جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

محمود السَمرة والنُقَّاد العرب المعاصرين
طه حسين، والعقَّاد، ومحمد مندور

إعداد الطالبة

غدير سالم محمود العمرو

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الماجستير في الأدب العربي في قسم اللغة العربيَّة و آدابها

جامعة مؤتة، ٢٠٠٩

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة غدير سالم العمرو الموسومة بـــ:

محمود السمرة والنقاد العرب المعاصرين/ طه حسين والعقاد ومندور

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2009/09/28	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		2009/09/28	عضواً
د. طارق عبدالقادر المجالي		2009/09/28	عضواً
د. محمد سليمان السعودي		2009/09/28	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. نضال صالح الحوامدة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
ف ع 5328-5330

الإهداء:

إلى أصدق المُحبين...والديَّ، ثمرة من غرسِهما الطيِّب، و نزرٌ من عطاءٍ غزيرٍ متواصل... و إلى أخي عبد الله، و إلى أختيَّ سكينه، و أسماء

أهدي هذا العمل المتواضع.

غدير سالم العمرو

الشكر و التقدير:

أتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى صاحب الجلالة الملك عبد الله الثاني ابن الحسين المعظم، الذي كان دَعمُه للطلبة من خلال ما يقدمه صندوق الملك عبدالله الثاني بن الحسين للإبداع و التميز، خير معين لي لمُواصلةِ سبيلِ العمل الجاد.

وأتقدمُ إلى الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة بالشُّكر الجزيل، على اهتمامه و رعايته لهذا الجهد العلمي، فكان لي مُرشداً حَكيماً، و ناصِحاً أَميناً، و أَباً حليماً.

والشكر موصول إلى معالي الأستاذ الدكتور محمود السمرة على ما استفدتُ من معلومات قيمة طالعتها في مؤلفاته، وعلى ما تعلمته من أسلوبه العلمي الرصين، فهو علم من أعلام النقد الأردني يُنظر إليه بعين الاحترام و التقدير.

و بالغ شكري و تقدري إلى اللجنة الكريمة المكونة من الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، و الدكتور طارق المجالي، و الدكتور محمد السعودي على تكرمهم بمناقشة هذه الرسالة و إبداء الرأي فيها.

غدير سالم العمرو

فهرس المحتويات

المحتوى **الصفحة**

الإهداء

الشكر و التقدير

فهرس المحتويات

الملخص باللغة العربية

الملخص باللغة الانجليزية

الفصل الأول: موقف محمود السمرة من ثقافة النقاد العرب المعاصرين

١,١ المقدمة

١,١,١ موقف السمرة من ثقافة طه حسين

٢,١,١ موقف السمرة من ثقافة عباس محمود العقاد

٣,١,١ موقف السمرة من ثقافة محمد مندور

الفصل الثاني: موقف محمود السمرة من القضايا النقدية التي توقف عليها طه حسين،و العقاد،ومحمد مندور

١,٢ الجمال

٢,٢ لغة الشعر و لغة النثر

٣,٢ الشكل و المضمون

٤,٢ سلطة علماء النحو و اللغة على النقد

٥,٢ الترجمة

٦,٢ الوحدة العضوية

٧,٢ النقد بين العلم و الفن

الفصل الثالث: الفصل الثالث: موقف محمـــود الـــسمرة مـــن نقـــدهم التطبيقي

١,٣ موقف السمرة من طه حسين و النقد التطبيقي

١,١,٣ الشعر الجاهلي :

٢,١,٣ نقد طه حسين للمسرحيَّة :

٣,١,٣ الرواية :

٢,٣ موقف السمرة من العقاد و النقد التطبيقي

١,٢,٣ نقد العقاد لشعر عمر بن أبي ربيعه

٢,٢,٣ نقد العقاد لشعر ابن الرومي

٣,٢,٣ نقد العقاد لشعر بشار بن برد

٣,٣ موقف السمرة من محمد مندور و النقد التطبيقي

١,٣,٣ نقد مندور للشعر العربي الحديث

٢,٣,٣ نقد محمد مندور للمسرح

٣,٣,٣ نقد مندور لمسرح الحكيم

ملاحظات ختاميَّة على جهد السمرة

١) منهجيَّة السمرة في الحديث عن ثقافة النُّقَّاد:

٢) منهجيَّة السمرة في عرض القضايا النقدية التي توقف عليها طه حسين، والعقاد، ومحمد مندور :

٣) منهجيَّة السمرة في نقد النقد التطبيقي لطه حـــسين، و العقـــاد، ومحمد مندور :

الخاتمة :

المراجع :

الملخَّص:

عنوان الدراسة: محمود السَمرة والنُّقَّاد العرب المعاصرين

طه حسين، والعقَّاد، ومحمد مندور

غدير سالم العمرو

جامعة مؤته، ٢٠٠٩

صدر لمحمود السمرة ثلاثة كتب هي سارق النار (طه حسين)، و العقاد (دراسة أدبية)، عام ٢٠٠٤، و محمد مندور (شيخ النقاد في الأدب الحديث) عام ٢٠٠٦، و هي آخر إنتاجه العلمي بعد تجربة طويلة مع دراسة الأدب، و ممارسة النقد، ابتدأت منذ ما يزيد على خمسة عقود مضت .

و سينظر البحث في المنابع الغربية(الفلسفية، و النقدية، والأدبية) التي ساهمت في الارتقاء بالنقد و الأدب العربي ممثلة بعدد من أهم الأعلام الذين أثْرَت، و أثَّرَت آراؤهم في المؤلفات التي جاء بها الأدباء و النقاد العرب، و منهم (لانسون)، و (دوهامل)، و(كوليردج)، و (كروتشه)، و (بيرجسون)، و (هيلبوت تين)، و (سانت بيف)، و(كانت)، و (ليسنج)، و (بومجارتن)، و (هيجل)، و(نيتشة)، و(شوبنهور)، و (ماكس نورداو) .

بالإضافة إلى تتبع آراء السمرة، وتوجهاته النقديَّة من خلال العمل على رصد موقفه من الرؤى النقديَّة المتبلورة عند طه حسين، و العقاد، ومحمد مندور حول عدد من أهم القضايا النقدية التي مرَّ عليها السمرة في كتبه، مع السعي إلى عقد موازنة، أو تقديم رأي في القضايا المطروحة .

وسيتوقف البحث على آليات تطبيق عدد من المناهج النقدية التي اتَّبعها النقاد الثلاثة، ومعرفة رأي السمرة في مدى فاعليتها، و قدرتها على التعاطي مع النصوص الإبداعية، و محاولة تقديم قراءة نقدية جديدة توازي ما قُدِم مع الحرص على أن لا تخرج هذه القراءة عن إطار المنهج الذي لجأ إليه النقاد حرصا من الباحثة على عدم تحميل الناقد مسؤوليَّة بدائيَّة المنهج النقدي، الذي يفترض ألا ينشأ إلا بناء على ما تحمله الرؤيا من تبعات تفرض بدورها معمارا فنيا مشاكلا لها في التعقيد و السهولة.

Abstract:

Mahmoud al-samrah with critics of contemporary Arab Taha Hussain, Al-Aqqad and Mohammed Mandour

Ghadeer Salem Al_amro

Mu'tah University 2009

Mahmoud al-samrah published two books in 2004; "Sareq annar" (Taha Hussein's) and Al-aqqad (a literary study) and one book in 2006; Moammad Mandour (chief of the critics in modern literature). It is important to consider the literary and critical resources that sustained al-samrah's mentality and helped shape his critical conscious .

This Study will examine the western resources (philosophical, critical and literary) that contributed to the progress of Arabic criticism and literature . the western figures pinions have enriched as well as in flounced the writings of many Arab critics and literary figures . among those western figures are : lanson, Dettamill, Coleridge, kutche , Bergeson, Helbot teen, Saint beef, kant, Lessing paul macgern , Hegel, Neitzche, Shaupenhaur and Max Nordow .

The Study has tracked al-samrah's opinions and his critical attributes through checking Taha hussain's , Al-Aqqad and Mohammed Mandour's critical views regarding important critical cases considered by Al- Samrah in his books , in addition to conducting a comparison (favoring) or giving a critical opinion in the cases at hand.

The Study will also examine the mechanisms of implementing many critical approaches followed by the critics , and Al-Samrah's opinion on their effectiveness and ability to deal with the creative texts.

The Study seeks to give a new critical reading there will adhere to the critics approach. Thus the researchers guarantees irresponsibility of the critic for the primitively of the critical approach, which is not supposed to emerge except for the ramifications of view which, in turn, impels an artistic build analogous in complication or easiness.

الفصل الأول

موقف محمود السمرة من ثقافة النقاد العرب المعاصرين

١,١ المقدمة:

شَهدت الساحة النقديَّة الأردنيَّة في عَقد الستينات ظهور عدد من النقَّاد الذي أسسوا للحركة النقديَّة في الأردن، وأسهموا في رَفد النقد العربي بعدد من الدراسات، و الترجمات الأدبيَّة و النقديَّة، إلى جانب الدور الأكاديمي من خلال التدريس،و الإشراف على الرسائل الجامعيَّة، و من هؤلاء النُّقَاد محمود السمرة(*)، و نظراً لأهمية الدور الذي قدَّمه في سبيل تحديد معالم الحركة النقديَّة في الأردن كان لا بد من البحث في تجربته النقدية، و النظر في عوامل نجاحها، من خلال التعرف على المصادر الثقافيَّة التي تأثر بها، وأسهمت في تشكيل نظريَّته النقديَّة.

ولعل تعدد محاور اهتمام السمرة هو ما جعله محط اهتمام العديد من الباحثين، وأكسبه هذا الحضور اللافت، فالسمرة من المهتمين بالعلاقة بين الشرق و الغرب، كما أنه يولي قضايا أمته اهتماما بالغاً، و يغني الساحة النقديَّة و الأدبيَّة بعدد من المؤلفات التي تتوزع على عدة محاور مثل الترجمة، و النقد النظري، و التطبيقي، و نقد النقد.

ولأهمية المؤلفات النقديَّة التي قدَّمها السمرة، و صعوبة دراستها مجتمعة و إعطائها حقها من الدراسة و التحليل، كان لا بد من تناول إطار واحد، و من هنا عُنيت هذه الدراسة بما قدَّمه السمرة في باب (نقد النقد) إذ لم يسبق للباحثين الاهتمام بهذا الجانب في مؤلفات السمرة، فصدر له كتاب **سارق النار (طه حسين)٢٠٠٤** ،

(*) و لد في قرية الطنطورة في فلسطين عام ١٩٢٣، درس في الكليَّة العربيَّة في القدس، و تخرج عام ١٩٤٥، و تابع دراسته الجامعيَّة في جامعة القاهرة و تخرج عام ١٩٥٠في كلية الآداب، ليلتحق عام ١٩٥٥بمعهد الدراسات الشرقية و الإفريقية في جامعة لندن، و تخرج بدرجة الدكتوراه، ليبدأ بعدها العمل في مجلّة العربي نائباً لرئيس التحرير في الفترة بين ١٩٥٨-١٩٦٤، إلى أن عمل مدرسا في الجامعة الأردنية عام ١٩٦٤، و تولى نائبا لرئيس الجامعة، و رئيساً لها ثم وزيراً للثَّقافة و رئيسا لجامعة البتراء، و ما زال يواصل رفد الساحة النقديَّة الأردنيَّة من خلال التأليف، و الترجمة، و التدريس.

وكتاب **العقاد (دراسة أدبيَّة) ٢٠٠٤**، و كتاب **محمد مندور (شيخ النقـاد فـي الأدب الحديث) ٢٠٠٦**، مع العلم بأن السمرة لا يفصل في هذه المؤلفات بين نقـد النقـد و تاريخ النقد، فيستطيع القارئ أن يتبين تطور الحركة النقديَّة في مـصر فـي الفتـرة الممتدة بين ١٩١٤– ١٩٦٥ من خلال مؤلفات طه حسين،و العقاد، ومحمد مندور .

و نظرا للطبيعة التي يقتضيها البحث كان لا بد من اتِّباع منهج وصـفي تحليلـي، فيهتم الفصل الأول بدراسة منهجيَّة السمرة في عَرضِ المصادر الثقافيَّة الكَامِنـة فـي وعي النُّقَّاد الثلاثة، و التي كانت في معظمها نتيجة الاحتكاك بين بيئتين حضاريتين و ثقافيتين متباينتين، إما بصورة مباشرة أو عبر وسائط، فكان التفاعـل و الأخـذ إمـا بداعي الحاجة و الاقتناع المبرر، أو الإعجاب، أو بِحُجة أنَّ ما يصدر ليس جديداً و لا طارئاً على البِناء المعرفي و الثقافي العربي. و انطلاقاً من فاعليَّة دورهم في تطـور الحركة النقديَّة و الأدبيَّة كان لا بد من دراسة الآليات التي اتبعها السمرة فـي تحليـل العناصر الثقافيَّة للنقاد، من خلال الوقوف على أهم القضايا التي ركز عليها الـسمرة، و دراسة أثر ثقافة النقاد على تفكيرهم، مع محاولة رصد كل ما يطرأ مـن تحـولات على هؤلاء النقاد و تَبِعَاته على توجهاتهم النَّقديَّة .

و تَهدف الدراسة في الفصل الثاني إلى إضاءَة الـرؤى النقديَّـة المتبلـورة عنـد السمرة، وطه حسين، و العقاد، ومحمد مندور على صعيد النقد النظري، و العمل على استخلاص منهجيَّة السمرة في عرض موقف النُّقَّاد من عدد من القضايا مثل الجمـال، ولغة الشعر ولغة النثر، و الشكل و المضمون، وسلطة علماء اللُّغـة و النحـو علـى النقد، و الترجمة، و الوحدة العضويَّة، و النقد بين العلم و الفن .

و هذا ما يستدعي الحديث عن المصادر الأدبية، و النقدية، والفلسفيَّة التي حـددت نظرة النقاد لهذه المسائل، مع محاولة تتبع التطور الحاصل في نظرتهم لها، و تجدر الإشارة إلى أنَّ دراسة السمرة كانت المَنارة في محاولة الرَّصد، و لا يجـزم البحـث بالقدرة على تحقيق الفصل التام بين النقد النظري و التطبيقي، فلا يـستطيع الباحـث الحصول على صورة متكاملة الأبعاد عن رأي النُّقَّاد دون اللجوء أحيانا إلـى المَـزج بين النقد النظري و التطبيقي، وكان لا بد لمعرفة رأي السمرة من اللجوء إلـى عـدد من مؤلفاته مثل: **القاضي الجرجاني (الأديب و الناقد)١٩٦٦، و فـي النقـد و الأدب**

١٩٧٤، و متمردون أدباء و فنانون ١٩٩٣، و دراسات في الأدب و الفكر ١٩٩٣، و النقد الأدبي و الإبداع في الشعر ١٩٩٧.

أمَّا الفصل الثالث فيعالج طريقة السمرة في نقد النقد التطبيقي، فيعرض السمرة موقف طه حسين من الشعر الجاهلي، والمسرحيَّة، و الرواية ، و يتناول موقف العقاد من عدد من الشعراء القُدماء، مثل عمر بن أبي ربيعة، وبشار بن برد، وابن الرومي، أمَّا محمد مندور فتحدث السمرة عن نقده التطبيقي في عدد من المحاور مثل الشعر الحديث، و الرواية، والمسرحيَّة. أمَّا المُلاحظات الختاميَّة فهي محاولة لعرض أهم السِّمات الأسلوبيَّة التي تتسم بها دراسات السمرة بعد ظهورها في الدراسة.

أمَّا المهتمون بطه حسين و العقاد، ومحمد مندور فَكثر، ويجد الباحث نفسه أمام عدد كبير من الدراسات السابقة، التي استعنت بِعددٍ منها بالقدر الذي يحقق غاية البحث؛ لكن كان التركيز الأكبر على مؤلفات طه حسين، و العقاد، ومحمد مندور أنفسهم، ومن الدراسات التي أُلِّفَت حول السمرة كتاب **محمود السمرة الناقد، والمثقف، والإنسان٢٠٠٢ لمجموعة من المؤلفين مراجعة و تقديم خالد الكركي،** تحدث فيه عدد من الباحثين عن عدة جوانب في شخصيَّة محمود السمرة و هي ملامح من سيرته الذاتيَّة، و محمود السمرة والنقد الأدبي، ومحمود السمرة والأدب الأوروبي، و محمود السمرة و الترجمة،ومحمود السمرة والصَّحافة الثقافية، وقدم عدد من الباحثين شهادات حول السمرة وهم إحسان عباس، وخالد الكركي، وفوز سهيل، و صلاح جرار، وزياد الزعبي، وفهمي جدعان.

٢,١ موقف محمود السمرة من ثقافة [١] النُقَّاد العرب المعاصرين:

١,٢,١ طه حسين [٢] :

التفتت دِراسةُ محمود السمرة إلى ثقافة طه حسين من جوانب متعددة، فقد رأى فيه كاتباً مَوهوباً، ومُصلحاً شديد الحماسة لآرائهِ الإصلاحيَّة، وإنساناً صاحب تَصميم وقرار، ويُقرُّ بأنَّه صاحب قُدراتٍ ذهنيَّة فائقة، ومن أجل هذا كَثُر مُنتقدوه، وقد خَاطب منتقديه قائلاً: ألا ترى بأنني سَاقط بين كُرسيين، كما يَقولُ الفرنسيون، فأنا في الغرب مُتهم بالتعصب للإسلام، وفي الشَّرق مُتهم بالمروق منه[٣]. و يضيف السمرة أنَّ طه حسين معلمٌ لحريَّة الفكر[٤].

فقد ناقش طه حسين عدداً من القضايا الهَامَّة، التي شُغل بها الباحثون، والمفكرون إلى يومِنا هذا، وتمكَّن من طَرح أسئلةٍ خلافيَّة، ويصف السمرة آراء طه حسين في ميدان النقد بأنها "تثير من الأسئلة، أكثر مما تُقدم من الأجوبة "[٥] . و الحقيقة أنَّ هذه السِمة في آراء طه حسين لا تقتصر على آرائه النقديَّة، بل تتعداها إلى القضايا الحَضاريَّة و الثَّقافيَّة التي تحدث عنها في كتبه، ومن هذه القضايا: تأكيده على أنَّ مِصر تنتمي إلى المنظومة الحَضاريَّة والثَّقافيَّة الغربيَّة، وقد صرَّح بهذا في كتابه (مستقبل الثَّقافة في مِصر) ١٩٣٨، فيَقول طه حسين: " إذا أردنا أن نلتَمس المؤثر الأساسي في تكوين الحضارة المصريَّة، وفي تكوين العقل المصري، وإذا لم يكن بد من اعتبار

---

(١) ليس من المُجدي إغراق القارئ في تعريفات الثَّقافة التي لا حَصر لها، والتي قد طُرحَت وجُرِّبت دون أن يحقق الباحثون اتفاقاً حولها، ويكفي القول: إنَّ هناك اتجاهين في تلك التعريفات؛ الاتجاه الأول: ينظر للثقافة على أنَّها تتكون من القِيم، والمُعتقدات، والمَعايير، والتفسيرات العقليَّة، والرموز، والأيديولوجيات، وما شاكلها من المنتجات العقليَّة، أما الاتجاه الثاني: فالثَّقافة عنده تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما، والعَلاقات بين أفراده .انظر مجموعة مؤلفين، الثقافة، عالم الفكر، ترجمة: علي الصاوي، عدد٢٢٣، يوليو،١٩٩٧، ص ٢٩ .

(٢) الزركلي، خير الدين, الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٩، مجلد ٣، ص٢٣١.

(٣) السمرة، محمود، سارق النار(طه حسين)، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٢٢.

(٤) نفسه، ص ١١.

(٥) نفسه، ص ٥٠ .

البيئة في تقدير هذا المؤثر، فمن اللغو والسُخف أن نُفَكر في الشَّرق الأقصى، أو في الشَّرق البَعيد، و من الحق أنْ نُفكر في البحر الأبيض المتوسط، وفي الظروف التي أحاطت به، و الأمم التي عاشت حولَه "[1]. و لعله بهذا يهدفُ إلى إلغاء الهويَّة العربيَّة، والإسلاميَّة.

و طَوَّر نظريته عن المكون الثقافي للعقليَّة المصريَّة من نظريَّة (فاليري) للعقلِّية الأوروبيَّة، فالثَّقافة الجديدة عنده مكونة من ثلاثة عناصر هي: الحضارة اليونانيَّة، وما فيها من أدب وفلسفة، وحَضَارة الرومان وما فيها من سياسة وفِقه، والعُنصر المسيحي. ويرى طه حسين أنَّ مِصر تشترك مع الأوروبيين في العنصر الروماني واليوناني، أما العنصر الثالث فهو الإسلام بدلا من المسيحية، وهما تشتركان في أنهما نشأتا في الشَّرق الأدنى، وكان للفلسفة تأثير فيهما [2] .

ويُلمِّح السمرة بأنَّ هذا التوجه عند طه حسين كان سَابقا لتوقيع معاهدة الصَّداقة بين الوفد وبريطانيا، لكن طه حسين كان متحفظاً عليه " وبعد أن عقد حزب الوفد معاهدة صداقة مع بريطانيا، وقُبِلت مِصر عضواً في عُصبة الأمم، تخلى طه حسين عن تحفظه، و أعلن أنَّ المصريين لم يكونوا أبداً في يومٍ من الأيام شرقيين "[3] . ليعكس صورة من صور الاستلاب و الانبهار بالحضارة الغربيَّة، و هذا التوجه عند طه حسين يطرحُ سؤالاً حول نوعيَّة الثَّقافة التي قدَّمها في (مستقبل الثَّقافة في مصر)، التي قد تعكس صورة للثقافة السلطويَّة، أو قد تكون خشية طه حسين من أن تجرَّ عليه هذه الآراء الكثير من المتاعب، لو أنَّه قدَّمها قبل أنْ يعود حزب الوفد ١٩٣٦، وتوقيع المعاهدة مع بريطانيا؛ إذ تولى طه حسين عدداً من المناصب بعد عودة الوفد إلى سُدَّة الحُكم، حيث انتخب عميداً لكليَّة الآداب١٩٦٣، و عَمِل مستشارا فنيًّا لوزارة المعارف، ورئيساً لجامعة الإسكندرية ١٩٤٢، وو زيراً للمعارف ١٩٥٠.

---

(١) حسين، طه، مجموعة الأعمال الكاملة، مستقبل الثَّقافة في مِصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٣، ط٢، مجلد٩، ص ٢٣ .

(٢) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص٢٢٨-٢٢٩. و للمزيد انظر حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، مستقبل الثَّقافة في مِصر،مجلد ٩، ص ٣٩.

(٣) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٢٢٧- ٢٢٨.

ويرى بعض الدارسين أن صدور كتاب(مستقبل الثَّقافة في مصر) عام ١٩٣٨ يُلقي ضوءاً على مضمونه، ففي عام ١٩٣٦ وُقعت المعاهدة الانجليزيَّة المصريَّة، التي أنهت الاحتلال رسمياً، وفي عام ١٩٣٨ وُقعت معاهدة منترو التي ألغت الامتيازات [١] .

كما أن خشية طه حسين من انقطاع الأسباب بين مشرقه المصري اللاحداثي، و الغرب الأوروبي الحداثي _لا سيَّما بعد توقيع المعاهدة الإنجليزيَّة المصريَّة التي أنهت الاحتلال رسميا_هي ما دفعته إلى التمسك بالغرب مُحتجاً بالَعلاقة الوطيدة بين مِصر واليونان [٢].

و يُصِر بعضهم على أنه لا ينبغي عزل نظرتنا إلى طه حسين بعيداً عن الجدليَّة الصعبة التي عاشها واقعه، وهي جدليَّة التجزئة، والتبعيَّة، التي سادت في الوطن العربي، بعد تفكك الهيمنة العثمانية، وانهيارها في أعقاب الحرب العالميَّة الأولى [٣] .

فالواقع الذي عاشه طه حسين كان دافعُه الأكبر للمناداة بالحريَّة على نمط الحضارة الأوروبيَّة الحداثيَّة، التي بَهرته واستحوذت عليه، للظفر بالعلم، ثم النهضة، فالحداثة [٤].

وعَمِد طه حسين إلى عقد مقارنة يحلل من خلالها العناصر التي قامت عليها كل من العقليَّة المصريَّة والغربيَّة، مُلتمساً نقاط الالتقاء بين الحضارتين، وبالتالي الثقافتين، كما لا يفوته نفي أي علاقة إيجابيَّة تربط بين مِصر ودول الشَّرق، متخذا من الحقائق التاريخيَّة مرتكزا لنظريته .

حيث يرى طه حسين أنَّ نمط الَعلَاقة العدائية هو السَّائد بين مِصر ودول الشَّرق الأقصى (بلاد فارس)، بعد أن أغارت عليها أواخر القرن السادس قبل الميلاد، وظلت

---

(١) حوراني، البرت، الفكر العربي في عصر النهضة (١٧٩٨-١٩٣٩)، ترجمة: كريم عزقول، دار النهار للنشر، بيروت، ط٤ ، ١٩٧٧، ص ٣٩٠.

(٢) عبد الخالق، غسان، بين الموروث والنهضة والحداثة (صور من جدل النقد العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص ٢٢.

(٣) السامرائي، ماجد، الثَّقافة والحرية (قراءة في فكر طه حسين)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص١٣.

(٤) عبد الخالق، بين الموروث والنهضة والحداثة(صور من جدل النقد العربي)، ص٤٨.

مِصر تقاوم مستعينة بمتطوعة اليونان حِينا، وبمحَالفة المُدن اليونانية حيناً آخر، حتى كان عصر الإسكندر [١] .

و ينكر طه حسين تجاوز علاقة مِصر بالشَّرق حدود الشَّرق القريب" و ما أظن أنَّ الصِّلة بين المصريين القدماء، والبلاد الشَّرقيَّة تجاوزت هذا الشَّرق القريب، الذي نسميه فلسطين، والشام، والعراق "[٢]، فلم يعقِد المصريون القُدماء صلات ذات أثر مع دول الشَّرق الأقصى، وارتكز دافعُهم الأول للاتصال بالشَّرق الأقصى على المطامع الاقتصاديَّة، التي كانت تُثيرها في نفوسهم غلَّات الهند، والبلاد العربيَّة الجنوبيَّة [٣] .

أما صور العَلاقة الإيجابيَّة بين مِصر والغرب فكثيرة، فيرى طه حسين أنه" مِنْ إضاعة الوقت وإنفاق الجُهد في غير طائل أنْ نَفصل ما كان من العَلاقات بين مِصر والحضارة الإيجيَّة القديمة، وما كان من علاقات بين مِصر والحضارة اليونانيَّة في عصورها الأولى، ثم ما كان من العَلاقات بين مِصر وبين الحضارة اليونانيَّة في عصور ازدهائها وازدهارها، منذ القرن السادس قبل المسيح، إلى أيام الإسكندر "[٤] .

وتبادل العقل اليوناني المنافع مع العقل المصري "فمِصر مذكورة أحسن الذكر في شعر القصاص اليونانيين، و هي مذكورة أحسن الذكر في شعر الممثلين اليونانيين، ثم هي مذكورة أحسن الذكر عند هيرودوت، وممن جاء بعده من المفكرين و الفلاسفة"[٥] .

وقد تركَّز جُهد طه حسين في كتابه (مستقبل الثَّقافة في مصر) ليوصل القارئ إلى حقيقة مَفادُها "أنَّ العقل المصري في عصوره الأولى، عقل إن تأثر بشيء فإنما يتأثر

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، مستقبل الثَّقافة في مِصر، مجلد ٩، ص ٢٠.

(٢) نفسه، ص ١٩ .

(٣) نفسه، ص١٨. و يُنبِّه بعض الباحثين إلى قضيه مهمة على صعيد المصطلح (الشَّرق، الشَّرق الأقصى، الشَّرق القريب) واستخدامها كبديلة عن كلمة البلاد العربيَّة، على أنَّ مثل هذه المصطلحات تُصاغ بعناية من قبل جهات ثقافيَّة، و فكريَّة، وإعلاميَّة تصدر للقارئ معاني جديدة غير المعاني التي تحولت بمرور الوقت إلى ثوابت في الحياة الفكريَّة والثَّقافيَّة. انظر الأسد، ناصر الدين، نحن والآخر (حوار مع المفكر ناصر الين الأسد)، (أجرى الحوار محمود السمرة)، مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن، ط١ ،١٩٩٨، ص ١٥-١٧.

(٤) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة،مستقبل الثَّقافة في مِصر، مجلد ٩، ص ١٩-٢٠.

(٥) نفسه، ص٢٢

بالبحر الأبيض المتوسط، وإن تبادل المنافع على اختلافها فإنما يتبادلها مع شعوب البحر الأبيض المتوسط " [١].

ومن الجدير بالذكر أنَّ دعوة طه حسين لانفصال مِصر عن الوطن العربي تزامنت مع محاولات المفكرين العرب لتوضيح معنى القوميَّة العربيَّة، دِفاعاً منهم ضد هجمات المذاهب القوميَّة ذات الطابع المحلي والإقليمي [٢] .

و من أهم القضايا التي أثارها طه حسين، أنَّه لا فرق بين الغرب المسيحي و الشَّرق الإسلامي على أساس الدين، فالقرآن جاء مُتمما و مُصَدِقاً لما في الإنجيل " إنَّ بين الإسلام و المسيحيَّة تَشابُها في التاريخ عظيماً، فقد اتصلت المسيحيَّة بالفلسفة اليونانيَّة قبل ظهور الإسلام، فأثَّر فيها، و تأثَّر بها، و تنصَّرت الفلسفة و تفلسفت النصرانيَّة، ثم اتصل الإسلام بهذه الفلسفة اليونانيَّة فأثَّر فيها و تأثَّر بها، و أسلمت الفلسفة اليونانيَّة، و تفلسف الإسلام " [٣].

و ما يدفع للوقوف على هذا الرأي هو ما يجده قارئ طه حسين من تناقض؛ فطه حسين يؤمن بأنَّ الغرب الحداثي يقوم على الحضارة اليونانيَّة، و ما فيها من أدب وفلسفة، و حضارة الرومان وما فيها من سياسة و فِقه، و العُنصر المسيحي، و هذه كُلُّها متوافرةٌ في مِصر، مع العلم أن لا فرق بين المسيحيَّة و الإسلام، لتشابه الأصول الفَلسفيَّة بين هاتين الديانتين، و قيامهما في الشَّرق الأقصى، فتجمع الفلسفة اليونانيَّة بين المسيحيَّة و الإسلام، و بالتالي لا فارق بين مِصر والغرب وهذا يمنح مِصر القدرة على اللحاق بركب الحضارة الغربيَّة، لكنه يَرفُضُ جعل الدين و اللغة أساساً مشتركاً

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة،مستقبل الثَّقافة في مِصر، مجلد ٩، ص ٢١.

(٢) انظر السامرائي، الثَّقافة والحرية (قراءة في فكر طه حسين)، ص ١٢٦. كما أن التمييز بين الشَّرق والغرب كان أمراً مألوفاً، عند الكتَّاب الشَّرقيين والغربيين، و مثل هذا التفكير كتاب أحمد أمين الموسوم ب (الشَّرق و الغرب) انظر حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ص ٣٩ .

(٣) انظر حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، مستقبل الثَّقافة في مِصر، مجلد ٩، ص ٣٢. إلا أنه من الظلم اعتبار أنَّ الفلسفة الإسلاميَّة وليدة الفلسفة اليونانيَّة، حيث دخلت آراء هنديَّة وفارسية على الفلسفة الإسلاميَّة. للمزيد من المعلومات انظر عرفان، عبد الحليم، الفلسفة الإسلامية دراسة ونقد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٤،ص ١٨.

يُوحد بين مِصر و دول الشَّرق، بحُجَّة أنَّ " تطور الحياة الإنسانيَّة قد قضى منذ عهد بعيد بأن وحدة الدين، و وحدة اللُغة ، لا تصلحان أساساً للوحدة السياسيَّة، و لا قواما لتكوين الدُول" [١].

وتحت مظلَّة العلمانيَّة، يرى أن تكوين الدولة الإسلاميَّة لم يقم على وحدة اللُغة، والدين، فلا مبرر_من وجهة نظر طه حسين_يدفع لأن تكون مِصر تابعة للشرق الحضاري، ويدعم رأيه بقوله:" وما أظن أنَّ أحداً يُجادل في أنَّ المسلمين قد أقاموا سياساتِهم على المنافع العمليَّة، وعَدَلوا عن إقامتها على الوحدة الدينيَّة، واللُغَويَّة، والجنسيَّة أيضاً، قبل أن ينقضي القرن الثاني للهجرة، حين كانت الدولة الأمويَّة في الأندلس تُخاصِم الدولة العباسيَّة في العراق "[٢].

ويريد طه حسين التنبيه إلى أنَّ المسلمين" فطنوا منذ عهدٍ بعيد إلى أصل من أصول الحياة الحديثة، وهو "أنَّ السياسة شيء، والدين شيء آخر، وأن نظام الحُكم وتكوين الدول، إنما يقومان على المنافع العمليَّة، قبل أنْ يقوما على أي شيءٍ آخر" [٣].

ويكمن التناقض في أنه يَرفُضُ جعل الدين مُوحدا بين مِصر ودول الشَّرق، في حين أن الدين موحدٌ بين مِصر والغرب من ناحية أخرى ! [٤].

ويُنبِّه السمرة إلى أنَّ طه حسين يؤمن بالخصومة بين الدين والعلم، لأنَّ الدين يرى لنفسه الثبات، والاستقرار، أما العلم فيرى لنفسه التغير والتجدد، فلا يمكن أنْ يتفقا، لكن

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، مستقبل الثَّقافة في مِصر، مجلد ٩، ص ٢٥.

(٢) نفسه، ص ٢٥-٢٦ .

(٣) نفسه، ص٢٧. ويؤكد أحمد علبي في هذا السياق أن كتاب(مستقبل الثَّقافة في مِصر) يعد بمثابة (مانيفستو) للَعلمانية في ميدان التعليم، والتربية في مصر.انظر عُلبي، أحمد، طه حسين رجل وفكر وعصر (سيرة مكافح عنيد)، دار الفارابي، بيروت ،ط١، ١٩٩٩، ص ٨٨.

(٤) و يذهب بعضهم إلى أن طه حسين تحاشى أي حديث عن الفارق الديني بين الغرب المسيحي والشَّرق الإسلامي، خوفا من إثارة عاصفة، كالعاصفة التي أثيرت بعد كتابه في الشعر الجاهلي! انظر حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ص٣٩٦-٣٩٧.

يتنازل أحدهما عن شخصيته [١]. و يَقولُ السمرة :" والخصومة بين العلم والدين لا سبيل إلى اتقائها، أو التخلص منها، لأنهما لا يتصلان بملكة واحدة من ملكات الإنسان، وإنما يتصل أحدُهما بالشُعور، ويتصل الآخر بالعقل "[٢]. لكن ألم يتسم الدين بالمرونة، و القدرة على التكيف مع كل ما يطرأ في الحياة الإنسانية؟

و بهذا يناقض السمرة رأياً كان قد تبناه في كتابه (دراسات في الأدب والفكر) ١٩٩٣ عندما أكَّد على اتصال العقل والدين (العلم والدين) بقوله:"ونحن عندما نؤكد على دور العقل في بناء الحضارة المعاصرة، فإننا نَسوق التأكيد نفسه، على أنَّ مقام العقل في الحضارة العربيَّة كبير، وقد اتَّفق **الفلاسفة العرب** على أنَّ الله عقل، وهو المصدر لجميع العقول" [٣].

ولكن السمرة لم يذكر هؤلاء الفلاسفة، ولَعلَّ أصل الفكرة الفَلسفيَّة (أنَّ الله عقل وهو المصدر إلى جميع العقول) تعود إلى(الراوندي)، الذي اختبأ وراء البراهمة ليَقولُ :"إن

---

(١) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٢٢٠-٢٢١. و للمزيد انظر حسين، طه، من بعيد، دار العلم للملايين، ط١٠، ١٩٨٥، ص ٢٠٧، ٢٣٣-٢٣٥ . و انظر عيد، عبد الرازق، حسين، طه، العقلانية الديمقراطية الحداثة (قضايا وشهادات)، د.ت، ص١٣٧.

(٢) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٢٢١ .

(٣) انظر السمرة، دراسات في الأدب والفكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣، ص ١٨٥. إلا أنَّ بعض المختصين في الفلسفة الإسلاميَّة مثل مصطفى عبد الرازق، وإبراهيم بيومي مدكور، وأحمد فؤاد الأهواني يميلون إلى تسمية الفلاسفة(بالفلاسفة المسلمين)، وتسمى الفلسفة (بالفلسفة الإسلاميَّة)، وأُوجِزُ حججهم على النحو الآتي: ١)الإسلام ليس دينا فقط بل هو دين وحضارة. ٢) الفلسفة الإسلامية إسلامية في مشكلاتها، والظروف التي مهدت لها. ٣) وهي إسلامية في غاياتها، والأهداف التي دعت لها.٤)و هي إسلامية في ما جمعه الإسلام في باقتها من شتى الحضارات، ومختلف التعاليم.٥)أصحابها أنفسهم سموها بالفلسفة الإسلامية، وسمو الفلاسفة حكماء الإسلام .٦)لا تعتبر عربيَّة لأنها كتبت بالعربية، لأن الصبغة الغالبة على الفلسفة، هي صبغتها الإسلامية لا العربية .٧)كما أنها كتبت بلغات غير العربية مثل الفارسية .٨)وردت عبارات في الكتب القديمة مثل(المتأخرون من فلاسفة الإسلام) في كتاب الملل والنحل للشهر ستاني، كما وردت عبارات مثل (فلاسفة الإسلام)، و(حكماء الإسلام) في مصادر عديدة مثل أخبار العلماء للقفطي، والمقدمة لابن خلدون، ومفتاح السعادة لطاش كبري زاده. للمزيد انظر عرفان، الفلسفة الإسلامية دراسة ونقد، ص٣٠-٣١.

البراهمة يَقولُون: إنَّه قد ثبت عندنا، وعند خصومنا أنَّ العقل أعظم نعم الله سبحانه وتعالى على خلقه، وأنَّه هو الذي يُعرف به الرب، فمن نِعَمه ومن أجله صحَّ الأمر والنهي والترغيب والترهيب. فإنْ كان الرسول يأتي مُؤكداً لما فيه من التحسين والتقبيح والإيجاب والحظر، فساقط عنَّا النظر في حُجته، وإجابة دعوته إذْ قد غنينا بما في العقل عنه...وإنْ كان بِخلاف ما في العقل من التحسين والتقبيح والإطلاق والحظر، فحينئذٍ يسقط عنَّا الإقرار بنبوته" [١] .

أي أنَّ السمرة حين يؤكد أهمية العقل في الحضارة العربيَّة يستشهد برأي قد رُفض أصلاً، فالمقولة التي احتج بها السمرة (الله عقل) تقوم على معادلة عقلية يصل بها الراوندي إلى نتيجة مؤداها، إنكار نبوة محمد _صلى الله عليه وسلم _ ! إلا أنَّ هذا لا ينفي بحال من الأحوال دور العقل في بناء الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، فالحُجَّة والبرهان، والبيِّنة تعود لمصدر واحد وهو العقل.

ويُنبِّه السمرة إلى دور القرآن الكريم، في تأكيد العَلاقة بين العلم والدين " وهذا القرآن الكريم، يجادل بالبرهان، ويدعو إلى إمعان النظر، والفكر ويَحمل على المقلدين الذين يُعطلون عقولهم، ولا يستعملونها، وهو يأمرُ بإحسان استعمال السمع، والبصر للوصول إلى الحقيقة. وهو في هذه الآيات إنما يتبع سبيلين؛ سبيل المشاهدة، وسبيل التفكير. وهاتان هما الطريقتان اللتان تُتَبعان في العلم"[٢] .

ويؤكد السمرة أن العقل العربي الإسلامي أسهم في الارتقاء بالحضارة الغربيَّة (فالشيكات) هي الصكوك عند العرب، والأرقام العربيَّة ما زالت مُستعملة إلى اليوم، أما التمديدات الصحيَّة المنتشرة في المدن الغربيَّة هي من ابتكار العرب في بغداد وقرطبة، والقائد (نلسون) استطاع أنْ يجول بأسطوله البحر الأحمر، و

---

(١) انظر النصوص التي نشرهاكراوسفي(rivista d`Italia) سنة ١٩٣٤تحت عنوان (beitraege zur islamischen ketzergeschichte)،ص ٩٠. نقلا عن الفاخوري، حنا، والجرّ، خليل،تاريخ الفلسفة العربية، دار الجيل، ط٢،بيروت، ١٩٨٢ ،ص ٣٢-٣٣.

(٢) السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ص١٨٥. ولَعلَّ سبل اتباع العلم ثلاثة هي:السمع والبصر والعقل لقوله تعالى(و لا تقف ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولا). الإسراء ٣٦ .

الخليج العربي حتى خليج (كانتون) في الصين، وعندما أرادت بريطانيا أن تكرم قائدها لانتصاراته الباهرة لم تجد من ألقابها أرفع من (أدميرال)، المنقول من العربيَّة (أمير البحر)، وما كان للتراث الإغريقي أنْ يصل إلى الغرب لولا أنَّ العرب عملوا على ترجمته وحفظه والإضافة إليه في الوقت الذي كانت فيه أوروبا غارقة في الجهل، كما أنَّ العرب لعبوا دوراً فاعلاً في مَجال الطب على يد الرازي، كما حَجَبت شهرة ابن سينا شهرة (جالينوس) في أوروبا، كما أنَّ ابنَ خلدون رائدُ علم الاجتماع ، وفلسفة التاريخ [١] .

و نلحظُ أنَّ دفاع السمرة عن هذا الرأي ما لبث أنْ تحول إلى تقليل من شأن الحضارة العربيَّة والإسلاميَّة، إلى درجة يسلُبَها حقَّها في الريادة وذلك بقوله:" كان العلم عند المسلمين هو علوم الدين وما يرافقها من علوم العربيَّة، وبقي هذا هو مفهوم العلم عندهم، إلى القرن التاسع عشر، عندما بدأت الحضارة الغربيَّة تغزو العالم العربي، عندها أخذ العلم مفهوماً غربياً، وإن بقيت بعض الجهات لا ترى في العالم الغربيَّ خَيرا" [٢].

وهذا يدفع إلى التساؤل عن الدور الذي لعبته الترجمة، وما أحدثته من تطور الَعلَّوم العربيَّة والإسهام بنهوضها وارتقائها إلى درجة لم يتمكن الغرب من الوصول إليها حتى بعد الانقلاب الذي أحدثته (النهضة) في أوروبا، بعد القرن الخامس عشر الميلادي، أمَّا الفترة التي لم يُعن العرب والمسلمون بها إلا في علوم القرآن، وما تفرع عنه، وما نشأ حوله من علوم الفقه، والكلام، والحديث، واللُغة، هي فترة صدر الإسلام والعصر الأموي [٣].

كما أنَّ السمرة يتبنى توجهات طه حسين في النظر إلى التراث وسُبل تطويعه لخدمة الحياة الثقافيَّة، والارتقاء بالحضارة فطه حسين لا يريد أنْ نفكر في مستقبل

---

(١) السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ص ١٨١-١٨٢.

(٢) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص٢٢٤.

(٣) الفاخوري، والجرّ، تاريخ الفلسفة العربية، ص ٣١.

الثَّقافة في مِصر، إلا على ضوء ماضيها البعيد وحاضِرها القريب " لأننا لا نريد ولا نستطيع أنْ نقطع ما بيننا وبين ماضينا وحاضرنا من صِلة " [١].

ويؤمن السمرة بأنَّ التراث العربي تراثان: التراث الحافز الذي يجب أن نحمله معنا ونتمسك به؛ لأنه يُثري حياتَنا الحاضرة، وينير لنا سُبل المستقبل، بما فيه من قيمة روحيَّة وجماليَّة، وفكريَّة، وخُلُقيَّة . أمَّا التراث العبء فيجب أن نرفُضه لأنَّه يحول دون الأمة و التقدم، فالانبهار بكل ما في التراث والانشداد له، بحيث يعيش المرء فيه ويستغرقه ويصرفه عن قضاياه، ومشكلاتِه إنما هو في الواقع تعطيل لقوى الإنسان الفاعلة، القادرة على الخلق والإبداع، وهو نوع من الهُروب من هموم الحاضر وتحدياته [٢].

وبالتالي يرى السمرة في جهود طه حسين عند توليه رئاسة تحرير مجلة (الكاتب المصري) في دعم نشر كتب لكتَّاب معاصرين، وكتب التراث، وترجمات لكتب من عيون الأدب الغربي كانت استجابة لتصوره لسبيل الارتقاء بالثَّقافة؛ فلا بد من الاتصال بما أبدع الفكر الغربي في الميادين المختلفة [٣] .

ولا يفوت السمرة التنبيه إلى عددٍ من الأبواب المعرفيَّة التي ألَّف فيها طه حسين وأسهمت في تكوين وعيه النقدي، فيرى السمرة في طه حسين كاتباً موسوعياً متعدد المواهب [٤].

وقبل الوقوف على الجوانب المعرفية (الثَّقافيَّة) المكونة ل"اللاوعي الثقافي"[٥]. عند

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، مستقبل الثَّقافة في مِصر، مجلد ٩، ص١٦.

(٢) السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ص١٨٣. وانظر السمرة، محمود، إيقاع المدى (سيرة ذاتية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ، ٢٠٠٦، ص ١٩٩ .

(٣) السمرة، محمود، سارق النار(طه حسين)، ص١٢.

(٤) نفسه، ص١١ .

(٥) يعود هذا المصطلح للباحث (بيير بورديو) و يعني تحليل العَلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع، وينظر إليه باعتباره حصيلة لمجموع منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب طوال مراحل التعليم المنهجي في المدرسة والمعهد والجامعة، انظر بورديو، بيير، الحقل الثقافي والمشروع الإبداعي، مجلة الأزمنة الحديثة، رقم ٢٤٦، باريس ،١٩٦٦ . نقلا عن برادة، محمد، محمد مندور وتنظير النقد العربي ،المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥ ، ص ٦٥.

طه حسين لا بد لنا من الوقوف على تصور طه حسين للثَّقافة، فقد حكم هذا التصور المنهج الذي اختطه طه حسين لنفسه، فكان منطلقَه الأول، ودافعَه لاكتساب هذا الكم الكبير من المعارف والعلوم الإنسانيَّة، التي أسهمت بالارتقاء بثقافته، وتغذية معارفه الخلفية التي لا تلبث أن تتدخل مع نقده .

فيرى طه حسين أنَّ الثَّقافة تقع في دائرتين: الأولى وهي الثَّقافة العامة، وهي مشتركة بين الناس جميعا، ونرى ذلك في كثيرٍ من ألوان العلم، أمَّا الثانية: فهي العناصر الثَّقافيَّة ذات الطبيعة الشخصيَّة، وهي مقصورة على أمة دون أخرى، ويجري ذلك في كثير من ألوان الفن، كما يبرر طه حسين عالميَّة الفن بأنه" شخصي متأثر بمنتجه، مصور لنفسه ومزاجه، ولكنه لا يكاد يظهر حتى يكتسب من وجود نفسه صفة لا أدري كيف تُحَدد، ولكنها تَصِل بينَه وبين الناس جميعاً وتقربُه إلى الناس جميعا...فليست الثَّقافة وطنيَّة خالصة، ولا إنسانيَّة خالصة، ولكنها وطنيَّة إنسانيَّة معا، وهي في أكثر الأحيان فرديَّة أيضاً " [١].

وتوقف السمرة بدوره على الجوانب الثَّقافيَّة العامة، والخاصة التي سعى طه حسين إلى اكتسابها، مُنبها إلى معرفة طه حسين بعدد من الفلاسفة مثل أفلاطون[٢]، وأرسطو[٣].

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، مستقبل الثَّقافة في مصر، مجلد٩، ص ٤٩٢-٤٩٣ .

(٢) أفلاطون: (٤٢٧-٣٤٧) ق.م أعظم فيلسوف في العصور القديمة، من أحفاد كودروس أحد ملوك أثينا، أخذ مبادئ الفلسفة عن أقراطيلس، وصار تلميذاً لسُقراط، من كتبه الجمهوريَّة ،والسياسي، و القوانين، تقوم أغلب مؤلفاته على محاورات، غايتها إحياء تعاليم سقراط، وكثيرا ما تختم المحاورة بالإقرار بالجهل، ويهدف إلى تطهير قارئه، من ظنونه وأحكامه المسبقة والمتناقضة ليرقى من المحسوس إلى المعقول. انظر طرابيشي، جورج، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١ ،١٩٨٧، ص ٦٤-٧٠ .

(٣) أرسطو: (٣٨٤-٣٢٢) ق.م درس في أكاديميَّة أفلاطون في أثينا، ولقبه ب (نوس) أي العقل، و يرمي أرسطو في اتجاهه الفلسفي إلى تأسيس مذهب (دينامي) كُلي، بعيد عن سكونيَّة أفلاطون، أسس مدرسة في أثينا عرفت ب(اللقيون) أي التعليم الباطني، و سُميت أيضا بالمشائيَّة، له من المؤلفات، الشعر، والسماع الطبيعي، وما بعد الطبيعة (الميتافيزيقيا).انظر انظر طرابيشي، معجم الفلاسفة، ، ص٤٧-٥٠ .

والتفتزاني [١]، وديكارت،[٢] وأوغست كونت [٣]، وسبنسر[٤]، وبرجسون[٥]،وهيجل [٦].

---

(١) التفتزاني: سعد الدين، مسعود بن عمرو بن عبد الله التفتزاني، ولد في تفتازان بخراسان عام ١٣٢٢-٧٢٢هـ، يعتبر التفتزاني إماماً في علوم اللُغة، وعلوم المنطق والتفسير والكلام كما أنَّ له تفسيراً للقرآن باللُغة الفارسية، من مؤلفاته مختصر المعاني، والنِعم السَّوابغ، والمفتاح، ومَقاصد الطالبين، وكشف الأسرار وعودة الأبار، انظر إلي ألفا، رُوني، موسوعة أعلام الفلسفة العرب و الأجانب، دار الكتب العالمية، ط١، بيروت،١٩٩٢، ص(٣٣٢/١).

(٢) ديكارت: رينيه(١٥٦٩-١٦٥٠) أول فيلسوف محدث وواحد من أعظم الرياضيين، من أهم مؤلفاته مقال في المنهج، والميتافيزيقيا، وكتاب العالم، وانكسار الضوء، والآثار العُلوية انظر طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص ٢٧٠-٢٧٦ .

(٣) كونت : (١٧٣٤ – ١٨٠٤) فيلسوف ألماني، درَّس الجغرافية الطبيعيَّة، والفلسفة النظريَّة في جامعة كونيغسبرغ، وهي نفس الجامعة التي درَس فيها، من مؤلفاته نقد العقل الخالص، وملاحظات حول حس الجميل والجليل، عمل فيه على تقديم تحليل سيكولوجي لبعض المقولات الجماليَّة. انظر طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص ٤٧٤-٤٧٧ .

(٤) سبنسر: (١٨٢٠- ١٩٠٣) فيلسوف انجليزي، من مؤلفاته ملاحظات حول حس الجمال لكانط، ومبادئ علم النفس، ومبادئ البيولوجيا، وترجمت مؤلفاته إلى الصينيَّة، والسنسكريتيَّة و اشتُهرت مؤلفاته في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن تُعرف في بلاده . انظر طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص ٣٢٧-٣٢٩ .

(٥) هنري بيرجسون: فيلسوف يهودي ينحدر من أصل بولندي، درس الآداب بكلية المعلمين العليا بباريس، و تخرج ١٨٨١، تأثر بفلسفة هربرت سبنسر، فتحول إلى مادي متطرف، حصل على جائزة نوبل في الآداب ١٩٨٢، وترأس لجنة التعاون الفكري في عصبة الأمم، من مؤلفاته رسالة في معطيات الشعور المباشر، والمادة والذاكرة(في علاقة البدن بالنفس)، و الطاقة الروحية.أنظر كامل، فؤاد، أعلام الفكر الفلسفي المعاصر، دار الجيل، ط١، ١٩٩٣، ص ١٢٧-١٣٧.

(٦) هيجل: (جورج فلهلم فريدريش) فيلسوف ألماني(١٧٧٠-١٨٣١)، درس اللاهوت في مدرسة توبنغن، من أهم مؤلفاته الإيمان والعلم، و حول المنهج العلمي للقانون الطبيعي، و له مبادئ فلسفة القانون، و الدروس في فلسفة التاريخ، درَّس في إيينا وجامعة برلين، وقد بلغ عدد مجلدات الطبعة

أما أفلاطون و أرسطو فلا يشك أحد بتأثيرهما في اللاوعي الثقافي عند طه حسين، لا بل عند غالبية النقاد العرب والغرب، فلا يبرأ من أثرهما أي دارس للأدب والنقد، فمن المعروف أن الفلسفة قد شهدت نمو الرؤى الأدبية، والنقدية التي تطور على أساسها النقد الحديث، وإن كان قد تجاوزها أو حتى جاء بما يناقضها، ولعل هذه المُسلمة هي ما صَرفت السمرة عن شرح الحيثيَّة التي أثر أرسطو و أفلاطون من خلالها على نقد طه حسين.

و كان لفلسفة أوغست كونت الوضعية (القائمة على ربط الفلسفة بالقوانين العلمية) تأثير في سانت بيف، وتين، وبرونتير، الذين تأثر بهم طه حسين في بداياته النقديَّة [١]، أما ديكارت فكانت فلسفته القائمة على الشك ملهمة لطه حسين في كتاب (في الشعر الجاهلي)١٩٢٦[٢]، أما كانت، و هيجل فلم يكن متأثرا بهما بقدر ما كان يجد صعوبة في فهمهما[٣]، لكن السمرة لم يشرح الأثر الذي تركَه كل من التفتزاني، و سبنسر، وبرجسون في ثقافة طه حسين النقديَّة[٤].

و أشار السمرة إلى معرفة طه حسين بالأدب الفارسي، والروماني، ويُنبِّه السمرة إلى إيمان طه حسين بضرورة الإفادة من مناهج النقد الغربي، مستنداً في ذلك على ما وجده من توجهات في كتابه تجديد ذكرى أبي العَلاء [٥].

و يقف السمرة عند نظرة طه حسين للعمليَّة النقديَّة التي تتضح من خلالها ثقافة الناقد إذ يرى أنَّ (سانت بيف)، يشكل مثال الناقد الذي يغوص في شخصيَّة الشاعر، أما (تين) فيرى أنَّ الشاعر نتاج للعصر، والبيئة، والجنس، أما (جول ليمتر) يمثل

الكاملة لأعمال هيجل الصادرة في برلين بين ١٨٣٢-١٨٤٥ ثمانية عشر مجلدا، انظر طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص ٦٦٤-٦٦٨.

(١) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٣٩. و انظر حسين، طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، د.ت، ص ٤٠-٤٣.

(٢) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص٤٤-٤٥.

(٣) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٢١٤. و انظر حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، د.ت، ص (١٠١/٣).

(٤) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٢١٤.

(٥) نفسه، ص٥٤.

الناقد الذي لا يُهِمُّه إلَّا الجانب الفني في الشعر، وأثره في نفس القارئ، ويرى السمرة أنَّ طه حسين أخذ من هذه الآراء مجتمعة في كتابه (حديث الأربعاء) [١].

وتضيف جهود طه حسين في الترجمة بعداً مهما إلى رصيده الثقافيِّ، فترجم بعض كتب التراث الأدبي الإغريقي المسرحي، ونشر كتابه في الأدب التمثيلي اليوناني، و كان ذلك لحرصه على أن يعرف العرب التراث الإغريقي [٢].

وترجم نظام الأثينيين، وترجم كتاب فلسفة التربية لجوستاف لوبون، وترجم الكثير من الأدب الفرنسي مثل (أندروماك) لراسين ١٩٣٥، و(أديب)،(تاييس) لأندريه جيد ١٩٤٦، وأخيراً ترجم في سنة ١٩٤٧ (زاديج) لفولتير، وصدر هذا على أنه كتاب مجلَّة الكاتب المصري [٣]. وعلى الرغم من أهمية هذه الأعمال، إلا أنَّ السمرة يكتفي بذكر أسمائها دون أن يضع القارئ في صورة هذه الأعمال ونوعيَّة الإضافة التي من شأنها أن تغني المكونات الثَّقافيَّة التي تأسس عليها نقد طه حسين .

ولا بد من التوقف عند الأعمال المترجمة التي قدمها طه حسين، و تجدر الإشارة إلى أن هذه الوقفة ستنحصر عند حدود الإشارة إلى الرؤيا العامة التي تتمحور حولها هذه الأعمال، حيث ترجم عملين من أعمال الأديب الفرنسي أندريه جيد، وهما (أُديب، وتاييس) ونقف في هذا العمل على مقارنة بين أوديب، و تاييس، فإذا كانت قصَّة أوديب تصور البطل المجاهد والمعاند والقوي الذي لا يؤمن بشيء كما الحريَّة، فهي ذات السمات التي نجدها في (تاييس)، إلا أنَّ الفارق الجوهري يكمن في النهاية التي وصل إليها البطلان، فأوديب وجد الرضى في العالم الداخلي الفلسفي، في حين وجد الآخر الرضى في العالم الخارجي الإنساني [٤].

أما قصة (زاديج)، فقد ترجمها طه حسين سنة ١٩٤٩، وكتب فولتير القصة حين كاد القرن الثامن عشر أن ينتصف، أو بالتحديد عام ١٧٤٨، وقد عُنيت القصَّة بجملة من القضايا الفَلسفيَّة العُليا، مثل القضاء والقدر، ومكان الإنسان وإرادته منهما، وبطل

---

(١) السمرة، سارق النار (طه حسين) ، ص ٣٧.

(٢) نفسه، ص١٤، ٥٤،٦٤– ٦٥ .

(٣) نفسه، ص١٤.

(٤) كريم، سامح، ماذا يبقى من طه حسين، مطبوعات الشعب، د.ت، ص ٢١٠–٢١١.

القصة فتى من أهل بابل يسميه فولتير(زاديج)، ونسميه في العربيَّة (صـــادقاً)، إلا أنَّ الأمانة في الترجمة هي ما دفع طه حسين الى أن يورد الاسم كما هو. أما البطل فقــد تعرض إلى كثير من المحن في وطنه وفي الأوطان التي تغرَّب فيهــا، مثــل مِــصر وجزيرة العرب وسوريا، وكانت المِحن التي تعرَّض إليها مخالفة لمنطــق الأشــياء، فكان يُكَافأ بالشر على الخير، وكان يقابل ذلك بالحيرة والإذعان، حتى كوفئ في نهاية الأمر بأن أصبح ملكاً على الدولة البابلية العظمى [١].

أما (أندروماك) فهو عنوان مسرحيَّة للأديب الفرنسي راسين كتبت عــام ١٦٦٧، وتتكون المسرحيَّة من خمسة فصول ولقيت نجاحاً كبيراً، و يحتل كاتِبُها مكانة عظيمة بين كتَّاب المسرح في ذلك الوقت، وتتحدث القصَّة عن أرملة، تواجه ثلاثة أشــخاص بعيدين عن الفضيلة والعقل، الأول يهيم بها ويريد الزواج منها، والثاني لا يــشغله إلا حبه للأول، والثالث لا يفكر إلا في غرامه بالثاني...فالثلاثــة معلقــون بقــرار مــن (أندروماك) [٢] .

أما كتاب روح التربية أو (فلسفة التربية)، فقد ترجمه عــام ١٩٢٣، لجوســتاف لوبون، وكان من أهم الكتَّاب الغربيين الذين أنصفوا الحضارة العربيَّة، ونبَّه فيه طــه حسين إلى عددٍ من القضايا الهامة في التعليم في مِصر خاصة، وفي الوطن العربــيِّ عامة، كما نبَّه إلى القواعد الأساسيَّة التي يتخذها المُصلحون المحدثون لتغيير الــنظم التعليميَّة على اختلاف موضوعاتها وأطوارها [٣] .

و ترجم (نظام الأثينيين)، وحاول أرسطو في هذا الكتاب جمع الــنظم اليونانيَّــة، التي كانت سائدة في عصره، فيذكر فيه التاريخ السياسي والنظامي لأثينا، منذ القــرن التاسع إلى القرن الرابع قبل الميلاد، وفي الكتاب فائدة كبيــرة للمــشتغلين بالتــاريخ والنظم السياسية، والإداريَّة والقضائيَّة لأمة أفادَت حركة الفكر و الفلسفة زمناً طويلاً.

---

(١) كريم، ماذا يبقى من طه حسين، ص ٢١٢.

(٢) نفسه، ص ٢١٤.

(٣) نفسه، ص ٢١٥.

كما أنَّ هناك مشروعين للترجمة أشرف عليهما ووجَّه إليهما وهما ترجمة (مسرحيات راسين)،و(مسرحيات شكسبير) [١].

أما كتاب(قصص تمثيليَّة)، فيتضمن عدداً من القصص، التي كتبها عدد من الكتَّاب والأدباء الفرنسيين مثل (بول هرفيو) الذي كتب (التيه، وشوط القبس، والقيد، وقانون الرجل)، و(فرانسوا دي كوريل) الذي كتب (أرض الجحيم، والدمية الجديدة، ونشوة الحكيم)، أما تمثيليَّة (بينيلوب) فقد اشترك في كتابتها(جبرائيل فوريه)، و(رينيه فوشو)، وتمثيلية (الأستاذ كلينوف) للسيدة (كارين برامسون)، كما ترجم (شيبيتنا) لألفريد كابو، و(البطولة، والسارق) لهنري برنستين [٢].

و أغفل السمرة جهود طه حسين المشتركة التي كانت له مع محمود رمضان حيث ترجما كتاب (الواجب) للكاتب الفرنسي جول سيمون في عام(١٩٢٠-١٩٢١)، ومن ضمن الترجمات التي أسهمت في تكوين العقل الأوروبي كتاب (في الأدب التمثيلي اليوناني)، ونقرأ فيه عددا من الأساطير اليونانيَّة، ونقرأ فيه عن(سوفوكليس) مؤلف الكتاب، الذي وضع قواعد المسرح وأرسى نهضته الخالدة، و أهم هذه المسرحيات(الكنز)،و(أنتجونا)، و(أُوديب ملكاً)، و(أُوديب في كولونا)، و (إياس) [٣].

فثقافة طه حسين تشمل الأدب، والنقد، والتربية، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والدين، وهذا يؤكد على صعوبة حصر مصادر ثقافة طه حسين، فما زال هذا أكبر عائق أمام دارسيه إذ بلغ من الغزارة والتنوع، حدًّا يحتاج معه الباحث، وقتا ليس باليسير، كي يكون بمقدوره الادعاء بأنه وقف عليه كله .

ومن الجدير بالذكر أنَّ السمرة أشار إلى أن (الأيام) خير سجل لحياته في الأزهر[٤] فيما أنَّ كتاب الأيام سجل يحاول أنْ يقدم فيه طه حسين تطور حياته على جميع الأصعدة إنسانيَّة، وفكريَّة، وثقافيَّة، وأكاديميَّة، فهو يعرضها وفق تسلسلها

---

(١) كريم، ماذا يبقى من طه حسين ، ص ٢١٦-٢١٧.

(٢) نفسه، ص٢١٣.

(٣) نفسه، ص٢١٦.

(٤) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ١٦-١٧.

الزمني، فيمنح بهذا القارئ القدرة على المفاضلة بين فاعليَّة هذه المراحل في تكوين المرجعيَّة الثَّقافيَّة التي انطلق منها طه حسين.

وسيحاول البحث تتبع هذه العناصر الثَّقافيَّة المكونة لعقليَّة طه حسين بناء على تسلسلها الزمني، ابتداء من وجوده في الريف المصري، مرورا بالَعلَّوم الأزهريَّة(الدين ،واللُغة)، وصولاً إلى ما اكتسبه في الجامعة الأهليَّة، وانتهاءً بالمكتسبات الثَّقافيَّة الغربيَّة التي حازها في فرنسا.

و لَعلَّ سذاجة المكونات الثقافيَّة للريف المصري، شكلت القاعدة الهشَّة لعقليَّة طه حسين، فقد سمع مذ كان طفلا صوت شاعر القرية الذي كان ينشد " في نغمة عذبة غريبة أخبار،أبي زيد، وخليفة ،وديات [١].أمَّا شاعر القرية فكان مُزودَه بأخبار الهلاليين والزناتيين [٢]. ولم يبلغ طه حسين التاسعة من عمره حتى كان قد سمع الأغاني والقصص وشعر الهلاليين، والزناتيين، والأوراد، والأدعية، التي كان يتلوها جدُّه الشيخ الضرير، كما حفظ أناشيد الصوفيَّة وحفظ إلى جانب هذا كله القرآن الكريم [٣].

و كان للفترة التي سبقت انتقاله إلى الأزهر دورٌ في اكتسابه جملة من المعارف والَعلوم الدينيَّة واللُغَويَّة، حيث حفظ ألفيَّة ابن مالك، ومجمع المتون [٤]. وبما أن أسرة طه حسين كغيرها من الأسر الريفيَّة التي تتسم بالسذاجة، والغفلة، والتصوف، وكان أكبر الأثر في تكوين هذه العقليَّة لأهل الطريق. أدى هذا إلى معرفة طه حسين الكثير من أخبار الكرامات، و المعجزات، و أخبار الصوفية[٥].

أما عن جوانب الثَّقافة والمعرفة التي اكتسبها طه حسين في الأزهر، فقد أشار السمرة إلى أن طه حسين التحق بالأزهر عام ١٩٠٢، وتأثر بالأستاذ الإمام محمد عبده الذي استقال من الأزهر عام ١٩٠٥، والذي خرج عن طريقة

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، الأيام، مجلد ١، ص ٩-١٩ .

(٢) نفسه، ص ٢٨.

(٣) نفسه، ص ٢٨-٢٩.

(٤) نفسه، ص ٦٧-٦٨.

(٥) نفسه، ص ٩٤-٩٥.

شيوخ الأزهر في التدريس وتركيزهم على كتب النحو، وكان همُّه تنمية الذوق الأدبي في تلاميذه، كما أن السمرة نبَّه إلى صورة العَلاقة السلبيَّة التي سادت بين الحلقة التي انتمى إليها، وشيوخ الأزهر وكان ينشر مقالاته في صحيفة أحمد لطفي السيد (الجريدة) [١].

لكن العَلوم الأزهريَّة كانت تنحصر في حدود الدين، واللُغة، ولَعلَّ هذا أحد الأسباب التي دعت طه حسين إلى الثورة على الأزهر وشيوخه فدرس في الأزهر تفسير القرآن الكريم [٢] و البلاغة[٣].

بالإضافة إلى النحو[٤]، و التوحيد[٥]، و الشعر[٦]، و العروض [٧]، و الحديث الشريف[٨]، والمنطق [٩]، والمعلقات[١٠]، و أصول الفقه [١١] .

ولَعلَّ أهم مرحلة في حياة طه حسين بدأت بافتتاح الجامعة الأهليَّة في مِصر عام ١٩٠٨، لِمَا اتسمت به من غنى على المستوى المعرفي، وأسهمت في انفتاح طه حسين على الأدب الفرنسي حيث بدأ بتعلم اللُغة الفرنسيَّة، وتمكن من الاطلاع على عدد من النصوص الأدبيَّة باللُغة الفرنسيَّة. ومن الجدير بالذكر أنَّ طه حسين في هذه المرحلة لم ينقطع عن الأزهر، وقرأ الشعر الجاهلي، والإسلامي، والعباسي، و أخبار الشعراء، والكتَّاب، و علماء اللُغة [١٢]. ودرس تاريخ الأدب، و الشعر الأموي على

---

(١) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ١٦-١٧.

(٢) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، الأيام، مجلد ١، ص ١٩٠، ٣٥٣.

(٣) نفسه، ص ٢٢٥، ٢٣٠، ٢٤٣، ٣٦٠ .

(٤) نفسه، ص ٣١٢، ٢٥٦، ٣١٣ ، ٣٦٠.

(٥) نفسه، ص ٢٣٠.

(٦) نفسه، ص ٣٥٤ ، ٣٤٩ ، ٣٦٠ .

(٧) نفسه، ص ٢٣٥، ٣٥٤.

(٨) نفسه، ٢٨٥ .

(٩) نفسه، ٢٩٨، ٣١٢.

(١٠) نفسه، ٤٤٦.

(١١) نفسه، ص ١٧٣ ،١٧٦، ٢٣٠ ، ٢٢٥ ، ٢٧٦ ، ٢٨٣ ، ٢٨٩ ،٣٢١.

(١٢) نفسه، ص ٤١١ .

المستشرق الإيطالي كارل نالليو [١] ، ودرس الفلسفة الإسلاميَّة على طنطاوي جوهري، بعد الأستاذ محمد سلطان، وسنتلانا [٢]، ودرس أدبيات الجغرافيا، والتاريخ على المدرس الإيطالي (أغناسيو جويدي) [٣]، وسمع دروس أحمد زكي بك عن الحضارة المصريَّة القديمة [٤] .

و قرأ السيرة والتاريخ الإسلامي، وتاريخ الخلفاء الراشدين، وفتوحهم و تاريخ الفتن، ودولة بني أميَّة، و الصدر الأول في دولة العباسيين على الشيخ محمد الخضري، و إن كان يظن أنه ليس فوق علم الأستاذ عليم، لكن ما أن سمع دروس التاريخ في أوروبا، حتى عرف أنَّ الأستاذ كان ينقل دروسه نقلا من كتب التاريخ دون نقد وتعمق [٥] .

ودرس الحضارة المصريَّة القديمة على الأستاذ أحمد كمال الذي كان يحدث طلبته عن الصلة بين اللُغة المصريَّة القديمة، وبين اللغات الساميةَّ ومنها اللغات العبريَّة " و يستدل على ذلك بألفاظ من اللُغة المصريَّة القديمة، و يردها إلى اللُغة العبريَّة مرَّة و إلى السريانية مرَّة "[٦].

وكان أول لقاء لطه حسين باللُغة الفرنسية في الجامعة الأهلية في ساعة سمياها _ طه حسين، والمرصفي_ (سجن لافونتين) فهي الكلمة الوحيدة التي فهماها في ساعة كاملة من درس اللُغة الفرنسيَّة [٧]. وبينما كان صديقه محمد سليمان يعلمه الفرنسيَّة كان طه حسين بدوره يعلمه النحو والصرف، كما قرأ معه كانديد لفولتير [٨].

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، الأيام، مجلد ١، ص ٤٤٦ .

(٢) نفسه، ص ٤٦٠.

(٣) نفسه، ص ٣١٩ ، ٣٩٢ .

(٤) نفسه، ص ٣٩١.

(٥) نفسه، ص ٤٥٧.

(٦) نفسه، ص ٤٤٥.

(٧) نفسه، ص ٤٦٣.

(٨) نفسه، ص ٤٧٢.

وسمع (لامارتين)، وألفريد دي موسيه، وألفريد دي فيني، وشاتوبريان، من أستاذه الكهل الذي كان يعلمه الفرنسية، ويقرأ ويترجم له من عيون الأدب الفرنسي [١]. أما رسالته الماجستير، فقدمها في تاريخ أبي الَعلاء المعري، ثم في العِلمين اللذين اختارهما، وهما الجغرافيا عند العرب، والروح الدينيَّة للخوارج [٢] .

و تحدث السمرة عن الثَّقافة التي اكتسبها طه حسين بعد سفره إلى فرنسا ١٩١٤ والتحاقه بجامعة مونبلييه، وفي عام١٩١٥ انتقل إلى السوربون في باريس، ليدرس هناك التاريخ والأدب الفرنسي، على لانسون، وعلم الاجتماع والفلسفة على دوركهايم ، ودرس فلسفة ديكارت على (bruhi)، وحضر محاضرات كزنوفا عن القرآن الكريم في الكولج دي فرانس، وفي الكلية نفسها درس علم النفس على بيير جانييه وفي عام ١٩١٧م حصل على ليسانس الآداب، وفي ١٩١٩ حصل على دكتوراه الجامعة بامتياز وكان موضوع رسالته فلسفة ابن خلدون الاجتماعيَّة[٣].

و أشار طه حسين إلى تعلمه اللُغة اللاتينية في فرنسا" ولم ينسَ صاحبنا قط كيف كان يلقى قارئته مع الصبح فيغرَق معها في قراءة الفقه المدني،والفقه الجنائي، والمدني الروماني في كتابي المؤرخ الروماني العظيم (نمش)، ولم يصدق الفتى بعد أنْ مضت السنون أنَّه قرأ هذه المجلدات من التعليقات من النصوص اللاتينية " [٤]. كما أنَّه درس التاريخ الحديث والقديم والجغرافيا[٥]. وقرأ تاريخ القرون الوسطى على شارلي ديل، أما رسالته الدكتوراه فكانت في موضوعين :الأول عن علم الاجتماع كما يتصوره أوجست كونت، أما الثاني فطلب منه جوستاف بلوك، وكان من مؤرخي الرومان أن يكتب في القضايا التي رفعت إلى حكام الأقاليم، كما

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، الأيام، مجلد ١، ص ٤٩٤.

(٢) نفسه، ص٥٠٤ .

(٣) السمرة، طه حسين (سارق النار)، ص١٨.

(٤) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، الأيام، مجلد١، ص٦٤٠ .قارئة طه حسين في هذه المرحلة، هي زوجه سوزان لاحقا.

(٥) نفسه، ص٦١٥ .

يصورها بلينوس الشاب في رسائله [١]. أما دبلوم الدراسات العَلَّيا فكان عن القضايا التي أقيمت في روما على حكام الأقاليم الذين أهانوا جلال الشعب الروماني كما يصورها المؤرخ تاسيت [٢]. كما أنَّ طه حسين " نظر في برنامج المدارس الثانويَّة الفرنسيَّة، واستخلص منه ما يحتاج إليه، وأزمع أن يدرس منه التاريخ والجغرافيا والفلسفة وهذه الخلاصات الموجزة التي كانت تلقى إلى التلاميذ في الآداب الأجنبيَّة والأوروبيَّة، قديمها وحديثها [٣]. ولابد لنا في هذا السياق أن نشير إلى موقف طه حسين من تعلم اللغات الأجنبيَّة، لنتعرف الثَّقافة التي دعا إليها طه حسين بعد أن اكتسبها، فهو يرى "أن حاجتنا إلى تعلم اللغات الأجنبيَّة أشدُّ جداً من حاجة الأمم الأوروبيَّة الراقية، و أنَّ هذه الحاجة ستظل شديدة إلى وقت بعيد لسبب يسير، يعرفه الناس جميعا وهو أنَّ لغتنا العربيَّة لا تزال بعيدة كل البعد عن أنْ تنهض بحاجات الثَّقافة الحَديثة و التعليم الحديث" [٤]. و في هذا ترسيخ لمفهوم المثاقفة، وتمثل صورة من صور فقدان الثقة بالأنا التي تقود بدورها إلى البحث عن آخر، يجد فيه طه حسين المقومات الثَّقافيَّة والحَضاريَّة القادرة على النهوض، وبناء حضارة قادرة على مواكبة التطور العلمي .

ولكنه يؤكد في الوقت نفسِه على ضرورة إرجاء تعلم اللُغة الأجنبيَّة، بحجة أنَّ تعلم المصري للُغة أجنبية يُضعفُ من إخلاص التلميذ لوطنه، فيجب أن تَخلص السنة الأولى والثانية والثالثة والرابعة إلى الثَّقافة الوطنيَّة الخالصة [٥].

ولا بد من التنبيه إلى صعوبة الادعاء بالإلمام بتفاصيل الثَّقافة الموسوعية والمتشعبة، والتي وصل في بعضها حد الاختصاص[٦].

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، الأيام، مجلد١، ص٦٢١-٦٢٢.

(٢) نفسه، ص٦٢١-٦٢٨.

(٣) نفسه، ص ٥٨١.

(٤) حسين، مستقبل الثَّقافة في مِصر، مجموعة الأعمال الكاملة، مجلد ٩، ص٢٥٣.

(٥) نفسه، ص ٢٤٦.

(٦) للاطلاع على الأعمال التي قدمها طه حسين انظر الأعمال الكاملة. و انظر سكوت، حمدي، و جونز، مارسدن، أعلام الأدب المعاصر في مِصر، مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية،

ولَعلَّ السِمة الطاغية للبناء الثقافي المصري في القرن التاسع عشر تقوم على التنوع؛ حيث يمثل طه حسين الاتجاه العقلاني الفرنسي، فيما يمثل العقَّاد الخلفية الرومانسيَّة الانجليزيَّة، أما اليساريَّة الماركسيَّة فكان سلامة موسى من أهم دعاتها [١].

إلا أنَّ هذا لا يعني طُغيان الثَّقافة الفرنسيَّة على سواها، فيُنبِّه مصطفى عبد الغني في (تحولات طه حسين، ١٩٩٠) إلى أن ثقافة طه حسين استمدت من ثلاثة عناصر متمازجة في النسيج العام لفكره هي: المصدر العربي، والإسلامي، و الغربي [٢].

وهذا ما حاول البحث بيان جوانبه إلا أنَّ الثَّقافة الغربيَّة والتوجهات الفكريَّة كان لها الحضور اللافت عند طه حسين، حيث كان للسنوات التي قضاها في فرنسا دور فاعل في ترسيم مكتسباته الثَّقافيَّة و تكوينه العقلي.

و لعل طه حسين مثال للمثقف المشغول بأمته، وحياة المحيطين به على كافة الأصعدة حَضاريَّة، وسياسيَّة، و اجتماعيَّة، و ثقافية، وتربويَّة، وقد يكون هذا سبب اختيار السمرة عنوان (سارق النار) لكتابه عن طه حسين، مستوحيا هذه التسمية من قصيدة لنزار قباني بعنوان (حوار ثوري مع طه حسين) :

أيُّها الأزهَرِيُ.. يا سَارقَ النَّارِ[٣] وَ يا كَاسراً حُدودَ الثَّواني[٤]

دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني، ط٢ ،١٩٨٢، وكريم، ماذا يبقى من طه حسين، ص ١٣٣- ٢٦٦.

(١) البازعي، سعد، استقبال الآخر الغربي في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ،٢٠٠٤م ، ص١١.

(٢) عبد الغني، مصطفى، تحولات طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص٢٦.

(٣) إشارة إلى الأسطورة الإغريقية القائلة :إن برميثيوس، حامي البشر، سرق النار من الإله زيوس، وأعطاها للبشر، فانبعث الدفء في الأرض، وعمَّها الخير، بعد أن كانت جدباء ،ولكن الإله زيوس غضب عليه لفعلته هذه، فقيَّده إلى قمة جبل، وكانت الطيور تأتي نهارا فتأكل قلبَّه، فإذا حلَّ الليل نبت له قلب جديد، فتأتي الطيور صباحاً و تنقره وتأكله... وهكذا . انظر السمرة ، سارق النار (طه حسين)، ص ٩ . و للمزيد من المعلومات عن الأسطورة انظر شابيرو، ماكس، معجم الأساطير ترجمة حنا عبود، دار الكندي للترجمة و النشر و التوزيع، ط١، ١٩٨٩، ص ٢٠٩.

(٤) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٩.

فجعل السمرة هذه القصيدة في صدارة الكتاب، ولم تتجاوز الصفحات التي تحدث فيها السمرة عن نقد طه حسين ستا وثمانين صفحة، مع العلم أن الكتاب يقع في مائتين و أربع وخمسين صفحة، و أفرد عنوانين للحديث عن الجوانب الفكرية والتربوية و الإصلاحية التي عُني بها طه حسين، و هي (طه حسين تربوياً)، و(طه حسين مفكراً ومصلحاً) .

أما خاتمة كتاب السمرة عن طه حسين فنقرأ من خلالها تقدير السمرة وإعجابه بسارق النار فيَقولُ السمرة :" في البدء كانت الكلمة : كلمة الحرية ضد العبودية . كلمة الحق ضد الباطل . كلمة العدل ضد الظلم. كلمة المحبة ضد الكراهية . وكل هذه الكلمات تتحد هنا لتكون طه حسين "[١] . و تقتصر خاتمة الكتاب على هذه الكلمات، في إشارة إلى سطوع هذا الجانب في شخصية طه حسين، فلَعلَّ الرؤيا الكليَّة التي يقوم عليها الكتاب قائمة على بيان الدور، الفكري، و الحضاري، و التربوي، والتنويري في منجز طه حسين .

٢,١,١ عبَّاس محمود العقَّاد [٢]:

لقد مرَّ محمود السمرة على المنابع الثَّقافيَّة العديدة، التي رفدت عقلية العقَّاد ومنحته مكانة مرموقة بين معاصريه، لا سيَّما أنَّ للعقاد موقفه الخاص من الثَّقافة، ولا أبلغ للدلالة على فاعلية طرحه لصورة الثَّقافة _التي أرادها للأديب والناقد على حد سواء_ من تجربته الذاتيَّة التي منحته حضوراً لافتاً على السَّاحة الفكريَّة والثقافيَّة، والأدبيَّة، والنقديَّة .

ومن الجدير بالذكر أنَّ السمرة على الرغم من اهتمامه بالمنابع الثَّقافيَّة للناقد إلا أنَّه لم يقدم نظرة النُقَّاد للثقافة، وبالتالي لم نتمكن من عقد مقارنه بين تنظير النُقَّاد للثقافة، ومدى قدرتهم على تفعيل أطروحاتهم بشأنها، وهذا ما يحاول البحث بيانه .

---

(١) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٢٥٢ .

(٢) الزركلي، الأعلام، ص(٢٦٦/٣)، وللاطلاع عل ببلوغرافيا مستوفاة لأعمال العقَّاد انظر علي سكوت، حمدي، وجونز، مارسدن، أعلام الأدب المعاصر في مِصر، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٣ .

فيتحدث لنا العقَّاد عن رُؤيته الخاصة إلى الثَّقافة، التي طوَّر بناءً عليها معارفه فيَقولُ العقَّاد في (أنا) :" الكتب طعام الفكر، وتوجد أطعمة لكل فكر، كما توجد أطعمة لكل بنية، ومن مزايا البنية القويَّة أنَّها تستخرج الغذاء لنفسها من كل طعام ...و عندي أنَّ التحديد في اختيار الكتب إنما هو كالتحديد في اختيار الطعام. وكلاهما لا يكون إلا لطفل في هذا الباب أو مريض" (١).

ويرى العقَّاد أنَّ الكتب لا تغني عن تجارب الحياة، وتجارب الحياة لا تغني عن الكتب، ويحدد ميزة كل نوع من أنواع الكتب؛ فالكتب العلميَّة تعلم الضبط، و الدقة، أما الكتب الأدبيَّة فتوسع دائرة العطف و الشعور، وتكشف لنا عن الحياة والجمال، و الكتب الفَلسفيَّة تنبه البصيرة و ملكة الاستقصاء، و تتعدى بالقارئ من المعلوم إلى المجهول، و تنتقل به من الفروع إلى الأُصول، وكل كتاب يزيد من معرفة القارئ، وقدرته على الإدراك والعمل وتذوق الحياة فهو صالح للثقافة والتهذيب (٢).

أما عن المنابع الثَّقافيَّة التي أسهمت في تكوين اللاوعي الثقافي عند العقَّاد، كما يتضح في مؤلف السمرة (العقَّاد دراسة أدبيَّة) فتقع في دائرتين الأولى : تتمثل في الثَّقافة الغربيَّة بما قامت عليه من فلسفات، وتيارات أدبيَّة، ونقديَّة حديثة، أما الدائرة الثانية : فتتجلى أبعادُها في الثَّقافة العربيَّة والإسلاميَّة.

فيصف السمرة العقَّاد بأنَّه " موسوعي المعرفة، ولا أدري كيف استطاع أن يتمثل كل هذا الكم الهائل من المعرفة، وأن يقرأ كل هذا العدد الضخم من الكتب التي من العسير فهمُها، فكيفَ بتصويبِ آرائها وتقديم آراء جديدة فيها" (٣).

ومن الجدير بالذكر أنَّ السمرة بدأ بوضع القارئ في صورة البيئة الثَّقافيَّة التي عاش فيها العقَّاد، فأشار إلى اتصاله بالآداب الأوروبيَّة، مذ كان في المرحلة الابتدائية

---

(١) العقَّاد، عباس، الأعمال الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨، أنا، مجلد ٢٢، ص ١٠٨ .

(٢) نفسه، مجلد ٢٢، ص ١٠٨ -١٠٩ .

(٣) السمرة، محمود، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر، ط١ ، ٢٠٠٤، ص٧ .

،مستندا إلى ما أورده العقَّاد في سيرته الذاتية [١]، وما جاء في كتاب قمم أدبيَّة لنعمات أحمد فؤاد، من أن العقَّاد ذكر لها أنه إذا كتب بالعربيَّة تمثلت لهُ الجُملة لأول مرة انجليزيَّة، ثم كان يخرجها على الورق عربيَّة من طول قراءته للانجليزيَّة، و تشربه لها [٢] .

ولَعلَّ في مقولة العقَّاد هذه شيئاً من المبالُغة، فالتفكير باللُغة الانجليزيَّة بحاجة إلى سنوات من التفاعل اليومي مع اللُغة، قراءةً، واستماعاً، ومحادثة. و إن كان للبيئة الأسوانيَّة دور في غرس بذور الثَّقافة الغربيَّة فقد كانت " ملتقى للسائحين؛ ولهذا كانت المجلَّات والكتب الأجنبية شيئاً مألوفاً فيها "[٣]، وهذا ما لفت العقَّاد إلى مورد آخر من موارد الثَّقافة، ومكَّنهُ من الاطلاع على الآداب العالميَّة التي نمَّت حسَّه الجمالي وفتحت أمامه آفاقاً جديدة .

فالآداب العالميَّة والنظريات النقديَّة تتكامل فيما بينها لتُسهم في بناء صرح الأدب العالمي، وهذا ما ينبغي أن يدركه الأدباء، و النُقَّاد، ولطالما كانت ظاهرة التفاعل الفكري، و الأدبي ظاهرة صحيَّة [٤] .

وفي باب اتصال العقَّاد بالأدب الانجليزي نجد السمرة يُغفل إسهامات العقَّاد في الترجمة؛ فترجم العقَّاد كتابا بعنوان (ألوان من القصَّة القصيرة في الأدب الأمريكي)، يتحدث فيه عن الأدب الأمريكي بوجه عام، والقصة القصيرة بوجه خاص، ويخصص جزءاً من الكتاب يُوردُ فيه نماذج من القصة الأَمريكيَّة [٥].

---

(١) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ١١. و للمزيد انظر العقَّاد، الأعمال الكاملة، أنا، مجلد ٢٢، ص ٤٥-٥٥.

(٢) فؤاد، نعمات، قمم أدبيَّة، عالم الكتب ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٤، ص ٧٧ . نقلا عن السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ١٢.

(٣) أبو كريشة، طه، ميزان الشعر عند العقَّاد، دار الفكر العربي، ١٩٩٨، ص ٨٣ .

(٤) حاتم، عماد، النقد الأدبي قضاياه و اتجاهاته الحديثة، ص ١٨ – ١٩ .

(٥) العقَّاد، عباس، ألوان من القصَّة القصيرة الأمريكية، مكتبة الإنجلو المصريَّة، ط٢،١٩٨٤.

ولا شك في أنَّ العقَّاد بجهوده هذه يسهم في نشر الأدب الانجليزي، فالاتجاه الرومانسي أو الرومنتيكي، يُعد فرعاً من فروع التفاعل مع الغرب، على المستويين الأدبي والنقدي.

ويأتي بعضهم هنا ليعطي مدرسة الديوان حق الريادة، في باب الاتصال مع الغرب، فمدرسة الديوان تُمثل خطَّاً جديداً من التفاعل، وهو الخط (الأنجلو سكسوني)، الذي يوازي في مِصر الخط الفرنسي في أطروحات طه حسين، وتوفيق الحكيم ،ومحمد حسين هيكل، ومثلت هذه المدرسة الاتجاه الرومانسي أو الوجداني في الأدب والنقد معا [١] .

فالبيئة الثَّقافيَّة هي التي تُمِد الإنسان بنظرياته المختلفة فكريَّة كانت أو أدبيَّة، تقوده لرسم ملامح الفترة الزمنيَّة تبعا لمعطيات التفاعل مع الآداب، و الثقافات و الحضارات العالميَّة .

وهذا ما لا ينكره العقَّاد الذي أشار إلى تأثر مدرسة الديوان بالأدب والنقد الانجليزي "فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها و بين ما سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشَّرق من الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء، والشعراء الانجليز، لم تنسَ الألمان، والطليان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين" [٢].

ولَعلَّ السمرة بالغ في تهميش دور مدرسة الديوان التي لعبت دورا مهما بالاتصال في الآداب الغربيَّة، فرسمت خطَّا أدبيَّا ونقديَّا لوَّن السَّاحةَ الأدبيَّة، و النقديَّة في مِصر إلى جانبِ الخطِ الفرنسي فيَقولُ السمرة :" لا شعراء أبولو ولا

---

(١) البازعي، استقبال الآخر، ص ١٠١ ، و انظر القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة بيروت، ١٩٧٨، ص ٨ .

(٢) عباس، العقَّاد، شعراء مِصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٠، ص ١٩٢ .

مدرسة الديوان يمثلون مدرسة أدبيَّة لها أهداف واضحة محددة، ولم تنشأ مدرسة أدبيَّة إلا في القرن العشرين بعد ثورة ١٩٥٢ و التوجه نحو الاشتراكيَّة "[١] .

وقد توقف مندور عند هذه المسألة فهو لا يميل إلى تصديق ما يزعُمونه من اطلاع متسع وشامل، ويرى أنَّ منهلهم الأصيل إلى مدرسة الأدب الانجليزي مقصور على مجموعة المختارات الشهيرة باسم (الكنز الذهبي)، فمعظم القصائد التي ترجمها المازني ووضعها في الجزء الثاني من ديوانه موجودة في هذه المجموعة [٢].

أما على صعيد الثَّقافة النقديَّة فلا يفوت السمرة التنبيه إلى ما يجمع العقَّاد و(هزلت) من ثقافة موسوعية [٣]، ويذكر السمرة أنَّ العقَّاد أخذ جُلَّ آرائه النقدية من هزلت الذي يرى فيه العقَّاد معلم كل الأدباء المصريين الذين تثقفوا بالثَّقافة الانجليزية، و أول من نبه إلى هذه الحقيقة (هاملتون جب) في كتابه (دراسات في حضارة الإسلام) ١٩٢٩ [٤] .

ويُشير السمرة إلى اثر كوليردج[٥]، ولسِّنْغ[٦]، في بناء المعرفة الخلفيَّة التي من شأنها أن تؤثر في ما يصدر عن العقَّاد من آراء نقديَّة، و يؤكد البحث هذا التأثر، فأصداء الآراء النقدية التي جاء بها لسنج يمتد ليشمل كتاب ساعات بين الكتب، فيرى العقاد في اللاوكون (انجيلا فنيا)، خرج للأمم كافة بدين من الفن جديد، لم يكن له مثيل[٧].

---

(١) السمرة، محمود، محمد مندور(شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ص ١٤٧ .

(٢) مندور، محمد، الشعر المصري بعد شوقي، دار النهضة مِصر، د.ت ، ص ٥٤-٥٥ .

(٣) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٩٢ .

(٤) نفسه، ص ٩٢ .

(٥) نفسه، ص ٧١ .

(٦) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص٤٧ – ٥٠. و انظر العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، مراجعات في الأدب والفنون، مجلد ٢٥ ، ص ٤٩٣-٤٩٥ .

(٧) العقاد، مجموعة الأعمال الكاملة، ساعات بين الكتب، مجلد ٢٦، ص ٦٥٢.

ومن أهم الدوائر المعرفيَّة التي أسهمت في تكوين البناء المعرفي للعقاد (الفلسفات الغربيَّة) ممثلة بعدد من أهم أعلامها مثل شوبنهور[١].

بالإضافة إلى هيجل، ونيتشه[٢]، وكانت، وأرسطو. أما إعجاب العقَّاد بشوبنهور فيعود_كما يُشير السمرة _ إلى عام ١٩١٢ عندما لخَّص كتاب (الإنسان الثاني)، وهو مقال للفيلسوف الألماني شوبنهور عن النساء و ظهر تأثره به في كتاب (مراجعات في الأدب والفنون)، ويُرجِّح السمرة أن تكون تجربة العقَّاد مع المرأة، وتكوينه النفسي وراء إيمانه بآراء شوبنهور، و يعتبر هذه الآراء نتاجا لقراءته الكثير مما كتبه المؤلفون الغربيون، ومحصلة لخبرته في الحياة[٣].

و أشار السمرة إلى تأثر العقَّاد بآراء هيجل حول الجمال، ويتضح هذا في كتابه (هذه الشجرة) [٤]، ويضيف البحث في هذا السياق كتاباً آخر للعقاد و هو (دراسات في المذاهب الأدبيَّة والاجتماعية)، فالجمال هو الفكرة المطلقة كما تتجلى

---

(١) آرثر شوبنهور : (١٧٨٨-١٨٦٠) فيلسوف ألماني متشائم، ومصادر فلسفته ثلاثة : هي أفلاطون، وكانت، وكتاب الأونيشاد الهندي وتقوم فلسفته على قاعدتين الأولى أن العالم فكره، والأخرى أن العالَم إرادة .انظر السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٦٢ . ولمزيد من المعلومات عن مبادئ فلسفة شوبنهور انظر كامل، فؤاد، الفرد في فلسفة شوبنهور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١، ص ١٢٩-١٣١ .

(٢) نيتشه : (١٨٤٤- ١٩٠٠) فيلسوف ألماني درس في جامعة لايبتزيغ، و درَّس في جامعة بال، تأثر بشوبنهور ولا سيَّما بكتابه العالَم كإرادة و كتمثل، ومن مؤلفاته (هكذا تكلم زرادشت) ،كان يريد لهذا الكتاب أن يكون بديلا للإنجيل، وبشارة بالأزمة الجديدة، فالثَّقافة الجديدة بحاجة إلى أن تُبنى على قيم لا تكون قيم انحطاط، نظير تلك التي تلهم مذاهب التشاؤم و العقلانية و الأخلاقية و الاشتراكية، و في أصل الأخلاق يبشر بثورة العبيد الكظيمة على سادتهم، فينتصر الساميون على الرومان ! انظر طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص ٦٢٥- ٦٢٧ .

(٣) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٣٠ .

(٤) نفسه، ص٥١ . وانظر العقَّاد، الأعمال الكاملة، هذه الشجرة، مجلد ١٢، ص ١٠٤ .

للحس والمدركات الحسيَّة، ويتبعها الخيال [١]، و لمقولة الجمال و الجلال لكانت تأثير في كتاب خلاصة اليومية و الشذور للعقَّاد [٢].

ومن الحري بالذكر أنَّ السمرة كان حريصاً على أن لا يترك حديثه عن أهم الأعلام الذين شكَّلت مؤلفاتهم أثراً في العقَّاد، دون أن يحيلنا إلى حديث العقَّاد نفسه عن هذا التأثر، كما أنَّ السمرة ترك الباب مفتوحا أمام الباحثين لمواصلة الاطلاع والبحث في التيارات الفكرية والفَلسفيَّة التي تأثر بها العقَّاد . فعلى سبيل المثال لم ينحصر تأثر العقَّاد بآراء شوبنهور حول المرأة فقرأ (لأوتو ويننخر) الألماني صاحب كتاب المزاج والجنس، و(بنيامين كد) صاحب التآليف الاجتماعية المعروف [٣].

و يشير السمرة إلى أثر رأي أرسطو في الصدق والكذب على كتاب الفصول للعقَّاد[٤]، وكان لكتابات نيتشه في ما يخص العبقريَّة أثر في توجّيُه العقَّاد في سلسلة كتبه المعروفة بالعبقريات [٥].

ومن الجدير بالذكر أنَّ السمرة بدا انتقائيا في عرضه لجملة الفلاسفة الذين تأثر بهم العقَّاد، حيث إنَّه لم يتوقف عند كل من تأثر بهم العقَّاد من الفلاسفة الغربيين، ولا أعني هنا ضرورة حصر كل من قرأ لهم العقَّاد، فمن الصعب أن نعمل على حصرهم، لكنَّ السمرة تمكن من إعطاء تصور عام لهذه الآراء الفَلسفيَّة التي ظهر أثرها في مؤلفات العقَّاد، فالعقَّاد كما يُشير السمرة منجذب إلى الفكر الألماني ممثلا (بكانت)، و(نيتشه)، و(شوبنهور) و السمرة بهذا يؤيد هاملتون جب في

---

(١) العقَّاد، عباس، دراسات في المذاهب الأدبيَّة والاجتماعية، المكتبة المصرية بيروت، د.ت، ص ٥٩ – ٦٠ .

(٢) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٤٦. و انظر العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، مجلد ٢٤، خلاصة اليومية و الشذور، ص ٩٢ .

(٣) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، مطالعات في الكتب و الحياة، مجلد ٢٥، ص ١٥٩-١٦٢.

(٤) العقَّاد، الأعمال الكاملة، مجلد ٢٤، الفصول، ص ٥٠٦. نقلا عن السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٨١ .

(٥) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ١١٩ -١٢٠ .

كتاب (دراسات في حضارة الإسلام) [١]، ولَعلَّ السمرة لا يعير اهتماما كبيراً لآراء الفلاسفة العرب و المسلمين الذين تأثر بهم العقَّاد .

ومن الفلاسفة الغربيين الذين تأثر بهم العقَّاد (بومجارتن) (baumgarten)[٢]، حيث كان أول من تحدث عن مصطلح (الايستتك) (oesthetics) بمعنى فلسفة الجمال، وتقاطعت آراء (بومجارتن) مع (برك) (burke) في الرجوع إلى المشاهدات والمحسوسات إلى أن جاءت ردة الفعل المتوقعة على يد كانت وهيجل [٣].

ومن الفلاسفة أيضا، الفيلسوف الألماني (كروتشي)،و (كلنجرد)،فمرَّ على آراء هؤلاء في الخيال والتصوير والجمال [٤].

وما يدعو البحث إلى التوقف عند جملة الفلاسفة العرب، والمسلمين الذين تأثر بهم العقَّاد، هو أن قراءة كتاب السمرة توحي للقارئ بأن العقَّاد لم يتصل بالفلسفة الإسلاميَّة وفي هذا مجانبة للصواب.

فيرى العقَّاد أنَّ الفلسفة عند الغرب مدينة للفلاسفة المسلمين؛ فالقديس (توما الإكويني) ألَّف كتبَه بعد أن شاعت في الغرب دروس الفلاسفة المسلمين، وسمي الغزالي حجة الإسلام، أما (توما الإكويني) فسماه دانتي نوراً من قبس السماء، وقاما بعمل واحد في مناقشة أرسطو، وأفلاطون وتغليب العقيدة الإلهيَّة على مواضع الشك في الفلسفة الماديَّة [٥] .

---

(١) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٤٧.

(٢) بومجارتن : (١٧١٤ -١٧٩٢) ولد في برلين، تتلمذ على كرستيان وولف في جامعة هال، ثم عمل مدرسا للفلسفة في جامعة هال، ثم في جامعة فرانكفورت، له عدة مؤلفات فلسفية ولاهوتية مثل الميتافيزيقيا و الاستطيقا، حيث جعل من الجمال مبحثا فلسفيا مستقلا. انظر أبو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، د.ت، ص ٢٩-٣٠.

(٣) العقَّاد، دراسات في المذاهب الأدبيَّة والاجتماعية، ص ٥٦-٥٩.

(٤) نفسه، ص ٥٩-٦٢ .

(٥) العقَّاد، الأعمال الكاملة، أثر العرب في الحضارة الأوروبية، مجلد١٠ ، ص ٨٣ . لكن طه حسين يبدو على طرف نقيض مما جاء به العقَّاد فيرى طه حسين أن الفلسفة الإسلاميَّة بقيت قاصرة دون الفلسفة اليونانية، ويرى أن الدين على ما فيه من تسامح إلا أنه بقي حائلا دون تطور

ويُشير العقَّاد إلى أنَّ أول الفلاسفة الصوفيين الغربيين (جوهان أكهارت) الألماني كان قد نشأ في القرن التالي لعصر ابن عربي، ودرس في جامعة باريس، وهي الجامعة التي كانت تعتمد على الثَّقافة الأندلسيَّة، وكذلك (سبينوزا)، أما (رايموند لول) فاقتبس من ابن عربي في كتابه أسماء الله الحسنى[١] . وللعقاد مؤلفات في الفلسفة الإسلاميَّة، وتحدث عن الغزالي، و ابن سينا، وابن رشد [٢] .

و يرى العقَّاد أنَّ الفلسفات الغربيَّة مدينة للفلسفة الإسلاميَّة في كتابه (حضارة الإسلام) فيذكر أنَّ :" المذاهب الفكريَّة التي لامست عالم الروح في الشَّرق، فهي من قبيل مذهب النشوء والارتقاء، ومذاهب نيتشه، ومذهب التفسير المادي للتاريخ، وفلسفة المقارنة بين تواريخ الأديان. وهي _ على أقوى ما نلحظه من آثارها _ لم تتجاوز أثر الفلسفة القديمة، ولا مذاهب الشِيع والمعتزلة التي شغلت عقول المشارقه في أوساط الدولة العباسية وما بعدها، وكانت آثارُها فرديَّةً لا تتعدى المئات من المفتونين بها إلى ضمائر الجماعة بأسرها " [٣].

و لم يكتف العقَّاد بالاطلاع على الفلسفات عربيَّة كانت أو غربيَّة، بل تعداه إلى المقارنة بينها وإثبات أفضلية الفلسفة العربيَّة والإسلامية على سوها، فعندما أراد العقَّاد أن يصف أثر الفلسفات الغربيَّة على العربيَّة نَجِده يضعها تحت باب"سداد الديون" [٤]. أي أن العقَّاد يرى أن أخذه من الحضارة الغربيَّة من باب القوَّة، فهو شريك حضاري، في إرث إنسانيٍّ قائم على الامتزاج، والتفاعل.

الفلسفة الإسلاميَّة . انظر حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، تجديد ذكرى أبي العلاء، مجلد ١٠، ص ٨٦.

(١) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، أثر العرب في الحضارة الأوروبية، مجلد١٠، ص٧٧-٧٨.

(٢) للمزيد انظر العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، الفلسفة الإسلامية، مجلد ٩.

(٣) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، أثر العرب في الحضارة الأوروبية، مجلد ١٠، ص ١٣٩.

(٤) نفسه، ص ١٠٣ -١٠٤ .

كما أنَّ للعقاد فلسفة خاصَّة به، اعترف بها أساتذة الفلسفة مثل عثمان أمين، وزكي نجيب، و عبد الفتاح الديدي [١]، ويتحدث بلال العشري عن فلسفة العقَّاد في كتاب أسماه (العقَّاد والعقَّادية) [٢] .

أما عن مصادر الثَّقافة العربيَّة التي حازها العقَّاد و أشار إليها السمرة، فتقوم على أصول فكريَّة واحدة مستمدة من محمد عبده، وتعاليمه القائمة على أنَّ الدين الإسلامي دين عالمي، وما دفع العقَّاد لكتابة العبقريات هو إيجاد نماذج يحتذيها الشباب كما، أنها جاءت لإنصاف من يتحدث عنهم [٣].

ومن أهم الدوائر المعرفيَّة التي أسهمت في تكوين اللاوعي الثقافي عند العقَّاد دائرة علم النفس، وهذا ما دفع السمرة إلى التوقف عندها، فتأثر العقَّاد بلمبروزو، وماكس نور داو، و فرويد، ويؤكد العقَّاد إلى أنَّ مدرسة التحليل النفسي، أحق مدارس النقد بالتفضيل [٤].

أما دور النقد العربي في توجيه نقد العقَّاد فيأتي محدوداً جداً، إذا ما قُورن بدور النقد الغربي، فيُشير السمرة إلى توافق العقَّاد مع ابن سنان وابن سلام من أن الشعر صنعه. و مفهوم النقد عند العقَّاد أقرب إلى مفهوم النُقَّاد الغربيين [٥] . ولا غرابة في هذا فيعود معظم البناء الثقافي لعقلية العقَّاد، شاملاً بذلك النقد إلى الغرب الذين شكلت نظرياتهم النواة الأساسية لتكوينه الثقافي، وبالتالي أثرت في تصور العقَّاد للعملية الأدبيَّة والنقدية .

فمثَّل العقَّاد وجماعة الديوان خطَّا غربيًّا في الأدب والنقد، لكن الإصرار على تتبع المنابع الغربيَّة التي أسهمت في تكوين ثقافة العقَّاد، قد يصرف ذهن القارئ إلى أنه عمل على تصدير الثَّقافة الغربيَّة.

---

(١) كريم، ماذا يبقى من العقَّاد، ص ٢٢٧ .

(٢) العشري، بلال، العقَّاد والعقَّادية، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤ .

(٣) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٢١.

(٤) نفسه، ص ١٠٧ – ١٢٠ .

(٥) نفسه، ص ٧٢ .

ولكن العقاد في كتابه (حضارة الإسلام) ينتهي إلى نتيجتين الأولى: أنَّ الأمم الشَّرقيَّة والغربيَّة جميعها دائنة، ومدينة في تراث الحضارة الإنسانية، وما من أمة لها تاريخ مجيد، إلا وأعطت كما أخذت من ذلك التراث، والثانية: أنَّ الأمم تستفيد من باب الحضارة على الرغم منها، وعلى الرغم ممن يُفيدُها [١].

ومن الجوانب الثَّقافيَّة التي أغفلها السمرة، هي أن للعقاد وِقفَة على الفنون التشكيليَّة، فيتحدث العقَّاد عن بيكاسو، وغيره من الفنانين التجريديين، و يَرفُضُ الفن السريالي لما يتسم به من غموض، ويُبدي إعجابَه بعدد من الفنانين مثل (رافاييل، ودافنشي، وجويا) الذين اعتمدوا في فنهم على مخرجات العقل الباطن، إلا أنَّ فنَّهم بقي مُحتفظاً بعدد من المقاييس الفنيَّة التي مكنتهم من الحفاظ على هامش من الوضوح، الذي يمكِّن المشاهد من الاستمتاع بلوحاتهم، بعيدا عن الغموض الشديد الذي اتسم به الفن السريالي [٢] .

وأخيراً لا بد من التوقف على إحدى القضايا التي أثارها السمرة في كتابه عن العقَّاد وهي أن العقَّاد وبعد أن تقدمت به السن غيَّر كثيراً من آرائه فهو يَقولُ :" لن نفهم المدارس الحديثة ما لم نفهم هذه الحقيقة التي لا شك فيها، وهي أن إصبعا من الأصابع اليهودية كانت وراء كل دعوة تستخف بالقيم الأخلاقية، وترمي إلى هدم القواعد التي يقوم عليها مجتمع الإنسان في جميع الأزمان: فاليهودي (كارل ماركس) وراء الشيوعيَّة التي تهدم قواعد الأخلاق والأديان، واليهودي (دوركهايم) وراء علم الاجتماع الذي يلحق نظام الأسرة بالأوضاع المصطنعة، ويحاول أن يبطل آثارها في تطور الفضائل والآداب، واليهودي أو نصف اليهودي (سارتر)[٣] وراء الوجودية التي

---

(١) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، حضارة الإسلام، مجلد ١٠ ، ص ١٤٠.

(٢) انظر جريدة وطني ١٩٦١/١/٨. نقلا عن كريم، ماذا يبقى من العقَّاد، ص٢٧٠، ٣٤٠ – ٣٤٤. ولمزيد من المعلومات عن العقَّاد والفنون التشكيلية انظر العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة ، مجلد ٢٦، ساعات بين الكتب ، ص٢٥٢، ٧٤٩–٧٥٠ .

(٣) سارتر: (١٩٠٥ –١٩٨٠) فيلسوف فرنسي، عمل أستاذا للفلسفة في الهافز، له عدة مؤلفات مثل: (تعالي الأنا)، و(الوجود والعدم)، و (مشروع نظرية في الانفعالات)، وله عدة مسرحيات

نشأت معززة لكرامة الفرد، فجَنَح بها إلى حيوانيَّة تُصيب الفرد والجماعة بآفات السقوط والانحلال...ومن ذلك (فرويد) صاحب المذهب المشهور في الطب النفسي ...الذي يُرجِع كل الميول، والآداب الدينيَّة، والخُلقيَّة، والفنيَّة، والأسريَّة إلى الغريزة الجنسيَّة " [1] .

وبدا السمرة متعاطفا مع ما ذهب إليه العقَّاد، فيُشير السمرة في هذا السياق إلى أنه قرأ كتابا عن فرويد بالإنجليزية، ولكنه فقده وبقيت في ذهنه حادثة، وهي أن فرويد كان يسير مع والده وهو صغير في شوارع فينا، فجاء نمساوي ولطمه وشتمه قائلا : (يهودي قذر) ويَقولُ الكاتب أنَّ هذه الحادثة لم تفارق ذهن فرويد، وكَبر وهو ناقمٌ على الحضارة الغربيَّة، ويَقولُ: إنَّ هذه الحادثة كانت وراء كل آراء فرويد ونظرياته، ومثل ذلك ماكس نورورداو [2] .

لكن العودة إلى كتاب (الصهيونيَّة العالمية) للعقاد يقود إلى استنتاج آخر حول موقف العقَّاد من فرويد، فيَقولُ العقَّاد :" ويبدو فرويد مُستقلاً بعلمه عن يهوديته، و لكنه في الحقيقة كان لا يطمئن إلى أحد في عمله إلا أنْ يكون من اليهود، ولا يثق بعمل مساعد له من غير ملته في المستشفى، والمعمل، ومعهد التطبيب"[3]، أي أنَّ العقَّاد يُقِرُ لفرويد بالفصل بين العلم والدين الذي ينتمي إليه.

ويقف العقَّاد ضد (برسفال بيلي) مدير معهد النفسانيات بولاية النواز، في الهجوم الذي شنَّه على فرويد، في الاحتفال الذي أقيم بعد مرور مائة عام على ولادته، و أستَنِد إلى رأيه في ذلك حيث يقول: "و نحسب أنَّ فرويد لم يعمل عبثا، إذ كان العالم قد استطاع بعد أقل من عشرين سنه من وفاته، أن يضعه على المشرحة التي كان يضع عليها مرضاه . ويذكرني هذا بقصة التلميذ اليوناني القديم وأستاذه في علم

مثل (الذباب)، و(الأيدي القذرة)، و له عدد من الروايات منها (الغثيان)،و(سن الرشد). انظر طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص ٣١٩- ٣٢١ .

(١) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٥٧-٥٨. نقلا عن العقَّاد، الصهيونية العالمية، المكتبة العصرية، بيروت، ص٧٠ -٧٣ .

(٢) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٥٨ .

(٣) العقَّاد، الصهيونية العالمية، دار المعارف، مِصر، د .ت، ص ٩٢ .

الجدل والسفسطة، فإن التلميذ أنكر حقَّ الأستاذ في الأجر المُتفق عليه بعد انتهاء الدروس التي حضرها عليه، وقال له إنه سيناقشه في هذا الحق، فإن أقنعه بأنه لا يستحقه فلا أجر له عنده، و إن لم يقنعه فلا أجر له عنده كذلك، لأنه لم يعلمه كيف يقيم البرهان على دعواه. قال الأستاذ : بل أستحق الأجر مرتين لأني علمتك أن تغلب أستاذك؛ وعلى هذا النحو يستطيع فرويد أن يهدأ في قبره لأنه علَّم الناس كيف يضعوه على المشرحة ليطبقوا مذهبه عليه"[١].

لا شكَّ في أن موقف العقَّاد هذا لا يخلو من التناقض؛ لكن العقَّاد لم يتنازل عن كثير من آرائه كما صرح السمرة، فالعقَّاد ما زال مؤمنا بأن ما قدمه فرويد علم له أصوله المعرفية .

ويذكر السمرة بأن ماكس نورواو ابن كاهن يهودي، ومن أسرة يهودية نزحت من إسبانيا وكان الأوروبيون ينقمون على اليهود تعلقهم بالمنفعة الشخصية، واستخفافهم بالمثل العَلَّيا، التي يُجلُها الأوروبيون، وكان نورواو من المؤمنين بالمنفعة ولا يثني على أحد أو شيء إلا إذا كان له فيه نفع ظاهر [٢]. والسمرة بهذا يتبنى رأي العقَّاد في ماكس نوروادو[٣] .

أما رأي العقَّاد بأن سارتر يقف خلف الوجوديَّة فلا يخلو من التعسف؛ فلا يمكن الادعاء بأن فيلسوفاً، أو منظراً واحداً فقط يقف وراء مذهب ما، كالقول بأن سارتر يقف وراء الوجوديَّة، واعتباره المصدر الرئيس لهذا الفكر، فقد نَهَل من منابع عدة، منها على سبيل المثال لا الحصر فكر (كيركجورد)، و(نيتشه)،و (يسبرز)،و (هيدجر)، و (كارل بارت)، ويقع هذا تحت مظلة ما يسميه بعضهم (قانونَ السببية المتبادلة)[٤].

---

(١) العقَّاد، الصهيونية العالمية، ، ص ٩٣ -٩٤

(٢) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٥٥.

(٣) انظر العقَّاد، الصهيونية العالمية، ص ٩٥-٩٨ .

(٤) جولفيه، ريجيس، المذاهب الوجودية، ترجمة: فؤاد كامل، دار الآداب، ط١ ، ١٩٨٨، ص ٢٧ . وللمزيد انظر الصفحات ٢٥- ٤٨.

وليس سارتر إلَّا واحد من المنظرين للفكر الوجودي، ولا يقف وحده وراء الوجوديَّة، ولا بد من التذكير بأنَّ نيتشه، وهو أحد أهم من تأثر بهم العقَّاد من المفكرين الألمان يعده المختصون من الوجوديين فكريَّاً ،فهو يتقاطع معهم في مواضع عديدة[١] .

أمَّا عداء العقَّاد لماركس فأمر طبيعي لأن ماركس من أهم المنظرين للشيوعية التي يرى العقَّاد فيها أكبر عائق للحرية التي يقدسها، كما أنَّ العقاد يؤمن بخطورتها على كل الأديان، بما فيها اليهودية، لأنه ينظرو إليها على أنها (أفيون الشعوب) [٢].

و يؤكد هذا على موقف العقاد من ماركس، لكن رأيه هذا لا يخلو من التناقض، فكيف يأتي أصبع من الأصابع اليهودية وراء هذه الدعوة(الشيوعية) فيما يصرَّح العقاد بأن ماركس ينظر إلى الأديان كافة، بما فيها اليهودية على أنها (أفيون للشعوب)؟

ولَعلَّ داعي المنافسة حاضر بين التيار الرومنتيكي الذي يمثله العقَّاد، و التيار الفرنسي فمعظم الأسماء التي ذكرها العقَّاد فرنسيَّة، مثل (دوركاييم)، و(ماكس نورداو).

٣,١,١ محمد مندور:

لقد نبَّه محمود السمرة في كتابه (محمد مندور شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)[٣] إلى عددٍ من المصادر الثَّقافيَّة التي أسهمت في تكوين عقليَّة مندور، مُكتفياً بما قدَّمه

---

(١) لمزيد من المعلومات عن الفكر الوجودي عند نيتشه انظر جولفيه، المذاهب الوجودية، ، ص ٥٠-٥٤ .

(٢) للمزيد عن رأي العقاد في الشيوعية انظر العقاد، مجموعة الأعمال الكاملة، أفيون الشعوب، مجلد ١٣، ص ١٥٨، ٣٦٠.

(٣) سبق إلى تلقيب مندور (شيخ النُقَّاد) فؤاد دوارة في المقابلة التي أجراها معه بعنوان "شيخ النُقَّاد يتحدث"، ونشرها في مجلة (المجلة)المصرية في جزأين: السنة الثامنة: عدد ٩٦، ديسمبر ١٩٦٤، ص ٤٤- ٥٢، والسنة التاسعة :عدد ٩٨ ،فبراير، ١٩٦٥، ص ٥٨- ٧١ . وصدرت المقابلة عن دار الهلال، ١٩٦٥ . انظر العمراني، فاروق، تطور النظرية النقدية عند محمد

مندور في المقابلة التي أجراها معه فؤاد دواره، ليفاضل بين أهميَّة المحطَّات التي أسهمت في تكوين المعارف النقديَّة التي اكتسبها مندور، حيث أعدَّ دوارة مجموعة من الأسئلة التي طرحها على عدد من النُقَّاد والأدباء والمفكرين المصريين، وكان مندور أحد هؤلاء ونشرها فيما بعد في كتاب أسماه (عشرة أدباء يتحدثون)١٩٦٥ .

وبرر السمرة اعتماده على هذه المقابلة بأنها وثيقة لا يطالها التزوير، كما أنها ممتعة وصادقة، واعتمدت عليها كل المقالات التي نشرت عن مندور.[١]

ولَعلَّ تركيز الباحثين على هذه المقابلة، يعود لكونها أشبه بسيرة ذاتية، سجل فيها مندور تفاصيل عن حياته على اختلاف مستوياتها، فمندور لم يخلِّف سيرةً ذاتية، كما هو الحال عند طه حسين الذي ترك في (الأيام) سجلاً لحياته ، والعقَّاد الذي تتوزع سيرتُه في عدد من كتبه مثل (أنا)، و(حياة قلم).

وقسَّم السمرة حياة مندور إلى مرحلتين:الأولى وتمتد بين عامي ١٩٢٥ -١٩٢٩ حيث دَرسَ في كلية (الآداب)، و (الحقوق)، ويعتبرها السمرة المقدمة التمهيديَّة التي تعرف من خلالها على الأساتذة الأجانب أمثال الإيطالي نللينو، الذي درس على يديه تاريخ اليمن، وما قبل التاريخ، وليتمان الألماني الذي درس عليه تاريخ الشَّرق القديم، أما المرحلة الثانية: فتمتد بين عامي ١٩٣٠-١٩٣٩ حيث التحق بجامعة السوربون التي صقلت مواهبه [٢]. و يشترك في هذا التقسيم مع لويس عوض في كتابه الموسوم بالأدب والثورة (١٩٧١) [٣]. ولعل السمرة يُرجِح كفَّة السوربون في التكوين الثقافي لمندور على المرحلة الأولية (التمهيدية) التي قضاها مندور في مصر.

مندور، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨، ص ٢٢ . واتخذ فؤاد قنديل من هذا اللقب عنوانا لكتابه (محمد مندور شيخ النُقَّاد) الصادر عن مركز الحضارة العربية ،٢٠٠٠ .

(١) السمرة، محمود، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٧.

(٢) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث) ، ص ٤٦ . و تجدر الإشارة إلى أن الباحثين يختلفون حول تقسيم مراحل حياة مندور بناءً على نوعية المكتسبات الثَّقافيَّة التي حازها، فيرسم بعضهم هذه المراحل بعيدا عن التعميم، والتصنيفات الفضفاضة، ومنهم العمراني في كتابه (تطور النظرية النقدية عند محمد مندور) ١٩٨٨، و قنديل في كتاب (محمد مندور شيخ النُقَّاد) ٢٠٠٠، و براده في كتاب محمد مندور وتنظير النقد العربي ،٢٠٠٥.

(٣) انظر عوض، لويس، الأدب والثورة، الكتاب الذهبي، ١٩٧١، ص ٢٦ .

ويُشير مندور بنفسه إلى هذه الحقيقة "...و إن كان التأثر الأكبر في الحقيقة هو بأساتذة السوربون، وبالنُقَّاد الغربيين من أمثال: ألبيير باييه، وبلوك، وشارل لالو، ثم كبير الأساتذة في فرنسا جوستاف لانسون، والذي و إن لم أتتلمذ عليه و هو حي إلا إنَّني تتلمذت و تأثرت بمؤلفاته وبخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الأدب الفرنسي ، ومقالة عن منهج البحث في الأدب" (١).

لكن الحديث عن المكتسبات الثَّقافيَّة التي كونت ثقافة مندور يوجبُ عقد موازنة بين السياق الثقافي العام، والنسق الإيديولوجي من جهة، وتوجه الفعاليات الثقافيَّة، والأدبيَّة، والنقديَّة التي كان مندور جزءاً منها من جهة أخرى .

فيرى بعضهم أن أبناء الجيل التالي للحربين العالميتين، وجدوا صعوبة في تحديد مشروعٍ ثقافي قادر على متابعة الطريق لتحقيق التجاوز، على أن الأمر لم يكن متعلقاً باختيارٍ نظري؛ لأن الإشكاليَّة الثَّقافيَّة للمجتمع المصري آنذاك لم تكن مطروحة طرحا جيدا؛ فمعظم التصورات للمشروع الثقافي كانت تتدرج في المحيط الدينامي للغرب، وكان مسلسل التحرر و التماهي لا يزال في بدايته (٢) . ويؤكد على أنَّ الهيكل الثقافي العام لهؤلاء يندرج تحت ما يسمى بالمثاقفة (٣).

وعند البحث في هذه الحقيقة تبيَّن أن مندور يُقرُ بوجود تيار فكري، و ثقافي في مِصر يؤمن بضرورة الاتصال بالغرب، والإفادة منه، فيَقولُ مندور: "يردد

---

(١) دوارة، فؤاد، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال ، عدد ١٧٢، ١٩٦٥، ص ٢١٢. نقلا عن برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ٥٢ .

(٢) برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ٤٨ .

(٣) يؤتى بمصطلح المثاقفة للتعبير عن حالة الاستلاب والإعجاب بالثَّقافة الغربية، وبالتالي تقييم التراث الثقافي استنادا إلى مقاييس مقتبسة من الثَّقافة الغربية، ومن ثم أصبح الرجوع إلى النقد الغربي يشكل حجر الزاوية في الخصومات النقدية، ويرى بعضهم أن التنبيه إلى المقومات القومية، والاختيار بين ما هو صالح وما هو طالح مجرد شعارات لترضية كبرياء المشاعر الوطنية والدينية، ومن الذين مهدوا لتمثل مفاهيم الغرب رفاعة الطهطاوي، وأحمد لطفي السيد ،وطه حسين، و محمد حسين هيكل، وعباس العقَّاد .انظر برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص٤٣- ٧٧ .

بعض الناس هنا وهناك أنَّ الشَّرق غير الغرب، وأنه لا سبيل إلى التقائهما ...و نحن في الحق لا نعرف قولا أكذب من هذا، و بخاصة في مجال الثَّقافة، حيث يشهد التاريخ أنَّ التيارات الفكريَّة لم ينقطع لها مدد بين شطري العالم، و إن كان من الصحيح أن لكل من هذين الشطرين خصائص مميزة إلى جانب ما يجتمعان فيه من حقائق إنسانية عامة " [١] .

ولا يشكك مندور في أن هنالك كثير من مبادئ الأخلاق، والاجتماع بل ومن مبادئ الدين التي نتفق عليها مع الغربيين، بحيث لا يرى خطرا على الحياة القوميةَّ في النقل من أوروبا [٢]. وينظر مندور إلى الثَّقافة على أنها نوع من الحياة وضرب من السلوك ولا يرى في تنوع مصادر الثَّقافة عاملا يقف دون وحدة الأمة [٣]. وألحظ هنا شيئا من الاتفاق بين آراء مندور وطه حسين، حول السبل التي يمكن من خلالها أن تتحقق الوحدة بين الشرق والغرب.

ويُشير السمرة إلى أن للسنوات التي قضاها مندور في باريس الأثر الأكبر في تكوينِه العقلي، و العاطفي [٤]. وأتفق مع السمرة في أن الثَّقافة النقديَّة التي حازها مندور تعود في أغلبها إلى المرحلة التي قضاها مندور في فرنسا .

ويرى السمرة أنَّ محمد مندور كاتب غزير الإنتاج، ويتكون إنتاجه من عدد كبير من المقالات في النقد الأدبي، وقد كوَّن نظريَّةً انتقائيةً في الأدب جمع فيها آراء الرومانطيقيين، والرمزيين، ودعاة مدرسة الفن للفن، وهو في آرائه النقدية مدين

---

(١) مندور، محمد، كتابات لم تنشر، دار الهلال ، د.ت ، ص ١٨ .

(٢) نفسه، ص ٢١ .

(٣) نفسه، ص ١١٥ –١١٨ .

(٤) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ١٢. ولقد لفتت ظاهرة تأثر محمد مندور بالنُقَّاد الغربيين عددا من النُقَّاد مثل محمد براده حيث يورد في أطروحته لنيل الدكتوراه :أنه من السهل أن نتبين التأثر الحاسم للتكوين الثقافي الأكاديمي الغربي على مندور ،سواء حلل كتابات توفيق الحكيم أو محمود تيمور أو أشعار علي محمود طه كثيرا ما يلجأ إلى تعريفات ومقاييس زكاها النقد الفرنسي. انظر برادة، محمد مندور و تنظير النقد العربي، ص ٥٥.

بالكثير إلى جوستاف لانسون، وجورج دوهامل، وسانت بيف، وجول ليمتر، وكُتَّاب ونقاد فرنسيين آخرين [١].

و نستطيع أن نلقي نظرة على المناهج النقدية، والأدبيَّة التي كان لمندور نصيب منها من خلال كتابه (في الأدب والنقد)، الذي يحتوي على رؤية مندور للعملية النقدية، فهو يتوقف على المستوى النظري عند النقد التاريخي ،والاعتقادي(الاجتماعي)، و العلمي، و اللغوي، كما يتوقف عند عدد من أهم أعلام النقد الغربيين، مثل (أرسطو)،و (بيرجسون)،و (لسنج)،و (سانت بيف)، و(فرنسيس سارسي)، و(وبرونتير)، و(جيل ليمتر)، و(أميل فاجيه)، و يقف على عدد من التيارات الأدبية، مثل الكلاسيكية، و الرومنتيكية، و الواقعية، و الرمزية.

و فات السمرة الإشارة إلى اطلاع مندور على آراء عالم الأصوات الشهير (أنطوان مييه)، ودراسته لنظريات الألسني الشهير (فرديناند دي سوسير) .

أما أنطوان مييه فقد ترجم له مندور فصلاً هاما عن منهج الدراسة في عِلْم اللسان، وترجم فصلين من مجلة (مناهج العلوم) بعُنوان اللُغة و الأدب، ونشرتهما دار العلم للملايين ببيروت بعنوان (منهج البحث في الأدب واللُغة) [٢] .

ويظهر تأثر مندور بالألسُني الشهير (دي سوسير)، في كتاب (في الميزان الجديد) حيث يرى أنَّ سوسير رأس علم اللسان الجديد، ويعد كتاباته في هذا الباب من أعمق الدراسات و أغناها و أصحها [٣] .

أما عن إشارة السمرة إلى الكُتب التي ترجمها مندور فاقتصر على ترجمة (مدام بوفاري) التي يجمع أساتذة الأدب في فرنسا على أنها أروع قصة في الأدب الفرنسي [٤]. ويُشير السمرة إلى صدور ترجمة مندور لكتاب دوهامل (دفاع عن الأدب) في

---

(١) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٤٧ –٤٨ .

(٢) مندور، في الميزان الجديد ، ص ٢٠٣ .

(٣) نفسه، ص ٢٠١ – ٢٠٥ .

(٤) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ١٣ .

سنة ١٩٤٢، وبعد سنوات قليلة أي عام ١٩٤٦ ظهرت ترجمة لمقالة (منهج البحث في تاريخ الأدب) [١].

ومن الكتب التي ترجمها مندور ولم يأت السمرة على ذكرها (مسرحية نزوات مريان) لألفريد دي موسييه ونشر في كتب ثقافية ١٩٥٥. وقصائد الليالي للشاعر نفسه، وتاريخ إعلان حقوق الإنسان لالبيير بابيه. وكتاب من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث لبوجليه، وبرييه، وديلاكرو، و بارودي [٢].

ويُشير السمرة إلى أن طه حسين هو الرائد في إدخال المنهج الفرنسي الذي نما على يد محمد مندور[٣]. من هنا تَبرز أهميَّة الفترة التي قضاها مندور في مصر؛ فتشكل هذه المرحلة مُنعطفاً مهما في حياته، ولَعلَّها كانت دافِعَه الرئيس وراء إيجاد التوازن بين المنظومة المعرفيَّة الغربيَّة التي شكَّلت لاوعيه الثقافي، والمنظومة المعرفيَّة العربيَّة التي شكلت القاعدة الأساسيَّة التي مهَّدت الطريق أمامَه.

فكانت الفترة التي قضاها في الجامعة المقدمة التمهيدية التي تعرَّف خلالها على المناهج الغربيَّة في دراسة الأدب، وتذوقه وبخاصة المنهج الفرنسي، وكان لدراسته على يد طه حسين أهميَّة بالغة، وقاعدة انطلاق ثقافيَّة لا يُستهان بها.

ويُشير مندور إلى تعلقه وانجذابه إلى طه حسين، مؤكدا على الدور الذي لعبته مؤلفاته في إيقاظ رغبته في الاتصال بالآداب الأجنبيَّة، ومن تلك الكُتب: (قادة الفكر) الذي تحدَّث فيه عن عددٍ من كبار المفكرين الغربيين القدماء، و

---

(١) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث) ، ص ٤٨ .

(٢) انظر العمراني، تطور النظريَّة النقديَّة عند محمد مندور، ص ٣٦. و داود، سلوم، محمد مندور و الوساطة الفكريَّة بين الشَّرق والغرب، المنظمة العربيَّة للتربية والثَّقافة والعَلُّوم، بغداد، ١٩٨٣، ص ٣٦ .

(٣) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب العربي الحديث)، ص ٤٧- ٤٨. ويكاد يجمع الباحثون على فعالية دور طه حسين في توجيه مندور؛ فهو من لفت انتباهه إلى أهمية المناهج الغربية في دراسة الأدب، وتذوقه، وبخاصة المنهج الفرنسي. انظر العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، ص ٢٦ ، ص ٢٩ ٣٠ . و شكري غالي، ثورة الفكر في أدبنا الحديث، ص ١٩٦٥، ص ٢٥٨، وانظر قنديل، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٢٣ -٢٦ .

المحدثين، والكتاب الثاني هو (صفحات في الأدب التمثيلي)، و يتضمن بعض محاضراته عن الأدب في الجامعة المصريَّة الأهلية، والكتاب الثالث كان يتضمن عرضاً، وتحليلاً لعدد من القصص التمثيليَّة الفرنسيَّة الحديثة، وهناك كتاب رابع ترجمه طه حسين هو (دستور أثينا) لأرسطو، الذي تعلم منه معنى الديمقراطيَّة عند روادها الأوائل [١].

ولا يفوت السمرة التنبيه إلى تأثر محمد مندور بالنُقَّاد العرب القدماء، مثل ابن سلام، والآمدي، وعلي بن عبد العزيز الجُرجاني الذين يرى فيهم مندور أعمدة النقد الجمالي السليم [٢] .فعلى الرغم من تأثر محمد مندور بالنقد الفرنسي إلا أنَّه أولى النقد العربي اهتماما بالغا من خلال كتابه (النقد المنهجي عند العرب) ويعد مندور في هذا الباب من أوائل المُهتمين بنقد النقد العربي القديم .

ويُشير السمرة إلى إيمان مندور بأنَّ النقد العربي بقي ذوقيًّا، يُصقل بطول ممارسة الآثار الأدبيَّة، إلى أن تأثر النُقَّاد العرب بفلسفة اليونان، التي اتخذها المعتزلة وعلماء الكلام أساساً لمجادلاتهم في التوحيد، فتحول النقد حينها إلى ذوقي مُسَبب على نحو ما نرى في مُوازنة الآمدي[٣]. وهذا يؤكد على تعلق مندور بثقافة الآخر، و دورها في تطور النقد العربي، حيث بقي مندور مشدودا حتى آخر أيامه إلى النقد الغربي الذي لعب دورا كبيرا في توجيه نقده. ولا بدَّ من الاعتراف بصعوبة حصر المصادر الثَّقافيَّة التي لعبت دوراً حاسماً في تكوين اللاوعي الثقافي لمندور.

---

(١) مندور، محمد، معارك أدبيَّة، نهضة مصر، ط١ ،١٩٨٤، ص ٢٣.

(٢) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ١٨. و يخصص السمرة الصفحات (٢٧– ٤١) للحديث عن مندور والنقد العربي القديم .

(٣) نفسه، ص ٢٨ . و للمزيد عن رأي مندور و منهج الآمدي في تأليف الكتاب انظر مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع و النشر، د.ت، ص١١، ١٥٦–١٦٢.

الفصل الثاني

موقف محمود السمرة من القضايا النقديَّة النظريَّة عند كل من طه حسين، والعقَّاد، ومحمد مندور

يُعنى هذا الفصل بدراسة أهم القضايا، و الأطروحات الأدبيَّة و النقديَّة التي اهتم بها السمرة، وطه حسين، والعقاد، ومحمد مندور، ومنها الجمال، ولغة الشعر ولغة النثر، و الشكل و المضمون، وسلطة علماء اللغة و النحو على النقد، و الترجمة، و الوحدة العضوية، و النقد بين العلم و الفن .

و تجدر الإشارة إلى أنَّه من الصعب الفصل بين التنظير و التطبيق في ميدان النقد، وهذا يدعو إلى البحث عن توجهات النقاد في مؤلفاتهم النقدية نظريَّة كانت أو تطبيقيَّة، و ما يترتب على هذا من البحث في مدى قدرة الناقد على أن يوائم بين الاتجاهين، بالإضافة إلى محاولة رصد ما يطرأ من تحول على نظرة النقاد لهذه المسائل، إلى جانب هذا نستطيع أن نتبين أثر الثقافة و دورها في تشكيل الرؤى النقدية عندهم .

١,٢ الجَمال [١]:

الجَمال أحد أهم القَضايا التي شغلتْ السمرة، فسعى إلى عرض آراء طه حسين، و العقَّاد، ومحمد مندور في عدد من أهم المسائل الجماليَّة، وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ الجمال يُعد مظلة يندرج تحتها عدد من المسائل التي لا ينعزِل بعضُها عن بعضها الآخر بصورة مطلقة، مثل الحريَّة، ومبدأ الفن للفن، وجماليات القُبح، وقد أسهم الفلاسفة على اختلاف توجهاتهم في وضع الأساس النظري لمسألة الجمال .

---

(١) ظهر مصطلح الجمال أو (aesthic، aesthatica) (الإستاطيقا) أول مرة خلال القرن الثامن عشر عند الفيلسوف الألماني بومجارتتن (gottlieb boumagarten) ١٧١٤-١٧٦٢. انظر حسن، حسن، الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، د.ت، ص ١٥. وانظر عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني) سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٦٧، مارس، ٢٠٠١، ص ١٥، وانظر أبو ريان، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، ص ٣٠ .

والإحساس بالجمال قديم قدم الإنسان نفسه فقد حرص اليونانيون القدماء على تمجيد ربَّات الفنون وتقديم القرابين إليها، إحساسا منهم بقيمة الجَمال، فتقدير الجمال لم يبدأ بأفلاطون، ولكنه حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني، و إن كان الفضل يعود له في تسجيلها، والتعرض لتحليلها[١]، ويمكن أن نُسمي موقف أفلاطون من الجَمال بالموقف المثالي الموضوعي، حيث يرى أن عمل الفنان يندرج تحت باب(محاكاة المحاكاة) فالطبيعة شبح لأصل مثالي، فمصدر الجمال عالم وراء عالمنا(العالم المعقول)، و توجد آراء أفلاطون عن الجمال في (الجمهورية)، وتتوزع آراؤه على عدد من المحاورات مثل (أيون)، ومحاورة (هيباس الأكبر)، و(محاورة المأدبة)، أما أرسطو فيتسم رأيُه بالواقعيَّة الموضوعيَّة، فهو يرى أنَّ الجَمال موجود في الواقع العيني، ويمكن للمبدع أن يعبِّر عنه بالمحاكاة، التي تشكل نقطة البداية للخلق الفني، وتتوزع آراء أرسطو في الجَمال على عدد من مؤلفاته مثل السماع الطبيعي، والخطابة، والشعر[٢].

وسيبدأ البحث بمسألة الحريَّة التي ترتبط أيَّما ارتباط بالجمال، فيُشير السمرة إلى أنَّ طه حسين أثار مجموعة من الأسئلة التي تُعَدّ ُ في صَميمِ فَهمِه للفن وهي :" هل للفنان الحريَّة المُطلقة في التعبير عن آرائه عِندمَا يَتحدث في أمور الأخلاقِ والسياسةِ والدينْ ...؟" [٣].

ويَقولُ السمرة: إنَّ طه حسين كان دوما "معارضا لوضع قواعد، تقيد من يكتب في الأدب. ومع هذا فإننا نستطيع أن نستخلص مواقفه النقدية من كتاباته التطبيقية "[٤].

والمُتتبع لمؤلفات طه حسين يجد أنه يَبثُّ آراءَه النقديَّة النظريَّة في طَيَّات نقده التطبيقي، فمقدار الحريَّة المُتاحة للأديب دافعٌ مهم للإبداع، إذ يرى أنَّ تقييد حريَّة أحمد شوقي في بداية حياته فرضَ عليه حرباً داخليَّة قويَّة بين فنِّه والقيود التي

---

(١) أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ٨ .

(٢) انظر أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ٨- ١٤ . و أبو ريان، (تاريخ الفكر الفلسفي)، دار المعرفة الجامعية، د.ت، ص(٢/ ١٢٦) .

(٣) السمرة، طه حسين (سارق النار)، ص ٣٤ .

(٤) نفسه، ص ٣٣.

تفرضُها الحَياة الرسميَّة على معتقداته الفنيَّة و الأدبيَّة، و يُضيف أنَّه و بعد أنْ نُفِيَ إلى إسبانيا "رُدَّت إلى الشعر حريَّتُهُ الفنيَّة، وحُرِم هذه القيود التي كان يُحبها، وكان فَنُّه يضيقُ بها، فأرسَل نفسَهُ على سَجيَّتِها "[١] .

ولا بُدَّ من الإشارة إلى الارتباطِ الوثيق بين مسألة الحُريَّة، ومبدأ الفَنْ للفَنْ، فأيُ قاعدة تُفرضُ على الفن من الخارج تعد بمثابة القيد الذي يَحكُم المبدع، كالقول بمبدأ الالتزام في الأدب، فليسَ الأديبُ مُصلحاً اجتماعياً، ولا عالم اجتماع، وتحويل الأدب إلى سجلٍ تاريخي من شأنه أن يَنتقص من قِيمته الفَنيَّة، وليس الأدبُ مَعرِضاً للقيم الأخلاقيَّة وإن كان الأدب قادراً على استيعاب هذا كله إلَّا أنَّ الحُكم الجمالي لا يعطى إلا للعناصر الفنيَّة التي من شأنها أن تَرتقي بالحسِّ الجمالي الذي يَنمو في ضميرِ المُبدع، إلى أن يتَشَكل بصورتِه النهائيَّة على الورق .

فَيؤمنُ طه حسين بأنَّ الأدبَ غايةٌ في ذاتِه " فالأدب ليسَ وسيلة، ولا ينبغي أن يكون وسيلة، والأديبُ لا يُنشئُ فنَّه لتحقيق هذا الغرض أو ذاك، ولا ليبلغَ هذه الغاية أو تلك، وإنما الأدَبُ غايةُ نفسِه" [٢].وفي هذا تأكيد على ما قدمه السمرة من أنَّ طه حسين يقدس الحريَّة الفنيَّة .

ويُنبِّه السمرة إلى أنَّ رَبط العقَّاد بين الحريَّة، والجمال جاء بِفعل تَأثُره بآراء (هيجل) حول مسألة الجمال " فلا يكون الجَمالُ أبداً في معناه بعيداً عن الحريةَّ، ولا تكون الحريَّة بعيدةً أبداً في معناها عن الجمال... والحُريَّة المقصودة هنا هي نقيضُ الفَوضى، كما أنَّ الجمالَ نقيضُ الاضطراب، والاختلاط، فالحريَّة تستَلزِمُ الاختيار والمشيئة، وليس للفوضى اختيارٌ ولا مشيئة، ولا غاية... وهذا يَرجِعُ بنا إلى التوحيد بين الجمال والحريَّة "[٣].

لكن لا بُدَّ من التذكير في هذا السياق أنَّ الرَبط بين الحريَّة والجمال كان قد بدأ قبل (هيجل)؛ فجاءت هذه الدعوة حلقة في سلسلة الدعوات التي سعت إلى تَقويض المبادئ

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، التجديد و التقليد، مجلد ١٦، ص ٤٥٢-٤٥٣ .

(٢) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، خصام و نقد، مجلد ١١، ص ٥٦٥ .

(٣) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٥١، و انظر العقَّاد، الأعمال الكاملة، هذه الشجرة، مجلد ١٢، ص ١٠٤ .

اللاهوتيَّة التي بَدأت بالتهاوي مع بداية عصر النهضة، حيثُ تمَّ إحياء الكثير من المبادئ الأفلاطونيَّة، وتأكدت قِيَم الحريَّة، والفرديَّة، والخصوصيَّة، وقام (شافتسبري)(shaftesbury)[١] بالخطوة الأولى في هذا الاتجاه، فعمل على تحرير روح الإنسان من كل القيود، وَحتى من التأثيرات المُعَوقة للفلسفة المَاديَّة الميكانيكيَّة [٢].

ولا يبتعد مندور عن مَذهب طه حسين، والعقَّاد في الرَبط بين الحريَّة والجمال، فالأدب، والشعر عِنده معنيَّان بتحقيق الجمال، ولا يهدف إلى أنَّ يُعلِّم أو يُهذِّب الأَخلاق ،ولكن هذا لا يعني أنه ليس للأدب رسالة اجتماعية، ويؤمن مندور بالنظريَّة القائلة: بأنَّ علاج النفس أحسنُ من أَخذها بالوعظ [٣].

ويُشير السمرة إلى أثر كتاب دفاع عن الأدب (لدوهامل) في محمد مندور؛ فهو يكرَه القيود التي يُمكن أن تُفرضَ على الكاتب، فالكاتبُ يحقق واجباتِه الاجتماعية إذا أعاننا على أن نَفهم العَالم، والناس بطريقة أَفضل، وليس إذا قام بدَورِه في الحياة السياسيَّة، وهو لا يسعى إلى أن يكون مُرشداً أو فَيلسوفاً [٤].

ولا شكَّ في أنَّ تأثُر مندور بهؤلاء واضح في بداياته النقديَّة، فالعقل الحرُّ عِند مندور لا يَقبلُ التحكم مهما كانت دوافِعُهُ، وليس معنى(الفن للفن) أن يخلو الأدب من

---

(١) انطوان آشلي كوبر شافتسبري ١٦٧١-١٧١٣: يمثل المدرسة الاسكتلندية في الفلسفة الانجليزية في بواكير عصر التنوير، أكد استقلا الأخلاق عن الدين، وعن النزعة الآلية والطبيعية، أثَّر تأثيرا كبيرا في فلاسفة التنوير الإنجليز، كما أثَّر في النزعة الكمالية عند فنكلمان، وهردر وجوته وشيلر. انظر مري، بنيلوبي، العبقرية، سلسلة عالم الفكر، ترجمة محمد عبد الواحد محمد، عدد ٢٠٨، ابريل، ٢٠٠٠، ص ٣٠١ .

(٢) عبد الحميد ، التفضيل الجمالي، (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) ص ٨٠ .

(٣) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٤٩، و انظر مندور ، محمد، في الأدب والنقد، دار نهضة مِصر للطبع والنشر، د.ت، ص ٣٤ .

(٤)، Duhamel، in defence of letters، Translated by Bozman ، London ، ١، ١٣٧. -١٣٦. pp ٩٥٥. نقلا عن السمرة، محمد مندور(شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٥٠

موضوع[١]. لكن مندور ينحاز للمضمون بعد ١٩٥٦، حيث اتجه مندور إلى ما يُعرَف بالنقد الأيديولوجي فيتحول إلى الاهتمام بالموضوعِ على حساب الشَّكل، و من شأن هذا التحول أن يحد من الحرية المتاحة للأديب والناقد، و يصرف اهتمامهم إلى المضامين، والدعوات الإصلاحيَّة [٢].

أما السمرة فيرى أنَّ المُتعة ليست إلا نتيجة، وأنَّ غايةَ الشعرِ عرضُ التجربة الإنسانيَّة عرضاً يرسِّخُ في نُفوسنا قِيماً ومواقف، و إذا كانت غاية العلم تفسير الوجود فغاية الفنِ تقييمُ الوجود، متبنياً بذلك أطروحة (كوليردج) في كتاب (سيرة أدبيَّة) فالشعر عنده ليسَ مجرد انفعالات وأحاسيس، فأَرخَصُ أنواع الأدب قادرٌ على إثارتها فهو رؤية، وكشف عن أسرار الوجود [٣] .

و يرى السمرة أنَّ التزام الشاعر ليسَ حائلاً دونَ رومانسيته، ويجعل من شعر عرار شاهدا على هذا، و لا ينبغي عنده أن ننظر إلى الشعر كوثيقَةٍ إلا في حُدود ضيقة [٤].

و أجد تشابها في هذا السياق بين موقف السمرة من رومانسية عرار التي لم يكن التزامه حائلا دونها، وحديث محمد مندور عن الهمس في الشعر المهجري، والرومانسية المنقطعة النظير التي يتسم بها شعرهم، و التي لم تقف حائلا دون التزامهم، فيصف أدبهم بأنه " يصاغ من الحياة كأنه قطع فيها، فيه ما في الحياة من تفاهة ونبل، فيه ما فيها من عظمة، و حضارة، فيه ما فيها من ضوء وظلام، أدب حياة، و الحياة شيء أليف" [٥].

ولا بد من التنبيه عند الحديث عن الحرية وغائية الفن، إلى أن الحريَّة تسربت من الفكر الفلسفي إلى الآداب، أما الفلسفات فلم يتفق جميع الفلاسفة بخصوص الحرية.

---

(١) مندور، في الأدب والنقد، ص ٣٧ .

(٢) انظر الرسالة ، ص ٧١ .

(٣) السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ص ١٢٧ .

(٤) نفسه ، ص ١٢٥-١٢٨ .

(٥) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ع .بن عبد الله، ط ١، ١٩٨٨، ص ٩٨ .

(فكانت) في (نقد الحكم) يُورد جدولاً مختصراً يقدم تصوره الكامل حول ميدان الفلسفة، فهناك_وفقا لفلسفته_ ثلاثة ميادين هي: الطبيعة، والحريَّة، والفن، وهي ميادين متمايزة فلكل منها مبدؤه الأول " فالطبيعة تنتمي إلى مبدأ الخضوع للقانون، وتنتمي الحريَّة إلى مبدأ القصد أو الهدف النهائي (final purpose)، بينما ينتمي الفن الى مبدأ الغرضيَّة (Purposivenss) [1] فينكر (كانت) وقوع الفن ضمن أطر الحريَّة، أو الضرورة .

ولا شك في أن ما أتيح للفنون من حريَّة هو ما مكنها من الارتقاء والتطور، مثل تسرب مفاهيم السريالية للأدب، وتحرر الشاعر من قيود القافية كان أحد الوسائل التي ابتدعها الشاعر لحاجته إلى هامش من الحرية على المستوى الفني، ليكون أقدر على احتواء الرؤيا التي تلح عليه، و اتجاه المبدع في بحثه عن الحقيقة إلى الذات من خلال روايات تيار الوعي_على سبيل المثال_ جاء أيضا استجابة لرغبة المبدع في تحرير ذاته من القيود الخارجية، والسماح لكل ما ترسب بالانسياب التلقائي دونما رقابه داخلية أو خارجية، ولا ننسى أن خوف الشاعر من الحد من حريته قاده إلى اللجوء إلى وسائل يحمي من خلالها كيانه، مع المحافظة على ما يستطيع من حرية كاللجوء إلى الرمز، والقناع، والأسطورة .

ومن أهم المسائل المرتبطة بالجمال، إمكانية جعل الشر أو القبح موضوعا جماليا، وقد شغلت هذه المسألة النُقَّاد الأربعة على حد سواء. ودار الحديث حولها لعدم استقرار مفهوم الجمال، فهنالك خلط بين الجمال الذي يمكن أن نسميه (العيني) أو (المُشاهد)، و الجمال من المنظور الفني، ولَعلَّ هذا الخلط ناجم عن فهم بعضهم إلى أن الجمال الفني نقيض القبح، وربط بعضهم الآخر بين الحق، و الخير ، والجمال.

فكانت الجماليات في العصور الوسطى تنبع من اللاهوت، وكرست مفهوم الجمال على أنه إشعاع الحقيقة الذي يشع من خلال الرمز الجمالي الفني، أو الطبيعي ويعكس وجود الله [2].

---

(١) عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص ٩٣ .

(٢) نفسه ، ص ١٥ .

وقد يكون هذا الفهم وراء سعي (هربارت) وهو مؤسس علم الجمال في العصر الحديث، إلى أن يوحد بين الخير والجمال، ويجعل من الأخلاق فرعا من فروع علم الجمال [١].

لكن هذا الفهم تطور عند كانت في الفصل بين الجميل والجليل، فالجليل هو ما تمتزج به "المتعة مع الضيق والألم أو عدم الارتياح"[٢]، ونجد (روزنكرانز) يصدر عام ١٨٥٥ كتابا بعنوان (جماليات القبح) (The Aesthetics of ugly) [٣].

وجاء (ولترستيس) في كتاب معنى الجمال (١٩٢٩) لينظر إلى القبح باعتباره نوعا من أنواع الجمال، فالقبح يُنتج انطباعاً استاطيقيَّاً فيَقولُ: " لو أننا عرَّفنا الجمال بأنه: امتزاج المفاهيم التجريبية غير الإدراكيَّة مع المجال الإدراكي، و إذا كان القبح يعني: امتزاج المفاهيم التجريبية غير الإدراكيَّة المنفرة مع المجال الإدراكي، فسوف يكون القبح عندئذ نوعا من أنواع الجمال" [٤]، إذن فعلى الناقد أن يقيس الانطباع الاستاطيقي الذي يحدث في ذاته من العمل الأدبي، فكثير من الأعمال الفنية صورت المرض، والألم، والموت، والحرب، وتوصف بالجمال من الناحية الفنيَّة .

ونجد السمرة في كتابه عن طه حسين، يُشير إلى أن طه حسين لم يجب بشكل مباشر إذا ما كان باستطاعة الفنان أن يجعل من الشر موضوعا جماليا، وبعبارة أخرى هل في الشر جمال يجعله موضوعاً للفن ؟ [٥]

ولَعلَّ طه حسين يجيب على هذه التساؤلات؛ فهو يرى أن بإمكان الأديب أن يشعر المتلقي بالمتعة الجمالية، مع أنه قد يصور لك القبح، و يجعل من شعر بودلير شاهدا على هذا، إذ يقول: " ما رأيك في شيء تقرأه فيشعرك بالجمال الذي لا يلبث أن يملك

---

(١) أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجمالية، ص ١١٨- ١١٩ .

(٢) عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص ١٠٦ .

(٣) نفسه ص ٢٢ .

(٤) ستيس، ولتر، معنى الجمال(نظرية الاستطيقا)، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص ١٠٢ .

(٥) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٣٤- ٣٥ .

نفسك وقلبك، و أن يأخذ عليك حياتك من جميع أقطارها، مع أنَّه قد يريد أن يصور لك القبح القبيح، واقرأ شعر بودلير فسترى في ذلك الأعاجيب" [١].

إذن طه حسين يؤمن بأن القبحَ قادرٌ على إحداث انفعال جمالي عند المتلقي، أما العقَّاد فليس بعيدا عن موقف طه حسين، ولَعلَّ طه حسين استمد موقفه من الجمال من آراء العقَّاد الذي يرى فيه طه حسين فيلسوف الجمال والحب [٢] .

ويُشير السمرة إلى إيمان العقَّاد بمقولة الجمال والجلال (لكانت) في كتابه نقد الحكم الجمالي (Critique of aesthetic judgment) و يظهر هذا عند العقاد في كتاب خلاصة اليوميَّة و الشذور[٣]، لكن هذه الإشارة لا تغني عن البحث في التراث النقدي الذي تركه العقَّاد لمعرفة موقف العقَّاد من القبح والشر و إمكانيَّة جعلهما موضوعاً جمالياً، فيَقولُ العقَّاد :" أما الشر والجمال فقد اجتمعا كثيرا في الطبيعة والحياة، فلماذا لا يجتمعان كثيرا في سائر الفنون ؟ بل لقد كان القبح نفسه _وهو نقيض الجمال_موضوعا للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير" [٤].

و يؤكد الاتصال بين الشر والجمال من الزاوية الفنية" إن الشر غير الجمال .هذا حق لا ريب فيه، ولكن لا يلزم منه أن يكون الشر غير الجميل، فقد يكون الشر في جميل، وقد يكون الجمال في شرير... فقد يكون الشر شرَّاً محضا ويكون التعبير عنه جميلاً يروقُ الناظر المتأمل " [٥].

فهنالك فرق بين الجمال العيني (المُشاهَد)، و الجمال من المنظور الفني، فيتوقف الأخير على مدى قدرة المبدع على أن يثير استجابة المتلقي بصورة إيجابية كأن يشعر بالسعادة، أو بإحداث استجابة سلبيَّة مثل الحزن، أو الانقباض.

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، خصام و نقد، مجلد ١١، ص٥٨٠-٥٨١ .

(٢) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، حديث الأربعاء، مجلد ٢، ص (٣/ ٧٠٣-٧٠٤) .

(٣) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٤٦. و انظر العقاد، مجموعة الأعمال الكاملة، خلاصة اليومية الشذور، مجلد ٤، ص ٩٢ .

(٤) العقَّاد، المجموعة الكاملة، ساعات بين الكتب، مجلد ٢٦ ، ص٥٢٥.

(٥) نفسه، ص٥٤٣.

و التساؤل المطروح يدور حول مشروعية الحكم الجمالي، إذا ما توقف على ردود أفعال المتلقين على تباين قدراتهم في قراءة النصوص الإبداعية، فيتخذ الحكم على هذه الصورة منحى انطباعيا، لكن لا بد أن يجمع الحكم إلى جانب النظر في قدرة العمل على إثارة استجابة المتلقي، الذوق الفني، والاطلاع على المناهج النقديَّة، والبحث عن القيمة الفنيَّة.

و يشير السمرة إلى قناعة مندور في كتاب (في الأدب و النقد)، وكتاب (الأدب و فنونه) بأنَّ القيم الجمالية ليست لا أخلاقية، وليست لا اجتماعية، وأنها تجعلنا قادرين على أن نتحمل أعباء الحياة الثقيلة، وتنعش أرواحنا وتنشطها. وهي بطريقة غير مباشرة تحسن من أخلاقنا، بصقلها لأذواقنا، وجعلها تحب الجمال"[١].

ويُشير السمرة إلى ظهور تأثر العقاد بآراء (شوبنهور) في الجمال في كتاب مراجعات للعقاد إذ يقول: " إن الدنيا في الفكرة هي الدنيا المكنونة قبل أن تظهر في حيز الأسباب، والقوانين، و علاقات الأشياء بعضها ببعض، و إن الدنيا في الإرادة، هي هذه الدنيا التي نكابد أوصابها، ولا نذوق السرور فيها إلا لسبب من الأسباب، ولما كان سرورنا بالجمال سرورا بلا سبب ولا منفعة، فهو من قبيل الفكرة المجردة التي تحسها النفس المجردة " [٢].

والسمرة لا يُشير إلى الكتاب الذي يمكن أن يطلع القارئ على آراء (شوبنهور) في الجمال، لكن يشير أحدهم إلى أنَّ آراء(شوبنهور) في الجمال تتركز في كتاب (العالَم كإرادة وفكرة) الذي نشر لأول مرة عام ١٨١٩، ونشرت طبعته المنقحة عام ١٨٤٤ [٣].

لكن لا بد لنا في البداية من تقديم إيضاح قبل الخوض في هذه المسألة، فشوبنهور في كتابه (العالَم كإرادة وفكرة)، يقسِّم العالم إلى قسمين الأول: الإرادة و يعني فيه

---

(١) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٥٠، انظر مندور، في الأدب و النقد، نهضة مِصر. ٢٩-٣٢ ، وانظر مندور، الأدب ومذاهبه، ص١٠٥-١٠٧.

(٢) انظر السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٥١ -٥٢، و انظر العقَّاد، الأعمال الكاملة، مراجعات، مجلد ٢٥، ص ٤٧٧ .

(٣) عبد الحميد، التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص ١١٣.

الدنيا التي نكابد أوصابها، ولا نذوق السرور فيها إلا لسبب من الأسباب. أما القسم الثاني: فهو الفكرة وهي الدنيا المكنونة التي نذوق فيها السرور لا لسبب من الأسباب، ولا لمنفعة بعينها، وعندما أراد شوبنهور أن يصنف الجمال ضمن هذين الإطارين وضع الجمال ضمن إطار الفكرة لان سرورنا بالجمال بلا سبب .

ويُشير السمرة إلى أن العقَّاد يختلف عن(شوبنهور) فالجمال حرية عند العقَّاد وليس فكرة كما هو الحال عند(شوبنهور) [١]. لكن لا بد من التعريف بالجمال من وجهة نظر شوبنهور فالجانب الجمالي في رأي (شوبنهور): ظاهرة من ظواهر الذهن تعتمد على الخصائص المميزة للفرد الذي يدركها، لكنها تكون ظاهرة لافتة في اكتمالها أو توافقها (هارمونيتها)، والجمال محرر أو مطهر للعقل، فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع [٢].

والعمل الفني عند(شوبنهور) نتاج العبقريَّة، تلك القوة الخاصة التي يمكن لحائزها أن يتناسى اهتماماته ورغباته، و يَذهبُ على نحو تام إلى ما وراء المحدود الوقتي والحسي، ثم يكون حرًّا في خلق عالم ما في الخيال[٣].

و نفهم مما سبق أنَّ الحرية لا تخرج من إطار(الفكرة)، فإذا كان الجمال تابعا للحرية، فهذا يعني أن الجمال تابع للفكرة، وربما لا يكون العقَّاد قد أضاف شيئا ذا بال عندما قال: إنَّ الجمال تابع للحرية؛ لأنها أصلا تابعة للفكرة، وفي النهاية يمكننا القول: إن الجمال قد يكون فكرة أو إرادة، أي أن بإمكان الجمال أن يكون مُسَبَباً، أو غير مُسبَب، وقد يكون سرورنا بالجمال لوجود منفعة أو بدونها .

ويعد (اللاوكون)[٤] (للسنغ) من أهم المصادر التي أثَّرت في نظرة العقاد للجمال،

---

(١) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٥٢ .

(٢)، Schopenhauer ، A Hofstadter : A The world as a will and idea ،Kuns ،R (eds). op .cite، ٤٤٧ .نقلا عن عبد الحميد،التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص ١١٥.

(٣) عبد الحميد، التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص١١٦ .

(٤) أطلق لسنغ اسم اللاوكون على كتابه نسبة إلى تمثال اسمه (الراهب لاوكون) الذي اكتشف عام ١٥٠٦، ونحته ثلاثة من تلاميذ مدرسة (ردوس) وهم: (أبيساندر)، و(بوليدورس)،و

وخلقت عنده النفور مما يسميه حماقة الوصف المحسوس[١].

لكن من الظلم أن يعد الوصف من الحماقة؛ فالفنون المعنية بالوصف سواء أكانت في ميدان الرسم، أم النحت، أم الشعر يستطيع المبدع أن يقدم من خلالها لعبة زمنيَّة يمكنه فيها أن يوقف الزمن عند لحظة مرتبطة بما قبلها، وتقود إلى لحظة زمنيَّة تالية، وتأتي المفاضلة بين الفنانين في هذا الباب بناء على قدرتهم في اختيار اللحظة الأنسب، أما عند الشاعر فننظر إلى عناصر العبارة الشعريَّة، من وزن، و اختيار للألفاظ، و قدرة على الوصف، إلى جانب قدرته على اختيار أكثر المشاهد أو الصور تأثيرا في المتلقي .

وإذا كان النحت ينتمي الى الفنون المكانيَّة عند(لسنغ)، فمن الظلم مقارنة الشعر بالفنون المكانيَّة؛ لأن الشعر يقدم الوصف في قالب موسيقي، أي أن الوصف في الشعر يمتد على حيز زماني ومكاني، و أذكِّر هنا بأن شوبنهور جعل الموسيقى في الترتيب الأول بين الفنون؛ لأنها تعبر تعبيرا موضوعيًّا مباشرا، وتمثل صورة للإرادة الكليَّة " أما العمارة والنحت والتصوير تعبر عن مراحل متدرجة تتكشف بها إرادة الإنسان وجهوده "[٢]. وعلى هذا الأساس يمكننا أن نجعل الشعر في المرتبة الأولى بين الفنون ذلك أنه فن مكاني، وزماني، حيث تمثل فيه الموسيقى فتبنيه، ويلحنها المبدع لتنسجم وما يشعر به، وإذا أردنا لموسيقى النص أن تمثل الإرادة الكليَّة لا بد من التحرر من قيدها، لتمكينها من استيعاب الطاقة الشعوريَّة، والتشكُّل وفقا لها، و الابتعاد عن القوالب الموسيقيَّة الجاهزة، وبهذه الصورة يمكن لموسيقى النص الشعري من تمثيل الإرادة الكليَّة، محققة للشعر الصدارة على سائر الفنون .

(أثينودورس)، ويعبر التمثال عن مأساة إغريقية، يقال إنها من الإنتاج الأدبي (لسوفوكليس)، فتدور أحداث القصة حول الراهب (لاوكون) واثنين من أولاده، حيث تطاول الراهب على الآلهة بالسب ، وبينما هو في طريقه إلى مذبح نبتون مع اثنين من أولاده خرجت من البحر حيتان هائلتان، التفتا عليه وولديه، حتى أوردتهما موارد التهلكة، انظر حسن، الأصول الجماليَّة للفن الحديث، ص ٢٠٠- ٢٠١ . وانظر السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر، ص ٤٧ .

(١) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٤٨ .

(٢) عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، ص ١١٥.

لكن السمرة يَذهَب إلى أنَّ بعض القصائد تدخل في ميدان الرسم ولا تعد من الشعر في شيء إذا ما توقفت عند حدود التصوير، ويستشهد ببيت ابن المعتز في وصف القمر :

انظُر إليهِ كَزورَقٍ مِنْ فَضَّةٍ قَدْ أَثقَلَتهُ حُمولَةٌ مِنْ عَنبَر [1]

ولكن يستدرك السمرة بقوله:" ولكن هل نُسَلِّمُ بصحة هذه النظريَّة في جميع الظروف؟ أظنُّ أننا هنا نتوقف، إذ هنالك قصائد تصف الأشياء الساكنة لكنها جميلة "[2]. ولَعلَّ مَرَد جمالها يعود إلى أنَّها حاكت الموصوف بالموسيقى.

ولا غرابة في هذا فيشكل العالم المحسوس النقطة الأساسية التي يرتكز عليها المبدع، ويتفاعل معها من خلال التشبيه والمجاز، وتتحقق روعة وصف الأشياء الساكنة إذا كان المبدع قادرا على إخضاعها لذاته ليخلق صورته الخاصة من خلال التشكيل الفني الذي يرتئيه، أما وصف الأشياء الساكنة " أو ما يسمى بالبلاستيكية التي تسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء، بعيدا عن نطاق الذَّات الفرديَّة " [3] فلا يعد من الخلق الفني الذي يحدث أثرا جماليا عند المتلقي، مثل الأثر الذي تحدثه الصورة الذهنية المتولدة عن الخيال .

و تجدر الإشارة إلى أن مندورا من الذين تأثروا (باللاوكون) في كتاب (الأدب وفنونه) فالشعر أقدر على وصف المشاهد الثابتة، على أن يختاروا مع تلك المشاهد الوضع الأكثر تعبيرا عما يريدون. و نستطيع أن نوضح هذه الحقيقة بأن نذكر مثلا، قول امرئ القيس :

---

(١) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٦١، و انظر ابن المعتز، الديوان شرح يوسف شكري، دار الجيل بيروت، ١٩٩٥، ص ٣٢٩.

(٢) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٦١ .

(٣) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٢٧ .(البلاستيكية): مصطلح استخدمه علي البطل و لعله أقرب في دلالته إلى (الاستاتيكية)، و المقصود منه الصورة المعنيَّة بوصف الأشياء الساكنة التي لا تتحرك.

مِــكرٍ مِــفَر مُقبِــلٍ مُدبِــرٍ مَــعَاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِنْ عَلِ[1]

و يضيف مندور: أن أي مصور أو نحات لا يستطيع إعطاءنا هذه الــصورة فــي لوحة واحدة، كما فعل الشاعر[2]. و في هذا تأكيد على أن الشعر أجدر الفنون على أن يوضع في المرتبة الأولى بين الفنون.

ومن الدوائر المعرفية المتصلة بالجمال (علم النفس)، حيث ربط كل من (فرويد و ماكس نورداو) بين الإحساس بالجمال والغريزة، ويُشير السمرة إلى تأثر العقَّاد في ما قدمه (فرويد)، و(ماكس) [3].

لكن تجدر الإشارة إلى أن الربط بين الغريزة والإحــساس بالجمــال ســبق إليــه الفيلسوف (جورج سانتيانا) صاحب كتاب (الإحساس بالجمال)(١٨٦٩) [4].

أما السَّمرة فيتحدث عن الجمال في كتابه (النقد الأدبي والإبداع في الشعر) ويبــدو السمرة معجبا (بلسنج) فيُشير إلى تلقيبه بمؤسس الأدب الألماني ويــرى فيــه كاتبــا

---

(١) مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مِصر، د. ت، ص ٥٩ . انظر ديوان امرئ القيس، تحقيق، حنَّا الفاخوري، دار الجيل, بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص ٤٥.

(٢) مندور، الأدب وفنونه، ص ٥٨- ٥٩ .

(٣) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٥٨. من اللذين رفضوا هذا التوجه في دراسة الجمــال (جوستاف يونج) (١٨٧٥-١٩٦١)، وهو من علماء النفس السويديين، وجعل اللاوعي الجمعــي مصدرا للإبداع و الإحساس بالجمال . انظر مري، بنيلوبي، كتاب العبقريَّة، سلسلة عالم الفكــر، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، ص٣٢٦. ومن الذين أيدوا ربط الجمال بالغريزة الجنسيَّة جــان برتليمي، انظر برتليمي، جان، بحث في الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مِــصر، ١٩٧٠، ص ١٠٠- ١١٤، ٣٠٧.

(٤) جورج سانتيانا (١٨٦٣- ١٩٥٢) تلقى تعليمه في هارفارد، حاصل على دكتوراه في الفلسفة، يحتوي كتابه الإحساس بالجمال على سلسلة محاضرات ألقاها في جامعة هارفــارد بــين عــامي (١٨٩٢- ١٨٩٥)، ويذكر المترجم في مقدمته أن أحد الفلاسفة وصف هذا الكتــاب بقولــه: "إن سانتيانا أثبت أنه ليس ألمع الكتاب في الفلسفة فحسب، بل إنه أكبر فيلسوف في إحــساسه بفلــسفة الجمال منذ عصر أفلاطون، ولمعرفة تفاصيل ربطه بين الإحساس بالجمــال والغرائــز انظــر سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، جمعية الرعايــة المتكاملــة، ٢٠٠١ ، ص ٩٧ -١١١ .

مسرحيا موهوبا، ويرى أنه من أصحاب المواهب الخالدة، فهو عالم باللاهوت، وشبه فيلسوف، وفي فلسفته لمحات من الصوفية، وكان عالما في اللُغــة، و يــرى أن لــه نظرات عميقة في اللاوكون عن ماهية الفنون، والفرق بين الشعر والنحت، و يــرى أنه صاحب أسلوب رائع في وضوحه، ممتع في عمقه، و يعــرض الــسمرة النتــائج المترتبة على نظريات لسنج، فنتج عن نظريته التقليل من شأن الرسوم التاريخية التي تمثل التاريخ في صور متتالية ضمن لوحة واحدة، و أدى إلى انتقاص قيمة الوصــف لما هو في الشعر، هادما بهذا نظرية (هوراس) القائلة بأن الشعر تصوير، كما هــدم النظرية القائلة بأن لا شيء يصلح موضوعا للشعر، إلا و يصلح للتعبير عنه أيضا في تمثال أو لوحة، ويُشير السمرة أن في نظرية لسنج هدم للقاعدة القائلة: إنه كلما كانت القصيدة الشعرية حافلة بالصور، بحيث يمكن رسمها في لوحة كانت أعظم كقــصيدة، ويُشير السمرة إلى أن الشعر يصف الجمال وهو في حالة حركة، أي يصف لنا أثــره وسحره، ولا يصف الجمال الساكن[١] .

و يَقولُ السمرة: "و قد فرَّق لسنج بين الشعر من ناحية، والرسم والنحت من ناحية أخرى...فالشعر يختلف عنهما في أنه قادر أيضا على أن يصف القــبح فــي أبــشع صوره، فيثير بهذا ضحكنا أو الرعب فينا، بينما الجمــال وحــده موضــوع النحــت والرسم، لكن لسنج يطرد من دائرة الفن ما كان باعثا على الاشمئزاز والنفور في كل من الرسم، والنحت، والشعر. إن لسنج بنظريته هذه كان يتحدى الذوق العام، و يوجه لفهم أعمق للفن"[٢]. لكن لا أفهم كيف يمكن أن يطرد لــسنج كــل مــا كــان باعثــا للاشمئزاز، و النفور من دائرة الشعر، والنحت، و الرسم ومع هــذا يبقــى صــاحب نظرية عميقة للفن !؟

---

(١) السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر، ص ٥٠- ٥٢ .

(٢) نفسه، ص ٥٢ .

٢,٢ لُغة الشعر ولُغة النثر :

نبَّه السمرة إلى التفات كل من طه حسين، والعقَّاد، ومحمد مندور إلى لُغة الشعر ولُغة النثر، مشيرا إلى رأي كل منهم دون أن يقدم رأيه الخاص حول طرح كل منهم لهذه المسألة .

فينظر طه حسين إلى القرآن الكريم على أنَّه قرآن وحسب ، وأنه ليس شعرا ولا نثرا [١]، فالقرآن ليس شعرا عند طه حسين" لأنَّه لا يتقيد بقيود الشعر، و ليس نثرا، لأنه مُقيد بقيود خاصة به لا توجد في غيره، وهي هذه القيود التي يتصل بعضها بأواخر الآيات، وبعضها بتلك النغمة الموسيقية الخاصة، فهو ليس شعرا ولا نثرا، ولكنه (كتاب أُحكمت آياته ثم فصَّلت من لَدُنِّ حكيم خبير) فلسنا نستطيع أن نقول إنه نثر، كما نص على أنه ليس شعرا، كان وحيدا في بابه، لم يكن قبله، ولم يكن بعده مثله، ولم يحاول أحد أن يأتي بمثله...إذن فمن الحق أن نضع القرآن في مقامه الخاص الذي لا يصح أن يقاس به شيء آخر" [٢].

ويُشير السمرة إلى أن طه حسين ينظر إلى الشعر على أنه محور الأدب حتى القرن الثاني الهجري؛ ذلك لأن الشعر هو لُغة الخيال، أما النثر فيأتي تاليا لأنه لُغة العقل [٣].

ويطرح طه حسين إشكاليَّة أي اللغتين أسبق إلى الظهور لُغة الشعر أم لُغة النثر؟ فيرى طه حسين "أن الأمم التي لها أدب، قبل أن تعبر عن عواطفها وميولها بالنثر، عبرت عن ذاتها، وآلامها بالشعر، وكان الشعر لسانها الأدبي، فلما تطورت هذه الأمم، وارتقى عقلها، وتغيرت نظمها السياسية والاجتماعية، واتصلت بغيرها من الشعوب، نشأ عن ذلك أن وجدت فيها أفكار و آراء لم توجد عندها من قبل،

---

(١) السمرة، طه حسين (سارق النار)، ص ٣١، و انظر حسين، طه، مجموعة الأعمال الكاملة، من حديث الشعر والنثر، المجلد٥، ص ٥٧٧ .

(٢) حسين، الأعمال الكاملة، من حديث الشعر والنثر، مجلد ٥ ، ص ٥٧٧ .

(٣) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٣١ .

واحتاجت أن تنظم هذه الأفكار، وأن تصورها وتنقلها، فعجز الشعر عن أن يعبر عنها، و اضطرت أن تعبر عن هذه الحاجات بالنثر"[١].

وطه حسين يقيس ظهور(النثر الفني) عند العرب بظهور هذا النوع من النثر عند اليونان، والرومان الذين كان للاضطراب السياسي الذي غير نظم الحكم، والحياة الاجتماعية ونشوء أفكار جديدة سياسية، وفلسفية، ودينية يعجز الشعر عن استيعابها ليتبناها النثر[٢].

فيما لا يؤكد السمرة على أن النثر هو لُغة العلم، وهو يتبنى رأي النُقَّاد الجدد في هذه المسألة في كتاب (النقد الأدبي والإبداع في الشعر) ١٩٩٧، وذلك حين يجيب عن السؤال التالي: " ماذا يجب أن نستعمل في القصيدة الشعرية، وماذا يجب أن نتجنب؟ " [٣].

فيؤكد السمرة ما قاله (روبرت وارن) في كتابه الشعر الخالص، وغير الخالص (Pure and Impure poetry) في أن أي مادة، حتى المعادلة الكيميائيَّة يمكن أن تستعمل في الشعر، إذا استُعمِلت في مكانها المناسب من القصيدة بنجاح، فعظمة الشاعر تتوقف على مدى اتساع التجربة التي يحسن استعمالها شعريًّا[٤]. أي أن لُغة النثر ليست وحدها من تستوعب المادة العلميَّة.

فالشعر ليس لُغة الخيال فحسب، وإنما يمكن من خلاله عرض أي صيغة علمية، ويقيم العمل الأدبي بناء على قدرة المبدع على تطويع أدبه لخدمة رؤيته.

ويشير السمرة إلى تأكيد النقَّاد الجدد على أن المعرفة الشعرية فيها من الحقيقية أكثر من المعرفة العلمية، فذهب (تيت) إلى أن الشعر لا العلم يمثل(المعرفة الكاملة لتجربة الإنسان)، ومن عنوان كتاب (رانسوم) النقدي (The world's Bode) ندرك أن الشعر عنده هو جسد العالم وليس العلم سوى غلاف له [٥] .

---

(١) حسين، الأعمال الكاملة، من حديث الشعر والنثر، مجلد ٥، ص ٥٧٤ – ٥٧٥ .

(٢) نفسه، ص ٥٧٥ .

(٣) السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١٣٤ .

(٤) نفسه، ص ١٣٥ .

(٥) نفسه، ص ١٣٣ .

لكن السمرة لم يثبت هذه المقولات بأي نص نقرأ من خلاله صيغة علمية بأسلوب أدبي، فتبقى مقولات (تيت، ورانسوم) رهينة لمؤلفاتهم طالما لم نجد ما يدعم مثل هذه المقولات، وإن كان الشعر قادرا على استيعاب صيغ علمية(مثل ألفية ابن مالك) إلا أنَّ مثل هذه الأعمال تبقى دون نظيراتها من الأعمال التي يضفي عليها صاحبها ثوبا من الجمال من خلال الخيال، والابتكار، الذي يجعل النص الأدبي غنيا سائغا للقراء، فيكمن بهاء النص في تعدد تأويلاته التي تفرض من داخله على المستويين الكامن و الظاهر، وتفرض أيضا من خارجه، فيتلون النص بتلون قرائه، و يختلف باختلاف أذواقهم، ويتعدد بتعدد زوايا النظر إليه، وينمو الإحساس به بنمو حاسة الجمال في ذات المتلقي، وهذا كله ما يضفي على النص روعةً، وجمالاً، أما الصيغ العلمية الصارمة، والأحادية، والمطلقة وإن قدمت بقالب أدبي، فإنها تبقى قاصرة عن بلوغ النصوص الأدبيَّة التي تنشأ في روح صاحبها، وتصطبغ بذوقه الجمالي .

ويحدثنا السمرة عن موقف النُقَّاد الجدد من طبيعة اللُغة الشعريَّة، فالكلمة عند (wimsat) ليست مجرد رمز لمسمى، ولكنها تتجاوز ذلك. إذ يستخدم بدلا من مصطلح (الرمز الحي) مصطلحا آخر هو (الأيقونة اللفظيَّة)، وما يضيفه المصطلح الأخير أن الكلمة تشترك مع الشيء الذي ترمز إليه بالخصائص، فالصلة بين الكلمة وما ترمز إليه صلة طبيعيَّة لا اصطلاحيَّة، ويضيف السمرة " وما دامت الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها صلة طبيعية فإن تغير لفظ في بيت الشعر يغير معنى البيت كليا، و باختصار كما قال رانسوم: (إن أيقونات ويمزات اللفظية تعيد المطلق إلى الجسد الذي أخذ منه)، و إذا كانت اللُغة العلمية محدودة، فإن لُغة الجمال باستعمالها الأيقونات اللفظية، تتحدى كل تحديد، وهي أشبه بالدوائر اللا متناهية التي تنشأ عن إلقاء حجر في بركة " [1].

---

(١) السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١٣٤ . و يختلف النقاد الجدد عن النقاد السيميولوجيين في فهم مصطلح الأيقونة، و الرمز، و العلامة، فالأيقونة في النقد السيميولوجي تحدد طبيعة العلاقة بين الدال و المدلول على أساس التشابه، و لا نستطيع فهم العلامة الأيقونية ما لم نعرف من قبل نظيرها المشابه لها. أما العلاقة بين الدال و المدلول في الرمز فهي علاقة اعتباطية تتم بالصدفة، و ليست سببية و إن اكتسبت السببية بأثر رجعي. أما في العلامة فالعلاقة

ويُشير السمرة إلى أن رأي العقَّاد في لُغة الشعر والنثر يأتي متأثرا بمقولات (هزلت)، فالشعر عند العقَّاد لُغة الخيال والعواطف "فالخيال هو تلك الملكة التي تمثل الأشياء لا كما في الواقع، بل كما يشكلها الخيال" (١)، ونبَّهَ السمرة إلى أنَّ العقَّاد يرى في الشعر " قيمة إنسانيَّة وليست قيمة لسانيَّة، وأحاسيس الشاعر والأديب هي التي تخلع على الشعر سمة الشاعريَّة، واللُغة العربيَّة هي خير لُغة تصلح للشعر لما فيها من سمات الأوزان، والاشتقاق حتى أنه أفرد لها مؤلفا بهذا العنوان " (٢).

ولعل تأثير هزلت في العقاد لا يقتصر على أن الشعر لغة الخيال، والعواطف فكلاهما يدرك أن هناك أفكارا تتطلب للتعبير عنها تناغماً موسيقيا، أي تتوافق الأفكار مع الموسيقى، مثلما تتوافق الرقصات مع الأغاني المصاحبة لها، فهو يقرن التعبير الشعري بنوع من التناغم المستخدم للتعبير عن هذه الأفكار(٣).

لكن من غير العدل أن نحيل جميع آراء العقاد النقديَّة إلى هزلت؛ فما قدمه هزلت يأتي حلقة في سلسلة الدراسات النقديَّة الانجليزيَّة، التي أغنت الحركة الرومنتيكيَّة، التي تسربت إلى الخط الثقافي، و النقدي الانجليزي الذي أدَّت دورا مهما في الساحة النقديَّة في مِصر.

فأول من أكَّد من النُقَّاد الانجليز على أنَّ الشعر قائم على الخيال (وردزورث) فالشاعر يفرض انطباعه على الشيء الموصوف، وليس معنيا بوصف الشيء نفسه، وإنما معني بوصف الشيء في حالة كمونه في خيال الشاعر، وهذا ما يفرض على الشاعر أن يبحث عن لُغة جديدة تحاكي الكامن في خياله، فينظر إلى الخيال على أنه

بين الدال و المدلول فهي بصريَّة قائمة على التجاور المكاني . للمزيد انظر فضل، صلاح، مناهج النقد الأدبي، دار الآفاق العربية، ط١، ١٩٩٧، ص ١١٧-١٢٠.

(١) هزلت، مقالات مختارة، ص ٣٨٦ . نقلا عن السمرة، محمود، العقَّاد(دراسة أدبية)، ص ٨٠.

(٢) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ٧٣-٧٤ .

(٣) Hazlitt : Lectures on the English poets (The world's Classics)oxford university press، London ١٩٥٢ ،. p.١٨ نقلا عن السادات ، جيهان ، أثر النقد الانجليزي في النُقَّاد الرومانسيين في مِصر بعد الحربين (في الشعر)، دار المعارف، د. ت،ص٧٥-٧٦.

المقدرة التي عن طريقها يتصور الشاعر وينتج الصور، والأشكال الفرديَّة التي تصاغ فيها الآراء الكليَّة أو التجريدات [١] .

وإذا كان العقَّاد كما يُنبِّه السمرة يرى أنَّ تزيين القصيدة بالصور والمجازات لا يخلق شعرا ولا شاعراً عند العقَّاد [٢]. فتجربة (وردزورث) بنيت على الانسياب التلقائي للمشاعر الجياشة، ويرى أن سر نجاح الرعيل الأول من شعراء الأمم المختلفة، هو أنهم كتبوا بعاطفة فياضة، مستخدمين تعبيرات مجازية، وحاولوا أن يعيدوا صياغة هذه اللُغة، ويضيفوا إليها دفء العاطفة، وحيوية اللُغة [٣].

ومن أهم النقاط التي توقف عليها العقَّاد، واختلف فيها مع طه حسين، هي أن طه حسين يجعل تقدم النثر على الشعر نتيجة لما شاع بين الكتاب من الاطلاع، والجد ،أكثر من الشعراء الذين يقنعون بجهلهم، ويعطلون عقولهم، أما العقَّاد فلا يرى فارقا بين الفيلسوف والشاعر على اختلاف في النِسب، وتغاير في المقادير، فنصيب الشاعر من الفكر أقل من نصيب الفيلسوف، فيما يزيد نصيب الشاعر على الفيلسوف في الخيال والعاطفة [٤]، ويرى بعضهم أن أفكار العقَّاد في الربط بين الشاعر، والفيلسوف مأخوذة من (وردزورث) [٥].أي أنَّ إيمان العقَّاد بأن الشعر شعور لا يأتي بصورة مطلقة، فالشعر قادر على أن يحتوي المضامين الفَلسفيَّة إلى جانب المشاعر .

ويتوقف السمرة على موقف محمد مندور من لُغة الشعر، ولُغة النثر، في كتاب (في الأدب و النقد) إذ يفرِّق بين اللغتين، فالألفاظ في الشعر حافلة بظلال كثيرة من المعاني، والموسيقى الموحية، مما يدحض القول بأنها ليست سوى وعاء للمعنى، أو

---

(١) السادات، أثر النقد الانجليزي في النُقَّاد الرومانسيين في مِصر بعد الحربين (في الشعر)، ص ٧٨ .

(٢) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٧٤.

(٣) السادات، أثر النقد الانجليزي في النُقَّاد الرومانسيين في مِصر بعد الحربين (في الشعر)، ص ٧٠ .

(٤) العقَّاد، الأعمال الكاملة، ساعات بين الكتب، مجلد ٢٦، ص ٣٢١ -٣٢٢ .

(٥) السادات، أثر النقد الانجليزي في النُقَّاد الرومانسيين في مِصر بعد الحربين (في الشعر)، ص ٢٠٧ .

ليست سوى خادمة للأفكار، فالكلمات في الشعر لها أهميَّة بالغة، وهي مرتبطة بطريقة تخلق صوراً وهي الأساس في عمليَّة الإبداع الفني [١] .

لكن موقف مندور من لُغة الشعر، ولُغة النثر يتصف بكثير من العمق، فمقياس الجودة في الكتابة سواء أكانت شعرا أم نثرا يتوقف على " أن تكون الصياغة محكمة إلى حد الخفاء حتى لتلوح طبيعية " [٢]، ولا يجعل مندور بونا شاسعا بين لُغة الشعر ولُغة النثر "فللنثر وزن وإيقاع كما هو الحال في الشعر، و إن كان أخفى و أقل اطرادا"[٣]، ويركن مندور إلى دور الحالة النفسية لكل كاتب في تشكيل الإيقاع الموسيقي لنصه، ويأخذ على العرب اقتصار نظرهم إلى دراسة انسجام الأصوات على علم البلاغة من حيث الخصائص السلبية لها: من نحو انتفاء التنافر والتعقيد، و يأخذ على الزمخشري توقف دراسته عند حد الإشارة إلى وجود علاقات إيجابية بين بعض الأصوات (كنفد، ونفذ، و نفق) ولكن بقيت دراساتهم قاصرة دون الإشارة إلى ما يمكن أن توحي به كل مجموعة من الأصوات، وما تعين على نقله من معان وأحاسيس [٤] .

وكثيراً ما يقرِّب مندور بين لُغة الشعر، ولُغة النثر، فالهمس[٥] ليس قاصرا على الشعر دون النثر، فالأدب الذي سلم من الروح الخطابية التي غلبت على شعرنا

---

(١) السمرة، محمد مندور(شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٥٥- ٥٦. و انظر مندور، في الأدب والنقد، ص ١٩.

(٢) مندور، في الأدب والنقد، ، ص ٢٤- ٢٥ .

(٣) نفسه، ص ٢٥ .

(٤) نفسه، ص٢٦ – ٢٧ .

(٥) الهمس (amivoix): إحساس بتأثير عناصر اللُغة، واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل، والهمس ليس معناه قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب، و الشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه، في نغمات حارة، وهي غير الخطابة التي تغلب في شعرنا . انظر مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة ع.بن عبد الله، ط١، ١٩٨٨، ص ٧٩- ٩٨ .

التقليدي منذ المتنبي، وتلك الروح وإن لم تمتلك القوة التي امتلكها كبار أصحاب تلك النزعة كالمتنبي وهيوجو، ثم تلك الموسيقى الرنانة التي تنزل بالنفس الدوار فيأخذها ما يشبه الثمل، فهو أدب يصاغ من الحياة كأنه قطع منها؛ فيه من الحياة من تفاهة ونبل، وفيه ما فيها من عظمة ووقار، وفيه ما فيها من نور وظلام، أدب حياة وهو أدب صادق سواء كان شعراً أو نثراً [١]. أي أنَّ اللغتين قادرتان على كسب تعاطف القارئ من خلال الهمس، فكلا اللغتين قادرتان على إيصال أحاسيس المبدع.

و لمندور وقفة أكثر تفصيلا في (الأدب وفنونه) فهو يؤكد على أنَّ النظم الموسيقي ليس شرطا بديهيا للفصل بين اللغتين، وهو يقر بوجود منظومات تعليميَّة لا تمت للشعر بصلة مثل (ألفيَّة ابن مالك)، و يرى مندور أنه إذا اجتمع في النص الأدبي الموسيقى إلى جانب المضمون الشعري، و الملكات النفسية التي يصدر عنها هذا المضمون، وأسلوب التعبير الشعري الطابع، يمكن أن نركن إلى أن هذا النص شعر [٢].

لكن محمد مندور مع هذا لا يؤكد على وجود حواجز حاسمة بين الفنون الأدبيَّة، فهناك تداخل بنسب مختلفة بين الفنون الأدبيَّة [٣].

و آراء السمرة تبدو أكثر عمقا، ووعيا بطبيعة التجربة الأدبيَّة التي يخوضها المبدع، ويعد كتابه(في الأدب و النقد) خير معين للدارس في طبيعة اللُغة الشعرية؛ لأن السمرة يعرض فيه آراء عدد من أهم الأدباء، والنُقَّاد الغربيين. كما يرى بعضهم أن " القارئ العربي في وقت ظهور كتاب السمرة كان يواجه مسألة مهمة مرتبطة بطبيعة الشعر غموضا ووضوحا. و ما عرضه السمرة من آراء النُقَّاد الغربيين يعتبر بمثابة المرشد، ليس لنقاد الشعر فقط، بل لمبدعيه أيضا. وما عرضه السمرة يعالج الموضوع بيسر وروية، ويقدم بالاستناد إلى طبيعة الشعر ما يتعلق بدواعي الغموض والوضوح "[٤].

---

(١) مندور، في الميزان الجديد ، ص ٩٨ .

(٢) مندور، الأدب و فنونه، ص ٢٨ ، ٣٠ .

(٣) نفسه، ص ٢٨ .

(٤) الكركي، محمود السمرة الناقد والمثقف والإنسان، ص ٢٩ .

أما رأي السمرة بهذه المسألة فيتلخص في أنَّه ينظر إلى ما أطلق عليه (الشعر التعليمي) على أنه يتاجر بالتعبير السهل و أنه " يناسب أذواق أولئك القُرَّاء الذين لا يستطيعون قراءة قصيدة مثل اليباب، وإذا كان هذا الشعر المناسب لعصرنا، فإن معنى هذا أن صعوبة (اليوت)، وأضرابه من الشعراء إنما نتجت عن مجرد الرغبة في الالتواء . أما واقع الأمر فإن (اليباب) سهلة لأقصى درجة استطاع بها ناظمها أن يجعلها سهلة، ولو كانت أسهل مما هي عليه لكانت قصيدة أخرى، دون ما هي عليه الآن...إن الأفكار العميقة بطبيعتها صعبة على القارئ العادي، والكلمة موحية ناقلة للمعنى تثير حولها ظلالاً إذا كان لها رنين في بيئتها، وباهتة غائمة عاجزة عن بث الظلال والإثارة إذا كانت غريبة عن البيئة التي استُعملت فيها .على هذا الأساس نفهم السهولة والصعوبة، لا على الأساس الذي يدعون إليه "[1]. و بهذا يدعو السمرة إلى المواءمة بين اللُغة، والرؤيا التي يحتويها العمل الأدبي، و على الأديب ألَّا يشغل نفسه بالقُرَّاء، فالسمرة ضد دعاة البساطة في اللغة الشعريَّة، و يرفض أن يكون واجب المبدع في أن يوصل أدبه إلى جميع القُرَّاء على اختلاف مستوياتهم، ونصيبهم من الثَّقافة وسعة الاطلاع .

ويدعو السمرة إلى المواءمة بين الرؤيا تعقيدا وبساطة مع اللُغة فيَقولُ السمرة:" إن الفنان يستعمل لُغة فنيَّة بها يمسك بالتجربة وهي في مدها الزاخر. ومثل هذه اللُغة الفنيَّة لا بد أنْ يكون معقدا، وليس هذا التعقيد ناجما عن تعقيد في اللُغة والصياغة ،ولكن تعقيد ناجم عن كون هذه اللُغة حافلة بالتضاد و الغموض، فالتجربة المعقدة تحتاج إلى لُغة من صنفها. و إذا كان العالِم، والصحفي أحيانا يستعملان لُغة مسطحة، ذات بعد واحد، فإن الشاعر يستفيد من كل ما في اللُغة من إمكانيات، ذلك لأن الحقيقة الشعرية التي يعبر عنها، لا يمكن التعبير عنها بغير هذه الطريقة "[2].

ونلحظ مما سبق أن آراء السمرة تتسم بالثبات فكتاب (في النقد الأدبي) صدر عام ١٩٧٤، فيما أنه أصدر كتابه (النقد الأدبي والإبداع في الشعر) عام ١٩٩٧، وهو متأثر بجملة من النُقَّاد الجدد أمثال ت.س إليوت، ومقالة كلينث بروكس (لُغة التناص

---

(١) السمرة، محمود، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط١، ١٩٧٤، ص ٤٨– ٤٩.

(٢) السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ص ١٤٠ .

الظاهري)، وكتاب (سبعة أنماط من الغموض) لوليام امبسون، ويرى أن إسهامات النُقَّاد الجدد لعبت دورا في أن يعي القرَّاء ما في اللُغة من إمكانات [١].

٣,٢ الشَّكل و المضمون:

قبل الحديث عن موقف النُقَّاد الثلاثة من مسألة (الشَّكل، و المضمون) لا بد لنا من الإشارة إلى صعوبة الفصل بين مسائل النقد الأدبي، فقضية الشَّكل والمضمون تتصل بعدد من المسائل النقدية، لكن سينحصر الحديث تحت هذا العنوان عمَّا انتهى إليه النُقَّاد من المفاضلة بين الشَّكل والمضمون، وما يتصل بهذه المفاضلة من الدعوة إلى الأدب الهادف (الالتزام) .

ويُشير السمرة إلى أنَّه يمكن أن نطلع على الآراء النقدية لطه حسين من نقده التطبيقي، فيؤكد طه حسين على ضرورة استخدام العربيَّة السليمة، والاقتصاد في الألفاظ على أن تكون الألفاظ موسيقية، ويُشير السمرة إلى أنه يمكن الاطلاع على هذا الرأي من خلال النقد التطبيقي لطه حسين في كتابه (من حديث الشعر والنثر)، و (تجديد ذكرى أبي العَلاء) [٢] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ النقد التطبيقي لطه حسين لا ينفصل عن النقد النظري ففي نقده النظري ما يؤكد ما ذهب إليه السمرة فيَقولُ طه حسين: " والجمال لا يأتي عفوا إلا في القليل النادر، وهو يحتاج في كثير من الأحيان إلى فنون من الجهد و صنوف من العناء، والى كثير من الوقت وكثير من المحاولة، والمزاولة، و المطاولة " [٣] .

أما العقَّاد كما يتضح من كلام السمرة فممن يعيرون اهتماما بالغا بالمضامين؛ فالشاعر عنده من "يشعُر و يُشعِر"[٤]، و قد نبَّه السمرة إلى أن اهتمام العقَّاد بالمضمون جاء بتأثير من النُقَّاد الرومانسيين، الذين نفروا من التكلف و الزخرف، فيَقولُ السمرة:

---

(١) السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر ، ص ١٤١ .

(٢) السمرة، طه حسين(سارق النار)، ص ٥٤– ٥٥.

(٣) حسين، الأعمال الكاملة، خصام و نقد، مجلد ١١، ص٥٧٧ .

(٤) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٧٤.

" و جعل العقَّاد الشاعر صاحب رسالة كما فعل كوليردج، فالوظيفة الرئيسية للشعر و الأدب هي ترسيخ الحرية، و الدفاع عنها "[١]، و يضيف السمرة "أن الشعر عند العقَّاد قيمة إنسانية، وليس قيمة لسانية "[٢] .

ومن الجدير بالذكر أنَّ رفض التكلف لا يقتصر على الرومانسيين وحدهم، فرفضه الإحيائيون مثل البارودي، وحسين المرصفي ومصطفى صادق الرافعي . ويعد (وردزورث) من أوائل النُقَّاد الانجليز الرومانسيين الذين أكدوا على أن الشعر خلق لا صنعة [٣] .

أما مندور فيُشير السمرة إلى أنه لا يفصل بين اللفظ والمعنى، أو الشَّكل والمضمون و يُشير السمرة إلى أن هذا الرأي الذي تبناه مندور جاء بتأثير من (كروتشه) [٤]

و يشير السمرة إلى اقتناع مندور بإن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا في اللفظ؛ فاللُغة لم تعد وسيلة للتعبير، بل هي خلق فني في ذاته، و ذلك لأن للألفاظ أرواحا يجب أن تدرك [٥].

و البحث في نقد مندور يقود إلى نتيجة مؤداها أن اللفظ يعد المادة الأولية، و هو " بمثابة الألوان للتصوير، أو الرخام للنحت، بل لا شك في أنها ألصق بموضوع الأدب من هذه المواد الأولية لموضوع فنونها، وذلك أن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ، وكثيرا ما تكون المشقة في إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ، أما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق " [٦] .

---

(١) انظر السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٧٣ .

(٢) نفسه، ص ٧٣ .

(٣) السادات، أثر النقد الانجليزي في النُقَّاد الرومانسيين في مِصر(في الشعر)، ص ٢١٧.

(٤) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٥٥ .ويُنبِّه السمرة أننا سنجد في كتاب (wellek and warren، theory of literature; Coleridge، biographia literaria ، p ١٣٠ -١٨٤) عرضاً لنظريَّة كروتشه في الشَّكل والمضمون .

(٥) السمرة، محمد مندور(شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص٥٦، و انظر مندور، محمد في الأدب والنقد، ص ١٩ .

(٦) مندور، في الأدب والنقد، ص ١٩.

ويذهب مندور إلى أن المفاضلة بين الشَّكل والمضمون كالمفاضلة بين شفرتي المقص[١] ، أي أنَّ محمد مندور يساوي في الأهمية بين اللفظ والمعنى .

ومن الجدير بالذكر أنَّ محمود السمرة لا يبتعد كثيرا عن رأي محمد مندور، فيَقولُ :"اللُغة بالنسبة للكاتب هي كاللون بالنسبة للرسام، فنحن أيضا لا نستطيع أن نتصور أن رسَّاما يمكن أن ينجح، ولو ملك الموهبة، إذا كان لا يُحِسن استعمال الفرشاة ومزج الألوان..."[٢].

وبما أن الدعوة إلى الأدب الاشتراكي أسهمت في الإعلاء من شأن المضمون على حساب الشَّكل، فلا بد من معرفة رأي كل من هؤلاء النُقَّاد في هذه الدعوة، فيُشير السمرة إلى أن طه حسين ينظر إلى دعوة الالتزام في الأدب على أنها لا تقوِّم الأدب بما فيه من جمال فني، بل بمقدار ما يخدم تحقيق المساواة في المجتمع، وبمقدار ما يوفر من حاجات مادية للشعب. و يرى أن الأدب قد يدعو إلى العدالة، والمساواة، لكن أن نلزم الفنانين بهذا، فإننا نخاطر أن يخسر هؤلاء الفنانون الصفة التي تجعل منهم فنانين، وهي الحريَّة ..حريَّة الإبداع [٣].

و يُشير السمرة إلى أن هذا التوجه يتكرر عند العقَّاد في كتاب (ساعات بين الكتب) الذي يَرفُضُ أن يكون الأدب أداة في الدعوة إلى الإصلاح الاقتصادي، و سلاحا في الصراع الطبقي، ويرى أن الاشتراكية عدوة للفن، فالفن يدعو إلى إصلاح المجتمع بطريقته الخاصة [٤]. و يتأكد رأي السمرة من خلال إشارة العقاد إلى أن الشعر "لا يفيد بما يقول على الألسنة، بل بما يسري في النفوس، و ما يحرك من

---

(١) مندور، في الأدب والنقد ، ص ١٩ .

(٢) السمرة، في النقد الأدبي، ص ٣١ .

(٣) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٥٩ . و للمزيد انظر حسين ، مجموعة الأعمال الكاملة، التجديد و التقليد، مجلد ١٦، ص ٤٥٢-٤٥٣. و انظر حسين, خصام و نقد، مجلد ١١، ص ٥٦٥.

(٤) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبية)، ص٨١- ٨٢ .

بواعث الثورة، و قد يكون خلوا من أسماء النهضة و حوادثها، و لكنه هو عوامل النهضة، و سبب من أسباب الحوادث"[١].

أما مندور فيتسم موقفه بالدينامية، فيُشير بعضهم إلى أن هذه المساواة بين ما سمَّاه محمد مندور (شفرتي المقص) تحول إلى انحياز إلى المضمون، متمثلا بالدعوات إلى الأدب الهادف، و التزام الأديب بقضايا مجتمعه، وهو ما يسمى النقد الإيديولوجي [٢].

ويَرفُضُ مندور التحديد الكلاسيكي للأدب، الذي رافق عصر النهضة العربيَّة، ذلك التحديد الذي يقسِّم الأدب إلى شعر ونثر فني. وبدلا من ذلك يتبنى تعريفين آخرين من جملة التعريفات الشائعة في الغرب التعريف الأول هو : إن الأدب نقد للحياة ،أما التعريف الثاني فلا يتعارض مع التعريف الأول بل لَعلَّه يكمله، ذلك لأنه يعني تمييز العناصر المكونة للشيء الذي ننقده، ووصف و تحديد كل عنصر، و تحديد أهميته في النسيج العام [٣] .

أما محمود السمرة فيرى أنَّ المُتعة ليست إلا نتيجة، وأنَّ غايةَ الشعرِ عرضُ التجربة الإنسانيَّة عرضاً يرسخُ في نُفوسنا قِيماً ومواقف، و إذا كانت غاية العلم تفسير الوجود فغاية الفنِ تقييمُ الوجود، متبنياً بذلك أطروحة (كوليردج) في كتابه (سيرة أدبيَّة) فالشعر عندهُ ليسَ مجرد انفعالات وأحاسيس، فأَرخَصُ أنواع الأدب قادرٌ على إثارتها، أنه رؤيا، وكشف عن أسرار الوجود [٤].

---

(١) العقَّاد، الأعمال الكاملة، ساعات بين الكتب، مجلد ٢٦، ص ٢٠٧.

(٢) للمزيد انظر برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ١٨٢ . البازعي، استقبال الآخر، ص ١٢٠. و زكي، أحمد، النقد الأدبي الحديث(أصوله واتجاهاته)، دار النهضة العربية، ١٩٨١، ص ٢٠٩

(٣) مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مِصر، د.ت، ص ٢٠ .

(٤) السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ص ١٢٧ .

و لا يفصل السمرة بين الشكل و المضمون، أو النظرية الخلقية(المضمون) Moral Theory، و نظرية الشكل Formal Theory[1]، فيقول: "و إنه لمن الصعب الإيمان بأي نظرية من نظريات الشكل دون أن يستعمل المرء، ضمنا أو صراحة، معايير خلقية يسند بها النظرية...كما أنه ليس بالإمكان الإيمان بنظرية خلقية دون الاستعانة بأمور تتعلق بالشكل. و قيمة العمل الأدبي إنما يُحكَم عليها بمقدار مساهمة العمل الأدبي في ازدياد معرفتنا بالنفس الإنسانيَّة. لكن إذا حددنا أنفسنا بمناقشة الناحية الأدبية في الأثر الأدبي، فإن علينا أن نبين أولا أن هذا الأثر الذي نناقشه هو أثر أدبي و لا يمكن أن نقوم بهذا العمل دون استعمال مناقشات متعلقة بالشكل. إن نظريات الشكل التي تكون معزولة عن الإنسان، تجعل الأدب عديم القيمة. و النظريات التي تكون معزولة عن نظريات الشكل، ليست نظريات أدبية مطلقا"[2].

٤,٢ سُلطة علماء اللُّغَة والنحو على النقد :

لقد التفت السمرة في مؤلفاته إلى موقف النُقَّاد الثلاثة من، الأخطاء الإملائيَّة واللُغَويَّة التي يقع فيها الأدباء، ولَعلَّ هذه المسألة تتصل بالدعوات القائمة على التهاون في شان الصياغة الأدبيَّة واقتصار النظر إلى مدى قدرة المبدع على إيصال أدبه إلى أكبر قدر من القُرَّاء، متجاهلين بذلك ما يقع فيه الأديب من أخطاء إملائيَّة، ولُغَويَّة، حتى أنَّ بعضهم ضحى بالعربيَّة الفصيحة، و دعا إلى اللُغة العاميَّة في الأدب.

ويُشير السمرة إلى أن طه حسين يَرفُضُ بشدة استعمال اللُغة العاميَّة لأنها تفتقر إلى أبسط الشرائط التي تجعل منها لُغة، وتحتل اللُغة العربيَّة مكانة رفيعة في أدبه

---

(١) السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر، ص٢٥. مع العلم أن كلمة خلقية لا تعني التقيد بقيم خلقية معينة، فالنظرية التي تكمن وراء جان جينيه لسارتر نظرية خلقية، ويتحدث فيها سارتر عن كاتب يمجد حياة اللصوص، و القتلة، والشواذ، وبنات الهوى، فخلقية تضم لا خلقية من حيث نظرة المجتمع، والشكل لا يعني التقيد بأي فكرة عن الشكل الأدبي، أو التعصب لها، و مثال ذلك أن نظرية إزرا باوند في الأدب هي نظرية شكل بمجملها مع أنه قد نصَّب نفسه لتحطيم كثير من أوزان الشعر التقليدية. انظر نفسه، ص٢٥.

(٢) نفسه، ص ٢٨-٢٩.

فهو يرى أنَّ على العرب أنْ يتعلموا اللُغة الفصيحة لا لأنها لُغة الدين فقط، ولا لأنها لُغة الأجداد، بل لأنها اللُغة القومية، ومقوم أساس من مقومات الشخصيَّة المصريَّة. و ليست اللُغة العربيَّة ملكا لرجال الدين، بل هي ملك لكل أبناء الأمة. و هنا يدعو طه حسين إلى تبسيط الفصحى، ويرى دراسة النحو ترفا يجب أن يقتصر تعلمه على المختصين فيه وهم قلة. و يذهب أبعد من هذا، فيرى إعفاء معلمي المدارس من التعمق في دقائق النحو. و يَقولُ السمرة :"و نحن لا ندري كيف يستقيم قوله هذا مع موقفه في نقده التطبيقي، الذي لم يكن يتسامح فيه مع أي خطأ نحوي أو لغوي"(١).

ويُشير السمرة إلى أن هناك اتفاقاً بين طه حسين، والعقَّاد في هذا الباب، فالعقَّاد يقف بشراسة ضد القائلين بأن تكون العاميَّة هي لُغة الأدب، ويرى العقَّاد أنَّ الشيوعيين هم من يتزعم هذه الدعوة التي تهدف إلى كسب العامة ويرى أنَّ اللغة العاميَّة لُغة الجهل، كما لا تصلح اللهجات إلى أن يكتب بها أدب رفيع (٢)، و يؤمن العقاد بأنه لن يأتي اليوم الذي تستوعب فيه قوالب السوق كل ما يخطر على قرائح العبقريين، و يختلج في ضمائر النفوس، و يتردد في نوابغ الأذهان، كما أن العامية لا تفهم في كل الأقطار(٣).

لكن السمرة يُشير إلى وجود تناقض في آراء العقَّاد، فيَقولُ السمرة :" و نحن إذا نظرنا في رأي العقَّاد في ما هو خاص بالمصريين، و أدبهم نَجِده يردد كلام (رينان)، و آراء دعاة الفرعونيَّة في دعوتهم للعاميَّة، واعتبارهم الأغاني الشعبيَّة أدبا رفيعا، حتى أوشك أن يكون منهم، وقد بلغت الفرعونية أوجها بين عامي ١٩٢٦-١٩٢٩. و كثيرا ما نجد العقَّاد يتناقض في آرائه، ففي الوقت الذي يرى فيه أن العاميَّة لا تصلح لأن يكتب فيها أدب رفيع، نَجِده يرى أن في الأغاني الشعبيَّة في الصعيد جمالا يصل بها إلى درجة أن تكون شعرا جيدا. فهؤلاء الصعايدة الفلاحون ما زالوا يحتفظون

---

(١) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص٣٠.

(٢) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ٨٣.

(٣) للمزيد انظر العقَّاد، الأعمال الكاملة، ساعات بين الكتب، مجلد ٢٦، ص ١٥٩-١٦٤.

بالعادات الفرعونية، ومنها الأغاني الشعبية، على الرغم مما مر بهم من تغيرات دينية، وحياتية "[1].

وعند العودة إلى النتاج النقدي للعقاد، نَجِده يتحدث عام ١٩٢٧ في مقال نشر في (ساعات بين الكتب) عن الأدب الشعبي، وما يدعو إلى التوقف عند هذا الحديث هو ما نَجِده من تناقض بين ما حدثنا عنه السمرة حول موقف العقاد من الأدب الشعبي، وما يُفهم من كلام العقَّاد إذ يقول:" إن الأغاني الشعبية عندنا يَعظُم نصيبُهَا من المعاني الحسيَّة، ويقل نصيبها جدا من المعاني الروحية، وتساءلنا: هل نسمع من العبقريَّة المصريَّة نغمة جديدة في الشعر إذا اتصلت حياة الشعب بالحياة المهذبة، و اتسع الأفق أمام هذه العبقريَّة فلم يبق محبوسا في مجال تلك الخواطر التي تطرق نفوس العامة، و تردد في الأسواق !و لم نقطع برأي في الجواب؛ لأن الماضي لم يخبرنا في هذا النحو بخبر اليقين، والحاضر رهين بما بعده، وهو لم يزل مجهول المصير "[2]. فلا نفهم من كلام العقَّاد إعجابا بالأغاني الشعبية، و إن كان قد أعجب بالأغاني الشعبية، فهو رأي في باب لا شأن له بالأدب، ويعكس ذوقا شخصيا ميَّالا للأغاني الشعبية التي تندرج تحت مسمى (الفلكلور الشعبي) المتوارث، و هو جزء من التراث الحضاري المصري ولا يمتلك العقَّاد أو غيره الحكم برفضه، أو الدعوة إلى الابتعاد عنه.

و يُشير السمرة إلى أن مندور من المعارضين لحضور المقياس اللغوي لعقد مفاضلة بين الأدباء، ويذهب إلى أن أولئك الذين فضَّلوا شعر القدامى، إنما فضلوه لأسباب نحوية، ولُغَويَّة، وإن هؤلاء لا صلة لهم بالشعر الحق، ولذلك فإن مندور يَرفُضُ أن يعتبرهم نقَّاداً [3].

و يشير السمرة إلى الدور الذي قامت به كتابات الآمدي في تحرير النقد الأدبي من سيطرة اللغويين، منبها إلى أن هذه الظاهرة استرعت اهتمام(جرونباوم)، وذلك في مقالة النقد الأدبي العربي في القرن العاشر الميلادي، و لا يستبعد السمرة أن يكون

---

(١) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ٨٣، ٩٧ .

(٢) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، ساعات بين الكتب، مجلد ٢٦ ، ص ١٨١ .

(٣) السمرة، محمد مندور(شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٣٣ . للمزيد انظر مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص ٦٠-٦١ .

مندور قد اطلع على هذه المقالة، حيث يتفق (جرونباوم)، ومندور في رأيهما مع الآمدي[١].

أما السمرة فنستطيع أن نعرف رأيه في هذه المسألة من خلال نقده التطبيقي، فهو يبدو معجبا باللغة التي يستعملها عرار لبساطتها، واقترابها من لغة الناس الذين يعيش بينهم، لا يعير اهتماما لما يرد في شعر عرار من أخطاء لُغويَّة، و عروضيَّة، فاللغة التي يستعملها عرار "رغم محليتها ...و رغم بعض الأخطاء اللغوية، و العروضيَّة حافلة بالحياة، تفتح عيوننا على عيوب في المجتمع، وقد نمر بها دون أن نحس بها، و إذا أحسسنا بها، قد يكون هذا إحساساً عابراً. و لكنها في هذا الشعر دفقات قويَّة، تنبه العقل، والنفس، والأعصاب"[٢].

لكن في الأدب الحديث نستطيع أن نقرأ شيئا من الأغاني الشعبيَّة في بعض القصائد تحت ما يُسمى بالتناص، و تعتمد في نجاحها على مدى براعة الشاعر و حسن توظيفه لهذه الأغاني، كما أن ورود بعض الكلمات العامية تشكل إضاءة من بعد آخر تابع للبعد الذي ينتمي إليه النص، وقد تسهم في لفت أنظار المتلقين، وقد تسهم في خلق عنصر من الألفة بين القارئ و النص .

كما أن السمرة يجيز استخدام اللغة العامية في القصة، فخير أسلوب عنده هو" الأسلوب الطبيعي الأسلوب البسيط المليء بالحيويَّة. و لكن يجوز في بعض المواقف استخدام بعض الزخارف الأسلوبيَّة، أو بعض الألفاظ أو التعابير العاميَّة، إذا كان هذا يخدم موقفا فنيا في القصة، ويساعد على رسم شخصيَّة من الشخصيات"[٣].

٥,٢ الترجمة :

يُشير السمرة إلى ما ذهب إليه مندور في كتاب (النقد و النقاد المعاصرون)، من استحالة ترجمة الشعر من لُغة إلى أخرى دون أن يفقد الشعر سحره كما أنه من المستحيل أن ينقل النثر ما في الشعر من معان، ويشك مندور في فائدة ترجمة الشعر

---

(١) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٣٣ .

(٢) السمرة، دراسات في الأدب و الفكر، ص ١٢٥ .

(٣) السمرة، في النقد الأدبي، ص ٣١ .

الأوروبي إلى العربيَّة كما تفعل جماعة الديوان، ويؤكد أن الشعر يجب أن يقرأ بلغته الأصليَّة [١].

لكن عرض رأي مندور بهذه الصورة لا يغني عن التوقف على ما ذهبت إليه جماعة الديوان، والنظر في مبررات ما ذهبوا إليه، ومن ثم المرور على رأي مندور، والدوافع التي كانت وراء رفضه لترجمة الشعر.

أما جماعة الديوان فنجد عبد الرحمن شكري يؤيد ترجمة الشعر، ويتفق العقَّاد معه في هذا؛ فشعر العاطفة والوجدان واحد في كل الأقاليم، والشعر عند العقَّاد قيمة إنسانية لا لسانية، فإذا جاءت القصيدة جيدة في الشعر فهي جيدة في كل لُغة، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزاياها الشعريَّة بالترجمة، إلا على فرض واحد وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه، لكنه إذا ساواه في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة، أو المصنوعة [٢].

فلا بد إذن من الانسجام بين المُتَرجِم والمترجَم عنه، لكن إلى أي حد يمكن أن يتحقق هذا الانسجام؟ فالأنماط الصوتية خاصة باللُغة التي تكتب بها، و هي تابعة للتراكيب الخاصة بتلك اللُغة، وسياقاتها، ودلالات ألفاظها، وقد أفاض في ذلك أصحاب المدرسة الشَّكلية الروسية، ومدرسة براغ، وأقطاب البنيوية في فرنسا وأمريكا، لكن أهم قضية أثارت الخلاف بين هؤلاء هي استقلال الإيقاع عن معنى العمل الفني، أو عن الدلالة [٣] .إذن من غير الممكن أن يترجم نص ما مهما بلغ التساوي بين كاتب النص و المترجم دون أن يفقد شيئا منه، أو يُضَاف له شيء ليس فيه .

---

(١) السمرة، محمد مندور(شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ٥٨ ، وانظر مندور، محمد، النقد والنُقَّاد المعاصرون، نهضة مصر، د.ت، ص ١٤٣- ١٤٥ .

(٢) السادات، أثر النقد الانجليزي في النُقَّاد الرومانسيين قي مصر (في الشعر) ،ص٢٢١- ٢٢٢.

(٣) العناني، محمد، الترجمة الأدبيَّة بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٧ ، ص ٩٣ .

فالإيقاع يلعب دورا بارزا في تقديم المعنى المتولد في النص "فالإيقاع مجرد مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر واجتماعيته، فيأتي بطيئا أو سريعا، طويلا أو قصيرا "[١]، كما يمثل الإيقاع "حالة نفسية، وحالة زمانية، وحالة مكانية أحيانا " [٢] وبما أنه لا يمكن الفصل بين الكلمة والوزن، فلا بد من الإقرار باختلاف الإيقاع من لُغة إلى لُغة، وما يترتب عليه من تغير في الدلالات التي ينقلُها الإيقاع .

وعند البحث في المصادر النقدية التي أثرت في رأي مندور حول ترجمة الشعر نسترشد بإشارة السمرة إلى تأثر مندور بآراء (كروتشه) حول الشكل، والمضمون[٣]، وبناءً عليه نجد تشابها بين آراء مندور في كتاب (النقد و النقاد المعاصرون)، و (كروتشه) في كتاب(علم الجمال)، فيرى (كروتشه) "استحالة الترجمة من حيث يراد بها نقل المضمون من قالب عبارة إلى قالب أخرى...إننا نستطيع أن ننشئ منطقيا ما سبق أن أنشأناه بداية على صورة جمالية فحسب، ولكننا لا نستطيع أن نأتي بمضمون له صورة الجمالية...فكل ترجمة إما تنقص من الأصل أو تفسده...لقد قيل: إن الترجمة إما قبيحة أمينة،وإما جميلة كاذبة، وهذا القول يصور الإحراج الذي يعترض كل مترجم، فليست التراجم غير الجمالية سواء منها التي تنقل النص الحرفي، أو توضع قبالة المتن، أو تقوم لتأويل جملة، إلا مجرد شروح للأصل " [٤] .

أما جهود السمرة في هذا الباب فهي غاية في الأهميَّة[٥]، حيث قدم نوعين من الترجمة: النوع الأول :الترجمة التوصيليَّة (Communicative) و يهدف المترجم في هذا النوع من الترجمة إلى توصيل المعنى الأصلي فحسب، فينصب اهتمامه على

---

(١) مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط٢ ، ١٩٩٠، ص ٦٣ .

(٢) بزون، أحمد، قصيدة النثر العربي، مؤسسة دار الفكر الجديد بيروت،ط١ ، ٢٠٠٣، ص ٦٣.

(٣) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٥٥ .

(٤) كروتشة، بندتو، علم الجمال، ترجمة: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، ١٩٦٣، ص ٩٠ .

(٥) فترجم القصة السيكولوجية لليون ايدل، المكتبة الأهلية بيروت، ١٩٥٩. وهنري جيمس لليون أيدل، المكتبة الأهلية بيروت ، ١٩٦١. وأرنست همنغوي لفليب يونغ، المكتبة الأهلية بيروت، ١٩٦١ . وروائع التراجيديا في أدب الغرب لكلينث بروكس، دار الكتاب العربي، ١٩٦١ . وفن المسرحية (مراجعة) لمليت، دار الثَّقافة بيروت، ١٩٦٦.

أشراط الإحالة (reference) أي التركيز على إحالة قارئ النص الأصلي، وأقرب الأمثلة عليها ما يسمى بترجمة الأخبار أو ترجمة لُغة وسائل الإعلام [١]، وقد أدرك السمرة من البداية إشكالية ترجمة المصطلحات العلميَّة، و السبب في هذا أنَّ "في اللغات الأوروبيَّة مصطلحات قد اتخذت معاني ثابتة استقرت عليها، أما لغتنا فما زالت مفتقرة إلى هذا الاستقرار، والجهد فيها فرديا، وقلَّما يتفق الأفراد " [٢].

وهذا ما دفع السمرة في كتاب القصة السيكولوجية لليون أيدل إلى اجتناب استعمال مصطلحات ما زالت غائمة تحير أكثر مما تفهم، ولم يستعمل منها إلا ما زال متداولاً شائعاً [٣] .

أما النوع الثاني فهو الترجمة الأدبيَّة، وفي هذا النوع من الترجمة قد يكون المترجم إحاليًّا محضاً (Referential)، وقد يكون أدبياً يتضمن عناصر بلاغيَّة، وبنائيَّة وموسيقيَّة، وهذا ما يتطلب مقارنة دائبة على جميع المستويات بين اللغات خصوصا في علم التراكيب (Syntax)، والتداوليَّة (Pragmatics)، وعلوم اللغات الثَّقافيَّة، والنفسيَّة، والاجتماعيَّة، التي تعتبر تخصصات مشتركة [٤]. أما الترجمة الإحاليَّة فنجدها إلى جانب الترجمة التوصيلية في كتاب متمردون أدباء و فنانون، حيث يطلع السمرة القارئ على مضامين الأعمال الأدبية التي ينقدها، أما الترجمة الأدبية المحضة، و الترجمة الأدبية التي تنطوي على عناصر بلاغيَّة و وبنائيَّة و موسيقيَّة فنجدها في بعض المواضع في كتاب القصة السيكولوجيَّة.

---

(١) انظر العناني، الترجمة الأدبيَّة بين النظرية والتطبيق، ص ٨-٩ .

(٢) أيدل، ليون، القصة السيكولوجية، ترجمة: محمود السمرة ، المكتبة الأهلية بيروت، ١٩٥٥ ، ص ٩ .

(٣) نفسه، ص ٩ .

(٤) العناني، الترجمة الأدبيَّة، بين النظرية والتطبيق، ص ١٠ . وتجدر الإشارة إلى توقف عدد النقاد الأردنيين على جهود السمرة في الترجمة مثل علي الشرع و صدقي خطاب .أنظر الكركي, محمود السمرة (الناقد ، والمثقف ، والإنسان)، ص ٢٨-٣١ ، ٦٩-١٠٠.

٦,٢ الوَحدة العُضويَّة :

لقد توقف السمرة على رأي النُقَّاد الثلاثة في قضيّةَ الوَحدة العضويَّة، فيُشير السمرة إلى اتفاق طه حسين والعقَّاد على أن القصيدة العربيَّة القديمة تفتقر إلى الوحدة العُضوية[١]، إلا أنَّ طه حسين تراجع عن هذا الموقف عام ١٩٣٥ إلى أنَّ تفكك القصيدة العربيَّة، واقتصار وحَدتِها على الوزن والقافية دون المعنى، أسطورة [٢] .

ويرى السمرة أن التغير في رأي طه حسين هذا جاء للرد على المستشرقين، و إثبات أن الأدب العربي تال للأدب اليوناني، ومتفوق على الأدب الفارسي، و الروماني [٣]. والطريف في الأمر أنَّ طه حسين وليثبت أفضليَّة الأدب العربي على الفارسي والروماني، يلجأ إلى الحديث عما أحدثته ذاكرة الرواة في الأدب العربي من الاختلاط، والاضطراب. و هل نستطيع مع هذه الحجة إثباتاً لأفضليَّة الأدب العربي ؟

ولكن ذهب بعضهم إلى أنَّ الوَحدة العضويَّة متحققة في القصيدة العربيَّة، معتمدين على المؤثرات الاجتماعيَّة، والبيئيَّة التي أثَّرت في صياغة الشعر الجاهلي، من خلال الكشف عن مضامينه، وصلتها بطبيعة الحياة، والعصر، والبيئة، التي عاش في ظلها الشاعر الجاهلي. ويصل من ذلك إلى نتيجة مؤداها أن في الشعر الجاهلي وحدة فكرية، يمكن أن يطلق عليها وحدة الصراع من أجل الحياة، أو البقاء على قيدها[٤].

ويحدثنا السمرة عن موقف عدد من النقاد المصريين من نظرة العقَّاد للوحدة العضويَّة، مثل عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم في كتاب (في الثَّقافة المصريَّة) ويُشير الباحثان إلى أن النُقَّاد قد أساؤوا فهم الوحدة العضويَّة، فالوحدة العضويَّة في

---

(١) السمرة، طه حسين(سارق النار)، ص٥٢.

(٢) السمرة، طه حسين(سارق النار)، ص٥٢. و للمزيد انظر حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، ط ١٤، د.ت، ص (١/ ٣٠-٣١)،(٢/ ٨).

(٣) السمرة، طه حسين(سارق النار)، ص ٥٣ .

(٤) عشماوي، محمد، قضايا النقد الأدبي، دار المعرف الجامعية، د.ت، ص ١٨٠-١٨١.

نظرهم ذلك الانسجام بين الشَّكل، والمضمون في العمل الفني، وليست الوحدة (الموضوعيَّة) التي ذهب إليها النُقَّاد [١].

ويرى عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم أن العمل الأدبي يشكل كائنا عضويا حيا، وينظرون إلى المعاني على أنها قيم متجردة لا تصلح مادة للعمل، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة، ويؤكدان على ضرورة خلق تفاعل حقيقي في داخل العمل الأدبي، ليحقق تكامل العمل، ويخلق في النهاية كائنا عضويَّاً حيَّاً [٢] .

ويُشير السمرة إلى وضوح تأَثُر العقاد و جماعة الديوان بالنُقَّاد الانجليز مثل كوليردج وهزلت، ومن ذلك تأكيدها على أنَّ الوحدة العضويَّة في القصيدة تتحقق من خلال الخيال [٣].

ويُشير السمرة إلى هذا التأثر واضعا بين أيدينا ما يؤكده، ففي كتاب (الديوان) الكثير من الشواهد التي يؤكد من خلالها أصحاب مدرسة الديوان على أهمية الوحدة العضوية في القصيدة، فالعقَّاد يعيب على الناقد النظر إلى البيت على أنه قائم بذاته، لا عضوا متصلا بسائر أعضاء القصيدة، وهذا عنده" أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة، وتَقَطُع النفس فيها، وقصر الفكرة، وجفاف السليقة...وهذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافِلَه، أو وسطه قمته، لا كالبناء المقسَّم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته، وسكانه، ومزاياه" [٤].

وعلى الرغم من إشارة السمرة إلى تأثر العقَّاد بمفهوم الوحدة العضوية عند النقاد الرومانسيين، إلا أنَّ العقَّاد لم يحسن تطبيقها، وذلك عندما اشترط ضرورة اتخاذ أبيات القصيدة ترتيبا أحاديا غير قابل للتبديل، فعاب سمة التفكك في قصيدة أحمد شوقي في رثاء مصطفى كامل، ولَعلَّ هذا يعود إلى ما عرف عنه من ميل عن أحمد شوقي. إذن

---

(١) السمرة، العقاد (دراسة أدبية)، ص ٨٧-٨٨ .

(٢) أنيس، في الثَّقافة المصرية، دار الثَّقافة الجديدة، ط٣، د. ت، ص ٤١ .

(٣) السمرة، العقاد (دراسة أدبية)، ص٧١ ،٨٦ .

(٤) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، الديوان في النقد والأدب، مجلد٢٤، ص ٥٨٦.

فتأثر العقَّاد بمفهوم الوحدة العضوية عند النُقَّاد الرومانسيين اقتصر على الجانب النظري دون أن يحقق نجاحاً في الجانب التطبيقي .

ويبدو السمرة رافضاً لوجود الوحدة العضوية في القصيدة العربيَّة القديمة، فهو يَقولُ :" هذه الوحدة العضوية لا تتحقق في رأيي إلا إذا كان الكلام متصلا، ولهذا فإن من العسير تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة العربيَّة، إلا إذا كانت حكاية متصلة ،على الرغم من كل ما قيل في شأن هذه الوحدة " [١] .إلا أنَّ هناك فارقا بين ما يعرف بوحدة الموضوع، والوحدة العضوية، أو البنية الحية التي تتفاعل لتخلق العمل الأدبي.

ويوجد توافق لافت بين الإرث الرومانسي، ونظرة النُقَّاد الجدد لمسألة الوحدة العضوية، ويبدو لي أن السمرة من المؤيدين لأهمية الخيال في تحقيق الوحدة العضوية، إلا أنه يرفض أن تكون القصيدة العربيَّة قد حققت الوحدة العضوية، ويُشير السمرة في كتابه (النقد الأدبي والإبداع في الشعر) ١٩٩٧، إلى أن النُقَّاد الجدد يؤمنون بأن الخيال (imagination) هو القوة المشكلة التي تجمع العناصر الفنية بعضها إلى بعض لتجعل منها كلا فنيا . كما أنهم يؤمنون بأن الخيال الخالق، وليس المنطق من يحقق الوحدة العضوية في العمل الفني [٢].

ويُشير السمرة في هذا السياق إلى كتاب (دراسات في تركيب الشعر) لكلينث بروكس الذي يتساءل إذا ما أمكن تحقيق وحدة القصيدة عن طريق وحدة عقلية، أو وحدة منطقية، أم تُحقق هذه الوحدة عن طريق وحدة النغم، فهل تحقق القصيدة صدقها في صدق علمي أو فلسفي؛ أم تجد صدقها في صدق درامي؟ وهل تحقق القصيدة وحدتها عن طريق عبارات متصلة ببعضها اتصالا منطقيا، أم تُحقق هذه الوحدة عن طريق مواقف متشابكة متصل بعضها ببعض اتصالا دراميا ؟ [٣]

---

(١) السمرة، محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)، ص ١٣٣- ١٣٤ .

(٢) السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر، ص ١٢٥ .

(٣)Cleanth Brooks، the well wrought Urn :studies I the structure of poetry. نقلا عن السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر ، ص ١٢٥.

أما إشارة السمرة إلى موقف مندور من الوحدة العضوية، فاقتصر على وحدة الحبكة (الموضوع) في المسرحية [١]. إلا أنَّ الوحدة العضوية في القصيدة كانت من أهم القضايا التي توقف عليها مندور، فهو في الميزان الجديد ١٩٤٤ ينظر إلى الأدب على أنه صياغة لموقف إنساني، وفي تلك الصياغة "يتركز موقف الكاتب مما أمامه من عالم النفس أو عالم الطبيعة...ومن تمازج العنصرين تخرج الصورة التي تحقق وحدته النفسية، أو تصل بينه وبين العالم الخارجي "[٢].

وفي عام ١٩٦٢ في ندوة أقيمت حول الشعر الجديد، نشرت ضمن مجموعة مقالات وندوات حررها وقدم لها محمد كامل الخطيب، نجد مندورا يُشير إلى تحول في الذوق العام، ويرى أن مفهوم الوحدة العضوية يتسع ليصبح وحدة في الفكر، والعاطفة والموسيقى، وفقا للموجات الشعورية عند الشاعر، بعد أن كانت الوحدة العضوية تعني وحدة الفكر، والمضمون، والسياق [٣].واللافت في رأي محمد مندور أنه يفصل بين الوحدة العضوية، والوحدة الموضوعية "...وكثير من الشعراء الجدد ممن يتناولون في تجاربهم موضوعات قصصية، ودرامية تتحقق في شعرهم الوحدة الموضوعية، و العضوية، و الموسيقية " [٤].

لكنَّ مندوراً في (النقد والنُقَّاد المعاصرون) يَقولُ: " إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية، و فن القصة والأقصوصة. و أما في شعر القصائد فلا ينبغي أن يطالب بها إلا في الشعر الموضوعي ذي الطابع الواقعي...أما الشعر الغنائي الخالص أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديما أو تأخيرا في نسق أبياتها"[٥] ونلحظ أن فهم مندور للوحدة العضوية لا يتجاوز مفهوم أرسطو لها، و يتعدى السمرة هذا الفهم؛

---

(١) السمرة، محمد مندور(شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث) ، ص ٩٤ .

(٢) مندور، في الميزان الجديد، ص ١٣٧- ١٣٨ .

(٣) الخطيب، محمد كامل، قضايا وحوارات النهضة العربية (نظرية الشعر)، القسم الأول (مقالات)، منشورات وزارة الثَّقافة السورية، ١٩٩٦، ص ٣٣٦ وما بعدها.

(٤) نفسه، ص ٣٣٧ .

(٥) مندور، النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١١٨.

فالعمل الأدبي عنده يمكن أن يكون " كلا لتوافر وحدة الموضوع، أو وحدة الحالة النفسية فيه، وهي الوحدة المثالية التي نجدها في آثار الرومانسيين، والرمزيين"[١].

و يختلف السمرة مع (ادجار الن بو) بشأن الوحدة العضويَّة إذ يقول: " إننا نخالف (بو) في أن القصيدة الطويلة هي عدد من القصائد القصيرة، و نقول إن القصيدة الطويلة فيها أجزاء مضيئة، وهذه الأجزاء المضيئة هي التي تبقى عالقة في ذهننا بعد أن ننتهي من قراءتها، ونطويها ويمر الزمن عليها، والخطأ الكبير أن نتوهم أن هذه الأجزاء المضيئة منفصلة عن بعضها بعض، وليست متصلة"[٢].

ولعل تحقيق الوحدة العضوية من مهام المُبدع الأخير(الناقد)، فمن خلال الخيال الخلَّاق يستطيع أن يقدم الوحدة العضوية، بعد أن يعمل على إعادة إنتاج الأثر الأدبي، من خلال الربط بين العناصر التي يقوم عليها، للكشف عن الرؤيا، ومن الجدير بالذكر أنَّ المجهود الملقى على عاتق الناقد يزداد كلما كانت هذه العناصر متباعدة ويصعب الربط بينها، و يُخشى على الناقد في هذه الحالة من إيجاد علاقات قد تكون مفتعلة ولا يحتملها العمل الأدبي، أو حتى الحكم بانعدام هذه الوحدة في حال عجز الناقد عن إدراكها.

٧,٢ النقد بين العلم والفن :

شُغِل السمرة بموضعة النقد بين طرفي نقيض(العلم، والفن) ولَعلَّ هذا ما دفعه إلى تتبع نظرة النُقَّاد الثلاثة لهذه المسألة وانعكاس هذا التطور على نقدهم، فيُشير إلى أن طه حسين بدأ " وهو يريد من النقد أن يكون علما، وانتهى إلى أنه فن فيه نكهة العلم ،لذوق الناقد الدور الأول فيه" [٣] .

وكان السمرة قد نبَّه إلى أننا نستطيع أن نلمس هذا التطور الذي مر به طه حسين إذا تتبعنا آراءه في كتاب (تجديد ذكرى أبي العَلاء)١٩١٤، مرورا بكتاب حديث الأربعاء، و تحديدا المقالات التي نشرت بين عامي ١٩٢٢- ١٩٢٤، وآراءه في

---

(١) السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر، ص ٣٢-٣٣.

(٢) نفسه، ص ٣٨.

(٣) السمرة، طه حسين (سارق النار)، ص ٤٣ .

كتاب في الشعر الجاهلي ١٩٢٦، وصولا إلى عام ١٩٣٣ حيث تقع خصومة بين العقَّاد وطه حسين حول تحول النقد إلى علم بعد ظهور مدرسة التحليل النفسي، فيولي طه حسين أهمية كبرى لذوق الناقد في كتابه عن حافظ وشوقي ١٩٣٣، و يظهر هذا الميل في المقالات المنشورة في حديث الأربعاء ١٩٣٥ [١] .

ويجد الباحث عند تتبع هذا التطور تلك الدقة التي يتسم بها رأي السمرة في تحول وجهة نظر طه حسين؛ فعند العودة الى كتاب تجديد ذكرى أبي الَعلاء نجد طه حسين يَقولُ :" أبو الَعلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل على إنضاجها الزمان، والمكان، و الحال السياسية، والاجتماعية، و الحال الاقتصادية " [٢].

ويحرص طه حسين في كتابه على ذكر أثر امتزاج العرب بغيرهم من الأجناس في تكوين الشخصية العربيَّة، ولا يفوته الحديث عن(شعب أبي الَعلاء) فهو يتكون من شعوب كثيرة امتزجت سويَّة "و لأسباب مختلفة منها السياسي، والاجتماعي، والديني، و الاقتصادي فقد كانت بلاد الشام إبان الفتح الإسلامي، آهلة بالشعوب المختلفة، من الآراميين، والنبط، والعبرانيين، والروم، و لما فتح الله على المسلمين هذه البلاد ...كانت المصاهرة، والاسترقاق فنشأ الجيل العربي المخالط لهذه الأجيال المختلفة، جيل جديد لم يكن الزمن ليعرفه من قبل" [٣] .

ومن ينظر في كتاب طه حسين عن أبي الَعلاء يجده مشغولا بدراسة الزمان ،والمكان، والجنس الذي ينتمي إليه أبو الَعلاء، وهذه كلها تدفعه إلى البحث عن أثر هذه العناصر على أدبه، فالغموض في اللزوميات مصدره شيء في نفس الشاعر، فهو يرى أن أبا الَعلاء "وحشي الغريزة، أنسي الولادة " [٤] .

وهو يحيل الاختلاف بين شعر المتنبي والمعري إلى الاختلاف في الطباع الشخصية التي يتسم بها كل من الشاعرين؛ "فالفروق ظاهرة بين الرجلين، في سيرتهما، وأخلاقهما، ولها الأثر العظيم في شعرهما، فكان المتنبي متكبرا...لا يأنف

---

(١) السمرة، طه حسين (سارق النار)، ص ٣٧- ٤٢ .

(٢) حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، ط٦، ١٩٦٣، ص ١٦.

(٣) نفسه، ص ٣١ .

(٤) نفسه، ص ٢٠٦.

أن يسترزق بالشعر، أما أبو الَعلاء فكان متواضعا...يأنف أن يكون لأحد فضل عليه فنجد المال اندفع بالمتنبي إلى الكذب، وجعل حكمته صنعة، وفلسفته شركا لاصطياد الأموال. والاستهانة بأمر الدنيا جعلت أبا الَعلاء حريصا على الصدق...فكانت حكمته صادقة، وفلسفته فطرية ومن هنا استجاب المتنبي إلى الخيال، وامتنع أبو الَعلاء عليه..." [١] .

ويُشير السمرة إلى تأثر طه حسين بكل من (سانت بيف)، الذي يعد مثالا للناقد الذي يهتم بالغوص في شخصية الشاعر، و(تين) الذي يرى في الشاعر نتاجا للعصر والبيئة والجنس، و(جول ليمتر) الذي لا يهمه إلا الجانب الفني في الشعر، و أثر الشعر في نفس القارئ، وتظهر هذه التوجهات في كتاب حديث الأربعاء [٢].

و للتأكد في مدى دقة هذه التوجهات لا بد من البحث في النقد التطبيقي لطه حسين، و هذا يعطي فرصة المقارنة بين الجانب النظري و التطبيقي لهذه المسألة، ويتبين عند البحث مدى واقعية ودقة ما ذهب إليه السمرة، لأن طه حسين يهتم بشخصية الشاعر في عدد من المواضع منها "و إذا أردت أن تدرس شاعرا من الشعراء فعلى أي قاعدة تعتمد في هذا الدرس ؟ على شخصية الشاعر قبل كل شيء. ذلك أن الشاعر يتمثل في شعره إلى حد ما، فإذا كان الشاعر مجيدا حقا، فشعره مرآة نفسه و عواطفه، ومظهر شخصيته كلها، بحيث تستطيع أن تقرأ قصائده المختلفة ،فتشعر فيها بروح واحد، ونفس واحد، وقوة واحدة " [٣].

وعندما يتحدث طه حسين عن شخصية مجنون ليلى يخلص إلى النتيجة التالية"و إذا كان المجنون قد أنفق حياته بين الجنون والإغماء، فليس يسيرا أن نتبين شخصيته و لون نفسه، ولا أن تتميز عواطفه وخصاله، فليس له عاطفة ولا خصلة، و إنما هو مريض أو مغشي عليه، و إما مجنون؛ أو قل : إن الجنون والمرض هما اللونان

---

(١) حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٢٠٩ . و قد لا يبدو مقنعا الربط بين التكبر وعدم الأنفة من التكسب بالشعر عند المتنبي .

(٢) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٣٧ .

(٣) حسين، حديث الأربعاء، ص(١ / ١٧٨-١٧٩) .

اللذان يميزان نفسه، و يحددان شخصيته " [١].فهو حريص أشد الحرص على أن يبين الخصائص، والسمات الشخصية للأديب الذي يدرسه.

وتتضح عناية طه حسين بأثر العصر، والبيئة، والجنس، فالبيئة الحجازية شهدت دون بيئة الشام والعراق ظهور الغزل العذري، والصريح، مع تفرد البادية بظهور الشعراء العذريين، فجميل كان بدويا من وادي القرى، أما قيس ابن ذريح فيعيش في بادية المدينة، والمجنون يعيش في بادية نجد، أما أصحاب الغزل الصريح فمن أهل الحاضرة، فعمر ابن أبي ربيعة كان مكَّيا، أما الأحوص فقضى حياته في المدينة [٢].

ويعقد مقارنة بين نفسية البدوي الجاهلي، والبدوي المتأثر بالقرآن الكريم، وما فيه من خلق، و حكمة، ودين فنشأ في نفوس هؤلاء " شيء من اليأس في الحياة المادية وتبعه شيء من الأمل في حياة أخرى ليس واضحا في هذه النفوس الساذجة وضوحه في نفوس أهل الحضر، ومن هذا اليأس، و الأمل تكون لهؤلاء البدو مزاج خاص لا هو بالبدوي الغليظ، و لا هو بالحضري الرقيق، وإنما هو شيء بين بين " [٣] .

أما إشارة السمرة إلى التفات طه حسين إلى الدور الذي يلعبه ذوق الناقد في الأحكام النقدية، وحرصه على بيان أثر الشعر على نفس القارئ فيوجد في عدة مواضع، إلى جانب الاهتمام بالعناصر الفنيَّة التي تلعب دوراً مهماً في نفس المتلقي .

فيَقولُ طه حسين معبراً عن إعجابه بالشعر العذري الذي ظهر في العصر الأموي: "البداوة التي تكسب لفظه رصانة في غير عنف، ولا جفوة، وتكسب معناه سذاجة في غير سخف، و لا إسفاف، والثانية الصدق في وصف العاطفة، وتمثيلها بحيث لا تكاد تقرأ هذا الشعر حتى تتأثر به، وتقطع بأن قائله لم يكن متكلفا، ولا منتحلا ..." [٤] .

ومن إشارات طه حسين لدور ذوق الناقد الشخصي في النقد قوله: "فأنا لا أفهم الأدب العربي القديم كما يفهمه القدماء، ولا كما يزال يفهمه أنصار القديم من أدباء

---

(١) حسين، حديث الأربعاء ، ص ١٩٨ .

(٢) نفسه، ص ١٨٧– ١٨٨ .

(٣) نفسه، ص ٢٢١ .

(٤) نفسه، ص ١٩٤ .

اليوم ، وأنا لا أحكم على الظواهر الأدبيَّة كما كان يحكم عليها القدامى، وكما لا يزال يحكم عليها شيوخ الأدب في أيامنا ، وأنا أفهم الأدب العربي، وأحكم على ظواهره كما ينبغي أن يفهمه ويحكم على ظواهره رجل يعيش في القرن العشرين، ويفهم كما يفهم أهل هذا القرن " [١] . فطه حسين يؤكد على دور الذوق الذي ينماز به ناقد عن آخر، والناقد هنا محكوم بالذوق العام السائد في عصره، و لكن ليس من الضرورة أن يكون ذوق الناقد منسجما مع العصر الذي ينتمي إليه، فظاهرة الحداثة في الأدب تستدعي ذائقة نقدية تختلف هي الأخرى عن ما هو سائد، لتكون قادرة على محاكمة النص، والتكيف معه.

أما التوجه النقدي الذي ظهر في كتاب في الشعر الجاهلي ١٩٢٦ فما زال طه حسين يصر على ضرورة تطبيق منهج علمي قويم يبتعد عن الذاتية، و الهوى [٢].و لكن بعد أن أعيد إصدار هذا الكتاب تحت عنوان(في الأدب الجاهلي)، يبدو طه حسين متأثرا (بلانسون)، و يضيف آراء تخالف توجهاته في كتابه عن أبي العلاء[٣].

فيشير السمرة إلى إيمان طه حسين بأنَّه مهما كان البحث دقيقاً في سبيل دراسة البيئة، والجنس، و العصر فإنه لا يعطينا جوابا مقنعا في كثير من المشكلات الأدبية من مثل تساؤلنا: لماذا يختلف شاعر ما عن شاعر آخر، على الرغم من أنهما عاشا في البيئة نفسها، والمكان نفسه، و تعرضا للمؤثرات ذاتها [٤].

وعلى الرغم من التفات طه حسين إلى الذوق ودوره في إصدار الحكم النقدي، إلا أنَّه بقي مسكونا بضرورة تطبيق المنهج العلمي، وذلك في قوله:" لا يكفينا جمال القصيدة وجودة المقطوعة، وإنما نريد أن نتحدث عن شيء موضوعا للبحث والنقد والتحقيق، و التحليل، والإنكار، ولا نكاد نفرق في ذلك بين الأدب والعلم، ونحن محقون لأننا لا نبتغي من الأدب والتاريخ رواية الأعاجيب...ولا إرضاء الذوق

---

(١) حسين، حديث الأربعاء ، ص ١٨٦ .

(٢) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٣٨- ٣٩ . و انظر حسين، طه، في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٦، ص ١٢ .

(٣) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٣٩ .

(٤) نفسه، ص ٤٠ . و انظر حسين، في الأدب الجاهلي ، ص ٤٤.

والميل الفني، و إنما نتخذ الأدب والتاريخ مرآة للأمم "[١]. و نقطة التحول الثانية كما يُشير السمرة فكانت عام ١٩٣٣، حيث يُصَرِّحُ طه حسين بأنه يأمل بأن يقوم بدور مؤرخ الأدب، لكنه يعترف بأنه من المستحيل أن يتخلص مؤرخ الأدب من عواطفه، و أن تخلو أحكامه من الذوق الشخصي [٢]. و أضيف هنا أن طه حسين يرى أن الذوق الفني يختلف بين الأشخاص، و الشعوب، و ذلك حين ينبه إلى أن " الإلياذة كانت مثلا أعلى لليونان، لأنها حققت لهم الجمال في أجمل صورة يونانية ممكنة، و لاءمت نفوسهم و اتصلت بأذواقهم، لكنها لم تحقق لنا المثل الأعلى، لا لأنها على حظها من الجمال الخالد لا تتصل في شكلها و صورتها بنفوسنا و أذاقنا... فنحن نشعر حين نقرأها بالجمال، و لكننا نشعر شعورا ناقصا أقل من شعور اليونان القدماء..."[٣].

أما المقالات التي كتبها طه حسين عام ١٩٣٥، ونشرها في حديث الأربعاء فيظهر فيها _كما أشار السمرة _ اهتمام طه حسين بالعناصر الفنية في الشعر، حيث خصص مقالة للتعبير والصور عند لبيد[٤].

و يرى السمرة أن طه حسين يتحول عن المنهج العلمي الذي استخدمه في أبي العلاء بعد أن ظهر فيه أثر لانسون [٥]، لكن طه حسين يَقولُ في مقدمة كان قد أضافها عام ١٩٥١ على كتابه عن أبي الَعلاء :"أزعم أنَّا لسنا في حاجة الى درس الأدب على المنهج القديم، بل أقول إنا في حاجة الى المنهجين معا، بحاجة إلى المنهج القديم لتقوى في أنفسنا ملكة الإنشاء...و في حاجة الى المنهج الحديث لنحسن استنباط التاريخ الأدبي من هذه الآثار " [٦]. أي أن طه حسين بقي مؤمنا بأهمية المنهج العلمي

---

(١) حسين، حديث الأربعاء، ص١ / ١٨٥ .

(٢) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٤١.

(٣) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، حافظ و شوقي، مجلد ١٢، ص ٣٨٠.

(٤) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٤٢. و انظر مقالة طه حسين عن الصورة في شعر لبيد في حديث الأربعاء، ص١/ ١٨-٢٧.

(٥) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٣٩ .

(٦) حسين، تجديد ذكرى أبي الَعلاء، ص ٩ .

في دراسة الأدب، وإن كان قد أبدى ميلا إلى الاعتراف بأن للفن نصيباً في الحكم النقدي.

و يذكر السمرة أن طه حسين في سنة ١٩٣٣ يحاور العقَّاد حول علاقة النقد بعلم النفس، ويَقولُ:" أنا لا أوافق أن النقد علم، ولا أحب له أن يكون علما...أنه مزيج من العلم والفن" (١)، و في هذا تأكيد على ما ذهب إليه السمرة من تحول طه حسين عن نظرته إلى النقد .

أما عن موقف العقاد من هذه المسألة فيقول السمرة :" ومن المنطلقات الرئيسية في نقده أنه يصعب أن يكون هناك نقد موضوعي خالص؛ لأن ذوق الناقد لا بد له أن يجد طريقه إليه .والمهم ألا يكون هذا النقد ذاتيا، مزاجيا غير معلل" (٢).

و العقاد كغيره من النقاد لا بد له من أن يمر بتحول في توجهاته النقدية، وهذا ما نبه له السمرة فعلى الرغم من تأثر العقاد بآراء هزلت حول الأجناس البشرية إلا أنه ما لبث أن تحول بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بدأ يعزو الفرق بين العرب، والآريين إلى الفرق في الطبيعة، والتاريخ، ويوجه نقدا للكونت (دي جُوبِينُو) صاحب كتاب (تفاضل الأجناس البشرية)، ولرينان، في نظريتهما القائمة على أن الجنس السامي متخلف عن الجنس الآري (٣).

و يختلف السمرة مع العقاد الذي يعد من أشد المتحمسين للمنهج النفسي؛ فالسمرة من المعارضين لهذا المنهج لأنه يصرف الناقد عن الأثر الفني إلى المبدع (٤). وهو يرى أن كل النظريات التي حاولت أن تفسر عملية الإبداع لم تقدم تفسيرا شاملا لها، و يعترف السمرة أن عملية الإبداع الفني عملية معقدة، ومركبة و ليس من السهل تفسيرها(٥).

---

(١) الرسالة، عدد ١٥، فبراير ١٩٣٣، ص ١٤ . نقلا عن السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٤١.

(٢) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ٧٢ .

(٣) نفسه، ص ٩٨-٩٩.

(٤) نفسه، ص ١١٣-١١٤ .

(٥) نفسه، ص ١٠٣ .

و يمر السمرة على رأي محمد مندور في موقعة النقد بين العلم و الفن، ويبدو من خلال عرض السمرة لرأي مندور أن مندوراً من المؤمنين بأن النقد فن و ليس علما، و ليثبت السمرة هذا الرأي يعمل على تتبع آراء مندور في عدد من مؤلفاته النقدية، مثل في الميزان الجديد، وفي الأدب ومذاهبه، والنقد و النقاد المعاصرون، و في الأدب و النقد، و يؤكد السمرة على أنَّ مندورا من المعارضين لما قام به (برونتير) من تطبيق نظرية النشوء على الأدب، كما فعل سبنسر الذي نقل قوانين التطور من مجال العضويات إلى مجال الأخلاق(١).

كما يرفض مندور منهج الشرح المسبب، فمع أن الأدب متأثر بعوامل خارجية كالبيئة، والمجتمع على أنه ليس نتاجا لهما. كما لا يمكن تفسير الأدب في ضوء حياة الكاتب. و يضيف السمرة أن مندوراً من المعارضين على تطبيق قوانين علم النفس على الأدب(٢).

و يستعين السمرة بالثقافة التي يمتاز بها، ليستكشف أحد المصادر الفلسفية التي استعان بها مندور لتكوين نظريته النقدية، و يشير السمرة إلى تأثر مندور بملكة الاستكناه الداخلي لبيرجسون، وهي ما يطلق عليه مندور(الحس الباطني)، فبعد أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى ظهرت قوى مضادة للفرويدية، و الطبيعيَّة مثل العودة للروحيَّة(Spiritualism)، و كان العقل الذي دفع الأمور بهذا الاتجاه هو الفيلسوف الفرنسي بيرجسون، ويشير السمرة أن محمد مندور في حديثه مع فؤاد دوارة أكد على أهمية الملكة التي تمسك بجوهر الأشياء، وهي ملكة الاستكناه الداخلي، و هذا القول متفق تماما مع فلسفة بيرجسون(٣).

---

(١) السمرة، محمد مندور (شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٦١-٦٢ .

(٢) نفسه، ٦٣-٦٥، و يشير السمرة إلى عدد من مؤلفات مندور التي يمكن من خلالها التعرف على موقف مندور من موضعة النقد بين العلم و الفن و هي: في الميزان الجديد، ص ١٣٠-١٣٣، ١٧٤-١٧٦، ١٨٣، و في الأدب والنقد، ص٤٧-٥٠، و الأدب و مذاهبه، ص١٣١-١٣٧، و النقد و النقاد المعاصرون،ص٨٧-٨٨، ١٥٣-١٥٧.

(٣) دوارة، فؤاد، عشرة أدباء يتحدثون، ص٢١٣ . نقلا عن السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٧٠-٧١.

أما السمرة فيظهر في بداياته اهتماما بالغا بالمنهج النفسي بعد أن ترجم كتاب القصة السيكولوجية (لليون إيدل) عام ١٩٥٩، وفي ما أصدره من كتب في السبعينات، فيولي السمرة في هذه الفترة اهتماما بالتنظير للمنهج النفسي، فعرض آراء فرويد، وهربرت ريد في كتابه معنى الفن (The meaning of Art)، و كارل يونغ في كتابه الإنسان يبحث عن الروح (Man In search of a soul) في التحليل النفسي [١].

لكن هذا لا يعني أن السمرة ينظر إلى النقد على أنه علم، فهو يرى أن" ما وصل إليه علم النفس من رقي حتى الآن لا يزال عاجزا عن أن يعطينا أحكاما دقيقة ثابتة فيما يتعلق بالعمل الفني. و لكن علم النفس يسعى دائما للكشف عن خفايا نفس الفنان، و إنكار هذا على علم النفس، معناه إنكار هذا العلم برمته. إن كل ما في الأمر أن علم النفس لا يستطيع أن يعطينا حكما علميا رياضيا في هذا الموضوع" [٢].

والسمرة في كتابه عن القاضي الجرجاني ١٩٦٦ يحاول لم شتات القواعد النقدية التي سبق إليها الجرجاني، وإيجاد ما يعادلها في النقد العربي، ويصرح السمرة بميله إلى الجانب العلمي في دراسة الناقد فيَقول: "هذه دراسة عن أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني المشهور بالقاضي الجرجاني، تحاول أن تربط بين الرجل وعصره، ربط تفسير، وتحليل، وتعليل، وتسعى إلى جلاء آرائه النقدية، وتبين مدى أصالتها، و تجهد لعقد صلة بين الآراء، ومثيلاتها في النقد الفني في الغرب " [٣].

فالسمرة يتبع منهجا تاريخيا علميا في تقصي الظاهرة النقدية، ويظهر تأثره (بسانت بيف)، و(تين) من خلال قوله: "ولا نستطيع أن نفهم الرجل إلا إذا فهمنا العصر، وما أحداث التاريخ سوى تعبير عن التيارات الظاهرة، والخفية التي تعبث بالأمة، والقرن الرابع الهجري مثل واضح على هذا، فهو وإن كان العصر الذهبي الذي نضجت فيه الثَّقافة العربيَّة، والإسلامية وآتت أكلها، فإنه كان في الوقت نفسه

---

(١) السمرة، في النقد الأدبي، ص ٨١ –٩٢.

(٢) نفسه، ص ٨١–٨٢ .

(٣) السمرة، القاضي الجرجاني (الأديب والناقد)، المكتب التجاري للطباعة، بيروت، ص٥.

زوال مجد الخلافة في بغداد "[١]، ويَقولُ في نفس الكتاب " الأدب مرآة المجتمع بصدقه وزيفه "[٢] ،إذن فالسمرة يجد صعوبة في فهم الأديب دون أن يكون متسلحا بالمعرفة التاريخية عنه، وعن عصره .

كما لا بد من الإشارة إلى أنه كان يمزج عند التطبيق بين المنهج النفسي والتاريخي وهذا ما سأحاول بيانه. فهو يرى أن جبران "كان يعاني من عقدتين سيطرتا على حياته وصبغتا أدبه وفنه، وهما عقدة حب الأم، أو ما يسمى في التحليل النفسي عقدة أوديب (Oedious Complex)، وعقدة الفقر، والطموح إلى الغنى والشهرة "[٣] .

فيصنع السمرة صنيع مدرسة التحليل النفسي حين يتتبع رسائل جبران لماري هسكل، ويتخذ من وصف جبران لماري تأكيدا على عقدة(أوديب)عند جبران، فيصف ماري بالشخصية المغناطيسية، وفيها كثير مما في الأم، وعندما يزورها لا يشعر بأنه ضيف محبوب، بل يشعر أنه في بيت أمه، ويؤيد السمرة خليل حاوي في ما ذهب إليه فعلاقة جبران بحلا الظاهر التي تكبره بعامين، وماري هسكل، ونسوة متزوجات مثل ماري قهوجي، وماري خوري، تؤكد وجود عقدة (أوديب) عند جبران [٤].

ويتأكد هذا التوجه عند السمرة في كتابه(متمردون أدباء وفنانون)١٩٧٤ فشخصيات مسرحيات(جون اوزبون) تعكس صوره لصاحبها "فهي تعاني من حساسية مفرطة، وشعور عميق بالشقاء يجعلنا نحس به يقطع نياط قلوبنا، والمرء قد يحس بالتعاسة دون سبب بيّن سوى أنه تعس بطبيعته "[٥] .

---

(١) السمرة، القاضي الجرجاني (الأديب والناقد)، ص ٩ .

(٢) نفسه، ص ٣٧ .

(٣) السمرة، في النقد والأدب، ص ٩٦ . و أشير هنا إلى ورود خطأ طباعي في كلمة(Oedious) و الصواب (Oedipus) و تعني: عقدة الأم و هي كبت الولد لميله الجنسي إلى أمه و كراهيته لأبيه، و شعوره بالإثم نتيجة لذلك(حسب نظرية فرويد). انظر الخولي، محمد، قاموس التربية، دار العم للملايين، ط٢، ١٩٨٥، ص ٣٢٧.

(٤) نفسه، ص ٩٦ .

(٥) السمرة، محمود، متمردون أدباء و فنانون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٣ ، ص ٦٦ .

ويتحدث السمرة عن الظروف العامة التي عاش فيها(جان جينية)، و دورها في تكوينه النفسي، وانعكاس صورتها على أدبه، فجان ابن غير شرعي لولدين لم يعرفهما وتربى في دور الرعاية، ويتوقف السمرة عند حادثة السرقة التي قام بها جان ورسمت طريق حياته لسنين طويلة، فعاش حياته بين الأرصفة يستجدي الناس، وعرف جل سجون البلدان الأوروبية، ويشير السمرة إلى أخطر اعترافاته و هي أنه يجنح إلى الشر لأن المجتمع يستنكر الشر والرذيلة، و يصفه السمرة قائلا :" وهو يبدو للغرباء مهذبا، صريحا في أحاديثه، ولكنه سرعان ما يصبح حاد المزاج، عنيفا لاذع السخرية، إذا وجد مُحَدثه من ذاك النوع المتكلف المتعاظم...و هو لا يهتم بملابسه، ومظهرُهُ يدل على بوهيمية مفرطة " [١].

ويصف السمرة (جوجول) بأنه " إنسان غريب عجيب، عاش حياته عبدا لسوداوية قابعة في أعماقه، لم يستطع الفكاك منها، وقضى عمره وروحه تكره جسده وتحتقره، فكان من نتيجة هذا الانقسام في الذات، أن فقدت شخصيته التوازن، حتى ليصح أن نعمم فنقول :إنه ما من إنسان عرف (جوجول) واتصل به، واستطاع بعد هذا أن يحبه و كان (جوجول) يدرك هذا. لكن إذا كان افتقاد حب الآخرين مؤلما، فإن كراهية الإنسان لنفسه أشد إيلاما " [٢].

إلا أنَّ السمرة بقي مصرا على أنَّ (نظريات علم النفس) غير قادرة على تفسير عملية الإبداع فيرد في كتاب العقَّاد (دراسة أدبيَّة) ٢٠٠٤: " وقد لاحظنا أن كل هذه النظريات لم تقدم لنا تفسيرا شاملا لعملية الإبداع الفني. ونحن نعترف أن عملية الإبداع الفني عملية معقدة ومركبة ليس من السهل تفسيرها "[٣] .

ويظهر تأثره بالمنهج التاريخي من خلال دراسة البيئة [٤]، والجنس(العرق) [٥]،و

---

(١)السمرة، متمردون أدباء و فنانون ، ص ٩٧ .

(٢) نفسه، ص ٢٣٢.

(٣) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة) ص ١٠٣ .

(٤) السمرة، متمردون أدباء و فنانون، ص ٢٢٣ .

(٥) نفسه، ص ٥٢، ٥٣ ، ٢٢٣.

الزمان [١] لعدد من الأدباء الغرب .

وفي كتاب (دراسات في الأدب والفكر) ١٩٩٣ يُصرح السمرة بما يقطع أي مجال للشك أن النقد مزيج من العلم والفن، و يقول:" ولَعلَّ الذي أثار السؤال أصلا، هو صدور ترجمة لكتاب (تشريح النقد)(لنورثروب فراي) ١٩٩٢ "[٢]، إلا أنَّ كتاب تشريح النقد صدر عام ١٩٥٦.[٣] كما أن النُقَّاد شغلوا بموقعة النقد بين العلم والفن منذ القدم، ويتحدث (رينيه ويليك) عن هذا الهاجس الذي سيطر منذ فترة طويلة على النقد الأدبي منذ (بودلير) الذي يرى أن على الناقد أن يدخل إلى جلد الكيان المخلوق، وأن يصبح منغمسا بعمق في المشاعر التي يعبر عنها، وأن تحس بها إحساسا شاملا بحيث يبدو ذلك وكأنه نتاجك الخاص، أما (جول ليمتر) فالنقد عنده ليس إلا فنا من أجل التمتع بالكتب، ورفض (ليمتر) توجه (برونتير) ووصفه بالزائف، والمؤسف، وفي عام ١٨٩٣، نجد (أوسكار وايلد) في مقالة بعنوان (الناقد كفنان) ينظر إلى النقد على أنه فن إبداعي ، ورأى أن النقد سيرة ذاتية، وأن العمل الفني مجرد نقطة انطلاق لعملية إبداع جديدة، ويجد (ت.س اليوت) مؤكدا لهذا التوجه من النقد؛ فالنقد عنده شبيه بالشعر، إلى أن صدر كتاب النقد العملي(لرتشاردز) ليؤكد من خلاله أن النقد ذوق غير منضبط، ونوقشت مسألة نسبية الأحكام النقدية من قبل العديدين، مثل (جورج بوس)، في كتاب ملاحظات أولية للنقاد ١٩٤٣، و(وين شوميكر) في كتاب عناصر النظرية النقدية ١٩٥٢، ومن المدافعين عن وجهة النظر التعددية رونالد كرين فرفض في كتابه(الشعر والفن)١٩٥٥ أي مجال للنظرية والتاريخ [٤]، فكتاب تشريح النقد (لنورثروب فراي) لم يأت إلا ردة فعل لنقاشات امتدت لفترة طويلة بين النُقَّاد الجدد.

---

(١) السمرة، متمردون أدباء و فنانون ، ص ٤٤، ٦٠ ، ٩١ ، ١٨٦ .

(٢) السمرة، دراسات في الأدب والفكر ، ص ٥٧ .

(٣) هيرنادي، بول، ما هو النقد، ترجمة :سلافة حجاوي ،سلسلة المائة كتاب ، ط١ ،١٩٨٩ ، ص ٣٠٨ .

(٤) نفسه، ص ٣٠٥- ٣٠٨ .

و مهما يكن من أمر فالسمرة يبدي استياءه من الحذلقة وتضخيم الـذات فـي النقـد الحديث، ويدعو السمرة إلى أن يفسح الناقد المجال للنص ليتحدث عن نفـسه، ويؤيـد السمرة كل من(رتشارد لوك)، و (جيرال جراف)، و(ديفيد هيرس)، فهـم يَرفُـضُون الإعلان المسبق عن المنهج النقدي الذي يعتزم الناقد تطبيقه ثـم البـدء باسـتعراض آرائهم، بدلا من البحث عن سر الإبداع في كل نص [١].

و تجدر الإشارة إلى أن هذا التوجه ظهر عند السمرة منذ السبعينات، فيرى أنه من الخطأ أن يضع الناقد الأساس النظري للنقد منذ البداية، فقد يضطر هذا الناقـد إلـى شيء من القسر في فرض النظرية، وقد يحمل الأثر الفني فوق ما يستطيع[٢].

ويرى أن أمام الناقد الأدبي طريقين" إما أن يسلك طريق التاريخ والإحصاء، وبهذا يبعد عن أن يكون ناقدا بالمعنى الصحيح، بل هو أقرب إلى أن يكون مؤرخا لما يكتب عنه، وهنا ينظر إلى مثل هذه الدراسة وتقويمها إلى ما اتسمت به من دقة و استقصاء وشمول، وأما أن يعمد الناقد إلى دراسة الظروف الاجتماعية و الفكرية التي كونـت الأثر الأدبي كوسيلة لإدراك الجو النفسي الذي نما و ترعرع فيه هذا الأثر، ثم يطرح هذا جانبا ليقبل على محاولة استشفاف ما وراء الكلمات، وأساس هـذا النـوع مـن الدراسة مقدرة الناقد على الاستبطان و الاستقراء و تحليل النموذج الأدبي من الداخل، وهي بهذا تقوم قبل كل شيء على التفاعل بين نفس الناقـد و الأثـر الفنـي الـذي أمامه"[٣]. و لكن قد يكون عجز الناقد عن إضاءة بعد الجوانب في النص، دافعا للبحث في البيئة، و الملابسات التاريخية، والنفسية التي أحاطت بالعمل الأدبي، و من غيـر الممكن أن يقرأ الناقد الظروف الاجتماعيَّة، والفكريَّة، و التاريخيَّـة للعمـل الأدبـي، ويكون قادرا على طرحها جانبا؛ فلا بد لها من أن تكون حاضرة في ذهنه عند قراءته للنص، مهما بلغ من الجهد لتحيدها.

---

(١) السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ص ١٦٠ .

(٢) انظر السمرة، نقد كتاب(الشعر العربي في المهجر لإحسان عباس و محمـد نجـم) ،مجلـة العربي، عدد ٥، نيسان، ١٩٥٩، ص ١٥٦.

(٣) نفسه، ص ١٥٦.

ويَرفُضُ السمرة أن يكون النقد تحول إلى علم بعد ظهور البنيوية، ويُشير إلى من انقلب عليها من أعلامها مثل (رولان بارط) الذي يصرح في عام ١٩٧١ بعدم جدوى أي منهجيَّة، و أي ادعاء بأن الحديث حول الأدب يمكن أن يكون علميا، ويُشير السمرة إلى انضمام(جاك دريدا) له. و يوجز السمرة النقد الموجه للبنيوية في ثلاث نقاط أولا: يبدي نفوره مما يسميه (الرطانة الغريبة)، والرسوم البيانية، والجداول المعقدة التي تجرد الأدب من إنسانيته. ثانيا: تعاملها مع النص على أنه شيء مقطوع لا جذور له. ثالثا: إهمال البنيوية للمعنى [١] .

ويختم السمرة حديثه بطرح عدد من الأسئلة سأحاول الإجابة عنها :

أولاً : "هل هناك برهان نقدي مساو للبرهان الرياضي ؟ أم أن أقصى ما يستطيعه الناقد هو أن يثير فينا شعورا بأن ما يَقولُه صحيح، وبهذا يتمايز النُقَّاد ؟"[٢]

بما أن السمرة استخدم مصطلح (البرهان الرياضي) فالبرهان الرياضي يتعدد عند أصحاب الاختصاص، أي أن البراهين الرياضية تأخذ أشكالاً متعددة للوصول إلى القيمة النهائية، فلكل رياضي أسلوب تفكير خاص يقوده إلى القيمة النهائية، إذن يختلف الرياضيون أنفسهم في إثبات(برهنة) القيم النهائيَّة، إلا أنَّ هذه القيم لا بد أن تتساوى، أما في النقد فلكل ناقد أسلوب تفكير خاص به (منهج نقدي)، أما القيم النهائية فقد تتشابه عند ناقدين استخدما منهجا واحدا أو حتى منهجين نقديين مختلفين، إلا أنَّ النُقَّاد يمتاز بعضهم عن الآخر في القدرة على دفع القارئ على تصديقه، وفقا لذكائه، وخبرته، وكلما كان الأثر الذي تحدثه القراءة النقدية أكثر تأثيرا في القارئ كانت أكثر نضوجا وحيويَّة وتوضع في المرتبة الأولى، إلى أن تأتي قراءة أخرى وتأخذ مكانها، فقد يأتي ناقد بقراءة جديدة تغدو أمامها القراءات السابقة باهتة وضعيفة .

و قد يقع الناقد نفسه في بعض الأحيان في حيرة من أمره حول ما يريد الأديب قوله، فالرمز مثلا قد يتخذ تأويلات متعددة توقع الناقد في متاهة، لا يجد معها إلا أن يعرض كافة الاحتمالات تاركاً لقارئ النص النقدي حريَّة الاختيار .

---

(١) السمرة، دراسات في الأدب والفكر، ص١٦٠-١٦١ .

(٢) نفسه، ص ١٦١ .

وتحول البرهان العلمي إلى برهان نسبي بعد الانقلاب الـذي حققتـه النظريـة النسبية التي جاء بها (آينشتاين)، حولت قوانين الزمان والمكان إلى قوانين نسبية فـي حقل الَعلَّوم البحتة (التطبيقية)، فإذا كانت النسبية غزت الَعلوم التطبيقية، فما الجـدوى من خنق الناقد بقوانين نقدية يزعم واضعوها بأن نتائجها قطعية و حتمية .

ثانياً :" هل المعرفة الفنية معرفة حدسية، أم معرفة منطقية ؟ وهـل تـستطيع أن تكون منطقية ؟"[١]

لو شَعَرَ الناقد أن ما يقدمه ليس مقنعا_مع العلم أن أهم أركان الإقنـاع أن تكـون الحجة منطقيَّة_ لتراجع فوراً عمَّا يَقولُ، إذن فالمنطق والتفكير العقلانـي هـو سـيد الموقف. فلا يكفي الحدس في المعرفة الفنية، و هذا يذكرنا بملكة الاستكناه الـداخلي (لبيرجسون)، ولعل مندوراً ليس الوحيد المتأثر بهذا التوجه.

ثالثاً: "هل المناهج النقدية متكاملة، أم متناقضة ؟"[٢]

في الوقت الذي كانت المناهج النقديَّة السياقيَّة حريصة كل الحرص على التـسلح بالمعرفة التاريخية، والاجتماعية، والنفسية، قبل النظر في النص الأدبي، نجد البنيوية تصرح بموت المؤلف، مغرقة نفسها بدراسة النص مـن الـداخل دون أن تعيـر أي معرفة أخرى أي اهتمام، وفي الوقت الذي أصر فيه النقد الاجتمـاعي علـى أهميـة المضامين التي تطرح في العمل الفني جاء الشَّكلانيون الروس ليولوا الشَّكل اهتمامـا بالغا في نقدهم، أي أن المناهج النقدية قد تتناقض. لكنها قد تتكامل وهذا يتوقف علـى طبيعة النص، فأكثر النصوص نجاحا هي التي تفرض على الناقد أدوات تحليلها، فقـد تسهم عدة مناهج نقدية في تحليل نص أدبي، ويتفاوت النُقَّاد هنا في معارفهم الخلفية ، وقدرتهم على استحضارها لتحقيق تفاعل خلاق بين الناقد والنص .

رابعاً:" هل يستطيع النقد التنبؤ بما يمكن أن يكون عليه حال الأدب في المـستقبل كما يتنبأ بما يمكن أن يحققه في المستقبل ؟ أم أنه عاجز عن النبـوءة، لأن النبـوءة غريبة عليه، ما دام تابعا للأدب، ويستمد قواعده منه ؟" [٣]

---

(١) السمرة، دراسات في الأدب والفكر ، ص ١٦١.

(٢) نفسه، ص ١٦٢.

(٣) نفسه، ص ١٦٢ .

لعل السمرة أجاب عن هذا السؤال، بقوله: (ما دام تابعا للأدب) فالنقد تالٍ للـــنص الأدبي، ولا يمكن أن نتصور قراءة نقدية لنص غير موجود، والأصل في الـــنص أن يأتي انعكاسه لرؤيا تسكن الأديب، ومستمده من عالمه الخاص الناتج عما يحيط به من واقع، فيأتي مستويا النص الرؤيا (الكامن)، والخارجي (الأداء) صورة عن هذا العالم، أما النقد فليس إلا نتيجة للنص الأدبي، ويأتي محاولا مضارعة ما يعيشه النص مـــن تعقيد، فتعقيد المنهج النقدي وصعوبته ليست إلا نتيجة لصعوبة وتعقيد النص الأدبـــي، إذن لا يمكن أن نتنبأ بمنهج نقدي قادر على محاكمة نص ما إلا إذا كان هـــذا الـــنص بين أيدينا .

خامساً:" هل للنقد قوانين كما للَعلم قوانين ؟" [١]

نعم للنقد قوانين، كما هو الحال في العلم، لكن قد عرفنا أن هذه القوانين لا تقـــود لنتائج أحادية كما هو الحال في قوانين العلم.

سادساً: "هل في النقد قواعد ثابتة لا تحتمل التغيير، كما هو الحال في العلم ؟"[٢]

لا يوجد في النقد قواعد ثابتة لا تحتمل التغيير، لأن مادة النقد (الأدب) لا تحتويها، وهي في نهاية الأمر معرفة إنسانية لا تعرف الثبات. و أتفق هنا مع طـــه حـــسين، و محمود السمرة على أنَّ النقد مزيج من الفن والعلم، فهو فن فيه نكهة العلم.

---

(١) السمرة، دراسات في الأدب والفكر ، ص ١٦٢ .

(٢) نفسه، ص ١٦٢ .

الفصل الثالث

موقف محمود السمرة من نقدهم التطبيقي

١,٣ موقف السمرة من طه حسين و النقد التطبيقي:

١,١,٣ الشعر الجاهلي:

لقد التفت السمرة في دراسته لطه حسين إلى القضية التي ارتبط بها اسمه، و هي النحل في الشعر الجاهلي، ويُشير السمرة إلى أن طه حسين استند في هذا الكتاب على روايات ابن سلام الجُمَحي، وآراء مرجليوث، دون أن يقدم السمرة رأيه في القضايا التي أثارها طه حسين حول الشعر الجاهلي، مكتفيا بعرضها و التأكيد على أن طه حسين ليس أول من توصل إليها.

ووصف الآراء التي خرج بها طه حسين بأنها "جريئة، يتعرض بعضها للدين، ولصحة نسبة الشعر الجاهلي لذلك العصر...وكان له دور في ظهور حركة نقد نشطة "[١].

ولا غرابة في هذا الحكم؛ فالمتصدون لكتاب طه حسين كُثُر، ومن هذه الكتب (تحت راية القرآن) ١٩٢٦، لمصطفى صادق الرافعي، وكتاب (نقد كتاب في الشعر الجاهلي) ١٩٢٦، لمحمد فريد وجدي، وكتاب (نقض الشعر الجاهلي) ١٩٢٧، لمحمد الخضري، وكتاب (النقد التحليلي لكتاب في الشعر الجاهلي) ١٩٢٩، لمحمد الغمراوي، ، وكتاب (موقف النُقَّاد من الشعر الجاهلي) ١٩٥٠، لمحمد عبد المنعم خفاجي ، وكتاب(مصادر الشعر الجاهلي) ،١٩٥٦ لناصر الدين الأسد ، وكتاب (طه حسين وقضية الشعر الجاهلي) ١٩٧٨، لعبده بدوي، وكتاب (طه حسين في الشعر الجاهلي) ١٩٩٦، لعبد المنعم تليمة، وكتاب (المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق) ١٩٩٧، ليحيى الجبوري، و كان ابن سلام من أوائل المتحدثين عن هذه الظاهرة فيُشير إلى دور الرواة بقوله: " وكان من أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء، محمد بن اسحق بن يسار...فقبل الناس منه الأشعار...فكتب في السير، و أشعار

---

(١) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص٤٤ .

الرجال الذين لم يَقولُوا شعراً قط...ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة"[١].

ومن هذه المواضع أيضا " وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها حماد الراوية، وكان غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحل غير شعره، و يزيد في الأشعار"[٢] .

ويحرص السمرة على تتبع آراء المستشرقين الذين تحدثوا عن النحل، مثل (Alwardi) الذي كتب مذكرة بالألمانيَّة ١٨٧٢، و(تشارلز ليال) في مقدمته للمجلد الثاني من كتاب المفضليات سنة ١٩١٨، و(مرجليوث) ١٩٢٥م [٣].

إلا أنَّ السمرة أسقط من هذه السيرورة الزمنية أحد أهم المستشرقين الألمان وهو (تيودور نولدكه) الذي نشر ١٨٦١ مقالا يتحدث فيه عن النحل، أي قبل طه حسين، وقبل (Alwardi)، حيث استعان (نولدكه) بنتائج أبحاث اللغات السامية، وما كشفت عنه النقوش الحميرية والسبئية [٤].

ومن الذين أغفلهم السمرة (جولد تسيهر) ١٨٩٣ لكنه لم يزد على ما جاء به (Alwardi)، ونولدكه [٥] .

ولم يفت السمرة الإشارة إلى الوجه الإيجابي للإستشراق فيذكر أن (نيكلسون) رفض ما جاء به طه حسين في كتابه (التاريخ الأدبي للعرب)، وتحفظ عليها جب في كتابه مقدمة في الأدب العربي، و (ديلافيدا) في مراجعته لكتاب تاريخ العرب [٦].

---

(١) الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، القاهرة، ١٩٧٤، ص(١/ ٧-٨) .

(٢) نفسه، ص ٤١ .

(٣) السمرة ، طه حسين (سارق النار)، ص ٤٧-٤٨ .

(٤) بدوي، عبد الرحمن، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٨٢، ص ١١ .

(٥) نفسه، ص ١٢ .

(٦) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٤٩- ٥٠ .

ويتحدث السمرة عن المنهج الذي اتخذه طه حسين، وهو قائم على " أن يتجرد الباحث من كل شيء يعلَمُه قبلاً" [١]، ويتحدث طه حسين عن منهجه قائلا: " و أول شيء أفجؤك به في هذا الحديث،هو أنني شككت في قيمة الشعر الجاهلي، وألححت في الشك أو قل ألح علي الشك، فأخذت أقرأ و أتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلا يكن يقينا فهو قريب من اليقين" [٢].

ويوجز السمرة العوامل التي دَعت طه حسين إلى الشك في قيمة الشعر الجاهلي على النحو الآتي: العامل السياسي، والعصبية المتصلة به حملت العرب على انتحال الشعر ونسبته للجاهليين، وكان للعواطف الدينية على اختلافها وتعدد أغراضها تأثير في إضافة الشعر ونسبته للجاهليين، والقصص التي كانت تستمد مادتها من القرآن الكريم، ومصدر يهودي ونصراني، ومصدر فارسي، و مصدر مختلط يمثل نفسية العامة من غير العرب، كما كان للحركة الشعوبية دور في دفع خصومهم للرد عليهم وهذا ما دفعه للشك في معلقة عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، بالإضافة إلى الدور الذي لعبه اللغويون الذين كانوا يؤلفون الشعر [٣].

وهذا ما يدفع إلى التساؤل عن طبيعة الإضافة التي قدمها السمرة حيث اكتفى بالإشارة إلى هذه الأسباب دون محاكمتها، أو إعطاء رأيه فيها، مكتفيا بهذا العرض الموجز لمحتوى الكتاب دون تفصيل، فلم نعرف إذا كان يراها كافية للتشكيك في قيمة الشعر الجاهلي، ويختم حديثه عن الكتاب بقوله: " والواقع أن آراء طه حسين تثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من الأجوبة "[٤].

لكن تشكيك طه حسين في الشعر الجاهلي يقود إلى طرح مجموعة من الأسئلة التي يقود البحث فيها إلى نفي الآراء التي جاء بها طه حسين؛ فيؤكد بعضهم أن الكتب السماويَّة مثل الإنجيل، والتوراة كانت معروفة في الجزيرة العربيَّة، ولم يقتصر

---

(١) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٤٤ .

(٢) حسين، في الشعر الجاهلي، ص ١٩ .

(٣) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٤٥ – ٤٧ .

(٤) نفسه، ص ٥٠ .

تداولها على الرهبان، والأحبار، حتى أن المسلمين بعد فتح خيبر وجدوا مصاحف فيها التوراة، فجمعوها وردوها على اليهود [١].

و من هنا نجد زهير بن أبي سلمى قد عرف هذه القصص و تمثلها شعرا:

أَلَــمْ تَــــرَ أَنَّ الــلـه أهلَــكَ تُبعَــا و أَهــلكَ لُقمانَ بن عَادٍ وعَادِيــا

و أَهلك ذَا القَرنينِ من قَبلُ ما تَرى و فرعَونَ جَباراً طغَى و النَجَاشِيَا[٢]

لكن هذا لا ينفي أن شعر بعض الشعراء كان فيه شيء من الانتحال، مثل أمية بن أبي الصلت، فترد قصة نوح في شعره، إلا أن هذه الحادثة لم تكــن معروفــة عنــد العرب إلا بعد الإسلام لقوله تعالى: (تلك من أنباء الغيب نوحيها إليك ما كنت تعلمهــا أنت و لا قومك من قبل هذا فاصبر إن العاقبة للمتقين) هود ٤٩، فيرد فــي الــشعر المنسوب لأمية:

تَجري سَفِينَةُ نُوحٍ في جَوانِبِه بِكُلِ مَوجٍ من الأَمواجِ تَقتَحِمُ[٣]

و يؤكد بعضهم أن في ورود هذه النغمة الدينية نقض لحديث طه حسين و بعــض الغلاة من المستشرقين مثل مرجليوث، من أن الشعر الجاهلي يخلو من تصوير الحياة الدينية للعرب قبل الإسلام، حيث شاعت مبادئ الدين الحنيف، والنصرانيَّة، واليهوديَّة، فعرفت جزيرة العرب الكثير من القيم الدينيَّة من خلال الكتب السماويَّة التــي كانــت منتشرة بينهم [٤] .

---

(١) الأسد، ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلي، دار الجيل، د.ت، ص ٦٢ .

(٢) انظر الأبيات ديوان بن أبي سلمى، زهير، تحقيق سيف الدين الكاتب، منشورات دار و مكتبة الحياة، ١٩٨٦، ص ١٣٧.

(٣) الحديثي، عبد الغفور، أمية بن أبي الصلت شعره و حياته، دار الشؤون الثقافية، ط٢، ١٩٩١، ص ١٠٩.

(٤) انظر الجبوري، يحيى، المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الــشك والتوثيــق، دار الغــرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧، ص ١١٦-١٢٠.

٢,١,٣ نقد طه حسين للمسرحيَّة :

يتناول السمرة عدداً من القِراءات النقدية التي قدمها طه حسين في مجال المسرح فيتحدث عن مسرحية (أهل الكهف)[١] لتوفيق الحكيم التي نظر إليها طه حسين على أنَّها "حادث ذو خطر، لا أقول في الأدب العربي العصري وحده، بل أقول في الأدب العربي كله "[٢].

لكن السمرة ينظر إلى مقالة طه حسين عن أهل الكهف على أنها " ليست سوى ملاحظات عامة على المسرحيَّة، ولا نجد معالجة حقيقيَّة لعناصر المسرحيَّة "[٣].

أي أنَّ السمرة يطالب طه حسين بامتلاك أدوات نقدية ناضجة، وقادرة على محاكمة مسرحيَّة أهل الكهف، ولكن إذا عرفنا أن طه حسين يرى فيها أول قصة تمثيليَّة من نوعها في الأدب العربي " لا أتردد في أن أقول إنها أول قصة وضعت في

---

(١) أهل الكهف: قصة تمثيلية تدور أحداثها حول مغامرة ثلاثة رجال، هم (يمليخا، ومرنوش، ومشلينا)، ثلاثة من الرجال المؤمنين الذين هربوا إلى الكهف خوفا على دينهم من اضطهاد (دقيانوس) بمدينة (طرسوس)، ويتبين من خلال أحداث المسرحية أن (مشلينا) قبل أن يهرب إلى الكهف كان قد أحب ابنة الملك الظالم و كان قد دعاها إلى الإيمان بعد أن أحبها، واسمها (بريسكا)، وكان قد أهداها صليبا قبل أن يهرب، وورَّثت (بريسكا) هذا الصليب لحفيدتها، وتعرَّف (مشلينا) على الصليب بعد أن عاد إلى الحياة مرة ثانية، وعاش قصة حب جديدة مع (بريسكا) الحفيدة، التي كانت تعتقد أو كما كان قد شيع من أنَّ الجدَّة قد حصلت على الصليب من المسيح، أما (مرنوش) وبعد عودته إلى الحياة ذهب إلى بيته محملا بالهدايا ولكنه أدرك أنه بُعث بعد ثلاثمائة عام فلا وجود للأسرة التي خلفها وراءه، أما (يمليخا) الراعي فلا يمتلك من الدنيا إلا كلبه (قطمير) الذي نام معه وبعث معه، فكانت معاناته مع الزمن أقل من المعاناة التي عاشها الآخران، وفي نهاية القصة يقرر الثلاثة العودة إلى الكهف ليموتوا فيه، وبعد هذا يقرر الملك أن يغلق الكهف على هؤلاء وتقرر(بريسكا) الحفيدة الموت مع (مشلينا) في كهفه . انظر القصة الحكيم، توفيق، أهل الكهف، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٨.

(٢) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب النقد، مجلد٥، ص ٤١٩.

(٣) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٨١ . وتجدر الإشارة إلى أن محمود السمرة يقول إنه سيورد مقالة طه حسين عن مسرحية بجماليون لريادتها، لكنه يورد مقالة طه حسين عن أهل الكهف، انظر السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٨٨، ١٠٠ .

الأدب العربي، ويمكن أن تسمى قصة تمثيليَّة حقا "[١]، فليس من العدل أن نطالبه بقراءة نقديَّة قادرة على استيفاء جميع العناصر، لظاهرة فنيَّة كانت الأولى من نوعها.

ويَقول السمرة إن المسرحية تعتمد على أسطورة مسيحية، وردت في القرآن الكريم[٢].و يضيف السمرة " ولكن الحكيم أورد على ألسنة شخصياتها حوارا فلسفيا، وقد يبدو ما يريد أن يَقوله الحكيم في مسرحيته غامضا، لا يبين عن المقصود منها" [٣]، ويتوقف السمرة دون أن يبين لنا جوانب الغموض في المسرحية، والحقيقة أن إشكالية هذه المسرحية تدور حول سلطة الزمن، و قدرة الإنسان على التفاعل معه بعد انقطاعه في (وعي) أبطال المسرحية (مشلينا، ومرنوش، ويمليخا) .

و تُدرك هذه المعاناة من خلال الحوارات العديدة التي تدور بين أبطال المسرحية، فيعبر كل منهم عن معاناته، ويُظهر هذا الحوار التفاوتَ الثقافيَّ والمعرفيَّ فيما بينهم فيَقول (مرنوش): " لا فائدة من نِزَال الزمن فقد أرادت مِصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مِصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة...كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان ...كل شيء شاب ...ولكن الزمن قتل مِصر وهي شابة وما تزال ولن تزال...ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كتب عليها أن تموت ..."[٤] .

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب النقد، مجلد ٥، ص ٤١٩ .

(٢) لكن السمرة لا يرشد القارئ إلى المصدر الذي توجد فيه هذه الأسطورة، مع العلم أنها ليست موجودة في الإنجيل، و(تختلف عن تفاصيل القصَّة في القرآن الكريم) و تبيَّن أن الأسطورة ترد في كتاب جيبون (انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية) الذي يؤكد على أن (جريجوري منتور) أحد المؤرخين السوريين، هو الذي ترجم القصة من السورية إلى اللاتينية .انظر Eduard Gibbon، the Declinc and fall of the Roman Empire، vo١.II C(٣٩٥ A.D.)the modern library New york، CH.XXXIII، ٣-p.٢٩١ . نقلا عن عتمان، أحمد، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٢٠٧-٢٠٨.

(٣) السمرة، سارق النار(طه حسين) ، ص ٨١ .

(٤) الحكيم، أهل الكهف، ص ١٢٣ .

ومما فات السمرة الفصل بين قصة أهل الكهف(الحقيقية)، والأسطورة المسيحية التي نجدها في كتاب جيبون، و الأسطورة التي جاءت روايتها على لسان بريسكا و هي أسطورة (أوراشيما)[١].

و كأني بتوفيق الحكيم يريد من القارئ تتبع بعض الاعتقادات عند عدد من الحضارات المختلفة التي نجد بينها تشابها في زاوية أو حتى في عدد من الزوايا.

ليتمكن الحكيم من عرض معادلة الزمن الأسطورية لجأ إلى الحلم الذي يرى فيه بعضهم "الوسيلة الفعالة لقهر معادلة الزمن "[٢].

فيربط الحكيم بين الزمن والحلم عدة مرَّات، وهو لا يدع أبطاله فريسة لهذا الزمن، و إنما يقدم لنا صورا من صراعهم مع الزمن، فيَقول (مشلينا) وهو أكثر الأبطال معاناة مع الزمن: "نحن نحلم الزمن، هو وليد خيالنا، وقريحتنا، ولا وجود له بدوننا"[٣].

لكن هذا الصراع انتهى بانتصار الزمن على مشلينا ليكون الزمن والحلم هاجسه عند موته "مشلينا (في بطء وجهد) : لا..نفع .

بريسكا: بل عش ..عش لي ، لا تمت .إني أحبك .

مشلينا: الز..من .

---

(١) تتحدث الأسطورة عن شخص يدعى (أوراشيما) وكان يعمل صيادا في البحر وعند وقوع سلحفاة في شباكه تذكر أنها مقدسة عند اله البحر، وعمرها يقرب ألف عام أو عشرة آلاف عام، فأعادها إلى البحر بعد أن تلا صلاته، وبعد أن شعر بالتعب وغلبه النوم ترك القارب يسير على غير هدى، ليستيقظ على صورة فتاة جميلة كان قد أرسلها (إله البحر) وذهبت (بأوراشيما) إلى جزيرة لا يموت الصيف فيها أبدا، وتزوج البطل من ابنة اله البحر وقضى أربعمائة عام وهو يخالها ثلاثة أيام، وعندما قرر العودة تركت معه زوجه صندوقا، طالبة منه ألا يفتح الصندوق، وعندما وصل (أوراشيما) إلى موطنه سأل شيخا عن أسرته فصاح به مستنكرا جهله لقصة (أوراشيما) الذي خرج للصيد منذ أربعمائة عام، فما كان من (أوراشيما) إلا أن فتح الصندوق ليخرج منه دخان أبيض، فأدرك حقيقة الأمر، و إن لم يدرك سر الزمن الذي عاشه .انظر الحكيم، أهل الكهف، ص ١٣٥ .

(٢) عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٢٤ .

(٣) الحكيم، أهل الكهف، ص ١٢٦ .

بريسكا: الزمن؟ لا شيء يفصلني عنك . إن القلب أقوى من الزمن !
مشلينا :أحلم ..آخر ..سعيد ؟! " [١] .

ومن الجدير بالذكر أنَّ السمرة عندما تحدث عن أسلوب طه حسين، اكتفى بسرد وجهة نظر طه حسين دون أن يحدثنا عن انطباعه حول المسرحية، وإن كان يتفق مع طه حسين على غموض المسرحية " ولكن طه حسين يرى في هذا الغموض حسنة في المسرحيَّة، ومع هذا فإن المسرحيَّة لا تخلو من الأخطاء، فالنص مليء بالأخطاء اللُغَويَّة والنحويَّة، وتَطَور فلسفة المسرحيَّة إنما يتم على حساب إمتاع النظارة "[٢] .

و ينفر طه حسين من سيطرة الطابع الفلسفي بقوله: " غلبت الفلسفة، و غلب الشعر على الكاتب حتى نسي أن للنظارة حقوقا يجب أن تراعى" [٣]. و يرى طه حسين أن هذا العيب جعل المسرحية خليقة أن تقرأ لا أن تمثل، و يبدى طه حسين استياءه من الأخطاء النحوية، و الصرفية، و الأخطاء التي تمس الأسلوب، و تراكيب الجمل[٤].

أما الحوار الفلسفي الغامض الذي تحدث عنه طه حسين وتبعه فيه السمرة، فيأتي منسجماً مع التكوين الفكري لشخصيات المسرحية،(فمرنوش) و(مشلينا) كانا وزيرين قبل أن يعلنا إيمانهما، وبالتالي لا نتوقع منهما عرضا مسطحا، وبسيطا لنظرتهما للعقيدة وإشكالية الزمن التي يعيشانها، وتشاركهما في هذه السمة (بريسكا) الحفيدة التي خصص لها أبوها الملك مؤدبا ليرعاها ويكون وصيا فكريا على ما تتعلمه وتعتنقه من مذاهب، وهذا يفرض مستوى لغويا غاية في الدقة، ينسجم وطبيعة الشخصيَّة كما أن الإشكاليَّة الزمنيَّة التي تسيطر على المسرحيَّة هي ما دعت أبطالها إلى اللجوء إلى الطابع الفلسفي.

و إذا نظرنا إلى طبيعة الحوار الذي جاء على لسان (يمليخا) الراعي نجدها أبسط من الحوارات التي أجراها الآخرون، فحياته تتسم بالبساطة، كما أنه مسيحي بالولادة،

---

(١) الحكيم، أهل الكهف ، ١٢٩ .

(٢) السمرة، سارق النار(طه حسين) ، ص ٨١ .

(٣) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب و النقد، مجلد ٥، ص ٣٢٤.

(٤) للمزيد انظر نفسه، ص ٣٢٣-٣٢٤.

وتطورت قناعاته الدينية بعد أن التقى بالراهب وسمع كلامه "إن كلامه الذي أسمعه ليس مع ذلك جديدا عندي .أين سمعته؟ ومتى ؟ أفي الطفولة ؟ أفي الحلم ؟ أقبل أن ولدت ؟ وتولدت في نفسي عقيدة أنَّ هذا الكلام هو الحق، إذ لا أتصور بدء الوجود بدونه ولا انتهاء بدونه "[١] .

فلُغة أبطال المسرحية منسجمة و شخصياتها وتكوينها العقلي ومستواها الثقافي، وعن هذا يَقولُ طه حسين :"وقد تعقدت حياتهم فتعقدت عقولهم أيضا، ففقد اثنان منهم هذه السذاجة المطلقة، و الوداعة المطلقة، والإيمان المطلق، ولم يحتفظ بهذه الخصال منهم إلا شخص واحد هو (يمليخا) الراعي"[٢].

و نستطيع أن نخلص مما سبق أن طه حسين في نقد المسرحية يؤكد ضرورة التفاعل بين المتلقين والمسرحيَّة، فيرى أن اتخاذ الطابع الفلسفي لمسرحية أهل الكهف كان على حساب إمتاع النظارة، و يلتفت إلى الشخصيات في المسرحية دون التعمق في أبعادها، و يولي طه حسين مناسبة اللغة لطبيعة الشخصيات، كما أنه لا يتهاون فيما قد يقع فيه الكاتب من أخطاء لغويَّة، وإملائيَّة .

٣,١,٣ نقد طه حسين للرواية:

لقد توقف محمود السمرة على المنطلقات الأساسية التي يتبناها طه حسين في نقد الرواية، معتمدا فيما قدَّمه على كتابي نقد و إصلاح، و فصول في الأدب والنقد .

فيشير السمرة إلى أن الحرية التي تُمنح للأديب، هي أهم المنطلقات النقدية التي نجدها في نقد طه حسين، فهي ما يقدم اللذة الفنية العليا. فلا تعود روعة رواية (زنوبيا) لمحمد فريد أبو حديد إلى التزامها بالخصائص، التي يفرضها الأديب على نفسه من اتخاذ للحوادث، والوصف، والشخصيات، والحوار، معتبرا إيَّاها عوامل أكيدة لإنجاح عمله [٣].

---

(١) الحكيم، أهل الكهف، ص ١٤-١٥ .

(٢) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب والنقد، مجلد٥، ص ٤٢١ .

(٣) السمرة، سارق النار(طه حسين)، ص ٨٣. و انظر حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب والنقد، مجلد٥، ص٤٢١.

لكن الحريَّة التي يريدها طه حسين ليست حريَّة الأديب وحده، وإنما هي امتياز للناقد، فيقول طه حسين: "حاولت أن أتأثر بالقانون الصارم الذي فرضه الأستاذ على نفسه، و أحكم على هذه القصة أنها تستوفي هذه الشروط، ومن حيث تستوفيها على وجه ممتاز، أو على وجه متوسط، فلم أستطع أن أقضي على هذا النحو من القراءة المقيدة، ولم أستطع أن أُكَون رأيي، على هذا النحو الذي أقل ما يوصف به أنَّه ضيق شديد الضيق، و أنه أضيق جدا من القصة التي كتبها الأستاذ فريد أبو حديد، وأن التقيد فيه يوشك أن ينقص علينا ما تقدم القصة إلينا من صور الجمال الفني "[١].

كما أن الحرية التي يريدها طه حسين ليست حرية الأديب، والناقد، على صعيد تطبيق القواعد الفنية، و إنما أجده يتحدث عن الحرية السياسية التي تسهم في الارتقاء بالأدب، فطه حسين يرى سبب قصور رواية توفيق الحكيم (بريسكا، أو مشكلة الحكم) عن بلوغ روعة رواية مجلس النساء أو جماعة النساء (لأرستوفان)عائد إلى القيود السياسية، الاجتماعية، والفنية المفروضة على الحكيم، فهو مقيد في حريته العقلية، والفنية، فحين ينهي (أرستوفان) قصته بتولي النساء مقاليد الحكم، ويطبقن النظام الشيوعي، و يتسببن بفساد سياسي، واجتماعي، وأخلاقي، نجد قصة الحكيم يُتمِمُها الحب و الجمال، بعد أن يظهر ما في قلب رئيسة الدولة من ميل لقائد الجيش، الذي توليه زمام الحكم، وينتهي بها الأمر في السجن، مع فيلسوفها الساخر[٢]. فالأدب الحر بكل المقاييس يحقق الروعة الفنية التي يرنو إليها طه حسين.

أما المنطلق الثاني من المنطلقات النقديَّة التي أشار إليها محمود السمرة، فتتعلق باللغة الفنية، فطه حسين معجب باللغة الفنية التي يستخدمها يوسف سباعي في روايته (إني راحلة)، وطه حسين يبدي استياءه من الأخطاء الإملائية، واللغوية التي وقع فيها يوسف سباعي في رواية (ردَّ قلبي)، إلا أن طه حسين لا يغالي بمطالبة الأديب بالدقة اللغوية، والإملائية بشك مطلق، وإنما يدع هامشا من الحرية يحق فيه للأديب استخدام

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب والنقد، مجلد٥، ص ٣٨٠-٣٨١.

(٢) نفسه، ص ٤٦٣.

بعض التعابير العامية التي تخدم الرواية، وطه حسين أيضا معجب باللغة الوسطى التي يستخدمها نجيب محفوظ في رواية بين القصرين[١].

و الحقيقة أن مطالبة طه حسين باللغة الوسطى أو اللغة التي تترفع عن الخطأ الإملائي، واللغوي، لا تقتصر فقط على الأدب فطالما كانت هذه اللغة هي التي ينادي بها طه حسين، وهو لا يدعو إلى الانخفاض باللغة إلى مستوى العامة، و إنما يدعو إلى السعي وراء رفع العامة إلى مستوى اللغة التي يستخدمها الأدباء، فهو يأخذ على أحمد أمين " حبَّه للمعاني، وإعراضه عن جمال اللفظ، وغلوه في أن يكون قريبا سهلا، سائغا مألوفا، ومفهوما من العامة، و أوساط الناس...و ما أكره أن أهبط إلى أوساط الناس، بل يجب أن أدنو منهم، وأن أرفعهم إلى حيث يذوقون الأدب الرفيع"[٢].

لكن السمرة لا يرى نقد طه حسين للرواية و المسرحية بالصورة التي ينتظرها منه، ذلك أن تلخيص حبكة الرواية هو الجزء الأكبر من مراجعاته، وتبقى هذه المراجعات قاصرة دون الوصول إلى عمق دراساته في الشعر[٣].

و من أهم المنطلقات التي لا بد من المرور عليها في نقد طه حسين، وهي أنه كان يعقد مقارنة بين بعض الروايات التي يكتبها الروائيون المصريون، وعدد من الروايات الغربية كلما وجد إلى ذلك سبيلا، لانشغاله بمسألة الالتقاء بين الشرق والغرب، و من ذلك قصة بريسكا أو مشكلة الحكم لتوفيق الحكيم، كما أنه ينظر إلى رواية زنوبيا لمحمد فريد أبو حديد على أنها "مزاج رائع من الحياة العربية الخالصة، ومن الحياة اليونانية، و الرومانية الخالصة أيضا. ثم هي تصوير رائع لهذا المثل الأعلى الذي أطمح إليه دائما من التقاء الثقافة الشرقية، والثقافة الغربية "[٤]، ويعقد طه حسين مقارنة بين قصة الملك و المنفى (لألفونس دوديه)، و زنوبيا، ويرى أن ما

---

(١) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٨٥-٨٨ .

(٢) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب والنقد، مجلد ٥، ص ٣٥٤ .

(٣) السمرة، سارق النار (طه حسين)، ص ٩٠ .

(٤) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب و النقد، مجلد ٥ ، ص ٣٨٤ .

بينهما من تشابه مرده إلى توارد الخواطر، ففي قصة دوديه فيها ملكة يحبهـــا مربـــي ابنها كما يحب لونجين زنوبيا، و تعطف على المربي عطفا يوشك أن يكون حبا [١].

و تجدر الإشارة أحد أهم المنطلقات التي تتكرر عند طه حسين، وهي دور الذوق الشخصي للناقد في الحكم على الأعمال الأدبية، فهو يعلق على قصة زنوبيا: "ألا ترى أنك إذا صنعت هذا الصنيع إنما تقرأ القصة بعقلك لا بقلبك و لا بذوقك. تقرأها كمـــا تقرأ كتابا في النحو أو في المنطق أو في الحساب. وما هكذا أحب أن أ قرأ الأدب، و إنما أقرأ الأدب بقلبي، وذوقي و بما أتيح لي من طبع يحب الجمـــال، ويطمـــح إلـــى مثله"[٢]. لكن لا بد من صقل هذا الذوق ولا يتم له هذا إلا من خلال قراءة الأعمـــال الأدبية، والمناهج النقدية، ليكون الحكم النقدي ثمرة للذوق الفني الـــسليم، و المعرفـــة الأدبية والنقدية التي تؤهل الناقد للحكم على الأعمال الأدبية.

٢,٣ موقف السمرة من العقاد و النقد التطبيقي :

١,٢,٣ نقد العقَّاد لشعر عمر ابن أبي ربيعة:

أثار السمرة عددا من القضايا التي شُغل بها العقَّاد في كتابه عن عمر بـــن أبـــي ربيعة، متفقا معه في جوانب، ومختلفا معه في أخرى، فالسمرة يتفق مع العقاد علـــى بروز الجانب الأنثوي في عمر بن أبي ربيعة " وهناك جانب أنثوي في طبعه بـــارز في استعماله كلمات النساء في شعره، ويشبه النساء في تدليل نفـــسه...أي أنـــه كـــان عاشقا لنفسه قبل أن يكون معشوقا "[٣] .

ويتفق السمرة والعقَّاد على أن أبرز ما يكون جانب الأنوثة فيه في تدليل اسمه بين تلقيب، وكناية، وتسمية فاسم عمر وأبي الخطاب على ألسنة النساء اللواتي يتغزل بهنَّ

---

(١) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، فصول في الأدب و النقد، مجلد ٥ ، ص ٥١.

(٢) نفسه ، ص٣٨١.

(٣) السمرة، (العقَّاد دراسة أدبيَّة)، ص ١٣٥.

أو يتغزلن به [١]، لكن لا يبدو السمرة حريصا على ذكر الشواهد الشعرية التي تؤكد ما ذهب إليه العقاد فهو لا يذكر إلا شاهدا واحدا :

قُومي تَصَدي لَهُ ليُبصرنا ثُمّ اغمُزيهِ يا أُختُ في خَفَر
قالتْ لها: قَد غَمزتُهُ فَأَبى ثُمّ اسبَطَرَّت تَمشي على أَثَري
قالتْ لها أُختُها تُعاتِبُها: لا تُفسِدنْ الطَوافَ في عُمَر [٢]

أما السمة الأسلوبية الطاغية على هذه المقطوعة فهي الحوار الدرامي الذي يدور بين الأخوات اللواتي أعجبن بعمر، ويتَّضح ميل عمر إلى إظهار نفسه مطلوبا متمنعا لا طالبا. ونجد شواهد كثيرة أشار إليها العقاد تؤكد حرص عمر بن أبي ربيعة على تلقيب نفسه، وتكنيتها، وميلا واضحا لذكر اسمه في شعره، ومنها :

قُلن يَسترضينَها: مُنيَتُنا لَو أَتَانا اليَومَ في سِرٍ عُمر
بَينَما يَذكُرنَني أَبصَرنني دُونَ قِيد المِيل يَعدو بي الأَغَر
قُلن: تَعرفن الفَتى قُلن: نعم قَد عَرفنَاهُ وهل يَخفَى القَمَر [٣]

ومنها قوله :

فَقالت وقَد لانَتْ و أَفرَخَ رَوعُها كَلاكَ بِحفظِ رَبك المُتَكبِّر

---

(١) نفسه، ص ١٣٦ –١٣٧. وانظر العقَّاد، عباس، مجموعة الأعمال الكاملة، عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، مجلد ١٦، ص ١٩٣.

(٢) السمرة، محمود، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ١٣٧. و الأبيات في الديوان:

قَالتْ لِترب لها تُحَدِثُها لنُفْسِدَنَ الطَوافَ في عُمَر
قُومي تَصَدي لَهُ لِيُبْصِرنا ثُمّ اغمُزيهِ يا أُختُ في خَفَر
قالتْ لها :قَد غَمزتُهُ فَأَبى ثُمّ اسبَطَرَّت تَسعى على أَثَري

ابن أبي ربيعة، عمر، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٤، ص ١٦٨.

(٣) العقاد، مجموعة الأعمال الكاملة، عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، مجلد ١٦، ص ٢٣٩ و الأبيات في الديوان:

بَينمَا يَذكُرنني أَبصرنَني دُونَ قِيد المِيل يَعدُو بي الأَغر
قَالت الكُبرى: أَتَعرفن الفتى؟ قَالت الوُسطى: نَعم هذا عُمر
قَالت الصُغرى وَقد تَيمتُها : قَد عَرفنَاهُ وهَل يَخفَى القَمَر !

بن أبي ربيعة، الديوان، ص١٧٤.

فَأنتَ أَبا الخَطَّاب غَيرَ مُنــازعٍ عَليَّ أَمير كَيفَ شِئتَ مُؤمَّرَ[١]

و يؤكد السمرة على روعة قصائد عمر فيقول:" إنه ليس للشعراء العشاق قصيدة واحدة تعدل مساجلات ابن أبي ربيعة، ومحاوراته الغزلية"[٢]. و لعل روعة هذه المحاورات هو أنها تكاد تستوفي عناصر القصة، كما تمتلك القدرة على شد انتباه القارئ، بالإضافة إلى ما تمتاز به من صدق فني.

و يكاد النقاد يجمعون على نرجسية عمر[٣]. لكن اختلف بعضهم مع هؤلاء مؤكدين على أن صورة المرأة في شعر عمر صورة واقعية، وهي صورة ينبغي وضعها في مقامها الصحيح من شعر عمر وشعرنا العربي كله، فهي تسجل أول ملاحظة فنية واقعية عن طبيعة المرأة، وعالمها الداخلي[٤].

و أستغرب في هذا السياق أن يوسم عمر بالنرجسية من قبل أحد أهم المُدَّعين لفهم العالم الداخلي للمرأة (العقَّاد)، و المؤيد لآراء شوبنهور، و(أوتو ونينجر) الألماني صاحب كتاب المزاج والجنس، و(بنيامين كد) صاحب كتاب التآليف الاجتماعية [٥].

---

(١) العقاد، مجموعة الأعمال الكاملة، عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، مجلد ١٦، ص٢٣١ . و الأبيات في الديوان:

فَقالت وقَد لانَتْ و أَفرَخَ رَوعُها كَلاكَ بِحفظِ رَبك المُتَكبِّر!

فَأنتَ أَبا الخَطَّاب غَيرَ مُدَافعٍ عليَّ أَميرٌ مَا مَكَثتَ مُؤمَّر

ابن أبي ربيعة، الديوان، ص١٢٣.

(٢) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ١٣٧ .

(٣) مثل المرزباني ٣٨٤ هـ في الموشح، والأصفهاني ٣٥٦ هـ، في الأغاني، أما من المحدثين فيوسف خليف في تاريخ الشعر العربي، و جبرائيل جبور في عمر بن أبي ربيعة عصره وحياته وحبه وشعره، وبطرس البستاني في أدباء العرب، وشكري فيصل في تطور الغزل، و شوقي ضيف في التطور والتجديد .انظر عودة، خليل، صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، د. ت ، ص٣٣٧-٣٣٨.

(٤) انظر عودة، خليل، صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٤١ .

(٥) العقَّاد، المجموعة الكاملة، مطالعات في الكتب والحياة، مجلد ٢٥، ص ١٥٧-١٦٧.

لأن العقاد من المؤمنين بأن المرأة مسوقة بسائق الفطرة التي طبعها الله عليها لحفظ النوع [١]، كما أنه لا يرى في شعر أبي فراس الحمداني نرجسية، على الرغم من وجود شيء من التشابه بين شعر عمر و أبيات أبي فراس:

ورُحتُ أَجرُّ رُمحي على مقَام تَحدثُ عَنهُ رَبَّاتُ الحِجَال
فَقَائلَةٌ تَقولُ أَبَا فِرَاسٍ لقَد حَاميتَ عَن حَرمِ المَعَالي
وقَائلةٌ تَقول جُزيتَ خَيراً أُعيذَ عُلاكَ مِن عَينِ الكَمالِ [٢]

كما يؤمن العقَّاد بما ذهب إليه شوبنهور من أن النساء كالصغار؛ صبيانيات الميول، ضعيفات الأحلام، قصيرات النظر، و أنهن لا يفتأن لاهيات، فما تزال المرأة طفلا في كل أدوار حياتها [٣]. و يقول العقاد في هذا السياق:" حواء أَخرجت من جنة و بناتها كل يوم يخرجن من جنات...فهل المرأة ضرة الجنة تغار منها غيرة الضرائر؟ لا ندري. و لكنها هي المرأة أبدا لا تريد للرجل أن ينعم بغير نعيمها"[٤].

إذن لماذا لم يعتبر العقَّاد الأوصاف التي أطلقها عمر بن أبي ربيعة على نفسه على لسان فتيات عصره، صورة واقعية للطبقة التي نقرأ معالمها في شعر عمر؟ ولم نظر إليها على أنها نرجسية؟ ولماذا لم ينظر إلى أن اختلاط عمر بالنساء في عصره عامل من العوامل التي سهلت عليه معرفة الطريقة التي يفكرن بها؟ وبالتالي أحسن وصف الواقع الاجتماعي الذي عاشه .

لعل الصورة التي ظهرت في شعر عمر صورة واقعية لنساء طبقة اجتماعية رسمت ملامحها في شعر عمر، فتمكن لكثرة مخالطته للنساء على تباين طباعهن المتصابية، اللاهية، فكان يأتي بما يدور على ألسنتهن وبالتالي بدا في شعره الكثير من التغزل بنفسه ولكن على ألسنة النساء .

---

(١) العقَّاد، المجموعة الكاملة، مطالعات في الكتب والحياة، مجلد ٢٥، ص ١٦٧ .

(٢) نفسه، ص ١٦٤ ، وانظر الأبيات في الحمداني، أبي فراس، الديوان، تحقيق إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر، ط١، ١٩٨٣، ص ١٢٩.

(٣) السمرة، العقَّاد، دراسة أدبيَّة، ص ٤٠.

(٤) العقَّاد، الأعمال الكاملة، سارة ، مجلد ٢٣، ص ٢٤٦.

و يَقولُ السمرة :" ويرى العقَّاد أن عمر بن أبي ربيعة قد عاش ثمانين عاما قضى الأربعين الأولى منها لاهيا ، والأربعين الثانية ناسكا "[١].

إلا أنَّ العقَّاد و بعد أن يورد عددا من الأخبار حول مواصلة عمر سنة التغزل بعد أن بلغ الثمانين " فلم يزل عمر في شيخوخته كما كان في صباه، ولم يعرض عن حظ الشباب والجمال، إلا على كره منه، وحنين يعاوده كلما تناساه، أو حاول أن يتناساه"[٢].

ويؤكد السمرة على وجود الصدق الفني في شعر عمر بن أبي ربيعه "إن شعره يدل على صدق في حبه، ولكنه شعر ليس فيه كبد مقرحة، ولا آهات حرَّى، ولا رسم صورة لا وجود لها في عالمنا الواقعي أنه حب أهل الأرض، وليس حبا معلقا في السماء، وهو كل يوم في حب جديد، و كأنه لم يجد قط امرأة غيرها، يلهو ويتغزل، ولا يستبيح محرما . وهو في جميع أحواله سعيد سعادة تعديك فتقرؤه، و أنت تحس بالسعادة، لم يكن كاذبا في حبه، ولا متكلفا، ولا محزونا "[٣].

لكن نظرة العقَّاد للصدق اتسمت بالعمق، فهو يميز بين ثلاثة أنواع من الصدق؛ الأخلاقي، والفني ،و التاريخي " فقد يكون الرجل صادقا فيما روى من أحاديث. و قد يكون صدقه فيها دالا على خلق حسن أو معيب. فهذا وذاك غير الصدق الذي يحاسب عليه الشاعر من الوجهة الفنية، وهو صدق الشعور الذي يعبر عنه، وصدور ذلك الشعور منه عن مزاج أصيل لا تكلف فيه، ولا اختلاف "[٤]. إذن فالصدق الذي يطالب الأديب به هو الصدق الفني، الذي يمكن المبدع من التأثير في المتلقي.

---

(١) السمرة، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ١٣٢ .

(٢) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، مجلد ١٦، ص٢٣٠.

(٣) السمرة، محمود، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ١٣٧ .

(٤) العقَّاد، مجموعة الأعمال الكاملة، عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، مجلد ١٦، ص٢١٣-٢١٤.

٢,٢,٣ نقد العقَّاد لشعر ابن الرومي:

يرى السمرة أن العقَّاد يهتم بالشاعر أكثر من اهتمامه بالشعر، وذلك عندما يقارن بين نقد العقَّاد وطه حسين. فطه حسين " لا يهتم بالشاعر وحياته، إلا بالقدر اللازم لفهم شعره وتذوقه "[١]، ولَعلَّ السمرة بدا متأثرا بكلام طه حسين في كتابه (من حديث والشعر والنثر) عندما وصف أسلوب العقَّاد في نقد شعر ابن الرومي "أما العقَّاد فكتب عنه كتابا هو من غير شك أحسن ما كتب عن ابن الرومي، و إن كان الأستاذ العقَّاد عني بالشاعر أكثر مما عني بالشعر "[٢]. و يضيف طه حسين:" أما أنا فعنيت بالشعر أكثر من عنايتي بالشاعر"[٣] .

وهذا من الطبيعي لما عرف عن العقَّاد من تأثر بآراء النقد التي تتبع من علم النفس، وهي من غير شك تَصرِف الناقد إلى المبدع أكثر من النص الأدبي. كما أنه لا يخفى على كل من يقرأ ما قدمه العقَّاد من دراسات نقدية مهتمة بالمنهج التاريخي الذي ينصرف إلى البحث في جوانب الحياة الخاصة وتفسير الأعمال الأدبيَّة وفقا للمعطيات التي يحصل عليها الناقد من تتبع لحياة المبدع .

و يستنكر السمرة رأي العقَّاد، في أن الأصل الإغريقي لابن الرومي هو الأصل في عبقريته الشعرية بقوله: " ونحن نتفق مع طه حسين في أن شعر ابن الرومي، وما فيه من خصائص، هو نتيجة لتطور الشعر العربي ذاته، و ليس مرده إلى العبقريَّة الإغريقية، والجنس اليوناني، وقد انتهى في أيامنا هذه القول بميزات الأمم على أمم أخرى، وهي مقولة أشاعها الغربيون، ليبرروا استعمارهم لشعوب أخرى"[٤].

لكن لا بد من التوقف عند هذه المقولة من عدة نواح، فالعقَّاد كما يُشير السمرة كان في بداياته النقدية سيء الرأي في شعر العرب، وابن الرومي كان يلبي في تلك

---

(١) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ١٨٧ – ١٨٨ .

(٢) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، من حديث الشعر والنثر، مجلد ٥ ، ص ٧٠٢ .

(٣) نفسه، ص ٧٠٢ .

(٤) السمرة ، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ٢٠٥ .

الفترة ،ما كان العقَّاد يؤمن به من ميزات الشعر الآري [١]. لكن قد تبينا سابقا أن العقَّاد قد تراجع عن موقفه من الأجناس البشرية في كتابه عن الحضارة الإسلامية .

و إن كنت مع السمرة في بطلان القول بميزة أمة على أخرى، إلا أنني لا أتفق معه في أن طه حسين يحيد جنس ابن الرومي فيقول السمرة: "إلا أنَّ طه حسين خالفه في نسبة ميزات شعر ابن الرومي إلى أصله الإغريقي .إنه يوافقه في أن شعر ابن الرومي يمتاز بما فيه من ترسل، ولكنه يعزو هذا إلى تطور الشعر العربي، وليس للعرق علاقة بهذا"[٢]؛ لأن طه حسين يقول :" و أنا أضيف تكوين عقل ابن الرومي إلى الثَّقافة الإسلامية اليونانية أكثر مما أضيفه إلى وراثته اليونانية . و من المحقق أن اجتماع الثَّقافة إلى تلك الوراثة، هو الذي كون هذه الطبيعة الخاصة التي نَجِدها في شعر ابن الرومي "[٣].

ويذكر طه حسين في موضع آخر مؤكدا عدم تحييد الجنس الآري في تكوين شعر ابن الرومي :" أريد أن ألفتكم إلى الخصائص التي تميز شعر ابن الرومي من الشعر العربي عامة، والتي تظهر فيها آثار طبيعته اليونانية، وآثار ثقافته اليونانية... و إن كان إلى الوراثة فهو في الوقت نفسه يعود إلى الثَّقافة اليونانية الإسلامية "[٤].

ومن المسائل التي أشار إليها السمرة، هي ما تتسم به قصائد ابن الرومي من الترسل، ويتفق السمرة في هذا مع العقَّاد " وهناك صفة أخرى يمتاز بها ابن الرومي و هي الترسل على عكس الشاعر العربي، الذي يعتبر البيت وحدة القصيدة، فالقصيدة عنده وحدة واحدة تتناول موضوعا واحدا، يبدو فيها طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واسترساله فيه " [٥] .

---

(١) السمرة ، العقَّاد (دراسة أدبيَّة)، ص ١٨٨ – ١٨٩ .

(٢) نفسه ، ص ١٩٩ . ومن الجدير بالذكر أنَّ السمرة يذكر هذا التوجه عند طه حسين دون أن يحدد الصفحة أو طبعة كتاب (من حديث الشعر والنثر).

(٣) حسين، مجموعة الأعمال الكاملة، من حديث الشعر والنثر، مجلد ٥ ، ص ٦٨٩ .

(٤) نفسه، ص ٦٨٨ .

(٥) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ١٩٥ .

و الحقيقة أن العقَّاد بدا أكثر وعيا لمفهوم الترسل، وذلك عند ربطه إياها (بتداعي الخواطر)، فيُشير إلى أن ابن الرومي كان قادرا على الإتيان بالمعنى وشبيهه أو نقيضه، ويصل بين القطبين البعيدين بسلسلة من المتشابهات، والمتناقضات الدقيقة، والحلقات لا يتبينها الناظر إلا بعد التوضيح، والتنبيه لمداخلها، وتعقب أوصالها ويضيف" و تسمع المجنون يتكلم، فإذا هو يخلط، ويأتي بالمفارقات، و لكنه في داخل ذهنه يجمع بينها تقرب منها ما نأى "(١). كما يكرر العقَّاد ذكر سمة تداعي الخواطر في شعر ابن الرومي عدة مرات (٢).

ويرى العقَّاد أن تداعي الخواطر يعمل جنبا إلى جنب مع البيئة الحية التي يكتمل الخلق من خلالها(٣). لكن السمرة لم ينتبه إلى هذه العملية، فيتحدث عن الترسل عند ابن الرومي بمنأى عن (تداعي الخواطر) .

و يَقولُ السمرة :" وسلوك الشاعر يتفق تماما مع رأي العقَّاد في سلوك أمثاله؛ فهؤلاء عاجزون عن الربط بين الأشياء، و أفكارهم متناقضة، ومثل هذه الشخصية معرضة لأن تصاب بالجنون"(٤) .

لكن العقَّاد لا يرى أن العباقرة عاجزون عن الربط بين المتناقضات، فتتحقق الوحدة العضوية من خلال نمو البيئة الحية المتولدة في ذهن العبقري، فالجنون "عقيمٌ مُنبتٌ، والعبقريَّة متمردة نافذة "(٥) .

ومن النماذج التي تتضح فيها تداعي الخواطر أبيات ابن الرومي في هجاء ابن طالب الكاتب :

أُزَيرقُ مَشؤوم ،أُحَيمِر أَقْشَر ... لِأَصحابِهِ نَحس على القَومِ ثَاقِبُ
و هَل أَشبَهُ المَريخ إلا فعله ... لِفعلِ نَذيرِ السَوء شِبه مُقارِب
و هَل يَتَمارى النَاسُ شُؤمَ كاتب ... لِعَينيه لَونُ السَيفِ و السَيفُ قَاصِبُ

---

(١) العقَّاد، الأعمال الكاملة، حياة ابن الرومي، مجلد١٥، ص ١٥٧ .
(٢) نفسه، ص ١٥٤ – ١٥٩ .
(٣) نفسه، ص ١٥٧ .
(٤) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ٢٠٦ .
(٥) العقَّاد، الأعمال الكاملة، حياة ابن الرومي، مجلد١٥، ص ١٥٧.

يُدعَــى أَبــوه طَــالباً و كَــفَاكُم بِــه طِــيــرَةً أَنَّ المَــنيــةَ طَــالِبُ
أَلا فَاهرُبوا مِنْ طَالبٍ وابن طَالب فَمن طَالب مِثلهمــا طَــارَ هَــارب[1]

و يعلق العقَّاد على هذه الأبيات " نراقب البنية الحيــة وهــي تعمــل، مــن وراء المجاهر والكواشف، فانظر إلى لون الوجه (الأحيمر) القاشر، و إلــى نــذير الــسوء والبلاء و أين هما ؟ و ما يجمع بينهما من الصلة والمناسبة ! لكن ضع بينهما المريخ و لونه الأحمر، ثم ضع مع المريخ وما اقترن به من الأساطير من خصائص الحرب والفتنة "[2] . و يفسر بعضهم البيت على النحو الآتي: الزرقة أبغض ألوان العيون عند العرب لأنها لون عيون الأعداء من الروم و غيرهم، وكــانوا يتــشاءمون منهــا، و (أحيمر) تصغير (أحمر)، و تعني أعجمي لأن الغالب على العجم الحمرة، والبيــاض، وعلى ألوان العرب السمرة، و أقشر و ردت في الديوان (قاشر) و هو اســم رجــل يضرب به المثل بالشؤم، وسوء الطالع، فكانت لقوم إبل تلد ذكورا، فاستطرقوه رجاءً، أن تلد الإبل إناثا، فماتت الأمهات، وفُقد النسل، وقالت العرب (أشأم من قاشر) [3].

أما عن تطير ابن الرومي، فيَقولُ السمرة: " والطيــرة عنــدي مــن الأمــراض المصاحبة لمثل هذه الشخصية التي تشكو من ضعف الأعصاب " [4] . لكنه في نفــس الوقت يجد الكثير من المثالب في نقد العقَّاد " فهو لم يقنعنا بأن أصل ابــن الرومــي

---

(١) العقَّاد، الأعمال الكاملة، حياة ابن الرومي، مجلد١٥، ص ١٥٧ .

(٢) نفسه، ص١٥٧ . و الأبيات في الديوان:

أُزَيــرقُ مَشــؤوم ،أُحَيــمِر قــاشر لِأَصحابِهِ نَحــس على القَــومِ ثَاقِبُ
وهَــل أَشــبَهُ المَريــخ إلا فــعــله لِفعلِ نَذيرِ السَــوء شِــبهٌ مُــقارِب
وهَل يَتَمــارى النَاسُ في شُؤمَ كاتب لِعَينيه لَونُ السَيفِ و السَيفُ قَاضِبُ
و يُدعَــى أَبــوه طَــالباً و كَــفَاكُم بِــه طِــيــرَةً أَنَّ المَــنيــةَ طَــالِبُ
أَلا فَاهرُبوا مِنْ طَالبٍ وابن طَــالب فَمن طَالب مِثليهمــا طَــارَ هَــارب

انظر ابن الرومي، الديوان تحقيق: عبد الأمير علي مهنا، منشورات دار و مكتبة الهــلال، ط١، ١٩٩١، ص ٣٢٧.

(٣) انظر الهامش في ابن الرومي، الديوان، ص ٣٢٧.

(٤) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ٢٠٦ .

اليوناني، كان له تأثير في شعره. و دراسته لشخصية الشاعر باد فيها أنه لوى عنق الأخبار ليصل إلى النتيجة التي يريدها "[١] .

و أجد السمرة لا يكيل بنفس المكيال لكل من العقَّاد ونفسه؛ فالعقَّاد يلوي عنق الأخبار ليصل إلى النتيجة التي يريدها عندما يدرس طيرة ابن الرومي، لكن السمرة يصل إلى نفس النتيجة التي وصل إليها العقَّاد عندما درس طيرة ابن الرومي فيتفق الطرفان على أن التقدم في السن يصاحبه شيء من التطير [٢].

و لا يوجد مبرر لإصرار السمرة على الإشارة إلى أن العقَّاد يرى أن الأصل اليوناني لابن الرومي سبب لعبقريته الشعرية، ذلك أن العقَّاد كان قد تراجع عن هذه الآراء. كما أنني لا أنكر أن للذائقة الفنية التي تختلف بين الأمم دورا في تكوين نمط من الأدب يختلف باختلاف الأمم والشعوب، لكن هذا لا يمنع أن يكون الأدب الحديث اتخذ طابعا عالميا، وأسهم في الحد من الاختلاف في الذائقة الفنية من أمة إلى أخرى.

٣,٢,٣ نقد العقَّاد لشعر بشار بن برد :

من أهم القضايا التي أشار إليها السمرة في نقد العقَّاد لبشار بن برد، أن العقاد قد جانب الصواب عندما قال: إن القصيدة التي نظمها بشار في تفضيل إبليس على بني آدم تعود إلى أن بشارا كان على عادة المتهتكين، و الخلعاء، من العبث بمن يظهرون العفة والصلاح، حيث عاش في عصر المدينة العباسية، و قد انتشرت فيها الأزياء الفكرية، وكان بشار يتخذ في كل يوم زيا من الأزياء، التي يتحلى بها ظرفاء عصره[٣]. فيرى السمرة أن زندقة بشار وتحلله الخلقي، إنما يعبران عن تمرده على السلطة الجديدة؛ تمرد الشعوبيين على العرب[٤].

---

(١) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ٢١٤ .

(٢) انظر العقَّاد، الأعمال الكاملة، حياة ابن الرومي، مجلد ١٥، ص ١٥٨ – ١٥٩ . و السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ١٠٦ –١٠٧ .

(٣) السمرة، العقاد(دراسة أدبية)، ص ١٤٨. و للمزيد انظر العقَّاد ، مراجعات في الأدب والفنون، منشورات المكتبة المصرية، ١٩٨٣، ص ٦٩ – ٧٠ .

(٤) السمرة، العقَّاد(دراسة أدبيَّة)، ص ١٤٩ .

إلا أنَّ رأي السمرة ليس مقنعا في ظل وجود احتمالات أخرى؛ فيشير بعضهم إلى ما عُرِف عن بشار من التأرجح في الانتماء، بين الفرس، و العرب، فأبوه فارسي، و أمه عربية، فمرة نَجده يتخذ موقفا وسطا بين الطرفين :

نُبـئتُ قَومَـاً بِهِمْ جِـنَةٌ يَقولُون مَنْ ذَا و كَنُـتُ العـلَم
أَلا أَيُّها السَّائِـلي جَاهِـدَاً لِيَعرفَنـي أَنـَا أَنـفُ الـكَرَم
نَمتْ بَينَ الكِرامِ بَني عَامر فُروعِي و أَصلي قُريشُ العَجَم [1]

و هو يفتخر بولائه لقيس :

أَمِنَتْ مَضَرَّةَ الفَحْشَاءِ إِنـي أَرَى قَيساً تَضُرُّ وَلا تُضَارُ
كَأَنَّ النَاسَ حِينَ تَغيبُ عَنْهُمُ نَبَاتُ الأَرضِ أَخْطَاهُ القِطَارُ
وَقَد كَانت بِتَدمُرَ خَيلُ قَيسٍ فَكَانَ لـتَدْمُر فِيـهَا دَمَـارُ [2]

أي أن بشارا لم يكن من دعاة الشعوبية، و إن أظهر تعـصبه لهـا فـي بعـض الأحيان، فبشار من الشخصيات القلقة التي لا ثبات لها على حال من الأحوال، و حتى القول بزندقته ليس قطعيا، فهو يَقولُ :

أَصبَحتُ مَولَى ذِي الجَلالِ وَبعضُهُم مَولَى العُرَيبِ فَخُذ بِفَضلِكَ فَافخَرِ
مَـولاكَ أَكْـرَمُ مِن تَـميمٍ كُـلِّهَـا أَهل الفِعَـالِ و من قُرَيش المَشعرِ
فَارجِعْ إِلـى مَولاكَ غَـيْرَ مُدَافِـع سُبحَـانَ مَـولاكَ الأَجَلِّ الأَكـبَرِ [3]

---

(١) عطوي، علي، بشار ابن برد، حياته و شعره، دار الكتب العلميـة، ط١، ١٩٩٠، ص ٢٢. قريش العجم:أهل خراسان وشبهوا بقريش لأنهم لم يؤدوا خراجا، ولا أتاوة. انظر الأبيات في ابن برد، بشار، الديوان، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلميـة، بيـروت، د.ت، ص ٥٨٨.

(٢) عطوي،علي، بشار بن برد، حياته و شعره، ص ٢٤. و الأبيات في الديوان:

أَمِنَتْ مَضَرَّةَ الفَحْشَاءِ إِنـي أَرَى قَبَساً تُشَبُّ وَلا تُضَارُ
كَأَنَ النَاسَ حِينَ نَغيبُ عَنْهُمُ نَباتُ الأَرضِ أَخلَفَهَا القِطَارُ
و قَد عَرَكَت بِتَدمُرَ خَيلُ قَيسٍ فَكَانَ لـتَدْمُرٍ فِيـهَا دَمَـارُ

انظر ديوان ابن برد، ص ٤٩٥-٤٩٧.

(٣) عطوي، بشار بن برد، حياته و شعره، ص ٢٤. وانظر الأبيات في ابن برد، الـديوان ،ص ٥٣٠.

و في هذا الباب أيضا يَقول :

بَدَا لِي أَنَّ الدَهرَ يَقدَحُ في الصَفا و أنَّ بَقَائي إِنْ حَييتُ قَلِيلُ

فَعِشْ خَائِفَا للموت أَو غَير خائف على كُلِ نَفسٍ للحِمَامِ دَلِيلُ

خَليلكَ مَا قَدَّمــتَ من عَمَل التُقَى و لَيسَ لأَيامِ المَنونِ خَلِيلُ [١]

فتظهر الحكمة، والخشية من الحساب والسعي إلى التزود بأعمال الخير إلى غيــر ذلك من المعاني الدينية التي توحي بشيء من الزهد الذي كان قد استقر فــي ضــمير بشار، إذن فبشار ليس شعوبيا بالمطلق، كما أنه يعيش اضطرابا في العقيــدة الدينيــة فعادة يبدو متهتكا والدليل على هذا أن سمع يؤذن في غير وقت الصلاة وهو سكران، و كانت هذه الحادثة سببا في موته حيث أمر الخليفة المهدي بجلده جلدا مهلكا [٢] .

ومن القضايا التي توقف عندها السمرة في نقده لآراء العقَّــاد هــي أن بــشارا لا يستحق أن يوضع في مكانة متقدمة من الشعراء، فيَقولُ السمرة: "ولَعلَّ مكان بشار في طبقة متوسطة بين الشعراء، فشعره الجيد قليل، والرديء منه كثير .وهو يَقولُ الشعر في الأغراض المسفة الركيكة، ويخترع ألفاظا لا وجود لها في اللُغة " [٣] .

و يقدم السمرة تصورا عن التأثر و التأثير البادية في شعر بشار بن برد فهو يذكر أن أبيات بشار في وصف المعركة :

كَأَنَّ مثارَ النَقعِ فَوقَ رُؤوسنَا و أَسيافنا لَيلٌ تَهاوَى كَواكِبُه [٤]

قلَّد فيه قول امرئ القيس :

كَأَنَّ قُلوبَ الطَيرِ رطباً ويَابِسَاً لَدى وكرِهَا العنابُ والحَشفُ البَالِي [٥]

و يشير إلى ما عرف عن بشار من الميل إلى الشعر الركيك، والمعاني البــسيطة التي تصل إلى حد الإسفاف، كقوله في مدح جاريته:

---

(١) العقَّاد، مراجعات في الأدب و الفنون، ص ٧٠ . وانظر الأبيات في ابن برد، الــديوان ، ص ٥٨٣.

(٢) العقَّاد، مراجعات في الأدب والفنون، ص ٦٧ .

(٣) السمرة ، العقَّاد (دراسة أدبيَّة) ، ص ١٥٠ .

(٤) نفسه، ص ١٥٨.

(٥) نفسه، ص ١٥٨.

رَبابٌ رَبَّةُ البِيتِ تَصُبُّ الخَلَّ بِالزَّيتِ
لَها عَشرُ دَجَاجَاتٍ وَديكٌ حَسَنُ الصَّوتِ[1]

و يجعل السمرة من هذه الأسباب مبررا لعدم وضع بشار في مكانة متقدمة بين الشعراء .

٣,٣ موقف السمرة من مندور والنقد التطبيقي :

١,٣,٣ نقد مندور للشعر العربي الحديث:

تحدث السمرة عن نقد محمد مندور للشعر العربي الحديث، ممثلا بعدد من المدارس النقدية الحديثة، وتأتي جماعة الديوان في طليعتها، كما أشار إلى موقف مندور من الشعراء المهجريين، وجماعة أبولو، والشعراء الواقعيين أو دعاة الأدب الهادف .

إلا أنَّ السمرة ما أن يبدأ بالحديث عن مدرسة الديوان حتى ينتقل إلى الشعراء المهجريين، وجماعة أبولو، ثم يعاود الحديث عن مدرسة الديوان ممثلة بالعقَّاد والمازني وعبد الرحمن شكري، و بعد أن ينكر دور مدرسة الديوان، يختم بالحديث عن الأدب الهادف.

أما عن مدرسة الديوان فيشير السمرة أن محمد مندور يؤكد " أن مساهمة جماعة الديوان كانت في الدرجة الأولى في ميدان النقد، والدعوة إلى الحداثة، وليس فيما نظموا من شعر. و من المؤكد أن هذه الجماعة لم تكن مدرسة شعرية، فقد ترك المازني الشعر وانصرف عنه إلى كتابة الرواية، و فرض شكري على نفسه العزلة عندما تنكر له أصدقاؤه. أما العقاد فاستمر يكتب الشعر، ولكنه لم ينجح في استقطاب شعراء لهم مكانه مرموقة في الشعر، و يبدو أن السمرة من المؤيدين لهذا التوجه وهو يضيف مدرسة أبولو إلى مدرسة الديوان [2].

و يؤيد بعضهم هذا الرأي، فيرون" أن شعراء الديوان لم يكن تأثيرهم الشعري كتأثيرهم النقدي. لكونهم لم يطبقوا تماما ما دعوا إليه...ولأن العقاد غلب عليه التفكير

---

(١) السمرة، العقاد(دراسة أدبية)، ص ١٥٠. وانظر الأبيات في ابن برد، الديوان، ص ٢٢٦.
(٢) السمرة، محمد مندور (شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ١٤٧.

العقلي و غاب عنه صدق الوجدان، ولأن المازني توقف عن نظم الشعر بعد عام ١٩١٩، ولأن شكري لأسباب غير مفهومة ولا واضحة توارى عن الحياة الأدبية في زمن مبكر"[١].

لكن ثمة سؤال مبدئي يعرض نفسه، و هو هل ينفصل الأدب عن النقد؟ ألا ننظر إلى النقد على أنه تال للعمل الأدبي؟ فلا يمكن أن تتبلور نظرية نقدية إلا استجابة لرؤيا تشكلت في العمل الأدبي، و أعاد العمل النقدي رسم ملامحها. ولا انفصال بين مجهود جماعة الديوان في ميدان النقد، الأدب. وما شأننا و أفراد الجماعة إذا انفض سامرهم أو بقوا مجتمعين فما يعنينا هو ما تركوه، ومدى فاعلية منجزهم وهل أثروا فيمن حولهم؟ ولا أظن أن دورهم كان هامشيا، حيث أسهموا في إحداث تحول لافت على الصعيد الأدبي، النقدي .

و يشير السمرة إلى أن النقد في مدرسة الديوان معتمد على النقد الانجليزي، وعلى هزلت خاصة[٢]. و مدرسة الديوان ممثلة بأهم أعلامها يعترفون بتأثرهم بالنقد الانجليزي، ويحدثنا العقاد عن مصدر القواعد النقدية التي يؤمنون بها، فهي خليط من النقد الانجليزي، والفرنسي فيقول:"و لقد قرأنا لكثير من النقاد الغربيين، فهزلت لا نطلب عنده المبادئ والأفكار لأنها ليست موجودة لديه، فنقده صائب من الوجهة الذوقية، وليس له نظير في هذا المضمار، في حين أنه لا يتمتع بالفلسفة النقدية التي يتمتع بها ليسنج، وآرنولد، و سانت بيف مثلا ناقد فرنسي له سبع مجلدات في النقد، و إذا قرأها إنسان لا يعوزه أن يقرأ نقدا بعد ذلك..."[٣].

و يشترك السمرة و مندور في رفض التجربة الشعرية التي قدمها العقاد؛ فمندور يرفض سيطرة الفكر على شعره، لإيمان مندور بأن الشعر لا يتسع للفلسفة أو التفلسف[٤]. و ينبه السمرة في كتابه عن العقاد إلى "أن كل ما في الحياة أصبح في

---

(١) خليل، إبراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥٧.

(٢) السمرة، محمد مندور (شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ١٣٤ .

(٣) David،Semah: p ٢٧ ، ١٩٧٤ ،For egyption literary critics leidenE.J.Brill).
نقلا عن السادات، أثر النقد الانجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر(في الشعر)، ص ١٥.

(٤) مندور، النقد و النقاد المعاصرون، ص ٩٨-١٠٠.

نظره صالحا ليكون مادة للشعر: كالبيت الـذي يـسكنه، والطريـق الـذي يعبـره، والحوانيت و معروضاتها، و الفنادق، ونداء الباعة، والقطار العابر، ورجل الشرطة، وكوَّاء الثياب..."[١].ولا أظن أن كل ما في هذه الحياة يصلح موضوعا للشعر .

و تحدث السمرة عن موقف محمد مندور من الشعر المهجري، ومـن الظـواهر الفنية التي لفتت انتباه محمد مندور التجديد الموسيقي الذي أحدثه شـعراء المهجـر، ويشير السمرة إلى وقفة مندور على التجديد الموسيقي في قصيدة يـا نفـس لنـسيب عريضة[٢]:

يَا نَفسُ مَالكِ و الأَنينْ تَتَألميـنَ وتُـؤلِمـينْ
عَذَّبتِ قَلبي بَالحَـنين وكَـتمته مَا تَقصـدِينْ
قَد نَامَ أَربابُ الغَرام و تَدَثَّـرُوا لُحُفَ السَّـلامْ
وأَبيـتِ يا نَفسُ المَنام أَفَأنتِ وَحَدكِ تَشـعُرينْ؟
اللـيْلُ مرَّ على سِوَاكِ أَفَما دَهـاهُم مَا دَهَـاك؟
فلِمَ التَـمردُ والعِـرَاك مَا سُورُ جِسمِي بالمَتينْ؟[٣]

فيذهب مندور إلى أن الموسيقى، أجمل ما فـي القـصيدة. و يـرى أن شـعراء المهجر، قد جددوا موسيقى الشعر العربي، تجديدا يستحق أن نطيل فيه النظر و يقول عن قصيدة (يا نفس):" ونحن الآن أمام بحر تقليدي (مجزوء الكامل)، ولكـن انظـر كيف استخدمه الشاعر، فالوحدة لم تعد البيت، بل المقطوعة (قد نام أربـاب الغـرام وتدثروا لحف السلام و أبيت يا نفس المنام أفأنت وحدك تشعرين)، وفي كل مقطوعة نجد أربعة أشطر؛ الثلاثة الأولى يقفي بعضها بعضا، وأما الشطر الرابع الذي نـسميه (القافية) فيقفي القوافي الأخرى..."[٤].

---

(١) السمرة، العقاد (دراسة أدبية)، ص ٢٣ .

(٢) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص١٣٧.

(٣) انظر الأبيات في عريضة، نسيب، ديوان الأرواح الحائرة، دار الغزو للنشر والتوزيع،عمان، ط٢، ١٩٩٢، ص ٥٨.

(٤) مندور، محمد، في الميزان الجديد، ص ٨٥ .

لكن التجديد الذي قام به الشعراء المهجريون يفوق هذا، فقد تمكنوا من محاكاة الموشحات الأندلسية، واتبعوا نظام المقطوعة بشكل ثنائي أو ثلاثي أو رباعي أو خماسي، وقد يجدد الشاعر في القالب الشعري فقد يستخدم الشاعر مجموعة خماسية، كأن يستخدم ثلاثة أشطر من نفس التفعيلة، يقابلها ثلاثة أشطر من تفعيلة أخرى، يلي هذه الأشطر شطران من تفعيلة واحدة، يقابلها شطران من تفعيلة مختلفة. كما ظهر عند هؤلاء بوادر الشعر الحر(١).

و يقول السمرة :"إن الجديد الذي جاء به مندور هو حديثه عن الشعر المهموس، فهو يرى أن من أبرز عيوب الأدب المصري الحديث، افتقاره إلى الألفة عند القراء، فهو قلما يهمس لأنه أدب يعنى بالصنعة اللغوية "(٢). و يفضي التدقيق في العبارة إلى أن مندورا لم يكن أول من تحدث عن ما ينطوي تحت مفهوم الهمس في الأدب، و إن كان أول من استخدم مصطلح (الهمس)، فكل ما ينطوي تحت الهمس لا يختلف عن دعوات الرومنتيكية، من ابتعاد عن الخطابية، والاقتراب من اللغة البسيطة التي تعبر عن أحاسيس الشاعر.

ومن الجدير بالذكر أن محمد مندور تحدث عن طبيعة اللغة التي استخدمها شعراء المهجر، والتي تترفع عن الخطأ النحوي، و الصرفي فيقول مندور :"و هذه تهمة يجب أن نقلع عنها لأنني كلما أمعنت النظر في ألفاظهم وتراكيبهم لم أجد لها مثيلا في أدبنا الحديث، من حيث الدقة والقدرة على إثارة الإحساس، نعم قد يخطئون في اللغة، والنحو، لكن هذا في نظري أشياء نادرة لها نظائرها عند أكبر الكتاب"(٣).

فمندور يرى أن يكون مقياس جودة الشعر هو قدرته على إيصال المعنى، و إثارة الإحساس، لا خلو الشعر من أخطاء اللغة، والنحو، وهو يدعو إلى استخدام اللفظ

---

(١) لمزيد من المعلومات حول التجديد الموسيقي الذي أحدثه شعراء المهجر انظر عيد، رجا، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، منشأة المعارف، ص ١٩٣-٢١١ .

(٢) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث) ، ص١٣٤-١٣٥ .

(٣) مندور، في الميزان الجديد، ص ٨٦.

المألوف القادر على استنفاد "إحساس الشاعر، كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا إلى التداعي، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة " [١].

و يعزو اختلاف شعراء المهجر عن غيرهم، إلى أنهم وجدوا في بلاد جبلية تحرك مظاهرها الخيال، بصورة تفوق قدرة الطبيعة السهلية، ومن جنس يشهد لـــه التـــاريخ بالنزوع إلى المغامرة، و التوثب، كما أن غربتهم في أمريكا لعبت دورا في إرهـــاف حسهم وتقوية نفوسهم، كما أنهم قوم مثقفون اطلعوا على الثقافات الغربية، وهضموها بلغتها الأصلية، ويضيف "إن الثقافة هي التي تشع من ألفاظ هؤلاء الـــشعراء، وإنـــك لتقرأ الجملة و تحس أن خلفها ثروة من التفكير و الإحساس "[٢].

ويقول السمرة إن تحليل مندور لقصيدة أخي مثل جيد على الطريقة الفرنسية فـــي تحليل النصوص[٣]، لكنه لا يقدم لنا المنطلقات النقدية التي على أساسها نـــستطيع أن نتعرف إلى الطريقة الفرنسية في قراءة النصوص، وعند قراءة تحليل مندور للقصيدة نجده يبدأ بوضع القارئ في صورة الوضع السياسي، الذي جاءت القصيدة لتعبر عنه، فالمعرفة التاريخية جزء مهم من القراءة النقدية، فيصف مندور قصيدة (أخي) بأنها " قصيدة وطنية قيلت في أواخر الحرب الماضية أو بعدها، فهي إذا ممـــا نـــسميه أدب الملابسات الذي كثيرا ما نتناقش في إمكان اعتباره أدبا خالدا أم لا...فهل هـــو علـــى نحو ما تبقى الوثائق التاريخية مغبرة في دار المحفوظات أم كأدب دائم الحيـــاة دائـــم الهز للنفوس"[٤]. ولا أرى أن أدب الملابسات كما يسميه مندور قد توقفت قدرته على إحداث أثر في المتلقين، فما زلنا إلى اليوم نقرأ القصيدة، ونعجب بها .

و كثيرا ما يتوقف مندور عند الطاقة التعبيرية التي تحملها اللغة، ومـــدى قـــدرتها على رسم صورة تحدث تفاعلا مع خيال المتلقي، كما أنـــه يتوقـــف عنـــد موســـيقى النص(النبض الإيقاعي) و قدرته على إحداث أثر في نفس المتلقي، فيؤكد بعضهم على أن "الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس وفق التجربة التـــي يخوضـــها

---

(١) مندور، في الميزان الجديد ، ص ٨٦ .

(٢) نفسه، ص ٩٣ .

(٣) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ١٣٦ .

(٤) مندور، في الميزان الجديد، ص ٧٧- ٧٨ .

الشاعر، المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة و لما كان الأمر كذلك، فإن هناك صلة حميمة بين الشعر و الموسيقى، يكون محورها انفعال الذات الباطنية، وتأثيرها في المتذوق"[١] .

فيتوقف مندور عند البيت التالي:(و قدس ذكر من ماتوا و عظم بطش أبطاله) مشيرا إلى قوة الحروف المطبقة (ظاء، ثم طاء، وطاء)[٢]، ويتوقف عند بيت (بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دامي) بقوله :" أنصت إلى هذه الكلمات! أنصت إليها واستشعر جلالها استشعره بقلبك، ثم تصور الصورة وما فيها من جمال التصوف، ورهبة الدين، ونبل الخشوع الصامت الدامي "[٣]، فيتوقف مندور عند الأثر الذي تحدثه القصيدة في نفس المتلقي .

و يقول مندور عن موسيقى النص: إنها من الشعر الوافر و هو متصل باتصال الإحساس" حتى لا أكاد أرى فيه ذلك الإيقاع (rythme) الذي يفسد الكثير من موسيقى شعرنا عندما تستقل الأبيات : موسيقاه مما يسميه الأوروبيون ترنيما (melodia)، وفي هذا ما يماشي الحزن المتصل، والألم و الخشوع:

أَخي إِنْ عَادَ بَعدَ الحَربِ جُنديٌ لأوطَانِه
وَألقَى جِسمَهُ المَنهُوكَ في أَحضَانِ خِلانِه
فَلا تَطلُب إِذَا ما عُدتَ للأوطَانِ خِلانَا
لأَنَّ الجُوعَ لم يَترك لَنَا صَحباً نُناجِيهم
سِوَى أَشباحِ مَوتَانَا"[٤]

أما رمزية جماعة أبولو فقد كانت محط إعجاب النقاد، ومنهم السمرة، ومحمد مندور، أما مندور فقد كان من أنصار رومانسية المضمون، و رمزية

---

(١) فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨، ص ٤٤٥-٤٤٦.

(٢) مندور، في الميزان الجديد، ص ٧٨ .

(٣) نفسه، ص ٨٠ .

(٤) نفسه، ص ٨٠، و انظر القصيدة في نعيمة، ميخائيل، ديوان همس الجفون، مؤسسة نوفل، ١٩٨١، ص ١٥ .

التعبير[١]، ويشير مندور إلى" أن جماعة الديوان كانوا من رواد الرمزية التي نمت بعد ذلك، وازدهرت عند جماعة أبولو بنوع خاص. بل أسرف بعضهم فيها إلى حد رأينا معه رائدها عبد الرحمن شكري يتنكر لها و ينتقدها بشدة "[٢].

ويشير السمرة إلى أن مندورا من المؤيدين لطريقة مدرسة أبولو في التعبير، و يقف ضد التقليديين الذين نفروا من بعض التعابير مثل الحزن الراقي، اللانهاية الخرساء. السكون المشمس، ويؤكد أن على الناقد أن ينظر إلى مدى نجاح الشاعر في خلق الجو المؤثر، ولا يجب أن نتوقف عند هذه اللفظة أو تلك، لنقول إننا نحبها أو لا نحبها لغرابتها[٣] .ولاشك أن التعابير السابقة تقوم على كسر نمطية اللغة، وتعطيها طابعا جديدا مستوحى من عالم الشاعر الذي ينظر إلى اللغة ومفرداتها من زاويته الخاصة المحكومة بتجربته الفردية، وهذا ما دفعه إلى البحث عن أبجدية جديدة قادرة على احتواء تجربته الفنيَّة .

و قد يميل بعضهم إلى النصوص الغامضة لجدتها، حيث يتلطف الشاعر في تمويه المألوف حتى يبرزه في شكل طريف، و بذلك يبعد المألوف المأنوس حتى يصير وحشيا غريبا، و علة ذلك راجعة إلى أساس نفسي متصل بسعي النفوس إلى التعرف، فتبدو الحقائق فيها من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول [٤].

---

(١) مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص٧١ .

(٢) نفسه، ٧٢ .

(٣) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ١٤٢-١٤٣ .

(٤) عصفور، جابر، مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقدي)، دار الثقافة للطباعة و النشر، د.ت، ص ٧٣-٧٤. و يميز عز الدين إسماعيل بين الغموض (Ambiguity) الذي يعده صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية و النحوية و هو خاصية في طبيعة التفكير الشعري. أمَّا الإبهام (Obscurity) فينشأ من تعقيدات لفظية وتركيبة، و يتطلب حل مشكلة هذا التركيب اللغوي لا أكثر و لا أقل، و يعده شيئا معيبا في الشعر، و لا يمثل أي صفة فنيَّة. للمزيد أنظر إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤، ص ١٦٣-١٦٤.

لكن التيار الأدبي في مصر تحول من الوجدان الفردي إلى الوجدان الجماعي في أعقاب ثورة ١٩٥٢، حيث بدأ التوجه نحو الاشتراكية " نجد أن التوجه الفردي الذي ساد بدأ يتراجع، وحلت محله الواقعية الاشتراكية. و حل محل شيوخ الأدب الذين يسعون إلى الجمال، والفن، واللذة الخالصة، شعراء شباب ملتزمون اجتماعيا، و سياسيا، يؤمنون بما يسمى بالأدب الهادف. و انطلاقا من عقيدة هي مزاج من الاشتراكية،و الوجودية، صاغوا أدبا واقعيا جديدا قائما على التفاؤل و البناء ، وليس أدبا متشائما(١).

و نخلص من هذا أن أي تحول في البنية السياسية أو الاجتماعية، أو الاقتصادية، لا بد أن ينعكس على الأدب، أما النقاد فلا بد من أن يبحثوا عن وسائل جديدة تتلاءم مع الأدب الجديد، وهذا ما نجده عند مندور، الذي تحول إلى النقد الإيديولوجي انسجاما مع ما طرأ على الساحة الأدبية، ويشير بعضهم إلى "أن تطور مندور سياسيا في موازاة تطور حركة النضال الثوري في المجتمع المصري هو المصدر الأساسي لما طرأ على نظرة مندور النقدية من تطور"(٢).

و يركز مندور في نقده على عدد من القضايا و منها أن وظيفة الأدب الاجتماعية تصدر من وظيفتين؛ الأولى: وهي إدراك العلاقة بين معنويات الحياة ومادياتها، و الثانية: وعي الفرد بما فيه من بؤس(٣).

---

(١) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ١٤٧-١٤٨.

(٢) العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، ص ١٨٣.

(٣) و لمزيد من المعلومات عن موقف مندور من النقد الأيديولوجي انظر مندور، في الأدب والنقد، ص ٣٦ . و انظرمندور، النقد و النقاد المعاصرون ، ص٢٢٨-٢٣٨. لكن محمود السمرة لم يورد نماذج من نقد محمد مندور للشعر الهادف، كما أنه و في حديثه عن الشعر المهجري، يمزج بين نقد مندور للشعر والنثر، وذلك عند حديثه عن ظاهرة الهمس التي تحدث عنها محمد مندور في شعر الشعراء المهجريين. انظر السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص١٨٣-١٤٠.

٢,٣,٣ نقد محمد مندور للمسرح :

لقد مر محمود السمرة على جملة من القضايا التي أخذت حيزا من اهتمام محمد مندور في مجال المسرح، ومنها تحديد أولية المسرح في الأدب العربي الحديث، فمحمد مندور " يؤكد أننا تلقينا الفن المسرحي عن الغرب عند نهاية القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين"[١].

أما الحجج التي استند عليها مندور فهي "أن الفرق بين التكوين العقلي عند الإغريق القدماء، والتكوين العقلي عند الفراعنة، هو العامل الذي أدى إلى انعتاق الفن المسرحي من أحضان الكهنوت اليوناني، واتصاله بحياة الشعب، وموته وجموده بين أروقة المعابد المصرية القديمة، فالعقلية اليونانية تصورت الآلهة كالبشر، بينما تجد أن العقل المصري قد تصور الإله في صورة بعيدة عن البشر"[٢]، لكن ألم ترسم الوثنية عند العرب الآلهة في صورة قريبة من البشر ؟ فلم إذن لم ينشأ المسرح عند العرب في ظل الوثنية الجاهلية؟

و يشير السمرة إلى وقفة أخرى لمندور يدعم من خلالها عدم معرفة العرب لفن المسرح قبل مارون النقاش، و هي أن الدراما شبيهة بالملحمة و كلاهما ناتجتان عن ملكة التشخيص والخيال، أما الشعر العربي فهو شعر غنائي معني بإحساس الشاعر و أفكاره و لم يظهر شيء من الشعر الموضوعي في العربية إلا بظهور خليل مطران[٣]. و لا أعرف ما يدعو مندور إلى تقريب المسرح(الدراما) من الملحمة، فيما قد تكون القصَّة أو المقامة، أو غيرها من الفنون السردية أقرب إلى الفن المسرحي من الملحمة.

ويشير السمرة إلى إحدى المسائل التي تصدى لها مندور، وهي أنه وعلى الرغم من اتصال العرب بالإغريق، وترجمتهم للفلسفة الإغريقية، إلا أن العرب لم يبدوا اهتماما بترجمة المسرحية أو الملاحم الإغريقية، و يقول السمرة: والسبب في ذلك كما يرى مندور أن " العقيدة الإسلامية هي التي منعت المسلمين من ترجمة الآداب

---

(١) السمرة، محمد مندور (شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٧٧ .

(٢) نفسه، ص٧٧ .

(٣) نفسه، ص ٨١ .

الإغريقية"[١]،لكن محمود السمرة يوقع القارئ في حيرة؛ فهو يقول: إن مندوراً جعل العقيدة الإسلامية سببا في منع ترجمة المسرحية، والملحمة، لكن السمرة يناقض هذا حين يقتبس من كتاب المسرح النثري لمندور ما نصه :" و إني لست من هذا الرأي فالإسلام لم يكن قط عسيرا على فن من الفنون، فقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيرا من الآثار التي أنتجها الوثنيون..كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات أبي نواس، ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء"[٢].

لكن السمرة يرجح رأي طه حسين وهو أن العرب لم يأخذوا المسرحية في عهد الإمبراطورية البيزنطية و في هذا العهد لم يكن للمسرحية وجود[٣].و كان السمرة مؤمنا بأن "قسوة الحياة في الجزيرة العربية وبساطتها، لم يكن يساعد على ظهور مثل هذا الفن الذي يتطلب مستوى حضاريا معينا"[٤]، و لعل هذا الرأي هو الأقرب إلى الصحَّة، لكن هذا لا يمنع من أن الحضارة العربية قد بلغت طورا من الحضارة، لكن الصورة التي جاءت عليها هذه الحضارة مهدت لفنون أخرى مثل الشعر، والخطابة.

ومن الجدير بالذكر أنَّ السمرة لم يقدم صورة متكاملة لأبعاد مسألة أولية الفن المسرحي كما يراها مندور، فقد تحدث مندور عن عدد من الفنون الشعبية التي "مهدت العقول، والحواس للإقبال على فن التمثيل"[٥]، و من هذه الفنون خيال الظل[٦]

---

(١) السمرة، محمد مندور (شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٨٤ .

(٢) مندور، المسرح النثري ، ص(٢ / ١٦٩). نقلا عن السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٨٤.

(٣) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث) ، ص ٨٥ .

(٤) السمرة، نقد كتاب الشهر، مجلة العربي، كانون الأول، ١٩٥٩، ص ١٤٩ .

(٥) مندور، محمد، المسرح، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت، ص (١/ ٢٥) .

(٦) خيال الظل: عرف في مصر الإسلامية، والبلاد العربية من القرون الوسطى، وهو مكتوب من عهد محمد بن دانيال الموصلي المتوفى (٧١٠ أو ٦٠٨)هـ ، و يجري التمثيل على ستار من القماش الأبيض الخفيف الذي تنعكس عليه من الخلف صور لعرائس (دمى) و قد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار، و يحركها صاحب الخيال من خلال خيوط متصلة بالعرائس وفقا لمقتضيات الحوار. انظر مندور، المسرح ، ص (١/ ٢٠-٢٣).

والأرجوز[١]، و صندوق الدنيا[٢]، وما يقرب هذه الفنون بالمسرح هو أن كل هذه الفنون تشترط تفاعلا لحظيا مع الحدث من قبل الجمهور، حتى لو اقتصر الدور الذي يقوم به الممثل على التلوين الصوتي .

فلا يمكن لهذا الفن أن يُستلهم من أو ينشأ عن عقلية واحدة، مهما بلغت من درجات العبقرية، كما لا يمكن لفن من الفنون أن يُقبل في بيئة حضارية، وثقافية، و يحظى باهتمام الأدباء، والمتلقين والنقاد في فترة زمنية قياسية، دون أن تكون هذه البيئة قد اعتادت ولو نمطا فنيا قريبا.

فيرجح الباحثون أن عام ١٨٤٨ قد شهد بداية الفن المسرحي في الوطن العربي على يد مارون النقاش في مسرحية (البخيل)[٣]،و إذا تابعنا مسيرة الزمن نجد أن عام ١٩٣٥_و هو العام الذي قدمت فيه مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم_ يشهد اهتماما كبيرا بفن المسرح، فبدأ عدد المسرحيات بالتزايد، و بدأ يدرس بالمدارس، و المعاهد، والجامعات،و تنضم إلى تراثنا العربي الباقي[٤]، فالفترة الممتدة بين عامي ١٨٤٨-١٩٣٥ تعتبر فترة زمنية قصيرة إذا ما قيست بتاريخ المسرح، فهل يعقل أن يكون العرب قادرين على التفاعل مع فن المسرح دون أن يكون هذا الفن قريبا منهم بصورة أو بأخرى؟

إذن لا بد أن يكون العرب قد عرفوا هذا النمط من الفن في صور متباينة، غير التي تحدث عنها مندور، فيشير السمرة الى أن مصر عرفت المسرح أثناء حملة

---

(١) القرجوز(الأرجوز) : يمثل بواسطة دمى من الخشب أو الجص متحركة الأعضاء، وهي تتحرك بواسطة خيوط تشد من أسفل المنضدة، ويصاحب حركاتها حوار يلقيه صاحب القرجوز، الذي ينغم صوته وفقا لمقتضيات الموقف . انظر مندور، المسرح ، ص (١/ ٢٣-٢٤).

(٢) صندوق الدنيا: و هو أقرب إلى السينما منه إلى المسرح، كان صاحب الصندوق يحمله معه من مكان إلى آخر، هو والدكة التي كان يجلس عليها المتفرجون، و كان يعرض لهم داخل الصندوق صورا ملونة تتعاقب أمام أبصارهم ،و هم يستمعون إلى ما يعلقه صاحب الصندوق . انظر مندور، المسرح ، ص (١/٢٤-٢٥).

(٣) السمرة، نقد كتاب الشهر، ص ١٥٠، وانظر مندور، في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت، ص ٢٩-٣٠ .

(٤) مندور، في المسرح المصري المعاصر، ص ٣١ .

نابليون على مصر " و نجد إشارات إلى هذا المسرح الفرنسي في كتاب (حملة مصر) الذي وصفه (لاجو نكيير) الذي يروي أن نابليون كان يشجع إقامة الحفلات الموسيقية، وقاعات التمثيل، ويتفق معه في هذا الجبرتي المؤرخ المصري المشهور في كتاب عجائب الآثار، كذلك جورجي زيدان في تاريخ آداب اللغة العربية "[١].

٣,٣,٣ نقد مندور لمسرح الحكيم:

يرى السمرة أن نقد محمد مندور للمسرحية " لم يكن دائما عميقا، ولكن علينا أن نتذكر أن المسرحية كانت فنا جديدا دخل في الأدب العربي، وليس هناك تراث نقدي حولها، وإذا قارنا نقده للمسرحية بنقد معاصريه وجدناه متفوقا عليهم"[٢].

و يشير السمرة إلى أن مندورا توصل إلى مصادر التجربة الإنسانية التي يتطور الأدب بناء على تطورها، وبناء على الصورة التي تستقر عليها في خيال المبدع، من مجمل التجربة الإبداعية، لتوفيق الحكيم، ويقول السمرة:" ويبقى ما كتبه مندور عن مسرح توفيق الحكيم خير ما كتب، وقد جمع ما كتبه عن توفيق الحكيم في كتابه(مسرح توفيق الحكيم)"[٣].

وتتوزع هذه التجربة على خمس مستويات: و هي التجربة الذاتية للمبدع، والواقع الاجتماعي، والتاريخ، والأسطورة، والخيال، و اللاوعي (الدادية)[٤]. و يشير السمرة

---

(١) السمرة، نقد كتاب الشهر، ص١٤٩-١٥٠.

(٢) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ١٢٨.

(٣) نفسه، ص ١٠٤.

(٤) نفسه، ص ٨٦ .الدادية: مذهب يعلن إفلاس العقل الواعي، و محاولة البحث عن تفسير آخر لسلوك الإنسان، الأحمق الذي أعلن تلك الحرب. و(الدادية) مشتقة من لفظ (دادا) التي تقولها الأمهات للأطفال عند تعليمهم المشي. في سنة ١٩٢٤ استقرت هذه الجماعة على تسميتها (السوريالية)، أي مذهب ما فوق الواقع . وهكذا أصبح العقل الباطن مصدرا جديدا، يستمد منه الأدباء التجارب التي تصلح موضوعات لقصصهم،ومسرحياتهم وأشعارهم.انظر السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث) ، ص ٩٠. و يحمل مصطلح (الدادية) نفس دلالة مصطلح (الداداوية) أو (Dadaism) انظر عياد، علية، معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية، المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤، ص ٣١.

إلى اعتقاد أرسطو بأن الأساطير الدينية كانت في الماضي المصدر الوحيد الذي استقى منه كتاب المسرح الإغريق مادتهم، وعرف أرسطو التراجيديا على أنها محاكاة لعمل نبيل بأسلوب رفيع، وأعاد الفنون كلها إلى المحاكاة، فالموسيقى تحاكي بالنغم، و التصوير يحاكي بالرسم واللون، والضياء، بينما تحاكي فنون الآداب باللفظ، والعبارة[١].

و يمضي السمرة باستعراض ما كتبه مندور عن حياة توفيق الحكيم، والاتجاهات الثلاثة التي تطور فيها أدبه وهي مسرح الحياة بين ١٩٤٣-١٩٥١، والمسرح الذهني، والمسرح الهادف الذي جاء صدى لثورة ١٩٥٢ [٢]، و السمرة بهذا يترك المجال للقارئ كي يتعرف على أهم المنطلقات النقدية، ولكنه يفوت علينا فرصة عقد موازنة بين التطبيق و التنظير في نقد المسرح عند مندور.

ويشير السمرة إلى جمع محمد مندور لآرائه النظرية المتناثرة في كتيب صغير باسم المسرح[٣]، و أضيف هنا أننا نستطيع التوقف عند الآراء النظرية، والتخطيط الهيكلي الذي اقترحه مندور لنقد المسرح، و لعله يرى فيه القدرة على إيصال الناقد إلى إطلاق حكم موضوعي على العمل المسرحي، في كتابه (في الأدب و النقد)، ومن الطريف أن نعقد موازنة بين النقد النظري الذي قدمه مندور، و النقد التطبيقي الذي عرض لنا السمرة صورا منه، والبحث في مدى قدرة مندور على المواءمة بين المنهج النقدي الذي اقترحه في كتابه (في الأدب و النقد) و نقده التطبيقي .

فيرى مندور أن نقد المسرحية يسير من العموم إلى الخصوص، فعلى الناقد أولا أن يحدد العصر الذي كتبت فيه المسرحية، والإلمام بنواحي الحياة المتعددة سياسية، واجتماعية، وثقافية، لفهم الروابط بين المسرحية وذلك العصر[٤]، أما على صعيد التطبيق فمندور يربط بين المسرحية، و العصر الذي كتبت فيه، وذلك عندما ربط

---

(١) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٨٥.

(٢) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص(١٠٩-١١٠). وانظر مندور، مسرح توفيق الحكيم ، ص ١٠٧ -١٠٨ .

(٣) السمرة، محمد مندور (شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٧٧.

(٤) مندور، في الأدب والنقد، ص ١٤٠.

بين الظروف السياسية، ومسرحية الضيف الثقيل التي كتبها توفيق الحكيم(١٩١٨) ترمز إلى المستعمر الانجليزي، أما مسرحية المرأة الجديدة(١٩٢٣) فجاءت استجابة لتفعيل قضية سفور المرأة[١] .

و يؤمن مندور بضرورة دراسة حياة المؤلف، و نشأته، وبيئته، وثقافته خصوصا إذا كانت المسرحية هي الأولى مما كتب، أو الأولى بعد أن اهتدى إلى الطريق[٢].

و يتوقف مندور عند البدايات الفنية للحكيم مشيرا إلى الدور الذي لعبته المرأة في حياة الحكيم، وانعكاس تجاربه الخاصة على أعماله المسرحية منذ بداياته الفنية في مسرح الحياة، وصولا إلى المسرح الذهني،" فمنذ أن عرف المرأة لأول مرة في شخصية أمه القوية المسيطرة ثم في شخصية الفتاة القاهرية سنية التي حركت مشاعره، ومشاعر أبناء عمه الذين كان يسكن معهم محسن في قصة عودة الروح، ثم في شخصية بائعة التذاكر في شباك مسرح الأوديون بباريس... ومن الظاهر أن تجارب توفيق الحكيم الأولى مع المرأة لم تكن موفقة مما ولد في نفسه الخوف منها ...و كأنه يرى فيها معوقا خطيرا عن الإنتاج الفني الرفيع الذي يطمع فيه"[٣]. و يتابع مندور تطور هذه الظاهرة في عدد من مسرحيات الحكيم، فيقول عن مسرحية مصير صرصار إنها:" تدور حول المشكلة القديمة المزمنة التي عانى منها المؤلف طوال حياته، وانعكست تلك المعاناة الشخصية في إنتاجه المسرحي منذ ١٩٢٠حتى ١٩٦٥ و هي مشكلة العلاقة بين الرجل والمرأة، التي ابتدأ الحكيم الحديث عنها بصورة عدائية شرسة صاخبة ضد المرأة، في عدد من مسرحياته الأولى مثل المرأة الجديدة، و نائبة النساء، وجنة الأزواج، وجمعية النساء، ثم انتقل من مرحلة العداوة للمرأة بتقدمه بالسن إلى مرحلة التشكك، والحيرة، وما سماه بالصراع بين الفن والحياة...و جسَّم هذا الصراع في مسرحية كبيرة رمزية ذهنية من مسرحياته و هي مسرحية بجماليون"[٤]. فالحكيم " يفضل الفن على الحياة و الوهم الرومانسي على الواقع

---

(١) مندور، مسرح توفيق الحكيم ، ص٩-١٠.

(٢) مندور ، في الأدب والنقد، ص ١٤٠.

(٣) مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص ١٥-١٦.

(٤) نفسه، ص ١٨٥ .

الحي"[١]، فبعد أن نحت بجماليون تمثال (جالاتيا) و بعد أن حقق إله الحب (فينوس) مطلبه في نفث الحياة في التمثال، تراجع عن مطلبه، و عاد طالبا من إله الفن (أبولو) أن يعيد جالاتيا تمثالا عاجيا كما كان لأول مرَّة [٢].

كما يشترط مندور على الناقد الإلمام بمؤلفات الكاتب، حتى يتمكن من تحديد ما كتب من مجموع إنتاجه، وعلاقته بالأعمال الأخرى التي قدمها[٣].

لكن محمد مندور لا يلتزم بهذه القاعدة، في جميع مؤلفاته النقدية، فهو في كتابه(في المسرح المصري المعاصر) يدرس عددا كبيرا من الأعمال المسرحية دون أن يتوقف عند الأعمال المسرحية التي قدمها الكاتب، حتى أنه لا يتوقف عند حياة الكتاب، أو البيئة التي عاش فيها، فيقتصر حديثه على المسرحية التي أراد الحديث عنها من مجموع ما ألَّف الكاتب.

ويؤكد مندور على ضرورة "البحث عن مصادر المسرحية في بطون الكتب إذا كانت تاريخية، وفي بيئة المؤلف، وحياته الخاصة إذا كانت معاصرة و تقصي المؤثرات التي خضع لها الكاتب، بمعرفة الكتاب الذين قرأهم، وأخذ عنهم، وتتلمذ لهم ...ثم تأثير هذا الكاتب في اللاحقين، لأنه كثيرا ما يحدث ألا يتضح مذهب الكاتب إلا عند تلاميذه"[٤].

و لا أفهم ضرورة توسيع الدائرة حول العمل الأدبي إلى هذه الدرجة، فيستطيع الناقد أن يكتفي بإضاءة النص من الداخل، إلا إذا استدعت الضرورة البحث في التاريخ، أو بيئة المؤلف، أو الحياة الخاصة، فالعمل الأدبي هو من يفرض على الناقد الأدوات التي تساعد على إظهار النواحي الفنية فيه، أما مسألة التأثر والتأثير التي أشار إليها مندور، فهي أكيدة في جميع النصوص الأدبية لأنه من غير الممكن أن يبدع الأديب نصه من المطلق، لكن الإسراف في البحث عن هذه الناحية يصرف ذهن الناقد عن ما في النص من ظواهر فنية.

---

(١) مندور، مسرح توفيق الحكيم ، ص ٥٨ .

(٢) نفسه ، ص ٥٨ .

(٣) مندور، في الأدب والنقد، ١٤٠-١٤١ .

(٤) نفسه، ص ١٤١ .

و انطلاقا من قاعدة الانتقال من العام إلى الخاص يريد مندور من الناقد المسرحي، الانتقال بعد المراحل السابقة إلى قراءة النص، ويشترط في هذه القراءة أن تكون دقيقة، وعلى الناقد ألا يكتفي بفهم الحوار، بل يجب أن يتصور المواقف و الحركات التي يمكن أن تلازم النص، ولو لم يدلنا عليها المؤلف، أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة النقد، وتشتمل على نقد النص، والتمثيل والإخراج(إذا شاهد الناقد المسرحية على المسرح) [١].

أما نقد التأليف فيتفرع إلى نقد عام، ونقد موضوعاتي ، وقد يلجأ الناقد إلى النقد المقارن، أما النقد العام فينصب على هيكل المسرحية، وطريقة بنائها، وارتباط حركاتها، واستخراج العقدة، وكيف مهَّد لها، وكيف حُلت، وهل نجح الكاتب بالحفاظ على حب الاستطلاع، ثم استخلاص الفكرة، والعاطفة، مع العلم أنه في كل عمل مركز استثارة، ولكن لهذا المركز إشعاعات يجب تقصيها بإيضاح فروع الفكرة، ومدلولات الإحساس[٢].

أما السمرة فحدثنا عن جانبين من جوانب النقد العام الذي تحدث عنه مندور، ومن خلال النقد التطبيقي، وهما وحدة الحبكة، و الصراع، فيشير السمرة إلى أن وحدة الحبكة أو ما يسميه مندور وحدة الموضوع أمر أساسي في المسرحية، ولا يجوز لأي كاتب مسرحي أن يتجاهلها، فيأخذ مندور على أحمد شوقي في مسرحية (كيلوبطرة) عدم اتسام المسرحية بوحدة الحبكة، فنجد أن الموضوع الأساسي حب (أنطونيو وكيلوبطرة)، أو الصراع في نفس البطلة بين الحب والمجد، و يضيف احمد شوقي موضوعا آخر وهو حب وصيفتها (هيلانة) لتابعها المصري جابي، و تتكرر هذه الظاهرة في مسرحية أميرة الأندلس التي يحاكي فيها مأساة المعتمد بن عباد، حيث يقحم فيها زواج ابنة المعتمد من شاب عربي أحبته[٣].

---

(١) مندور، في الأدب والنقد ، ص١٤١.

(٢) نفسه، ص ١٤٢ .

(٣) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٩٥-٩٦.

أما النقد الموضوعي فيشمل دراسة الحوار في المسرحية، وقدرة المسرحية على مشاكلة الواقع[١]، و قد أشار السمرة إلى هذين الجانبين في النقد التطبيقي عند محمد مندور، فمشاكلة الواقع تنتفي في مسرحية (مجنون ليلى) لشوقي، وعدم مشاكلتها للواقع تأتي في عدم التزام شوقي بالتقاليد العربية التي لا تنسجم و المسرحية، ويرى مندور أن عزيز أباضه وقع في نفس الخطأ عندما جعل أقارب قيس ولبنى ينسحبون ليتركوهما وحدهما يتناجيان شعرا[٢].

و لا ينفصل الحوار عن مشاكلة الواقع، من ناحية اللغة، ومن ناحية دوره في رسم أبعاد الشخصيات النفسية، والاجتماعية، والجسدية[٣]، فلا بد من أن يتحقق الانسجام بين الشخصية و اللغة التي تنطق بها، إلا إذا قصد الكاتب أن يحدث عنصر مفارقة يخدم المسرحية .

ويرى مندور أن الناقد وبعد الفراغ من النقد العام، والنقد الموضوعي، يستطيع أن يعقد مقارنة بين العمل الأدبي، وغيره، مع الحذر في عدم الوقوع في المقارنات البعيدة[٤]، و أخشى وقوعه في هذه المغالطة عندما يقارن بين بجماليون للحكيم،و مسرحية بجماليون (لبرنارد شو)، وبما أنا عرضنا بشكل موجز لمسرحية بجماليون للحكيم سنكتفي بالإشارة لبجماليون برنارد شو التي يتحدث فيها عن أستاذ ارستقراطي في جامعة لندن يلتقي ببائعة زهور من العامة، فيلتقطها من الشارع ليهذبها و يلقنها اللغة الارستقراطية، وما يزال بها حتى تصل إلى أرقى مستويات فتاة الصالونات اللندنية، و عندما يقرر الزواج منها، يجدها تنفر من الصالونات الارستقراطية و ما فيها من خزي و نفاق، لتتزوج بسائق تاكسي[٥].

---

(١) مندور، في الأدب والنقد، ص ١٤٤.

(٢) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ١٠٢، و انظر، مندور، مسرح أباضه، ص ٢١.

(٣) مندور، في الأدب والنقد، ص ١٤٤-١٤٥.

(٤) نفسه، ص ١٤٥ .

(٥) مندور، مسرح الحكيم، ص ٥٩-٦٠.

فقصة مسرحية الحكيم رومانسية اتخذت طابعا أسطوريا خياليا أما (بجماليون) برنارد شو فهي واقعية عرضت في قالب واقعي بعيد عن الخيال، كما أن (بجماليون) الحكيم تقدم الإشكالية التي عاشها الحكيم، من أن انشغال المبدع بالمرأة يصرفه عن الإبداع، أما (بجماليون) برنارد شو فتتحدث عن دور الطبقة الاجتماعية في تكوين شخصية الفرد .

أما المرحلة الأخيرة، وهي نقد التمثيل (إذا شاهد الناقد المسرحية)، فالتمثيل من أهم العناصر التي تسهم في نجاح المسرحية، و قد شغل مندور بهذه المسألة في عدد من مؤلفاته عن المسرح، مثل مسرح الحكيم، و المسرح النثري، و في الأدب والنقد، و يتوقف السمرة على نقد التمثيل عند مندور في عدد من المواضع، فيرى السمرة أن خير وصف لبدايات التمثيل في مصر ما كتبه محمد تيمور سنة ١٩١٨ في مجلة (السفور) [١]، و لا تطلعنا هذه المقالة على منهج مندور في نقد تمثيل المسرحيات.

و لا يتحدث السمرة عن نقد التمثيل في مصر إلا أن مسرحيات الحكيم لم تلاقِ نجاحا على خشبة المسرح " و إذا كانت الإحصائيات الرسمية تقول إن مسرحيات توفيق الحكيم لم تنجح عندما مثلت، و أن عدم نجاحها يعود إلى أنها تحتاج إلى إخراج خاص، فإن توفيق الحكيم كان حريصا على أن يرى مسرحياته على المسرح، ولا شك في أن السبب الرئيسي لنجاح المسرحية هو أن يكون الإنسان بلحمه ودمه و أعصابه طرفا في الصراع الذي يجري أمامه. وهذا ما تفتقده مسرحيات الحكيم"[٢].

لكن السمرة لم يقل شيئا عن أمر هذه الإحصائيات، ولا أين نجدها، ولا من قام بها، والحقيقة أن مندورا توقف غير مرة على نقد التمثيل، وكان كثيرا ما يوجه النقد إلى مخرجي هذه المسرحيات، محملا إياهم مسؤولية فشل بعض المسرحيات .

ويرى مندور أن عدم استجابة الجمهور للمسرحيات الذهنية عند الحكيم، هو ما قاد الحكيم إلى المناداة بأنه يكتب هذه المسرحيات للقراءة لا للتمثيل، و يضيف مندور أن هذه التجربة تتطلب من النقاد والدارسين البحث في أسباب ضعف استجابة الجمهور لهذه المسرحيات، فهل هو راجع إلى ضعف المستوى الثقافي، و الفني

---

(١) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٨٢-٨٣.

(٢) نفسه، ص ١٢٨.

للجمهور وحده، أم هناك اعتبارات تضعف من القوة الدرامية المؤثرة لمسرحيات الحكيم الذهنية [١].

و لا أفهم ضرورة أن يتقبل الجمهور المسرحيات الذهنية على تباين مستوياته الثقافية والاجتماعية، بنفس الطريقة، ولا ننسى ما للذائقة الفردية من دور في انجذاب المتلقي إلى نوع من الأدب (الدراما) دون نوع آخر.

ويشير السمرة إلى أن استجابة المشاهدين شرط أساسي عند مندور لنجاح أي مسرحية[٢]، لكن مندور يبدو لي حذرا في الحديث عن استجابة الجمهور، فيتوقف في كتابه (في المسرح المصري المعاصر)، عند (الحد الرابع) وهو مصطلح يعبر عن أن المسرحية يجب أن تقوم بين جدران أربعة على اعتبار أنها تصور قطاعا قائما بذاته، و مستقلا عن الجمهور، إلا أن هذا المصطلح تطور كما يشير مندور إلى (الحاجز الوهمي) الذي يجب أن يحترم خوفا من أن يصبح المسرح تهريجا، واستثارة رخيصة للمشاهدين، أو استجلابا سهلا لرضاهم[٣].

و هذا يقوده إلى الحديث عن (الأوتوشرك) في مسرحية (الناس إلي فوق) لنعمان عاشور، حيث جعل بطل المسرحية الباشا المنهار يستنجد بالجمهور، لينقذه، أو يواسيه في شدة الفزع الذي انتابه نتيجة لانهياره، وخشيته من أن يتحول فيه هذا الأسلوب إلى حيلة رخيصة يستدرج بها الجمهور[٤].

كما أن مندورا يتحدث عن ضرورة حيازة الممثل القدرة على التخيل، والانفعال، وما يلازمها من حركات وسكنات، وقدرة على الإلقاء، و القدرة على الإحساس بمفردات اللغة، فلكل مفردة لون عاطفي، و لا بد للمثل من الإحاطة بعلم النفس، و الأمراض العقلية[٥].

---

(١) مندور، مسرح الحكيم، ص ٣٨-٣٩ .

(٢) السمرة، محمد مندور(شيخ النقاد في الأدب الحديث)، ص ٩٢ .

(٣) مندور، في المسرح المصري المعاصر، ص ٥٦-٥٧.

(٤) نفسه، ص ٥٧ .

(٥) نفسه، ص ١٧٤-١٥٢.

و يعبر مندور عن خيبة أمله لقاء تمثيل رواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ، محملا فشل تمثيل الرواية لطبيعة الإعداد، والإخراج، والتمثيل، و كان له مآخذ على المبالغة في نبرة صوت الممثلين، والمبالغة في إظهار الابتذال في بعض شخصيات الرواية، و هو يرى أن تمثيل هذه الرواية كان مأساة بحقها(١).

و مندور لا يحبذ تحويل القصص إلى مسرحيات، لعدم كفاية دور المسرح، وهو متهيب من أن يعمل بعضهم على اختيار النواحي الهابطة في القصة الأصلية لجذب المشاهدين، و يرى أن الفرق التمثيلية تقبل على تمثيل بعض المسرحيات لا لجودتها بل لشهرة القصة الأصلية (٢).

ملاحظات ختاميَّة على جهد السمرة

١) منهجيَّة السمرة في الحديث عن ثقافة النُّقَّاد:

إن هناك عدة أبعاد للشخصية العلمية التي يتسم بها محمود السمرة، و يتضح أن الثقافة عنده مزج للقيم الذاتية النابعة من الكيان الفردي المتفاعل مع كل ما يحيط بها من معايير أيديولوجية، وعناصر حضارية، وقيم ومبادئ، تتباين حينا و تتكامل حينا آخر، وما نتج عن هذا التفاعل من منجزات فكرية، وسلوكية، تنعكس على الواقع، بناء على معطيات هذا التفاعل.

ولا يبتعد السمرة عن طه حسين، و العقاد، و محمد مندور، فيمكن أن توسم ثقافته بالموسوعية، كما أنه مثال للمثقف المشغول بقضايا أمته، و هو حريص على الارتقاء بالقارئ العربي، انطلاقا من شعوره بالمسؤولية تجاه الواقع الحضاري، و الثقافي العربي، فهو يكرس جهوده في مجلة (العربي) لاطلاع القارئ العربي على عدد من الكتب القيمة، في زاوية نقد كتاب الشهر، و يحدثنا السمرة عن تجربته قائلا :"و كنت في كل شهر أكتب عرضا لكتاب جديد أرى أن موضوعه يهم القارئ العربي، كتاب بالعربية أو بالإنجليزية . و بعد أن تركت

---

(١) مندور، في المسرح المصري المعاصر ، ص ١٣٢-١٣٢.

(٢) نفسه، ص ٣٩-٤٠ .

العربي بسنوات عديدة كنت أفاجأ بأن الكثيرين ممن التقيت بهم يذكرونني من خلال هذا الباب، وليس من خلال المناصب الرسمية التي عملت فيها بعد ذلك. لقد كان لهذا الباب في المجلة وعنوانه كتاب الشهر تأثير كبير في القراء"[١].

و يشير بعضهم إلى أن عدد الكتب التي قام محمود السمرة بعرضها بلغ مائة و خمسين كتابا، و تتباين الحقول المعرفية التي تنتمي إليها هذه الكتب، و منها ما يتعلق بالسياسة العربية، والسياسة الدولية، و الفكر القومي العربي، والتاريخ العربي، و التاريخ الغربي، و الأدب العربي القديم، و الأدب العربي الحديث، والحضارة العربية الإسلامية، و العرب في نظر الكتاب الغربيين، و العالم العربي و الرحالة الأجانب، والدراسات الاقتصادية، والقضية الفلسطينية، والإعلام العربي، و الحركة الصهيونية، و معارك الاستقلال العربي، و القادة والمفكرون عربا وأجانب، والدراسات المستقبلية، و الدراسات الإستراتيجية[٢].

و من الجدير بالذكر أن السمرة لا ينظر إلى الثقافة بمعزل عن التراث الحضاري العربي، فهو مؤمن بأن الحضارة الغربية مدينة للحضارة العربية، و هو لا يعيش حالة من الاستلاب الحضاري و الثقافي؛ لإنكاره على العالم الغربي الذي لا يعترف للعرب بأي فضل، مع أنه يعترف لأمم أخرى بما هو دون ذلك بكثير [٣].

و يرى السمرة أن الإيمان بالعقل، والإيمان بالحق والعدل، و الإيمان بالإنسان، هي السمات التي قامت عليها حضارتنا في الماضي، و حضارة عصرنا اليوم، و يرى أن اكتساب هذه السمات يقودنا إلى أن نأخذ مكاننا بين الأمم المتقدمة[٤].

و السمرة لا يختلف عن طه حسين، والعقاد، و مندور في اهتمامه بقضايا أمته، و العلاقة بين الشرق و الغرب، و سبل الارتقاء بالأمة العربية، فيقول السمرة:"إنني في كل ما كتبت، حتى في رسالتي للدكتوراه كنت معنيا بالعلاقة بين

---

(١) السمرة، إيقاع المدى(سيرة ذاتية)، ص ١٢١-١٢٢.

(٢) الكركي، محمود السمرة(الناقد، والمثقف، والإنسان)، ص ١٢٩.

(٣) السمرة، دراسات في الأدب و الفكر، ص ١٧٩-١٨٢.

(٤) نفسه، ص ١٨٤-١٩٦.

العرب و الغرب . و ليس هناك شيئا كتبتُه لا ينطلق من هـذا الموقـف. ولعـل السبب في ذلك أنه كان دوما يستقر في ذهني ما حدث لنا في فلسطين و المأسـاة التي سببها لنا الغرب. فرسالتي للدكتوراه مثلا كان موضـوعها:أثـر الحـضارة الغربية و الحركات التبشيرية في الفكر الإسلامي في بلاد الشام خلال الفترة مـن ١٨٦٠-١٩١٨"[١].

و حكمت نظرة السمرة الشمولية للثقافة ما قام به من حصر للمنـابع الثقافيـة التي رفدت عقلية طه حسين، والعقاد، ومحمـد منـدور. فيعيـر اهتمامـا بالغـا بالمصادر الثقافة العامة و الخاصة الواضحة الأثر في المنجز الحضاري و الثقافي الذي قدمه النقاد.

لكن السمرة لا يبدو حريصا على عرض نظرة النقاد للثقافـة، مفوتـاً علينـا فرصة عقد مقارنة بين تنظير النقاد للثقافة، ومدى انعكاس تنظيرهم على صـورة المكتسبات الثقافية التي حازوها، أو صدروها للقارئ العربـي، أو تـسربت فـي نقدهم، و اتضح سابقا أن هؤلاء النقاد كانوا قادرين على الموازنة بين التنظيـرو التطبيق من خلال تنوع المعارف التي سعوا إلى اكتسابها.

و يُولي السمرة اهتماما بالغا بالكتب التي ترجمها النقاد، انطلاقا مـن التوجـه المشترك بينهم و بين السمرة، فلا بد للقارئ العربي من الاطلاع على المنجـزات الغربية في كل الميادين المعرفية، ولا سيَّما الأدب و النقد، ويؤخذ عليه في هـذا الباب إغفاله لعدد من الكتب التي ترجمها النقاد.

كما أنه بدا منحازا في عرضه للفلاسفة الغرب الذين تأثر بهم العقاد، فيـشعر القارئ أن مكتسبات العقاد الفلسفية تنحصر في الفلاسفة الغرب، و قـد تبـين أن العقاد يقر بأفضلية الفلسفة العربية على الغربية. و هو يشير إلـى تـأثير بعـض فلاسفة الغرب على النقاد دون أن يثبت ذلك فبقي كلاما عاما .

والسمرة لا يخفي شيئا من النفور من الغرب فهو يحمِّله مسؤولية ما حل فـي فلسطين، وهو ينظر إلى بريطانيا على أنها مركـز الثقـل فـي دعـم الحركـة الصهيونية، إلى أن انتقل مع نهاية الحرب العالمية الثانية إلى الولايـات المتحـدة

(١) الكركي، محمود السمرة(الناقد، والمثقف، والإنسان)، ص ١٣٥.

الأمريكية[1]. لكن هذا لم يمنع السمرة من النهل من المنجزات الثقافية الغربية، فهو يولي الترجمة اهتماما بالغا .

و السمرة لا يفصل بين المكتسبات الثقافية، والمسؤولية التي يضطلع بها الناقد لخدمة أبناء أمته، فهو حريص على التنبيه إلى النشاط الذي قام به النقاد في سبيل الارتقاء بالمجتمعات العربية، سواء أكان هذا الدور من خلال التأليف، أم العمل السياسي، أم في توجيه المجتمعات.

و يشاطرهم السمرة هذه المسؤولية، كما أنه يولي المثقف العربي اهتماما بالغا و يتضح هذا من خلال عنايته بالأدباء العرب و الاهتمام بهم، ومن هذا انشغاله بمعاناة بدر شاكر السياب و البيَّاتي [2].

و لا ينفصل اهتمامه بالمثقفين و الأدباء العرب عن جهوده عند تنصيبه وزيرا للثقافة، حيث عمل على تنشيط الإدارات الثقافية في الألوية و الأقاليم، و دعم الفرق الفنية، ودعوة المحاضرين من الخارج، و إقامة المعارض التشكيلية، و معارض الكتب، ودعم نشر الكتب، بالإضافة إلى تقديم جوائز الدولة بأنواعها، ونشر المجلات للمثقفين و المبتدئين في الكتابة، ومجلات الأطفال[3].

و تجدر الإشارة إلى أن السمرة بدا حريصا في أغلب الأحيان على إفهام القارئ الحيثية التي يبدو من خلالها أثر نوعية الثقافة على الناقد و نقده و يثبت هذا من خلال مؤلفاته، ولكنه يغفل هذا في بعض الأحيان .

ومن اللافت للنظر أن السمرة ترك الباب مفتوحا للدارسين في البحث عمن تأثر بهم النقاد الثلاثة من مؤلفات و فلاسفة و مفكرين، ونقاد عرب وغربيين، ولم يجزم بالإحاطة الشاملة لكافة المكونات التي أسهمت في تكوين اللاوعي الثقافي للنقاد الثلاثة. وحديثه عن الثقافة يتوزع على كل أنحاء الكتاب فهو لا يفرد عنوانا محددا مما يتطلب البحث عن العناصر الثقافية على امتداد الكتاب كاملا.

---

(١) الكركي، محمود السمرة(الناقد، والمثقف، والإنسان)، ص ١٣٦.

(٢) السمرة، ذاكرة المدى(سيرة ذاتية)، ص ١٢٢,١٩٠.

(٣) نفسه، ص ١٨٦.

٢) منهجيَّة السمرة في عرض القضايا النقدية التي توقف عليها طـه حـسين، والعقاد، ومحمد مندور :

كثيرا ما يجد الباحث نفسه حائرا في وسط هذا العدد الكبير مـن البحـوث و الدراسات التي اهتمت بالنقد العربي الحديث ممثلا بأهم أعلامه(طـه حـسين، و العقاد، ومحمد مندور)، لكن السمرة بدا مركزيا في حكمه على القـضايا النقديـة التي تناولها النقاد. و لعل دراسات السمرة توصف بالمنارة التي ترشد الـدارس إلى الرؤى النقدية التي تبلورت عندهم.

ونظرا للاتصال الوثيق بين قضايا النقد النظري و التطبيقي، يتأكـد حـرص السمرة في بعض الأحيان على استخراج التوجه النقدي من ثنايا النقد التطبيقي، و لكنه لم يكن حريصا في كل الأحيان على عقد مقارنة بينهما.

و السمرة في دراسته للنقاد يتوقف عند التوجهات العامـة التـي تظهـر فـي الصورة الكلية لنتاج الناقد، مثل تأكيده على أن الحرية أهم المنطلقات النقدية التي أكد عليها النقاد، مشيرا في بعض الأحيان إلى الأصول الفلسفية التي أثـرت فـي النقاد الثلاثة، وأسهمت في توجيه نظرتهم للنقد.

و كان السمرة في بعض الأحيان يؤكد على ظهور الرؤيا النقدية مـن خـلال إحالة الدارس إلى أكثر من مرجع، وفي بعض الأحيان لم يكن حريصا على هذا. و كان البحث يحاول استخراج هذه الرؤى من مؤلفات النقاد.

و كثيرا ما ينطلق السمرة من الثقافة الموسوعية التي يمتاز بها للحـديث عـن بعض القضايا، مثل عرضه للجانب النظري في المنهج النقدي النفسي في كتابـه عن العقاد، والتعريف بعدد من الأعلام الذين و ردوا في نفس الكتاب.

و كان يكتفي في بعض الأحيان بذكر رأي الناقد في مسألة نقدية فـي مرحلـة واحدة، و لا يبدي اهتماما بتطور هذه القناعة مع مرور الزمن. كان يصر علـى تذكيرنا مرارا ببعض الآراء التي تبناها النقاد على الرغم من أن الناقد قد تراجـع عن هذا التوجه.

و كان السمرة في بعض الأحيان يذكر أن هنالك تناقضا في رأي الناقـد فـي الوقت الذي لا نجد فيه مثل هذا تناقض مثل موقف العقاد من الشعر الشعبي، وقد

لا يتفق الجميع مع السمرة في فهمه لبعض التوجهات النقدية عند النقاد. ونادرا ما أبدى السمرة رأيه في القضايا النقدية التي اهتم بها النقاد، و قد ترتب على هذا البحث عن رأيه في مؤلفاته النقدية الأخرى، و تجدر الإشارة إلى أن آراء السمرة تتسم بالثبات، و يبدو أنه من أشد المهتمين بالنقاد الجدد ومن المهتمين بالمنهج النفسي و التاريخي.

كما أن السمرة بدا مركزيا في حكمه، لسِعة اطلاعه، وقدرته على الإحاطة بالنتاج النقدي الذي قدمه النقاد، فلا يستعين السمرة بغيره من النقاد إلا في القليل النادر، حيث كان السمرة يعتمد على قراءاته في التتبع والحكم،و الترجيح و المقارنة.

٣) منهجيَّة السمرة في نقد النقد التطبيقي لطه حسين، و العقاد، ومحمد مندور:

أما دراسة السمرة للنقد التطبيقي فتتسم بالموضوعية في كثير من الأحيان، لكنه يفقد عنصر الإقناع في أحيان أخرى، كما أنه كان يتفق مع النقاد في مواضع، و يختلف معهم في مواضع أخرى، وفي بعض الأحيان كان يكتفي بعرض وجهة نظر الناقد تاركا الرأي للقارئ.

ومن أبرز الملاحظات على أسلوب محمود السمرة في قراءته النقدية هو أنه يرسم الصورة العامة للمنهج النقدي الذي اتبعه الناقد دون أن يخوض في التفاصيل، مثل تحديده لإتباع مندور للطريقة الفرنسية في قراءة النصوص دون أن يشرح لنا أبعاد هذه الطريقة. كما أن السمرة لم يورد نماذج من نقد محمد مندور للشعر الهادف، و السمرة يمزج بين نقد مندور للشعر المهجري و النثر عند حديثه عن ظاهرة الهمس في الشعر، مع أنه كان بصدد الحديث عن الشعر المهجري؛ لكنه تحت نفس العنوان يتحدث عن النثر .

و مع أن السمرة يتهم العقاد بأنه يلوي عنق الأخبار إلا أنه لا يبتعد في أسلوبه في دراسة بعض الظواهر عن أسلوب العقاد، وكان يصل معه إلى نفس النتيجة في بعض الأحيان.

كما أن البحث في إشارات السمرة لبعض التوجهات عند النقاد قاد إلى نتائج تختلف عن الأحكام التي أطلقها، من مثل ميل العقاد للشعر الشعبي، وتحييد طه حسين لجنس ابن الرومي عند دراسة شعره.

ويبدو السمرة صارما في بعض الأحكام التي يطلقها سواء على النقاد أو الأدباء، مثل رأيه في نقد طه حسين للمسرحية، ورأيه في شعر بشار، ورأيه في مدرسة الديوان .

و في بعض الأحيان يوقع القارئ في حيرة، ويبدو في نقده النظري أكثر عمقا ووعيا بطبيعة التجربة الأدبية، كما أنه يفوت فرصة عقد مقارنة بين الجانب النظري و التطبيقي عن النقاد.

يتسم السمرة بالروح العلمية، فهو حريص مثلا على عرض آراء المستشرقين على تباينها، إذ يعرض الصورة الإيجابية والسلبية، و يكتفي السمرة في بعض المواضع بعرض الرأي أو التوجه النقدي دون أن يبدي رأيه فيه.

ويغفل السمرة بعض التوجهات التي تظهر عند النقاد، و لا يتعمق في بعضها، يطالب في بعض الأحيان النقاد بقراءات أكثر عمقا، لفنون أدبية قد تكون الأولى من نوعها لم يتسن للنقاد بَعدُ التأقلم معها، كما أنها لم تتضح بعد في صورتها النهائية في أذهان الأدباء .

الخاتمة :

يقترب السمرة من طه حسين، والعقاد، ومحمد مندور، في سعة ثقافته، و في بعض توجهاته النقديَّة، كما أنَّ السمرة من المثقفين المشغولين بواقع أمتهم، و الحريصين على الارتقاء بالقارئ العربي، انطلاقا من شعوره بالمسؤولية تجاه الواقع الحضاري، والثقافي العربي.

و انطلاقا من إيمانه بالعقل، و إيمانه بالحق و العدل، و إيمانه بالإنسان ينظر إلى الحضارة الغربيَّة على أنَّها مدينة للحضارة العربيَّة، و يُنكِر على العالم الغربي الذي لا يعترف للعرب بأي فضل، مع أنه يعترف لأمم أخرى بما هو دون ذلك بكثير.

أما الجهود النقديّة التي قدّمها محمود السمرة فهي غاية في الأهمية وهي تغني الساحة النقديّة في الأردن، وتسهم في تثقيف الناقد بعدد من أهم القضايا النقديّة التي لا يغني ذوق الناقد عن معرفتها و الاطلاع عليها؛ فالسّمرة لا يفصل بين دور الذّائقة الفنيّة، و المنهج العلميّ في العملية النقدية، و النقد عنده (فن فيه نكهة العلم).

ويحرص السمرة على تقديم المعرفة الأدبية من خلال ما قدم من مؤلفات نقديّة، لقناعته بأنّ قراءة الأعمال الأدبية جزء من الثقافة التي لا بد أن يكون الناقد حريصا على اكتسابها.

ويحرص السّمرة في مؤلفاته عن طه حسين و العقّاد و مندور على أن يضع القارئ في صورة الثقافة العامة التي تحكم تصورهم للعمليّة الأدبية، والنقديَّة، و يطلع القارئ على تأثير هذه العناصر الثقافيَّة في مؤلفات النقّاد، فهو كثيرا ما يوازن بين نوعيَّة المكتسبات الثقافية عبر المراحل التي يمر الناقد بها، و أثرها على توجهاتهم النقديّة، ويولي اهتماما بالغا بالحديث عن أثر أهم الأعلام نقاداً كانوا أو فلاسفة في النقاد العرب و يبتعد في عرض هذا التأثر عن الأحكام العامة.

و يهتم السمرة باستخراج النظريَّة النقديَّة من خلال مؤلفات النقاد النظريّة و التطبيقيّة، و يحرص السّمرة في هذا على أن يرشد القارئ إلى الموضع الذي

تظهر فيه الرؤى النقديَّة، ويعمل على تتبعها، و رصد ما يطرأ عليها من تغيـــرات ولا يفصل السمرة القضايا النقدية عن بعضها بعضا تأكيدا على الارتباط الوثيـــق بين مسائل النقد الأدبي.

و يستخرج السمرة أهم المنطلقات النقديَّة، في النقد التطبيقي لأنواع متباينة من الأعمال الأدبيَّة التي تتوزع على الشعر العربي القـــديم، و الـــشعر الحـــديث، و الرواية، و المسرحية، محاولا بهذا تقديم صورة متكاملة الأبعاد للجهـــود النقديَّـــة التي قدمها النقاد.

و يبتعد السمرة في مؤلفاته عن استخدام لغة معقدة عصيّة على الفهـــم، وهـــو حريص على إفهام القارئ للمسائل التي هو بصدد الحـــديث عنهـــا، و لا يـــشغل السمرة نفسه في العودة إلى ما كُتب عن النقاد، و إنما يعتمد على مؤلفاتهم أنفسهم، لإلمامه الشامل بأعمالهم النقديَّة .

المراجع

الأسد، ناصر الدين، د.ت، **مصادر الشعر الجاهلي**، دار الجيل.

إسماعيل، عز الدين،١٩٩٤، **الشعر العربي المعاصر**، المكتبة الأكاديمية.

إلي ألفا، رُوني،١٩٩٢، **موسوعة أعلام الفلسفة العرب و الأجانب**، دار الكتب العالمية، ط١، بيروت.

أنيس، عبد العظيم، د. ت، **في الثَّقافة المصرية**، دار الثَّقافة الجديدة، ط٣.

أيدل، ليون، ١٩٥٥،**القصة السيكولوجية**، ترجمة: محمود السمرة ، المكتبة الأهلية بيروت .

البازعي، سعد، ٢٠٠٤، **استقبال الآخر الغربي في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١.

بدوي، عبد الرحمن،١٩٨٢، **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، دار العلم للملايين، ط٢.

برادة، محمد،٢٠٠٥ ، **محمد مندور وتنظير النقد العربي** ،المجلس الأعلى للثقافة .

برتليمي، جان،١٩٧٠، **بحث في الجمال**، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مِصر.

ابن برد، بشار، د.ت، **الديوان**، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

بزون، أحمد،٢٠٠٣، **قصيدة النثر العربي**، مؤسسة دار الفكر الجديد بيروت، ط١.

البطل، علي، د.ت، **الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري)**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع .

الجبوري، يحيى،١٩٩٧، **المستشرقون و الشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق**، دار الغرب الإسلامي، ط١.

الجمحي،ابن سلام،١٩٧٤، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود شاكر، القاهرة .

جولفيه، ريجيس،١٩٨٨، **المذاهب الوجودية**، ترجمة: فؤاد كامـــل، دار الآداب، ط١ .

حاتم، عماد، د. ت، **النقد الأدبي قضاياه و اتجاهاته الحديثة.**

بن حجر،امرؤ القيس،١٩٨٩، **الديوان**، تحقيق: حنَّـــا الفـــاخوري، دار الجيـــل بيروت، ط١.

الحديثي، عبد الغفور، د.ت، **أمية بن أبي الصلت شعره و حياته**، دار الـــشؤون الثقافية، ط٢.

حسن، حسن، د.ت، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي.

حسين، طه،١٩٢٦، **في الشعر الجاهلي**، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة.

حسين، طه، د.ت، **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف، مصر.

حسين، طه، د.ت، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، مصر، د.ت.

حسين، طه، ١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **تجديد ذكرى أبي العلاء**، مجلـــد ١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

حسين، طه، ١٩٨٥، **من بعيد**، دار العلم للملايين، ط١٠.

حسين، طه، د.ت، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، مصر.

حسين، طه،١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **التجديد و التقليد**، مجلد ١٦، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

حسين، طه،١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **مـــن حـــديث الـــشعر والنثـــر**، المجلد٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

حسين، طه،١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **فصول في الأدب النقد**، مجلد ٥ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

حسين، طه، ١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **خصام و نقد**، مجلـــد ١١ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

حسين، طه، ١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **مستقبل الثَّقافـــة فـــي مِـــصر**، مجلد٩ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

حسين، طه، ١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **الأيـــام**، مجلـــد١، دار الكتـــاب اللبناني، بيروت، ط٢.

حسين، طه، ١٩٨٣، مجموعة الأعمال الكاملة، **حافظ و شوقي**، مجلـــد ١٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢.

الحكيم، توفيق، ١٩٧٨، **أهل الكهف**، دار الكتاب اللبناني، ط١.

الحمداني، أبو فراس،١٩٨٣، **الديوان**، تحقيق إبراهيم الـــسامرائي، دار الفكـــر للنشر، ط١.

حوراني، البرت،١٩٧٧، **الفكر العربي في عصر النهـــضة (١٧٩٨-١٩٣٩)**، ترجمة: كريم عزقول، دار النهار للنشر، بيروت، ط٤ .

الخطيب، محمد كامل،١٩٩٦، **قضايا وحـــوارات النهـــضة العربيـــة (نظريـــة الشعر)، القسم الأول (مقالات)**، منشورات وزارة الثَّقافة السورية.

خليل، إبراهيم، ٢٠٠٣، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحـــديث**، دار المـــسيرة، ط١.

الخولي، محمد،١٩٨٥، **قاموس التربية**، دار العم للملايين، ط٢.

داود، سلوم، ١٩٨٣، **محمد مندور و الوساطة الفكريَّة بين الـــشَّرق والغـــرب**، المنظمة العربيَّة للتربية والثَّقافة والَعلَّوم، بغداد.

ابن أبي ربيعة، عمر، ١٩٨٤، **الديوان**، دار بيروت للطباعة والنشر.

ابن الرومي،علي، ١٩٩١، **الديوان**، تحقيق: عبد الأمير علي مهنا، منـــشورات دار و مكتبة الهلال، ط١.

أبو ريان، محمد علي، د.ت، **محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، دار المعرفة الجامعية.

أبو ريان، محمد علي، د.ت، **تاريخ الفكر الفلسفي**، دار المعرفة الجامعية.

الزركلي،خير الدين،١٩٨٩، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣.

زكي، أحمد،١٩٨١، **النقد الأدبي الحديث(أصـــوله واتجاهاتـــه)**، دار النهـــضة العربية.

السادات، جيهان، د. ت، **أثر النقد الانجليزي في النُقَّاد الرومانسيين في مِصر بعد الحربين (في الشعر)**، دار المعارف.

السامرائي، ماجد،١٩٩٦، **الثَّقافة والحرية (قراءة في فكر طه حسين)**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

سانتيانا، جورج، ٢٠٠١ ، **الإحساس بالجمال**، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، جمعية الرعاية المتكاملة.

ستيس، ولتر،٢٠٠٠، **معنى الجمال(نظرية الاستطيقا)**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة.

سكوت، حمدي، وجونز، مارسدن،١٩٨٣، **أعلام الأدب المعاصر في مِصر**، دار الكتاب اللبناني، ط١ .

سكوت، حمدي، و **جونز، مارسدن**،١٩٨٢، **أعلام الأدب المعاصر في مِصر**، مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني، ط٢ .

ابن أبي سلمى، زهير،١٩٨٦، **الديوان**، تحقيق سيف الدين الكاتب، منشورات دار و مكتبة الحياة.

السمرة، محمود،١٩٥٩، **نقد كتاب الشهر**، مجلة العربي، نيسان،ص١٥٦-١٥٩.

السمرة، محمود، ١٩٥٩، **نقد كتاب الشهر**، مجلة العربي، كانون الأول، ص١٤٩-١٥٠.

السمرة، محمود،١٩٦٦، **القاضي الجرجاني الأديب و الناقد**، المكتب التجاري للطباعة، بيروت.

السمرة، محمود، ١٩٩٣، **متمردون أدباء** و **فنانون**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ .

السمرة، محمود،١٩٧٤، **في النقد الأدبي**، الدار المتحدة للنشر، ط١.

السمرة، محمود،١٩٩٣، **دراسات في الأدب و الفكر**،المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

السمرة، محمود،١٩٩٧، **النقد الأدبي و الإبداع في الشعر**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
السمرة، محمود،٢٠٠٤، **سارق النار(طه حسين)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
السمرة، محمود،٢٠٠٤، **العقَّاد (دراسة أدبيَّة)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر، ط١ .
السمرة، محمود، ٢٠٠٦، **محمد مندور (شيخ النُقَّاد في الأدب الحديث)**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
السمرة، محمود،٢٠٠٦، إيقاع المدى (سيرة ذاتية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.
شابيرو، ماكس،١٩٨٩، **معجم الأساطير**، ترجمة: حنا عبود، دار الكندي للترجمة و النشر و التوزيع، ط١.
طرابيشي، جورج،١٩٨٧، **معجم الفلاسفة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١.
عبد الحميد، شاكر، ٢٠٠١، **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني)**، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٦٧، مارس.
عبد الخالق، غسان، **بين الموروث والنهضة والحداثة (صور من جدل النقد العربي)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
عبد الغني، مصطفى، د.ت، **تحولات طه حسين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عتمان، أحمد،١٩٩٠، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.
عرفان ،عبد الحليم، ١٩٨٤، **الفلسفة الإسلامية دراسة ونقد**،مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢.
عريضة، نسيب، ١٩٩٢، **ديوان الأرواح الحائرة**، دار الغزو للنشر والتوزيع،عمان، ط٢ .
العشري، بلال، ١٩٩٤، **العقَّاد والعقَّادية**، الدار المصرية اللبنانية .
عشماوي، محمد، د.ت، **قضايا النقد الأدبي**، دار المعرف الجامعية.

عصفور، جابر، د.ت، **مفهوم الشعر(دراسة في التراث النقـدي)**، دار الثقافـة للطباعة و النشر.
عطوي، علي،١٩٩٠، **بشار بن برد حياته و شعره**، دار الكتب العلمية، ط١.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **أنا** ،مجلد ٢٢، دار الكتـاب اللبنـاني، بيروت.
العقَّاد، عباس،١٩٨٤، **ألوان من القصَّة القصيرة الأمريكيـة**، مكتبـة الإنجلـو المصريَّة، ط٢.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **هذه الشجرة**، مجلـد ١٢، دار الكتـاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس، د.ت، **دراسات في المـذاهب الأدبيَّـة والاجتماعيـة**، المكتبـة المصرية بيروت .
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **خلاصة اليومية** و **الشذور** ، مجلد ٢٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **مطالعات في الكتب و الحياة**، مجلد ٢٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **الفصول**، مجلد ٢٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **ساعات بين الكتـب**، مجلـد ٢٦، دار الكتاب اللبناني، بيروت .
العقاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **حضارة الإسلام**، مجلد ١٠ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملـة، **مراجعـات**، مجلـد ٢٥، دار الكتـاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس، ١٩٧٨، مجموعة الأعمال الكاملة، **الديوان فـي النقـد والأدب**، مجلد٢٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

العقَّاد، عباس،١٩٥٠، **شعراء مِصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، مكتبة النهضة المصرية.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، مجموعة الأعمال الكاملة، **عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل**، مجلد ١٦، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس، ١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **سارة**، مجلد ٢٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **حياة ابن الرومي**، مجلد١٥، دار الكتاب اللبناني، بيروت .
العقَّاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **الفلسفة الإسلامية**، مجلد ٩، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقاد، عباس،١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **أفيون الشعوب**، مجلد ١٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس، ١٩٧٨، الأعمال الكاملة، **أثر العرب في الحضارة الأوروبية**، مجلد١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
العقَّاد، عباس، د.ت، **الصهيونية العالمية**، دار المعارف، مِصر.
عُلبي، أحمد،١٩٩٩، **طه حسين رجل وفكر وعصر (سيرة مكافح عنيد)**، دار الفارابي، بيروت، ط١.
العمراني، فاروق،١٩٨٨، **تطور النظرية النقدية عند محمد مندور**، الدار العربية للكتاب.
العناني، محمد،١٩٩٧، **الترجمة الأدبيَّة بين النظرية والتطبيق**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١ .
عودة، خليل، د. ت **صورة المرأة في شعر عمر بن أبي ربيعة** ، دار الكتب العلمية ، ط١.
عوض،١٩٧١، **لويس، الأدب والثورة**، الكتاب الذهبي.
عياد، علية، ١٩٩٤، **معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية**، المكتبة الأكاديمي.
عيد، رجا، د.ت، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي** ، منشأة المعارف.

عيد، عبد الرازق، د.ت ، **طه حسين العقلانية الديمقراطية الحداثة (قضايا وشهادات)**، القاهرة.

الفاخوري، حنا، والجرّ، خليل،١٩٨٢، **تاريخ الفلسفة العربية**، دار الجيل، ط٢، بيروت.

فضل، صلاح،١٩٩٧، **مناهج النقد الأدبي**، دار الآفاق العربية، ط١.

فيدوح، عبد القادر،١٩٩٨، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط١.

القط، عبد القادر،١٩٧٨، **الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر**، دار النهضة بيروت.

قنديل، فؤاد، ٢٠٠٠، **محمد مندور شيخ النقاد**، مركز الحضارة العربية.

كامل، فؤاد،١٩٩١، **الفرد في فلسفة شوبنهور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كامل، فؤاد،١٩٩٣، **أعلام الفكر الفلسفي المعاصر**، دار الجيل، ط١.

الكركي، خالد،و مجموعة مؤلفين، ٢٠٠٢، **محمود السمرة الناقد والمثقف والإنسان**، مؤسسة عبد الحميد شومان، ط١.

كروتشة، بندتو،١٩٦٣، **علم الجمال**، ترجمة: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية.

أبو كريشة، طه،١٩٩٨، **ميزان الشعر عند العقَّاد**، دار الفكر العربي.

كريم، سامح، د.ت، **ماذا يبقى من طه حسين**، مطبوعات الشعب.

كريم، سامح، د.ت، **ماذا يبقى من العقَّاد**، مطبوعات الشعب.

مري، بنيلوبي،٢٠٠٠، **العبقرية**، ترجمة محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم الفكر، عدد ٢٠٨، ابريل.

ابن المعتز، عبد الله، ١٩٩٥، **الديوان**، شرح يوسف شكري، دار الجيل بيروت.

مفتاح، محمد،١٩٩٠، **دينامية النص، المركز الثقافي العربي**، ط٢ .

مندور، محمد، د.ت، **الشعر المصري بعد شوقي**، دار النهضة مِصر.

مندور، محمد، د.ت، **كتابات لم تنشر**، دار الهلال .

مندور، محمد، د.ت ،**النقد المنهجي عند العرب**، دار نهضة مصر للطبع و النشر.
مندور، محمد، ١٩٨٨، **في الميزان الجديد**، ع .بن عبد الله، ط ١.
مندور، محمد، د.ت، **في الأدب و النقد**، نهضة مِصر.
مندور، محمد، د.ت، **الأدب وفنونه**، دار نهضة مِصر.
مندور، محمد، د.ت **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مِصر.
مندور، محمد، د.ت، **النقد والنُقَّاد المعاصرون**، نهضة مصر.
مندور، محمد، د.ت، **المسرح**، دار المعارف، القاهرة، ط٣.
مندور، محمد، د.ت، **في المسرح المصري المعاصر**، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
مندور، محمد، د.ت، **مسرح أباضه**، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
مندور، محمد، ١٩٧٣،**مسرح توفيق الحكيم**، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،ط٣.
مندور، محمد، **معارك أدبيَّة**، نهضة مصر، ط١ ،١٩٨٤، ص ٢٣.

مجموعة مؤلفين،١٩٩٧، **الثقافة**، ترجمة: علي الصاوي ،عالم الفكر ،عدد٢٢٣، يوليو.
نعيمة، ميخائيل،١٩٨١، **ديوان همس الجفون**، مؤسسة نوفل.
هيرنادي، بول،١٩٨٩، **ما هو النقد**، ترجمة :سلافة حجاوي ،سلسلة المائة كتاب ، ط١.

✓ السيرة الذاتية للباحثة :

✓ البيانات الشخصيَّة :

الاسم	غدير سالم محمود الوشاوشة العمرو
الجامعة	جامعة مؤته
الكلية	الآداب
التخصص	الأدب العربي (نقد حديث)
تاريخ الميلاد	٩-٩-١٩٨٤
رقم الجوال	٠٧٧-٦٨٥٦٢٨١
رقم المنزل	٠٣-٢٣٢٢٠٢٢
البريد الإلكتروني	Ghadeeralamro@yahoo.com
العنوان البريدي	مكتب بريد الربة/مكتبة السلام
الفاكس	٠٣-٢٣٢٢٠٤٤

✓ المؤهلات العلمية :

اسم المؤهل	مكان الحصول على المؤهل	سنة الحصول على المؤهل	التخصص	الدرجة
ماجستير	الاردن/جامعة مؤته	٢٠٠٩	أدب عربي (نقد حديث)	(امتياز) ٩٢,٢٢
بكلوريوس	الاردن/جامعة مؤته	٢٠٠٦	اللغة العربية	(جيد جداً) ٧٧,٢٧
شهادة الثانوية العامة	الاردن	٢٠٠٢	الأدبي	(جيد جداً) ٨٦,٥