والإيمان في محاولته الدائبة للوصول إلى الحقيقة في هذا الوجود. [٣]

ويربط بين التيجاني يوسف بشير والشعراء العرب المهاجرين إلى الأمريكيتين، الذين كان شعرهم تعبيراً واضحاً عن اللقاء بين الرومانسية والنزعة

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢١٦.

(٢) ديوان ألحان وأشجان محمد محمد علي،الناشر إدارة النشر الثقافي،مطبعة التمدن المحدودة،١٩٦٠م ص١٠٩.

(٣) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٠.

الصوفية ويرجح أن التيجاني استقي من نبعهم لأنه كان مولعاً بهم وبمن حذا حذوهم كما يقول. [١]

ويذكر أبياته التي يتحدث فيها عن نفسه بوصفها إشراقة من الله تتصل بالملأ الأعلى ولا علاقة لها بهذا العالم الترابي وهي النفس النورانية كما سماها المتصوفة، يقول:

هي نفسي إشراقة من سماء الله * ه تحبو مع القرون وتبطي
موجة كالسماء تقلع من شط * وترسى من الوجود بشط
خلصت للحياة من كل قيد * ومشت للزمان في غير شرط
هي نفسي من الندى قطرات * لم تنلها يد الزمان بخلط
هي من صفحة الشباب قوى تز * خر بالحب أو تموج بسخط
هي قسطي من السماء فما أضـ * ـيع في العالم الترابي قسطي[٢]

فروح الشاعر هنا حرة طليقة لا يحويها كون ولا يتسع لها مكان فهي روحٌ مشرقة نقية خالصة لا علاقة لها بعالم التراب وهي هائمة في العُلا زاخرة بالعاطفة تموج بالحركة، وهذه الروح المحلقة المشرقة هي كل قسطة من السماء كما ترى الباحثة لذلك قال: "فما أضيع في العالم الترابي قسطي" وكأنه يفخر أنه لا يملك من حطام الدنيا سوى هذه النفس الوضيئة فهي حسبُه.

ثم يذكر هدارة أبياته المتأملة في الذرة معلقاً عليها أنه قد تابع ابن عربي ومعظم المتصوفة حتى غير المسلمين- في قولهم بوحدة الوجود عندما نراه يتأمل دقائق الكون تأملاً عقلياً فيه كثير من المجاهدة والعناء ويتأمل في أصغر شيء في (الذرة)، وفي مظاهر وجود الذات الإلهية المتمثلة في الكائنات[٣] يقول:

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٢.

(٢) من قصيدته "نفسي" ديوان إشراقه- التيجاني يوسف بشير،دار الثقافة بيروت،ط٦،١٩٧٢ ص ١٥٣.

(٣) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٢.

هـــذه الـــذرة كـــم تحـــــ * مـــــل فـــــي العـــالم ســـــراً

قـــف لـــديها وامتـــزج فـــي * ذاتهـــــا عمقـــــاً وغـــــوراً

وانطلـــــق فـــــي جوهـــــا * المملـــــوء إيمانـــــاً وبـــــرا

وتنقـــــل بـــــين كبـــــرى * فـــــي الـــــذراري وصـــــغرى

تـــرى كـــل الكـــون لا يفـــــ * تـــــر تســـــبيحاً وذكـــــرا* [1]

وكأنـــه نظـــر إلـــى قولـــه تعـــالى: ﴿ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ ﴾[2]

ولعل هذه الأبيات تمثل أصدق تمثيل ما ذهـب إليـه الناقـد مـن امتـزاج الرومانسية بالصوفية في شعر التجاني فهي تحمل من الرقة والعذوبة مـا تحمـل وهي مع ذلك تتسم بالعمق، والتأمل الذي في الأبيان، كما ترى الباحثة تأمل قلبـي وليس عقلياً، فهو يمتزج بالذرة ويحس بتسبيحها وبسعتها بالرغم من صغرها.

ومن الأبيات التي استشهد بها الناقد الأبيات التي يقول فيها:

أيها العقل أنت يـا حيـرة العقـــ * ـــل ولمـــا تكـــن بنفســـك أجـــدر

يا قـــوى تهـــدم الحيـــاة وتبنيـــ * ـــها وتـــذرو الـــورى هبـــاءً وعثيـــر

كـــم خبـــئ دون فجـــرك أضـــحى * وخفـــى تلقـــاء ضـــوئك أســـفر

أإله فـــي الأرض أنـــت أم الشيـــ * ـــطان ينهـــى فـــي العـــالمين ويـــأمر

وجنون أم أنـــت عقـــل وموجـــ * ـــود حقيق أم أنت وهـــم مصـــوّر[3]**؟!**

ويرى هدارة أن التيجاني تنكب طريق التجربة الروحية في إحـدى مراحـل حياته وهو يحاول الوصول إلى الحقيقة في هذا الوجود وظن أن العقل وحده يمكن

---

* قيل أن كل ما خلق الله يسبح بحمده وإن صرير السقف وصرير الباب من التسبيح لله عزّ وجـلّ انظر: معاني القرآن وإعرابه إبراهيم بن السـري بـن سـهل، أبـو إسـحاق الزجـاج، ط١، ١٩٨٨م،ج٣،ص٢٤٢.

(١) من قصيدته " الصوفي المعذب" انظر: ديوان إشراقه ص ١٢٤.

(٢) سورة الإسراء، الآية ٤٤.

(٣) من قصيدته "أنبياء الحقيقة"، ديوان إشراقه ص ١٤.

أن يهديه إلى ما يبتغيه ويدخل الطمأنينة إلى نفسه القلقة، المعذبة وهو يعتقد أنه تابع في ذلك اتجاه العقليين المسيحيين في أوربا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ولكنه لم يلبث أن أدرك فشله في الوصول إلى الحقيقة عن طريق العقل فعاد إلى القلب مرة أخرى[١] حيث يقول:

في موضع السر من دنياي متسع * للحق أفتأ يرعاني وأرعاه

هنا الحقيقة في جنبي هنا قبس * من السموات في (قلبي) هنا الله[٢]

وهو بذلك يؤكد اعتقاد المتصوفة بأن الجوهر الإنساني يتلاشى في الجوهر الإلهي حيث يمحى كل أثر للنفس فحين نقول (أنا) و(الله) فهذا إنكار لوحدانية الله لأن العاشق والمعشوق والعشق شيء واحد. [٣]

ويربط هدارة بين شعراء الرومانسية بصفة عامة والصوفية في هذه التجارب التي حاول الرومانسيون من خلالها النفاذ إلى مستويات طاقتهم الأكثر عمقاً لرؤية ذوات الأشياء، أي روحها وغايتها.

ويرى أن القضايا الميتافيزيقية معتمة: الموت، الزمان، المكان، الوجود، العدم، وقد حاول الإنسان بوسائل شتى أن يحل هذه القضايا دون أن يصل إلى حل، وبدا للإنسان في فترة ما أن العقل قادر على حل هذه المشكلات ولكن الاتجاهات الدينية كانت ترمى العقل دائماً بالقصور عن الوصول إلى الحقيقة.

ويناقش آراء عدد من الفلاسفة الأوربيين في القرن الثامن عشر الذين انتهى بهم الأمر إلى اختيار أحد أمرين إما إهمال الدين أو إهمال العقل، وهو إذ يروى هذه التجارب الأوربية لا يرويها بوصفها بعيدة عن واقعنا الديني والفكري، بل بوصفها تجارب إنسانية عامة لها ما يماثلها في بيئتنا وثقافتنا وذات أثر مباشر في عقول مفكرينا وشعرائنا. [٤]

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٣.

(٢) من قصيدته "قلب الفيلسوف"، ديوان إشراقه ص١٦ – ١٧.

(٣) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٤.

(٤) انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٥، ٢٢٦.

ويرى أن الاتجاه الصوفي بمعناه الإنساني العام في التفكير الأوربي قد تأكد بصورة مباشرة بسبب النظرة التشاؤمية إلى الحضارة الحديثة التي أحدثت في الإنسان تأملاً روحياً وقصيدة "الأرض اليباب" لإليوت" تعبر تعبيراً واضحاً عن هذه النظرة التي كان لها أبعد الأثر في شعرنا المعاصر. (١)

ويمكن أن نستشهد هنا بحديث لمحمد زكي العشماوي عن هذه القصيدة حيث يقول: "...ولعل الأهمية التي تتمتع بها هذه القصيدة لا تأتيها من أنها تصور عقم الحياة الجديدة وبهرجها الزائف بقدر ما تأتيها من أنها قصيدة عالمية وجدت تأثيرها عند عالم القرن العشرين كله، عندما ترجمت إلى أكثر لغات العالم، وعندما التقت بنفوس كثيرين من شعرائنا الشباب الذين استهوتهم كتابات "اليوت" بصفة خاصة، واستهوتهم طريقة أسلوبه في الأداء الشعري فحاولوا تقليده والتأثر باتجاهه الفني".(٢)

وقد مرَّ إليوت بتجارب صوفية تشبه تلك التي مرَّ بها شعراؤنا المحدثون وكانت هذه القصيدة هي القنطرة التي نقلت الشاعر من اليأس الروحي إلى الإحساس بالأمل، فقد ظلت نفسه تتأرجح خلال تجاربه الصوفية حتى انتهي إلى الاستقرار النفسي من خلال نوع من الوصول الصوفي وعلى هذا تنحل أزمة الحياة المعاصرة عند "إليوت".(٣)

ويرى محمد هدارة أن من أهم ظواهر النزعة الصوفية في الشعر الحديث الانسحاب من الحياة ومعناه إقصاء العقل بصورة متعمدة عن الأشياء التي يمكن أن تتجاوز حقائقها الظاهرة والشعور الكامل بالتحرر من القيود كافة التي تشعر الإنسان بعبوديته وكان البوذيون يرون أن العالم كما يراه الإنسان وهم يخفى الحقيقة ولكي يدرك الإنسان الحقيقة ينبغي له أن يغوص داخل النفس. (٤)

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٦.

(٢) دراسات في النقد الأدبي المعاصر ص ٣٨.

(٣) المرجع نفسه ص ٣٨.

(٤) انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٢٧.

وقد مثل لهذه الفكرة بأحد الشعراء العرب المعاصرين وهو صلاح عبدالصبور في قصيدته (مذكرات الصوفي بشر الحافي)* المنقول فيها:

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
ولم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا.. بُكا
حين فقدنا هدأة الجنب
على فراش الرضا الرحب
نام على الوسائد
شيطان بغض فاسد
معانقي، شريك مضجعي، كأنما
قرونه على يدي
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالي في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون
والذقن معقودٌ على الجبين
جيل من الشياطين
جيل من الشياطين(١)

ويرى هدارة أن مذكرات بشر الحافي إدانة كاملة ورافضة للإنسان والوجود وأنها رؤية صوفية تنظر إلى الواقع العفن وتريد أن تتجاوزه إلى الأفق النوراني

---

* بشر الحافي، أبونصر:صوفي ولد في برسام من قرى مرو،وعاش ببغداد، وتوفي فيها سنة ٢٢٧هـ،٨٤١م وجمع حوله أتباعاً من أهل الورع، انظر معجم الفلاسفة ص ١٨١ والأعلام ج٢، ص٥٤.

(١) ديوان صلاح عبدالصبور- دار العودة بيروت- ١٩٨٦م- ص ٢٦٣، ٢٦٤.

الأعلى، وتنسحب من الوجود الذي ينضح بالخزي والعار ويتحول فيه الإنسان إلى رموز حيوانية مادية وإلى قوى شيطانية لا يملك صاحب النفس الأثيرية إزائها إلا الصمت وتمنى الموت وهذه الرؤية الصوفية إسقاط للماضي على الحاضر، إنها إذن مذكرات بشر عبدالصبور أو صلاح الحافي، لا فرق فالزمن واحد والإنسان واحد، وهو في صراع أبدي بين المثال والواقع. (١)

ويرى أن الظاهرة الأولى وهي "الشعور بالألم ونشدان العلا والنقاء" ارتبطت بظاهرة أخرى سماها "حالة فقدان الشعور بالأنا" فهو يرى أن التجربة الصوفية تأكيد للوعي ينطوي على فقدان كامل للشعور بالأنا، وهنا محل اختلاف واضح بين النزعة الصوفية والرومانسية(٢) وهو اختلاف في المبدأ- إن صحّ التعبير- كما ترى الباحثة فالرومانسي يعبر عن ذاته وعن أحلامه وإحباطه وما يعترضه في سبيل تحقيق هذه الأحلام أما الصوفي فبالرغم من اشتراكه مع الرومانسي في الإحساس بالألم والحزن واليأس إلا أنه يسأل أسئلة أعمق عن كنه الحياة وما تؤول إليه.

ويطبِّق هدارة رؤيته على الأدب العربي الحديث فيرى أن الشاعر العربي المعاصر تعمق في البعد عن أناه،و نلمح ذلك في شعر على أحمد سعيد (أدونيس) خاصة ديوانه (مفرد بصيغة الجمع)، يقول في إحدى قصائده:

إن لأيامي سفناً تنقل الشواطئ

لكن

كيف تهدأ مراسي تحت الموج

وأنت

أيتها الشمس ماذا تريدين مني؟

أبحث عما لا يلاقيني

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٣١.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٣١.

باســــــــمه انغـــــــرس وردة ريـــــــاح

شـــــــمالاً جنوبـــــــاً شـــــــرقاً غربـــــــا

وأضـــــــيف العلـــــــو والعمـــــــق

لكـــــــن كيـــــــف اتجـــــــه؟!

لعينـــــــي لـــــــون كســـــــرة الخبـــــــز

وجســـدي يهـــبط نحـــو داء لـــه عذوبـــة الزغـــب

لا الحـــــــــــب يطـــــــــــاولني

ولا تصـــــــل إلـــــــىً الكراهيـــــــة[1]

ويعلق هدارة قائلاً: "إن أدونيس هنا يبتعد تماماً عن ذاتيته ولا يرى الأشـياء من خلال (الأنا) إنه يعبر عن وجدان الإنسان المعاصر الذي يمل الأشياء الثابتـة حتى ولو كانت الشمس بضيائها وحرارتها وقدرتها على صنع الوجـود إن هـذا الإنسان يسعى إلى شيء مجهول يفتقده في هذا العالم، ولهـذا يشـرق ويغـرب، ويذهب شمالاً وجنوباً ويغوص في التجربة (عمقاً) و(علواً) ولكنـه عـاجز عـن إدراك الوجهة الصحيحة التي تبلغه مأمله، وتغيم الرؤى أمامه ويحـس الضـياع والغربة والألم ولكنه من منظور رؤيته الصوفية وتجربته الروحية فوق العواطف البشرية".[2]

وترى الباحثة أن الشاعر أراد أن يعبر عن (الخواء الروحي) الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر وعن إحباط قاد إلى ملل وتضجر ثم تمرد وثورة في قوله "أيتها الشمس الشمس ماذا تريدين مني" وذلك على الرغم من الحرية التي يعيشها وقد دلّ الشاعر على ذلك باستخدامه كلمة السفن والشواطئ واختياره للبحـر يـدل علـى إحساسه بالخطر الذي يكمن في الأعماق "تحت الموج" وتجد الحيرة متمثلـة فـي قوله "لكن كيف أتجه؟!".

---

(١) مفرد بصيغة الجمع، علي أحمد سعيد، دار العودة بيروت، ط٤، ١٩٧٧م، نقلاً عن دراسات فـي الأدب العربي الحديث ص ٢٣١ – ٢٣٢.

(٢) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٣٢.

أما الإحساس بالخواء والافتقار إلى ما يغذى روحه فنلمحه في قوله "لعيني لون كسرة الخبز" وقوله "لا الحب يطاولني ولا تصل إليِّ الكراهية" وهناك إحساس بالمرارة في قوله "وجسدي يهبط نحو داء له عذوبة الزغب".

والشاعر هنا ليس بعيداً عن تصوير ذاته فالأبيات لا توحي بإنكاره لذاته أو بعده عن (الأنا) فقد يتحدث الشاعر عن الإنسان المعاصر من خلال حديثه عن ذاته بوصفه يعانى ما يعانيه هذا الإنسان أيضا.

ويلحظ هدارة ظاهرة من ظواهر الصوفية في الشعر العربي يسميها (التبصر) أو رؤية الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة، لأن الإنسان الذي يخوض التجربة الصوفية يرى الأشياء من داخل نفسه. (١)

ويفرق الناقد بين المعنى في النظرة الفلسفية وفي التجربة الصوفية ففي النظرة الفلسفية له دلالة تجريدية محددة بدقة وفي الصوفية له كثير من الدلالات.(٢)

وقلة من شعرائنا – كما يرى– يتمتعون بهذه القدرة على التبصر، أو هذه الرؤية الصوفية التي تستطيع أن تشهد الجمال في غير ما يحس فيه البشر العاديون جمالاً. وليكشف أبعاد هذه الظاهرة الصوفية يستشهد بأبيات صلاح عبدالصبور (الإله الصغير) يقول:

كان لي يوماً إله، وملاذي كان بيتُه
قال لي "إنَّ طريق الورد وعرٌ فارتقيته
وتلفت ورائي وورائي ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكي فبكيتُه
ذات يوم، كنت أرتادُ الصحارى، كنتُ وحدي
حين أبصرتُ إلهي أسمر الجبهة، وردي

---

(١)دراسات في الأدب العربي ص ٢٣٢.

(٢) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٣٣.

ورقصـــــنا وإلهـــــي للضُـــــحى خـــــداً ... بخـــــد[1]

والمرئيات هنا- كما يرى الناقد- تأخذ شكلاً جديداً ينبع من نفـس الشـاعر، إنها ليست المرئيات الظاهرة المألوفة، ولكنها تمر بتجربة روحية مكثفة، فـالريح والورد والصحراء والطفل والأمواج والروض والعصفور وغيرها من المرئيـات التي تزخر بها هذه التجربة ليست تلك الأشياء التي نعرفهـا، والشـاعر هنـا لا يستخدمها استخداماً مجازياً بحيث يسهل أن نقول مجاز هذه الكلمة كذا ولكن ينبغي للقارئ أن يغوص في أعماق نفسه ويحاول أو يتمثل التجربة الصوفية للوصـول إلى الدلالات الحقيقية التي تكمن وراء هذه المرئيات التي حولتها بصيرة الشـاعر إلى (إحساسات) و(خطرات) شعورية.[2]

وهناك ظاهرة أخرى تقترن بظاهرة التبصر وهي القدرة على النفـاذ إلـى المستويات الأعمق في النفس البشرية وفي الكائنات ويسميها الناقـد (الاسـتبطان الواعي) [3] ويمثل لها بأبيات من قصيدة (الكهف) لخليل حاوي حيث يقول:

ويـــــدي تميـــــع وتنطـــــوي فـــــي الرمـــــل

ريـــــــــح الرمـــــــــل تنخرهـــــــــا،

وتصـــــــــفر فـــــــــي العـــــــــروق

ويحـــــز فـــــي جســـــدي ومـــــا يدميـــــه

ســـــــــــــكين عتيـــــــــــــق،

لـــــو كـــــان لـــــي عصـــــب يثـــــور

ربـــــاه كيـــــف تمـــــط أرجلهـــــا الـــــدقائق

كيـــــف تجمـــــد تســـــتحيل إلـــــى عصـــــور[4]

---

(١) ديوان صلاح عبدالصبور ص ٤٧.

(٢) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٣٤.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٣٥.

(٤) ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، نقلاً عن دراسات فـي الأدب العربـي الحـديث، ص ٢٣٥.

فالشاعر في تأمل معاناة الإنسان يحاول الوصول إلى أغوار نفسه التي ينعكس عليها الواقع الأليم الذي يرفضه وهو يحس إحساساً عنيفاً بوقع الزمن وقد اختلطت صور المعاناة بهذا الإحساس، فالزمان قاهر في هذه اللوحة التأملية التي شحن الشاعر ألفاظها بطاقات هائلة من الدلالات. (١)

وقد رصد الناقد أثر الصوفية في الشعر الحديث في عدد من الظواهر كالإحساس العنيف بالقلق والغربة والحزن بل ربط بينها وبين التمرد والثورة على الأشكال الموروثة ومحاولة إحداث صدمة للواقع وما تواضع عليه الناس. (٢)

والصوفية لعبت دوراً ثورياً يتسم بالاحتجاج ويمثل حالة (اللاانصياع) الاجتماعي أمام القائم السياسي ويضرب مثالاً لهذا الدور بأبيات عبدالوهاب البياتي في قصيدته (أباريق مهشمة) يقول:

الله، والأفق المنور، والعبيد
يتحسسون قيودهم:
" شيد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف*، ولا تقنع
بما دون النجوم(٣)
وليضرم الحب العتيق
في قلبك النيران، والفرح العميق"

يرى هدارة أن الإنسان في الفكر الصوفي لا يعيش حالة من اللاوعي أو السلبية، بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في الوجود، وهو هنا لا يقصد حياة الإنسان الخاصة فهي ليست بذات أهمية حقيقية في الفكر الصوفي إذ أن قدر

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٣٥.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٤١.

* جبل فيزوف هو جبل بركاني يقع شرقي مدينة نابولي بإيطاليا وهو من أقدم البراكين في العالم، انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

(٣) ديوان عبدالوهاب البياتي، دار العودة بيروت ١٩٧٢م ص ١٥٧، ١٥٨.

الإنسان الحقيقي أن يعيش حياة لا شخصية، ولكن في الإنسان طاقات هائلة وهو يستطيع الاتصال (بمصدر القوة) إذا امتلك روحا إنسانية قوية تتجاوز مأزقه المأساوي. (١)

وربط بين الصوفية وظاهرة (الغموض)؛ وذلك أن للصوفية وسائلهم الخاصة في إدراك الأشياء والتعبير عنها والإحساس بها، لذلك كان من الطبيعي أن يظلل الغموض أقوالهم وأشعارهم، وقد تسرب هذا الغموض إلى الشعر العربي المعاصر من حيث علاقته بالصوفية وما يقترن بها من تجريد أحياناً وشطحات، وتلتقي الصوفية بالسريالية في لغتها ووسائلها، حتى الكتابة الآلية كما يسميها السرياليون مارسها المتصوفة باسم (الإملاء) أو (الفيض) أو(الشطح). (٢)

ويأتي على أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة الشعراء العرب المعاصرين ذوي الاتجاه الغامض الذي تمتزج فيه السريالية بالصوفية لاعتمادها على اللاوعي وعلى الجزء المبهم الغامض في ذات الإنسان.

ويرى هدارة أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم، فكانوا في أشعارهم يتجاوزون الدلالة اللغوية للألفاظ ويعتمدون على الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات أو ما يسمونه بنظرية التراسل، كذلك يعتمدون على الموسيقي اعتماداً كبيراً في الإيحاء بالمعنى، كما يعتمد الصوفي عليها في حلقات ذكره. (٣)

وهذا الرأي قال به الكثير من النقاد، يقول محمد أحمد عزب: "نجد أنهم أحدثوا ثورة هائلة في مضامين الشعر العربي،وخرجوا به – ربما للمرة الأولى – من مناطق الأرض إلى مجالي السماء، ومن حصار العلائق المادية إلى فضاء التوق الروحي، ومن رتابة الوصف والتشبيب والفخر والمدح والهجاء إلى إقامة جدل حقيقي بين الإنسان والكون من جهة وبين الإنسان وخالقه من جهة أخرى".(٤)

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٤٣.

(٢) المرجع نفسه ص ٢٤٥.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٤٥.

(٤) ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، محمد أحمد عزب، ١٩٧٦م ص ٢٠.

أما من ناحية الشكل فقد استطاع شعراء التصوف أن يحدثوا ثورة تمرد أخرى "فقد كان التعبير الشعري يجنح إلى كثير من المباشرة في التعبير والتصوير فجعلوا عليه أردية من الرمز والتكنية واستعارة الشيء لنقيضه جعلت الماء في شعرهم غير الماء والخمر غير الخمر، والعاشق غير العاشق والمعشوق غير المعشوق.

فاكتسبت الألفاظ بذلك دلالات غائرة العمق وتراحب المعنى لاحتواء أكثر من فهم وأكثر من احتمال. (١)

ويصل بنا الناقد بعد هذا التطواف في الشعر العربي الحديث إلى أن النزعة الصوفية بمعناها الإنساني العام أو بمعناها الإسلامي الخاص الذي لا يفترق كثيراً عن المعنى الإنساني العام ذات أثر واضح في شعرنا العربي المعاصر من جوانب شتى، وهي تحتاج إلى تتبع دقيق لا يكتفي بظواهر الأشياء فلا يكفي مثلاً اتخاذ نماذج بشرية صوفية في القصائد أو المسرحيات ولا يكفي أن نجد بعض المصطلحات الصوفية لنحكم بوجود نزعة صوفية بل لابد من التعمق في جوانب شعرهم وتمثل ما فيه من مضامين وأشكال وإدراك هذه المسارب الخفية للأثر الصوفي فالاقتصار على تصوير الجمال الحسي من أجل كونه جمالاً يختلف تماماً عن تصوير الجمال الحسي بوصفه وسيلة للوصول إلى الجمال المطلق وهنا تكمن النزعة الصوفية الحقيقية، ولكن إدراك ما بين الأمرين ليس من السهولة بمكان، والتعبير عن الحب المادي يختلف اختلافاً بيناً عن التعبير عن الحب بوصفه أعلى مظهر من مظاهر الإرادة الإنسانية والوجدان. وهنا يوجد المفهوم الحقيقي للحب عند الصوفية كذلك التمرد من أجل امتلاك القدرة المادية يختلف تماماً عن التمرد في المفهوم الصوفي ومحاولة الإنسان الخلاص بنفسه من قيوده التراثية وسجن الواقع المادي. (٢)

---

(١) ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر ص ٢٠، ٢١.

(٢) انظر: دراسات في الأدب العربي الحديث ص ٢٤٨.

الفصل الرابع

المنهج النقدي عند محمد مصطفى هدارة

المبحث الأول: **منهجه في دراسة قضايا النقد العربي القديم**
(قضية السرقات نموذجاً)
المبحث الثاني : **منهجه في دراسة قضايا النقد العربي الحديث**
المبحث الثالث : **النقد التطبيقي**

المبحث الأول

منهجه في دراسة قضايا النقد العربي القديم

قضية " السرقات الأدبية " نموذجاً

تناول هدارة قضية " السرقات الأدبية " في كتابه " مشكلة السرقات في النقد العربي " " دراسة تحليلية مقارنة " وهو عبارة عن رسالته لنيل درجة الماجستير عام ١٩٥٧م بإشراف الدكتور محمد خلف الله عميد كلية الآداب بجامعة الإسكندرية. وقد صدر الكتاب عام ١٩٥٨م.

ويُعد هذا الكتاب من أهم الكتب التي تناولت السرقات الأدبية؛ ذلك أنه لم يقف عند حدود الحصر والرواية، أو التقسيم والترتيب، بل تجاوز ذلك إلى التعليل والتفسير والمقارنة بين بحوث النقاد العرب والأوروبيين في السرقات، وتأتي أهمية الكتاب أيضاً في وصله للمشكلة بموضوعات الأدب والنقد وفي الإحصاء الشامل والتتبع الدقيق للقضية منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث.

وقد عرض المشكلة عرضاً تاريخيا علمياً منظماً درس من خلاله مختلف الطرق التي عولجت بها، وقارن تلك الطرق بعضها ببعض، ثم حلّلّ مشكلة السرقات في ضوء موضوعات الأدب والنقد عند العرب الأقدمين.

ومما يميز هذه الدراسة أنها نظرت للظاهرة على أنها ظاهرة إنسانية عامة في الآداب المختلفة فربطها ما أمكن بالمشكلة ذاتها في الآداب الأخرى، وحاول إيجاد مفهوم جديد لها في ضوء الدراسات الإنسانية الحديثة وخاصة الدراسات النفسية.

ويأتي هذا الكتاب في خمسة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول: عرض: وهو عبارة عن عرض تاريخي لمشكلة السرقات في النقد العربي منذ العصر الجاهلي حتى فترة الجمود البلاغي تناول فيه معنى السرقة وتطوره: السرقة المادية والأدبية، السرقة عند الأمم القديمة، السرقة عند اليونان والرومان. ثم تحدث عن السرقات في الجاهلية عند: زهير، طرفة،

المسيب، عبدة بن الطبيب، النابغة، عبد يغوث، عمرو بن كلثوم، عنترة، ثم تحدث عن السرقات في عهد صدر الإسلام عند: حسان بن ثابت، الحطيئة، ابن الزيعري، النابغة الجعدي، كعب بن زهير، النجاشي.

وتحدث عن السرقات في العصر الأموي عند: الفرزدق، عبد الله بن الزبير، البعيث، كثير، جميل، ابن ميادة، الأخطل، القطامي، يزيد بن مفزع، أبو نخيلة، الكميت، جرير.

ثم أتبع ذلك بالحديث عن السرقات في العصر العباسي فتحدث عن: سلم الخاسر، العتابي، بشار، أبو الشيص، أبو العتاهية، علي بن جبلة، مروان بن أبي حفصة.

وتحدث عن تنوع السرقات في العصر العباسي مثل سرقة أبي العتاهية لأقوال الحكماء وأخذه من معاني القرآن الكريم، وتحدث عن السرقات في نطاق الحركات النقدية حول أبي تمام والبحتري، والمتنبي وعن سرقات ابن المعتز وابن الرومي وسرقات المتأخرين من المتنبي والسرقة عن طريق عكس المعنى والسرقات الفاضحة المسماة إغارات وتحوير المتأخرين للمعاني. وقد شمل هذا الفصل الصفحات من ٣ إلى ٧١ ويمكننا أن نلخص آراءه في هذا الفصل على النحو الآتي:

أولا: اختلف معنى السرقة الشعرية من عصر لآخر، كانت بسيطة ساذجة في العصر الجاهلي لا تتعدى الانتحال والاجتلاب ولا يستطيع الشاعر أن يتناول ما يأخذه بأدنى تغيير. نراها في العصر الأموي وقد أخذ الشعراء يتصرفون فيما يأخذون تصرفاً واسعاً لتضيع معالم السرقة وإن ظلت الإغارة الصريحة على شعر الآخرين موجودة.

ثانياً": اتسعت دائرة السرقات في العصر العباسي ودخلتها الصنعة الفنية، والتحليل الدقيق للخواطر النفسية، وأصبح الشعراء يجهرون بما أخذوا لأنهم يعتبرون أن ما فعلوه ما هو إلاّ طريقة من طرائق الفن السليم. ولم يعد الشعر هو المصدر الأوحد الذي يستمد منه الشعراء، بل اتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة

وأقوال الحكماء. (منابع الثقافة الموجودة في عصرهم) يستمدون منها معانيهم في غير حرج أو موارية.

ثالثاً: منذ ظهور أبي نواس أصبح الحديث عن السرقات مرتبطاً بالحركات النقدية التي نشطت حول الشعراء. فبعد أبي نواس نجد أبا تمام والبحتري، ثم المتنبئ.

وكانوا جميعاً مصدراً للنشاط النقدي في العصر العباسي، وكانت مشكلة السرقات محوراً لهذا النشاط.

رابعاً: بعد عصر الازدهار العباسي انتشرت فتنة السرقات بين الشعراء، كلما تقدم الزمن وقلَّ ابتداع المعاني. فأخذوا يتعمدون معاني الأقدمين بتمطيطها وزيادة معنى تافه عليها، أو يوشونها بلون من ألوان البديع، أو ينقلونها من غرض لآخر أو يعكسونها. والذي أدى بهم إلى تلك الحالة ضعف الثقافة وانحطاطها، وضيق أفق الحياة التي يحيونها.

ويلاحظ أن هذا العرض للقضية بهذه الصورة الجامعة الدقيقة يساعد على توضيح الرؤية حولها وتَبيُّن ملامحها.

الفصل الثاني تحليل: " مناهج النقاد العرب في بحث السرقات "

وهو عبارة عن تحليل لمناهج النقاد العرب في بحث السرقات من خلال كتب الطبقات والتراجم، والكتب العامة والخاصة في الأدب، والكتب العامة في النقد والبلاغة، والكتب الخاصة في النقد، وكتب الإعجاز، وكتب السرقات. وهذا الفصل ينحصر في الصفحات من ٧٦ – ١٨١.

ونلخص آراءه حول هذا الفصل في النقاط التالية:

أولاً: هذه الكتب على الرغم من تباين اتجاهاتها في التأليف تكاد تكون متفقة في غير موضع من مشكلة السرقات.

ثانياً: طرق معالجتها للمشكلة مختلفة؛ فلم تكن دراسة كتب إعجاز القرآن مشابهة لدراسة كتب النقد العامة أو الخاصة، فكل مجموعة من هذه الكتب تتعرض لمشكلة السرقات لتخدم غرضها الذي تدور حوله[1].

---

(١) انظر تلخيص ما حوت هذه الكتب حول مشكلة السرقات في هذا البحث، الصفحات من٧٥ – ٨٤.

ثالثاً: أن هذه المؤلفات أسهمت جميعها في تتبع هذه المشكلة وتوضيح معالمها والتعريف بها.

رابعاً: أن نقاد العرب درسوا مشكلة السرقات دراسة عميقة، ووضعوا لها أسس ثابتة، وجدت بتأثير الشخصيات النقدية العظيمة التي ظهرت في العصر العباسي – خاصة القرنين الرابع والخامس – وأنها كان لها أكبر الأثر في رفع مستوى دراسة النقد العربي لمشكلة السرقات بما أحدثت من نظرات تعتبر أرقى ما وصلت إليه الدراسة الحديثة بالنسبة لهذه المشكلة.

ويتبيّن من خلال هذا الفصل المجهود الكبير الذي قام به الناقد في قراءة وفهم واستيعاب هذه المجموعة الكبيرة من الكتب واستخلاص أهم الآراء التي تتعلق بقضية السرقات وعرضها بصورة علمية، وضح من خلالها موقع القضية من القضايا النقديّة عامة، وقد أعرب عن آرائه في كل ما أثير من أفكار في هذه الكتب.

الفصل الثالث :"التعليل" موضوعات الأدب والنقد المتصلة بالسرقات

ويقع هذا الفصل في الصفحات من ١٨٥ – ٢١٦

وهو عبارة عن تعليل لمشكلة السرقات، وذلك عبر ربطها بموضوعات النقد ذات الصلة، مثل قضية "الرواية والرواة"[١] وتحدث فيها :

أولاً: عن اختلاف الروايات وأنه سبب في إدعاء السرقة وأنه من الطبيعي أن يتهم كل فريق شاعر الفريق الآخر بالسرقة، مع أن الأمر لا يعدو أن يكون اختلافاً بين الرواة في نسبة هذه الأبيات إلى شاعرها.

ثانياً: وشيء آخر نتج عن اتساع الرواية هو حدوث الوضع في الشعر؛ إذ وضع الرواة على فحول الشعراء قصائد لم يقولوها، وزادوا في قصائدهم التي عُرفت لهم، وأخذوا يدخلون من شعر الرجل في شعر غيره حسب أهوائهم، وبذلك أوجدوا مجالاً للطعن بالسرقة على بعض الشعراء، مع أن اختلاف الرواية

---

(١) وقد سبق ذكر هذه القضية في الصفحات: ١٢٠ إلى ١٢٣ من هذا البحث.

واضطرابها، وتمحل الرواة هو السبب الأساسي لهذا الطعن. وكلما كشف الراوي عدداً كبيراً من السرقات كان عالماً بالشعر القديم، موثوقاً به في فنه.

ثالثاً: وهذه الفكرة جعلت الرواة يجهدون أنفسهم في كشف السرقات بل ربما في ادعائها لإظهار مقدرتهم وعلمهم بالشعر.

رابعاً: حاجة الشاعر العربي إلى الرواية كأساس في فنه فما يحفظه الشاعر من أشعار له تأثيره القوي على شخصيته الفنية. لهذا تسرب كثير من معاني الأقدمين – الذين يروى شعرهم – إلى شعره .

ومن الموضوعات التي لها صلة بقضية السرقات " عمود الشعر ونهج القصيدة[١]. وهو يرى:

أولاً: أن عناية عمود الشعر بالجزيئات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفني ضيق أمام الشاعر العربي فرصة التجديد والابتكار في غير جزئيات التعبير.

ثانياً: جعلته محصوراً في دائرة المعاني الجزئية، وحدود الصنعة اللفظية، ولهذا وجدنا أن معظم الشعر العربي قوالب متكررة في الإطار العام للقصيدة، وأحياناً كثيرة في جزيئات التعبير التي حصر عمود الشعر ميدانها. فتتوارد المعاني الجزئية وصنعة الشعراء اللفظية، ويقع التشابه الشديد في أسلوب شعرهم دون أن تكون لديهم – في الغالب – فكرة الأخذ أو المحاكاة المتعمدة.

خامساً: يشترك نهج القصيدة مع عمود الشعر في تضييق المجال أمام الشاعر ووضع حدود بخياله وأفكاره ونظام تأليفها وربطها.

ثم تحدث عن قضية أخرى لها صلة وثيقة بالسرقات الأدبية وهي قضية (اللفظ والمعنى) [٢].

---

(١) انظر الصفحات ١١٢ إلى ١٢٠ من هذا البحث.

(٢) انظر الصفحات من ٤٢ إلى ٥٢ من هذا البحث.

أولاً: يرى هدارة أن الأســـاس العام الذي وضعه العلماء في (السرقات) وهو " أن من أخذ معنىً عارياً فكساه لفظاً من عنده كان أحق به" مبني علـــى أســـاس قضية اللفظ والمعنى. فالذين ذهبوا إلي هذه الفكرة لابد أنهم كـــانوا مـــن أنصـــار اللفظ، وإن كان عبد القاهر يحاول أن يفهم اللفظ في هذه العبارة على أنه (الصورة الشعرية).

ثانياً: وأنصار اللفظ لا يعنون بتتبع السرقات الشعرية، وذلك لأنهم يؤمنـــون بأن المعاني تتوارد على الناس جميعاً، وهم بهذا المبدأ إنما يطلقون للشعراء حرية التعبير عما يحسون دون التخوف من الوقوع على معانٍ سُـــبقوا إليهـــا، إلاّ أنهـــم يشترطون التجديد في الصورة الشعرية، أو بعبارة أخرى التحديـــد فـــي صـــياغة المعنى المطروق حتى ينسب الفضل لذلك الشاعر الذي سبق إلى معنـــاه. ولكـــنهم بهذا "القيد" جعلوا من الشعر صناعة يجهد الشاعر نفسه فيها حتـــى يصـــل إلـــى صياغة جديدة تعجب أهل البلاغة وتخمل الصياغة القديمة للمعنى القديم.

ثالثاً: أنصار المعنى يتتبعون معاني الشعراء تتبعاً دقيقاً، ويحكمون بالســـرقة لتشابه المعاني وتكرارها، ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعاني أو التقصير فيها، ولا يجعلون بعد ذلك للفظ أو الصياغة أهمية في ترجيح معنى على آخر . وهكذا نجد أن أنصار الفريقين يقيدون الشعراء من ناحية ويطلقـــون لهـــم الحرية في الناحية الأخرى.

أما رابع القضايا التي لها صلة بالسرقات فهي (قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين)[1]. وقد حاول هدارة أن يمهد لهذه القضية بمقدمة شرح فيها الصـــراع الطبيعي بين الجديد والقديم في كل جوانب الحياة وبيّن دواعيه، وهو يـــرى أنـــه يحدث دائماً في فترات الانتقال الاجتماعي وما يصاحبه من انتقال فكري فينقســـم المجتمع حينئذٍ إلى فريقين: فريق يندفع في تطوره محاولاً التحلل من روابط القديم كي يتكيف مع التطور الجديد. والفريق الثاني يتشبث بالماضي بكل ما لديـــه مـــن

---

(١) انظر الصفحات من ٥٣ إلى ٧١ من هذا البحث.

قوة، ويحاول جهده أن يضعف هذا الجديد ويقضي عليه. وهذا ما حدث في المجتمع العربي في عهد الدولة العباسية، فقد وجد فريقان يختلفان حول الشعر العربي: فريق يتشبث بالماضي بكل ما له من قوة، ويحارب التطور الجديد، ويتمثل في رواة الشعر وعلمائه، والفريق الآخر ينزع إلى التجديد ليتكيف مع الحياة الجديدة، ويتمثل في بعض الشعراء الذين كانت عندهم الشجاعة الكافية للثورة على القديم، والاصطدام بالرواة وهم الفئة المهيمنة إذ ذاك على أذواق الناس وفهمهم لطبيعة الشعر.

وهو يرى الآتي: أولاً: أن سر تحامل الرواة ورفضهم لأشعار المحدثين، غير الناحية الاجتماعية هو عمود الشعر ونهج القصيدة.

ثانياً: حصر عناصر الخصومة بين القدماء والمحدثين في اختلافهم على عمود الشعر ونهج القصيدة، وفي الإيمان بفكرة استنفاد القدماء للمعاني.

ثالثاً: فكرة استنفاد المعاني وأن الأول لم يترك للآخر شيئاً لم تكن من وحي الخصومة بين القدماء والمحدثين. وإنما هي فكرة أقدم من هذه الخصومة بكثير وقد أشار إليها زهير بن أبي سلمى وعنترة في شعرهما.

رابعاً: قضية اللفظ والمعنى كانت من دواعي الخصومة بين القدماء والمحدثين.

خامساً: يرى أن تصور مشكلة السرقات تصوراً حقيقياً لا يتم إلا في ضوء هذه الخصومة النقدية التي كانت محتدمة بين المحافظين والمجددين في العصر العباسي وفي ضوء قضية اللفظ والمعنى وموضوع الرواية والرواة وقواعد الشعر القديم المتمثلة في عموده ونهج قصيدته؛ فهذه العناصر جميعها هي موضوع متكامل، لا يستطاع فهم مشكلة السرقات إلا بعد فهمها كلها.

وهكذا من خلال مناقشته لهذه القضايا المتعلقة بالسرقات تعرفنا على رؤيته لكل آراء وأفكار العلماء الذين أثاروا هذه القضايا وأدلوا بآرائهم فيها واتضحت لنا رؤيته في قضية السرقات التي بين من خلالها أسلوب بحثه فيها أن كل هذه

القضايا ينبغي أن ينظر لها بنظرة كلية شاملة وأنه كذلك لا يمكننا تجاوز الفحص الجزئي الدقيق فكلا النظرتين تسهم في توضيح الصورة وجلائِها.

أما الفصل الرابع: مقارنة: **(مقارنة بين بحوث النقاد العرب والأوروبيين في السرقات)**.

استطاع الناقد من خلال هذا الفصل والذي يشمل الصفحات من ٢١٩ إلى ٢٤٠ من كتابه " مشكلة السرقات في النقد العربي " استطاع أن يقارن بين آراء النقاد العرب والأوروبيين في بحثهم لقضية السرقات، ووضح من خلاله الآتي:

أولاً: أن السرقة ظاهرة إنسانية عامة، وأن بحثها كان قديماً عند النقاد الأوروبيين، بل تناولوا بعض مصطلحاتها في أدبهم، وفرقوا بينها.

ثانياً: أن النقاد الأوروبيين سبقوا النقاد العرب في التفرقة بين السرقة والاحتذاء.

ثالثاً: عرض هدارة في هذا الفصل لآراء كثيرة من النقاد الأوروبيين فيما يتعلق بموضوع السرقات ومنهم:

١- شبلي Shipley	٣- بن جونسون Ben Johnson
٢- فرناندز Fernands	٤- سيرسيدني لي Sir Sidney Lee
٥- ادواردز Edwards	٧- ديموستن De Musteen
٦- شيشرون Schichron	٨- كونتليان Khontlean

كما بحث آراء النقاد الأوروبيين في عصر النهضة واستخدامهم مصطلحات السرقة عند شعرائهم.

رابعاً: يبين أن هنالك تشابه بين مناهج النقاد العرب والأوروبيين في النظر إلي المشكلة كظاهرة عامة، ثم كموضوع نقدي يقام على أسس مختلفة من الأفكار والنظريات. ويمكن إجمال نقاط التشابه في الآتي:

١- كما توجد سرقات محضة في كل أدب كذلك يوجد عدد من النقاد يهمهم إظهار ثقافتهم، وإلمامهم بآداب لغتهم، فيضعون أيديهم على كثير من السرقات غير

مدركين أنها لا تخضع لقواعد السرقة، بل تقوم على أسس فنية أخــرى يعتــرف بوجودها الثقاة من النقاد.

٢- كما كان الجاهليون في الأدب العربي محل إجلال من الــرواة والنقــاد، كذلك كان شعراء اليونان واللاتين بالنسبة للنقاد الأوروبيين وكما وجد في العــرب شعراء من المتأخرين يحاكون الجاهليين في معانيهم، كذلك اتجه كثير من الشعراء الأوروبيين هذا الاتجاه بالنسبة للشعراء الكلاسيكيين.

٣- نفر النقاد العرب والأوربيين من نقل المعاني والأساليب نقــلاً مباشــراً دون فهم لها، ودون تجديد في صياغتها والتعبير عنها. ولكن تميــز الأوروبيــون بأنهم استطاعوا منذ وقت مبكر التفرقة بين السرقة والاحتذاء.

٤- نجد في الأدب العربي ظاهرة تتلمذ شاعر على آخر كما كــان بالنســبة للمتنبي وتتلمذه وإعجابه بأبي تمام . ونجد نظيراً لهذه الظاهرة أيضــاً فــي الأدب الأوروبي،وخير مثال على ذلك الشاعر الإنجليزي (جــون كيــتس) Jon-Keats الذي قيل عنه إنه (شكسبير الثاني) إشارة إلى إعجابه بشكسبير واهتمامه بشــعره. ولكن النقاد العرب اتهموا المتنبئ بالسرقة من معاني أبي تمام ،في حين أن مثــل هذا الاتهام لم يصدر من جانب النقاد الإنجليز؛ لإيمانهم أن مثل هذه الصلة تــؤدي إلى محاكاة فنية خالصة تسمى استيحاءً أو تأثراً .

٥- لو قارنا بين شروط السرقة الممدوحة كما قررها نقاد العرب، وشــروط الاحتذاء الفني كما قررها النقاد الأوروبيون، فسنجد التطابق بينهما شديداً. وما ذاك إلا لأن السرقة الممدوحة عند العرب إنما تعني الاحتذاء بمعناه الفني، وهي التــي يرضى عنها نقاد العرب الذين لا يتعصبون للقديم.

خامساً: النقد العربي في دراسته لهذه المشكلة كان يعني بالجزيئــات عنايــة كبيرة، أضعفت جهده في الوصول إلى الأسس الفنية الشاملة للسرقات، تلك التــي وصل إليها النقد الأوروبي في يسر وسهولة، لأنه كان يعني بالمبادئ العامة. وهذا لا يمنع وجود قلة من النقاد العرب استطاعوا الوصول إلى بعض هذه الأسس حين

تناولوا موضوع السرقات بالدراسة الكلية، لا بالتناول الجزئي وأهمهم عبد القاهر الجرجاني.

سادساً: هذه الدراسة الجزئية للسرقات ترجع إلى عدم عناية النقاد العرب بالوحدة العامة للنصوص الأدبية . فهم قد نظروا إلى الأدب على أنه أبيات أو عبارات وجمل وكأنهم تأثروا في ذلك بوحدة البيت التي قامت عليها القصيدة العربية في غالب الأحيان وهذا رأي أحمد الشايب.

سابعاً: أدرك النقاد العرب مسائل لها أهميتها في موضوع السرقات كالمعاني المشتركة بين الناس، والمعاني التي تُدُولت حتى استفاضت. وتأثير البيئة الواحدة من توارد الخواطر، وتحكم الظروف المتشابهة المحيطة بالشعراء في إنتاجهم الفني. وأن الدربة والتمرس بآثار السابقين أساس هام في الشعر. ولكنهم مع ذلك استخدموا لفظ السرقة استخداماً واسعاً لا يتفق مع تلك النتائج التي تأدت إليهم من دراستهم للمشكلة.

ثامناً: عبد القاهر الجرجاني هو الذي فصل بيت الاحتذاء والسرقة؛ إذ قرر أن العبرة في الجمال الفني ليست بتجدد المعاني، ولكن بأن تختلف عليها الصور فتحدث فيها خواص ومزايا من بعد ألا تكون. وعندئذٍ لا يجوز ادعاء السرقة في المعنى، بل يجوز فيه الاختصاص والسبق، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد.

تاسعاً: غاية ما توصل إليه النقاد والأوروبيون في موضوع السرقات أنهم ميزوا بين الأنواع التالية:

١- الاستحياء: وهو أن يولد الشاعر معنى جديداً من آخر قديم.

٢- التأثر: وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره في أسلوبه وفنه.

٣- استعارة الهياكل: وهو أن يأخذ الشاعر موضوع قصيدته من أسطورة شعبية مثلاً.

٤- السرقات المحضة: وهي أخذ جمل وأفكار أصيلة وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها.

والأنواع الثلاثة الأولى يضمها لفظ المحاكاة أو الاحتذاء Imitation، وتبقى بعد ذلك السرقات بنصها Plaglarism.

عاشراً: أدرك النقاد العرب في بحوثهم من –الأنواع الداخلة في الاحتـــذاء – الاستيحاء أو (توليد المعاني)؛ فقد عرّف ابن رشيق التوليد بأنه (ليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة) (١).

وفطن بعضهم إلى التأثر كالآمدي حين اعتذر لسرقات البحتري لأبي تمام بتـــأثره به، ويرى مندور – ويوافقه هدارة في ذلك– أن ملاحظات العرب في الاســـتيحاء والتأثر كانت موجزة لأن المدارس الشعرية لم تتميز حتى عصر متأخر . وطبيعة الاستيحاء والتأثر تقتضي تتبع شعراء المدرسة الواحدة أو الأخذ باعتراف شـــاعر أنه تأثر بشاعر آخر(٢).

أما استعارة الهياكل فتكون في الأعمال الأدبية ذات الوحدة ، كقصة تتنـــاول حادثة تاريخية أو ما أشبه ذلك، مما لا نجد له مثيلاً في شعرنا العربي القديم ولهذا لم يمس النقاد العرب هذا النوع من قريب أو بعيد.

وقد لاحظ هدارة أنه على الرغم من كثرة أنواع السرقات في النقد العربـــي، فإننا لا نجـــد من بينها ما ســـماه النقـــاد الأوربيون بـــ" الســـــرقة الشـــــخصية Self plagiarism وهم يقصدون بها ترديد الشاعر لأفكاره وعبارته الشعرية من قصيدة لأخرى.

من هذا التلخيص الموجز لأهم ما في الفصـــل مـــن آراء يتبـــين المجهـــود المضني الذي قام به الناقد حتى يستخلص أهم ما وصل إليه نقاد العرب ومن ثـــم مقارنته بما وصل إليه النقاد الغربيون، وإيجاد النقاط التي اتفقوا والتـــي اختلفـــوا حولها.

---

(١) العمدة، ج١ص ١٧٦.

(٢) انظر النقد المذهبي عن العرب، محمد مندور، ص٣١٠.

ويأتي بعد ذلك الفصل الأخير في هذا الكتاب وهو الفصل الخامس تفسير: (مفهوم السرقات في ضوء الدراسات الحديثة).

تناول هدارة في هذا الفصل الذي يشمل الصفحات من ٢٤٣ إلى ٢٧٥ موقف الدراسات الحديثة من نتائج البحوث التي قام بها نقاد محدثون حول مفهوم السرقات عند النقاد العرب القدماء وحاول تفسير مشكلة السرقات في ضوئها.

وتقوم مشكلة السرقات على أسس يرى هدارة أنها متصلة بطبيعة الفن عامة والشعر على وجه الخصوص.

من هذه الأسس هي: [١].

أولاً: الإبداع الفني: ووضح فيه معنى الإلهام ومراحله وكيف أن الفنان يستمد صوره ومعانيه من مخيلته عن طريقين هما: التذكر التلقائي ، والتذكر المتعمد. وما في مخيلة الشاعر ليس إلاّ الآثار الشعرية التي قرأها والتي لا بد من وجودها ليستطيع الشاعر الإبداع.

ثانياً: الإطار الشعري: بين من خلال حديثه عنه أهمية التراث الشعري بالنسبة للشعراء وأوضح أن الإطار الشعري لا يتعارض مع التجديد، وأن تقارب الإطار الشعري بين شاعرين ينتج فناً متشابهاً، فمن الطبيعي أن يتشابه إنتاج شعراء العرب لأن إطارهم الشعري يكاد يكون واحداً بسبب قيود عمود الشعر ونهج القصيدة.

ثالثاً: الإطار الثقافي: ومعناه أن الشاعر خاضع لظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وظروف اللغة والعصر. وأوضح الناقد هنا أن نقاد العرب قد توصلوا إلى فهم تأثير الإطار الثقافي، وذكر معنى التوارد عندهم، وأنه لا يتصل بنوعي التذكر وإنما يتصل بالإطار الثقافي.

رابعاً: الأصالة والتقليد: بين أن عناصر الإلهام قديمة ولكنها بحاجة إلى عناصر جديدة تبتكرها موهبة الشاعر وأصالة شخصيته. وفسّر معنى الابتداع عند

---

(١) انظر الصفحات من ٩٣ إلى ١٠٥ من هذا البحث.

العرب وتغاليهم فيه وأن هذا التغالي كان سبباً في دخول الصنعة في الشعر العربي. ثم فرّق بين التحوير الفني و " التحوير الملفق "، فالأول أساس الفن العظيم، والثاني يؤدي بالشعر إلى الانهيار والجمود . وقد دفع بعض النقاد الشعر العربي إلى هذا التحوير الملفق بإدعائهم سرقات موهومة في المعاني المشتركة والألفاظ المتداولة مما أدى بالشعر العربي إلى فترة ظلام وجمود.

وبذلك الطواف عبر كتابه " مشكلة السرقات في النقد العربي " يمكن أن ستخلص أهم سمات منهجه النقدي في دراسة قضايا النقد العربي القديم:

١- يتميز بنظرة شمولية للقضايا التي يطرحها ويمكن أن نلمح ذلك من خلال مناقشته لقضية " السرقات الأدبية "* إذ أنه ربط هذه القضية بقضايا أخرى في النقد العربي رأي صلة وثيقة فيما بينها وتبين من خلال هذه الدراسة أنه يستطيع أن يجعل القارئ يلم بالقضية من كافة جوانبها ويرى الوشائج الوثيقة بينها وبين القضايا التي قرنها بها.

٢- ومما يدخل في إطار هذه النظرة الشاملة محاولته ربط القضية بالدراسات الحديثة فلم تعد مشكلة السرقات مشكلة من مشكلات " تاريخ النقد العربي " بل صارت قضية لها أبعاد أكثر عمقاً ويمكن الإفادة من أسلوبه هذا في تطوير النقد العربي والنظر إلى القضايا بزاوية مختلفة وأكثر معاصرة.

٣- من سمات منهجه الاستقصاء الدقيق ومناقشة المشكلة بصورة عميقة ومتابعة جذورها الضاربة في أعماق تاريخ النقد. مصحوباً بدقة في إيراد النصوص والاستشهاد بآراء النقاد القدامى والمحدثين في كل رأي يذكره.

٤- الصراحة التامة في إبداء الرأي مصحوبة بما يلازمها من صدق وأمانة ويُلاحظ أن هذه الصرامة دافعها حب المعرفة والبحث عن الحقيقة لأنها تسري على كل من أورد رأيه قديماً أم معاصراً مخالفاً لرأيه أم موافقاً له.

---

* هذه النظرة نراها واضحة في تحقيقه في كتاب "سرقات أبي نواس" لمهلهل بن يموت بن المزرَّع الذي نشرته دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٧م.

المبحث الثاني

منهجه في دراسة قضايا النقد العربي الحديث

أ- منهجه في دراسة قضية الالتزام في الأدب:

هي من أهم القضايا التي ناقشها هدارة وحاول من خلالها توضيح العلاقة بين الأدب والأخلاق والتربية.

وللإجابة عن الأسئلة التي يمكن أن تثار حول هذه القضية طاف بنا الناقد على آراء عدد من النقاد العرب والأوروبيين قدامى ومحدثين، وكعادته ربط بين هذه القضية والقضايا النقدية التي رأي أن لها صلة بها ومنها قضية (الصدق والكذب) وقضية (اللفظ والمعنى).

ويمكن إجمال ما قاله بهذا الصدد في الآتي:

أولاً: تحدث عن وظيفة الشعر وما له من غاية نفعية أو تعليمية أو تهذيبية، وعن اختلاف النقاد العرب القدامى حول النقد الأخلاقي. وذكر أن مبدأ الالتزام الأخلاقي كان تياراً قوياً يمتد في عصور مختلفة وبيئات فكرية متباينة وتعرّض لآراء عدد من النقاد منهم محمد بن سلام الجُمحي وابن قتيبة وقدامة بن جعفر.

ثانياً: تحدث عن جدل الغربيين حول النقد الأخلاقي، فذكر أن الجدل حول علاقة الشعر بالقيم الأخلاقية لم يهدأ منذ عصر اليونان حتى الآن، وأنه لن يهدأ طالما ارتبط الشعر بالحياة والمجتمع والإنسان.

واستعرض آراء نقاد من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانتهى إلى القول بأن النقاد الغربيين لم يستطيعوا أن يبعدوا الفنون عامة والأدب خاصة عن دائرة الأخلاق أو الهدف والغاية.

ثالثاً: كثير من النقاد الغربيين يقدرون دور الأدب الاجتماعي ويرفضون في الوقت نفسه أن تفرض عليه غاية سياسية أو اجتماعية معينة لئلا ينقلب إلى دعاية وهؤلاء على طرف النقيض من الجبرية الشيوعية في الأدب.

رابعـاً: تطرق للحديث عن (حرية الإبداع) باعتبارها من القضايا المرتبطة بقضية الالتزام وردّ على دعاة الحرية المطلقة الذين ذكروا أن القرآن الكريم وضع قيوداً على الشعر كبلته فلم ينطلق إلى آفاق رحيبة. وردّ عليهم بأن الدين مع الحرية ولكن ليس على إطلاقها.

خامساً: تعرض لقضية (الصدق والكذب) لصلتها بالالتزام وهو يرى أن الشاعر غير مطالب بالصدق الواقعي وعرض أفكاره وأحاسيسه عرضاً أميناً بل يجوز له أن يسبغ عليها شيئاً من الخيال.

سادساً: تحدث عن قضية (اللفظ والمعنى) وبين ما في القضية من اختلاف في وجهات النظر بين أصحاب الألفاظ وأصحاب المعاني، ثم توقف عند الذين نظروا إلى اللفظ مرتبطاً بالمضمون وهم الذين عبروا باللفظ عن الإبداع الفني في تشكيل الشعر وصياغته ولفت الأنظار إلى موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية النظم واتصالها بمفهوم الالتزام حين قال:" يفسر الجمال الفني للشعر بما يحدثه في النفس من هزة وافتتان ....." (١).

فلا يمكن التمييز في النظرة إلى التجربة الفنية بين الصورة والمضمون.

ب- منهجه في دراسة قضية: الحداثة في الأدب العربي:

تمثل هذه القضية محوراً مهماً ونقطة انطلاق لمعظم آراء هدارة في الأدب والنقد الحديث ويمكن عرض آرائه في هذه القضية على النحو التالي:

أولاً: فرّق بين العصرية والحداثة، فالأولى تعني إحداث تغيير في المفاهيم السائدة عبر الأجيال نتيجة وجود تغير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن، أما الثانية فهي مذهب فكري يستهدف الحركة الإبداعية ويدعو إلى التمرد على الواقع بكل اتجاهاته السياسية والاجتماعية.

---

(١) انظر مقال الدكتور محمد مصطفى هدارة بعنوان " الأدب الإسلامي بين جمال الفن وحدود الالتزام " نقلاً عن مصطفى هدارة (بحوث ودراسات) ص٦٣.

ثانياً: تعتمد الحداثة على نظريات حاولت تفسير العالم مثل نظرية دارون والنظرية الماركسية ونظرية فرويد ونظرية نيتشة الإلحادية والفلسفة المثالية.

ثالثاً: رواد الحداثة العربية يحاولون التأصيل لهذا المصطلح بحيث يبدو ضارباً بجذوره في التراث القديم فاختلط لديهم معنى المعاصرة بمعنى الحداثة.

رابعاً: رد على رواد الحداثة من العرب الذين اتهموا المجتمع العربي القديم بالجمود، من خلال استعراضه لظواهر التغيير والتطور في العصر الأموي.

خامساً: المعاصرة عند هدارة تعني التجديد بصورة عامة دون ارتباط بمفاهيم وفلسفات معينة.

سادساً: يرى أن دعاة الحداثة رفضوا النموذج التراثي في الشعر في موسيقاه وشكله الفني وقلدوا النموذج الغربي فيما أطلقوا عليه (الشعر الحر).

سابعاً: موقف الحداثة من اللغة – في نظره – لا يقتصر على رمزية الألفاظ وتغيير مدلولاتها بل يتعدى ذلك إلى تدمير التراكيب اللغوية، وإهمال عناصر الربط في الجملة.

ثامناً: يرى ناقدنا أن هناك حداثة في الأدب القديم ولكنها بمعنى المعاصرة، أما الحداثة التي تعني نظرية ذات جذور ضاربة في الفلسفات والمذاهب والنظريات الأوروبية فهي ليست حداثة عربية سواء في القديم أم الحديث.

ج- منهجه في دراسة النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث:

تحدث هدارة عن التصوف باعتباره ظاهرة إنسانية عامة، ليس محدوداً بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية، ورصد وجود التصوف بهذا المفهوم في الشعر العربي الحديث متجولاً بين عوالم عدد من الشعراء المحدثين من مختلف الدول العربية، وخلص من خلال هذا الطواف إلى الآتي:

أولاً: النزعة الصوفية في الشعر الحديث لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بمذهب أدبي بعينه فقد توجد في أي مذهب ولكن المذهب الرومانسي هو الأقرب إلى الصوفية.

ثانياً: ناقش آراء عدد من الفلاسفة الأوروبيين في القرن الثامن عشر حول قضايا عن الموت والزمان والمكان والوجود والعدم، وقد انتهى الأمر بهؤلاء الفلاسفة إلى اختيار أحد أمرين الدين أو العقل. وقد ناقش هدارة هذه القضايا لاعتقاده بأنها قريبة من واقعنا الديني والفكري، فهي قضايا إنسانية عامة لها ما يماثلها في بيئتنا وثقافتنا.

ثالثاً: يعزو حضور الاتجاه الصوفي بمعناه الإنساني العام في التفكير الأوروبي إلى النظرة التشاؤمية إلى الحضارة الحديثة التي أحدثت في الإنسان تأملاً روحياً.

رابعاً: يرى أن من أهم ظواهر النزعة الصوفية في الشعر الحديث الانسحاب من الحياة ومعناه إقصاء العقل بصورة متعمدة عن الأشياء التي يمكن أن تتجاوز حقائقها الظاهرة والشعور الكامل بالتحرر من القيود كافة والتي تشعر الإنسان بعبوديته.

خامساً: ويلحظ هدارة أيضاً عدداً من الظواهر في الشعر العربي الحديث والتي أجد أنها متشابهة لذا أوردها معاً وهي ظاهرة (التبصر) أو رؤية الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة، لأن الإنسان الذي يخوض التجربة الصوفية، يرى الأشياء من داخل نفسه.

وهناك ظاهرة أخرى تقترن بظاهرة (التبصر) وهي القدرة على النفاذ في النفس البشرية وفي الكائنات وهي ظاهرة (الاستبطان الواعي) فالشاعر هنا يحاول الوصول إلى أغوار نفسه.

وربط ناقدنا بين الصوفية وظاهرة (الغموض) وذلك أن للصوفية وسائلهم في إدراك الأشياء والتعبير عنها والإحساس بها. وضرب مثلاً للشعراء العرب ذوي الاتجاه الغامض في العصر الحديث بالشاعر علي أحمد سعيد(أدونيس) والذي تمتزج فيه السريالية بالصوفية.

وقد رصد هدارة أثر الصوفية في الشعر الحديث في عدد من الظواهر الأخرى مثل الإحساس بالقلق، والغربة، والحزن، بل ربط بينها وبين التمرد

والثورة على الأشكال الموروثة ومحاولة إحداث صدمة للواقع وما تواضع عليه الناس.

سادساً: يفرّق الناقد بين المعنى في النظرة الفلسفية وفي التجربة الصوفية؛ ففي النظرة الفلسفية له دلالة تجريدية محددة بدقة وفي الصوفية له كثير من الدلالات.

سابعاً: يرى أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم فكانوا يتجاوزون في أشعارهم الدلالة اللغوية للألفاظ ويعتمدون على الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات أو ما يسمونه بنظرية التراسل وكذلك يعتمدون على الموسيقى اعتماداً كبيراً في الإيحاء بالمعنى، كما يعتمد الصوفي عليها في حلقات ذكره.

ويمكن إجمال سمات منهجه في دراسة قضايا النقد العربي الحديث في الآتي:

١- الموضوعية والعلمية في تناول الموضوعات والقضايا أول ما يُلحظ في دراسته لقضايا الأدب العربي الحديث، وتتضح هذه الموضوعية في الوضوح الذي تتسم به آراؤه في مجمل القضايا التي ناقشها في كتاباته وخاصة قضايا الأدب الحديث ونلحظها أيضاً في المنهج العلمي المتجرد الذي إلتزمه الناقد عندما تصدى لنقد القضايا المثارة في الساحة الفكرية والأدبية . فكان مثالاً للصدق والنزاهة في تعامله مع النصوص التي يوردها في دراساته.

وقد دعم ناقدنا هذا المنهج العلمي بزاد وافر من الثقافة المدعمة بسلاح المثابرة والصبر.

٢- الموسوعية* والشمولية في النظر للقضايا ومناقشتها من كافة الجوانب؛ فهو يستصحب كل الملابسات التي تحيط بالقضية ن قريب أو بعيد فيشرح القضية شرحاً مفصلاً واضعاً لمؤثرات البيئة المكانية والزمانية والعوامل الثقافية والسياسية التي يمكن أن تشكل فرقاً أو تحدث أثراً.

---

* انظر كمثال كتابه "التجديد في شعر المهجر" ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٥٧م، وهو من أوائل الكتب في شعر المهجر، تناول فيه شعر المهجر من كافة جوانبه مبيناً مظاهر التجديد فيه وشارحاً أسباب الهجرة ودوافعها.

٣- التناول الواعي الدقيق لكل قضية سبر أغوارها وحاول كشف خباياها ومعرفة جذورها ونرى ذلك في ربطه لقضايا الأدب والنقد الحديث في العالم العربي بقضايا الأدب والنقد في العالم العربي لعلمه بمدى التأثير الذي وقع على المجتمعات العربية من قبل الفلسفات والنظريات الغربية في العصر الحديث بل إنه يبرهن على هذا الارتباط من خلال القراءة الواعية العميقة للنتاج الإبداعي للأدباء والشعراء والمفكرين العرب.

٤- المعاصرة: بالرغم من احتفائه الكبير بالتراث الثقافي المعرفي للعرب والمسلمين إلاّ أنه لم ينس أن يربط نفسه بالعصر وقضاياه وهمومه لإدراكه مدى التأثير الذي يحدثه الماضي الثقافي ودوره في تكوين الإنسان وتشكيل هويته ولكنه أيضاً يعرف ما للحاضر من سطوة في فرض أفكاره وصياغة مستقبل الإنسان . لذلك جاءت كتاباته مواكبة لمتطلبات العصر مستصحبة للماضي وتراثه.

وهكذا جمع هدارة – في مزيج نادر – بين الأصالة والعاصرة وما من قضية قديمة إلاّ ورأينا له فيها نظرة تعيدها مفعمة بالحياة إلى الواقع، وما من قضية جديدة إلا كشف لنا أن لها أصلاً قديماً وذكراً في الماضي.

المبحث الثالث

النقد التطبيقي

أ/ نماذج من النقد في كتابه (تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان)

كتب محمد مصطفى هدارة كتابه القيم تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان عام ١٩٧٢م وقدّم من خلاله صورة متكاملة للأدب السوداني الحديث مرتبطاً بحياة السودان السياسية والاقتصادية والاجتماعية وبقضاياه الفكرية وقد قسم الكتاب إلى ثمانية فصول.

تحدث في الفصل الأول عن المجتمع السوداني وبواكير النهضة، وفي الفصل الثاني عن الصراع الفكري في المجتمع السوداني، أما في الفصل الثالث تحدث عن التيار التقليدي المحافظ وفي الرابع عن الشاعر محمد سعيد العباسي والفكرة الوطنية في شعره، وفي الفصل الخامس للدكتور عبدالله الطيب المجذوب والكلاسيكية المتكلفة الزائفة، وفي الفصل السادس تحدث عن التيار الرومانتكي المجدد، وكتب عن الواقعية واتجاهاتها في الفصل السابع، أما الفصل الثامن والأخير فقد خصصه لنقد دراسات وأشعار سودانية تناول فيه دراسة نقدية لكتاب: "الشاعر السوداني محمد سعيد العباسي" تأليف الدكتور عبدالله سامي ودراسة نقدية لديوان "أغنيات في المساء" للشاعر عوض مالك ودراسة لست قصائد للشاعرة الرضية آدم ونقد وتحليل لديوان "الضياء والحريق" للشاعر الدكتور الزين عباس عمارة ووفقه مع ديوانه "مع رياح العودة".

وكنموذج لنقده نتناول ما كتبه في هذا الكتاب الضخم شكلاً ومضموناً عن التيار الرومانتيكي المجدد والواقعية واتجاهاتها في الفصلين السادس والسابع على التوالي ونبدأ بالفصل السادس "التيار الرومانتيكي المجدد":

تعرض ناقدنا في هذا الفصل لعدد من الشعراء الذين ينتمون لهذا التيار محللاً لقصائدهم مبيناً سمات المذهب الرومانتيكي من خلال تحليله، ومن هؤلاء الشعراء مثلاً الشاعر حمزة الملك طمبل يقول: "... ومما لا شك فيه أن هذه الثورة وهذا السخط على أمور ينكرها الرومانتيكيون في مجتمعهم يتصلان اتصالاً

وثيقاً بروح الكآبة التي هي سمة مميزة للمذهب الرومانتيكي، فالشاعر الرومانتيكي الذي ينشد المثل الأعلى باعتباره قمة السعادة للفرد يصطدم بالواقع المر، فتغيم أمامه الرؤى ويصبح في حالة من القنوط واليأس تدفعه دائماً إلى إظهار اللوعة والألم، بل تدفعه أحياناً إلى طلب الموت الذي يعتبره راحة كبرى من عناء الحياة الواقعية المرة، يقول حمزة الملك طمبل:

يا ويح نفس منذ كا * نت وهي ترسف في سجون

آمنت أن الفرد فو * ق الأرض أحقر ما يكون

مولاي لو خيرتني * لاخترت أني لا أكون.[1]"[2]

ويقول عن إدريس جماع: "أما إدريس جماع فهو يغنى دائماً للألم يستعذبه حيناً ويحاول أن يسمو عليه حيناً آخر، يقول:

على الخطب المريع طويت صدري * ونُحت فلم يفد صمتي وذكري[3]

وهو لا يختلف عن الرومانتيكيين الآخرين في طلب الموت باعتباره مخلصاً من سجن الجسد الذي يتعذب في هذا الواقع، فهو يقول:

فقد جعلتني ليالي العذاب * ألذ الممات على بغضه

وما كان عيشي هنيئاً فأذ * كر ما كان بالأمس من غضِّه[4]

وإدريس محمد جماع صاحب هذه الأنات الدامية من الحالات القليلة النادرة في تاريخ الشعر الرومانيكي التي تعبر أبلغ تعبير عن هذا الانفصال بين العالم المتخيل الذي يبنيه الرومانتيكي برؤاه وأحلامه، وبين العالم الحقيقي". [5]

---

(١) ديوان الطبيعة- ص ١٩١.

(٢) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان- محمد مصطفى هدارة- دار الثقافة بيروت ١٩٧٢م-ص ٢١٦.

(٣) ديوان: لحظات باقية: إدريس محمد جماع، دار الفكر، الخرطوم، ط٣، ١٩٨٤م، من قصيدته "صوت وراء القضبان" ص٨٦.

(٤) المرجع نفسه من قصيدته "ظلمات وشعاع" ص٦٤.

(٥) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان- ص ٢١٨.

ويبدأ ناقدنا في ربط أو تفسير الرومانتيكية في ضوء دراسات علم النفس حتى يمكننا فهم الطريقة التي يفكر بها الرومانتيكيون فيقول:

"والدراسات النفسية والعقلية تفسر انفصام الشخصية عن الواقع فترجعه إلى عدة أسباب أولها الكبت الذي يعطل النمو الاجتماعي والانفعالي للفرد ثم العقد النفسية التي تنشأ عن خبرات مؤلمة متكررة، وثالثها عقدة النقص التي تنشأ من نقص جسماني أو عقلي أو اجتماعي أو اقتصادي وقد يكون هذا النقص حقيقياً في الوسط المحيط بالفرد، وقد يكون متوهماً لا يوجد إلا في مخيلته ويقول العلماء إن الاضطراب العقلي كثيراً ما ينشأ نتيجة للاضطراب النفسي".(١)

ويواصل هدارة الحديث عن الرومانتيكية وخصائصها ومنها:

الإحساس بالألم والشعور بالغربة فيقول: "ومع الإحساس بالألم نجد الهادي آدم يشعر بالغربة أيضاً في هذا العالم فهو يقول:

غدونا إلى زمن قلب * تنافس فيه الأسود والظباء
وتسبق في حلبتيه السلاحف * إن نازعتها الجياد الفضاء
كذلك أيامنا ما دريت * أأجدر بالذم أم بالرثاء(٢)

ثم يتحدث عن غربته التي تقترن بإحساسه بالألم فيقول:

يا رفاقي تعجلتني الليالي * مسرعات فجئتُ قبل أواني
كنت سراً أعيا مغالبة الد * هر وضافت به خبايا الزمان
فتلفت في الحياة غريباً * بين أهلي وجيرتي ورعاني

ثم يصرخ بوجود خلاف حاد بين عالم الواقع وعالم الخيال فيقول:

عالمي لم يحن ومازلت أرجوه * وأهفو لعالم غير فان
ليت شعري أذلك الكون حق * أم خيال مضلل وأماني(٣)

---

(١) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان- ص ٢١٩.

(٢) الأعمال الكاملة للهادي آدم، ديوان كوخ الأشواق ط١، الناشر مؤسسة أروقة للعلوم والثقافة، الخرطوم ٢٠٠٢م، الطباعة مؤسسة الصالحاني دمشق من قصيدته "الغريب" ص ١٦.

(٣) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

ولهذا نراه يلجأ إلى "كوخ الأشواق" يستعيد آلامه في صمت متحسراً على وهم الحياة التي عاشها:

من كوخ أشواقي أطل على معالم ذكرياتي
وأظل أدفن في جوانبه الكئيبة أمسياتي
أهفو إلى الفجر الحبيس وراء لمع الترهات
شابت على أعتابه الثكلى كواعب أمنياتي
وذرفت أيامي الحبيبة فيه من ماض وآت
جارت عليهن الحياة فعشن في وهج الحياة.[١]"[٢]

ثم يورد ناقدنا أشعاراً للشاعر محمد محمد على من ديوانه: "ألحان وأشجان" والشاعر أبوالقاسم عثمان وديوانه "في ظلال الهجير" وقصيدة "انتصار الشباب" من ديوانه "ديوان الصدى الأول".[٣]

ويواصل حديثه عن سمات الرومانتيكية فيقول: "ونتيجة لإحساس الرومانتيكي العنيف بضجيج الحياة من حوله وقسوتها عليه وشعوره بالمرارة والألم كما يتضح من الأمثلة التي قدمتها نراه يحاول الهروب من الواقع لتجنب هذا الصراع المروع في نفسه بين عالم الخيال والواقع، ذلك الصدام الذي يفقده حياته، أو يفقده عقله كما حدث لإدريس جماع".[٤]

ويعدد هدارة وسائل الرومانتيكيين للهروب من الواقع فيقول: "فالهروب إلى الموت وسيلة من بين وسائل كثيرة اصطنعها الرومانتيكي لرفض حياة الواقع التي تتصادم مع "مثله الأعلى"، كذلك نجد الرومانتيكي يهرب إلى عالم الطفولة، المرحلة الوحيدة التي يشعر الإنسان فيها بالسعادة.

---

(١) ديوان كوخ الأشواق.

(٢) تيارات الشعر العربي المعاصر- ص ٢٢١.

(٣) انظر المرجع نفسه الصفحات ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣.

(٤) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان-ص ٢٢٦.

لهذا نجد محمد أحمد محجوب يكتب قصيدته "آدم الصغير"[١] ليسترجع أيام الطفولة أو ينسحب من التجربة الخارجية إلى تجربة داخلية"[٢].

ويضرب مثالاً آخر بهروب الرومانتيكي إلى عالم الطفولة السعيد بالشاعر التجاني يوسف بشير ويستشهد بأبياته التي يقول فيها:

يفرح الطين في يدي فألهو * جاهداً أهدم الحياة وأبني
كم أشيد الحصا قصوراً وكم * أكبر من شأنها وأقدر شأني
وطني في الصبا الدُّمى والتماثيل * ونفسي ومن أحب وخدني[٣]

ويقول هدارة:

"ويتحدث التيجاني أيضاً عن المعهد العلمي" الذي شهد صباه وبرغم قسوة ذكرياته عنه قائلاً في تحسر على أيام صباه أو سنواته البيض:

ودعت غض صباي تحت ظلاله * ودفنت بيض سني في محرابه.[٤]"[٥]

ومن صور الهروب لدى الرومانتيكيين – كما يرى هدارة– اللجوء إلى الطبيعة فالشاعر لا يصفها لذاتها من حيث هي تكوين جمالي معين، ولكنه يجد فيها الملاذ للبعد عن الواقع، وعن العالم المصطنع الذي تمنع الانطلاق فيه العادات والتقاليد، والرومانتيكي لا يصف الطبيعة وصفاً خارجياً مجرداً، ولكنه يجعل كل

---

(١) نشرت القصيدة في مجلة الفجر المجلد الأول يناير ١٩٣٥م ص٧١٨ – ٧٢٠.

يقول فيها: تارة يبكي وطوراً يلعب
أما تراه لا يبالي
يتمنى، يترجى، يتدلل
يكتم الغيظ، يظهر الحب
يطلب النجم ويبكي إن فشل

(٢) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، ص٢٢٧.

(٣) ديوان إشراقة التجاني يوسف بشير ص ٥١.

(٤) المرجع نفسه ص ٧٧ – ٧٨ .

(٥) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان– ص ٢٣٠.

مظهر من مظاهره جزءاً من نفسه، يستجيب له بشتى عواطفه ورغباته، ويقيس حاله به ويضفى عليه حياة ووجوداً مستمدين من حياته ووجوده.

وكمثال يورد أبيات حمزة الملك طمبل في وصف شجرة هرمة خلع عليها كل أوصاف الإنسان ووجوده عندما يقول:

ذهب الشباب فأطرقت * إطراق شيخ يائس

قد ودع الدنيا وما * فيها بوجه عابس

صمتت وربة صامت * يسديك وعظ النابس[1]

هذه أمثلة لما كتبه في هذا الفصل عن الاتجاه الرومانتيكي المجدد ونرى الجهد الواضح الذي بذله الناقد حتى يوثق لأكبر عدد من شعراء هذا التيار قارئاً متذوقاً وناقداً محللاً لأشعارهم.

وتحدث في الفصل السابع عن الواقعية واتجاهاتها وممن تناول أشعارهم بالنقد الشاعر صلاح أحمد إبراهيم وقال عنه: "ليس من شك في أن صلاح أحمد إبراهيم من شعراء الفكرة الذين يهتمون بعمقها وأبعادها وشمولها وارتباطها بالقيم الإنسانية، أكثر من أي شيء آخر في الفن الشعري، كما نراه من أكثر شعراء الواقعية الاشتراكية بمعناها الإنساني العام اهتماماً بوحدة العمل الفني وانسجامه وترابطه، وهو يحاول محاولة صادقة أن يبعد عن "الغنائية" إلى حد ما بأسلوبه القصصي المتميز الذي لا يعنى به مجرد القصة أو الحكاية، ولكن يريد منه وسيلة تعبيرية عن الروح الدرامية التي تمثل الإنسان في حالاته المختلفة بنوازعه وعواطفه، وتمثل الصراع بين القوى العديدة التي تزخر بها الحياة، وتمثل التناقضات نفسها الموجودة في كل مظاهر الحياة من حولنا".[2]

يقول صلاح أحمد إبراهيم في قصيدته التي أوردها هدارة:

أفكاري تتطاير من حولي مثل الغربان

---

(١) ديوان الطبيعة ص

(٢) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٣٦، ٤٣٧.

كنوارس جائعة سوداء تهم بأكل عيوني
كالغربان
وخيالات تتهاوى نحوي منقضة
يأس وظلام
انشق البحر ووقفت أمامي فوق الموج كحورية
وعلى رأسك إكليل من نور
ووشاح فيه نفائس قاع البحر السحرية
وروائع ما تحويه كنوز القصص الأسطورية
ويداك تشيران إليَّ
فتبدد من ليلي الأحزان
ويردد صوتك في أذني:
ما أروع أن يحيا الإنسان
ما أبدع أن تزدهر الفرحة
وتعود الأفكار البيضاء، تعود البهجة والألوان[1]

وهذه القصيدة الجميلة تستحق وقفة ففيها تناسق وتوافق بين الفكرة والصورة والتعبير فقد حشد لنا الشاعر هنا هذا الصراع بين اليأس والأمل في نفسه فأفكاره كالنوارس الجارحة تارة، وكالغربان تارة أخرى، تحاول أن تقتل كل أمل في نفسه وكأنه استسلم لها ولكن فجأة تشق أمواج اليأس والظلام صورة محبوبته فتفعل في نفسه فعل السحر وتحمل هذه الصورة كل معنى جميل يبدد اليأس والخوف ويستبدلهما فرحاً وبهجة وألوان.

وقد أراد الشاعر أن يجعل هذا الصراع بين اليأس والأمل في نفسه نموذجاً يصلح أن ينطبق على أي إنسان فجعل حديث محبوبته حديثاً لكل إنسان فقالت: "ما أروع أن يحيا الإنسان".

---

(١) غابة الأبنوس: صلاح أحمد إبراهيم، مكتبة الحياة، بيروت ص ٣٧-٤٢.

وربط هدارة بين الشاعر صلاح أحمد إبراهيم والشاعر محمد عثمان صالح "كجراي" في ديوانه: "الصمت والرماد" على بعد ما بين الشاعرين في التكوين الثقافي.

وفي رأيه أن ديوان كجراي "الصمت والرماد" ينتصب شامخاً بين شعراء الواقعية في السودان وهو يضم شعره بعد عام ١٩٥٦م ولهذا نحس منه استيعاباً رائعاً وتمثيلاً حقيقياً لمضمون واتجاهات حركة الشعر الحر أو التقائهما الطبيعي مع المذهب الواقعي.*

وكجراي – عند هدارة– يلتقي مع صلاح أحمد إبراهيم في عمق الفكرة ووحدة العمل الفني ولكنه يتميز بخصائص تجعل له طريقاً خاصاً في المدرسة الواقعية مثل الموسيقى التي تتناغم مع المضمون وتتماوج مع المواقف بشكل أخاذ وصوره الغريبة المتراكمة تضم جزئيات كثيرة ذات قدرة لا حد لها على التحليل والشرح للدلالات التي يحتويها المضمون، وهو لا يستخدم كثيراً عنصر الأسطورة أو أحداث التاريخ في تصوير تلك الدلالات. وهو مولع ببدء قصائده بمطالع غريبة تشد الانتباه لما فيها من تصوير إيحائي لشيء مبهم يثير التساؤل والخيال وهو إلى جانب ذلك كله قادر على استخدام الرمز ليرسم صوراً تعبيرية دقيقة عندما يريد إلقاء بعض الظلال على المضمون.

وكجراي شاعر ثوري ينفعل بأحداث وطنه ولا يغيب عن بصره العالم العربي والقارة الأفريقية ليغنى نضالهما. (١)

وهو في قصيدة "تشرين والرياح" يعنى الاستعمار حين يقول:

تشرين يا أنشودة الجفاف
يا موجة من الرياح تغمر الضفاف
يا موسم الصقيع

---

* ورد في الصفحات ١٤٢ وما بعدها من هذا البحث حديث من الشعر الحر وعلاقته بالواقعية.

(١) انظر تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٣٧، ٤٣٨.

يا موجة من الثلوج تخنق الربيع
وتطمس الدروب
وتنفث الرعب على القلوب
تنحَّ عن ديارنا فنحن لا نعرف معنى الخوف
قد شربت أجسادنا
دفء الضياء في غمار الصيف
... ...
أبعد عن القرى
لا لم نعد نطيق أن نرى
دروبنا موحشة محدودة
أرواحنا تائهة مفقودة
أطيارنا ميتة موءودة
تنحَّ عن ديارنا يا موسم الصقيع
يا قبضة من الثلوج تخنق الربيع[١]

ويرى هدارة أن كجراي لا يعتبر فقط شاعر الثورة ضد الطغيان والاستعمار، ولكنه أيضاً يصور الأوضاع الاجتماعية الفاسدة التي تتحكم فيها الطائفية المتوسلة بالدين لتثرى على حساب الشعب، ونرى هذه المعاني واضحة في قصيدته "ساقية الظلام" التي يصور فيها الريف السوداني بكل معتقداته مستخدماً أسلوباً قصصياً يشبه ذلك الذي في فن صلاح أحمد إبراهيم، من ناحية التوسل بهذا الأسلوب إلى التعبير القريب من الناحية الدرامية[٢]، يقول:

عند الغروب وفي تمام الخامسة
مازلت أذكرها

---

(١) الصمت والرماد: محمد عثمان صالح كجراي، مكتبة الحياة بيروت، ١٩٦٠ ص ١٦-١٨.

(٢) انظر تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٤٣، ٤٤٤.

وأذكر وقع أقدامي على قلب الحقول اليابسة
والأرنب المذعور يقفز
في تمام الخامسة
كنا نسوق شياهنا والشمس تجنح للأفول
وترن أصداء الطبول
من قلب قريتنا التي كانت تنام على الظلال
القرية الغبراء ترقد بين أحضان الجبال
وعلى شوارعها تفوح روائح الروث المبعثر بين أسوار البيوت
وغداً تموت
حتى الحجارة يا عمالقة الظلام غداً تموت
وكما تطل هياكل الموتى إذا ما بعثرت يوم النشور
كانت تطل الوحشة الخرساء من دِمن القصور
لا شيء ينطق بالحياة سوى الخفافيش التي
تسعى طوال الليل تخترق الأثير ولا تنام
وصرير أسراب الجنادب في متاهات الظلام
في ذات يوم
اكتظت الطرقات في حارات قريتنا بالآف الرجال
يتجمعون على الدروس السمر آلاف الرجال
من كل لون
وتوافد الأعراب في الخيل المسومة التي
كانت حوافرها تجوب السهل ترقص بين أودية الرمال
وتظل تركض في جموح الصافنات على ميادين القتال
وعرائس"النوراب" يحملن السلاسل
والأعين المتطفلة
صرخاتها لهف تمزق بين أوعية الجمال

ويستمر في ذكر هذه الصور التي تمثل واقع الريف في شرق السودان إلى أن يقول:

وعجائز المتسولين وبعض أبناء السبيل
الراقدين على الرصيف
الجوع يدفعهم إلى الأبواب يلتمسون الرغيف
وهناك بين طوابق القصر المنيف
مازال يقبع شيخنا الورع الحصيف
مازال يسبح بين عالمه الذي غمرته رائحة العطور
وعيونه الرملية الغبراء مازالت تدور
مازال يرتقب الهدايا والنذور
وغداً يموت
ويشيد النقباء أعمدة الضريح
وتدور ساقية تروغ معجزة المسيح[١]

ويعلق هدارة على هذه القصيدة قائلاً: " وليس من شك من أن وحدة العمل الفني المتماسك، بالإضافة إلى ترابط الأجزاء القصصية في هذه القصيدة هي التي أجبرتنا على نقلها بأكملها دون أن نستطيع حذف سطر واحد منها، لأن الشاعر – في الواقع – بناها بناء درامياً يعتمد على المواقف المتشابكة المتساندة لتصوير المضمون وعلى تصويره الرائع للإنسان في هذه البيئة، ولتناقضات الحياة التي تتضح في وضع هؤلاء الجائعين إلى جانب السيد المتخم".[٢]

يصف الشاعر هنا صورة مألوفة لقرية في الشرق، ويبدأ بمطلع مشوق كما ذكر هدارة من قبل وكأنه يبدأ بقص حكاية واختار وقت الغروب لما فيه ظلال موحية، من حزن وغموض يناسب القرية وواقعها وما يدور فيها من أحداث.

---

(١) ديوان الصمت والرماد ص ٦٧-٧١.

(٢) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٤٦.

وهو استهلال موفق استطاع به الشاعر عكس الواقع وتصويره فالقرية تعانى الفقر والجفاف نلحظ ذلك من قوله: "وأذكر واقع أقدامي على قلب الحقول اليابسة"، وهي قرية معزولة ونائية "القرية الغبراء ترقد بين أحضان الجبال"، ومسجدها قديم ولكن قبابه بني عليها العنكبوت فهو مسجد مهجور لا يُعتني به.

والقرية التي تعانى الفقر والجوع لا تكتظ شوارعها بالناس إلا عندما يأتي إليها المتسولون والجوعى يلتمسون الرغيف من صاحب القصر المنيف، الذي يصفه بالجفاف والجمود حيث يقول: "وعيونه الرملية الغبراء مازالت تدور" وهو يرتقب الهدايا والنذور لكنه سيموت وسيصبح قبره ضريحاً يُزار وتدور الساقية من جديد.

ويستعرض ناقدنا صوراً كثيرة للشاعر كجراي ويتناولها بصورة عامة مستنتجاً منها اتجاه الشاعر وخصائص شعره الذاتية.

فهو شاعر ثائر ينفعل بكل مشاعره مع ثورة الجزائر في قصيدته "تهويمة العار"[١] ومع القضية الفلسطينية في قصيدته "أغنية العودة"[٢] وهو مع أحرار أفريقيا وثوارها في "أغنيات الفجر".[٣]

أما الجانب الذاتي في ديوان كجراي الذي تنعكس عليه صورة الإنسان بخيرها وشرها وصورة المجتمع أيضاً في بعض نواحيه فنجد له وجهتين:

الأولى: تصور إحساس الإنسان بالفزع رعباً من المجهول، وإن كانت روح التفاؤل تشيع في هذا الجانب الذاتي.

وأما الوجهة الثانية للشعر الذاتي عند كجراي فتصور عاطفة حية، وهي عاطفة إنسانية نبيلة تمثل التسامي إلى درجة الشفافية والتعالي على النزعة الحسية بكل ما فيها. [٤]

---

(١) انظر ديوان الصمت والرماد ص ٧٢.

(٢) المرجع نفسه ص ١٩.

(٣) المرجع نفسه ص ٣٣-٣٧.

(٤) انظر تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٥٣.

ويمثل للوجهة الأولى بقصيدتيه "العائد من صحراء التيه" و"خواطر إنسان في الخريف المرعب" يقول الشاعر في القصيدة الأولى:

وكسرت أطواقي وسرت إليك في بحر من الظلمات مبهور العيون
قد كان يطفو في عباب الموج قاربي الحزين
من رحلة المجهول يقتحم الشواطئ في ارتعاشات المغيب
قد عاد فارسك الحبيب
يا نجمة كانت على الأفق البعيد تذوب في ألم غريب
نفسي يمزقها الحنين إليك يدفعها اشتياق
صفصافة أكل الزمان جذوعها
فتمايلت فوق الجدار وبين أعمدة الرواق
عبثاً تناضل عاصف الأنواء – صدر الأرض أقرب – والظلام يدٌ وساق[1]

والوجهة الثانية يمثل لها بقصيدته "منها إليه" ويصور فيها كما يقول هدارة صراع الفكرة بينه وبين محبوبته فهو يريدها حلماً جميلاً في خياله وهي تأبي إلا أن تكون واقعاً محسوساً من لحم ودم ويرى أنه في هذا الاتجاه يميل إلى أفكار الرومانتيكيين وآرائهم في الحب. [2]

يقول الشاعر:

أريدك حلماً، وها أنت بين يدي قريب المنال
تمنيت أن نلتقي في البعيد على شرفات المدى والمحال
وعبر الدروب هنالك في المنحنى، في خيال الخيال
على صخرة المنحدر
على شاطئ لم يرد ذكره في خيال البشر
يضئ بوجهك إن غاب عنه خيال القمر

---

(١) ديوان الصمت والرماد ص ١٢-١٥.

(٢) انظر تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٥.

.....

ولكن أراك قريباً قريباً

فهلا ابتعدت

أيا قطرة الضوء حتى أراك خيالاً غريباً

تمثلت في ناظري جناحاً خصيباً

وأنكرت أنك كنت لقلبي حلماً حبيباً

ونجوى نغم

لقد كنت إشراقة الضوء في عالمي ثم لم ..

نسيت بأنك مازلت يا طائري بعض ماء ودم

تعيش بحسك، ترقص في شرفات الألم

وتضحك في أمسيات اللقاء، وتزفر في لحظات الندم

وما كنت أحسب يا طائري ذرة من تراب العدم

تُرى قد عشقت بقايا صنم؟[١]

والقصيدة تجسد بحق خصائص الشعر الرومانتيكي من حيث الإحساس بالحزن والغربة والكآبة الواضح في الصور والمفردات، ورفض للواقع والبحث عن المثال في عالم الخيال.

وتحدث ناقدنا عن شاعرين واقعيين ارتبطا منذ بداية رحلتهما في درب الشعر، وإن كان لكل منهما وجهته وأسلوبه المتميز عن صاحبه، وهما جيلي عبدالرحمن وتاج السر الحسن. فقد نشرا ديواناً مشتركاً في عام ١٩٥٦م هو "قصائد من السودان" يعبران به عن مذهبهما الواقعي الاشتراكي"[٢]

يقول هدارة عن تاج السر الحسن: "تاج السر لا ينكر أنه شاعر ملتزم، وأن الشعر ينبغي أن يكون هادفاً كما يشير في قصيدته "الشاعر والطغاة"، ولكن

---

(١) ديوان الصمت والرماد ص ٤١-٤٤.

(٢) انظر تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٨٨.

الالتزام لا يعنى بالضرورة التقريرية والإلحاح على صور مكرورة متشابهة، والتحدث بصوت عال عن شعارات متفق عليها فالواقعية الاشتراكية التي يؤمن بها تاج السر تنفر من التسجيل الحرفي للتجارب الإنسانية لأنها تصبها في قوالب جامدة، وتشغلها بكثير من توافه الأمور التي لا تعنى المجتمع الإنساني في شيء، ولكنها حين تلزم الفنان بأهداف معينة يسعى إلى تحقيقها في المجتمع، كثيراً ما توقعه في آفة التكرار الممل؛ إذ يكون سجين شعاراته وأهدافه التي يلتزم بها في فنه".[١]

وفي هذا المعنى يقول محمد زكي العشماوي:" ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الإنسانيات وأن يتجاوز بفنه حدود الزمان والمكان إلاّ إذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التي تحيط به أو الموضوعات التي يعالجها إلى فنٍ رفيع لا ينقلها الفنان نقلاً مباشراً أو علمياً، بل لابد أن تتحول إلى رموز تمثل غبطة الإنسان أو شقاءه، أو خيره أو شره"[٢]

ويستشهد هدارة بأبيات من قصيدة "أضواء على الظلام" من ديوان تاج السر الحسن "القلب الأخضر" يقول فيها:

والجوع يشوي عظامي
غنيت للفجر لحني قبيل هذى الغيوم
وقبل أن تتوارى خلف السماء نجومي
غنيت لحني قبل الدجى الكئيب السقيم
فهل سمعتم غنائي ورجع صوتي القديم
هل سمعتم نشيدي وصوت قلبي الحميم
الشعب في كل روحي يجرى كسيل عظيم

---

(١)انظر تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٩٤، ٤٩٥.

(٢) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، الناشر: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٩م، ص٣٠.

وفي شعاب ضلوعي لحن الربيع العميم

لا تضحكوا من غنائي لا تضحكوا من هزيمي[١]

ويتحدث عن موقفه من الدين فيقول:

" أما موقف تاج السر من الدين فيبدو أن اشتراكيته المادية قد تركت أثراً بالغاً في مفهوم الدين عنده، فما معنى الربط بين الدين والفقر، والإيمان والجوع، وكأنهما متلازمان في القرية السودانية، إلا أن يكون سخرية من الشاعر واستهزاء...". [٢]

وقد ذكر هدارة ذلك في معرض تعليقه على قصيدة الشاعر التي يتحدث فيها عن مشاهد الحجاج الذين يتكففون الناس حتى يصلوا إلى بيت الله الحرام سعياً على الأقدام – في أحيان كثيرة – من بلادهم في أفريقيا والقصيدة بعنوان "مهاجرون للحج" يقول فيها:

أيامنا يا أيها الصغار

وفي بلادنا قد دخل الكفر

ولم نكن نملك غير هذه الأقدام

والحب للنبي

محمد عليه صلى الله والأصحاب

ومكة الكريمة الأعتاب

والمقام

وزادنا بليلة من الذرة

ومسبحة

وقرعتان

وكان لي عكازة

---

(١) ديوان القلب الأخضر ، تاج السر الحسن ، دار الجيل بيروت، ١٩٩١م ، ص ١٨ .

(٢) تيارات في الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٩٧.

وتحت إبطي حربتان
وكومة من الخرق
والسحب الدكناء تنقش الأفق
وقد نوينا باسمه العظيم الحج والسفر
....
وفي شوارع الأطلال في سواكن
كان أحمد العجوز
وزوجه
وفي اليدين قرعتان
يسألان الله يشحذان
"يا رب يا كريم"
وهكذا يمشون في شوارع الأطلال
يسألون
لحج بيت الله والنبي[1]

ويعلق هدارة قائلاً: "وانظر إلى هذه الصورة الأخيرة (يمشون في شوارع الأطلال يسألون لحج بيت الله والنبي) لتدرك روح السخرية المرة التي تنساب فيها

---

(١) ديوان القلب الأخضر ص ٣٢ وللقصيدة ترتيب مختلف في الديوان فهو يبدأها بقوله:
السحب الدكناء تنقش الأفق
كقبة قديمة يصبغها الشفق
تبدو كأنها جبال
بلونها البنفسجي ترمق التلال
والأفق الغربي مدد اللهب
كأنها فوهة صخورها ذهب
ثم يأتي قوله: أيامنا يا أيها الصغار

كأن هؤلاء المؤمنين تنشق عنهم حفريات التاريخ إذ لا وجود لهم في الحقيقة إلا أن يكونوا كذلك وكأنه يحمل عقيدتهم مسئولية تجردهم وفقرهم".[١]

وتحدث عن الشكل في ديوانه "القلب الأخضر" ومدى تألفه مع المضمون ورأى أنه في معظم شعره أسير للبحور العربية المعروفة، لا يستطيع النجاة عن تأثيرها مهما حاول اتخاذ التفعيلة الواحدة أساساً لموسيقى الوزن الذي يكتب فيه. وهو شديد الاهتمام بالقافية، وبكل عناصر الموسيقى التي حاول المجددون – وخاصة شعراء الاتجاه الواقعي – إدخال مؤثرات جديدة فيها، لكي تتناغم مع الوقفات والتدفقات الشعورية.

كذلك لا يستخدم تاج السر الرمز أو الأسطورة أو الحدث وهو لا يميل إلى الأسلوب الدرامي، لهذا هو يعتمد على الأساليب البلاغية المألوفة، ويقع في معظم الأحيان في آفة تكرار التشبيهات والاستعارات التي لا نجد فيها علاقات بعيدة أو جديدة. [٢]

ويختم حديثه عن الاتجاه الواقعي بقوله: "وغاية ما يقال في الاتجاه الواقعي بعد أن طالت صحبتنا له أنه قد أصبح في السودان اليوم أكثر تعبيراً عن مشاعر الناس وآرائهم من كل المذاهب الأدبية الأخرى التي خفتت أصواتها، وانحسرت أعلامها، لتخلى السبيل لدعوة الإصلاح وإعادة بناء كل الصروح المنهارة بالفساد، على أسس جديدة من العدالة والمساواة وللتعبير عن روح الجماعة وغاياتها وأهدافها لينعم السودان بمستقبل آمن مشرق، يفيض بالرخاء والسلام".[٣]

ويمكن للقارئ أن يلاحظ بوضوح أن الناقد استند على قدر وافر من الثقافة أعانه على سبر أغوار تلك الأشعار؛ فهؤلاء الشعراء الذين تناولهم بالدراسة متعددو المشارب والبيئات، ولكل منهم ظروفه الخاصة ومع ذلك استطاع هدارة أن

---

(١) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٤٩٨.

(٢) انظر المرجع نفسه ص٥٠٢.

(٣) تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ص ٥٥٢.

يرسم لكل منهم إطاراً تظهر من خلاله شخصيته. فرأينا اطلاعه على الدراسات النفسية في نقده لجماع ومعرفته بأثر البيئة الثقافية عند كل شاعر تناوله بالنقد والتحليل وهو لا يربط البيئة الثقافية بفترة زمنية معينة بالنسبة للشاعر لأنه يرى أن كثيراً من الشعراء يعيش داخل إطار عصره بجسمه فقط، ولكنه يعيش بفكره داخل إطار ثقافي يرجع إلى عهد بعيد.

ورأينا اهتمامه بموسيقى الألفاظ وأهمية تلاؤمها مع السياق اللفظي في نقده للشاعر محمد محمد علي.

ب/ نموذج من نقده في كتابه (دراسات في الأدب العربي الحديث)

هذا نموذج من نقد هدارة في كتابه (دراسات في الأدب العربي الحديث) وهو بعنوان (القوس العذراء) رؤية في الإبداع الفني* . وقصيدة (القوس العذراء) كتبها محمود شاكر مستوحياً قصيدة معقل بن ضرار الملقب بالشماخ التي مطلعها:

عفا بطــن قــومن ســليمي فعــالز * فذات الغضا فالمشرفات النواشــز[١]

وقد بلغ عدد أبياتها ستة وخمسين، وكان عدد الأبيات التــي وصــف فيهــا القوس ثلاثة وعشرين بيتاً وتحكى قصة قواس صنع قوساً فأتقن صنعها حتــى أن رميتها لا تخيب والسهم المنطلق منها لا يضل الطريق إلى هدفه ثم اضطره فقــره وحاجته إلى المال أن يبيع هذه القوس التي سواها بيديه. [٢]

وقد وصف هدارة الشماخ بأن ألفاظه وعرة جافية تحس فيها قسوة الصحراء بصخورها ورمالها ولهيبها واستشهد بقول محمد بن سلام الجمخي عنه "كان شديد متون الشعر أشد أسر كلام من لبيد، وفيه كزازة"[٣] يقول هدارة:

"فإذا عبر الدارس هذه الهضاب من المشقة لينفذ إلى المضمون ويرى ما عند الشاعر من فكر وفن وجده مستغرقاً في بيئته البدوية لا يكاد يريم، ولا يكاد يــرى غير حيوانها، أليفاً كان أو وحشياً، بل كان جل شعره في حمر الوحش خاصة".[٤]

---

* وهو عبارة عن بحث للناقد نشر ضمن مجلد بمناسبة تكريم الأستاذ محمود شــاكر لبلوغــه ســن السبعين وقد نشرها محمود محمد شاكر عام ١٩٥٢م في مجلة (الكتاب) ثم نشرها في كتاب عام ١٩٦٤م ثم كتب عنهــا د.إحسان عباس ود. محمد مصطفى هدارة في كتاب (دراســات عربيــة وإسلامية) عام ١٩٨٢م، انظر محمد مصطفى هدارة بحوث ودراسات ص٣١١. وأنظر أيضــاً: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٧م، ص٢٠.

(١) بطن الأرض وباطنها: ما غمض منها واطمأن، وقوّ : منزل بالقاصد من المدينة إلى البصــرة، وعالز: موضع في ديار بني تغلب، والمشرفات والنواشز: المواضع المرتفعة، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني: حققه وشرحه صلاح الدين الهادي، دار المعارف ١٩٦٨م ص ١٧٣.

(٢) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١٠٨.

(٣) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي ج١ ص ١٣٢.

(٤) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١٠٨.

جاء محمود شاكر وأعاد ترتيب أبيات قصيدة الشماخ مخالفاً رواية الديوان والمصادر الأخرى التي أوردت القصيدة، ثم استوعب وجدانه المتذوق القصة فإذا بالقصة الساذجة تصبح عملاً فنياً ناضجا متكاملاً عميق الغور يبني على أبيات الشماخ ولكنه يشمخ عليها بدقة التحليل والغوص في أعماق النفس الإنسانية، وروعة الخيال الذي سدّ ما في القصة الأصلية من فجوات، حتى سواها رؤية جديدة في الإبداع الفني اسمها (القوس العذراء). (١)

وقد بلغت أبيات محمود شاكر واحداً وخمسين ومائتين إضافة إلى ثمانية وثلاثين بيتاً في المقدمة التوضيحية. (٢)

ويرى هدارة أن هذا النوع من الاستيحاء موجود في الآداب العالمية في عصور مختلفة، فكثيراً ما تحولت القصة الشعبية الغنائية إلى مسرحية، وتحولت المسرحية إلى قصة، ولكن أدبنا العربي لم يعرف هذا النوع من الاستيحاء لأن الشعراء لم يعرفوا إلا النوع الغنائي، ولأن فنون النثر كانت محدودة، ولأن الفصل بينها وبين الشعر كان حاداً في معظم الأحيان.

وحين نطالع (القوس العذراء) نحس أنها قصيدة قصصية تحكى حدثاً وتتضمن مقدمة تهئ الأذهان لهذا الحدث، وتتابع الشخصية الرئيسية في القصة وهي القوس نفسها فتحكى ما حدث لها من تطور وتغير ووقائع مرتبطة بحياة صاحبها، وهذه التغيرات أخذت تتعقد شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى الذروة، ثم كان الحل بعد ذلك للعقدة التي تجمعت فيها خيوط الحدث. (٣)

وقد استند هدارة في الحكم على هذه القصيدة إلى النص الشعري نفسه يقول: "ومثلما تبدأ القصيدة القصصية بتمهيد يلقى الضوء على الحدث الذي تتناوله، وهذا التمهيد تشاركها فيه المسرحية، فكان المنشدون في المسرحيات اليونانية القديمة

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١٠٩.

(٢) انظر المرجع نفسه ص ١١٤.

(٣) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١٠٩.

يمهدون لأحداثها بمقدمة توضيحية، كذلك فعل محمود شاكر مذ بدأ قصيدته بطرح هذا السؤال (وما عامر وقوسه) ويجيب عن هذا السؤال بأن الشماخ، سوف ينبئك أيها القارئ بقصة القواس البائس وقوسه، وهو هنا يلفت النظر إلى أمرين:

الأول: مصدر استيحائه القصة وهو قصيدة الشماخ والثاني أن بطلي القصة هما الشماخ وقوسه ولكنه لا يلبث أن يبدأ من البيت الثاني الحديث عن القوس بحيث تتضح صورتها الحقيقية في عين القارئ بوصفها الشخصية المحورية التي سوف تدور حولها الأحداث وما القواس إلا شخصية ثانوية بجانبها".[١]

ويقوم هدارة بالتفسير والشرح جاعلاً من نقده وسيطاً بين الشاعر والقراء.

بدأ محمود شاكر القصيدة بمقدمة رأى هدارة أنها مقدمة مضيئة، وذلك لدلالتها على القصة وتطور الأحداث، ولبنائها الفني الذي يرى أنه أعطى دلالتها الموضوعية قوة وعمقاً.

وهنا تتضح نظرة ناقدنا الشاملة الدقيقة للعمل الأدبي فهو ينظر إليه من كافة جوانبه، يراه بناءً متكاملاً وجسداً واحداً من حيث الموضوع والبناء الفني ويؤكد ذلك بحديثه عن الوزن والإيقاع، فالمقدمة جاءت في مجزؤ الرمل الذي يتحول في يد الشاعر إلى إيقاع هادي زاخر بالنغم والحيوية، وجاءت قافيته مطلقة لتتمم له حلاوة النغم وامتداد الصوت وعمقه وبيان تتابع الحكاية.

ويعلل الناقد للاستفهامات الكثيرة التي طرحها الشاعر وقد بلغت عدتها أربعة وعشرين بأنها كشفت طبيعة هذه المقدمة التوضيحية. [٢]

ويكشف لنا عن التلاؤم بين المضمون والشكل في التكرار الفني الدقيق كما في قول الشاعر:

كيف سواها .. وسواها.. وسواها.. فقامت.. فقضاها؟[٣]

---

(١)انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١١٠.

(٢) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١١١.

(٣) القوس العذراء، محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني، ص٣٢.

فالشاعر يلجأ إلى التكرار ليوصل رسالة محددة وهو في هذا المثال أوجز لنا قصة طويلة من المعاناة منذ أخذ القواس فرع الضال ليجعل منه قوساً.

ويبدو هذا التلاؤم بين الشكل والمضمون كما – يتبين لناقدنا– في براعة استخدام الألفاظ ذات الدلالة الموحية بالمعاني الكثيرة التي تتآلف لتكون نظاماً موسيقياً يشيع الحياة في الأبيات.

ويعجب الناقد بالموسيقى الداخلية التي تصاحب الحكاية والتي كانت نتيجة لاستخدام الشاعر لأساليب بلاغية مثل الجناس، وحسن التقسيم، والترصيع ورد الأعجاز على الصدور، وغيرها من الأساليب التي لا يرى هدارة قيمة لها في ذاتها، ولكن في إحداثها هذه الموسيقى الداخلية التي صاحبت حكاية الحدث وهيأت لتطوره وأنبأت عن عمق مضمونه وموقعه النفسي الدقيق في وجدان الشاعر. (١)

والشاعر – عنده– اعتمد على عنصرين أساسيين في قصيدته القصصية:

الأول عنصر الحوار الذي استخدمه ببراعة ليحكى عن طريقة بعض أجزاء الحدث والعنصر الثاني التحليل النفسي الذي يسبر أغوار النفس ويتعمق في رصد مشاعرها وخطراتها. (٢)

ولا يتركنا هدارة هكذا لأحكام عامة بدون توضيح وبيان يقول: "وتختلف موسيقى الحوار باختلاف المواقف النفسية التي يجرى فيها فنحس الرغبة العارمة في لهجة المشترى حيث وقع في غرام القوس:

قال: سبحان الذي سوى !! وأفدي من براها

أنت!! بعنيها..

وحين يحس التردد في نبرة القواس يزين له بيعها بشتى الإغراءات التي تتلاحق في خيط واحد:

قال: بالتبر وبالفضة، بالخزِّ .... وما شئت سواها

---

(١) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١١٢.

(٢) المرجع نفسه ص ١١٢-١١٣.

بثياب الخال بالعصب الموشَّى أتراها؟

وأديم الماعز المقروظ أربي من شراها! [١]

ويثور التردد مرة أخرى في نفس القواس ويزداد الشارى إمعاناً في حضه على البيع:

كيف قال الشيخ؟! كلا إنها بعضي! والمال؟ بل المال فداها

إنها الفاقة والبؤس !! نعم! هذا غنى! كلا وشاها

بل كفاني فاقة.. لا!.. كيف أنساها؟.. وأني؟! وهواها[٢]

وهكذا أدت المقدمة دورها كاملاً في إلقاء الضوء على الحدث ورسم ملامح تطوره وتحديد شخصياته. [٣]

ويلحظ هدارة أن قافية اللام المقيدة التي بنيت عليها القصيدة القصصية توحي للقارئ بالنهاية الحزينة، وقد اتسع بحر المتقارب لتحليل العواطف والأحداث في ارتفاعها وانخفاضها وعنفها وهدوئها. [٤]

ومنذ البداية يرسم الشاعر القاص– كما يرى هدارة– صورة القواس فيشير إلى صفتين أساسيتين لهما علاقة قوية بتطور الحدث الأساسي في القصة: الأولى: خبرة القواس بصناعته والأخرى بؤسه وفاقته:

تخيّرها بائس، لم يزل يمارس أمثالها مذ عقل[٥]

وقد صوّر الشاعر خبرة القواس بفنه تصويراً أخاذاً يرتفع كثيراً عن فكرة الصانع والصنعة التي يجيدها، فالأمر لا يرجع إلى مهارة يدوية بقدر ما يرجع إلى تذوق فني، وإحساس وجداني كما يرى هدارة: فهذا القواس الفنان المتذوق لم يرَ غصناً بل:

---

(١) القوس العذراء، ص ٣٣ –٣٤.

(٢) القوس العذراء، ٣٤.

(٣) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١١٣.

(٤) المرجع نفسه الصفحة ذاتها.

(٥) القوس العذراء، ص٤٠.

رأى غادة نشئت في الظلال ظلال، النعيم، فصلى وهلّ

فنادته من كنها فاستجاب: لبيك! يا قدها المعتدل! [١]

لقد ارتفع الشاعر بالقواس عن دنيا الواقع فألفينا أنفسنا أمام عاشق يسعى إلى العثور على معشوقته التي تتمثل في أحلامه، فلما وجدها استجاب لحبه، بدليل ندائها له، إلا أن اجتماع شمل العاشقين لم يكن ميسوراً، إذ لابد من خوض الغمرات، فالمحبوبة ممنعة في حراس يقومون عليها، لكن العاشق يستهين بكل المخاطر في سبيلها:

ستور مهدلة دونها وحراسها كرماح الأسل

يبيس ورطب وذو شوكة!! فأشرطها نفسه لم يبل[٢]

ويؤمن هدارة أن مهمة الناقد هي تقويم النص الأدبي عبر عناصر التقويم ومنها التحليل والتوضيح والمقارنة وهو يحتاج في هذه المهمة إلى دراسة واسعة تمدها روافد كثيرة من العلوم الحديثة والناقد قد يستكشف نواحي دقيقة في النص ربما لا يستطيع الشاعر نفسه أن يضع يده عليها لترسبها في أعماق لا وعيه، ولأنه بطبيعة الحال لا يسعى لاستكشافها، فتلك مهمة الناقد الأساسية. [٣]

ولذلك نجد هدارة في تحليله لهذه القصيدة يحاول أن يصل إلى الصورة التي رسمها الشاعر ويقرأ ما وراءها من مشاعر وأحاسيس تتجاوز القوس والقواس. يقول: "وظل القواس عاكفاً على قوسه، يخلبه جمالها وقد أخذت ملامحه تضئ يوماً بعد يوم، حتى اكتمل لمحبوبته عنفوانها، واشتد عودها، ونالت عنها رخاوة الصبا، والتوت في يد عاشقها دلالاً، فساءه نشوزها، فلم يجد إلا الثقاف مؤدباً لها، ومقوماً لاعوجاجها، وإلا الطريدة مهذبة لخشونتها، فلما تجردت من ثياب العناد، زاده جمالها ولعاً بها حين اقترن الجمال بالخضوع والانقياد".[٤]

---

(١)القوس العذراء، ص٤٠

(٢) القوس العذراء، ص ١١٥.

(٣) انظر مقالات في النقد الأدبي محمد مصطفى هدارة ص ٢٨، ٣٠.

(٤) دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١١٦.

وهذا تحليل لأبيات الشاعر التي يقول فيها:

فلما تمحص عنها النعيم واشتد أملودها، وانفتل

عصته، وساءته أخلاقها نشوزاً.. فلما التوت كالمدلَّ

أعد الثقاف لها عاشق يؤدبها أدب الممتثل

وعض عليها فصاحت له، فأشفق إشفاقة وانجفل

فجسَّ، فغاظته واستغلظت، فعض بأخرى، فلم تمتثل

فألقي الثقاف وأوصى الطريدة أن تستبدَّ بها، لا تكلّ

وألقمها قدها، فانبرت تخاشنها بغليظ محل

يجردها من ثياب العناد، ومن درعها الصعب حتى تذل

فلما تعرت له حرّة، وممشوقة القدِّ ريّا جفل

وسبَّح لما استهلّت له، ولان له ضغنها.. وابتهل[1]

ويرى هدارة أن الشاعر في هذا الجزء من القصيدة القصصية قد بلغ غاية الأداء الفني الممتع، فقد جعل مراحل إعداد القوس جزئاً من نسيج الأحداث في القصة وحلقة في تطور العشق العجيب بين القواس وقوسه فالثقاف وهو حديدة في طرفها خرق يتسع للقوس توضع فيه فيزول اعوجاجها الذي نتج عن تعرضها للشمس فترة طويلة وجفاف ماء لحائها، فجعله الشاعر تأديباً لها، وجعل اعوجاجها التواء دلال، حتى صوت القوس وهي توضع في الثقاف أصبح في خيال الشاعر صيحة ألم من عض الثقاف، تقابلها من القواس العاشق لفتة إشفاق، وهي في حقيقتها خوف القواس من انكسار القوس في الثقاف.

وكان تكرار وضع القوس في الثقاف مجالاً ليبدع الشاعر في تمثل صورة من التجاذب بين العاشق ومعشوقته حتى تلين.

ووضعت القوس بعد الثقاف في الطريدة، وهي قصبة مجوفة على قدر القوس وفيها سفن خشن (وهو ما نسميه بالسنفرة) مهمته تهذيب القوس، وقد جعل

---

(١) القوس العذراء ، ص ٤٢ – ٤٣

الشاعر هذه المرحلة في صناعة القوس عقوبة أخرى للمعشوقة الناشز. فلما أضحت القوس طيعة لينة في يد عاشقها القواس بعد مكابدة عنيفة استمرت عامين، أحس مبادلتها حبه وأنها حرة عفيفة لا تبتذل نفسها، ولأنها لا تلين إلا لعاشقها النبيل الذي تفاني في حبها. وارتفعت قيمة الحبيبة في نفس عاشقها بكل ما جمعت من صفات نبيلة فزاد ضنه بها وحرصه عليها.

وننتقل مع هدارة إلى جزء آخر من أجزاء القصيدة رأى فيه بداية النهاية لرحلة القواس مع معشوقته القوس فقد طاف بها على منازل الأمم البائدة التي بدأت بالمجد والأمل والسعادة، وانتهت بالأفول والحسرة:

منازل عاد، وأشقي ثمود، وحمير، والبائدات الأول
مجاهل ما أن بها من أنيس ولا رسم دار يرى أو طلل
يعلمها كيف كان الزمان، ومجد القديم، وكيف انتقل!
وكيف تساقى بها الأوّلون رحيق الحياة وخمر الأمل!
وأين الأخلاّء كانوا بها يجرُّون ذيل الهوى والغزل!
وملك تعالى، وطاغ عتا وحرٍّ أبي وحريص غفل!
فدمدم بينهم صارخ: بقاء قليل!! ودنيا دول
فعرش يخرُّ وساع يقرُّ وساق يميل ونجم أفل[1]

ويرى الناقد أن هذه طريقة استحضار ذكية من الشاعر حين أسقط عبرة التاريخ على حاضر القواس وقوسه فالهناء لا يدوم، والنجم الثاقب لابد له من أفول، ولابد أن يتسرب هذا المعنى إلى نفوسنا لنستعد لرؤية ختام حزين لقصة الحب تلك التي بلغت ذروتها في السعادة. [2]

وحدث الفراق بين العاشقين وذلك بعد رحلة طويلة من التردد والصراع النفسي الحاد الذي أجاد الشاعر وأبدع في تصويره عن طريق الكلمات.

---

(١) القوس العذراء ص ٥٠ – ٥١.

(٢) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث الصفحات ١١٧، ١٢٠، ١٢١.

وأخيراً انتصر العقل على العاطفة وهزم المال الحب وأردى الواقع المثـــال. لقد تمثل الفقر وحشاً مخيفاً تمدد في نفس القواس فأنساه كل شيء إلا أن يثور على واقعه. [١]

لقد باع بالفعل باع القوس باع الحب باع الأمل باع الأمن باع راحـــة نفســـه فالتاع وبكت كل مشاعره الدفينة هذه النهاية الحزينة لقصة حب عفيـــف وكأنمـــا اعتقل لسانه وشلت أعضاؤه:

وفاضت دموع كمثل الحميم، لذَّاعة، نارها تستهلْ
بكاء من الجمر جمر القلوب، أرسلها لاعج من خبل
وغامت بعينيه، واستنزفت دم القلب يهطل فيما هطل
وخانقة ذبحت صوته، وهيض اللسان لها واعتقل
وأغضى على ذلّة مطرقاً، عليه من الهمِّ مثل الجبل
أقام.. وما إن به من حراك، تخاذل أعضاؤه كالأشلْ[٢]

ويستمر هدارة آخذاً بأيدينا إلى مجاهل الصور التي رسمها الشاعر لنتعـــرف على حقيقة إحساس ذلك العاشق الذي خذل حبه وتخلى عنه مقابل المـــال فكانـــت حصيلته ندم وألم ودموع.

ولكن مهلاً لم تكن تلك النهاية فقد أراد محمود شاكر نهايـــة أخـــرى نهايـــة مختلفة تماماً عن تلك التي أرادها الشماخ الذي جعل آخر أبياته:

فلما شراها فاضـــت العـــين عبـــرة * وفي الصدر حزاز من الوجد حامز[٣]

لقد جعل محمود شاكر القواس يبدأ حياته من جديد عندما رأى (حسناء ضال) فاتنة، أطلت من خلال الغصون ونادته ليفيق من همومه وذكرته بأن الحيـــاة دول، وأن معشوقته الأولى كانت من صنع يديه، ومادامت يداه تدب فيهما الحياة، والأمل يراوده والطموح يدفعه، فليطرح اليأس جانباً وليقبل على الحياة من جديد:

---

(١) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث ص ١٢٤.

(٢) القوس العذراء، ص ٦٢ – ٦٣.

(٣) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني ص ١٩٠.

وشقت له السدف الغاشيات حسناء ضال عليها الحلل
أضاء الظلام لها بغتةً، وقوض خيمته وارتحل
أطلت له من خلال الغصون عذراء مكنونة لم تنل
"رأى غادة نشأت في الظلال، ظلال النّعيم" عليها الكلل
عروس تمايل مختالة تميت بدلٍّ، وتحيي بدلّ
ونادته، فارتد مستوفزاً بجرح تلظى ولم يندمل:
أفق! قد أفاق بها العاشقون قبلك، بعد أسى قد قتل!
أفق! يا خليلي! أفق! لا تكن حليف الهموم، صريع العلل
فهذا الزَّمان وهذى الحياة، علمتنيها قديماً: دول!!
أفق! لا فقدتك! ماذا دهاك؟! تمتع! تمتع بها! لا تبل!
بصنع يديك تراني، لديك في قدّ أختى! ونعم البدل!
صدقت! صدقت! وأين الشباب وأين الولوع؟ وأين الأمل؟
صدقت صدقت!!.. نعم قد صدقت! وسرٌّ يديك كأن لم يزل[1]

وكان بإمكان الشاعر- كما يرى هدارة- أن يختم بخاتمة حزينة ويستدر الدمع بنهاية بائسة، ولكنه أراد أن يعبر عن دورة الحياة الطبيعية التي تتجدد في الناس والأشياء، كما أراد أن يعبر عن إرادة الحياة القوية في النفس الطامحة التي لا تركن إلى اليأس ولا تقتلها الهموم، ولا يعتصرها الحب حتى يفقدها معنى الحياة.

وأراد أن يقول في هذا الختام أن الإنسان القادر على صنع التمثال الجميل إلى درجة عشقه ونسيان ماديته وتمثله وجوداً حياً يتعبده قادر أيضاً على تحطيمه وإعادة صنعه والارتداد إلى الحقيقة التي نسيها زمناً.

ويرى هدارة أن هذا الختام يعبر عن فلسفة التفاؤل والإيمان بقدرة الإنسان وشموخه وبأنه مزاج حي للعقل والعاطفة والتخيل والواقع وبأن في مقدور الإنسان أن يعود إلى العقل والواقع فلا يضيع في ضباب العواطف والأوهام[2].

---

(١) القوس العذراء، ص ٦٨ – ٧٠.

(٢) انظر دراسات في الأدب العربي الحديث، ص ١٢٨ – ١٢٩.

وأحب أن نقف قليلاً مع محمود محمود شاكر ونستمع إليه يتحدث عن منهجه في كتابة رسالة في الطريق إلى ثقافتنا يقول: "بل ... أنت واجدة ساطعاً كل السطوع في ديوان (القوس العذراء)، حيث تجد ثلاثة وعشرين بيتاً قالهما الشماخ الشاعر في قصيدته الزائية، التي وصف فيها قوساً وقواسها الذي صنعها بيديه وسواها حتى استوت، ففتن بحبها قواسها هذا وانطوى قلبه على الضن بها. ثم دعاه داعي الحج فأسمعه، فانطلق خارجاً من باديته فوافي بها أهل المواسم فانبري لقوسه هذه تاجر غني شديد المكر والدهاء، وساومه بها فأطال المساومة. قوّاس فقير بائس، وغنيٌ ملئٌ ماكر حلو اللفظ واللسان، فاغترّه بالمال والغنى حتى ذهل بفقره عن نفسه وهواه، وفي غمرة ذهوله أسلم له قوسه وقبض المال، ولم يكد حتى استفاق، وتلفت فلم يجد قوسه وحشاشة نفسه، ولم تقع عينه على هذا التاجر الذي انقض على قوسه كالعقاب الكاسر وطار بها حيث لا يُرى فأجهش البائس المسكين بالبكاء، ونظر إلى المال الذي في يديه، وفاضت العين عبرة، وسقط في هاوية الأحزان، وتساقطت نفسه بعد فراقها حسرات"(١).

وهو منهج أدبي يقوم على "تذوق الكلام" كُلِّه شعراً ونثراً، أو أخباراً تُروى، وعلماً يُكْتب، أو يُستخرج، لأن ذلك كُلّه إنما هو إبانة عما تموج به النفوس وتنبض به العقول(٢).

بدأ محمود شاكر بتعريف الشماخ بن ضرار الغطفاني*، ثم ذكر أبياته التي ذكر فيها القوس وشرح مفرداتها شرحاً وافياً.

---

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ص ١٩.

(٢) انظر المرجع نفسه، ص١٥.

* هو معقل بن ضرار بن سنان بن أمية بن عمرو بن جحاش بن بجالة، شاعر مخضرم عاش بعد الهجرة ما يزيد عن ربع قرن، مات غازياً بأذربيجان وأرمينية في عهد عثمان ﷺ انظر ترجمته في الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٦، ٢٠٠٥م، ج٣، ص٧٥ وانظر أيضاً الإصابة في تمييز الصحابة، ابن حجر العسقلاني، حققه خليل مأمون شيحا، مج١، دار المعرفة، بيروت، ص٨٥٩ – ٨٦٠.

وأرى أنه من المفيد أن أذكر هذه الأبيات إذ أنها تمثل الأصل الذي بنى عليه محمود محمد شاكر أبياته الموسومة بـــ"القوس العذراء" يقول الشماخ:[١].

فحلأها عن ذي الأراكــة عــامرٌ أخو الخُضْر، يرمي حيث تكوى النــواحزُ[٢]

قليل التلاد، غير قــوس وأســهم، كأن الذي يرمــي مــن الــوحش، تــارز[٣]

مُطّلاً بزرق مــا يــداوي رَميُّهــا، وصــفراء مــن نبــع عليهــا الجلائــز[٤]

تخيرها القوَّاس من فــرع ضــالة لهــا شــذب مــن دونهــا وحــواجز[٥]

نمت في مكانٍ كنَّها، فاستوت بــه، فمــا دُونَهــا مــن غيلهــا متلاحــز[٦]

فما زال ينحُو كُلَّ رطــب ويــابس وَيَنْغَــلُّ حتــى نالهــا وهــو بــارزُ[٧]

فأنحى عليهــا ذات حــدٍّ غرابهــا عــدوٌّ لأوســاط العضــاه مشــارزُ[٨]

فلما أطمأنت في يَدَيْه .. رأى غنى أحــاط بــه، وأزورَّ عمــن يُحــاوزُ[٩]

فمظّعَهــا عــامين مــاء لحائهــا، وينظــر منهــا: أيّهــا هــو غــامزُ[١٠]

---

(١) القوس العذراء ص ١١ – ١٦ وقد وردت الأبيات في الديوان بترتيب مختلف، انظــر ص ١٨٢ –١٩٣ من ديوان الشماخ بن ضرار.

(٢) حلأها منعها من الماء، والضمير للحمر. عامر اخو الخضر: قانص مشهور والخضر ولد مالــك بن طريف بن خلف، وسموا بذلك لشدة سمرتهم والخضرة في ألوان الناس: السُمرة.ذو الأراكــة: نخل بموضع من اليمامة وهنا موضع ماء.النواحز: التي بها نحاز وهو داء يأخذ الدواب والإبــل في رئاتها.

(٣) التلاد: كل مال قديم من حيوان أو غيره. تارز: أي جامد بارد.

(٤) مطلاً: مشرفاً. الزرق: النصاب. الصفراء: القوس. النبع: شجر أصفر، وهو أجود ما تتخذ منــه القسي. الجلائز: عقبات تلوى على كل موضع من القوي لتشدها واحدتها جلازة.

(٥) الضالة: واحدة الضال: وهو شجر السدر.

(٦) كنها: سترها في الكن. والغيل: الشجر الكثيف الملتف. متلاحز: متضايق دخل بعضه في بعض.

(٧) ينحو: يقصد ويعتمد. ينغل: يدخل تحت الشجرة ليأخذها. بارز: ظاهر.

(٨)أنحى إليها: أي أمال عليها وأقبل يقطعها. غرابها: حدها. العضاه: شجر عظيم له شوك. الشــرز: القطع. مشارز: معادٍ.

(٩) عمن يحاوز: من يخالطهم من الأهل والأصدقاء.

(١٠) مظعها: التمظيع: التشريب: وهو أن يترك عليها ماء لحائها سنتين حتى تشــرب العــود مــاء الدرأ: الاعوجاج. الغامز: من غمز القناة: إذا سوى المعوج منها.

أقـــام الثقـــاف والطريـــدة درأهـــا ... كما قوّمـــت ضـــغن الشـــموس المهـــامزُ[١]

وذاق .. فأعطته من اللين جانبـــاً ... كفى – ولهـــا أن يُغـــرق الســـهم حـــاجز[٢]

إذا انْبَضَ الرّامون عنها، ترنمـــتْ ... تـــــرنم ثَكْلَـــــى أوجعتهـــــا الجنـــــائزُ[٣]

هتوفٌ.، إذا ما خالط الظبي سهمها! ... وإن ريـــــعَ منهـــــا أســـــلمته النَّـــــواقزُ[٤]

كـــأنَّ عليهـــا زَعْفَرانـــاً تُمِيـــرُه ... خـــــوازن عطـــــار يمـــــانٍ كـــــوانزُ[٥]

إذا سقط الأنداءُ، صـــينت واشـــعرت ... حبيـــراً، ولـــم تـــدرج عليهـــا المعـــاوزُ[٦]

فوافي بها أهل المواســـم، فـــانبرى ... لهـــا بَيِّـــعٌ يغلـــي بهـــا السَّـــوم رائـــزُ[٧]

فقال لـــه: هـــل تشـــتريها؟ فإنَّهـــا ... تبـــاع بمـــا بيـــع الـــتلادُ الحرائـــزُ![٨]

فقـــال: إزار شـــرعبيٌّ، وأربـــعُ ... مـــــن السِّـــــيَرَاء، أو أواقٍ نـــــواجزُ[٩]

---

(١) الثقاف: خشبة في رأسها ثقب تدخل فيها الرماح فتقوم. والطريدة: قصبة توضع فيهـــا الســـكين يبرى بها القداح. المهامز: جمع مهماز وهو حديدة تهمز بها الدابة.

(٢) يغرق: المراد أن لها حاجزاً يمنع من الإغراق في النزع، وينتهي إلى كبد القوس، وربما قطـــع يد الرامي معنى ذلك أنه جرب القوس بجرها إليه فلانت قليلاً، ولم يغرق السهم، فهي بين اللينـــة والقاسية.

(٣) انبض: الانباض أن تجذب الوتر ثم ترسله فتسمع له صوتاً. ترنمت: رجعت في صوتها ورنـــت وهو مجاز. والثكلى: التي مات ولدها.

(٤) هتوف: لها صوت أي تهتف إذا وقع سهمها في الظبي وإن ريع: أي أفزع من القوس ولم يقع به سهمها أسلمته قوائمه من فرقها حين يسمع صوتها. النواقز: والنوافز: القوائم. أســـلمته: خذلتـــه ويروى (قذوف) وهي الشديدة القذف بالسهم وريغ منها انحرف ومال عن سهمها.

(٥) الزعفران: من الطيب أصفر، وهو من زينة النساء. تميره: أماره: صب فيه الماء ثم دافه ليذوب ويريد وصفها بلون الصفرة. الخوازن: النساء اللائي يخزنه. والكوانز: اللائي يكنزنه في وعاء. وأهل اليمن مشهورون بصناعة العطر وبيعه.

(٦) ثوب حبير: جديد ناعم. الأنداء جمع ندى وهو بلل الصباح. المعاوز: الثياب الخلقة التي يرمهـــا بها الإنسان، واحدها معوز أي هي تصان وتغطى إذا سقط الندى.

(٧) وافى بها: آتى بها وقصد. المواسم: جمع موسم وهو كل مجمع من الناس كثير، والمـــراد هنـــا الأسواق التي يجتمع فيها الناس للبيع والشراء الرائز: المختبر المجرب.

(٨) الحرائز من الإبل: التي لا تباع نفاسة بها.

(٩) الشرعبي: جنس من البرود جاء على لفظ المنسوب. السِّيَرَاء: جنس من البرود المســـيرة لأنهـــا فيها خطوطاً كالسيور. نواجز: جمع ناجزة أي نقداً.

ثمانٍ من الكُـورِيِّ، حُمْـرٌ، كأنّهـا ... من الجمر ما أذكـى علـى النّـار خـابزُ[1]

وبُردان من خالٍ، وتسعون درهمـاً، ... علـى ذاك مقـروظ مـن الجلـد مـاعزُ[2]

فظـلَّ ينـاجي نَفْسَـهُ وأميْرَهَـا ... أيـأتي الـذي يُعطـي بهـا أم يجـاوزُ[3]

فقالوا له: بايع أخـاك ...، ولا يَكُـن ... لك اليوم عـن ربـح مـن البيـع لاهِـزُ[4]

فلمّا شَرَاهَا فاضـت العـينُ عَبْـرةً، ... وفي الصَّدر حـزّازٌ مـن الوجـد حـامِزُ[5]

وفي أبياته (القوس العذراء) شرح لأبيات الشماخ حاول فيه محمـود محمـد شاكر ألا يخرج عن النص الأصلي، فالقصة هي هي قوسٌ وقوّاس، وجهد ومشقة من الصنع والتهذيب والتشذيب، وعامان من الجهد والعنـاء، ثـم أمـلٌ بـالغنى المرتقب، يقابله ضن بوسيلته (القوس) ويتمثل لنا ذلك فـي الحـوار الـذي أداره الشماخ معبراً عما يعتمل في نفس القواس من أحاسيس مضطربة تتجاذبـه، وقـد جعلنا الشماخ ترى مكانة القوس عند صاحبها عندما أغلى ثمنها وعنـدما فاضـت عينة عبرة رأينا أنها لا تقدر عنده بثمن.

وقد بدأ محمود محمد شاكر أبياته بمقدمة لخص فيها الفضة كلّهـا، ثـم بـدأ الحكاية من جديد مفصلا لأحداثها جاعلاً من أبيات الشماخ هادياً ودليلاً، وكل ذلك في ألفاظ سهلة عذبة وموسيقى مناسبة للمعنى كما ذكر ناقدنا هدارة.

ويستطيع القارئ لأبيات محمود شاكر أن يرى الصورة مجسّدة مـن خـلال الكلمات وأن يسمع صدى صوت الشماخ ومن ورائه ذلك القوّاس، وأن يحس بمـا

---

(١) الكور: كور الصائغ. وأذكى: أوقد.

(٢) خال: ضرب من البرود، أرضها حمر وفيها خطوط خضر. المقروظ: المدبوغ بالقرظ. الماعز: الشديد وقيل المراد جلد الماعز.

(٣) أميرها: قلبه. يجاوز: يقبل، من أجزته أي أنفذته.

(٤) لاهز: دافع ومانع.

(٥) شراها: باعها، فهو من الأضداد، قال تعالى:﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَشْرِى نَفْسَهُ ٱبْتِغَآءَ مَرْضَاتِ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ رَءُوفٌۢ بِٱلْعِبَادِ ﴾ البقرة الآية ٢٠٧. الحزّاز: بضم الحاء وفتحها، وبهما روي البيـت: مـا يجده الإنسان في صدره من غيظ وغم، والوجد: أشد الحب، والحامز: الشديد الممض المحرق.

أحسَّهُ من تعب ونصب في البداية وأمل صاحب رحلته مع قوسه إلى أن أنتهى بالألم على فراقها إلا أن محمود شاكر أستطاع أن يرسل رسالة جعلت قصيدته تختلف عن قصيدة الشماخ، وهي أن الأمل يبقى ما بقي الإنسان حياً وأن الحياة تستمر برغم آلامها هذا الألم قد يكون بداية لأمل جديد.

يقول محمود محمد شاكر:

فأسمع إذن صدى صوت الشماخ:[1].

تَجاوبُ عنه كهوف القرون، تردّد فيها كأن لم يزلْ
وأوفى على القمم الشامخات: جبال من الشعر منها استهلْ
تحدّر أنغامه المرسلات، أنغام سيل طغى واحتفلْ
رأي حُمُرَ الوحش، فابتزها بلابلها من حديث الوجلْ
رآها ظماء إلى مورد، ففزّعها عنه خوفٌ مثلْ
فطارت سراعاً إلى غيره، بعدوٍ تضرّم حتى اشتعل
فلم تدنُ حتّى رأت صَائِدين، فصدت عن الموت لما أهلّْ
فكالبرق طارت إلى مأمن على ذي الأراكة صافي النَّهل

... فحلأها عن ذي الأراكة عامرٌ
أخو الخضر، يرمي حيث تُكوى النَّواحزُ
قليل التلاد، غير قوس وأسهم؛
كأن الذي يرمي من الوحش، تارزُ
مطلاً بزرق ما يُداوي رميها،
وصفراء من نبع عليها الجلائزُ

فكيف تدسس هذا البيان حتى رأى بعيون الحُمُر؟
وكيف تغلغل هذا اللسان وبين عن راجفات الحذرْ..

---

(١) القوس العذراء ٣٥ – ٣٨.

..لواها عن الري عرفانها أخا الخضر، عرفـــان مـــن قـــد عقـــلْ؟
وعلّمهـــا أيـــن تكـــوى الجنـــوب بنـــار الطبيـــب لـــداءٍ نـــزلْ!
وأن الخصّاصـــة قـــوس البئـــيس، إذا انقـــذف الســـهم عنهـــا قتـــلْ!
يســـابق مستنهضـــات الفـــرار فيقتلهـــا قبـــل أن تنتقـــلْ!
فيدركها الموت مغروســة قوائمهـــا فـــي الثـــرى..، لـــم تـــزلْ!
وعرّفهـــا أنّهُـــنّ الســـهامُ زرق تـــلألأ أو تشـــتعلْ!
وصـــفراء فاقعـــة، أذكـــرت مصـــارع آبـــائهن الأول
ســـهامٌ تـــرى مقتـــل الحائمـــات، وقـــوسُ تطـــلُّ بحتـــف أظـــلّ[1]

وعلى هذا النهج سار محمود محمد شاكر شارحاً لقصيدة الشـماخ مسـتلهماً لمعانيها ومحللاً لها تحليلاً ولد منه قصيدته (المعلقة).

وبالرغم من اختلاف الوزن والقافية في القصيدتين، إلا أنه استطاع أ، يجعلنا نحس أنها عمل فني واحد لأنه لم يخالف النص الأصلي على الرغم من أنه أضاف إليه، لكنها إضافة لم تحدث تغييراً في ترتيب الأحداث ومضمونها إنما أخرجتهـا إخراجاً قشيباً في إطار جديد.

وقد وازن صلاح الهادي في كتابه (الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره) بين أوس بن حجر* والشماخ في وصف القوس.

ووصف أوس بن حجر القوس في قصيدتين[2] . وذكر صـلاح الهـادي أن الشماخ بن ضرار استوحى معظم أفكاره العامة من شعر أوس، فهـو مثلـه، قـد

---

(١) القوس العذراء ٣٧ – ٣٨.

* يقول ابن قتيبة في آخر ترجمته لأوس بن حجر ".. وهو أوصف الناس للقوس ثم تبعه الشـماخ"، الشعر والشعراء ج١، ص١٦١.

(٢) انظر: ديوان أوس بن حجر . تحقيق وشرح د. محمد يوسف نجم – دار صادر بيروت ١٩٦٠م، ص ٨٥– ٨٩ ، و ص ٩٤– ٩٨.

اختار شجرها وصور مكانها، واصطفى قاطفها ، ووصف ما بذل من الجهد في سبيل الحصول عليها وإعدادها ، والحرص عليها[١] .

إلا أن الشماخ – في رأيه – فاق أوساً في بعض المعاني التي سبقه أوس إليها لجمال تصويره وروعة خياله[٢] .

ولعلَّ في ذلك ما يثبت ما ذُكر في ثنايا هذا البحث أن العمل الفني أوسع من أن تحده حدود الزمان وأن تعتقله قلوب وعقول المبدعين.

فهذه القوس سافرت عبر القرون من أوس إلى الشماخ إلى محمود شاكر، فما عادت قوساً لصيد الظباء والوحوش بل قوساً لصيد أثمن بكثير هو هذا الإبداع الذي لا ينقطع عند شعراء العربية.

---

(١) انظر: الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره. صلاح الهادي ، دار المعارف – مصر . ١٩٦٧م، ص ٢٩٨ إلى ٣٠٢.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٠١

الخاتمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، في ختام هذا البحث أتمنى أن أكون قد أضأت بعض الجوانب من هذا الإرث المعرفي الكبير للناقد محمد مصطفى هدارة والذي شمل كتباً ومقالات وبحوث ومحاضرات.

وجاء هذا البحث في أربعة فصول عرفت فيه بالناقد في الفصل الأول وبسطت آراءه في مختلف القضايا النقدية القديمة والحديثة في الفصلين الثاني والثالث وقارنت بين آرائه وآراء النقاد العرب القدماء والمحدثين.

وقد اخترت أهم القضايا المثارة في النقد القديم وهي قضية اللفظ والمعنى وقضية القدم والحداثة وقضية السرقات، أما في النقد الحديث فناقشت آراء الناقد في قضية الالتزام في الأدب وقضية الحداثة في الأدب العربي والنزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث.

وجاء الفصل الرابع مرآة لمنهجه النقدي في كافة هذه القضايا، بينت من خلاله سمات منهجه كناقد معاصر.

ويمكن أن نجمل أهم النتائج والتوصيات التي توصل إليها هذا البحث في الآتي:

أولاً: النتائج:

١- تبين من خلال تناول الناقد لقضايا النقد العربي القديم: اللفظ والمعني والقدم والحداثة والسرقات أن هذه القضايا لها ما يماثلها في النقد الأوروبي القديم.

٢- يرى هدارة أن نقاد العرب القدماء ينقسمون حول قضية اللفظ والمعنى إلى أقسام كثيرة فمنهم من يرى الاتحاد بين اللفظ والمعنى، ومنهم من تنبه إلى الصورة الشعرية كمصدر ثالث – غير اللفظ والمعنى – للجمال الأدبي، ويختلف النقاد بعد ذلك حول ماهية اللفظ وطبيعة المعنى فكل له في هذا أو ذاك مذهب وطريق.

٣- يرى الناقد في قضية القدم والحداثة أن الشعر في القرن الثاني بدأ يخرج من دائرة الأنماط التقليدية المعروفة إلى دائرة التجديد وأن إدراك الشعراء

للعلاقات بين الأشياء قد تطور تطوراً كبيراً بالنسبة لما كان عليه في العصر الجاهلي وأن الثورة على الأطلال بدأها أبو نواس وأنها كانت بدافع التجديد وليس الشعوبية كما يرى بعض النقاد.

٤- رأى هدارة أن قضية السرقات قضية قديمة في الفكر الإنساني وأنها موجودة حتى في الشعر الجاهلي.

٥- أن النقاد العرب عقدوا مشكلة السرقات لعدم فهمهم طبيعة الإلهام وعملية الإبداع الفني، وأن الأصالة المطلقة شيء لا وجود له، بل غاية الإبداع هي إخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضفي عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته.

٦- يرى هدارة أن مبدأ الالتزام الأخلاقي كان تياراً قوياً يمتد في عصور مختلفة، وبيئات فكرية متباينة وأن الجدل حوله لن يهدأ طالما ارتبط الشعر بالحياة والمجتمع والإنسان.

٧- في حديثه عن قضية الحداثة في الأدب العربي فرّق بين المعاصرة والحداثة؛ فالمعاصرة تعني إحداث تغيير في المفاهيم السائدة عبر الأجيال نتيجة وجود تغير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن أما الحداثة فهي مذهب فكري يستهدف الحرة الإبداعية ويدعو إلى التمرد على الواقع بكل اتجاهاته السياسية والاجتماعية.

٨- تحدث الناقد عن التصوف باعتباره ظاهرة إنسانية عامة، ليس محدوداً بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية. ورأى أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم فكانوا يتجاوزون في أشعارهم الدلالة اللغوية للألفاظ ويعتمدون على الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات والموسيقى في الإيحاء بالمعنى.

ثانياً: التوصيات:

١- محاولة توجيه المجتمع من خلال الأدب الهادف القائم على مبادئ وقيم الأمة، وبالمقابل الاهتمام بالأدب لخلق جيل واعٍ من الأدباء المبدعين إذ أن التأثير متبادل بين الأديب والمجتمع.

٢- دراسة ما تبقى من أعمال الأديب محمد مصطفى هدارة إذ أن مجال هذه الدراسة لم يتسع سوى للجانب النقدي من مؤلفاته، فقد كان شاعراً وله قصة منشورة إضافة إلى القصص المترجمة.

٣- إعادة النظر في قراءة أعمال النقاد العرب المعاصرين، لمحاولة فهم التطور الفكري في المجتمعات العربية المعاصرة. وفي هذا المقام توصي الباحثة بدراسة كتاب محمد مصطفى هدارة "دراسات في الشعر العربي المعاصر في السودان"؛ إذ أن للناقد فيه آراء مهمة تعين على فهم طبيعة الشعر العربي في السودان وتوثق له.

٤- النظر إلى الأدب بصفته إرث إنساني عالمي والإفادة منه في تعميق نظرتنا للحياة.

وختاماً أتمنى أن أكون قد وُفقت في هذه الدراسة وأن تمثل إضافة حقيقية لما هو موجود.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أطيب الأنام والمرسلين ﷺ .

فهرس الأشعار

الرقم	البيت	الشاعر	البحر	الصفحة
	(أ)			
١.	لا لـــن أنـــام وللظـــلام (م) بغرفتـــي كـــفٌ أراهـــا	عبد القادر القط	الكامل	١٩
٢.	هـــم القـــوم الـــذين إذا ألمـــت مـــن الأيـــام مظلمـــة أضـــاءوا	الحطيئة	الوافر	ج
٣.	في موضع السر من دنياي متسعٌ للحـــق أفتـــأ يرعـــاني وأرعـــاه	التجاني يوسف بشير	البسيط	١٦٣
	(ب)			
٤.	بـــرزت مـــن المنـــازل والقبـــاب فلم يعسر علـــى أحـــد حجـــابي	أبو الشمقمق	الوافر	٦٥
٥.	هـــذي الحيـــاة لنـــا ونحـــن اليـــوم مـــن أربابهـــا	عبدالقادر القط	الكامل	١٩
٦.	إذا كنـــت فـــي الأمـــور معاتبـــاً صديقك لم تلق الـــذي لا تعاتبـــه	بشار بن برد	الطويل	٦٧
٧.	كلفتمونـــا حـــدود مـــنطقكم والشعر يكفي فـــي صـــدقه كذبـــه	البحتري	المنسرح	١٠٩
٨.	ندمتُ علـــى شـــ		الطويل	١٢٠
٩.	فلو كان يفني الشـ		الطويل	١٩٦
١٠.	ودعت غـــضّ صـ		الكامل	١٩٦
١١.	وتقـــول ميّـــة مـــا لمثلـــك والصـــبا واللـــون أســـود حالـــك غربيـــب	نصيب مولى المهدي	الكامل	٦٥
	(ت)			
١٢.	لســـت أدريـــه ولكنّـــي أحسُّـــهُ في ســـياط مـــن حنـــين قانيـــات	عبد القادر القط	الرمل	٦٥
١٣.	مـــن كـــوخ أشـــواقي أطـــ ـــل علـــى معـــالم ذكريـــاتي	الهادي آدم	الكامل	١٩٥
١٤.	كـــان لـــي يومـــاً إلـــه ومـــلاذي كـــان بيتـــهُ	صلاح عبدالصبور	الرمل	١٦٨
	(ج)			
١٥.	ســـكرتُ بعزلتـــي وهجـــرتُ راحـــي * فمن ذاتـــي غبـــوقي واصـــطباحي	محمد محمدعلي	الوافر	١٦٠
١٦.	أفـــي كـــل عـــام غربـــةٌ ونـــزوحُ * أما للنـــوي مـــن ونيـــةٍ فتـــريحُ	عوف بن محلم الخزاعي	الطويل	٦٧
	د			
١٧.	عـــاج الشـــقي علـــى دارٍ يســـائلها وعجت أسأل عن خمـــارة البلـــد	أبي نواس	البسيط	١٤٣

الرقم	البيت		الشاعر	البحر	الصفحة
١٨.	لـــي يـــا ليلـــى فـــؤاد راصـــد	يلمح الأشجان في الأفـق البعيـد	عبدالقادر القط	الرمل	١٩
١٩.	لفتـــات مثلمـــا يلهـــو شـــعاع	عابث المـرآة فـي كـف الوليـد		الرمل	٢١
	ر				
٢٠.	فكيـــف وانتحـــالي القـــوافي	بعد المشـيب كـف ذاك عـارا	الأعشى ميمون بـن	المتقارب	٧٤
٢١.	مـــا أرانـــا نقـــول إلاّ معـــاراً	أو معـاد آمـن لفظنـا مكـرورا	زهير بن أبي سلمى	الخفيف	١١٧
٢٢.	ولـــولا الـــريح أســـمع أهـــل حجـــر	صليل البـيض تفـزع بالـذكور	المهلل بن ربيعة	الوافر	١١١
٢٣.	هـــذه الـــذرة كـــم تحـــ	مـــل فـــي العـــالم ســـراً	التيجـــاني يوســـف	الرمل	١٦٢
٢٤.	أيهـا العقـل أنـت ي حيـرة العـ	قل ولمـا تكـن بضـنك أجـدر	التجاني يوسف بشير	الخفيف	١٦٢
٢٥.	على الحطب المريع طويـتُ صـدري	ونحت فلم يفـد صـمتي وذكـري	إدريس جماع	الوافر	١٦٣
٢٦.	يقـــول مـــن تقـــرع أســـماعه	كـــم تـــرك الأول للآخـــر	أبو تمام	السريع	٦١
٢٧.	لـــو دخلـــتُ علـــى الفتـــاة	الخـدر فـي اليـوم المطيـر	المنخل اليشكري	الكامل	١٤٧
٢٨.	فـــإنَّ الـــدرهم المضـــروب باســـم	أحـــبُّ إلـــىّ دينـــار غيـــري	مجيز الدين بن تميم	الوافر	١٥٥
	ز				
٢٩.	عفا بطـن قـوّ مـن سـليمى فعـالزُ	فذات الغضا فالمشرفات النواشـز	الشماخ (معقل بـن ضرار)	الطويل	٢١١
	س				
٣٠.	ذهـــب الشـــباب فأطرقـــت	إطـــراق شـــيخ يـــائس	حمزة الملك طمبل	الكامل	١٩٧
٣١.	ض				
٣٢.	قـــد جعلتنـــي ليـــالي العـــذاب	ألـــذَّ الممـــات علـــى بعضـــه	إدريس جماع	المتقارب	١٩٣
٣٣.	ط				
٣٤.	هي نفسي إشراقة مـن سـماء اللـــ	ـه تحبو مـع القـرون وتبطـئ	التيجاني يوسف	الخفيف	١٦١
	ع				
٣٥.	حنانيـك قلبـي مـن أسـاه مفجّـع	وفي كل يوم صاحب لـي أودّع	عدنان رضا النحوي	الطويل	٣٦
٣٦.	لأحسن من بيـد يُحـارُ بهـا القطـا	ومن جبلي طي ووصيفيكما سـلعا	مطيع بن إياس	الطويل	٥٧

الرقم	البيت	الشاعر	البحر	الصفحة
٣٧.	والـــنفس راغبـــة إذا رغبتهـــا وإذا تُـــردُّ إلـــى قليـــل تقنـــع	أبو ذؤيب الهذلي	الكامل	١٣١
٣٨.	فـــلا هـــدين مـــع الريـــاح قصـــيدةً * منـــي مغلغلـــةً إلـــى القعقـــاع ف	المسيب بن علس	الكامل	١٢٠
٣٩.	قلبـــي يحـــدثني بأنـــك متلفـــي روحي فداك عرفت أم لم تعرف ق	ابن الفارض	الكامل	١٤٧
٤٠.	ولا أغيـــر علـــى الأشـــعار أســـرقها عنها عنيت وشرٌّ الناس من سرقا	طرفة بن العبد	البسيط	٧٤
٤١.	وإنما الشـــعر لـــب المـــرء يعرضـــه * على المجالس إن كيساً وإن حُمقاً	حسان بن ثابت	البسيط	١٠٦
٤٢.	سقى السرحة المحلال والأطيح الـــذي به السرى عبث مـــدجن وبـــوق	حميد بن ثور	الطويل	١٤٢
٤٣.	أبـــي الله إلاّ أن ســـرحه مالـــك على كل أفنـــان العضـــاة تـــروقُ ل	حميد بن ثور	الطويل	١٤٢
٤٤.	فلمـــا تمحّـــص عنهـــا النعـــيم واشـــتد أملودهـــا وانفتـــل	محمود محمد شاكر	المتقارب	٢١٧
٤٥.	تجـــاوب عنـــه كهـــوف القـــرون تـــردد فيهـــا كـــأن لـــم يـــزل	محمود محمد شاكر	المتقارب	٢٢٥
٤٦.	يـــا إخـــوتي إن الهـــوى قـــاتلي فســـيروا الأكفـــاف مـــن عاجـــل	أبي العتاهية	السريع	٤٤
٤٧.	دمعـــة فـــي الليـــل مـــا أروعهـــا تتلـــوى مثلمـــا ينســـاب صـــل	عبدالقادر القط	الرمل	٢١
٤٨.	يـــا نجـــل أنـــت قريبـــة مثلـــي في الغـــرب نائيـــة عـــن الأصـــل	عبـــدالرحمن بـــن	السريع	٦٥
٤٩.	كيـــف يبكـــي لمحـــبس فـــي طلـــوع من يبكـــي لحـــبس يـــوم طويـــل	بشار بن برد	الخفيف	٥٩
٥٠.	جلا ظلمات الظلـــم عـــن وجـــه أمـــة أضاء لها من كوكب الحـــق آفِلُـــة	أبوتمام	الطويل	٧٨
٥١.	مالي بدار خلـــت مـــن أهلهـــا شـــغلُ ولا شجاني بها شخصٌ ولا طلـــلٌ	أبي نواس	البسيط	٥٦ ،
٥٢.	أمسى المشـــيب مـــن الشـــباب بـــديلاً ضيفاً أقام فمـــا يريـــد رحيلهـــا م	مـــروان بـــن أبـــي حفصة	الكامل	٧٠
٥٣.	إذا ما غضبنا غضبة مضربة هتكنـــا حجاب الشمس أو قطـــرت دمـــاً	بشار بن برد	الطويل	٤٣
٥٤.	أصاخت فقالت: وقـــعُ أجـــرد شـــيظم وشامت، فقالت: لمع أبيض مخذمِ	أبي القاسم بن هاني	الطويل	٤٣
٥٥.	هـــل غـــادر الشـــعراء مـــن متـــردَّمِ أم هل عرفت الـــدار بعـــد تـــوهُّم	عنترة بن شداد	الكامل	١١٧

الرقم	البيت	الشاعر	البحر	الصفحة
	ن			
٥٦.	أصـــغى إلـــى قائـــدي ليخبرنـــي إذا التقينـــا عمّـــن يحيينـــي	أبويعقوب الجريمي	المنسرح	٦٤
٥٧.	يـــا رفـــاقي تعجلتنـــي الليـــالي مسرعات فجئـت قبـل أوانـي	الهادي آدم	الخفيف	
٥٨.	يفرح الطين في يـدي فـألهو جاهـدا أهـــدم الحيـــاة وأبنـــي	التيجاني يوسف	الخفيف	
٥٩.	يـــا ليـــت مـــن جهلـــوا الحقيـــ ـــــقة بالحقيقـــة يعلمـــون	حمزة الملك طمبل	الكامل	١٥٩
٦٠.	يـــا ويـــح نفســـي منـــذ كـــا نت وهي ترسـف فـي سـجون	حمزة الملك طمبل	الكامل	١٩٣

فهرس الأعلام المترجم لهم في البحث

الرقم	العلم	الصفحة
١.	أبي القاسم بن هانئ	٤٣
٢.	إدوارد يونخ	٨٦
٣.	(أدونيس) علي أحمد سعيد	١٤١
٤.	بشر الحافي	١٦٥
٥.	بودلير (شارل)	١٣٨
٦.	تولستوي ، ليون	١٣٤
٧.	توماس استيرنز إليوت	٨٦
٨.	جان بول سارتر	١٢٥
٩.	جورج برناردشو	١٤٥
١٠.	جون استيوارت ميل	١٣٣
١١.	جون ، كيتس	٨٨
١٢.	جون ، ميلتون	١٣٣
١٣.	داروين ، تشارلس	١٣٩
١٤.	رولان بارت	١٣٩
١٥.	سانتيلانا ديفيد	٢٤
١٦.	شكسبير، وليم	٨٨
١٧.	عدنان رضا النحوي	٣٥
١٨.	كولريدج ، صموئيل	٩٤
١٩.	فرويد، سيجموند	٩٣
٢٠.	معقل بن ضرار (الشماخ)	٢٢١
٢١.	نيتشه	١٣٩
٢٢.	وولت هويتمان	١٤٥

فهرس المصادر والمراجع

١. إبراهيم بن السري بن سهل أبو إسحاق الزجاج – **معاني القرآن وإعرابه** – الجزء الثالث – الطبعة الأولى – ١٩٨٨م.

٢. إحسان عباس – **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** – المجلس الوطني للثقافة – الطبعة الأولى – ١٩٧٨م.

٣. أحمد الشايب – **أصول النقد الأدبي** – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة العاشرة – ١٩٩٤م.

٤. أحمد أمين – **فجر الإسلام** – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة الرابعة عشر – ١٩٥٠م.

٥. أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (أبي علي) – **شرح ديوان الحماسة** – نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة – القسم الأول – الطبعة الثانية – ١٩٦٧م.

٦. أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي – **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي**– تحقيق: عبد العظيم الشناوي – دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٧م.

٧. أحمد عبد المعطي حجازي – **أسئلة الشعر** – منشورات الجزندار – جدة – الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

٨. أحمد كمال زكي – **شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي** – در الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٩م.

٩. إدريس جماع – **لحظات باقية** – دار الفكر – الخرطوم – الطبعة الثالثة – ١٩٨٤م.

١٠. إسماعيل بن القاسم بن سويد (أبي العتاهية) – **ديوان أبي العتاهية** – دار صادر – بيروت – ١٩٦٤م.

١١. إميليو غرسيه غومس – **الشعر الأندلسي (بحث في تطوره وخصائصه)** – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة الثانية – ١٩٥٦م.

١٢. أمين سلامة – **الأساطير اليونانية والرومانية** – ١٩٨٨م.

١٣. أنور الجندي– **طه حسين حياته وفكره في ميزان الإسلام** – دار الاعتصام – الطبعة الثانية – ١٩٧٧م.

١٤. أنيس المقدسي – **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث** – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الرابعة – ١٩٦٧م.
١٥. أوس بن حجر – **ديوان أوس بن حجر** – تحقيق وشرح محمد يوسف نجم د دار صادر – بيروت – ١٩٦٠م.
١٦. بشار بن بُرد – **ديوان بشار بن بُرد** – شرح حسين حموي – المجلد الأول – دار الجيل – بيروت – ١٩٩٦م.
١٧. تاج السر الحسن – **ديوان القلب الأخضر** – دار الجيل – بيروت – ١٩٩١م.
١٨. تاريخ آداب العرب – مصطفى صادق الرافعي – دار الكتاب العربي – ط الأولى
١٩. التيجاني يوسف بشير – **ديوان إشراقه** – دار الثقافة – بيروت – عام
٢٠. جرجي زيدان – **تاريخ آداب اللغة العربية** – راجعه وعلق عليه شوقي ضيف – الجزء الثاني – دار الهلال.
٢١. جمعة عبد العزيز الميمني – **ديوان حميد بن ثور الهلالي** – نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب – الناشر الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٥١م.
٢٢. جورج طرابيشي – **معجم الفلاسفة** – دار الطليعة للطباعة والنشر – الطبعة الثالثة – بيروت – ٢٠٠٦م.
٢٣. حبيب بن أوس الطائي (أبي تمام) – **ديوان أبي تمام** – شرح الخطيب التبريزي – تحقيق محمد عبده عزام – دار المعارف – ١٩٦٤م.
٢٤. ابن حجر العسقلاني – **الإصابة في تمييز الصحابة** – حقق أصوله خليل مأمون شيحا – المجلد الأول – دار المعرفة – بيروت.
٢٥. حسان بن ثابت – **ديوان حسان بن ثابت** – شرح عبد الرحمن البرقوقي – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ١٩٧٨م –
٢٦. الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (أبي علي) – **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** – حققه محمد محي الدين عبد الحميد – الجزء الأول – دار الجيل للطباعة والنشر – الطبعة الخامسة – ١٩٨١م.
٢٧. الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (أبوهلال) – **الصناعتين (الكتابة والشعر)** – تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم – مكتبة العنصرية – بيروت – ١٤١٩هـ.

٢٨. الحسن بن هانئ (أبو نواس) – **ديوان أبي نواس** – حققه وضبطه وشرحه أحمد عبدالمجيد الغزالي – شركة مطبعة مصر – ١٩٥٣م.
٢٩. الحُصري ابن اسحق القيرواني – **زهر الآداب وثمر الألباب** – مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك – الجزء الأول – الطبعة الثانية – المكتبة التجارية الكبرى – ١٩٢٩م.
٣٠. حمزة الملك طمبل – **ديوان الطبيعة** – الطابع الدار السودانية للكتب بالاشتراك مع دار الفكر – بيروت – الناشر: المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون – الطبعة الثانية – ١٩٧٢م.
٣١. الحطيئة – **ديوان الحطيئة** – شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني – تحقيق نعمان أمين طه – الطبعة الأولى – ١٩٥٨م
٣٢. خير الدين الزركلي – **الأعلام : قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستشرقين** – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة السادسة عشرة – ٢٠٠٥م.
٣٣. رجاء عيد – **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي** – منشاة المعارف – الإسكندرية – ١٩٨٨م .
٣٤. زكريا بشير إمام – **عبد الله الطيب ذلك البحر الزاخر (دراسة تحليلية لحياته ونظرياته في الأدب والحياة)** – الطبعة الثالثة – الخرطوم – ٢٠٠٨م.
٣٥. سيد قطب – **النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)** – دار الشروق – القاهرة – الطبعة الثامنة – ٢٠٠٣م.
٣٦. الشماخ بن ضرار الذبياني – **ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني** – حققه وشرحه صلاح الدين الهادي – دار المعارف – ١٩٦٨م.
٣٧. شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن خلكان (أبو العباس) – **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان** – تحقيق إحسان عباس – الجزء الرابع – دار صادر – بيروت – ١٩٧١م.
٣٨. شوقي ضيف – **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** – دار المعارف – الطبعة العاشرة

٣٩. شوقي ضيف – **تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)** – دار المعارف – الطبعة السادسة والعشرون – ١٩٦٠م.
٤٠. صلاح أحمد إبراهيم – **غابة الأبنوس** – مكتبة الحياة – بيروت.
٤١. صلاح الدين الهادي – **الشماخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره** – دار المعارف – مصر – ١٩٦٧م.
٤٢. صلاح عبد الصبور – **الأعمال الكاملة** – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٢م.
٤٣. صلاح عبد الصبور – **ديوان صلاح عبد الصبور** – دار العودة – بيروت – ١٩٨٦م.
٤٤. طرفة بن العبد – **ديوان طرفة بن العبد** – شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين – دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الثالثة – ٢٠٠٢م.
٤٥. عبد الحميد صالح حمدان – **طبقات المستشرقين** – مكتبة المدبولي – القاهرة – ١٩٩٩م.
٤٦. عبد العزيز المقالح – من البيت إلى القصيدة – دار الآداب – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٨٣م.
٤٧. عبد القادر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (أبوبكر) – **دلائل الإعجاز** – تحقيق محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة – المجلد الثالث – الطبعة الثالثة – ١٩٩٢م.
٤٨. عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (أبي بكر) – **أسرار البلاغة** – علق عليه محمود محمد شاكر – الناشر – مطبعة المدني – القاهرة – ودار المدني بجدة – ١٩٩١م.
٤٩. عبد الكريم بن هوازن القشيري – **الرسالة القشيرية في علم التصوف** – دار الكتب الحديثة – القاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٦٦م.
٥٠. عبد الله الطيب – **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** – الجزء الأول – مطبعة الحلبي – الطبعة الثالثة – ١٩٨٩م.
٥١. عبد الله بن المعتز – **البديع** – دار المسيرة – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٨٢م.

٥٢. عبد الله بن المعتز العباسي – **طبقات الشعراء** – دار المعارف – القاهرة – الطبعة الثالثة –
٥٣. عبد الله بن مسلم بن قتيبة (أبو محمد) – **الشعر والشعراء** – الجزء الثاني – دار الحديث – القاهرة – ١٤٢٣هـ.
٥٤. عبد الوهاب البياتي – **ديوان عبد الوهاب البياتي** – دار العودة – بيروت – ١٩٧٢م.
٥٥. عبدالعزيز المفالح – من البيت إلى القصيدة – دار الآداب – بيروت– الطبعة الثانية– ١٩٨٣م.
٥٦. عبدالوهاب البياتي – **ديوان عبد الوهاب البياتي** – دار العودة – "و" بيروت – ١٩٧٢م.
٥٧. علي أحمد بن محمد بن يعقوب مسكويه – **تهذيب الأخلاق** – حققه وشرح غريبه – الخطيب – الناشر مكتبة الثقافة الدينية.
٥٨. علي أحمد سعيد (أدونيس) – **الثابت والمتحول** – دار الساقي – بيروت – الطبعة السابعة – ١٩٩٤م.
٥٩. علي أحمد سعيد (أدونيس) – **مقدمة للشعر العربي** – دار العودة – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٧٩م.
٦٠. علي أحمد سعيد (أدونيس) – **ها أنت أيها الوقت** – دار الآداب – بيروت – الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
٦١. علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (أبو الحسن) – **الوساطة بين المتنبي وخصومه** – تحقيق وشرح محمد أبو الفضل وإبراهيم علي محمد البجاوي – مطبعة عيسى الباب الحلبي وشركاه.
٦٢. علي محمد حسن العماري–**قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية إلى عهد السكاكي** – ٦٢٦هـ –مكتبة وهبة–القاهرة–الطبعة الأولى– ١٩٩٩م.
٦٣. عمر فروخ – **تاريخ الأدب العربي** – دار العلم للملايين – ١٩٧٠م.
٦٤. عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ – **البيان والتبيين** – دار ومكتبة الهلال – بيروت –

٦٥. عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ – **الحيوان** – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – الجزء الثالث – دار الجيل – بيروت ١٩٨٥م

٦٦. غوستاف فون غرنباوم – **شعراء عباسيون- (مطيع بن إياس سلم الخاسر أبوالشمقمق) – دراسات ونصوص شعرية** – ترجمها وحققها د. محمد يوسف نجم – راجعها د. إحسان عباس – منشورات مكتبة الحياة – بيروت – بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين – نيويورك – ١٩٥٩م.

٦٧. فاتح علاق – **مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر** – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠٥م.

٦٨. ابن الفارض – **شرح ديوان ابن الفارض** – شرحه محمد مصطفى رجب – دار العلم والإيمان – ٢٠٠٩م.

٦٩. أبي الفرج الأصفهاني – **الأغاني** – شرحه وكتب هوامشه سمير جابر – دار الكتب العلمية – بيروت – ١٩٩٢م.

٧٠. قدامة بن جعفر – **نقد الشعر** – مطبعة الجوائب – قسطنطينية – ١٣٢٠هـ.

٧١. محمد أحمد عزب – **ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر** – ١٩٧٦م.

٧٢. محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسني العلوي – **عيار الشعر** – تحقيق – عبد العزيز بن ناصر المانع – الناشر مكتبة الخانجي – القاهرة.

٧٣. محمد بن إسماعيل أبو عبد الله (البخاري) – **الجامع المسند الصحيح المختصر** – من (**أمور رسول الله ﷺ**) – تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر – دار طوق النجاة – الطبعة الأولى .

٧٤. محمد بن الطيب (أبوبكر الباقلاني) – **إعجاز القرآن** – تحقيق السيد أحمد صقر – الطبعة الخامسة – ١٩٩٧م.

٧٥. محمد بن سلام الجمحي – **طبقات فحول الشعراء** – ج٢- تحقيق محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة.

٧٦. محمد بن هانئ الأزدي (أبو القاسم) – ديوان ابن هانئ الأندلسي – شرح أنطوان نُعيِّم – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٩٦م.

٧٧. محمد بن يزيد المبرّد (أبو العباس) – **الكامل في اللغة والأدب** – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار الفكر العربي – القاهرة – الطبعة الثالثة – ١٩٩٧م.
٧٨. محمد خير رمضان يوسف – **معجم المؤلفين المعاصرين** – مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية – الرياض.
٧٩. محمد دكروب – **الأدب الجديد والثورة** – دار الفارابي – الطبعة الأولى – ١٩٨٠م.
٨٠. محمد زكي العشماوي – **دراسات في النقد الأدبي المعاصر** – دار الشروق – الطبعة الأولى – ١٩٩٤م.
٨١. محمد زكي العشماوي – **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** – الناشر مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – الكويت – ٢٠٠٩م.
٨٢. محمد شاكر بن أحمد عبد الرحمن بن شاكر الملقب بصلاح الدين – **فوات الوفيات** – المحقق إحسان عباس – دار صادر – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٧٤م.
٨٣. محمد صابر عبيد – **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية** – منشورات اتحاد الكتاب العربي – دمشق ٢٠٠١م.
٨٤. محمد عبد المنعم خفاجي – **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه** – مكتبة الأزهر.
٨٥. محمد عثمان صالح كجراي – **ديوان الصمت والرماد** – مكتبة الحياة – بيروت – ١٩٦٠م.
٨٦. محمد غنيمي هلال – **النقد الأدبي الحديث مصادره الأولى – تطوره فلسفاته الجمالية ومذاهبه** – القاهرة – ١٩٦٣م.
٨٧. محمد غنيمي هلال – **قضايا معاصرة في الأدب والنقد** – دار نهضة مصر – القاهرة – ١٩٨٨م.
٨٨. محمد محمد حسين – **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر** – مكتبة الآداب ومطبعتها – ١٩٦٥م.

٨٩. محمد محمد علي – **ديوان ألحان وأشجان** – الطابع: مكتبة التمدن المحـــدودة – الناشر: إدارة النشر الثقافي– ١٩٦٠م.
٩٠. محمد مصطفى هدارة – **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري** – دار المعارف – ١٩٦٣م.
٩١. محمد مصطفى هدارة – **التجديد في شعر المهجر** – دار الفكر العربي – القاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٥٧م.
٩٢. محمد مصطفى هدارة – **التراث والمعاصرة وئام لا خصام** – **نحو أدب إسلامي – محاضرات ألقيت بجامعة أم القرى** — مطابع جامعة أم القرى – الطبعة الأولـــى – ١٩٨٧م.
٩٣. محمد مصطفى هدارة – **تيارات الشعر العربي المعاصـــر فـــي الســـودان** – دار الثقافة – بيروت – ١٩٧٢م.
٩٤. محمد مصطفى هدارة – **دراسات في الأدب العربي الحديث** – دار العلوم العربية – بيروت – الطبعة الأولى – ١٤١٠هـــ – ١٩٩٠م.
٩٥. محمد مصطفى هدارة – **مشكلة السرقات في النقد العربـــي (دراســـة تحليليـــة مقارنة)** – طبع ونشر مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٥٧م.
٩٦. محمد مصطفى هدارة – **مقالات في النقد الأدبي** – دار العلوم – ١٩٨٣م.
٩٧. محمد مندور – **النقد المنهجي عند العرب** – نهضة مصر للطباعـــة والنشـــر – ١٩٩٦م .
٩٨. محمد مندور – **في الأدب والنقد** – نهضة مصر للطباعة والنشـــر – الفجالـــة – القاهرة.
٩٩. محمود محمد شاكر – **القوس العذراء** – مطبعة المدني – ١٣٨٤هـــ.
١٠٠. مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري – **المسند الصحيح المختصـــر بنقل العدل إلى العدل إلى رسول الله ﷺ** – المحقق محمد فؤاد عبد الباقي – الناشر دار طباعة التراث العربي – بيروت.
١٠١. مصطفى بن عبد الرازق بن سعيد بن أحمد الرافعي – **تاريخ آداب العرب** – دار الكتاب العربي – الطبعة الأولى.

١٠٢. مصطفى سويف – **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة** – دار المعارف – الطبعة الثانية – ١٩٥٩م.
١٠٣. المفضل بن محمد بن محمد بن يعلى بن سالم الضبي – تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون – الطبعة (المفضليات) السادسة – دار المعارف.
١٠٤. مهلل بن يموت بن المزرّع – **سرقات أبي نواس** – تحقيق محمد مصطفى هدارة – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٥٧م.
١٠٥. مؤرس حنا شربل – **موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب** – الناشر: جروس بروس – طرابلس – لبنان ١٩٩٦م.
١٠٦. ميخائيل نعيمة – **الغربال** – دار صادر للطباعة والنشر – بيروت – الطبعة السابعة – ١٩٦٤م.
١٠٧. ميمون بن قيس – **ديوان الأعشى الكبير** – شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين – دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٧٨م.
١٠٨. نازك الملائكة – **قضايا الشعر المعاصر** – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الخامسة – ١٩٧٨م.
١٠٩. نبيل راغب – **موسوعة أدباء أمريكا** – الجزء الأول – دار المعارف – ١٩٧٨م.
١١٠. نجيب البهبيتي – **أبو تمام الطائي (الطائي حياته وشعره)** – دار الكتب – القاهرة – ١٩٤٠م.
١١١. ابن النديم – **الفهرست** – علق عليه إبراهيم رمضان – دار المعرفة – بيروت – الطبعة الثانية – ١٩٩٧م.
١١٢. الهادي آدم – **ديوان كوخ الأشواق** – الأعمال الكاملة – الناشر – مؤسسة أروقة للعلوم والثقافة – الخرطوم – الطباعة – دار الصلحاني – دمشق ٢٠٠٢م.
١١٣. أبو الوفا التميمي التفتازاني – **مدخل إلى التصوف الإسلامي** – دار الثقافة للطباعة والنشر – الطبعة الثانية – ١٩٧٦م .
١١٤. الوليد بن عبيد الطائي (البحتري) – **ديوان البحتري** – تحقيق حسن كامل الصيرفي – دار المعارف – ١٩٦٣م.

١١٥. يحي بن حمزة بن علي العلوي – **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز** – المكتبة العنصرية – بيروت – الطبعة الأولى – ١٤٢٣هـ.
١١٦. يوسف بن عبد الله بن محمد القرطبي (أبو عمر)– المحقق علي محمد البجاوي – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٩٢م.
١١٧. يوسف مراد – **مبادئ علم النفس** – دار المعارف – القاهرة – الطبعة الخامسة – ١٩٦٦م.
١١٨. يوسف نور عوض – **النقد الأدبي الحديث** – دار الأمين – طبع وتوزيع – القاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٦٤م.
١١٩. يوسف نور عوض – **نظرية النقد الأدبي الحديث** – دار الأمين – القاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٦٤م.
١٢٠. ـــــــــــــ **المنجد في الأعلام** – الطبعة العشرون – دار المشرق – بيروت – ١٩٩٤م.
١٢١. ـــــــــــــ **الموسوعة العربية الميسرة** – الطبعة الثانية– المجلد الثالث – دار الجيل – بيروت – القاهرة – تونس – الجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية – ٢٠٠١م.

كتب مترجمة:

١٢٢. رينولد آلن نيكولسن ٠ **في التصوف الإسلامي وتاريخه** – نقلها إلى العربية وعلّق عليها أو العلا عفيفي – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – ١٩٦٩م.
١٢٣. قاسم غني – **تاريخ التصوف في الإسلام** – ترجمه عن الفارسية – صادق نشأت – مكتبة النهضة المصرية – ١٩٧٠م.

المواقع الإلكترونية:

١٢٤. http://WWW.news.egypt.com/arabic/wiki/9/293.html91293.

١٢٥. http://WWW.ar.wkipedia.org.

١٢٦. http://WWW.eqwriters.com.

١٢٧. http://WWW.scc.q.v.ea.

١٢٨. http://WWW.albabtainPrize.org.

١٢٩. http://WWW.modernegypt.bibales.org.

١٣٠. http://WWW.youtube.com.

١٣١. http://WWW.enotes.com.

المجلات والدوريات:

١٣٢. محمد مصطفى هدارة – **(بحوث ودراسات) رابطة الأدب الإسلامي**– مكتب البلاد العربية – الناشر مكتبة العبيكان – الطبعة الأولى – ١٤٢٤هـ – ٢٠٠٣م.

١٣٣. مجلة الهلال عدد أغسطس ١٩٩٤م.

١٣٤. مجلة الفيصل العدد ٢٤٦/.

١٣٥. مجلة الأدب الإسلامي – المجلد الرابع – العدد الرابع عشر – شوال / ذو القعدة / ذو الحجة ١٤١٧هـ/فبراير/ مارس/ إبريل ١٩٩٧م.

١٣٦. صحيفة الصحافة – عدد السبت ١٩٦٧/٩/١٦م وعدد ١٩٦٧/٩/٩م.

١٣٧. مجلة الفجر المجلد الأول – يناير ١٩٣٥م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الاستهلال	(أ)
الإهداء	(ب)
الشكر والتقدير	(ج)
المقدمة	د- ح
مستخلص البحث	ط ، ي
Abstract	ك ، ل
الفصل الأول : **التعريف بمحمد مصطفى هدارة**	١
المبحث الأول: مولده ونشأته	٢-٩
المبحث الثاني: ثقافته وعلمه	١٠
المطلب الأول: مؤلفاته	١٠-١٥
المطلب الثاني: معاركه الأدبية	١٥-٣٠
المبحث الثالث : محمد مصطفى هدارة مع معاصريه	٣١-٤٠
الفصل الثاني: **قضايا النقد العربي القديم عند محمد مصطفى هدارة**	٤١
المبحث الأول: قضية اللفظ والمعنى	٤٢- ٥٢
المبحث الثاني : قضية القديم والحداثة	٥٣-٧١
المبحث الثالث : قضية السرقات	٧٢-١٠٥
المبحث الرابع : قضايا أخرى	١٠٦
المطلب الأول: الشعر وقضية الصدق والكذب	١٠٦-١١١
المطلب الثاني : عمود الشعر ونهج القصيدة	١١٢-١٢٠
المطلب الثالث : الرواية والرواة	١٢٠-١٢٣
الفصل الثالث : **قضايا النقد العربي الحديث عند محمد مصطفى هدارة**	١٢٤
المبحث الأول: قضية الالتزام في الأدب	١٢٥- ١٣٧
المبحث الثاني : قضية الحداثة في الأدب العربي	١٣٨
المطلب الأول: بين الحداثة والمعاصرة	١٣٨-١٤٥

الموضوع	الصفحة
المطلب الثاني : الحداثة والشعر الحديث	١٤٥-١٥٥
المبحث الثالث : النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث	١٥٦-١٧٢
الفصل الرابع : المنهج النقدي عند محمد مصطفى هدارة	
المبحث الأول: منهجه في دراسة قضايا النقد العربي القديم (قضية السرقات نموذجاً)	١٧٣- ١٨٥
المبحث الثاني : منهجه في دراسة قضايا النقد العربي الحديث	١٨٦- ١٩١
المطلب الأول: منهجه في دراسة قضية الالتزام	١٨٦-١٨٧
المطلب الثاني: منهجه في دراسة قضية الحداثة في الأدب العربي	١٨٧-١٨٨
المطلب الثالث : منهجه في دراسة النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث	١٨٨-١٩١
المبحث الثالث : النقد التطبيقي	١٩٢
المطلب الأول: نماذج من نقده في كتابه : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان.	١٩٢-٢١٠
المطلب الثاني : نموذج من نقده في كتابه: دراسات في الأدب العربي الحديث.	٢١١- ٢٢٧
الخاتمة	٢٢٨- ٢٣٠
فهرس الأشعار	٢٣٢ – ٢٣٥
فهرس الأعلام المترجم لهم في البحث	٢٣٦
فهرس المصادر والمراجع	٢٣٧-٢٤٧
فهرس الموضوعات	٢٤٨-٢٤٩