

النقد المقارن الفني بين ملك الشعراء بهار والشيخ حسين المرصفي

علي قهرماني^١، يعقوب علي آقا عليپور^٢

١. استاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان

٢. طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٦/٢/١٨؛ تاريخ القبول: ٢٠١٧/٦/٦)

الملخص

إنّ النقد الأدبي الحديث يعتبر من أبرز مظاهر الأدب العربي المعاصر، هذه الظاهرة فقد تأثرت في العصر الحديث بمباحث النقد الغربي وذلك لانتقال العرب بالأدب الغربية. تعود أسباب تأثر النقد العربي بالغرب إلى مؤثرات عديدة كالنقد المقارن والمدارس النقدية كمدرسة الديوان ورجالها. إنّ الأدب المقارن في العالم هو التفاعل مع الفكر النقدي، وهذا العلم من العلوم الجديدة والمفيدة التي يعرف أدب كل شعوب العالم في مجموعات متصلة ومقولات واحدة (مع الاختلافات الشكلية واللغوية). بالطبع لكثير من الأدباء الإيرانيين تشابه مع سائر أدباء العالم في اللغة والنقد، منهم أدباء العرب؛ توجد في آثار كل أديب مضامين مختلفة كالمضامين الأدبية والسياسية والاجتماعية، هناك تشابهات كثيرة بين ملك الشعراء بهار والشيخ حسين المرصفي الأديبين المعاصرين الإيرانيين والعربي ونستطيع نلمح ما يتمتع به المرصفي وملك الشعراء بهار من ذوق سليم مدرب، ورقة بالغة وبصر بالشعر، ومعرفة بمواطن الكلام ومواضعه اللائقة به. ومنها التشابه النقد البلاغي، فانطلاقاً من هذا نعالج في هذا المقال، النقد المقارن في مجال البلاغة بين هذين الأديبين اعتماداً على المنهج التحليلي- الوصفي.

الكلمات الرئيسية

الأدب المقارن، النقد البلاغي، ملك الشعراء بهار، الشيخ حسين المرصفي.

مقدمة

تعددت وكثرت مدلولات الأدب المقارن، وتنوعت من باحث لآخر فالأدب المقارن هو من العلوم الأدبية الحديثة المبتكرة في العصر الحديث وأول من أطلق عليه هذه التسمية فان تيجم فني المعنى المعجمي «هو المقارنة بين آداب أو أدباء مجموعة لغوية واحدة أو مجموعات لغوية مختلفة من خلال دراسة التأثيرات الأدبية التي تتعدى الحدود اللغوية والجنسية والسياسية كالمدرسة الرومانتيكية في آداب مختلفة».

وقد أوضح كمال أبو ديب أن الأدب المقارن هو «دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى مثل الفنون والفلسفة... من جهة أخرى، وباختصار الأدب المقارن هو مقارنة أدب بأدب آخر وبآداب أخرى ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني».

وقد كان النقد الأدبي العربي من الميادين التي شهدت التأثر والتأثير، إن أثر النقد الغربي على النقد العربي الحديث بارز؛ لأن الواقع العربي الجديد يطلب ضرورة جديدة في مجال الأدب والنقد كما يطلب الأدباء والشعراء العرب ضرورة جديدة في رأيهم وفكرهم ويبحثون عن أشكال جديدة فرضتها الحياة المعاصرة ضمن دائرة الحداثة الغربية. والناقد يواجه أجناساً أدبية لم تعرفها الثقافة العربية القديمة، بينما نقرأ في ضوء النقد العربي القديم نصوصاً مسرحية وروائية وقصصية متأثرة بالأدب الغربية كما نقرأ الشعر العربي الحديث في ضوء القواعد التي وضعها النقد الغربي ويتسلح ببعض أدواته المعرفية التي تطورت تطوراً كبيراً بفعل تطور العلوم الحديثة ولهذا تأثرت قواعد النقد العربي منذ بداية القرن العشرين بالتيارات الغالبة في أوروبا. فالأدب المقارن دراسته تاريخية بحتة، تتناول دراسة النصوص الأدبية عن طريق صلاتها التاريخية، من حيث تأثيرها وتأثيرها بين الآداب القومية والعالمية واستيعاب المؤثرات في كل ظاهرة أدبية وبيان تطور الأدب وتحديد فعاليته في التقريب بين الشعوب وتحقيق التفاهم بينهما.

على سبيل المثال المقارنة بين شوقي وشكسبير في العمل الأدبي المسرحي كليوباترا هو من قبيل الأدب المقارن. لكن الموازنة بين شوقي وإسكندر فرح في (كليوباترا أيضاً) هو من الموازنات الأدبية، فالمنهجان الأدب المقارن والموازنة الأدبية وإن اتفقا في الصفة الخارجية وهي

الموازنة والمقارنة، إلا أنّهما يختلفان في الوجوه. فالموازنة الأدبية تكون في حدود اللغة الواحدة والأدب القومي الواحد، في حين أن الأدب المقارن يكون بالمقارنة بين أدبين أو لغتين مختلفتين. الموازنة الأدبية تقوم على دراسة جوهر الأدب وعناصره وأسرار الجمال فيه، بينما الدراسة المقارنة تدرس وتتبع تاريخ الآداب وعلاقتها ببعضها. وأخيراً الموازنة الأدبية تستهدف البحث عن أسباب الجمال وعناصر القوة والضعف في العمل الأدبي. أما المقارنة الأدبية تهدف إلى البحث في الجذور التاريخية للآداب، ومدى التأثير أو التأثر بين أدبين مختلفين في اللغة. وهذا يعني أن الموازنة بين أبي تمام والبحتري في الأدب العربي أو بين راسين وكورني في الأدب الفرنسي، هو من قبيل الموازنة الأدبية لا غير. إن تأثر الآداب فيما بينها ظاهرة تستوي فيها تلك الآداب القديمة والحديثة الشرقية والغربية، الأجنبية والعربية، المحلية والخارجية. بالطبع لكثير من الأدباء الإيرانيين تشابه مع سائر أدباء العالم في الشعر واللغة والنقد، منهم الشعراء العرب؛ توجد في آثار كل شاعر مضامين مختلفة كالمضامين الأدبية والسياسية والاجتماعية، لكن هناك تشابهات كثيرة بين ملك الشعراء بهار والشيخ حسين المرصفي الأدبيين المعاصرين الإيرانيين والعرب. من جملة هذا التشابه النقد البلاغي، فانطلاقاً من هذا نعالج في هذا المقال بشكل وصفي ومكتبي، النقد المقارن في مجال البلاغة بين هذين الأدبيين.

أسئلة الدراسة:

- ما هي أوجه التشابه في مجال النقد البلاغي بين ملك الشعراء والشيخ حسين المرصفي؟
- ما هو التأثير أو التأثر بين ملك الشعراء والشيخ حسين المرصفي؟

خلفية البحث:

إنّه قلّت البحوث التي درست النقد المقارن البلاغي بين الشعارين أو الأدبيين. ثم إنّ معظم الدراسات التي تناولت موضوع المقارنة اقتصرّت على مفهوم الشعر وموضوعه. وفيما يلي إشارة إلى أهمّ هذه البحوث:

أ) دراسة معنونة بـ «الشعر الوطنيّ لدي محمود سامي الباروديّ وملك الشعراء بهار» لـ «مجيد صادقي مزدي ومنصورة زركوب»

وهي دراسة تطرقت إلى الشعر الوطنيّ عند الشعارين استكشافاً لتأثيرات النهضة الدستورية في كلا البلدين وأصدائها في شعر الشعارين.

- ب) دراسة معنونة بـ «بررسي نظريه شعري محمد تقي بهار و ابراهيم عبد القادر المازني» لـ «ابراهيم محمدي، حبيب الله عباسي ونعيمه غفار بور صديقي» وهي دراسة تطرقت إلى موازنة نظرية بهار والمازني الشعرية وسبب نجاح أحدهما وفشل الآخر.
- ج) دراسة معنونة بـ «الوطنيات في أشعار ملك الشعراء بهار ومعروف الرصافي» لـ «الدكتور محمدرضا مصطفوي نيا وأبوالفضل رحمتي» مطبوعة في مجلة اللغة العربية وآدابها (السنة ٥، العدد ٨، ربيع وصيف ١٣٨٨ش) وهي دراسة تتناول المضامين الوطنية لأشعار هذين العالمين الداعين للتحرك ومقارنة البعض مع بعضها.
- د) دراسة معنونة بـ «بهار وشوقي در كذركاه مفاهيم ومعاني» لـ «دكتور مهدي ممتحن»، وهي دراسة تتناول وجوه التشابه والإفتراق في آثار هذين الشاعرين وكذلك دورهما في تقدم الأدب الحديث.
- هـ) دراسة معنونة بـ «كاربرد تصاویر شاعرانه در شعر بهار» لـ «دكتور مسعود فروزنده»، وهي دراسة تتناول التشابه والاستعارات في أشعار بهار وكذلك هدف الشاعر من الاتيان بهذه الصور.

نبذة عن حياة ملك الشعراء بهار

هو ميرزا محمدتقي، المتخلص ببهار، ولد في مدينة مشهد ١٨٨٦م، وقد تُوِّفِي والده ميرزا محمد كاظم صبوري، ولم يتجاوز الثامنة عشرة من عمره، وقد كان والده ملكاً للشعراء، وعنه ورث لقب ملك الشعراء، وبأمر من مظفر الدين شاه، درس بهار الأدب الفارسي على يده والده، وبدأ نظم الشعر وله من العمر سبع سنوات، وقد واصل إكمال دراسة العربية والفارسية في مجلس ميرزا عبد الجواد أديب نيشابوري وصيد علي خان، كما حرص بهار على تثقيف نفسه من خلال انهماكه في مطالعة الكتب العربية والمجلات المصرية. (آرين پور، ١٣٥٠: ج٢، ١٢٣-١٢٤)

كان بهار يحضر مع والده مجالس (طلاب الحرية) وعمره أربعة عشر عاماً ومن خلال حبه لهم كشف عن أفكار جديدة فتعلق قلبه بالدستور والحرية، وبعد سنتين من وفاة والده، أي في عام ١٣٢٤ هـ قامت الثورة الدستورية في إيران وكان لبهار عشرون عاماً. (آرين پور، ١٣٥٠: ج٢، ١٢٤) التحق بركب الأحرار ونهض بأشعاره الحماسية للكفاح وطلب الحرية. وبعد ذلك وفي سن العشرين، أصبح عضواً في حركة «السعادة» السرية. (عابدي، ١٣٧٦: ٢٩) يمكن القول أن

بهار هو رجل متنوع الأفكار ومتعدد المواهب، فقد دخل مضمار السياسة بين السابعة عشر والثامنة عشر من عمره، وهو في النشاط الاجتماعي كان يعرفه الناس صحفياً، شاعراً، أديباً، سياسياً واستاذاً مُبدعاً. لكن الشعر طغى على شخصيته حيث استطاع من خلال تصوير قضايا عصره بأجمل ما يكون. (اسلامي ندوشن، ١٣٨٣: ج٢، ٢٢٢) كان شعر بهار كالبركان، الذي يزلزل أركان الطغاة والمستبدين، فقد عمد إلى نشر شعره الثوري في المجلّات التي يكثر فيها الحديث عن الحرية، ومقاومة الحكام الجائرين أينما كانوا، في الداخل أم في الخارج، لذلك كان من الطبيعي أن يكون لبهار نصيب وافر من الاعتقال، على أيدي زبانية النظام في عهد رضا شاه، رغم أنه تقلّد مراكز مرموقة، منها عضوية مجلس النواب، والتدريس بالجامعة، ووزارة التربية والتعليم. (بهار: الديوان، ١٣٢٤، المقدمة)

لقد قلنا - سابقاً - إن بهار قد منح لقب ملك الشعراء، وهو في عنفوان شبابه، فنظم قصيدة مدح فيها أكابر خراسان، ومناقب الأولياء العظام، وكانت أشعاره الأولى تتمثل في: رثاء الأب، ومدح مظفرالدين شاه، ومدح خاتم الأنبياء، وفي مناقب الأولياء التقاة، ومدح الإمام الثامن، وبعث ولي العصر، بالإضافة إلى الخمریات، والفقر، والفتن، وقصيدة هي عبارة عن النصيحة موجّهة إلى حاكم قوجان، وكان بهار فيجميع هذه القصائد يقتضي أثر الأساتذة القدماء في الشعر الفارسي، (آرين پور، ١٣٥٠: ج٢، ١٢٥) ولكن بعد قيام الثورة الدستورية قصر قصائده على أنواع جديدة من شعره تتعلّق بمفهوم الثورة والحرية، فكانت أشعاره في هذه الدورة أكثر ثورية وحماسة. (آرين پور، ١٣٥٠: ج٢، ١٢٦) ففي عام ١٣٢٨هـ انضم بهار إلى الحزب الديمقراطي الإيراني في مدينة مشهد، ثم أصدر جريدة نوبهار، نشر فيها معظم أفكاره بالإضافة إلى سياسة ونهج حزبه الجديد. (آرين پور، ١٣٥٠: ج٢، ١٢٥) لكنّها أوقفت عن الصدور، وأبعد بهار ورفاقه إلى طهران، وبعد الحرب العالمية الأولى، عاد بهار للظهور مرّة أخرى، كما عاد ايضاً إلى إصدار جريدته في مشهد، ثمّ انتخب عضواً في مجلس النواب عن ثلاث ولايات، وقد جمع حوله الشعراء في جمعية سماها «دانشكده» شرح فيها فكره وأسلوبه في التجديد، وفي انقلاب عام ١٣٣٩هـ أودع بهار السجن لمدة ثلاثة اشهر، انتخب بعدها في الدورة الرابعة للمجلس النيابي عن ولاية بجنود، وأصبح من زعماء الأغلبية، وفي الدورة الخامسة انتخب عن ترشير، كما انتخب في الدورة السادسة ممثلاً عن طهران وأصبح من زعماء الأقلية المناوئين للحكومة، ثمّ ما لبث أن إعتزل السياسة في نهاية

هذه الدورة متفرّغاً للأدب، (آرين پور، ١٣٥٠: ج٢، ٢٣٢٢-٢٣٢٤) تولّى بهار التدريس في دار المعلمين العالية، لمادّتي التاريخ والأدب وألّف العديد من الكتب إلى جانب الصحف الكثيرة التي أصدرها وبأمر وزارة المعارف اشتغل في تصحيح الكتب القديمة مثل ترجمة تاريخ الطبري ومجمل التواريخ، وجوامع الحكايات لعوفي وتاريخ سيستان وعلاوة على قدرة بهار في اللغة الفارسية والعربية كان له اطلاع واسع أيضا في الخطّ واللغة البهلوية، وقد نقل عدّة كتب منها إلى اللغة الفارسية الحديثة بشكل مباشر، (ياسمي د.ت: ٣١) وكان بهار واحداً من أربعة وعشرين شخصاً أسّسوا المجمع اللغويّ الإيرانيّ وكانوا أعضاء دائمين به. (خلخالي، د.ت: ٢٩)

نتيجة لنشاطاته السياسيّة وتلاطم أمواج حياته، قد اعتقل عدّة مرّات لينفي بعده إلى اصفهان لتكون هذه المدينة خاتمة المطاف لهذه النشاطات السياسية والأدبية وليرقد في مئواه الأخير في اليوم الأوّل من شهر ارديبهشت ١٣٢٠ ش الموافق لعام ١٣٧٠ هـ، في السنّ السادسة والستين إثر مرض السلّ الذي أنهكه وقضى عليه في منزله، فكان هناك الوداع للحياة حيث دفن في مقبرة ظهيرة الدولة بجوار الشاعر المعروف إيرج ميرزا. (مير انصاري، ١٣٨٥: ٥٣-٥٤)

ترك بهار ديوانه في جزئين، يضمّان ما يجاوز ثلاثين ألف بيت من الشعر، ولم يكن الديوان لينشر على هذه الصورة كما لو نشر في حياة الشاعر؛ إذ حذف منه معظم ما يتعارض مع سياسة عصره. (International journal p.159 (m.b.) orsinel) من الطبيعيّ أن يبدع بهار في حبّ وطنه؛ لأنّه كان ابن الشعب، وقد أحسّ كارثته بحقّ، فأصبح صوتاً لأمتّه، يئنّ بأنيها ولكن في عزّة وإباء، وإحساس قويّ، بأنّ إيران ستنتصر يوماً، وتعيد أمجادها القديمة، لقد ذنبعث بهار يقول القصائد في تصوير هذا التعديّ السافر على الحريّات، والحقوق العامّة للمواطنين، من خلال التمثيل في المجلس النيابيّ الذي يصلون إليه من خلال التزوير والرشوة، فالشاعر يتعرّض لكثير من العيوب الاجتماعية المستشرية بين صفوف أبناء شعبه، يدعوهم إلى هجرها، وأن لا يعتدوا بالمظاهر البرّاقة الكاذبة، وأن يتمسّكوا بالفضيلة، والإخلاص للوطن، فطلب منهم أن لا يبيعوا ضمائرهم لمن لا يستحقّها، وأوضح لهم أنّ من يدفع الهدايا للفوز بمنصب ما في المجلس، هو في حقيقة الأمر ناهب وليس نائب، أمّا الممثل الحقيقيّ والنزيه فهو الذي يتّصف بغني النفس رغم فقره، وهو الذي لا يخشى الموت من أجل صديق، فهو لا يرائي ولا يجامل على حساب المبدأ، فيقول:

دوش در انجمن رأي فروشان يك تن آدميزاده دانا به نصيحت برخاست
گفت كه اي با شرفان رأي به كس مفروشد كه به آيين رأي فروشي نه رواست
(بهار، ١٣٥٦: ٧٤٦)

بالأمس في مجلس إبداء الرأي قال واحد / وهو عالم قام ناصحاً
قال: أيها الشرفاء لا تتبعوا آرائكم لأحد / فني مذهب الشرف بيع الرأي لايجدر

نبذة عن حياة الشيخ حسين المرصفي

يعتبر تاريخ مولد الشيخ المرصفي غامضاً مجهولاً، من المرجح أنه ولد في منتصف العقد الثاني من القرن التاسع عشر نحو عام ١٨١٥م تقريباً في قرية مرصفا في إقليم القليوبية، وانتقل إلى رحاب الله نحو عام ١٨٩٠م وحفظ القرآن الكريم وهو صغير، وانتقل إلى الأزهر فدرس علوم الشريعة وعلوم اللغة العربية، وتوسع في الاطلاع على الأدب العربي القديم. (عبد الجواد، ١٩٥٢: ١٣٨) كان مكفوف البصر، ولم يحل ذلك بينه وبين تعلم اللغة الفرنسية، وألف مجموعة من الكتب أهمها: كتاب (الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية)، والكتاب مكون من جزأين، يقع الأول منهما في مائتين وخمس عشرة صفحة، والثاني في سبعمائة وثلاث صفحات. (حسن، ١٩٤٩: ٧٩) ارتبط المرصفي بمجلة (روضة المدارس) منذ صدورها في (١٥ من محرم ١٢٨٧هـ/ نيسان ١٨٧٠م) حيث نشر فيها ملخصاً للمحاضرات التي كان يلقها في مدرج دار العلوم، وكانت هذه المحاضرات نواة لكتابه الهام «الوسيلة الأدبية» ويتكون من جزئين: الجزء الأول ويقع في ٢١٥ صفحة، والثاني وهو الأهم لكثرة موضوعاته في النقد والدراسات الأدبية المختلفة ويقع في (٧٠٣) صفحات. وقد تحدث المرصفي في كتابه عن العلوم اللغوية والبلاغية والأدبية، وعرف الأدب وتحدث عن صناعة الشعر، وذكر نماذج كثيرة من الشعر القديم ووازن بينها، وذكر نماذج من شعر البارودي ووازن بينه وبين عدد من الشعراء القدماء. وقد قدم المرصفي تصوراً واضحاً لبعث النقد العربي وإحيائه على أساس من الآراء النقدية القديمة، وذوقه الخاص الذي صقلته الثقافة وربته الخبرة، وقد جمع هذا التصور بين التنظير والتطبيق. ويحسب للشيخ حسين المرصفي أنه اكتشف الموهبة الشعرية عند البارودي، وأحسن توجيهه عندما كان يُدرّس له علوم اللغة العربية. وقد اشتمل كتاب (الوسيلة الأدبية) على الكثير من النظرات الذكية، والآراء النقدية في الاتجاهات النقدية المختلفة، فبعض هذه النظرات والآراء ينحو منحى اجتماعياً أو منحى نفسياً، أو منحى جمالياً فنياً. وقد قسم المرصفي النقاد إلى صنفين، هما في رأيه: (الشعراء

والكتاب ورواة الأدب)، و(علماء البلاغة والإعجاز). والصنف الأول في رأيه أسلم طريقة وأحسن منهجاً، ونقدهم في الغالب موضوعي، وهم يتسامحون مع الشعراء ويحكمون ذوقهم. أما الصنف الآخر فقد انتقدهم المرصفي، واشتد في نقد من أرادوا موازنة القرآن الكريم بكلام البشر، ليتقرر عند القارئ إعجاز القرآن الكريم؛ لأنهم قرنوا بين كلام الله الباري من كل عيب، وكلام الناس الذين هم موضع السهو والنسيان. أمّا كتابه الثاني والذي تسيير موضوعاته على نهج كتابه السابق فهو: «دليل المسترشد في فنّ الإنشاء» ويقع في ثلاث مجلّدات مخطوطة، المجلّد الأوّل عدد صفحاته ٤٠٩، والثاني يقع في ٣٥٧ ورقة والثالث يبلغ ٢٢٢ ورقة. وله كتاب ثالث هو «الكلم الثمان» وهو مبحث في علوم السياسة ويهدف إلى تربية الوجدان السياسي والوطني للشباب. والكلمات الثمان التي أدار المرصفي كتابه حولها هي: الأمة، الوطن، الحكومة، العدل، الظلم، السياسة، الحرية، التربية. ومن خلال شرحه لهذه الكلمات عرض المرصفي تصوّره لفكرة الإصلاح الاجتماعيّ، ونظم الحكم السليمة يجب أن تحكم من خلالها البلاد. ومن المرجح أن يكون المرصفي قد تأثر بما قرأه من الفرنسية مما يدور حول هذه الموضوعات. (أمين، د: ١٤٤)

التعاريف

النقد المقارن:

نَقَدَ: (فعل) نَقَدَ يَنْقُدُ، نَقْدًا، فهو ناقِدٌ، والمفعول مَنْقُودٌ، نَقَدَ الشَّيْءَ: بيّنَ حسنَه وُردِيئَه، أظهر عيوبه ومحاسنه نَقَدَ الدَّرَاهِمَ: مَيَّزَهَا، نَظَرَ فِيهَا لِيَعْرِفَ جَيِّدَهَا مِنْ رَدِيئِهَا، الناقد الادبي ايضاً عمله أن يتوسّط بين كاتب العمل الأدبي والقارئ العاديّ ويعين اللطائف والدقائق التي توجد في الأثر الأدبيّ وإن كانت هناك في ذلك الأثر نقائص ومعايب يجهلها عامّة النّاس، يظهرها، حتى تتحدّد القيمة الحقيقية لكلّ من الأثر الأدبيّ. (زرين كوب، ١٣٨١: ١١) بما أنّ النقد المقارن يقوم بدراسة الادب الوطنيّ وتحليله مع أدب سائر اللغات، يعدّ جزءاً من الأدب المقارن، في النقد المقارن ينتفع الباحث من جميع الفئات الادبية سواء تاريخ الأدب أو الفنون الأدبية شكلاً ومحتوي أو أنواع الأدب. يتكلّم النقد المقارن من الموازنة والدراسة للأثرين الادبيين وجهاً لوجه في جميع الجوانب أو في جانب خاص، في هذه الموازنة من الممكن أن يتمّ الحديث من التأثير أو التآثر بين الفنّانين بعضهما بعضاً أو من تشابهاتهما أو نقاط الإفتراق بينهما. في هذا النوع من النقد، تدرس الرسالة التفكير والنظرة بين الفنّانين في المجالات المختلفة السياسية والأخلاقية والاجتماعية والفلسفية. (زرين كوب، ١٣٨١: ١٢-١٣)

النقد البلاغي:

إن أصول النقد والبلاغة تشهد بامتزاجهما في طورالنشأة والتكوين، بل تؤكد على وحدة هدفهما واشتراكهما في نقطة الانطلاق ومساحة العمل. وهذا الامتزاج جعل من العسير الفصل بينهما في مرحلة البدايات، فقد تداخلت المباحث البلاغية والنقدية تداخلاً يصعب معه وضع الفواصل والحدود بما يميز كل علم عن الآخر قبل مرحلة التقعيد. «ولعل من أسباب ذلك أن النقد لم يظهر - عند ظهوره - علماً مستقلاً بنفسه، ولم تظهر البلاغة - عند ظهورها - علماً مستقلاً بنفسه، وربما لم يظهرغيرهما علماً مستقلاً بنفسه أيضاً؛ وذلك يعود إلى طبيعة التأليف في العلوم في المرحلة الأولى التي تم فيها تثبيت المعالم الأولية لكل علم» (الكواز، ٢٠٠٦: ٢٠٠). فكان النقد نقداً بلاغياً، والبلاغة بلاغة نقدية، بمعنى اعتماد النقد على مقولات البلاغة، واعتماد البلاغة على الحس النقدي، لذا كان النقد العربي القديم، في غالبه نقداً بلاغياً. فالبلاغة نبت وتمتد جذوره من رحم النقد الأدبي، وعلاقتها به علاقة الجزء بالكل، والفرع بالأصل، ف«النقد... هو المنبع، وهو الأساس الذي استقت منه وقامت عليه قواعد البلاغة، وإذا كان هدف النقد البحث عن الجمال، ومحاولة إحصاء مظاهره، والإشادة به، وذكر القبح في معرض التنديد به والتحذير منه، فإن البلاغة هي ثمرة هذا البحث، ومجتمع مظاهر الجمال، صيغت في فصول وأصول وقواعد، لكنها ليست قواعد قد سننها الفكر أولاً؛ ليجري عليها الأدب، بل إن طبيعة الأدب موجودة من قبل» (طبانة، ١٩٨٥: ١٨-١٩). وإذا كانت نشأة النقد الأدبي سابقة على نشأة البلاغة فإن طبيعة كل منهما توحى بأن هذه الأسبقية هي أسبقية في تأصيل القواعد، وليست أسبقية في الوجود الفعلي، فالحس الجمالي الذي تعبر عنه البلاغة هو من طبيعة الأدب، «والحديث عن الأصول التي تجمع البلاغة بالنقد القديم إنما هو حديث عن الحبل السري الدقيق الذي يصل البلاغة بالنقد. أما سبب وجود هذا الحبل وعلته فهو الطاقة الجمالية التي تفرزها البلاغة العربية، ثم اعتماد أسباب هذه الطاقة في الأحكام النقدية، فالبلاغة عناصر جمالية، والنقد بوجه عام أحكام تستند إلى هذه العناصر، (حسين الأسود، أصول العلاقة بين البلاغة والنقد القديم حتى نهاية القرن الرابع الهجري (مقال)، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٨١، ١/ ١١٥). والحديث عن وضع الأصول والتقعيد يخبرنا بأن النقد الأدبي باختلاف ألوانه ومناهجه وملاحظاته وآرائه كان «نواة علم جديد من علوم العربية، أو العلوم اللسانية هو علم البلاغة، فإن هذه الملاحظات، وتلك الآراء قد استحالت فيما بعد إلى قوانين علمية

ترشد الكتاب والشعراء إلى ما يجب اتباعه في التعبير عن الفعل والشعور وهي قوانين البلاغة وأبواب المعاني والبيان والبديع» (الكواز، ٢٠٠٦: ج ١، ٢٥٩). ورغم انطلاق النقد والبلاغة من منطقة واحدة، هي (النص الأدبي) واشتراكهما فيها مساحة للعيش، وواحة للعمل، ومجالاً للتطبيق، بما يسمح بتجاورهما، بل تداخلهما وامتزاجهما، بالرغم من ذلك فإن لكل منهما دوره الذي يميزه. فدور النقد تال لظهور العمل الأدبي؛ لأن النقد يدرس ما هو كائن أمامه، فهو لا يتدخل في طريقة الكاتب في التأليف والصياغة، رغم أنه يفيد الأديب قبل الشروع في عمله، فكلما كانت ثقافة الأديب النقدية واسعة واعية تجنب الوقوع في الأخطاء، وكذلك يفيد بعد الانتهاء من صياغة النص، وذلك عند مراجعته، وتمحيصه. أما البلاغة فهي تسبق دور الناقد لأنها تصحب الأديب قبل الكتابة وفي أثنائها، حيث إنها إحساسه الجمالي باللغة، وطريقة صياغته لها، وقدرته على تركيب العلاقات بين الجمل والكلمات، وأسلوبه المميز الذي يحمل مشاعره، وفكره، ورؤيته إلى المتلقي، وهي مع هذا أداة من أهم أدوات الناقد، ومعياري من أهم معايير النقدية، وهي عين الناقد التي يرى بها، وأساس مقاييسه، ومناطق ذوقه، ومجال حكمه على النص الأدبي. (طبائنة، ١٩٨٥: ١٩-٢٠)

المقارنة بين الناقلين

كلاهما ينتمي إلى وطن مختلف، وإلى لغة مياينة، وإلى حقبة غير الأخرى، ومع ذلك فسوف يلتقيان عند الأشياء، ويختلفان في غيرهما، اختلافاً شديداً، وهذا الإختلاف الشديد دليل قرب، وملح تلاقٍ، وليس وليد تناقض أو أبعاد؛ لأنّ طرفي الدائرة يلتقيان عند نقطة، ويفترقان عندهما أيضاً، والميلاد مفارقة العدم، واقتحام الوجود، والموت - على النقيض - مفارقة الوجود إلى العدم، فالوجود والعدم طرفا نقيض يلتقيان للحظة، وكلاهما نهاية مادة وبداية أخرى. (طاهر مكي: ٢١) لكن... ما الذي يجمع بين الناقلين، ويجعلنا نضعهما في مجال المقارنة، رغم عدم التلاقي بينهما تاريخياً؟ إذ لا يمكن القول أو حتى الظنّ بأنّ ملك الشعراء بهار قد تأثر بالمرصفي، ومع هذا فإنّ عدم اللقاء لا يحول دون المقارنة بينهما، في المذهب الأمريكي للمقارنة على الأقلّ، وعند بعض الاتجاهات الفرنسية المعاصرة؛ لأنّ المقارنين الأمريكيين لا يشترطون للمقارنة بين أدبين كبيرين، أو شاعرين عظيمين، أو حتّى من درجة أدنى، أن يكون بينهما لقاء، وأخذ وعطاء، إنّما يكفي أن يتّفقا، أو يختلفا، بإزاء موقف مشترك. وهي نظرية تقوم أساساً، أو يمكن تبريرها، في ضوء ما يسمّى بوحدة النبع في الفنّ. (طاهر أحمد مكي: ٤٠-٤١) من المسائل الهامة التي اشترك الناقدان فيها، هي الشعر.

مفهوم الشعر عند المرصفي:

قدّم المرصفي بين مفهومه للشعر بما ذهب إليه ابن خلدون من أنّ الشعر صناعة. وذلك في الفصل الذي عقده لصناعة الشعر، ووجه تعلّمه، وقد قرّر ابن خلدون أنّ هذه الصناعة وتعلّمها مستويّ في كتاب «العمدة» لابن رشيق. (ابن خلدون، د.ت: ٥٧٣) ولكن المرصفي اعتمد على ما جاء في المقدمة فذهب كما ذهب ابن خلدون إلى أنّ لكلّ لغة أحكامها الخاصّة بها، وقد تستفيد لغة من لغة أخرى، وإنّ الأسلوب لا يكفي فيه ملكة الكلام العربيّ على الإطلاق بل يحتاج بخصوصه إلى تلمّص في العبارة، ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصّت العرب بها، واستعمالها على أنّ الأسلوب في الشعر عبارة عن المنوال الذي ينسج عليه التراكيب والقالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام بإعتبار الوزن كما إستعمله العرب الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، إنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنظّمة كلية بانطباعها على تركيب خاصّ، فتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب، والأشخاص، ويغيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثمّ ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب بإعتبار الإعراب والبيان فيرصّها رصّاً، كما يفعلها البناء في القالب أو النسّاج في المنوال حتى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية مقصود الكلام، وتقع على الصورة الصحيحة بإعتبار ملكة اللسان العربيّ فيه، فإنّ لكلّ فن من الكلام أساليب تختصّ به وتوجد فيه أنحاء مختلفة. (ابن خلدون، د.ت: ٥٠٢؛ المرصفي، ١٨٧٥: ج ٢، ٤٦٥)

المرصفي على حقّ في إعجابه بإبن خلدون حينما تكلم في صناعة الشعر وأسلوبه. فهو يصدر عن فهم عميق لهذه الصناعة، وعن وعي دقيق بهذا الأسلوب، وبعد أن يقرّر أنّ لكلّ لغة تراكيبها الخاصّة، وإنّه قد تقيّد لغة من لغة ممّا يشير إلى وجوب تعلّم اللغات، أخذ ينعي على العروضيين تعريفهم لأسلوب الشعر وإعطاهم الأهمية الكبرى في ذلك لتعلّم علم العروض، والأكتفاء بمعرفة قوانين الوزن والقافية. ولعلّه يأخذ عليهم أنّهم كانوا هم السبب في ضعف الشعر وانحطاطه، فقد فهم النقاد والأدباء الذين جاؤوا بعدهم هذا فهما خاطئاً، فأخذوا يؤكّدون على أهمية الشكل الشعريّ، وصاروا يؤخذون الشعراء على ما يصدر عنهم من أخطاء في الوزن أو القافية غير ملقّين بالا إلى عناصر الشعر الهامّة التي يتكوّن منها في حقيقته، ممّا ترتّب على ذلك الانحدار الذي رأيناه عليه في العصر العثمانيّ. أخذ ابن خلدون يعرفهم أنّ الشعر ملكة وأسلوب، والأسلوب لا يكفي فيه الملكة وحدها، فالملكة أن كانت شيئاً طبيعياً، فالأسلوب مكتسب، ويمكن أن يعرف وأن يتعلّم كما تتعلّم الصناعات وطريقة

تعلّمه هو استحضار الذهن لصورة تراكيب الشعر المبنية على هيئة خاصّة، ولايتأتى هذا الاستحضار إلّا بحفظ الجيد من الشعر، وهذا هو ما أوصي به قدماء الرواة والنقاد كأبي عبيدة والأصمعي وغيرهما من الرواة والنقاد الذين أوصوا من يريد قرض الشعر بأن يحفظ عشرات الألوف من الأبيات وهذه هي الطريقة التي تخرج عليها فحول الشعراء قديما وحديثا. ثمّ يعرف ابن خلدون الأسلوب الشعري بأنّه المنوال الذي ينسج عليه التراكيب أو القالب الذي يصبّ فيه، وهو يشير بالقالب أو المنوال إلى القواعد والأصول التي تجب مراعاتها في الشعر العربي. والتي لا يقوم الشعر بدونها، وهي قيوده التي لا بدّ منها له، كما أنّ لكل فن قيوده، ثمّ بعد ذلك للشاعر أن ينطلق فيخرج ألواناً من العواطف والمعاني والأخيلة، ولا يلبث بعد أن تقوى ملكته أن ينسى هذه القيود، التي هي كالمنازل أو القالب. (ابن خلدون، د.ت: ٥٧٢) ولعلّ المرصفي قد أعجب بكلام ابن خلدون هذا لما رأى ما وصلت إليه حال الشعر في زمنه حتى صار جسداً بلا روح، ولعلّه رأى في ترديده لهذا ايقاظاً للغافلين، وتنبهاً لهم، وتعريفهم بالطريق الصحيح وربّما تذكر هذا عند ما وجد «البارودي» يسير وفق هذه الطريقة السليمة فيبعث الشعر من مرقد، وينهض به هذه النهضة القوية المتينة. وحسب المرصفي أن يختار من نصوص هذا الشاعر الأصيل ما يقتنع به النقاد والأدباء في عصره بهذه الطريقة الصحيحة في قرض الشعر الصحيح، على أنّه لم يأخذ كل أقوال ابن خلدون وآرائه على أنّها قضية مسلّمة. بل ناقش الكثير وعارض بعضها. ونخرج من هذا بأنّهما يتفقان في المبادئ التي يتطلّبها عمل الشعر.

وأولهما: أن يحفظ الشعراء أكثر ما يستطيعون من الشعر الجزل القديم حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتميز المحفوظ من الحرّ النقيّ الكثير الأساليب، ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر رديّ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلّا كثرة المحفوظ، فمن قلّ حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنّما هو نظم ساقط واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثمّ بعد امتلاء من الحفظ وشحذ العزيمة للنسج على المنوال يقبل على النظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ. (ابن خلدون، د.ت: ٥٧٤؛ المرصفي، ١٨٧٥: ج ٢، ٤٦٥)

ويرى المرصفي أنّ خير شاهد له، في إتفاقه مع ابن خلدون في الشروط التي يتطلّبها عمل الشعر، الشاعر الكبير «محمود شامي البارودي» صديقه القدير، باعث الشعر العربيّ بديباجته الناصعة، حيث قال عنه: هذا الأمير الجليل ذو الشرف الأصيل، والطبع البالغ نقاؤه، والذهن المتناهي ذكاؤه، لم يقرأ كتاباً في فن من الفنون العربية، غير أنّه لما بلغ سن

التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع إلى بعض ممن له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصوّر في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات، والمحفوظات حسبما تقتضيه المعاني والتعلّقات المختلفة فصار يقرأ ولا يكاد يلحن، سمعته مرّة يسكن ياء المنقوص، والفعل المعتلّ بها المنصوبين، فقلت له في ذلك، فقال هو كذا في قول فلان، وأنشد شعراً لبعض العرب فقلت: تلك ضرورة، وقال علماء العربية إنّها شاذّة. (المرصفي، ١٨٧٥: ج ٢، ٤٧٤)

ومعنى هذا أنّ المرصفي يحثّ الكتاب والأدباء على الرجوع إلى الأدب القديم الجزل الذي يقوّي ملكاتهم، ويوقظ إحساسهم، وذلك لإرتقاء بالأدب، ومنحه رونقاً وعضوية تخلق فيه قوّة وأصالة، وتبعده عن تيار الضعف ويؤيد هذا الأستاذ عمر الدسوقي حينما يقول: «وأعتقد أنّ من أسباب ضعف الأدب وانحراف أذواق الجماهير، وإنصرافهم عن الأدب الكلاسيكيّ العربيّ، الذي كان له الأثر الأكبر في نهضة الأدب في الجيل الماضي سواء عند القراء أو عند الأدباء، على الرغم من ذلك السيل الجارف من ثقافة الغرب الذي غزا مصر خاصة، والبلاد العربية بعامة» (أرنولد بنيت: ٧).

ومن المؤكّد أنّ انحطاط الشعر والأدب في عهد الشيخ المرصفيّ عائد إلى أمر هامّ وهو البعد عن الأدب العربيّ القديم المتمثّل في ذلك التراث الذي تخلّى عنه كثير من المتأخرين. أمّا المبدأ الثاني الذي يتطلّب عمل الشعر فهو: نسيان المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة، وإذا نسيها وقد تكيف النفس بها إنتعش الأسلوب فيها كأنّه منوال يأخذ على النسخ عليه بأمثاله من كلمات أخرى ضرورة. (المرصفي، ١٨٧٥: ج ٢، ٤٦٩)

أمّا المبدأ الثالث: فيتضمّن مراجعة الشاعر لشعره من الخلاص منه بالتفكيح والنقد لا يرضنّ به الترك إذا لم يبلغ الاجادة فإنّ الإنسان مفتون بشعره؛ إذ هو من بنات أفكاره واختراع قريحته. (المرصفي، ١٨٧٥: ج ٢، ٤٧٤)

والحقّ أنّ هذه المبادئ في الأصل جمعها ابن خلدون في مقدمته، وقد ظنّ الدكتور مندور رحمه الله أنّها للمرصفي. (مندور، د.ت: ١٦)

فإذا إنتقلنا إلى تعريف الشعر ذاته ألفينا ما جاء على لسان قدامة بن جعفر: «إنّهُ الكلام الموزون المقفي...» وطغى هذا التعريف على كثير من الدراسات القديمة التي خلفت قدامة. على حين نرى الشيخ المرصفي يذكر: «وقول العروضيين في حدّ الشعر أنّه الكلام

للموزون المقضي ليس بحدّ لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة، والوزن، والقوالب الخاصّة. فلا جرم أنّ حدّهم ذلك لا يصلح له عندنا. (المرصفي، ١٨٧٥: ج٢، ٤٦٧-٤٦٨) فنقول: إنّ الشعر هو الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متفكّقة في الوزن والرويّ مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به. (مندور، د.ت: ١٦)

وقد أعجب الدكتور محمد مندور رحمته في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» بهذا التعريف الذي علّق عليه بقوله: «ويكفيه فخراً - المرصفي - في هذا التعريف أنّه فطن إلى خاصية أساسية تميز الأدب عامّة، والشعر خاصّة عن غيره من الكتابات وهي التصوير البيانيّ، بدلاً من التعريف الجافّ. (مندور، د.ت: ٢٣) والحقّ أنّ نسبة الدكتور مندور هذا التعريف للمرصفي ليست صحيحة، لأنّ هذا التعريف في الأصل هو لابن خلدون، أورده في مقدمته، ونقله المرصفي في الوسيلة مقرّراً ذلك في الفصل الذي عقده عن صناعة الشعر، ولكن الدكتور مندور ظنّ أنّه للمرصفي بسبب تداخل الكلام بعضه في بعض في كتاب الوسيلة فنسبه إليه. (عبد الواحد علام: ٥٦)

إذا حاولنا الخروج عن هذا التعريف الذي أورده ابن خلدون للشعر، ونقله المرصفي في وسيلته، ونسبه مندور له نجد أنّ هناك تعريفاً سابقاً على تعريف ابن خلدون لحازم القرطاجنيّ، وهو تعريف يفوق تعريف ابن خلدون بما أودعه من قوّة التخيل في الشعر، وعنصر الإثارة والإنفعال وتحريك النفس، وحسن التصوير البيانيّ، ولا بأس من إيراد تعريف حازم للشعر حتى يتّضح وجه المقابلة بين التعريفين، وحتى يعرف موقف الشيخ المرصفي منها حيث قال: «الشعر كلام موزون مقفي، من شأنه أن يجب إلى النفس ما قصد تحبيبه اليها، ويكره اليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه والهرب منه بما يتضمّن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسه، أو مقصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويّ إنفعالها وتأثيرها» (القرطاجني، د.ت: ٧١). وفي هذا التعريف نرى حازماً ينصّ على أنّ المحاكاة والتخييل هي التي تجعل من الشعر شعراً، بل أنّه ينصّ أيضاً في إضاءته للتعريف السابق على أنّ المحاكاة - إذا كانت قبيحة - تبعد الكلام عن دائرة الشعر. وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يسمّى

شعرا وإن كان موزونا مقضي؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه. فالتخييل والمحاكاة إذن هما الحقيقة المميزة للشعر، وهو في هذه النقطة يشترك مع أرسطو الذي ينصّ على أنّ الشعر محاكاة، وأنّ مجرد الوزن لا يكفي في الشعر، وحازم هنا يبتعد ابتعاداً تاماً عن قدامة بن جعفر الذي تأثر بأرسطو أيضاً، ولكن في غير هذا الموضوع.

وممّا يؤكد على شخصية المرصفي، واستقلاله برأيه، وعدم التسليم بأراء الأقدمين تسليماً كلياً نقده لابن خلدون واعتراضه على بعض أجزاء تعريفه للشعر المتمثل في عدم موافقته على تفسير الجزء الأخير من التعريف وهو «الجارى على أساليب العرب المخصوصة» لأنّ ابن خلدون يخرج بهذا الجزء شعر المتنبي وأبي العلاء المعريّ. مدّعياً أنّ شعرهما لم يجر على أساليب العرب ومن ثمّ فلا يكون شعرا، إنّه كلام منظوم؛ لأنّ الشعر له أساليب خاصّة لاتكون للمنتور، وكذا أساليب المنتور لاتكون للشعر وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقينا من شيوخنا في صناعة يرون أنّ نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء؛ لأنّهما لم يجريا على أساليب العرب عند من يرى أنّه لا يوجد لغيرهم، وأمّا من يرى أنّه يوجد للعرب وغيرهم من الأمم فلا يحتاج إلى ذلك، ويقول مكانه الجاري على أساليب العرب المخصوصة. (المرصفي، ١٨٧٥: ج٢، ٤٦٧-٤٦٨)

ونلاحظ أيضاً أنّ المرصفي قد حالف ابن خلدون في تعليقه لإخراج شعر المتنبي والمعريّ ويرى أنّه: «حجر واسع، وحظر مباح، فإنّ أنفس الشعراء لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها، وإنّما هي مذاهب مختلفة، وطرق متشعبة، فليس هناك طريق بعينها يلتزمها السالك وإنّما المدار على أنّ توافق التراكيب التي يستعملها المستعمل، تراكيب العرب المألوفة، وفنّ القواعد الخاصّة باللغة العربية على أنّه لا يصحّ تقليد العرب في جميع ما نطقوا به. وإنّما يقلّدون فيما يؤدّي إلى جلاء المعنى والتفاهم، وقوّة التأثير في الطباع وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر، ففي الحماس مثلاً يكون الكلام مهيجاً للقوي مشيراً للغضب، باعثاً على الحمية، وفي الغزل يكون ساراً للنفوس، مريحاً للخواطر، وفي العتاب يكون هادياً للمواقفة، ومولداً للرضا، إلى غير ذلك مما تضطرب إلى معرفته مطابقة الدحوال من جهة الإيصال إلى المرغوب، والحماية من المرهوب. (المرصفي، ١٨٧٥: ج٢، ٤٧٢) وهنا نلمح شخصية المرصفيّ، واستقلاله، وتجديده، ودعوته إلى حرية الشاعر، وانطلاقه من عقال التقليد الموروث، وعدم تقيدته بالأساليب القديمة للشعر، فهو يدعو إلى التجديد في إطار الهيكل القديم، هذه الدعوة التي تردّدت في كتابات من جاء بعده من النقاد المحدثين، وممّا يتّصل بمفهوم الشعر ما

عرف بوحدة القصيدة ولقد كان موضوع تحقّق الوحدة في القصيدة العربية - ولا يزال - محل خلاف كبير بين نقاد العرب المعاصرين. فهناك من النقاد من ينفي نفيًا قاطعًا تحقّق هذه الوحدة في الشعر العربي القديم.

فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال؛ لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها. (غنيمي هلال: ٣٩٦-٣٩٧)

وأخيراً هناك من يرى امكان تحقيق الوحدة العضوية بمعناها الحديث في بعض نصوص الشعر الجاهلي، وأنّ تعميم الحكم بأنّ الشعر الجاهلي لم يعرف الوحدة لا يتفق مع الواقع ولا يتماشى مع المنهج العلمي السليم الذي يقتضي استقضاء لقصائد الشعر الجاهلي بعامة ودراستها دراسة تحليلية لاتقف عند الشكل الظاهر، وإنما تعتمد إلى الأبعاد الأخرى التي قد يتضمنها النصّ الشعري. (العشماوي، ١٩٧٨: ٢٠١)

إنّ المرصفي يعدّ من النقاد الذين التفتوا إلى وجوب تماسك القصيدة وكأنّه وصل إلى الإقتناع بوحدة القصيدة مخالفاً النقاد القدامى فهذا هو يعلّق على قصيدة البارودي التي مطلعها:

تلاهيته إنا ما يجنّ ضمير وداريت الا ما ينمّ زفير

بقوله: «أنظر جمال السياق وحسن النسق، فإنّك لاتجد بيتا يصحّ أن يقدم أو يؤخّر ولا بيتين أن يكون بينهما ثالث، أو كلك إلى سلامة ذوقك وعلوّ همّتك إن كنت من أهل الرغبة في الإستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلي» (المرصفي، ١٨٧٥: ج٢، ٤٧٧). وإذا كان المرصفي يسير كما قرّرنا من قبل في ركاب ابن خلدون فإنّه أدرك مثله القيمة التعبيرية في الشعر، والقيمة الفكرية، وشدة تلاؤمها وإنطباقها وإدراكها كذلك للقيمة الجمالية. فوافقه على أن يكون البيت مستقلاً عمّا قبله، وما بعده: «إنّ الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته من المتأخّرين، لإستقلال كلّ بيت فيه بأنّه كلام تامّ في مقصوده، ويصحّ أن ينفرد دون سواه» (المرصفي، ١٨٧٥: ج٢، ٤٦٥). وإذا كان المرصفي في هذا على منهج القصيدة القديمة في استقلال البيت، وجعله وحدة القصيدة كما رأى ذلك النقاد القدامى، فكانوا يعيبون افتقار البيت إلى ما بعده، وعابوا على النابغة الذبيانيّ قوله:

وهو وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ أني
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بصدق الود مني

بيد أننا نرى في موضع آخر من كتاب المرصفي أنه لا يتمسك كثيراً بهذا المقياس بل نلمح دعوته التجديدية إلى وحدة القصيدة، يبدو ذلك من قوله: وما ذكر ابن خلدون من انفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه إنما هو في صفة الشعر الجيد، كأن غيره لا يعد شعراً، على أنه ربما أوجبت جودة الشعر اغتفار افتقار كل من البيتين لصاحبه، ألا ترى أن ذلك ينقض حسن قول عمر بن أبي ربيعة:

لبيت هندا أنجزتنا ما تعبد وشفت أنفسنا مما نجد
واسبتدت مرة واحدة إنما العاجز من لا يستبد

ويعلق على هذا الشعر بقوله: «لا أراك تشك في أن هذا الشعر، بالغ الحسن غاية ما يمكن، ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه إذا كان المعنى مستدعياً ذلك» (المرصفي، ١٨٧٥: ج ٢، ٤٦٤-٤٦٥).

وقد التفت المرصفي في موضع آخر إلى وجوب مراعاة وحدة الفكرة وتسلسلها وانسجام أجزائها وعلى هذا الأساس نقد علي بن عمار في قوله:

ملك إذا ازدحم الملوك بورد ونحاه لا يردون حتى يصدرا
أندى على الأكباد من قطر الندى وألذ في الأجفان من سنة الكرى
قداح زند المجد لا ينفك من نار الوغى إلا إلى نار القرى

وقد علق عليه فقال: «فالببيت الثاني من هذه الأبيات الثلاثة بمنزلة غزال بين أسدين، أو حان بين مسجدين» (المرصفي دليل المسترشد في فن الإنشاء - ورقة ٢٠٦/١). ويظهر أن المرصفي متأثر هنا ببعض النقاد القدامي ومنهم ابن طباطبا والحاتمي، ولعل أقوال هذين الناقلين كانت مصدرا لقول بعض النقاد المعاصرين بأن النقد القديم عرف الوحدة ودعا إلى تحققها. (طباطبا، ١٩٧١: ٥٦) يقول ابن طباطبا: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره... فأن قدم بيت دخله الخلل... بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً» (ابن طباطبا، ١٩٥٦: ١٢٦).

ويقول أيضاً: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاوره أو قبحه، فيلائم بينها لينتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنسه ما هو فيه. ومما لاشك فيه أن المرصفي

يلتقي مع ابن طباطبا في دعوته للوحدة التي يرى أنها عبارة عن وصل أجزاء القصيدة وصلا جيدا، بحيث لا يكون المعنى الثاني منفصلا عن المعنى الأول، وهكذا إذا استطاع الشاعر حسن التخلص من معنى إلى معنى في قصيدة تجمع بين الغزل والمدح ووصف الديار والآثار والفخر والخضوع والإباء - إلى غير ذلك مما ذكره - إذا استطاع الشاعر أن يفعل ذلك فإنه يكون شاعرا جديرا بالتفوق في رأي ابن طباطبا. أما الناقد الآخر فهو الحاتمي الذي يقول: «من حكم النسب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم، متصلا به غير منفصل عنه» (الحاتمي: ١٦/٣). وواضح من هذا القول الغرض الذي يدعو إليه الناقد، وهو اتصال القصيدة اتصالا وثيقا بل أنه يصرح بأن النسب الذي يبدأ به الشعراء قصائدهم لابد أن يكون متصلا بما بعده من مدح أو ذم، ومعنى هذا أنه لا يعيب أن تتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة مادام الشاعر قد أجاد الانتقال والتخلص من غرض إلى الآخر. لعلنا بعد هذه الخلاصة السريعة لقضية الوحدة في القصيدة العربية وموقف المرصفي منها نستطيع أن نلمح ما كان يتمتع به المرصفي من ذوق سليم مدرب، ورقة بالغة وبصر بالشعر، ومعرفة مواطن الكلام ومواقفه اللائقة به. على أننا لانستطيع بهذا أن ندرجه في قائمة النقاد المحدثين لتمسكه بالمقاييس القديمة على وجه العموم، ولا أن نعهه رائداً في ذلك، لأن الوحدة التي نادي بها النقاد فيما بعد كانت مستوحاة من القصيدة الغربية، وذن كان من الممكن أن نعهه من الذين مهدوا الطريق للداعين إلى هذه الوحدة بعد ذلك، ويتضح أيضا أن المرصفي لم يكن في ذهنه أن يكون «مجدداً» في أصول النقد الأدبي، وإنما كان «محييا» لها.

مفهوم الشعر عند ملك الشعراء بهار:

إن بهار في الإبتداء يحاول أن يقدم معياراً للشعر الجيد، لذا يقوم بتعريف الشعر وبعد الإشارة إلى العوامل المؤثرة في جودته وردائه يعتقد أن الشعر نتيجة العواطف والانفعالات والمشاعر الرقيقة للإنسان الحساس والمتفكر. (بهار، ١٣٧٠: ٢٨٤) يبدو من هذا التعريف أن بهار يهتم إلى خالق الشعر أكثر من سائر العناصر المؤثرة له. في رأيه أن ليس الشعر نفسه ذا أصالة، بل إن الإحساس والعاطفة في باطن الشعر هو الذي له أهمية بالغة. إنه عطف في دراسته للشعر أكثر عنايته على الشاعر ولم يشر إلى هيكل الشعر. بعبارة أخرى «بالرغم أن له وجهة النظر هذه، لا يزال معتقداً إلى تفكيك صورة الآثار الأدبية ومحتواها ولم يتوصل إلى التلقي العضوي من الأثر الأدبي الذي هو من المستجدات الهامة للرومانتيكية الأوروبية» (جعفري، ١٣٨٦: ١٨٧). وفي

المرحلة التالية، إهتمّ إلى محتوى الشعر ويعتقد أنّ الشاعر يجب عليه أن يهتمّ في إظهار الشعر إلى عموميته بين الناس. في رأي بهار ليس الشعر العامّ محل إظهار الأحاسيس الشخصية للشعر، على الشاعر ألا يدخل «أنا» شخصيه إلى الشعر. إنّه ذكر وجهاً آخر من الشعر يسميه شعراً خصوصياً، وفي الظاهر غرضه من هذا التعبير هو الأحاسيس الشخصية للشاعر، التي يجب أن يقال في الخفاء للخواصّ وتنشد. يرى المنهج هذا لبهار أنّه يعتقد الشعر أداة لإنتقال المعنى أكثر، ولم يهتمّ إلى الجوانب اللغوية للشعر إهتماماً بالغاً، كما يبدو من إشاراته أنّ محتوى الشعر له أهمية، ينبغي أن يكون بحيث يمكن ترجمته. بينما بإعتقاد بعض الباحثين:

مما يعدّ طعم الشعر والكلام ينبع من هذه الطبقات التحتانية والمعنى العميق والعاطفيّ، والذي هو نتيجة تجارب طوية الأمد وجدت في اللغة إنّما أهل اللغة يدركونها كما يليق بها لا يستطيع الأجانب أن يدركوها. (أشوري، ١٣٨٠: ١٨) قال بهار مراراً: الشعر الجيد يجب أن يكون صالحاً للترجمة. لذا ينبغي على الشعر الجيد أن يكون له جانب عامّ حتى يكون قابلاً للفهم للجميع. إن يتكلّم الشاعر عن الشعور الخاصّ أو الشعور القوميّ الذي لم يعرف على سائر الملل، يفقد شعره امكانية الترجمة، ويخرج من إطار الشعر الجيد في تقسيم بهار. بينما الترجمة الجيدة في النقد الادبي اليوميّ من خصائص المكتوبات الساذجة التي في مجال النشر. في هذه الرؤية الصالح للترجمة ليس من حسن الشعر. (پارسي نژاد، ١٣٨٩: ٢١)

الاهتمام الكثير لبهار على القدرة على الترجمة في الشعر يبدي عنايته القليلة بلغة الشعر واللعب اللغوية وكذلك ظهور الهوية الوطنية في لغة الشعر. إنّه والذي مركز جداً على المحتويات، يعبر في قسم من هذا البحث أنّ المحتويات يجب أن تكون بحيث إن تتغير اللغة الايرانية في يوم من الأيام، تمكن ترجمة الاشعار وإنتقالها إلى لغة جديدة. باعتقاده إن تتغير في يوم اللغة الايرانية واندرست مفردات السعديّ، في ذلك اليوم سيترجم بوستان إلى تلك اللغة لكنّ أكثر غزلياته ستبقى على حالها. (بهار، ١٣٧٠: ٢٥٤) وجهة نظر بهار إلى الشعر عالميّ، فإنّه لايعرف حدّاً له. هذا النوع من المواقف يمثّل العقل السلمي لبهار إلى الشعر وبشكل عام إلى الأدب؛ لكن الشيء الذي أهمله بهار، ظهور شاعرية الشعر في مجال اللغة والخيال الكامن في كلام الشاعر. لبهار أيضاً حول مواضيع الشعر العاطفية وجهة نظر: «الشعر الجيد ينبغي أن يعكس أعجب الأخلاق، وأقوى العواطف وألطف الاذواق، كلّما تكون هذه الصفات فيه شديدة وعامة أصبح ذلك الشعر أكثر عمومية ودواماً» (بهار، ١٣٧٠:

٢٩٠). هذا القسم من وجهة نظر بهار يشبه الكلاسيكيين الذين أكثرهم مثاليون، يعني يريدون أن يشرحوا الجمال والخير. (سيد حسيني ١٣٧١: ١٧٨)

هو طبعا في كل آرائه لا يتمسك بأراء الكلاسيكيين وقد يميل إلى الرمانطيقية؛ هذا التمايل لا يعني أن بهار منظر رمانطيقى. «إنّ أدب الأوروبي وآراء الأدباء وعلماء تلك الديار قبل أن يؤثروا بشكل مباشر على بهار، ألهموا بهار أن ينظر إلى الادب بإحاطة أكثر وزوايا جديدة» (دهقاني، ١٣٨٠: ١٤٧). بشكل عام، بهار في باب الشعر تقليديّ تماماً، بهذا المعنى أنّه لا يريد أن يدمر هذا البناء الذي صنعه القدماء أو أحدث تغييراً كثيراً. (دهقاني، ١٣٨٠: ١٦٦)

اهتمّ بهار إلى الشاعر وأخلاقه العالية اهتماماً كثيراً. يقول: أساس الشعر الصالح العامّ العواطف الشديدة والأخلاق العالية للشاعر. (بهار، ١٣٧٠: ٢٨٦) هو يرى دليل اعتقاده جانب التوجية للشاعر. إنّ بهار يعتقد أنّ الشعر الجيد ينبع من الأخلاق العالية والجيدة للشاعر. «وفقاً لذلك يمكننا أن نقول أنّ لديه نوعاً من الموقف الأخلاقيّ بالنسبة للشعر تماماً» (دهقاني، ١٣٨٠: ١٥٧). لهذا السبب، يؤكد على أنّ الشاعر يجب عليه أن يتكلم عن الأخلاق العالية ولا يتكلم عن مسأله الخاصة، بل يقوم بتلك المسائل التي هي مشتركة بين الجميع وتكون صالحة للفهم للجميع، في تفكر بهار تري عروق من هذا التفكير لارسطو حول الشعر «يجب على الشاعر ألاّ يتكلم عن نفسه» (زرين كوب، ١٣٨١: ١٦٠). يرتبط بهار حسن الشعر بحسن أخلاق الشاعر ويقول: «ليس حسن الشعر إلّا من حسن أخلاق الشاعر وشدة إثارته وشعوره الشديد» (بهار، ١٣٧٠: ٢٨٧). يرى بهار أنّ الشعر ينبع من إثارته الشاعر ويعتقد كلّما كانت هذه الإثارات طبيعية ومنبثقة من باطنه، ستكون أحسن وأكثر تأثيراً. في الواقع هو يرى الشعر ناتجة عن ضمير الشاعر ويعتقد أنّ الشعر الجيد ينبثق من الوقت المستمتع للشاعر وشرائط الشاعر المعنوية مؤثرة في خلق الشعر وباعتقاده الشعر الجيد هو «شعر يقال من دماغ الشاعر الجدير وفي الوقت الحرّ، أو في وقت الظلمة في وسط مشاعر وتراكم العواطف والعوارض المتنوعة وفي لحظة عاطفية» (بهار، ١٣٧٠: ٢٨٤-٢٨٥). ويقول للشعراء أمراً: «إن لا يحرّكم حالة عاطفية وحسية لاتنشدوا شعراً عبثاً» (بهار، ١٣٧٠: ٣٥٥).

يعتقد بهار أنّ القافية والرديف شرط لازم للشعر أمّا ليس شرطاً كافياً، لأجل ذلك يميز بين الشعر والنظم، يعرف مجرد إحتواء الوزن والقافية والرديف نظماً ويقول:

صنعت وسجع وقوافي است نظم ونيست شعر اي بسا نظم كه نظمست نيست الاحرف مفت

(بهار، ١٣٨٠: ج٢، ٤٤٢)

النتائج

١. لعلنا بعد هذه الخلاصة السريعة لقضية الشعر الجيد وموقف المرصفي وملك الشعراء بهار منها نستطيع نلمح ما يتمتع به المرصفي وملك الشعراء بهار من ذوق سليم مدرب، ورقة بالغة وبصر بالشعر، ومعرفة بمواطن الكلام ومواقفه اللائقة به.
٢. كان المرصفي وملك الشعراء بهار محافظين، يعني كانا مستمرين للنقد العربي التقليدي القديم، وكانا معتمدين على الذوق الخاص.
٣. إن المرصفي لا يستحس البيت الذي يكثر لفظه، ويقل معناه، وكان المرصفي يحب إنشاد الشعر في الموضوعات الجديدة.
٤. وجهة نظر ملك الشعراء بهار وظيفياً أكثر منه بنوياً؛ لأنه يتكلم في تعريفه من الوظائف، ولا يقوم بالعناصر المؤسسة، إنما يهتم إلى بعض وظائف الشعر.
٥. يعتقد المرصفي على أن الأسلوب في الشعر عبارة عن المنوال الذي ينسج عليه التراكيب والقالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار الوزن كما إستعمله العرب الذي هو وظيفة العروض.
٦. تعريف بهار من الشعر أسس على أساس النظريات الأنطوائية، هذا التعريف يسمح للمؤلف والقارئ أن يعربا نظرهما حول كون الشعر ادبياً أو عدمه.
٧. إن المرصفي وملك الشعراء بهار كليهما يهتمان إلى وظيفة الشعر أكثر منه إلى الجوانب الهيكلية.
٨. لانستطيع أن ندرج المرصفي في قائمة النقاد المحدثين لتمسكه لمقاييس القديمة على وجه العام، ولأن نعه رائداً في ذلك، لأن الوحدة التي نادي بها النقاد فيما بعد كانت مستوحاة من القصيدة العربية، وإن كان من الممكن أن نعه من الذين مهدوا الطريق للداعين إلى هذه الوحدة بعد ذلك، ويتضح أيضاً أن المرصفي لم يكن في ذهنه أن يكون «مجدداً» في أصول النقد الأدبي، إنما كان «محيياً» لها وما كان له أن يكون غير ذلك فإن حركة التجديد لم تكن في القرن التاسع عشر قد تهيأت لها في الظروف الملائمة، ولم يشذ الشعر في هذا عن النثر.

المصادر والمراجع

١. ابن طباطبا العلويّ (١٩٥٦م). عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري؛ محمد زغلول سلام، القاهرة: المكتبة التجارية.
٢. آرين بور، يحيى (١٣٥٠ش). از صبا تا نيما. طهران: انتشارات زوار.
٣. آشوري، داريوش (١٣٨٠ش). شعر وانديشه. طهران: نشر مركز.
٤. الأمدي، حسن بن بشر (١٩٤٤م). الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تحقيق وتعليق محمد محيي الدين، بيروت: المكتبة العلمية.
٥. ابن خلدون (دون تا). مقدمة ابن خلدون. القاهرة: المطبعة البهية.
٦. ابن قتيبة، محمد (دون تا). الشعر والشعراء. القاهرة: [دون نا].
٧. أرسطو (١٩٥٣م). فن الشعر. ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن البدويّ، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٨. أمين، أحمد (دون تا). ضحى الإسلام. مصر: [دون نا].
٩. أنيس، ابراهيم (١٩٥٨م). دلالة الألفاظ. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
١٠. الباقلائي، أبو بكر محمد (دون تا). إعجاز القرآن. تحقيق أحمد صقر، ط ٥، بيروت: دار المعارف.
١١. بهار، محمد تقي (١٣٥٦ش). ديوان اشعار. ط ٣، طهران: انتشارات امير كبير.
١٢. _____ (١٣٧٠ش). «شعر خوب». مجله دانشكده، طهران، معين، صص ٢٨٣-٢٩٠ و ٣٣٩-٣٥٦.
١٣. _____ (١٣٧٧ش). سبک شناسي زبان و شعر فارسي. طهران: انتشارات مجيد.
١٤. پارسي نژاد، ايرج (١٣٨٩ش)، محمد تقي بهار ونقد ادبي. طهران: سخن.
١٥. الجرجاني، عبد القاهر (١٩٥٩م). أسرار البلاغة. القاهرة: مكتبة القاهرة.
١٦. _____ (١٩٦٩م). دلائل الإعجاز. تحقيق وشرح عبد المنعم حفاجي، القاهرة: مكتبة القاهرة.
١٧. الجرجاني، علي بن عبد العزيز (١٩٦٦م). الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح محمد أبو الفاضل ابراهيم؛ وعلي محمد البجاوي، بيروت: المكتبة العصرية.

١٨. جعفري، مسعود (١٣٨٦ش). سير رمانتيسم در ايران از مشروطه تا نيما. طهران: نشر مركز.
١٩. الجمحي، محمد بن سلام (دون تا). طبقات الشعراء. القاهرة: مطبعة مصر.
٢٠. حسن، محمد عبد الغني (١٩٤٩م). أعلام من الشرق والغرب. القاهرة: [دون نا].
٢١. حسين، طه (١٩٢٧م). في الأدب الجاهلي. جدة: مطبعة الاعتماد.
٢٢. الحصري القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم (١٩٥٣م). زهر الآداب وثمر الألباب. تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي.
٢٣. الخولي، أمين (١٩٤٧م). فن القول. القاهرة: دار الفكر العربي.
٢٤. الدسوقي، عمر (١٩٦٦م). في الأدب الحديث. ط ٧، بيروت: دار الكتاب العربي.
٢٥. دهقاني، محمد (١٣٨٠ش). پیشگامان نقد ادبي در ايران. تهران: سخن.
٢٦. زرین کوب، عبد الحسين (١٣٨١ش). ارسطو و فن شعر. طهران: امير كبير.
٢٧. سيدحسيني، رضا (١٣٧١ش). مكتبهاي ادبي. طهران: نگاه.
٢٨. الشايب، أحمد (١٩٧٣م). أصول النقد الأدبي. ط ٨، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٢٩. شفيعي كدكني، محمد رضا (١٣٩٠ش). با چراغ وآينه. طهران: سخن.
٣٠. شميصا، سيروس (١٣٧٨ش). بيان ومعاني. ط ٣، طهران: ميتر.
٣١. طبانة، بدوي (١٩٨٥م). البيان العربي. القاهرة: دار الاتحاد العربي.
٣٢. عباس، إحسان (١٩٧١م). تاريخ النقد الأدبي عند العرب: (نقد الشعر) من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. بيروت: دار الأمانة.
٣٣. عبد الجواد، محمد (١٩٥٢م). الشيخ حسين بن أحمد المرصفي. القاهرة: دار المعارف.
٣٤. عبد اللطيف، محمد حماسة (١٩٧٩م). الضرورة الشعرية في النحو العربي. القاهرة: مكتبة دار العلوم.
٣٥. العشماوي، محمد زكي (١٩٧٨م). قضايا نقد العربي الحديث. الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣٦. القرطاجني، حازم (دون تا). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق الحبيب بن حوجة، ط ٢، بيروت: دار الغرب الاسلامي.
٣٧. قطب، سيد (١٩٦٠م). النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ط ٣، القاهرة: دار الفكر العربي.

٣٨. القيرواني، ابن رشيقي (١٩٣٢م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة.
٣٩. الكواز، محمد كريم (٢٠٠٦م). البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد. بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.
٤٠. المبارك، مازن (١٩٦٨م). الموجز في تاريخ البلاغة. دمشق: دار الفكر.
٤١. المرصفي، حسين (١٨٧٥م). الوسيلة الأدبية. القاهرة: مطبعة المدارس الملكية.
٤٢. المصري، ابن أبي الأصيح (١٩٦٣م). تحرير التحبير. تقديم وتحقيق حفني شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
٤٣. مصطفى نيا، محمد؛ رحمتي، أبو الفضل (٢٠٠٩م). «الوطنيات في أشعار ملك الشعراء بهار ومعروف الرصافي». مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة ٥، العدد ٨، ربيع وصيف، صص ١٠٣-١٢٢.
٤٤. مندور، محمد (دون تا). النقد والنقاد المعاصرون. ط ٣، القاهرة: دار المطبوعات العربية.
٤٥. هيكل، أحمد (١٩٦٨م). تطور الأدب الحديث في مصر. القاهرة: دار المعارف.