

القسم الثانى

مع بعض الأدباء المصريين

- المنفلوطى ، الأديب المناضل ، وشيخ الأسلوبيين .
- طه حسين ، مؤصل منهج الدراسات الأدبية .
- شوقى ، وسياسة عصره .
- إبراهيم ناجى ، ومكانة فنه وملاحمه .
- محمود حسن إسماعيل ، وسمات شعره حتى « قاف قوسين » .
- نجيب محفوظ ، وروافد فنه ومراحل انتاجه .
- يوسف إدريس ، ونسيجه القصصى ، كما فى « بيت من لحم » .
- أمين يوسف غراب ، وآخر أعماله « الساعة تدق العاشرة » .

obeikandi.com

مصطفى لطفى المنفلوطى

الأديب المناضل ، وشيخ الأسلوبيين

- ١ -

كان امتداداً كريماً لهذه السلسلة المباركة من رجالات الأزهر . الذين أسهموا بجهود يعمونة في صنع تاريخنا الحديث ، من أمثال رفاعة الطهطاوى الذى تألق اسمه منذ فجر النهضة ، ومحمد عبده الذى حمل الراية من بعده . . وكما فعل كل من الشيخين الرائدتين المصلحين ، حرص المنفلوطى على ألا يقصر جهوده على الميدان الثقافى وحده . بل أبى إلا أن يسهم فى الميدان السياسى والإصلاحى أيضاً ، ولذا نراه قد وظف أدبه بالتزام مبكر لخدمة وطنه وترقية أمته ، أو بتعبير أشمل : للنضال من أجل شعبه .

كانت البلاد فى تلك السنوات ترزح تحت نير الاحتلال البريطانى ، الذى جثم على صدر مصر سنة ١٨٨٢ ، والمنفلوطى صبي قد بلغ من العمر نحو خمس سنوات ، فعاش بقية صباه وكل شبابه وجل كهولته يتجرع مرارة هذا الاحتلال الكريه .

وكان بساند الاحتلال فى تلك السنوات خديوى مصر ، الذى أخذ بتغيير لقبه فأصبح سلطاناً ثم ملكاً ، ولكن حقيقته لم تتغير ، كحاكم غريب عن تلك البلاد ، كل همه أن يعيش سيداً ، وأن يؤازر من بساند عرشه الذى تزعزعه دائماً حركات الوطنيين الشرفاء . . وهكذا كان هناك اتفاق مصالح بين قوى الاحتلال وقوى القصر ، وخاصة بعد أن ثبت استئداء الخديوى توفيق للانجليز وضرره بهم لقوى الشعب الممثلة فى الثورة العربية . وظل

هذا الاتفاق يتضح حيناً ويخفى حيناً آخر ، ولكنه بقى حقيقة لا يمكن إنكارها لأنها موجودة أبداً .

وقد كان من الفترات التى شهدت خفاء هذا التآمر بين الاحتلال والقصر . تلك السنوات الأولى من عهد عباس حلمى الملقب بعباس الثانى . وذلك أن هذا الخديوى حين جلس على العرش بعد توفيق ، أراد أن يكسب المواطنين بإيثارهم أنه غير سلفه ، وأنه فى جانب الوطنيين لا فى صف المحتلين ، ولتأكيد هذا الإيثار أخذ يقرب بعض الزعماء . كما راح يزور البلاد ، ويبدل كثيراً من المحاولات لكسب ثقة أبناء الشعب . لكنه مالبث أن ظهر على حقيقته ، فعادى الحركة الوطنية ، ونفذ رغبات الاحتلال ، ووقف نهائياً فى صف أعداء الشعب .

ثم تباينت الأحداث ، واشتدت حركة المقاومة الوطنية حتى تمثلت فى ثورة سنة ١٩١٩ ، التى قادها سعد زغلول مكمل رسالة مصطفى كامل ، الذى قاد الحركة الوطنية فى أول شبورها عقب الاحتلال .

وانتهت ثورة ١٩١٩ ببيع المكاسب التى تعتبر خطوة على طريق العمل الوطنى ، والتى فى مقدمتها : صدور الدستور ، وافتتاح البرلمان ، وتأليف حكومة وطنية برئاسة سعد زغلول سنة ١٩٢٤ . وإن كانت الفرحة بهذه المكاسب لم تطل ، نظراً لتآمر الإنجليز والقصر على كل ماربحة الشعب من ثورته . وهذا التآمر لا يتسع له هذا الحديث الذى قصدنا من التهديد به مجرد تحديد للعصر الذى عاش فيه المنفلوطى وتأثر به وأسهم فى النضال بأدبه فيه . وهذا العصر الذى ينتهى إليه المنفلوطى ينتهى بهذه المرحلة من تاريخ مصر ، لأن الرجل انتقل إلى حوار الله سنة ١٩٢٤ .

ولد المنفلوطى بمنفلوط - إحدى بلدان صعيد مصر - سنة ١٨٧٦ -
 وحين بلغ سن التعلم تردد على الكتاب فحفظ القرآن الكريم وتعلم ما يؤهله
 للالتحاق بالأزهر . ثم انتقل إلى القاهرة ، ودخل الأزهر ، وحضر دروس
 الشيخ محمد عبده . ولكنه اهتم بصفة خاصة بالأدب ، فأخذ يقرأ روائع
 كتب التراث ، وجيد مراجع الأدب العربى شعره ونثره ، حتى غلبه حب
 الأدب على نفسه ، فترك الأزهر بعد دراسة فيه استمرت نحو عشرين . .

وكان المنفلوطى قد اتجه إلى الكتابة فى الصحف متأثراً بأستاذه محمد
 عبده ، ومستفيداً من توجيهه وتشجيعه . وبرز اسمه حين أخذ يكتب فى صحيفة
 المؤيد ، التى كان يصدرها الشيخ على يوسف منذ سنة ١٨٨٩ ، التى كانت
 كبريات الصحف الوطنية والإصلاحية ذات النزعة العربية الإسلامية .

وفى أول عهده بالأدب ، كان المنفلوطى يكتب الشعر ، وكان يسهم بهذا
 الشعر كما يسهم بالنثر فى النضال . وقد بلغت به الشجاعة أن هاجم بقصيدة
 من قصائده الخديوى عباس الثانى . بعد أن انتصح للمنفلوطى موقف هذا
 الخديوى وخداعه للشعب .

وقد وزعت هذه القصيدة فى منشور يحمل اسم « الصاعقة » بمناسبة
 حضور الخديوى إلى القاهرة قادماً من الإسكندرية ، بعد رحلة داخلية كانت
 جريدة المؤيد تعنى برصدها ووصف الاحتفالات بها . وتاريخ توزيع هذه

القصيدة في منشور هو ٤- - ١١ - ١٨٩٧ وهو اليوم التالي لعودة الخديوي.
وهذه هي القصيدة .

قدم ولكن لا أقول سعيد
بعدت وثرغ الناس بالبشر باسم
نمر بنا لا طرف نحوك ناظر
علام التهانى ؟ هل هناك مآثر
إذا لم يكن أمر فقيم مواكب ؟
تذكرنا رؤياك أيام أنزلت
رمتنا بكم « مقدونيا » فأصابنا
فلما توليتم طغيتم . وهكذا
فكم سفكت منا دماء بريئة
وكم ضم بطن البحر أشلاء جمّة
وكم صار شمل للبلاد مشتتاً
وسبق عظيم القوم منا مكبلاً
فما قام منكم بالعدالة طارف
كأنى بقصر الملك أصبح بائداً
ويندب في أطلاله اليوم ناعب
أعباس ترجوا أن تكون خليفة
فياليت دنيانا نزول وليتنسأ

وملك وإن طال المدى سيبيد
وعدت وحزن في القواد شديد
ولا قلب من تلك القابوب ودود
فتفرح ؟ أو سعى لديك حميد ؟
وإن لم يكن نهي فقيم جنود ؟
علينا خطوط من جدودك سود
مصوب سهم بالبلاء سديد
إذا أصبح التركي وهو عميد
وكم ضمنت تلك الدماء لحود
تمزق أحشاء لها وكبود !!
وخرب قصر في البلاد مشيد
له تحت أثقال القيود وثيد
ولا سار منكم بالسداد نليد
من الظلم ، والظلم المبين مبيد
له عند ترديد الرثاء نشيد
كما ود أباء ورام جدود ؟
نكون ببطن الأرض حين تسود

وقد حوكم المنفلوطى - وهو في نحو العشرين - بسبب تلك القصيدة التي
لا يقولها إلا فنان فدائى ، وحكم عليه بالسجن اثني عشر شهراً . وحين استأنف
الأديب الحكم ونظرت القضية من جديد ، خفف السجن إلى ستة أشهر .

وقد عانى المنفلوطى كثيراً بسبب هذه العقوبة ، وظل بعد تنفيذها مبعداً عن أى عمل حكومى ، باعتباره غير متمتع بالصلاحيات للوظائف لما فى تاريخه من سابقة ! !

ولكن مسعى كريمًا من الشيخ محمد عبده أعاد إلى الرجل بعد حين حقوقه الشخصية . وحين تولى سعد زغلول نظارة المعارف سنة ١٩٠٦ عين المنفلوطى فى وظيفة تتفق ومواهبه الأدبية . وهى وظيفة المحرر العربى بوزارة المعارف . وكان سعد يعتز بالمنفلوطى ويعرف قدره فى المجال الوطنى والأدبى على السواء . ولذا نراه يتمسك به ويتصدى للمستشار الإنجليزى (دنلوب) ، حين حاول هذا الطاغية فصل المنفلوطى من وزارة المعارف ، عقوبة له على هجومه على « روزفلت » الذى كان قد زار مصر ، وأنكر - فى حديث له - حتى المصريين فى الاستقلال ، فرد عليه المنفلوطى بمقالة تحت عنوان « محاكمة روزفلت أمام محكمة العدل » . . وقد كان مما قاله سعد « لدنلوب » وهوىدافع عن المنفلوطى : « إن الحكومة فى حاجة إلى مثل السيد مصطفى ، وليس هو فى حاجة إليها ، والوظائف قبور للأدباء . ونخير للحكومة أن مثله داخلها » .

وبلغ من اعتزاز سعد بالمنفلوطى أنه كان ينقله إلى حيث يعمل ، فحين عين وزيراً للحقائبة سنة ١٩١٠ ، نقل المنفلوطى معه ، وأنشأ له تلك الوظيفة التى أنشأها له من قبل فى وزارة المعارف . .

وحين انتخب سعد وكيلًا للجمعية التشريعية سنة ١٩١٣ ، أخذ المنفلوطى ضمن هيئة الأمانة . وبقي فى الجمعية التشريعية حتى تأججت الثورة ، وكتب مقالاته فى القضية المصرية سنة ١٩٢١ مدافعاً عن سعد باشا ومنصفاً له من

خصوصه السياسيين . وحينئذ فصله ثروت باشا من وظيفته ، ثم صودر كتابه « النظرات » الذى كان يضم مجموعة من تلك المقالات .

وبعد نحو ستة أشهر رأى استدراج الرجل وكسبه فى صف القصر وأعونه من مناوئى الحركة الثورية أو المتاجرين بها ، فعين فى (سكرتارية) الديوان الملكى على أمل أن يكف عن الكتابة الوطنية والنضال بالكلمة الشريفة . ولكن الرجل ظل على ما كان عليه من قبل ، فأخرج من وظيفته بالديوان بعد قليل ، وألحق بوظيفته بالجمعية التشريعية المعطلة . وظل فى هذه الوظيفة التى هى أشبه بالتعطل إلى أن جنى الشعب بعض ثمرات ثورته . وأسندت رئاسة الوزارة إلى سعد زغلول ، وافتتح البرلمان . وتولت قوى الشعب الوطنية الحكم ، فحينئذ عين المنفلوطى رئيس قاعة فى أمانة مجلس الشيوخ . وبقي فى هذا المنصب إلى أن مات سنة ١٩٢٤ .

وقد قام المنفلوطى بأعظم دور فى تطوير النثر العربى الحديث ، ولابه يرجع تخليص هذا النثر نهائياً ، كما كان يتردى فيه من تفاهة وركاكة رأت عليه طليعة عصور التخلف ، وبخاصة فى العهد التركى ، الذى امتد نحو ثلاثة قرون . فقد أفاد المنفلوطى من روح الفترة التى عاشها . ومن اتجاه الفترة السابقة على فترته ، حيث كانت هناك حركة إحياء لروائع التراث العربى الذى خلفته عصور الازدهار ، وكانت تلك الحركة نتيجة لهذا الوعى العميق بالماضى العربى المجيد ، الذى يمكن أن يكون ركيزة لمستقبل رائع جديد . .

كذلك أفاد المنفلوطى من توجيهات أستاذه محمد عبده ، الذى دعا بإخلاص إلى تخليص النثر العربى من الزخارف والصنعة ، وطالب الكتاب — وبخاصة من كانوا تلاميذه أو عاملين معه — أن يترسلوا فيما يكتبون ، وأن يتجهوا وجهة فنية جادة فيما يسطرون .

ومن استيعاب المنفلوطى لروائع التراث الشرى المترسل الذى سطره كبار الكتاب فى عصور الازدهار ، ومن توجيهات الأستاذ الإمام ، ومن موهبة الرجل وأصالته ، خرج بطريقة فى الكتابة تعد الطريقة الأم لكل الاتجاهات الفنية الأسلوبية فى الكتابة العربية الحديثة . .

وأهم معالم هذه الطريقة الأم : البعد عن التكلف ، والنأى عن التقليد ، والقصد إلى الصدق ، والاهتمام بالصياغة ، وجمال الإيقاع ، ورعاية الجانب العاطفى ، ثم الميل إلى السهولة والترسل ، وترك التعقيد والمحسنات فيما عدا بعض السجع المطبوع الذى يأتى بين الحين والحين للإسهام فى موسيقى الصياغة .

وقد كانت طريقة المنفلوطى — برغم محافظتها واتخاذها النثر الجيد القديم مثلاً أعلى — طريقة إبداعية فى كثير من جوانبها ، ففيها أصالة المنفلوطى وعليها طابعه ، وكل ما كتب بها موضوعات حية ، هى من تجارب الكاتب المرتبطة بنفسه وقومه وعصره . فهى طريقة فى النثر أشبه بطريقة شوقى فى الشعر ، فيها محافظة من حيث اتخاذ القديم الجيد مثلاً أعلى فى الصياغة ، وفيها تجديد من حيث تطوير الأدب وإضافاته ، واتخاذ الإطار البياني المحافظ وسيلة للتعبير عن مشاعره هو ، وتجاربه هو ، وعصره هو ، بحيث تتضح شخصيته كأجلى ما تكون ، وتظهر المعاصرة فى أسلوبه فلا تخطئها إلا عيون المكابرين .

وأهم آثار المنفلوطى الذى تتمثل فيها طريقته : مقالاته التى جمع كثيراً منها فى كتابه « النظرات » التى تعالج موضوعات سياسية واجتماعية وأدبية . ثم كتاباته القصصية ، التى بعضها موضوع ، وبعضها معرب ، وبعضها

أعمال قصيرة كتلك التي جاءت « في العبرات » ، وبعضها أعمال طويلة مثل « الفضيلة » و « مجلولين » و « الشاعر » و « في سبيل التاج » . . وهذه الكتابات القصصية كانت تترجم أولاً بأقلام بعض المترجمين ، ثم يأخذها المنفلوطي ليعيد صياغتها بطريقته مع ألوان من التصرف تكاد تجعلها جديدة . .

وهكذا عرف المنفلوطي — بعد أن وجد طريقة — كثائر صاحب طريقة ، وأهل الشعر مكتفياً بريادته لتلك الطريقة الفنية التي عرفت به وأحدث بها في تاريخ النثر العربي وثبة كبرى .

وكانت مقالاته وكتابات الروائية والقصصية موضع حفاوة الجيل التالي لجيله ، ممن كانوا على أول طريق الأدب ، أيام كان هو ذائع الصيت واضح الطريقة . حتى لقد قرر الأستاذ الزيات ، أنه هو وصاحبه طه حسين وبعض رفاقهما ، كانوا ينتظرون مقال المنفلوطي بشوق شديد ، كما كانوا يقبلون على قراءته بشغف بالغ . . ومن هنا رأينا كلا من الكاتبين الكبيرين يأخذ وجهة أسلوبية جمالية فيما يكتب . وهما وإن انفرد كل منهما بطريقة خاصة نتيجة لأصالته وثقافته ، فقد خرجا قبل كل شيء من جبة المنفلوطي الذي وجههما وجهة أسلوبية جمالية . حتى كانا — آخر الأمر — من كبار الكتاب الأسويين .

وقد عيب على طريقة المنفلوطي : الاهتمام الشديد بالأسلوب ، وانفتر في الجانب الفكري ، والمبالغة في اصطناع الأسى وإثارة العاطفة ، ثم عدم اندقة في الاستعمال اللغوي أحياناً ، والميل إلى حشد المترادفات ، والعبارات المكملة ، والكلمات المؤكدة . . وربما كان الكثير من ذلك حقاً . ولكن الحق أيضاً أن الكتابات التي خلفها هذا الكاتب بطريقة الفنية ، كانت أول اتجاه أسلوبى فى حديث ، رد إلى النثر اعتباره ، وجعله ينافس الشعر ، وخرج آخر الأمر أعلام الكتاب الأسويين ، الذين يفخرونهم تاريخ أدبنا الحديث ، كالزيات وطه حسين وغيرهما . .

ولا يزال المنفلوطى يعيش بفنّه إلى اليوم ، برغم ما طرأ على أدبنا من تطورات وما جد فيه من اتجاهات . ولا يكاد يشذ أديب — بعد جيل المنفلوطى — عن التلمذة على هذا المعلم الرائد . .

حقيقة لا يكتفى أى أديب بالوقوف عند مرحلة كتابات المنفلوطى وهو يتعلم الأدب ، ولكنه لا يمكن أن يتخطى تلك المرحلة دون أن يقف عندها . . فكتابات المنفلوطى — فى أقل تقدير — بمثابة مدرسة المرحلة الأولى لتكّل من يريد أن يتعلم فن الكتابة الأدبية ، ولا بد من أن يعيش المتعلم حيناً على عطاياها الرائع السذاجة ، الطفلى الروح ، ثم يعبر منها إلى مراحل أخرى أكثر نضجاً وأبعد عمقاً .

وإن من الوفاء لأدبنا الحديث أن نذكر رواده الذين عبدوا الطريق كالمنفلوطى . وإن من مظاهر هذا الوفاء المسعد أن يلتفت بعض شبابنا الجامعى الواعى إلى دراسة المنفلوطى والعناية بأدبه . . وفى هذا الميدان بطيب لى أن أنوه بالباحث الجاد « الدكتور محمد أبو الأنوار » الذى جعل المنفلوطى وأدبه موضوع رسالته للماجستير ، والذى جمع من نصوص أدبه كثيراً مما لم ينشر فى كتب ، وبخاصة هذا الشعر الذى خلفه المنفلوطى متناثراً بين صحف عهده . وقد أفدت إليّما جمع هذا الباحث الجاد . .

رحم الله المنفلوطى ، وجزاه عن أمتنا وأوطنا وتاريخنا الحضارى الحديث أكرم الجزاء .

طه حسين

مؤصل منهج الدراسات الأدبية

- ١ -

الدراسة الأدبية هي تناول الآثار الشعرية والنثرية تناولاً يجمع بين العلم في اعتماده على الحقيقة وقصده إلى تجليتها ، وبين الفن في اتكائه على الذوق والعمل على إمتاعه وإثرائه . . ودراسة الأدب التي تتناول الآثار الشعرية والنثرية هذا التناول العلمي الفني ، تتنوع من حيث الجانب الذي تنظر منه إلى العمل الأدبي . أو من حيث الغاية التي تسعى إليها من وراء النظر فيه . .

ومن هنا قد تكون الدراسة الأدبية تحقيقاً وضبطاً ، وقد تكون فهماً وتدوفاً ، وقد تكون شرحاً وتحليلاً ، وقد تكون وصفاً وتصويراً ، وقد تكون استنتاجاً واستدلالاً . وقد تكون تقويماً وحكماً ، وقد تكون تأريخاً ورصداً ، إلى غير ذلك مما يمكن أن تتفرع إليه الدراسة المعنية بتلك الآثار الشعرية والنثرية في غناها وخصوبتها وتعبيرها عن الإنسان والمجتمع والطبيعة والحياة جميعاً . . .

على أن تلك الفروع العديدة التي تتفرع إليها الدراسة الأدبية قد انقسمت إلى مجموعتين رئيسيتين : المجموعة الأولى تعنى بتتبع الأدب ورصده وتطوره ^١ خلال الزمن . وهذه المجموعة تندرج تحت اسم « تاريخ الأدب » أما المجموعة الثانية فتهتم بفحص الأدب وتفسيره وإلإبانه عن مواطن الجمال والقبح فيه ، وقد تضيف إلى ذلك تقويمه والحكم عليه ، وهذه المجموعة تندرج تحت اسم

* نشر هذا المقال في مجلة الثقافة عدد ديسمبر سنة ١٩٧٢

« النقد الأدبي » وليس بين المجموعتين حاجز حاسم ، فتاريخ الأدب - رغم إشارته جانب التتبع والرصد والتطور والاهتمام بجانب الزمن - لا يمكن أن يغفل الفحص والتفسير ، كما لا يمكن أن يغفل التبصير بمواطن الجمال والقبح . . كما أن النقد الأدبي - رغم تأكيده على الجوانب الفنية في الأدب - لا يمكن أن يهمل العوامل التي أثرت فيه ، وهي عوامل يحتويها التاريخ ويؤثر بها في الأدب من غير شك .

ولنما يكون الدرس الأدبي تاريخياً بينا حين يتناول أدب أمة في مجموعة أوفى عصر من عصوره أوفى إقليم من أقاليم تلك الأمة أوفى شخصيه من شخصياتها . أوفى تطور فن من فنون أدبها . فهناك يكون العنصر الزمني أوضح فعالية من أى عنصر آخر ، باعتبار الزمن بمثابة التضاريس التي تشكل مسيرته وتلونه بما تحوى من مؤثرات شتى . . كما يكون الدرس الأدبي نقداً واضحاً عندما يتناول عملاً أدبياً محدداً ، كدبوان شعر أو مجموعة قصص أو مسرحية أو رواية أو قصيدة ، فهناك يكون الجانب الفني أكثر اتضاحاً ، وتكون الحاجة إليه أكثر إلحاحاً . . وكثيراً ما يمتزج « التاريخ الأدبي » « بالنقد الأدبي » امتزاجاً لا يكاد معه يغلب أحدهما الآخر . ومن هذا ما يكون من دراسة نتاج قصاص أو مسرحي أو شاعر من كثرت آثارهم وتطورت وتلونت في مراحل شتى . فهناك لابد من التاريخ لرصد التطور ، ولابد من التحليل والتقويم وعرض النتاج على الأسس والقواعد الفنية المتصلة به ، حتى يتم التعرف على هذا النتاج ووضعه حيث يجب أن يوضع .

على أن مصطلح « الدراسة الأدبية » يطلق أكثر ما يطلق على الدراسة الكلية الشاملة لقطاع مهم من قطاعات الأدب ، كأدب أمة أو عصر أو إقليم أو أدب كبير أوفى من الفنون القوليه وما إلى ذلك .

ولذا يكون هذا المصطلح في كثير من الأحيان أدق وأشمل من مصطلح « تاريخ الأدب » .

وقلما يطلق مصطلح « الدراسة الأدبية » على النقد ، وإن جاز أن يطلق عليه ، لأن النقد في حقيقته لون من الدراسة . . ومن هنا سيكون التركيز في هذا المقال على الدراسة الأدبية بهذا المفهوم الكلي الشامل ، فهذا اللون من الدراسة هو الذي تجلى فيه دور الدكتور طه حسين بحق ، وهو اللون الذي اتضح فيه المنهج الذي أصله آدينا الكبير .

— ٢ —

وقد مرت الدراسة الأدبية بمراحل في عصرنا الحديث ، قبل أن يتعهدا الدكتور طه حسين ، وقبل أن يوجهها ويوصل منهجها على النحو الذي سنعرف .

فقد بدأت هذه الدراسة في أواخر القرن الماضي بخطوة عدة خطوات ، كانت أولاها مشدودة إلى الوراء لا تكاد تباعد عما وقف عنده القدماء إلا في تردد أو تعثر ، وذلك حين بدأ الشيخ حسين المرصفي يدرس لطلاب دار العلوم (علوم الأدب) وألف لهذه الدراسة كتابه « الوسيلة الأدبية » ، ثم حين تبعه الشيخ حمزة فتح الله في هذه المهمة وألف بدوره كتابه « المواهب الفتحية » . . وكانت تلك الدراسة التي قام بها الشيخان تسير — تقريباً — على أسلوب دارسي الأدب القدماء من أمثال المبرد والقالى والجاحظ ، حيث كانت العناية في الدرس تتجه أولاً إلى جميع النصوص الشعرية والنثرية المختارة ، بالإضافة إلى طائفة من الحكم والملح والأخبار والأمثال ، ثم تناول ذلك كله تناولاً يعني باللغة والبلاغة والتذوق وما إلى ذلك .

ثم خطت الدراسة الأدبية خطوة أخرى ، كانت الأولى في طريق التطور ، فلم تكن خطوة مشدوده إلى حيث وقف القدماء في تناول الأدب ، ولم تكن خطوة فيها تردد أو تعثر . وقد مثل هذه الخطوة ما بذله الأستاذ حسن توفيق العدل ، الذى تخرج في دار العلوم ودرس في ألمانيا وتعرف على طريقة الألمان في دراسة الأدب ، وعلى ما كتبه مستشرقهم عن الأدب العربى . فقد أشار أولاً - بعد عودته إلى مصر - على صديقه الأستاذ محمد دياب أن يؤلف لطلابه في دار العلوم ، كتاباً في الأدب العربى ، ورسم له الطريقة التى عرفها في ألمانيا ، فألف الأستاذ دياب كتاباً سماه « تاريخ آداب اللغة العربية » سنة ١٨٩٧ . ثم تولى الأستاذ حسن توفيق العدل أمر دراسة الأدب بنفسه بعد أن بدأ التوجيه إلى الطريقة الحديثة . وذلك أنه في سنة ١٨٩٨ عهد إليه تدريس الأدب في دار العلوم ، فوضع كتابه في « أدب اللغة » مقسماً تاريخ هذا الأدب - لأول مرة - إلى عصور تماثل العصور السياسية ، ومحاولا التعرف على أحوال الأدب في كل عصر ، ومنتهياً حينذاك إلى آخر العصر الأموى . . وقد طبع كتاب الأستاذ العدل عدة طبعات . كان تاريخ آخرها سنة ١٩٠٦ (١) .

ثم خطت الدراسة الأدبية خطوه ثالثة كانت من غير شك أفسح مجالاً وأكثر توفيقاً ، فقد فتحت الجامعة الأهلية بمصر سنة ١٩٠٨ ، وراحت تدرس الأدب لطلابها بطريقتين ، الأولى طريقة القدماء المعتمدة على تفهم النص وتدقيقه والتعرف على غريبه وحل معضلاته اللغوية والبلاغية ونحوها ، والثانية هى طريقة المجددين من الأوربيين ، الذين يدرسون الأدب على أنه نتاج حضارى متفاعل مع المجتمع ، قد أنتجه إنسان فلوله بطابعه ، على حين قد تلون هذا الإنسان نفسه بطابع عصره ومجتمعه وبيئته . ومن هنا لا تقف مسألة دروس الأدب عند اللفظة أو عند العبارة أو عند الجوانب البلاغية ، بل تتجاوز ذلك

* انظر : دراسته أدب اللغة العربية بمصر للأستاذ أحمد النشايب ص ٢ - ٢ .

كله إلى التعرف على طبيعة الأدب المنتج للأدب ، وطبيعة العصر المنتج للأدب ، كل هذا بطريقة علمية منظمة وبأدوات ثقافية متنوعة وروح موضوعية محايدة . وقد كان يقوم بدراسة الأدب في الجامعة على الطريقة القديمة الأستاذ حفنى ناصف ثم الشيخ محمد المهدي ، على حين كان يقوم بالدراسة على الطريقة الحديثة هؤلاء المستشرقون الذين استقدمتهم الجامعة لهذه الدراسة ، كأستاذ جوبدي والأستاذ نالينو والأستاذ فييت . . وكانت تلك الطريقة التي سار عليها المستشرقون في تدريس الأدب بالجامعة تمثل تلك الخطوة الثالثة التي خطتها الدراسة الأدبية في طريق تطورها قبل طه حسين .

وإلى جانب ما حظيت به الدراسة الأدبية في دار العلوم ألا ، ثم في الجامعة الأهلية ثانياً ، وإلى جانب ما كان يقوم به الأزهر من دراسه نصبة لغوية أدبية كالتى كان يهتم بها الشيخ سيد بن على المرصفى ، إلى جانب ذلك كله كانت هناك جهود خارج تلك المعاهد العلمية ، قد أسهمت بدورها في دفع الدراسة الأدبية وتمهيدها للدور الذى سيقوم به طه حسين . وكان من أبرز هذه الجهود ما قام به الأستاذ جورجى زيدان حين أخرج كتابه « تاريخ آدب اللغة العربية » (١) مؤرخاً فيه الثقافة العرب ، ومهما بأديهم في المقام الأول ، ثم معتمداً في تقسيم العصور الأدبية على التقسيم السياسى ، الأمر الذى عرفناه من قبل عند حسن توفيق العدل ، الذى فعل جورجى زيدان ما فعله أيضاً من حيث الاعتماد على كتابات المستشرقين وطريقتهم في التأريخ للأدب ، ومن حيث الاتكاء بصفة خاصة على طريقة المستشرقين الألمان ، وعلى « بروكان » من بينهم بصفة أخص . .

١١ أخرج جورجى زيدان الجزء الأول من كتابه سنة ١٩١١ ، ثم أخرج بقية الأجزاء متتابعة حتى ظهر الجزء الرابع سنة ١٩١٤

كما كان من أخصب هذه الجهود ما قام به الأستاذ مصطفى صادق الرافعي ، حين أخرج كتابه « تاريخ آداب العرب » مهتماً فيه بالحديث عن العرب ولغتهم والرواية لديهم ، وما إلى ذلك ١٤ يعد تمهيداً ضرورياً للدارسي الأدب العربي . ثم مركزاً بعد ذلك على دراسة إعجاز القرآن وبلاغة الحديث (١) . كما كان من أخصب الجهود أيضاً ما كان يكتبه الأستاذ العقاد من مقالات في نقد بعض الأدباء والشعراء ، ومن مقدمات لبعض الدواوين ، حيث عرض في ذلك كله ألواناً من الأفكار الجديدة في دراسة الأدب لا عهد للقراء بها ، ولفت الأنظار إلى قيم جديدة كالصدق الفني والوحدة العضوية واتساح شخصية الأديب . . وقد جمع العقاد أطرافاً من تلك الكتابات في « خلاصة اليومية (٢) » .

وهذا الذي قدمه العقاد في ذلك الحين وإن لم يكن دراسة كلية شاملة لقطاع مهم من الأدب — كما يغلب على مفهوم الدراسة الأدبية — فإنه من غير شك أسهم في تطوير دراسة الأدب حينذاك وخطا بها خطوة إلى الأمام ، مما قربها من الارتباط بالمنهج الحديث في مجال النقد الأدبي على الأقل .

— ٣ —

ثم دخل طه حسين الميدان سنة ١٩١٤ ، وكان قد انتسب إلى الجامعة

(١) أخرج الرافعي الجزء الأول من كتابه ١٩١١ ، ثم أخرج الجزء الثاني الذي تضمن الحديث عن إعجاز القرآن أساساً حتى ساء الرافعي بهذا الاسم . ثم أعد ابناً مخرقة في الأدب لم ينمها ولم ينشرها في حياته فنشرها تلميذه سعيد العريان على أنها الجزء الثالث من كتاب الرافعي سنة ١٩٤٠

(٢) صدر هذا الكتاب سنة ١٩١٢ ، ولكن مقالته كتبت قبل هذا التاريخ . . ومن أمثلة كتابات العقاد النقدية حينذاك تلك المقدمة التي كتبها للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري سنة ١٩١٢

الأهلية منذ سنوات . وتابع باهتمام وتفتح محاضرات بعض أساتذتها المستشرقين كالأستاذ ناللينو ، وأضاف هذا الزاد الجديد في وعيه إلى ذلك الزاد القديم الذي كان يتلقاه من بعض شيوخه الأزهر بين الواعين كالشيخ سيد المرصفي . فعرف بذلك أصول منهج الدراسة الأدبية على وجهها الجديد الذي عرفه الأوروبيون . بعد أن قويت معرفته بالمادة الأدبية العربية كما خلفها وتناولها العرب . . . وكان طه حسين قد بدأ محاولات في دراسة الأدب قبل ذلك ، في مثل تلك المقالات التي كان ينتقد بها المنفلوطي في « نظرائه » وجورجي زيدان في « تأريخه للأدب » . . . ولكن طه حسين في عام ١٩١٤ بالذات قد دخل ميدان الدراسة الأدبية بعمل كبير يعد علامة مميزة على طريق هذه الدراسة ، كما يعد الباكورة الأولى الناضجة في حقل الدراسات الأدبية المنهجية الحديثه . . . وذلك العمل هو « ذكرى أبي العلاء » الذي تقدم به طه حسين إلى الجامعة الأهلية لنيل عالميتها مع لقب دكتور^(١) . . . وقيمة هذا العمل في مجال الدراسة الأدبية تتمثل في أنه رادها إلى المنهج ، أو على الأقل إلى كثير من معالم هذا المنهج ، ويتضح ذلك من عدة جوانب في هذا العمل التحليل .

فكتاب « ذكرى أبي العلاء » لم يترجم لشيخ المعرة سارداً حياته من مولده إلى وفاته ، ولم يعرف بأعماله مورداً قائمة بأشعاره ومؤلفاته ، وإنما نظر إلى أبي العلاء من خلال عصره ، كما نظر إلى نتاجه من خلال شخصه وعصره معاً . وذلك حيث رأى — كما يرى أصحاب المنهج الجديد — أن الأدب نشاط إنساني متأثر بكل ما يتصل بالأديب ، وأن الأديب كائن اجتماعي متأثر بكل ما يتصل بمجتمعه من بعيد أو قريب . . . وفي ذلك يقول طه حسين : « جعلت درس أبي العلاء درساً لعصره ، واستنبطت حياته مما أحاط به من مؤثرات »^(٢) .

١- توفى هذا العمل مناقشة علنية في ٥ من مايو ١٩١٤ . ثم طبع في كتاب في نفس الاسم ثم أعيد طبعه سنة ١٩٢٢ ونكرر طبعه بعد ذلك وقد أصبح يحمل اسم « جديد ذكرى أبي العلاء » .

٢- جديد ذكرى أبي العلاء ط المعارف سنة ١٩٥١ ص ١٢

ثم يقول بعد ذلك : « فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسي والاجتماعية بل الحال الاقتصادية » (١) .
وأخيراً يقول « تدل المقالة الأولى على أن الحياة العامة في عصر أبي العلاء لم تكن شيئاً تطمح إلى النفس أو يرضى به الرجل الحكيم لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق ومن تقسيم ثروة . . . وتدل المقالة الثانية على أن الحياة الخاصة لأبي العلاء لم تكن خيراً من الحياة العامة ، فقد مزجت بألوان من المصائب وعشور الجدد ، وعلى أن الرجل قد أحسن الدرس وأجاد التعليم ، ورحل إلى مدن مختلفة وأقام في بيئات متباينة ، وكان له قلب ذكي وأنف حي وبصيرة ثاقبة وذوق سليم . فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبي لأبي العلاء » (٢) .

والكتاب قد قرر من صفحاته الأولى ، أنه لن يسلم بكل ما ذكره المؤرخون وإنما سيرفض كثيراً من الروايات التي أحصوها في كتبهم من غير تثبت ولا تحقيق ، وقال في مقياس الرفض إنه « إذا دل البحث العقلي والاجتماعي على غير ما تدل عليه فإن هذا البحث من غير شك ولا ريب أصدق منها دلالة وأصح طريقاً » (٣) .

والكتاب قد رفض تقسيم تاريخ الأدب ، إلى عصور تماثل عصور السياسة ، وذلك لعدم التوافق دائماً بين ازدهار السياسة وازدهار الأدب ، وهذا على الرغم من إلحاحه دائماً على ما للسياسة - كغيرها من مؤثرات - من دور في توجيه الأدب وتلوينه والتأثير فيه . . وقد أيد فكرته في فساد تبعية التقسيم الأدبي للتقسيم السياسي ، مارآه من أن رجلاً كأبي العلاء وأدباً كأدبه قد ارتبط بما سماه أصحاب التقسيم القديم عصر الضعف أو عصر الانحطاط . . ولذا

(١) المرجع نفسه ص ١٩١

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٠

عاب طه حسين ذلك التقسيم واقترح تقسيماً آخر لفترات تاريخ الأدب يقوم على رصد المؤثرات الحقيقية في مسيرة الأدب . تلك المؤثرات التي يؤلف مجموعها الحدود الفاصلة الحقيقية بين فترة وفترة أو بين عصر وعصر ، والتي كثيراً ما تخالف في تحديدها لفترات الأدب وعصوره ما عرف من فترات التاريخ السياسي وحقبه .

والكتاب — بالإضافة إلى ذلك كله — قد بين أهم الأدوات التي يجب أن تتوفر لمؤرخ الأدب على المنهج الجديد ، وذلك حيث قال في المقدمة : « . . . وإذا الباحث عن تاريخ الأدب ليس عليه أن يتقن علوم اللغة وآدابها فحسب ، بل لابد له أن يلم إلماماً بعلوم الفلسفة والدين ، ولابد أن يدرس التاريخ القديم والحديث وتقويم البلدان درساً مفصلاً ، وإذا الباحث عن تاريخ الأدب لا يكفيهِ من درس اللغة حسن البحث عما في القاموس واللسان ، وما في المخصص والمحكم ، وما في التكملة والعياب . بل لابد له مع ذلك من أن يدرس أصول اللغة القديمة ومصادرها الأولى . وإذا الباحث عن تاريخ الأدب لابد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتقن الفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار ، وإذا اللغة العربية وحدها لا تكفي لمن أراد أن يكون أديباً ومؤرخاً للآداب حقاً ، إذ لابد له من درس الآداب الحديثة في أوروبا ، ودرس مناهج البحث عند الفرنج . بله ما كتبه الأساتذة الأوروبيون في لغاتهم المختلفة عما للعرب من أدب وفلسفة ومن حضارة ودين » (١) .

وهكذا دعا الكتاب إلى المنهج الجديد وسار عليه ، كما اهتم بطريقة تصميم الدراسات الأدبية وتقسيمها في نظام وإحكام إلى حد كبير ، فهو قد تصدر بمقدمة تحدث فيها الباحث عن صلته بالموضوع ، وسر اختياره له ، ثم تبع المقدمة تمهيد عرض فيه الباحث منهجه وعرف بمصادره القديمة والحديثة :

العربية وغير العربية ، ثم تنابعت بعد ذلك فصول الكتاب باسم مقالات ، تتفرع في داخلها إلى مباحث جزئية تحمل عناوين دالة وأرقاما محدّدة . . وأخيراً ختم الكتاب بالفهارس الضرورية .

ولهذا كله جاء هذا الكتاب نموذجاً جديداً في ميدان الدراسة الأدبية ، لفت أنظار الدارسين وشد انتباههم ، بل حملهم على الاقتداء به في كثير من نواحيه . بل لقد سيطر هذا النموذج حتى أصبح لسنوات عديدة — بما امتدت إلى اليوم — النمط الأثير لدى الكثيرين من دراسي الأدب الجامعيين ، الذين مازلوا يخططون رسائلهم على طريقته ، وبخاصة حين تكون الدراسة لشخصية أدبية، فهم يبدأون بمقدمة ثم يثنون بتهديد، ثم يوردون مباحث الرسالة أو الكتاب في شكل أبواب أو فصول تنقسم إلى وحدات أصغر منها ، ثم يذيلون العمل كله بالفهارس . ككل ذلك مع مراعاة أن يكون صلب الدراسة أقساماً ثلاثة رئيسية أولها عن العصر وثانيها عن حياة الشخصية ، وثالثها عن نتائجها .

— ٤ —

تلك كانت أولى خطوات طه حسين في ميدان تأصيل الدراسة الأدبية. ثم كانت الخطوة الثانية التي شاءت الظروف المواتية أن تعده لها ، فقد أوفدت الجامعة طه حسين في بعثة إلى فرنسا، فدرس الآداب الأوروبية القديمة والحديثة وزاد تعرفه على مناهج البحث وطرائق درس الأدب ، كما استوعب ثقافة حديثه خصبة متنوعة ، فلسفية وتاريخية واجتماعية وفنية . وكان في مقدمة ما استوعبه فلسفة « ديكارت » . وبعد حصوله على درجة الدكتوراه وعودته إلى مصر سنة ١٩١٩ ، عمل في الجامعة الأهلية مدرساً لتاريخ اليونان وأدبهم ، ولم يكن في تلك السنوات الأولى من تدريسه بالجامعة قد أتيج له أن يدرس

الأدب العربي - فراح يرضى هوايته ويؤكد ذاته ويعبر عن نفسه بالكتابة في الصحف ، فكتب حينذاك مقالات كانت تنشر أيام الأربعاء من كل أسبوع ولذا سماها « حديث الأربعاء » (١) . . وهذه المقالات كتبت ما بين سنتي ١٩٢٢ و ١٩٢٤ . ثم جمعت في كتاب سنة ١٩٢٥ ، وهي تحوى إضافات خصبة من الدكتور طه حسين إلى ميدان تأصيل الدراسة الأدبية ومنهجها .

ففي بعض مقالات « حديث الأربعاء » تناول المؤلف - ضمن ما تناول - طائفة من الشعراء أصحاب الاتجاه المحدث في العصر العباسي من أمثال أبي نواس وأصحابه ، وربط بين هؤلاء الشعراء وعصرهم ، موضحاً أنهم يصورون العصر العباسي عصر مجون ولهو وشك وزندقة . ووجه الأنظار إلى وجوب الاعتماد في تصور أمثال ذاك العصر على دواوين الشعراء وكتب الأدباء ، لا على كتب التاريخ وأخبار الخلفاء والحكام فحسب . حتى ولو أدى ذلك إلى تجريد عصر تاريخي عزيز مما خلع عليه من جلال ، أو إلى حرمان شخصية كبيرة قديمة مما كانت تخطى به من تقدير . .

وفي بعض مقالات أخرى من هذا الكتاب تناول طه حسين - في جملة ما تناول - موضوع الغزل في العصر الأموي ، مفسراً ظاهريته مرتبطة بظروف الزمان والمكان والسياسة والاجتماع والاقتصاد والدين في ذلك الحين . وحين عرض لدراسة شعراء الغزل أنكر الوجود التاريخي لبعضهم مثل مجنون ليلى ، وسلك فيما أثبت وما أنكر مسلكاً أراد له أن يكون منهجياً قائماً على الشك من أجل المعرفة ، فحاول التحري والتحقيق . ومناقشة الروايات ونقد النصوص وعرض كل شيء على العقل وربطه بطبيعة المجتمع .

وهكذا نجد في هذا الكتاب تأكيداً لما سبق أن اتجه إليه طه حسين في

١. لعل طه حسين كان متأثراً بمقالات الكاتب الفرنسي « سانت بيف » « حديث اللاتني » .

عمله السابق ، كما نجد إضافات جديدة من أهمها : الجنوح إلى الشك ، والثورة على تقديس القديم . والتمرد على التبعية ، والميل إلى استقلال الشخصية .. على أن بعض ما كان من إضافات بهذا الكتاب ، قد أفاده الدكتور طه حسين من ثقافته الأوربية التي عاد بها بعد البعثة ، كتعلقه بمذهب « ديكارت » في الشك ، وإنكاره لبعض الشخصيات الشعرية على نحو ما فعل الأوربيون في إنكارهم الوجود التاريخي لبعض شخصياتهم . كما أن بعض ما يلاحظ في كتاب « حديث الأربعاء » قد جاء - في روحه - انطلاقاً من روح ثورة ١٩١٩ . التي كان من نتائجها النفسية : الشعور الطاغى بالشخصية المصرية . والحماس الشديد للحرية ، والميل إلى نبذ القديم ورفض التبعية .

ثم تلت هذه الخطوة . خطوة أوسع منها وأكثر تقدماً على طريق الدراسة الأدبية المنهجية . وقد جاءت هذه الخطوة كذلك بعد أن هيأت لها الظروف وساعدت على إتمامها . فقد ضُمت الجامعة الأهلية إلى الحكومة وصارت تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ ، واقتضى ذلك بعض التغير في نظامها وفي هيئة التدريس بها ، وكان من نتائج ذلك أن حل الدكتور طه حسين محل الدكتور أحمد ضيف ، الذي كان يتولى تدريس الأدب العربي بالجامعة منذ عودته من بعثته في فرنسا سنة ١٩١٨ ، والذي ألقى على طلابه في الجامعة محاضرات تنبج في منهجها وطريقة تفكيرها وأهدافها وجهة جديدة متأثرة تماماً بمنهاج الأوربيين (١) . . وقد بدأ طه حسين في عامة الأول بالجامعة الرسمية - بعد أن خلف الدكتور ضيف - يلقي على طلابه محاضرات « في الشعر الجاهلي » ، نشرها على شكل كتاب في العام التالي بالاسم نفسه . وفي هذا الكتاب يشك طه حسين في نسبة معظم الشعر الجاهلي إلى الشعراء الجاهليين ، ويرى أنه من وضع

(١) انظر كتابه : مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

شعراء إسلاميين قد نظموا لأغراض مختلفة بعد العصر الجاهلي، وبعض هذه الأغراض سياسية، وبعضها قبلية، وبعضها ديني، وبعضها تعليمي. . . وقد اعتمد طه حسين في هذا الحكم على أمور، من أهمها أخذه بمذهب «ديكارت» في الشك، والتفاته إلى ما قاله من قبله بعض المستشرقين الشاكين أيضاً في هذا الشعر. ثم ما بدا لطه حسين أيضاً من أدله قوت هذا الشك عنده، وهي أدلة بعضها لغوي وبعضها اجتماعي وبعضها عقلي إنساني. . . فهو يرى أن العرب كانوا في الجاهلية شعبين كبيرين، لكل منهما لغة - أو لهجته -، وهذان الشعبان هما عرب الشمال العدنانيون، وعرب الجنوب القحطانيون. وقد كان من هؤلاء وأولئك شعراء في الجاهلية، وهو يرى بناء على ذلك أنه لو كان ما بين أبدينا من شعر جاهلياً حقاً، لوجب أن يكون ممثلاً للغة العرب الرئيسيتين، أو لهجتهم الكبيرتين اللتين كانتا - في رأيه - موجودتين في الجاهلية. وهو يرى كذلك أن العرب الجاهليين كانت لهم حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والدينية، والمفروض أن يمثل الشعر هذه الحياة تصويراً واضحاً، لكن هذا الشعر - كما يرى طه حسين - لم يمثل هذه الحياة ولم يصورها، بل على العكس من ذلك صور الحياة الإسلامية في كثير من الأحيان. والدكتور طه حسين يرى أيضاً أن الشعر الجاهلي قد نُقل عدة قرون - وإلى عصر التدوين - عن طريق الحفظ والرواية، حيث الاعتماد على الذاكرة البشرية والمشاهدة، وحافضة البشر لا يمكن الاطمئنان إليهما تمام الاطمئنان على النحو الذي قبل به الأقدمون الشعر العربي الجاهلي. كما أن الرواة ليسوا مبرئين من الوضع والانتحال، بل قد ثبت ذلك على بعضهم بل اعترف به فعلاً. . .

وقد أشبع الدارسون الغيورون على التراث العربي والفكر الإسلامي آراء طه حسين رداً وتفنيداً، فأثبتوا أن العرب كانوا قد توحدت لغاتهم - أولهجاتهم - في لغة واحدة في العصر الذي قيل فيه الشعر الجاهلي، وأكدوا أن ذلك ثابت

بأدلة بعضها مادی حفري لا يقبل الشك . . كما أنهم أثبتوا أن الشعر الجاهلي قد صور - إلى حد كبير - حياة الجاهليين الاجتماعية والدينية على الرغم مما ضاع منه وأهمل وتنوسى مع مجيء الإسلام . . كذلك أثبتوا أن الشعر لم يعتمد في نقله إلى عصر التدوين على الرواية فحسب . بل كان يكتب أحياناً في الجاهلية ويسجل بوسائل شتى . . وأثبتوا إلى ذلك كله أن الرواية نفسها لا يمكن أن تسبب طعناً على الشعر الجاهلي . أو شكاً في نسبة معظمه . لأن الرواية كانت ذات تقاليد مرعية وأصول محترمة تحافظ على سلامة المروى وتحوى الدقة في نقله . فإذا كان هناك بعض المتهمين في دقتهم أو حافظتهم من الرواة ، فهناك أضعافهم من المشهود لهم بالأمانة والحفظ ومراعاة تقاليد الرواية العربية العريقة (١) . .

ولكن على الرغم من كل تلك الردود المقنعة التي أضعفت كثيراً من رأى طه حسين في الشعر الجاهلي ، وعلى الرغم مما قيل - وأكثره حق - من أن طه حسين قد نقل أسس نظريته في الشك في الشعر الجاهلي عن باحثين غربيين مثل « مرجليوث » ، على الرغم من ذلك كله يبقى لطله حسين في هذا الكتاب تأصيل المنهج الحديث في دراسة الأدب . فهو أولاً قد أكد فكرة ارتباط الأدب بالمجتمع وتفاعله معه وفهمه من خلاله . وهو ثانياً قد ألح على فكرة حرية الباحث وتجوده ، بل بالغ في هذه الفكرة مبالغاً عرضته الكثير من الأذى . ثم هو بعد ذلك قد قدم تعريفاً بطرائق دراسة الأدب عند بعض الغربيين ، فقدم تعريفاً بطريقة « سانت بيغ » الذي يميل إلى دراسة الأدب من خلال الشخصيات الأدبية ، ودراستها نفسياً وعضوياً . ثم ترتيبها فيما بينها على نحو ما يصنع علماء النبات ، في ترتيبه حسب فصائله المختلفة . وقدم طه حسين كذلك تعريفاً بطريقة « تين » الذي يرى أن يدرس الأدب من خلال عوامل

(١) أنظر : مصادر الشعر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد .

ثلاثة هي: الجنس الذي ينتمى إليه الأديب ، والزمان الذي يعيش فيه ، والمكان الذي يحيا عليه ، وذلك باعتبار هذه العوامل هي التي تشكل الأديب ، وبالتالي تشكل أدبه . ثم قدم طه حسين كذلك تعريفاً بطريقة « برونتير » الذي يتناول الأديب تناول علماء الحياة من أصحاب « دارون » ويخضعه مثلهم لظاهرة النشوء والارتقاء .

ثم إن طه حسين بعد أن قدم تعريفاته بكل هذه الطرق وأدرجها تحت اسم « المقياس العلمي . عده - مع فائدته - جافاً بعيداً عن طبيعة الأديب ، فلم يرتض هذا المقياس العلمي وحده . كما لم يرض المقياس اللغوي وحده ، واختار للدراسة الأديب مقياساً سماه « المقياس الأدبي » ، وهو مقياس يمتزج فيه العلم بالفن ، بحيث لا ينحصر دارس الأديب في النظريات الجافة التي تصيب الأديب بالخفاف ، ولا يتوقع في اللوحات والانطباعات الفنية الشخصية التي تؤدي بالدرس الأدبي إلى الانحراف . . .

ومن هنا نادى طه حسين في مقياسه أن يزاوج بين العلم والفن . وأن يتخذ في درس الأديب هذا المسلك الوسط الذي يقوم على إتقان اللغة والبيان والتأريخ ومناهج البحث ، كما يعتمد على الحس الدقيق المرهف ، والذوق المذهب المصنفي ، حتى تتجلى شخصية الدارس فيما يقدم من دراسة . وفيما يصور من مواطن الجمال في الآثار الأدبية . ثم تبقى للدراسة بعد ذلك طبيعتها الأدبية الجذابة الشائقة .

والكتاب - قبل ذلك وبعد ذلك - قد أدخل إلى منهج البحث الأدبي روح مذهب « ديكارت » في الشك من أجل المعرفة واليقين . وقد غالى طه حسين في حماسه لروح هذا المذهب حماسه جرت عليه كثيراً من المتاعب ، ولكنه صمد وصمدت معه روح المذهب بعد أن زالت عنها عصبية التحمس المنفع الذي شاب تطبيق هذه النظرية مع نقلها الأول إلى الدرس الأدبي عندنا .

وأخيراً أضاف طه حسين - في جملة ما أضاف بكتاب « في الشعر الجاهلي » - تلك الريادة إلى فكرة دراسة الأدب من خلال تصنيف الأدباء ونساجهم في مدارس فنية . وقد عرض طه حسين لذلك عندما تحدث عن مدرسة المخوذين للشعر : أوس بن حجر ، وزهير بن أبي سلمى ، وكعب بن زهير والحطيئة . هذا وإن كان عرض طه حسين لفكرة المدرسة الأدبية أو الفنية قد جاء بإجمال يوشك أن يكون مجرد تنبيه . .

ومع كتاب « في الشعر الجاهلي » يكون طه حسين قد حقق في دراسة الأدب ألواناً شتى من المنجزات (١) . ويكون قد قدم نماذج متعددة من الدراسات ، كما يكون قد وصل إلى تأصيل مستقر لمنهج خطابه - بعد من سبقوه - أفسح الخطوات . .

فهو قد قدم دراسة الشخصية الأدبية في « ذكرى أبي العلاء » . كما قدم دراسة الفن الأدبي في « حديث الأربعاء » . ثم قدم دراسة العصر « في الشعر الجاهلي » ، كما عني في كثير من كتاباته - في هذه الكتب وغيرها - بدراسة النصوص وتحليلها وتقويمها . . وخلال هذه الأعمال جميعاً ، قد عني بالمنهج وصفاً وتعريفاً ونقداً واقتراحاً ، كما عني بالتخطيط للكتب والدراسات على الوجه الذي يمثل الصورة التي يتجلى فيها المنهج ويتضح في مجال التنفيذ والعرض .

- ٥ -

ثم تابعت أعمال طه حسين في مجال الدراسة الأدبية . ولكنها كانت - تقريباً - سيرا على نفس الطريق ، وتأكيداً لنفس المنهج . فكتابه « مع المتنبي »

(١) عن جهود طه حسين في تأصيل الدراسات الأدبية انظر مقال الدكتور شوقي يوسف في الهلال عدد فبراير سنة ١٩٦٦

صورة قريبة من كتابه « ذكرى أبي العلاء » ، وكتابه « من حديث الشعر والنثر »
شبيه بكتابه « حديث الأربعاء » وإن تناول موضوعات جديدة كالنثر والاهتمام
بأدب القرون الهجرية لا العصور السياسية ، وكتصحيح طائفة من المفاهيم
الأدبية ، كفهوم النثر وظهوره الزمني بالنسبة للشعر . . وكتبه : « فصول في
الأدب والنقد » ثم « ألوان » وغيرهما مما جمع فيه مقالاته الكثيرة وأحاديثه
العديدة ومحاضراته الوفيرة ، كلها انطلاقات من تلك القاعدة التي أرساها
حين وضع كتابه « في الشعر الجاهلي » . وقد تكرن هناك بعض الإضافات
كتلك التي تلمح مثلاً في « حافظ وشوق » ، حيث اهتم طه حسين في بعض
فصوله بالموازنة الأدبية الجديدة ، مضيفاً بها وبمقالات أخرى في غير هذا
الكتاب نمطاً آخر من أنماط الدراسة الأدبية . .

كل ذلك بطبيعة الحال مضاف إليه هذا التناول النقدي الذي عرض فيه
طه حسين لكثير من الأعمال الأدبية المعاصرة ، على نحو ما نجد في الجزء الثالث
من « حديث الأربعاء » . وهذا التناول النقدي التطبيقي الجزئي ربما كان أقل
ما يحسب لطه حسين من جهد في ميدان الدراسات الأدبية التي تألق فيها
بأعماله الكلية الشاملة ، لا بلمحاته النقدية الجزئية ، التي كان يتجه فيها
وجهه تأثيرية توشك أن تكون خالصة .

- ٦ -

وهكذا نستطيع أن نتصور دور طه حسين ومكانه في ميدان الدراسة
الأدبية ، فهو لم ينقلها من السفح إلى القمة كما قد يظن ، وهو لم يبدأ من
الصفر كما قد يتوهم ، ولم يخط الخطوة الأولى بها نحو المنهج الحديث ، كما قد
يحسب ، وإنما قد سبقه غيره ممن جاءوا قبله ببعض الخطوات ، ثم جاء هو
فأضاف إلى ما تقدموا به في سبيل الدراسة الأدبية خطوات أفسح وقدم أعمالاً

أكثر . فقد سبقه كل من الأستاذ محمد دياب والأستاذ حسن توفيق العدل ،
والأستاذ جورجى زيدان ، إلى ارتياد بعض معالم الطريقة الحديثة فى درس
الأدب أو التأريخ له .

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف - فيما درس وألف - إلى عرض طرائق
الفرنسيين فى الدراسة الأدبية ، وهم الأشخاص الذين عرض طه حسين طرائقهم
فيما بعد (١) .

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف أيضاً إلى رفض الاختصار على الطريقة
العلمية الفرنسية لحفافها . ورفض التوقف عند الطريقة اللغوية العربية لعمقها ،
ودعا إلى طريقة سماها « الطريقة النقدية » . وهى شبيهة « بالمقياس الأدبى »
الذى نادى به طه حسين فيما بعد (٢) .

كما سبقه الدكتور أحمد ضيف كذلك إلى التنبيه إلى قول بعض المستشرقين
بالشك فى الشعر الجاهلى ، وإن لم يؤمن بهذا القول كما آمن به من بعد طه
حسين ، وبالتالي لم يتحمس الدكتور ضيف للقول بالشك ، واكتفى بالإشارة
إليه ، كنظرة لبعض المستشرقين (٣) .

على أن المتأمل فى الكتابين القيمين اللذين خلفهما المرحوم الدكتور
أحمد ضيف يستطيع أن يقف على عدد آخ من الأفكار والآراء والنظرات

(١) أنظر : مقدمة لدراسة بلاغة العرب للدكتور أحمد ضيف ص ١١٥ وما بعدها ، ١١٨ وما بعدها ، ١٤٣ وما بعدها . والكتاب مطبوع سنة ١٩٢١ وقد أقيمت مادته محاضرات على طلبة
انجامه قبل هذا السريخ . ثم انشر الادب الجاهلى للدكتور طه حسين ص ٣٩ - ٥٠ ، والكتاب
مطبوع بعد كتاب الدكتور ضيف بسنوات كما ان مادته أقيمت بعد ان اتى ضيف مادته فى الجامعة
بسنوات أيضاً .

(٢) أنظر : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ٨ وما بعدها . ثم أنظر من الادب الجاهلى للدكتور
طه حسين ص ٤٥ وما بعدها .

(٣) أنظر مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ٥٩ وما بعدها ثم فى الادب الجاهلى ص ٦٣ وما بعدها .

التي سبق بها صديقه السابق وزميله في باريس ، والمحاضر قبله بالجامعة المصرية في الدراسة الأدبية على المنهج الحديث . . . وهذان الكتابان اللذان كانت لهما ريادة لا تنكر في مجالات الدراسة الأدبية ، هما : « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » و « وبلاغة العرب في الأندلس » .

ولكن المرحوم الأستاذ الدكتور طه حسين ، قد امتاز بجهارة الصوت ، وذبوع الكلمة ، وعظمة الموهبة ، وجاذبية الأسلوب ، كما أتيح له العمل في ميادين أكثر ولدة أطول . مما جعله أكثر انتشاراً وأعظم ذبوعاً . لذا كله تأصل منهج الدراسات الأدبية عن طريقه ، سواء في ذلك تلك الأسس والأفكار التي راد هو الدراسات الأدبية إليها لأول مرة ، أو تلك المبادئ والآراء التي سبقه غيره إليها ، ولكنه هو الذي تبنّاها وعمل على تثبيتها . . .

وبعد فهل يمكن استنباط منهج طه حسين الذي أصله في ميدان الدراسات الأدبية ؟ وهل يمكن تجسيم أطراف هذا المنهج المفرقة وتقديمها في صورة محددة ؟ الجواب أن ذلك ليس من السهولة بحيث يدعى هذا المقال القدرة عليه . ولكن مع ذلك يمكن الاقتراب بحذر من هذه المحاولة بمثل هذا التصور الذي يمكن أن نقول معه : « إن منهج طه حسين منهج اجتماعي في أساسه ، أدبي في عرض ، تأثري في نزعة ، ديكارتي في روحه » .

رحم الله طه حسين ، وغفر له ما كانت تورطه فيه ثورته من زلات في بعض الاحايين . . . وجعل ما بذله من جهود ضخمة في خدمة العربية وأدبها ، رصيده الذي يدينه من رحاب الله مع المقربين .

شوقي

وسياسة عصره

عاصر شوقي فترتين مختلفتين من تاريخ مصر ، كان لكل منهما طابعها السياسي الخاص : كما كان لشوقي في كل منهما موقفه المتميز . أما الفترة الأولى ، فهي فترة الاحتلال البريطاني ، التي أعقبت الثورة العربية سنة ١٨٨٢ . وأما الفترة الثانية ، فهي فترة الاستقلال الجزئي ، التي أسلمت إليها الثورة المصرية سنة ١٩١٩ .

ولتصور طابع الفترة الأولى يمكن أن يقال : إن السياسة المصرية كانت تتجاذبها حينذاك أربعة أطراف ، هي الخلافة العثمانية ، والقصر الحاكم ، والإنجليز المحتلون ، والقوى الوطنية .

أما الخلافة فكانت تعتبر مصر — — رسمياً — جزءاً من الدولة العثمانية ، ترتبط — رغم الحكم الذاتي فيها — بالدولة الأم ، الممثلة لكل الدول الإسلامية في المنطقة ، التي يعتبر الخليفة — أو السلطان — العثماني أباًها الروحي ورمز وحدتها . وقد كان هناك تعاطف قوى مع هذا الاتجاه في تلك الفترة ، وبخاصة من ذوى النزعة الإسلامية ، وبصفة أخص من ذوى الأصول التركية .

وأما القصر فكان على عرشه في تلك الفترة التي ظهر فيها شوقي ، الخديوي عباس الثاني ، وقد كان هذا الخديوي في أول عهده يتظاهر بالوطنية ، ويحاول أن يكسب ثقة الزعماء من أمثال مصطفى كامل . ثم مالبت أن تنكّر للوطنيين ، وهادن المستعمرين ، وظهر على حقيقته كصاحب مصلحة من شأن الحركة الوطنية أن تزلزلها ، ومن شأن الاستعمار أن يساندها .

وأما الإنجليز فقد جاءوا إلى مصر متأمرين مع الخديوى السابق توفيق ، واستطاعوا أن يُصغفوا الثورة العربية ، وأن يحثموا على صدر اليلاد مسيرين حاكمها ومعظم شئونها إلى ما يحقق مصالحهم كستعمرين . وكانت لهم مآس في خنق الحريات والتنكيل بالأحرار ، قد بلغت ذروتها في حادث دنشواى المشنوم .

وأما القرى الوطنية فقد كان يمثلها في تلك الفترة حزبان ، الأول الحزب الوطنى الذى كان على رأسه مصطفى كامل ، والذى كان ينادى بالاستقلال ويعمل على إخراج الإنجليز وزوال الاحتلال ، كل ذلك في تحمس بالغ يلوئه طابع دينى ، يشده إلى الارتباط بفكرة الخلافة ، باعتبارها صورة للتجمع والتكتل أمام قوى الغرب العادى . والحزب الثانى كان حزب الأمة الذى كان يمثله لطفى السيد . والذى كان ينادى أيضاً بالاستقلال ، ولكن في غير تحمس الحزب الوطنى ، لأنه كان يهتم — كما قالوا — بإعداد المصريين لتبعات الاستقلال قبل أن يتحقق الاستقلال ، كما كان يهدف — كما قالوا أيضاً — إلى تعميق معانى الحرية الصحيحة والوطنية الواعية ، وتعليم الناس أساليب الديمقراطية والدستور والبرلمان ، بحيث تنتقل السلطة إلى أصحاب المصالح الحقيقية من أبناء البلاد ، وهم على معرفة بمتطلبات هذه السلطة .

فإذا ما تأملنا موقف شوقى من سياسة هذه الفترة ، وبحسنا عن شعره المتصل بتلك الأطراف السالفة الذكر ، وجدنا ما يلى :

فما يتعلق بالخلافة ، كان شوقى مرتبطاً بها وجدانياً أشد الارتباط ، وكان يعتبرها الصورة المثلى للتجميع والتكتل من جانب الأمم الإسلامية والعربية ، لتواجه العدوان الضارى الذى يتهدها من الدول المسيحية والأوربية . ومن هنا كان شوقى يمدح الخليفة ويمجد الخلافة . فهو يقول للسلطان عبد الحميد :

أمةُ التُّرك والعراق وأهلوه ولبنان والربيع والخيام
عالم لم يكن لينظم لولا أنك السلم وسطه والوثام

ويقول للشعوب الإسلامية أيام اعتداء الطليان على ليبيا ، معتبراً هذه
الشعوب جميعاً آل الخلافة :

يا قومَ عثمانَ والدنيا مداولةٌ تعاونوا بينكم يا قومَ عثمانَا
كونوا الجدار الذى يقوى الجدار به فالله قد جعل الإسلام بنيانا

بل إنه لا يجد غضاضة في أن يصرح بأن مصر جزء من دولة الخليفة ،
وذلك حين يقول له :

والى لطير النبل لا طير غيره وما النبل إلا من رباحك يحسبُ
فلا زلت كهف الدين والهادى الذى إلى الله بالزلى له نتقرب

والذى لاشك فيه أن شوقى كان ملته في ذلك مثل كثيرين من مثقفي
تلك الفترة ، والذين كانوا يرون هذا الرأى في الخلافة والخليفة . والذى لاشك
فيه أيضاً أن شوقى كان علاوة على ذلك يصدر عن شعور الارتباط الدموى
بالأتراك ، باعتباره مصرياً يحمل في عروقه ولو قطرات من الدم التركى .

وفيما يتصل بالقصر ، كان شوقى دائماً على ولاء عميق له وللمجالس على
عرشه في تلك الفترة ، فكان ينتهز المناسبات المختلفة لتقديم تحياته الشعرية
إليه . وقد دعم هذا السلوك وضع شوقى من القصر والمجالس على عرشه ، فشوقى
قد كان من موظفى البلاط ، كما كان شاعر الأمير وأحد أصدقائه أو المقربين
إليه . وقد تجلى هذا الولاء العميق بصفة خاصة ، بعد أن تخلى الشعراء الوطنيون

عن عباس ، بعد تخيله عن الحركة الوطنية ومهادنته للإنجليز . فقد بقى شوق
يمدح الخديوى ويتلمس المناسبات لإحراق البخور بين يديه . هذا فى الوقت
الذى كان شاعر مثل على الغاياتى يعلن مقاطعة الخديوى فيقول :

أعباس هذا آخر العهد بيننا فلا تخش منا بعد ذلك عتابـ
أبرضيـك فينا أن نكون أذلة ننال إذا رمنا الحياة عقابا ؟
وأرضيت أعداء البلاد وأهلها وأصلبتنا بعد الوفاق عذابـ

وفى الوقت الذى كان شاعر كأحمد محرم يُعرض بالخديوى وينتقده أنتقاداً
امراً حيث يقول :

أضرَّ الناسِ ذو تاجٍ تولَّى فما نفع البلاد ولا أفاد
وكان على الرعية شرَّ راعٍ وأشأم مالكٍ فى الدهر ساد
فلا هو يُرتجى يوماً لنفع يعزُّ به الرعية والبلاد

وبناء على ولاء شوقى للقصر حينذاك ، وتشكل موقفه بطابع علاقته به
يمكن أن يفسر موقفه من عرابى وهجاؤه له بثلاث قصائد بعد عودته من المنفى
حيث يقول فى الأولى مقررأ :

صغارٌ فى الذهابِ وفى الإيابِ أهذا 'كلُّ شأنك يا عرابى
عفا عنك الأبعادُ والأداني فَمَنْ يعفو عن الوطن المصاب؟

ويقول فى الثانية متهمأ :

أهلاً وسهلاً بحاميها وفاديها ومرحباً وسلاماً يا عرابيهاـ
وبالكرامة يامن راح يفضحها ومقدم الخير يامن جاء يخزيهاـ

ثم يقول في الثالثة لائماً :

عراي ، كيف أوفيك الملامسا جمعت على ملامتك الأناما
فقف بالتل واستمع العظاما فإن لها - كما لمو - كلاما

وليس من السهل الاقتناع بأن الدافع إلى هذا الهجاء كان حب مصر وكرهية ما ترتب على ثورة عرابي من احتلال ، لأن الدافع لو كان ذلك ، لرأينا الشاعر يهجو توفيقاً ، الذي استدعى الإنجليز واستند إلى حرايمهم ليحكم مصر قهراً .

ولا يمكن تبرير سخط شوقي على عرابي ، بما كان من سخط بعض كبار الوطنيين عليه ، مثل مصطفى كامل . فالواقع أن مصطفى كامل كان يصدر عن رأى سياسى صريح شكل كل سلوكه السياسى ، فهو قد سخط على عرابي لما ترتب على حركته - في رأيه - من شر للوطن ، وهو في الوقت نفسه قد سخط على القصر حين ترتب على وقفه ضرر لهذا الوطن . أى أنه لم يصدر - مثل شوقي - عن شعور شخصى مشدود بالتبعية للقصر . ولذا لا يمكن تبرير موقف شوقي بموقف مصطفى كامل ، لأن الباعث يختلف في كل من الموقفين .

وواضح أن السرف في هذا الولاء الدائم العميق من شوقي للقصر والخدوى ، هو مانعرف من أصل الشاعر ونشأته واعتباره للخدوى ولى نعمته ، فهو الذى بعث به إلى فرنسا ليتم دراسته ، وهو الذى جعله في معيته ، واختاره شاعره المفضل .

أما فيما يتصل بالإنجليز . فقد كان موقف شوقي منهم - في شعره - يرتبط غالباً بموقف القصر ، باعتباره من كبار موظفيه الذين يؤثرون العافية ،

ويفضلون الحفاظ على المنصب والجاه . هذا بالإضافة إلى ولائه للجالس على العرش الذى تربطه به روابط الدم ، وتشده إليه مآثر عديدة .

وبناء على هذه القاعدة الغالبة التى تشكل شعر شوقى فى موقفه من الإنجليز. نراه يهاجم الاحتلال عادة فى الوقت الذى يكون فيه القصر جريئاً أو آمناً مغبة المحتلين . ثم نراه يسكت غالباً فى الوقت الذى يكون فيه القصر مذعوراً أو متوقفاً للشر منهم ، أو على وفاق معهم .

ولهذا نرى شوقى يهاجم الإنجليز ويندد بالاحتلال فى تلك السنوات التى كان فيها عباس يقف فى صف الوطنيين ، ولم يكن بعد قد هادن المحتلين. ومن أشعار شوقى فى تلك السنوات قصيدته التى يهاجم فيها (رياض باشا » بسبب خطبته المشهورة التى مدح فيها الإنجليز ، وهى القصيدة التى يقول فيها الشاعر :

خَطَبْتِ فَكُنْتَ خطيباً لا خطيباً أضيف إلى مصائبنا الجسام
لهجتَ بالاحتلال وما أناه وجرحك منه لو أحستَ دام
أراعك مقتل من مصر دام فقممتَ تزيد سهما فى السهام

ومن أشعار شوقى أيضاً فى بعض أوقات الأمن وضمان السلامة وعدم خلق متاعب للقصر ، تلك القصيدة المشهورة التى قالها فى رحيل « كرومر » المعتمد البريطانى الطاغية . وفى تلك القصيدة يقول شوقى :

لما رحلتَ عن البلاد تشهدتُ فكأنك الداء العياء رحيلاً
أنذرتنا رِقاً يدوم وذلة تبقى ، وحالا لا ترى تحويلاً
أحسبتَ أن الله دونك قدرة لا يملك التغيير والتبديلاً

ولكننا نرى شوقى يسكت عن مأساة دنشواى ، فلا يقول فيها شعراً إلا بعد عام من وقوعها ، وذلك حين أمن مغبة القول ، أو حين أمن القصرُ سوء العاقبة ، وذلك بعد أن رحل « كرومر » المتشدد العنيد ، وجاء مكانه « غورست » المهادن الذى حاول أن يسير على سياسة تصعيد البخار ، أو أن يترك للمغلوبين بعض الفرص للتنفيس عن همهم الثقيل ! ! فى هذا الوقت فقط يتحدث شوقى عن مأساة دنشواى ويقول تلك القصيدة التى يسهم بها - لأول مرة - فى التنديد بتلك المأساة وبطلها الطاغية « كرومر » ، الذى يقرنه « نيرون » الدموى الذى أحرق روما فيقول :

« نيرون » لو أدركت حكم « كرومر » لعرفت كيف تنفذ الأحكام

وليس من الممكن الاعتذار عن شوقى فى سكوته عاماً ، عن الحديث فى مأساة دنشواى ، فهما قيل إنه كان لم يلهم شعراً يوم وقوعها ، أو أنه كان خارج مصر وقت حدوثها ، فإن الشيء الذى لا شك فيه هو أن الحادثة كانت من البشاعة بحيث تثير كل من له حظ من الإحساس ، فضلاً عن شاعر كبير ، ويستوى فى ذلك أن يكون الإنسان فى مصر أو فى خارج مصر ، بل ربما كان وجود المرء خارج بلاده أدعى إلى زيادة التأثير واهتزاز المشاعر ، فمن جرب البعد عن الوطن يعرف كيف تهزه مآسيه وهو بعيد عنه ، أضعاف ما تهزه وهو يعيش على أرضه ! ! وحسبنا أن نعرف أن كاتباً بريطانياً مثل « برنارد شو » قد هزته حادثة دنشواى ، فكتب مندداً بجناتها الإنجليز ، مدافعاً عن ضحاياها المصريين ، كل ذلك وهو أجنبي ، بل وهو من أبناء دولة الاحتلال الآثمة فى الحادث المشؤم .

بل إننا نرى شوقى يتورط أحياناً فى مدح الإنجليز ، تبعاً لتشكيل موقفه

السياسي منهم - وقتئذ - بموقف القصر ، أوتبعاً لسيره - حينذاك - في طريق المصلحة الشخصية . ومن ذلك الشعر المتورط ، قصيدته التي قالها بمناسبة حفل تنويع الملك « إدوارد » السابع سنة ١٩٠٢ ، تلك القصيدة التي يقول فيها عن موكب الملك البريطاني :

إلى موكب لم تُخرج الأرض مثله ولن ينهذى فوقها من يقاربه
إذا سار فيه سارت الناس خلفه وشدت مغاور الملوك ركائبه

ومن ذلك الشعر المتورط كذلك قول شوقي في قصيدته اللامية التي نظمها بعد عزل الإنجليز لعباس وتولييتهم للسلطان حسين كامل سنة ١٩١٤ ، حيث يتحدث عن الإنجليز على هذا النحو :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم أرق الشعوب عواطفها وميولا
لما خلا وجه البلاد لسيفهم ساروا سماحاً في البلاد عدولا

وأخيراً من هذا الشعر المتورط قول شوقي عن الإنجليز في قصيدته التي قالها بمناسبة ذكرى « شكسبير » سنة ١٩١٦ :

يُستصرخون ويرجى عزُّ نجدتهم كأنهم عرب في الدهر عرباء
وكان ودهم الصافي ونصرتهم للمسلمين وراعيهم كما شاءوا

وهكذا نرى أن موقف شوقي من الإنجليز كان - في تلك الفترة - إيجابياً حيناً ، وكان سلبياً أحياناً ، كما كانت تشوبه تقيّة أن نفعية في كثير من الأحيان .

في لتمثل صورة تلك الفترة من حياة شوقي السياسية أن نعرف موقفه من

القرى الوطنية حينذاك . والواضح أن مشاعر شوق كانت مع الحزب الوطنى ، الذى كان ذا نزاعة إسلامية . والذى كان يرتبط بفكرة الخلافة ، والذى كان فى أول عهده على وفاق مع عباس . فكل هذه الجوانب تصادف هوى فى نفس الشاعر ، وتوافق سيوله . غير أن هذا لم يمنع شوقى من الارتباط بصلات ود وصداقة مع كبار رجال الحزب الثانى وهو حزب الأمة ، بل لم يسبب حرجاً لموقفه من القصر والجالس على عرشه . وذلك بفضل كياسة شوقى ودهائه . وعدم ربطه نفسه بحزب أو طائفة ، واكتفائه بأن يكون موضع تقدير الجميع والمعبر عن وجهات النظر المشتركة التى ليس عليها بين الجميع خلاف .

ولعل دهاء شوقى ومحاولته التوفيق بين وضعه فى القصر ، وبين صداقته لبعض خصومه ، مما جعله يتأخر فى رثاء صديقه مصطفى كامل ، وما جعله يرثيه بعد ذاك رثاء بعيداً عن الخوض فى أمور السياسة . وذلك أن شوقى لم يرث مصطفى كامل كغيره من كبار الشعراء عقب حدوث الوفاة أو فى أسبوعها ، وإنما رثاه بعد مدة ، ولم يعرض فى رثائه لشخصيته كجهاد ومناضل شهيد ، حارب الاحتلال وقاوم القصر ، وإنما عرض فى رثائه لشبابه الذى ذوى ، وتكهنت الناس عن سبب موته ، كما عرض لأخلاقه الحميدة ومقدرته الخطابية ودعوته الإصلاحية . وذلك مثل قوله .

أبكى صباك ولا أعاتب من جننى	هذا عليه ، كرامة للجاني ! !
يتساءلون : أبالسؤال قضيت ، أم	بالقلب ، أم هل مت بالسرطان ؟
الله يشهد أن موتك بالحجا	والجد والإقدام والعرفان
إن كان للأخلاق ركن قائم	فى هذه الدنيا فأنت الباني ! !
هل قام قبلك للمدائن فاتح	غاز بغير مهند وسنان
بدعو إلى العلم الشريف وعنده	أن العلوم دعائم العمران

والسبب في موقف شوقي من رثاء مصطفى كامل واضح ، وهو ما كان من معاداة عباس للشاب الثائر ، ويضاف إلى هذا ما كان من سخط الإنجليز على زعيم الحزب الوطني الفقيد . فلم يرد شوقي أن يرثى مصطفى كامل رثاء وطنياً يجاب عليه سخط الخديوى ، ويثير مشكلات مع الإنجليز .

وهكذا يمكن القول بأن الطابع الغالب على موقف شوقي السياسى في تلك الفترة الأولى ، هو الطابع الرسمى أو « الدبلوماسى » الخذر ، باعتبار الرجل شاعر البلاط ، وأحد رجال الحاشية ، وصديق الخديوى . فهو يتحرك - غالباً - وفق هذا الوضع ، الذى تكبل فيه شاعريته العظيمة قيود مرهقة ، حرمت طاقته الضخمة من التحرر والانطلاق ، وجعلت نتاجه من الشعر السياسى دون مكانة الشاعر الكبير .

أما في الفترة الثانية ، وهى فترة الاستقلال الجزئى ، التى اسلمت إليها ثورة سنة ١٩١٩ ، فقد كان طابع الحياة السياسية في مصر قد تغير تغيراً واضحاً وأصبحت الأطراف التى تشد السياسة المصرية ، في وضع غير الذى عرفناه في الفترة الأولى .

فالخلافة قد بدأت تلفظ أنفاسها بعد الهزائم التى لحقت بتركيا خلال الحرب الكبرى ، ثم كانت نهايتها حين ألغاهامصطفى كمال ، وأقام في تركيا دولة جمهورية حديثة . وهكذا لم تعد مصر جزءاً من الدولة العثمانية ، بعد زوال هذه الرابطة التى كانت تشدها إليها فيما سبق .

أما الإنجليز ، فقد عدلوا من موقفهم في مصر تحت الضغوط التى أحدثتها ثورة سنة ١٩١٩ ، فبدأوا يُقَمِّنُون استعمارهم بقناع من الاستقلال الشكلى ، وراحوا يعملون على تحقيق أهدافهم بالتآمر مع القصر ، أو بتسخير بعض الزعماء المنحرفين .

أما القصر ، فقد أصبح على عرشه ملك اختاره الإنجليز ليمثل دور الملك الدستوري في دولة مستقلة ، إذ أقر حق الشعب في الدستور والحكم النيابي وقيام حكومة وطنية . ولكن الملك رغم ذلك مالبت أن أحس بخطور الحياة الدستورية على عرشه ، فراح يتآمر مع الإنجليز وبعض السياسيين المنحرفين ، لكي يعطل العمل بالدستور ، ويغلق أبواب البرلمان ، ويبعد القوى الوطنية عن مقاليد الحكم .

وقد كان بريق الحكم قد أعشى بعض العيون ، فتفرق زعماء ثورة ١٩ إلى حزبين رئيسين ، الأول حزب الوفد الذي كان على رأسه سعد زغلول ، والذي كان - رغم كل ما يقال - يمثل القوى الوطنية المناضلة ، وينال ثقة الغالبية العظمى من أبناء الوطن . والحزب الثاني هو حزب الأحرار الدستوريين ، الذي كان رئيسه أولاً عدلى يكن ، ثم عبد العزيز فهمي ، والذي كان يمثل العناصر الإقطاعية والأستقراطية . وكان إلى جانب هذين الحزبين الكبيرين عدة أحزاب أخرى لم يكن لها نفوذ الحزبين الرئيسيين . ومن هذه الأحزاب ، الحزب الوطني الذي فقد الكثير من قوته بعد انتهاء الخلافة وموت كبار زعمائه ، وأصبح يمثل النضال المتشدد والطموح السياسي الذي لم يكن عملياً في نظر السياسيين في ذلك الحين .

فإذا أردنا أن نتعرف على موقف شوق السياسي ، من خلال شعره في هذه الفترة الثانية وجدنا مايلي :

فيما يتعلق بالخلافة الغاربة ، راح شوقي يبكيها ويوجه التقريرع إلى مصطفى كمال مسدل الستار عليها . ومن ذلك قول الشاعر من حائثته المشهورة :

ضجعت عليكِ مآذن ومنابر وبكت عايك ممالك وزواح
بكت الصلاة ، وتلك فتنة عابث بالشرع عريبد القضاء وقاح

أفتى خزعبله وقال ضلالة وأتى بكفر في البلاد صراح

ولكن شوقي قد أدرك أن الخلافة إذا زالت رسمياً ، فقد بقيت فكرة الارتباط بين الشعوب الإسلامية والعربية ، لا يمكن أن تزول . ومن هنا راح الشاعر يسهم بشعره النضالي الرائع في كل قضايا الأمم الإسلامية والعربية ، معتقداً أن أبناء هذه الأمم هم قومه الحقيقيون وآله الأقربون . فحين تهب سوريا في ثورتها ضد الاحتلال الفرنسي سنة ١٩٢٥ يذيع شوقي ثلاث قصائد ، حيث يقول في الأولى مؤكداً أخوة الإسلام والعروبة ووحدة المأساة بين سوريا ومصر :

قم ناجِ جلتِ وانشد رسم من بانوا
تغير المسجد المحزون واختلفت
فلا الأذان أذان في منابره
ونحن في الشرق والفصحى بنو رحم

ثم يذيع شوقي قصيدته الثانية سنة ١٩٢٦ بمناسبة نكبة دمشق ، محاولاً استنهاض همم مواطنيه في نضالهم ضد الإنجليز ، من خلال حديثه عن نضال إخواننا السوريين ومن تلك القصيدة يقول :

نصحتُ ونحن مختلفون دارا
ويجمعنا إذا اختلفت بلاد
وللاوطان في دم كل حر
والحرية الحمراء بسباب

ثم يذيع قصيدته الثالثة في العام نفسه رابطاً فيها بين معاناة قومة من أجل

الحرية في مصر ، ومعاناة إخوته من أجلها في سوريا ، وموضحاً أن الطريق الوحيد للنصر هو طريق الدم . وفي تلك القصيدة يقول شوقي :

سلوا الحرية الحمراء عنا وعنكم : هل أذاقتنا الوصالا
وهل نلنا كلانا اليوم إلا عراقيب المواعد والمطاللا
عرفتم مهرها فمهرتموها دما صبغ السباب والدغالا

وقريب من هذا يصنع شوقي في مؤازرة لبنان . وفي مناصرة ليبيا ، مدرّكاً
بوعى سليم مايشد هذه البلاد جميعاً من روابط الدين واللغة والتاريخ وشتى
مقومات الأمة الواحدة . . وبناء على هذا الوعي السليم لا يكاد يترك شوقي
مناسبة عربية أو إسلامية دون أن يسهم فيها بشعره الإسلامي العربي ، مبشراً
بمة إسلامية قوية واحدة ، وقومية عربية فتية منتصرة . . وهذا أول ما يلاحظ على
شوقي وموقفه السياسي في هذه الفترة الثانية ، حيث يترك تمجيد الخلافة ودولتها
تركياً ، أوحيث يقلل من ذلك تقليلاً واضحاً ، ليحل محل ذلك الإكثار من
تمجيد الدول الإسلامية ومؤازرة نضالها ، وليشيد بالعروبة والعرب والكفاح الذي
يخوضه الشعب العربي من أجل حريته وكرامته ، مع التأكيد على أخوة تلك
الشعوب واتحاد بنينا ، الذين يجمعهم اللسان ، ويضمهم الشرق ، ويوحد
بينهم الماضي والحاضر والمصير .

أما موقف شوقي من القصر في هذه الفترة ، فقد طرأ عليه تغير كبير ، وذلك
أن الشاعر لم يعد من موظفي البلاط ، ولم يصبح من رجال الحاشية كما كان من
قبل . ومن هنا اكتسب حريته وحقق انطلاقاً لم يعرفا له في الفترة السابقة . وقد
اكتفى شوقي من علاقته القديمة بالقصر ، بهذا التقليد الذي كان من رواسب
الماضي ، وهو تقليد تحيه الجالس على العرش فيما يتطلب ذلك من مناسبات .
وحتى هذه القصائد الرسمية ، قد كان الشاعر — بناء على تحرره — يضمها أحياناً

توجيهات إصلاحية سياسية. كالحديث عن الدستور والحرية، ونحو ذلك مما كان يمثل آمال الأمة في ذلك الحين ، وما كان يمثل خطراً في الوقت نفسه على الجالس على العرش .

وأما موقف شوقي من الإنجليز ، فقد كان في هذه الفترة واضح الإيجابية والنضالية ، بعيداً عما عرف عنه في الفترة السابقة من التشكل بموقف القصر : أوالسير في طريق التقية أو النفعية . فنحن نراه في مناسبات كثيرة يتدد بالاستعمار المتشع ، الذي توارى خلفه الإنجليز في هذه الفترة وسموه الاستقلال . وهو يشكك في مشروعاتهم وتصريحاتهم ويحذر المواطنين والزعماء من نياتهم وألاعيبهم . ففي سنة ١٩٢٢ يقول شوقي من قصيدة له عن تصريح ٢٨ فبراير المشهور . معتبراً هذا التصريح قيداَ استعمارياً مختلف الشكل عما قبله من قيود :

ربحت من التصريح أن قيودها قد صرن من ذهب وكن حديدا
يا فتية النيل السعيد خذوا المدى واستأنفوا نفس الجهاد مدبدا

وفي سنة ١٩٢٣ يقول شوقي من قصيدة أخرى ، متحدثاً عن غطرسة الإنجليز ، وعن تجاهلهم لحق مصر ، لكونها لا تستند إلى قوة عسكرية تنتزع بها هذا الحق :

أتعلم أنهم صلفوا وتاهوا وصدوا الباب عنا موصدينا
ولو كنا نجر هناك سيفاً وجدنا عندهم عطقاً ولينا

وفي سنة ١٩٢٤ نجد شوقي يتحدث عن الجلاء ، أثناء تمجيده للوطنين الذين كانوا قد اتهموا باغتيال الإنجليز فيما سمي بالمؤامرة الكبرى . ومن هذا الحديث قول الشاعر :

طلبوا الجلاء على الجهاد مشوبة لم يطلبوا أجر الجهاد هيدا
والله مادون الجلاء ويومه يوما تسميه الكنانة عيدا

وهكذا يمضى شوق خلال هذه الفترة مهاجماً للاستعمار ماوسعه الهجوم ،
مجرحاً له ماوسعه التجريح ، حاثاً للشعب على مقاومة المستعمرين بكل أساليب
المقاومة ، التى فى مقدمتها الكفاح المسلح . وكان شوق يعلن هذا كله فى أشعار
مستقلة حيناً ، وبضمنه قصائد فى موضوعات أخرى حيناً آخر ، وهو فى كل
ذلك المناضل الواضح . والشاعر ذو الموقف الجرى الصريح .

على أن أهم ميدان كان يتضح فيه الموقف النضالى لشوق ، هو ميدان
السياسة الداخلية ، المتصلة بنظام الحكم وسلوك الحاكمين . ففى هذا الميدان -
الذى كان أهم الميادين فى هذه الفترة - نجد شوق يؤمن إيماناً عميقاً بالحياة
الدستورية ، والنظام البرلمانى ، وحكم الشعب لنفسه . كما يؤمن بأن الدستور
والبرلمان والحكم أدوات للصالح العام لا للنفع الذاتى ولا لمصلحة البعض دون
البعض . كذلك كان يندد بما جره التهاافت على الحكم من تمزيق لوحدة الشعب ،
ولإضعاف لقوته ، وىبارك كل تجمع ، ويغنى كل ائتلاف ، ويحذر الزعماء
من مغبة الانحراف الذى تورطوا فيه منبهرين ببريق الحكم .

فى سنة ١٩٢٥ حين يغلق البرلمان بعد الانقلاب الدستورى الأول ، يقول
شوق من قصيدة له :

احتل حصن الحق غير جنوده	وتكالبت أيد على المفتاح
ضجت على أبطاله ثكناته	واستوحشت لكلماتها النزاح
همجرت أرائكه لا وعطل عوده	وخلا من الغادين والرواح
وعلاه نسج العنكبوت فزاده	كالغار من شرف وسمت صلاح

وفي سنة ١٩٢٦ ، حين يعود البرلمان ، يقول شوقي من قصيدة أخرى عن هذا السد المنيع الذي يحمي الحريات ويؤكد أرادة الشعب :

بنيان آباء مشوا بسلاحهم وبينين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المضرع حائط ومن المشائق والسجون جدار

وما يفعله شوقي في التغني بالبرلمان ، يفعله في التغني بالدستور ، فحين نفوز مصر بدستورها المضطهد يقول شوقي من إحدى قصائده ، مقسماً به كشيء مقدس :

وبالدستور ، وهو لنا حياة نرى فيه السلامة والفلاحا
أخذناه على المهج الغواي ولم نأخذه نيلا واستباحا
بنينا فيه من دمع رواقا ومن دم كل نابتة جناحا

وبصل من تغنيه بالدستور إلى أن يجعله غاية النعم التي يهون من أجلها كل ما كان من فضال ، ويُغفر بسببها للدهر كل ذنب . ومن ذلك قوله :

إذا سلمَ الدستور هان الذي مضى وهان من الأحداث ما كان آتيا
ألا كل ذنب لليلالي لأجله سدلنا عليه صفحنا والتناسيا

وهكذا نلاحظ الملاحظة المسعدة الثانية في موقف شوقي السياسي ، وهي عدم خضوع موقفه لموقف القصر . فليس من شك في أن القصر كان يهادن الاستعمار ، ولا يجب مهاجمته ، وليس من شك أيضاً في أن القصر كان مقاوماً لفكرة الدستور والبرلمان والحكم الوطني . ولكن شوقي رغم مجاملاته التقليدية الشعرية للقصر ، كان لا يهادن الإنجليز أولاً ، كما كان يشيد بالدستور والبرلمان والحكم الوطني ثانياً .

وواضح أن من أهم أسباب تحرر شوقي وعدم خضوعه لما كان يخضع له من قبل، عودته إلى مصر - بعد المنفى - وهي منطلقة بروح ثورة ١٩، ثم رؤيته لقوة الشعب ااعارمة ، التي فرضت إرادتها على القصر والإنجليز جميعاً ، حتى خرجت بمكاسب كبيرة ، كانت خطوة واسعة على طريق النصر ، رغم ما أصاب تلك الثورة بعد ذلك من انتكاس .

ولا يمكن أن يغفل أيضاً في مجال الحديث عن أسباب تغير موقف شوقي ، ما كان من عدم ارتباطه بالملك الذي جلس مكان الخديوى ، وعدم اعتباره من رجال حاكم اليوم ، بعد أن كان من خاصة حاكم الأمس . ويمكن أن يضاف إلى ذلك كله ، ما كان من نضج شوقي واتساع تجاربه واستواء خبراته ، بعد ما كان من نفيه وعزل الخديوى صديقه ، وبعد أن لم يعد يقنع بالتبعية والانتماء للحاكم ، لأنه يستطيع السيادة والانتماء إلى الشعب .

أما موقف شوقي من الأحزاب في هذه الفترة ، فكان موقف المحايد الذي يكتفى بأن يغنى مال الأمة ، ويشدو بالقيم الكبرى التي يجمع عليها الشعب ، وهو بعد ذلك يقف من الزعماء موقف الداعى إلى وحدة الصف ، الناصح بتكتيل القوى ، المحذر من كل خلاف ينهزه الاستعمار لضرب آمال البلاد . لذلك نجد الشاعر ينتهز فرصة ذكرى مصطفى كامل ، ويقول في قصيدته بمناسبة هذه الذكرى ، مخاطباً رجال الأحزاب المتنازعين :

إلامَ الحلفُ بينكمُ إلا ما وهذى الضجة الكبرى علما
وفيم يكيّد بعضكمُ لبعضٍ وتبدون العداوة والخصاما
ولينا الأمر حزبا بعد حزب فلم نك مصلحين ولا كراما

كذلك نجده يبتهج بائتلاف الأحزاب ، ويعلن فرحته باجتماع الكلمة
في قصيدة أخرى ، يقول فيها :

التامت الأحزابُ بعد تصدع وتصافت الأقلام بعد تلاح
سُحبتْ على الأحقاد أذيالُ الهوى ومشى على الضغن الوداد الماحي
وجرت أحاديث العتاب كأنها سمر على الأوتار والأفداح
ترى بطرفك في الحيامع لا ترى غير التعانق واشتباك السراح

وبناء على هذا الموقف المحايد ، كان شوقي يرتبط بعلاقات ود مع معظم
رجال الأحزاب المختلفة . وكان يجاملهم في المناسبات بشعره مهنتاً ومعزياً ،
كما كان يشيخ كبارهم راثياً ، مهما اختلفت أحزابهم وتعددت مذاهبهم .
فهو يهنئ سعداً بالنجاة من الاغتيال ، كما يهنئ لطفي السيد بترجمة كتاب
الأخلاق لأرسطو . ثم هو قد كان صهراً لعبد الحليم العلايلي الذي كان سكرتيراً
لحزب الأحرار ، كما كان صديقاً لعبد الخالق ثروت ومحمد حسين هيكل ،
على حين كان صديقاً — في الوقت نفسه — لكثيرين من رجال الوفد والحزب
الوطني . والقارئ لمرأى شوقي يدرك هذه الصلات المتشعبة المحايدة التي كانت
تربط الشاعر بكل الزعماء ورجال السياسة على اختلاف أحزابهم وتعدد اتجاهاتهم .

وهكذا يمكن أن يقال : إن الطابع الغالب على موقف شوقي السياسي
في هذه الفترة الثانية ، هو الطابع الحر الجريء الإيجابي المناضل ، الذي أدرك به
الشاعر مافاته في الفترة السابقة ، أو كفر به عن سيئاته السالفة . « إن الحسنات
بذهبن السيئات ، ذلك ذكرى للذاكرين » .

إبراهيم ناجي

ومكانة فنه ، وملاحظته

— ١ —

لكي نحدد مكانة فن ناجي من تراثنا الشعري ينبغي أن نلنفت إلى الوراء قليلا، لنتتبع الشعر العربي في تطوره مع عصرنا الحديث ، حتى نصل إلى المدرسة التي ينتمى إليها فن ناجي . وهي مدرسة كان ظهورها نتيجة لعوامل كثيرة ، بعضها يرجع إلى ماتقدم تلك المدرسة من مدارس ، وبعضها يرد إلى طبيعة من أسهموا في تأسيس هذه المدرسة وماأحاط بهم من مؤثرات .

وحسبنا في لفتنا إلى الوراء أن نقف بأبصارنا عند العصرين المملوكي والتركي ، لنرى الشعر العربي قد كاد يلفظ آخر أنفاسه ، ويصبح أجداثا تكفها أردية زاهية أوباهته من الحسنات ، قد تبارى في نسجها قوم غشّى فرائحهم ظلام العصر ، وأنضب مواهبهم الانقطاع عن الماضي وبدد طاقاتهم الكلف بالتلاعب .

ثم كانت فترة الصحو في أواخر القرن الماضي ، ومعها فتحت عيون أمتنا العربية على سنى فجرها الجديد ، المؤذن يصبح مشرق بغمر كل آفاقها : في السياسة والثقافة والفن . . . وهبّ في تلك الفترة شاعر موهوب ، راح يبعث شعرا العربي ويرد إليه الحياة . ذلكم هو الشاعر الناصر « محمود البارودي » فقد نفرمما كان يلهو به سابقوه ومعاصره من أجداث شعر مكفن في المطررات . وأكب على الرائع من الشعر القديم يقرأه ويتمثله ، ثم ينسج على متواله . فأنتج شعراً أشبه بالتراث العربي في عصور الازدهار أيام بني أمية وبني العباس ،

وأطلع الناس على شعر حديث قديم ، حديث في زمانه ومناسباته وتجاريه ، قديم في أصالته وروحه وديباجته . وكان هذا الشعر - رغم تلك العناصر القديمة فيه - حياً مشرقاً ، قد أعادت نماذجاً إلى الشعر وروحه وجماله معاً . فكانت حركة البارودي حركة بعث حقيقي لشعرنا العربي ، وكان البارودي نافخ صور هذا البعث المجيد الرائع .

ومالبت تلك الحركة أن تحولت إلى مدرسة ، بفضل جهود خصبة وإنتاج رفيع . وتلك المدرسة هي « المدرسة المحافظة البيضاء » التي كان على رأسها أمير الشعراء أحمد شوقي ، والتي كان من عمدها حافظ وعبد المطلب ومحرم والجارم والأسمر والجندي وغنيم وغيرهم .

وبينما كانت المدرسة السابقة في أول الطريق ، كانت هناك مدرسة أخرى توضع أسسها وتخطط مناهجها . وكان مؤسس تلك المدرسة في إقليم آخر من أقاليم وطننا العربي ، إقليم أُناحت له ظروفه وطبيعة الحياة فيه أن تجعل منه موطن حبر الأساس لتلك المدرسة الثانية ، التي مالبت أن تُنقل حبر أساسها إلى مصر .. فهناك في لبنان حيث البعد عن مركز رعاية التراث العربي والتشبث بتقاليده ، وحيث معاهد أجنبية تعنى بالآداب الأجنبية إلى جانب الآداب العربية ، هناك شب شاعر مرهف الحس شديد الاستجابة للجديد ، ذلكم هو الشاعر خليل مطران . فقد أخذ ينظم شعراً لا يعتمد فيه على النماذج الشعرية العربية القديمة وحدها ، وإنما يرفدها بما قرأ وتعلم من نماذج أجنبية أيضاً ، ثم بما وقر في نفسه من ميل إلى التحرر وكلف بالتجديد . ولم يعد الشع عند مطران محصوراً في تلك الموضوعات التقليدية وإنما اتسعت نظراته الشعرية فشملت كل ما يقع تحت الحس ويثير الوجدان . ولم يعد القالب الشعري محصوراً في قالب القصيدة العادية ، وإنما رحب بهذا القالب فوسع القصة وانتظم الحوار . ولم يعد الجمال الفني في البيت المفرد ، وإنما أصبح الجمال في

البيت كجزء من القصيدة : أو كعضو من جسدها الحى . ولم يعد الهدف الفنى من الشعر هو إثارة العاطفة وإمتاع الوجدان فحسب ، وإنما أصبح فى مخاطبة الفكر وإقناع العقل كذلك .

وظهر ديوان مطران فى صدره مقدمة تحمل آراءه فى الشعر ، فكان بمثابة دق الجرس المؤذن بالدعوة إلى مدرسة شعرية جديدة ، هى المدرسة « التجديدية الذهبية » . ومعروف أن مطران قد هاجر إلى مصر ، وعاش بها ، كأحد أبنائها فانتقل بانتقاله اتجاه الشعرى ، وأصبحت مصر أخصب البقاع لإنماء هذا الاتجاه الجديد ، وذلك لأن طائفة من شباب الشعراء المصريين كانوا قد اتفقت لهم مقومات تجديدية مماثلة ، من ثقافة فنية أجنبية قد تختلف عن نوع ثقافة مطران فى أن هذه كانت فرنسية ، وتلك كانت إنجليزية . ولكنها كانت دافعا إلى التجديد والإيمان بالقيم الشعرية الجديدة . . واتفق قدوم مطران إلى مصر مع ظهور هؤلاء الشباب ببواكير إنتاجهم الذى التقى فى الخطوط الرئيسية مع إنتاج مطران ودعوته .

ثم كان هؤلاء الشباب أكثر من مطران تفرغاً للدرس والبحث . وأعظم طاقة فى التأليف والإنتاج . وأصلب عوداً على الكفاح فى سبيل رأى . فاحتضنوا الدعوة "وليدة" ، وقعدوا لها ، ودافعوا عن مبادئها ، بل نموها وفلسفوها واستماتوا فى هدم ماسواها والعمل على نشرها ، ثم آزرُوا دعوتهم بالإنتاج الغزير والنقد المتحمس . وكان فى طليعة هؤلاء : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد المقادر المازنى ، وعبد الرحمن شكرى . الذين مالبثوا أن صاروا أصحاب تلك المدرسة والممثلين لها فى الشعر والنقد ، ثم مالبث العقاد أن صار عميد تلك المدرسة وأمام ممثلها على الإطلاق .

ومن خلال الصراع بين المدرستين السابقتين : المدرسة المحافظة البيانية

التي وضع أسسها البارودي وتزعمها شوقي ، والمدرسة التجديدية الذهنية التي دعا إليها مطران ودعّمها وصار على قممها العقاد - من خلال الصراع بين هاتين المدرستين ، انبثقت مدرسة ثالثة ، كان نواتها طائفة من شباب الشعراء أفادوا من كل من المدرستين فأخذوا ما يلائمهم من كل ، أخذوا من المدرسة الأولى: الروح الفني الشفاف ، والصياغة البيانية المشرقة ، والموسيقى الشعرية المؤثرة ، ثم أخذوا من المدرسة الثانية: الاعتماد على التجربة الحية ، وتوسيع النظرة الشعرية وإثارة الوحدة العضوية ، والميل إلى التعبير بالصور الفنية . كذلك أخذوا من تلك المدرسة الثانية ، النهل من المناهل الغربية بعمامة ، والإفادة من المدرسة « الرومانتيكية » بخاصة .

وكانت جماعة « أبولتو » أهم مراكز هؤلاء الشعراء الجدد . وكان مع تأليف تلك الجماعة تكوين مدرستهم ، وهي المدرسة « الرومانتيكية الغنائية » التي كان من دعائمتها : محمد عبد المعطى الهمشري ، وعلى محمود طه ، وأحمد زكي أبو شادي ، وصالح جودت ، ومحمود حسن إسماعيل . وإذا أمكن أن يعتبر أحمد زكي أبو شادي داعية تلك المدرسة ، فليس من شك في أن إبراهيم ناجي كان من أهم عمدها وأرفع هاماتها . فشعر ناجي يمثل تلك المدرسة « الرومانتيكية الغنائية » أروع تمثيل ، « وناجي » يتألق بين شعراء تلك المدرسة كما يشمخ العقاد بين شعراء المدرسة « التجديدية الذهنية » وكما يضيء شوقي بين شعراء المدرسة « المحافظة البيانية » .

ومن الواضح أن طبيعة ناجي ونشأته وظروف حياته قد ساعدت جميعاً على دفعه إلى هذا الاتجاه « رومانتيكي الغنائي » حتى سبق فيه غيره . أما

طبيعة الرجل فكانت طبيعة شديدة الشفافية مفرطة الحساسية، فيها كثير من الانطواء الحزين والحياء المغالب، وكل ذلك من طبيعة «الرومانتيكيين». وأما نشأة ناجي فقد كانت نشأة فيها صقل وتهذيب، بين بيئة ذات طابع روحى يوشك أن يكون تصوفياً، وذات تقليد اجتماعى يكاد يكون انفصالياً. ثم هو قد قرأ بل حفظ ديوان الشريف الرضى، واتصل منذ أول عهد التأدب بالتراث العربى الشعرى «للرومانتيكيين». وكل هذا قد عمل على إنماء طبعه «الرومانتيكى» وتعميق مجراه فى نفسه. ثم كانت ظروف حياة الرجل، وكلها ظروف تضاعف إنماء طبعه «الرومانتيكى» وتزيد مجراه عمقاً واتساعاً. فالرجل لم يكن على حظ من طول القامة كما لم يكن على قسط من الوسامة، وإنما كان ضئيل الجسم، قصيراً كبير الرأس، تلمع تحت جبينه العريض عينان مستديرتان واسعتان كثيرتا الشرود والإغضاء، ثم تنبسط تحت أنفه الكبير شفتان عريضتان يزيدهما الابتسام عرضاً وبسطاً. هذا مع صوت غير بين النبرات، ومخارج حروف غير واضحة المعالم. فإذا كان ذلك الإطار يضم روحاً طموحاً شديد الشفافية، وقلباً كبيراً دائم الحنين، ونفساً عظيمة كثيرة المطالب، عرفنا كيف عانى الشاعر من الصراع بين داخله وخارجه، وكيف كابد من طموح روحه وقعود هيكله.. إن الرجل قد أحب فى أول عهده بالشباب، ولكن فتاة أحلامه رفضته، وأغلب الظن أن هذا الرفض كان لأنهما لم تجده على الهيئة المحببة لدى معظم النساء. ورغم أن الرجل تزوج بعد ذلك من فاضلة من فضليات النساء، فقد ظل حياته محملاً بالحرمان شاعراً بالظلمة معني بالهفوة. كان يحس بالحرمان الروحى أمام كل امرأة جميلة، ويشعر بالظلمة النفسى حيال كل حسن أثنى، ويقاسى من لطفه عارمة على حبيبة مثالية رمزية لم يفتح قلبها له. لقد كان ناجي - كما عرفته - يسعى فى تمحس بالغ إلى كل مُنتدى يضم باقة - أو حتى واحدة - من الحسان، وكان يفتح قلبه وكل

وجدانه لمن يصادف من الغيد ، حتى ليخيل لرائيه أنه طفل كبير . وكُنَّ فعلاً يعاملنه كطفل ، كفنان ، كشاعر ، كإنسان طيب ، ولكنهن لم يعاملنه في أغلب الأحيان كحبيب . وذلك لأن بناءه الضئيل وقامته القصيرة وملاحمه الساذجة ، لم تكن توحى إلى صواحيبه بأنه فتى الأحلام أو تقنعنهن بأنه الرجل المرجو . وهكذا تصالحت على ناجى ظروف الطبع والنشأة والبيئة ومعاملة الناس . لتجعل منه « رومانتيكياً » بكل ما فى هذه الكلمة من دلالات الحزن والانطواء والوجد ، والهيام والحروب والتمرد والتعلق بالطبيعة والتشبث بالحب . هذا وإن كان حزن ناجى مقنعاً بالبسمة ، وانطواؤه مستتراً بالدعابة ، وهروبه معوضاً بالتشبث بالأصدقاء . . فإذا أضيف إلى تلك الطبيعة « الرومانتيكية » الحادة موهبة شعرية غنية ، كان من الطبيعي أن يجعل كل ذلك من ناجى شاعر « الرومانتيكية الغنائية » الأولى ، الذى يبرز أقرانه وفرة إنتاج وقوة فن واتضاح سمات .

— ٣ —

ولشعر ناجى ملامحه الخاصة التى يتميز بها فى المضمون والشكل على السواء ، هذا مع اشتراكه مع كل إنتاج المدرسة « الرومانتيكية الغنائية » فيما لتلك المدرسة من كيان فى عام .

وأول ما يلاحظ على شعر ناجى من ناحية الموضوع ، أن أغلبه يدور حول المرأة . فهو يتحدث عنها حبشية وغريبة ، ويصفها واصلة وهاجرة ، ويحللها وافية وغادرة . وهو لا يقف عند الوصف الحسى فقط ، وإنما يجاوزه إلى الوصف المعنوى أيضاً ، ثم هو يهتم بإبراز عواطفه هو ومشاعره هو ، حيال كل تجربة وأظن أن من الواضح تحليل وفرة الحديث عن المرأة عند ناجى ، فالرجل —

كما عرفنا — قد عانى تجربة الحرمان من المرأة منذ أول عهده بالإحساس بها ، وظل يعاني تلك التجربة طول حياته نتيجة لفشله المريع في حبه الأول ، ثم نتيجة لعجزه عن تعويض هذا الفشل بحب ناجح جديد ، لما كان عليه من حال لا تجعل منه فتى أحلام امرأة ممن كان يطلب .

وعاطفة ناجي فيما يصوغ من شعر عاطفة صادقة أولاً ، لأنه قد عاش التجارب التي عبر عنها ، ثم هي عاطفة مشبوية ثانياً ، لأنه قد أحس تجاربه بكل كيانه . وأخيراً هي عاطفة إنسانية سمحة ، لا تعرف الحقد ولا الكراهية ولا الأنانية ، وإنما تتعلق بالحب ، وتميل إلى التسامح ، وتجنح إلى التماس الأعذار حتى للمخطئين . ويغلب أن تبدو عاطفة ناجي مغلفة بضباب الأسى ، ندية بآثار الدموع ، لأن الرجل كان في أعاقه جرح عميق ، ونزع بكاء حبيس ، وذلك لكثرة ما قاسى ولطول ما عانى . . ورغم كل ما قاسى ناجي وعانى نسمعه يقول لمعذبه :

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقة نساء
ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعد ما عجز اللقاء
فإذا أنكر خل خاله وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته لا نقبل شتينا وقل لي الحظ شاء

وأفكار ناجي عميقة في غير تفلسف ، وهو يستوحىها من تجاربه الكثيرة وخبراته العديد وثقافته الواسعة ، ثم هو يصوغها في صور بيانية أخاذة ، فلا 'يحس' معها هذا الطابع الذهني الخاف ، وإنما ، 'يحس' هذا الطابع الغنائى الرقيق ، حتى لو حاول الشاعر أن يتفلسف في مثل قوله :

سِبَّانٍ مَا أَجْهَلُ أَوْ أَعْلَمُ من غامض الليل ولغز النهار
سيستمر المسرح الأعظم رواية طالت وأين الستار

عَيَّيتُ بالدنيا وأسرارها وما احتياي في صَمُوت الرمال؟
أَنشُدُ في رائع أنوارها رشداً لها أغنم إلا الضلال

أَغْمَضْتُ عيني دونها خائفاً مبتغياً لي رحمة في الظلام
فصاح بي صائحها هاتفاً كأنما يوقظني من منام

أنت امرؤ ترزح تحت الضنى لم يَبْقَ منك الدهر إلا عناد
وكل ما تبصره من منام يهزأ بالخذوة خلف الرماد

انظر إلى شئى معانى الجمال منبثةً في الأرض أوفى السماء
ألا ترى في كل هذا الجلال غير نذير طالع بالفناء

والصورة عند ناجي صورحية نابضة نامية ، يحسن مزج ألوانها وتوجيه خطوطها وتركيب عناصرها . وربما كانت الصورة عنده أهم وأقيم وسائله التعبيرية . فهو فيها فنان مبتكر أولاً ، ورسام بارع ثانياً ، وبناء يعرف كيف يركب هذه الصور آخر الأمر . وكثير من صور ناجي منتزع من البيئة الغربية ، ولعل من أسباب ذلك اطلاع الرجل على أدب الغرب ، ولعل من الأسباب كذلك زورته لأوروبا . ومهما يكن من أمر ، فحتى تلك الصور ذات العناصر الغربية ، يؤلفها ناجي رائعة مؤدية لوظيفتها أحسن الأداء . فهو إذا أراد التعبير عن خواطره النائرة وتخبطه الحائر بين تلك الخواطر ، قال :

يارياحا ليس يَهْدَا عَصْفُهَا تَنْضِبُ الزَيْتُ وَمَصْبَاحِي انطفأ

وإذا أراد تصوير عذاب محبوبة له قال :

كم تقلبت على خنجره لا الهوى مال ولا يلحفن غما

وإذا أراد الحديث عن الغد وما فيه من مجهول ومطال في تحقيق الوعود قال :

إنَّ عَدَا هُوَّةً لِنَاضِرِهِ نَكَادَ فِيهَا الظُّنُونُ تَرْتَعِدُ
أُطْلُ فِي عَمَقِهَا أَسْأَلُهَا : أَفِيكَ أَخْفَى خِيَالَهُ الْأَبْدُ !

وإذا أراد وصف لهفته حين يبصر الحبيبة قادمة قال :

قَدَمٌ تَخْطُو وَقَلْبِي مُشْبِهٌ مَوْجَةٌ تَخْطُو إِلَى شَاطِئِهَا

وإذا أراد رسم عيني تلك الحبيبة قال :

يَا لَتَغْدِيرِينَ فِي عَيْنِيكَ إِذْ لَمَعَا بِالشَّوْقِ يَوْمَضُ خَلْفَ الْمَاءِ مُضْطَرَا
كَأَنَّنِي نَاضِرٌ يَجْرَأُ وَعَاصِفَةٌ وَزَوْقًا بِالْغَدِ الْمَجْهُولِ مُرْتَظَا

وإذا أراد تصوير دموع الحبيبة وهي تنحدر على خدها قال :

وَمَا رَاعَ قَلْبِي مِنْكَ إِلَّا فَرَاشَةً مِنْ الدَّمْعِ حَامَتِ فَوْقَ عَرْشٍ مِنَ الْوَرْدِ
مَجْنَحَةٌ صَيِغَتْ مِنَ النُّورِ وَالنَّدَى تَرَفَّ عَلَى رَوْضٍ وَتَهْفُو إِلَى وَرْدِ
بِهَا مِثْلُ مَايٍ بِأَحْبَبِي وَسَيْدِي مِنْ الشَّجَنِ الْقِتَالِ وَالظَّمَأِ الْمُرْدِي

وإذا أراد تسجيل يد محبوبة عليه وإنقاذها له قال :

وبد تمتد نحوى كيد من خلال الموج مدت لغريق
وإذا أراد تصوير انتظاره لمحبوته قال :

وحينئى لك يكون أعظمى والثوانى جمرات فى دمدى
وأنا مرتقب فى موضعى أرهف السمع لوقع القدم
وإذا أراد تجسيم حالة الإحساس بالرغبة الجدية قال :

ومن الشوق رسول بيننا ونديم قدم الكأس لنا
وسة أنا فانتفضنا لحظة لغبار آدمى مسنا

وإذا أراد وصف انجذابه نحو حبيبته رغم عذابه له واكتوائه بهجره قال :

لى نحو اللهب الذاكى به لفئة العود إذا صار وقودا

وإذا أراد التعبير عن ركود الشيخوخة وانطفاء المشاعر معها قال :

وهب الطائر عن عشك طارا جفّت الغدران والثلج أغارا
هذه الدنيا قلوب جمدت خبت الشعلة والجمر توارى

• • •

وناجى من أبرع الشعراء « الرومانتيكيين » فى استخدام الوصف بعامة
والوصف المعتمد على العلاقة بين الحواس بخاصة . فهو يصف المرئى بما يوصف
به المسموع ، وينعت المسموع بما يُنعت به المشموم ، ويخلع على المشوم ما يُخلع
على الملموس . ثم يصف المحسوسات بصفات المعنويات ، والمعنويات بأوصاف
المحسوسات ، كل ذلك مع براعة فائقة ومقدرة فنية مدركة . ومن أمثلة أوصافه

الحديد قوله فى حبيبته :

أين من عيني حبيب سحرٌ فيه نُبيل وجلال وحياءُ
وائق الخطوة يمشى ملكاً ظالم الحسن شمس الكبرياء
عقبُ السحر كأنفاس الربأ ساهم الطرف كأحلام المساء
مشرق الطلعة فى منطقهِ لغة النور وتعبير السماء

وشعر ناجى مفعم بتلك الأوصاف الجديدة أو القائمة على طبيعة العلاقة بين الحواس، تلك العلاقة التى تسمح بتقارض الأوصاف فكثيراً ما ترى فى شعر ناجى مثل : الطعنة المجنونة ، والليل الضرير . والسراب الخثون ، واللائهية الخرساء ، والأمانى البيض ، والهوى المجروح . والمغرب الباكي ، والخصر الجائع .

أما لغة ناجى ، فتمتاز باللفظة الفراشية الرقيقة ، والعبارة المجنحة الأنيقة ، والصياغة الغنائية الموقعة . كل ذلك مع ميل إلى التأثير بالهمس لا بالجلبة ، والإمتاع بالإيجاء لا بالخطابية .

وقد تتسرب إلى لغة ناجى تعابير مصرية ، قد حوطا إلى لغة معربة مع تحملها لتلك الدلالة المصرية الأصلية . ومن ذلك قوله فى تجاذب أطراف الحديث مع صاحبه :

نُعطى ونأخذ فى الحديث ومقلتى مسحورة يجمالك الوضاءِ

وقوله :

وانتجينا معا مكانا قصيما نهادى الحديث أخذاً وردا
وناجى كباقي الشعراء الغنائيين مولع بالبحور الهادئة الموسيقى ، المهموسة

الإيقاع ، كالرمل والخزج ونحوهما . كما هو ميال إلى تغيير القوفى فى القصيدة الواحدة ، يجعلها مقطعية تتغير قوافيها من فقرة إلى أخرى . ثم هو بعد ذلك من أوائل من خرجوا على وحدة البيت فى القصيدة العربية ، وعلى التزام أن تكون كل أبيات القصيدة متساوية تماماً فى عدد التفاعيل . وقد مثلت ملحمة « الأطلال » هذه الظاهرة أجمل تمثيل ، إذ جعل ناجى بعض مقطوعاتها على تفاعيل بحر الرمل تماماً ، ثم جعل بعضها على تفاعيل نفس البحر مجزوءاً . وأغلب الظن أن ناجى قد فعل ذلك للملاءمة بين المضمون والشكل . ففى المقطوعات التى أكمل فيها التفاعيل كان الحديث على لسان الشاعر ، وهو يحكى قصة حب فاشل . أما المقطوعات الأخرى ، فكان الحديث فيها على لسان الريح التى تخيلها الشاعر تنصحه ثم تعاتبه على تماديه فى حبه المعذب وهواه المرير . فالحكى يغير الشاعر الموقف من الناحية التعبيرية كما هو متغير من الناحية الموضوعية ولدى يُشعر باختلاف المتحدث هنا وهناك ، فرق من الناحية النغمية بين المقطوعات التى فيها الحديث للشاعر والمقطوعات التى فيها الحديث لغيره .

على أن ناجى لم يقتصر فقط على هذا القدر من التجديد فى موسيقى الشعر ، بل جاوزه إلى النظم من بعض الأوزان التى لم يألفها الشعراء العرب التقليديون ، وإنما عرفها شعراء الموشحات الأندلسيون . ومن ذلك قصيدته « عاصفة روح » التى يقول فيها :

أبـن شـط الـرجاء باعـباب الـهموم
ليـلى أنـواء ونـهارى غـيوم

ويمثل هذا الاستخدام لبعض أوزان الموشحات فى القصائد ، التفتاً

إلى ينبوع آثر من ينابيع النغم الشعري الحلو ، وإثراء لموسيقى القصيدة العربية الحديثة بروافد نغمية شجية .

ويعد فهذه مكانة ناجية بين شعرائنا المعاصرين ، وتلك أهم سمات شعره .
تراثنا الحديث . . وأرجوا أن أكون قد أدت للرجل بعض ماله على أدبنا العربي من حقوق . .

محمود حسن إسماعيل

وسمات شعره حتى « قاب قوسين »

مها اختلفت الرأى فى الشاعر محمود حسن اسماعيل ، فهو ظاهرة فنية فى أدبنا العربى الحديث بعامة ، وفى شعرنا المصرى المعاصر بخاصة . فهو أولاً طاقة خصبة ، ظلت تبذل - أكثر من ثلاثين عاماً - أعمالاً فنية أصيلة ، منذ أخرج ديوانه الأول « أغاني الكوج » إلى أن أذاع ديوانه الجديد « قاب قوسين » ، واصلاً بين هذين الطرفين بدواوينه المعروفة : « هكذا أغنى » و « أين المفر » و « نار وأصفاد » .. وهو ثانياً شاعر ذو شخصية واضحة ، قد تجلت فى أسلوبه الشعرى ، وجعلت له طابعاً فريداً ، يتميز بطبيعة تجاربه ، وطريقة تناوله ، وعناصر صوره ، ومفردات معجمه .. ثم هو - آخر الأمر - فنان مصرى يعكس انتاجه هذه الملامح التى شكلتها على وجه بلدنا الحبيب أبدي ثلاث حضارات كبرى ، هى الحضارة الفرعونية والحضارة القبطية والحضارة الإسلامية .

وقارىء « قاب قوسين » يلمح ظاهرتين رئيسيتين ، الأولى أن هذا الديوان امتداد لأسلوب الشاعر المتفرد ، ولكن مع تطوير يسير . والظاهرة الثانية أن الشاعر فى هذا الديوان قد عالج تجارب نفسية وميتافيزيقية فى عدد من القصائد تمثل فى جملتها بداية مرحلة جديدة فى شعره .

أما كون هذا الديوان امتداداً للأسلوب المتفرد للشاعر ، فواضح من بناء أسلوبه على تلك الأسس التى عرفناها دائماً دعائم الأداء الشعرى لمحمود حسن

إسماعيل . وتلك الأسس هي :

أولاً : خلع الصفات الإنسانية على الأشياء ثم معاملتها كبشر . فكثيراً ما يحدثنا الشاعر في « قاب قوسين » عن « الضوء الأسير » و « العطر النعسان » . « الشعاع المؤمن » و « الشذى النائم » كما يحدثنا عن « بقايا الليل في جفن العبير » وعن « النار التي شيبتهأ أوهام العصور » . ثم يصف لنا « ركعة صاغرة الوجه مهينة » و « كلمة ساجدة الحرف ذليلة » ، إلى آخر هذه الأشياء التي يحيلها الشاعر إلى أناسي ، ويحركها في شعره كبشر .

ثانياً : تجسيد المعاني ثم منحها صفات الأحياء في كثير من الأحيان . فكثيراً ما نرى في هذا الديوان : « الرق المصلوب » و « الندم المسعور » و « التوبة الموعودة » و « القلق المسهد » ، وكثيراً ما يبطالنا « القدر يشق » و « الغيب يعول » و « الأمس يقمى » و « الزمان يحدوب » . هذا إلى « تلفع الشاعر بسره » و « تناثر شظايا ندعه » ، وما إلى ذلك من تجسيدات للمعاني ، تصل في أكثر الأحيان إلى بث الحياة فيها ومعاملتها ككائنات حية .

ثالثاً : تجريد المحسوسات ، وتحويلها إلى معان . فنحن نرى الشاعر في بعض الأحيان يعامل الشيء المجسم كأنه معنى مجرد ، ويقدم المحسوس بعيداً عن الحس ، بعد أن يحيله إلى مدرك عقلي فحسب . ومن ذلك على سبيل المثال ، ما نراه في الديوان من أن « النهار خُلد » و « الموج ذكرى » و « الأغصان أحلام » .

رابعاً : تراسل الخواص ، ووصف بعض المحسوسات بصفات محسوسات أخرى . ومن هنا نرى الشاعر في « قاب قوسين » قد جعل « الموسيقى ترشف » و « الضباب يجرع » و « الظلام يرسب » ، كما أحس « النغم ناعم الملمس » . ورأى « الصلاة بيضاء اللون » ، وشم « الضياء معطر الأريج » ، وما إلى ذلك

مما تراسلت فيه حواس الشاعر ، أو تبادلت معه القدرات على التلقى والعطاء .

خامساً: الاعتماد في التعبير - إلى حد كبير - على الصورة المركبة ،
التي تستطرد في بعض الأحيان ، ويغلفها التهميم . ورغم أن التركيب والاستطراد
والتهميم ، مما يسبب غموض الصور في بعض شعر محمود حسن إسماعيل ، فمن
الحق أن يقال : إن هذه الخصائص كثيراً ما تمنح الصورة في شعره حيوية
وحركة ، ثم تمدّها بفطرية كفطرية الغابة المهيبة ، أو غزارة كغزارة النبع
الجياش ، أو غموض لذيذ كغموض المعبد المقدس . . ومن الحق أيضاً أن يقال :
إن كثيراً من الصور في شعر محمود حسن إسماعيل ، تأتي متأثرة بحقيقة وظيفتها
في البناء الشعري . ومن تلك الصور في « قاب قوسين » ما عبر به الشاعر عن
فلسطين حين قال عن مآذنها :

ولاحت مآذنها في الظلام وقد أذهلتها عوادي الغير
سواعد مشلولة في الفضاء تجمد فيها دعاء البشر
تمد إلى الله راحتها وتزأر في صمتها المستمر

سادساً : الاهتمام كثيراً بخلق الجو المصري ، الذي يمثل الدينُ أعبق
عطوره ، والذي تمتزج خلاله الموروثات الفرعونية ، والطقوس القبطية ، والشعائر
الإسلامية . وبالفطرة الفائقة على خلق هذا الجو ، يعتبر محمود حسن إسماعيل
أبرز شاعر مصري يفوح من شعره عطر الأجواء المصرية العريقة ، ويقدم فنه
ملايح الحياة على ضفاف النيل كما تتجلى بخاصة في صعيد مصر ، حيث المعابد
الفرعونية تجاور الكنائس القبطية والمساجد المسلمة ، وحيث تمتزج بقايا تراثهم
الكهان بأصداء الأجراس وتكبيرات المآذن ، وحيث يشكل النفوس كبرياء

رمسيس ومسألة عيسى وسماحة محمد . . حتى ليجزم قارئ شعر محمود حسن إسماعيل بأنه مصرى صعيدى ، وإن لم يكن يعرف عن حياته أى شىء . . وذلك أن الشاعر رغم ثقافته العربية المحافظة ، لم ينجذب إلى الماضى ، لينقل عن الحياة العربية الأولى ، أوليغمس ريشته فى البادية وما قارب البادية من بيئات ، وإنما اتخذ ثقافته العربية المحافظة وسيلة لرياضة ملكته وتقويم قلمه وروعة لغته ، ثم فتح قلبه وكل وعيه لعالمه الواقعى الحى ، وراح ينقل عن هذا العالم بريشة ملمهة أصيلة . وقد بلغ إقبال الشاعر على عالمه المصرى الصعيدى الذى يلخص الماضى كله ، درجة تؤشك أن تصل إلى الاتحاد أو الحل . . فهو إذا ناجى حبيبته قال :

يا الله يا كاهنة الحب أعبدى أرغنى
إبريل دبر العاشقين من قديم الزمن
سمعته يتلو المزامير ، فهل يسمعنى ؟

وهو إذا مجد صوت المعاول ، وهى تفتت الصخر تحت أقدام السد العالى
قال :

كهان منف على أجراسه انتبهوا من الزوال ، وذا بوا قبل سكتته
ومد خوفو من الناووس نظرتة وعاد للأبد الغافى بدهشته
ونخيل رمسيس من خلف البلى صهلت وحن برجاسها شوقا لساحتة
وإذا تحدث عن النهر الخالد وصفه قائلاً :

خشوع وتسبيح وظهر كأنه بكف الليالى أو بكفى مصحف

ثم هو لا يفتأ يستخدم بعض عناصر الصور الجنائزية، التى عرفها الصعيد

منذ عهد الفراعين ، أو التي اشتملت شعائرها اليوم على كثير من رواس
الأمس البعيد . فاللحن يضيع كما يمر الصدى « بالكفن الهامد » ، والروض
بعد الحبيبة « ضريح » ، والذليل يبدو « كتابوت » دفنت فيه الخطايا والشادوف
يجاهد طول اليوم ، حتى يسربل « نعش » الشمس هيكله ، وهكذا .

سابعاً : استخدام معجم شعري يوشك أن يكون خاصاً ، وهو معجم تصب
فيه روافد عديدة ، أهمها : الألفاظ التي تصور الجوامصري الصعيدي الديني ،
بكل موروثاته الفرعونية والقبطية والإسلامية ، كالمعبد والدير ، والمسجد والمصل ،
والحجرات والمثدنة ، والعابد والراهب ، والناسك والخاصع ، والمسوح والزنار ،
والصلاة والسجدة ، والتأووس والدحد . والحنانة والقبر ، والتقدير والتبج ،
والريح والإعصار ، والربيع والخريف ، والفجر والشروق ، والزوال والمغيب ،
والشعاع والظل ، والحقل والروض ، والنخل والدوح ، والزهر والعطر ، والفراش
والنحل ، والشدى والعبير . وأخيراً الألفاظ التي ترتبط بالغناء والموسيقى ،
كالشدو واللحن ، والنشيد والنغم ، وكالوتر والرباب ، والقيثار والناي ، والمزهر
والعود ، والشبابة والمزمار .

ومما يتصل بالمعجم الشعري لمحمود حسن إسماعيل ، إيثارة لطائفة من أفعال
الأصوات ، ونظويحه لها رغم أنها قليلة الاستعمال في الشعر على وجه العموم .
ومن تلك الأفعال مانري في « قاب قوسين » من مثل : جمجم ، وزمزم ،
وغمغم ، وهمهم ، وتته ، وهسهس . وقد برع الشاعر في استخدام أمثال
هذه الأفعال والإفادة مما بها من إيجاءات تساعد على خلق الجو .

والحق أن تاريخنا الأدبي سيذكر دائماً لمحمود حسن إسماعيل أنه أغنى
لغتنا الشعرية الحديثة ، حين أمدّها بهذا المعجم الشعري الذي أشرنا إلى بعض
روافده ، والذي بدأ أول الأمر خاصاً على قلم الشاعر ، ثم شاع على أفلام
كثيرين ممن أعجبوا به .

أما التطور البسيط الذي بدأ في أسلوب هذا الديوان، والذي كنا نرجوا أن يتضح أكثر، فيلمح في ابتعاد الصور عن الكثافة بعض الشيء، كما يلمح في لعب «النور» في كثير من الصور أهم الأدوار، حتى لقد شغل مساحات هائلة من صور الديوان ومن معجمه الشعري، «فالنور زاد» و«النور قد أورك»، و«النور ظمآن»، و«النور يزدهم على باب بلقيس»، و«الضوء بنوح»، و«الضيء مبجوح الصوت»، ثم «الدرب ينبوع شعاع»، و«السماء تسكب النور للحائرين»، و«النفس تسمع أصداء النور»، و«الفجر يغسل بالضيء مألوته أيدي العصاة». . . وهكذا يمكن أن يقال: إن أسلوب محمود حسن إسماعيل في هذا الديوان بدأ بتطور في طريقة تصويره، حيث ابتعد إلى حد ما عن الكثافة والضبائية والإحالة التي عرفت في بعض أعماله السابقة، كما أن طريقة تلويثه للصور غابت بعض المغايرة ما عرف عنه من قبل، وأن معجمه الشعري بدأت تسيطر عليه كلمات النور وما يتصل به. ثم شيء آخر يمكن أن يلمح على أسلوب محمود حسن إسماعيل في «قاب قوسين»، وهو الالتفات أحياناً إلى استعمالات شعبية في التصوير والتعبير. ومن تلك الاستعمالات قوله في المستغل الماهر في الاستغلال: «إنه يسرق كحل العين»، وقوله عن العالة الذي يعيش على جهد غيره: «إنه يلحق أكتاف الآخرين». ثم استخدامه لكلمات «البرجاس» ونحوها. .

أما كون هذا الديوان يمثل بداية مرحلة جديدة في شعر محمود حسن إسماعيل فيتضح من تلك القصائد النفسية والميتافيزيقية، التي يضمها الديوان إلى جانب ما فيه من قصائد قومية واجتماعية وعاطفية. ففي هذه القصائد النفسية والميتافيزيقية، نرى الشاعر قد تجاوز مرحلة الغنائية الرومانسية، واستشرف مرحلة جديدة يمكن أن تسمى «الميتافيزيقية الإيجابية». وذلك أن الشاعر قد عالج في هذه القصائد قضايا النفس الإنسانية، في صراعها بين الأرض والسما، وتردها

بين الطين والنور . وتطلعها إلى الحق والتصاقها بالإثم ، واعتزازها بالحرية والاختيار ، وتعللها بالقيود والجبر . . والشاعر في ذلك كله لا ينجأ إلى الميثافيزيقا ليلقي أعباءه ويطرح مسئوليته ، أو ليربح نفسه ويلوذ بالسلبية ، وإنما هو يتخذ من التجارب الميثافيزيقية مجالاً لإبراز صراع يعنى الإحساس بقضايا من أجل خير الإنسان وحرية ، ومن أجل تشييد عالمه الأفضل .

وقد أعلن الشاعر هذا التحول إلى تلك المرحلة الإيجابية ، التي تتخذ الصراع النفسى مجالاً لتعميق الإحساس وتحقيق المصون المتفائل ، فقال يخاطب نفسه بعض تلك القصائد :

لست فنى فأنا لحن على كل رباب كافر الأمس تقي الغد مقطوع الإباب
فهجرت راحة تمتد من أفق جديد وسقته خمرة النسيان للماضى العبد

وقال لنفسه في موطن آخر ، وجعل هذا القول تصديراً للدويان ، ليحمل من أول صفحاته شعار هذا التحول الكبير :

زادك النور ، وى دبك ينبوع الشعاع
فانفذى فالسر إن سرت على قيد ذراع
واصرعى اللج ولو أقبلت من غير شعاع
واركبي الإعصار والإصرار في وجه القلاع
إنما الخائف عند الزحف محتوم الضياع

وحين يحس الشاعر أن نفسه تريد - في بعض نزواتها - أن تلتصق بذكريات الماضي الذليل ، يبرأ منها ، بل ينفصل عنها ويقول :
عاني الماضي كما شئت وذوي في يديه
واجرعى الظلمة من كفيه وانسابي إليه

إرجعى أنت فإنى للسفوح الخضر سائر
لصباح ليس فيه نظرة من جفن صاغر

ثم يرسم هذا العالم الأفضل ، الذى يسعى إليه مع أمتنا الثائرة المتجددة ،
فيقول عن هذا العالم وقيم المجتمع الجديد :

ليس فيه آكل من لقمة بنت سفاح
وُلدت مرجومة الأنساب من غير كفاح
ليس فيه جائر يمتص أيام الضعيف
رشقة راقصة الجور على نعش الرغيف
ليس فيه قابع فى ذاته يعبد ذاته
لا يحب النور إلا إن سقى النور حياته
لا يحب العطر إلا إن رى البستان زهره
وتلاشى فوق كفيه فلا ينفع غيره
ليس فيه من ضباب الكره والأحقاد ذره
كل مافيه صبايات وحب ومسهره
كل مافيه أنا ، أنت ، لكل الناس نغضى
قبسا من بعضه النور إلى راحت بعض

وهكذا نرى الشاعر يعبر من خلال صراعه مع نفسه فى جو يأخذ شكلا
ميتافيزيقيا . من شأنه أن يكون سلبيا غيبيا ، نراه يعبر من خلال ذلك عن مضمونات
اجتماعية جديدة ، ويقدمها فى صور شعرية رائعة ، تعمق الإحساس بها ،
وتحيلها من مجرد قيم تجريدية عقلية ، إلى طاقات شعورية تملأ القلب وتحرك
الساعد . . فهو كما نرى قد عالج فكرة العمل وكونه طريق اللقمة الشريفة ،
فجعل اللقمة من غير العمل « بنت سماح » كما جعلها « مرجومة الآباء » . .

كذلك عالج ظاهره الاستغلال ، فصور عمل المستغلين أبشع تصوير ، وذلك حيث جعل المستغل « يمتص أيام الضعيف » بل جعله « رشفة راقصة الجور على نعر الرغيف » . وهكذا مضى مع قيم المجتمع الاشتراكي يعمق الإحساس بها ، وينفر من القيم المتعفنة في مجتمع الاستغلال والظلم ، إلى أن وصل إلى ذروة مايكون عليه الإحساس الإنساني في المجتمع الاشتراكي القائم على التضامن والمحبة والإيثار ، فقال :

قبل أن أشرب أسقى كل ظمآن أراه
وعلى جنبى ألقى كل مايطوى أساه

على أنه إلى جانب تلك القصائد التي تمثل من ناحية المضمون مرحلة جديدة في شعر محمود حسن إسماعيل ، توجد في الدوان قصائد قليلة أخرى ، سارت في نفس الدرب الذي سلكه بعض شعر الشاعر في مراحل السابقة . ومن هنا اشتملت تلك القصائد على ما يؤخذ على محمود حسن إسماعيل أحياناً في بعض أدائه الشعري ، كالتعميم والتجريد والتهميم وعدم استخدام الصور استخداماً بنائياً نامياً .

فليت الشاعر يوسع مجال اتجاهه الشعري الجديد ، ثم ينمى هذا التطور الأسلوبى الذى تلمح بعض سماته في « قاب قوسين » .. لئنه يخفف من التعميم والتجريد ، ويأججاً في علاج تجاربه إلى البدء من موقف محدد ، أو حادثة جزئية ، ثم ينمى هذا الموقف ويطور تلك الحادثة ، يلمس التفاصيل الموحية وتوسيع الأبعاد الدالة .. وليت الشاعر كذلك يخفف من بعض التكاثر في صوره ، ويجنبها الاستطراد غير المتآزر . ويبعدها عن التركيب المعقد .. وليته بعد ذلك يزيد من استخدام العناصر الدرامية في شعره ، ويحرك أسلوبه أكثر بالقص والحوار وما إلى ذلك : . ثم لئنه آخر الأمر يكثر من استخدام تلك

التعابير الشعبية التي لا ترفضها الفصحى ، والتي تشتمل على طاقات شعورية وألوان محلية غنية .

وبعد . فليس الشاعر محمود حسن إسماعيل وإنتاجه الخصب ، بالذى يمكن أن يحاط بجوانبه الفنية في مقال . فأرجوا أن تكون هذه الصفحات تحية للشاعر الذى أجله ، ولدبوانه الجديد ، الذى أعتر به كما اعتزرت بأشقائه السابقين . . كما أرجو أن تكون ملاحظاتي فيما لا يوافقني عليه الشاعر ، مجرد اختلاف في رأى ، لا يفسد قضية الود .

نجيب محفوظ

وروافد فنه ومراحل انتاجه

لعل من أصعب الأمور أن يتناول الدارس موضوعاً أصبح من البديهيات . وكاتبنا الكبير نجيب محفوظ قد أصبح - فيما يبدو - بديهية أدبية فلا مجال للاختلاف على أصالته وموهبته ولا مراء في مكانته ومنزلته . .

وأب نجيب محفوظ قد حظى بدراسات جادة متعددة منوعة ، ١٢ جعل هذا الأدب يبدو وكأنه من الواضح بحيث لا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح ، لأن الشمعة مهما تألقت فلن تضيف شيئاً إلى نور الصباح ! .

وعلى الرغم من مخاطرة تناول موضوع نجيب محفوظ باعتباره بديهية أدبية أو مسلمة فنية ، وعلى الرغم من مغامرة الخوض في أدب نجيب محفوظ الذي لم يترك الكاتبون عنه مزيداً لمستزيد ، على الرغم من ذلك كله لم أتردد لحظة في الترحيب بعرض « الهلال » أن أكتب مقالاً عن « نجيب محفوظ وأدبه » لينشر ضمن تلك المقالات التي تخصصها المجلة لدراسة أعلام الفن القصصى .

وذلك لأن الحديث عن نجيب محفوظ يمثل بالنسبة إلى تعبيراً عن حب ، قد يأخذ في أبسط صوره شكل تحية لا أمل من تكرارها كلما سنحت الفرص للتحيات ، تماماً كما أحبي الهرم والنيل وتراب مصر ، وكلها بديهيات خالطات مسلمات . . . ثم لأن أدب نجيب محفوظ مهما بدا - بالدراسات المكتوبة عنه - واضحاً جلياً ، فهو في كثير من جوانبه مازال يحوى كنوزاً خفية غائرة في منتهى الثراء . . . ومن هنا سوف يظل أبداً محتاجاً إلى مزيد من الضوء والكشف ، ليقدم دائماً أغنى العطاء . . .

إن كاتبنا الكبير يقف في شموخ بين كبار كتابنا القصصيين المعاصرين ،
ويأخذ بكل جدارة مكانه المرموق في الطليعة ممن يتصدرون المسيرة الأدبية المعاصرة
المتطورة . بل إنه ينتاجه الوفير الأصيل الممتاز المتنوع المواكب لروح العصر ،
والعبر عن روح مصر ، وتاريخ مصر ، وضمير مصر . ونفض قلب مصر ،
إنه بهذا النتاج يُعد معلماً مضيئاً من معالم حياتنا الأدبية والفنية بعامة . بل لعل
الإنصاف يقضى بأن نطلق على نجيب محفوظ لقب « الظاهرة » لا المعلم
المضى . لأنه فعلاً ظاهرة بكل ما تحدث الظواهر العظيمة من تغيير ، وبكل
ماتثير من إدهاش وما تحتاج من تفسير .

لقد أسهم نجيب محفوظ في تأصيل الأدب القصصى في لغتنا ، وكان أقدر
من تسلم الراية من يد جيل الرواد ، فسار بها متقدماً متقدماً الجيل الثانى ،
جيل الأعلام المؤصلين ، وظل أكثر من ثلث قرن يكتب مبدعاً في هذا الفن
الحديد ، الذى لم يكن له عمر يزكر قبل عهد نجيب وجيله العظيم . واستطاع
هذا الفنان المقتدر الخصب أن يقدم نحو عشرين رواية طويلة ، ومئات من
القصص القصيرة ، مضافاً إليه ما اتجه إليه أخيراً من الحواريات والمسرحيات .
ونجيب في هذا النتاج الغزير الأصيل المتنوع ، يعكس دائماً فكراً واعياً
في إطار من الفن العالى . وهو فى فكره وفنه متأثر بمجموعة من المؤثرات التى
صاغت شخصيته وشكلت طريقته ، وأمدت بالألوان ريشته .

وهنا - وقبل أن نمضى مع أدب نجيب محفوظ - نقف وقفة بسيرة عند
أهم معالم حياته ، لتعرف على أهم مكونات هذه الشخصية - أو الظاهرة -
الفريدة ، ثم لتعرف بعد ذلك - فى وضوح - على أبرز ملامح أدب هذه
الشخصية من خلال ما لها من تاريخ فى عهد التكوين ، من شأنه أن يؤثر فيها
ويحدد تضاريس نهريها الفنى ، ويلون ماء هذا النهر بلونه المميز .

ولد نجيب محفوظ عبد العزيز السيلجى بالقاهرة فى أسرة مترسطة سنة ١٩١٢ وكان ميلاده ونشأته بأعرق أحياء القاهرة الوطنية وأكثرها شعبية ، بين الباسية والجمالية .

وبعد أن أتم تعليمه الثانوى التحق بكلية الأدب فى جامعة القاهرة سنة ١٩٣٠ . وواصل الدراسة فى قسم الفلسفة حتى نال درجة الليسانس سنة ١٩٣٤ . ونظراً لتفوقه ، كان المفروض أن يسافر فى بعثة إلى فرنسا للتخصص فى الفلسفة ونيل درجة الدكتوراه . ولكن ظروف فساد الإدارة الحكومية حينذاك حرمته من تلك البعثة كما حرمته من بعثة أخرى كان من المفروض أن يتخصص خلالها فى اللغة الفرنسية والأدب الفرنسى . . .

وكان من نتائج ذلك أن حاول نجيب محفوظ أن يتم دراسته العليا فى مصر ، فسجل موضوعاً لنيل درجة الماجستير تحت إشراف الشيخ مصطفى عبد الرزاق ، ولكن ظروف الحياة والوظيفة والانجذاب إلى إبداع الأدب ، صرفت كاتبنا عن إنجاز رسالته ومواصلة دراساته العليا فى الفلسفة .

وقد عمل نجيب فى عدد من الوظائف الحكومية ، وتقلد طائفة من المناصب المختلفة ، كان من أواخرها منصب رئيس مجلس إدارة السينما ، ثم منصب مستشار وزارة الثقافة ، الذى ظل يشغله حتى أحيل إلى المعاش .

وقد عايش نجيب محفوظ البيئة الشعبية التاهرية الأصيلة وبخاصة فى حي الجمالية ، وعرف الكثير من عاداتها وتقاليدها ومشكلاتها وهمومها ، فاتسعت بتلك المعاشاة انطباعاته ومعارفه - وخرجت من الدائرة الضيقة - دائرة الأسرة التى تمثل شريحة صادقة التكوين من كيان الطبقة الوسطى - إلى دائرة أوسع هى دائرة الحى الشعبى ، الذى تتمثل فيه خصائص تلك الطبقة وملاحظها بصورة أوضح وأشمل وأصدق .

وكان لمعاصرة نجيب محفوظ للصراع السياسى بين القوى الوطنية الصامدة التى كان يمثلها حزب الوفد ، وبين القوى الرجعية الفاسدة التى كانت تمثلها الأحزاب البائدة والتى كانت تعمل مايعمله القصر والاستعمار لضرب القوى الوطنية والقضاء عليها ، ليقسم القصر والاستعمار ، والإقطاعيون والرأسماليون خيرات البلاد ، كان لذلك كله أثره فى تكوين نجيب محفوظ الفكرى والسياسى ، فقد أمتعت دائرة رؤيته - المؤثرة فى كيانه كله - من الأسرة المتوسطة والحقى الشعبى ، إلى مصر كلها بكل ماخوى من صراع سياسى وطبقى واجتماعى ، تقرر مسيرة التطور الحقيقى فيه وتحاول أن تحميه وتنهض به قيادات مخلصه - نسبياً - من تلك الطبقة الوسطى التى تنتمى إليها أمرته وتتعلق بها حارته ويتجاوب معها حيه .

أما تلك القوى الأخرى التى تمثل الطبقة العليا أو الأرستقراطية فى ذلك الحين ، فقد كانت تجسد له شبح العدو والحصم المتآمر دائماً . ومن هنا كان ينفر منها ويدفعها ، ولا يكاد يهتم بها ، لأنه أساساً لا يعرف الكثير عن صورة حياتها أولاً يريد أن يعرف .

وأما دراسة نجيب محفوظ فى كلية الآداب فكانت ذات أثر عظيم على شخصيته واتجاهه واهتماماته ونظرته ، فتلك الدراسة قد شدته إلى القضايا الكونية والمتنافرة ببقية ، كما شغلته بشئون النفس الإنسانية وتعقيدات الخفية . ثم بصرته بكثير من شئون الاجتماع ووصلته بأهم المذاهب التى تعنى بالمجتمع .

على أن تحصيل نجيب محفوظ لم يقف عند حدود دراسته الرسمية ، ولم ينحصر فيما تلقاه من أساتذته فى قسم الفلسفة ، وإنما تعدى ذلك إلى التثقيف الذاتى الجاد النهم ، المعتمد على القراءة الواسعة المتنوعة وبخاصة فى التاريخ المصرى ، والأدب العربى والقصص الإنجليزى . .

وهناك رافد ، لا يمكن أن يغفل في مقام الحديث عن ثقافة نجيب محفوظ ومكونات اتجاهه الفكرى ، هذا الرافد هو صلته بالثقافة الاشتراكية عن طريق بعض روادها الأوائل ، الذين من أهمهم الأستاذ سلامة موسى .

وهكذا تفتحت عيون نجيب محفوظ منذ فترة تكوينه ، كما تفتح عقله وقلبه على أمور رئيسية هى التى استحوذت على اهتمامات أدبه ، ولونت هذا الأدب بلونها فيما بعد . . أما هذه الأمور فهى :

١ - تاريخ مصر بكل الماضيات من عراقية وإشراق ، وما لحاضرها من نضال وصبر ومعارك تثير الإشفاق .

٢ - سياسة مصر بكل ما بصطرع فيها من مبادئ ، وبكل ما يصطدم بها من نزعات ، من لادن ثورة ١٩ وحزب الوفد ، إلى ثورة ٥٢ والاتحاد الاشتراكى .

٣ - مجتمع مصر بكل تطوراتها وتحولاته ، التى فرضتها مسيرة التاريخ ، ولونتها أوضاع السياسة ، وشكلتها أحوال الاقتصاد .

٤ - نفس مصر ، بكل ما يتفاعل داخلها - أى داخل أفرادها - من تأزمات وما يطرأ لها من حلول ، وبكل ما يهزها من أفراس ، وما يدميها من جراح ، وبكل ما يبهرها نشوة أو يزلزلها تمزقاً ، مما تسببه العوامل السياسية والاجتماعية بالإضافة إلى ما تفرضه النظرة التأملية الميتافيزيقية . . وقد كانت الطبقة الوسطى هى - غالباً - المادة البشرية التى يشكل منها نجيب محفوظ نماذجيه وينفخ فيها من روحه ويجرى على ألسنتها أفكاره ، كما يشكل من علاقاتها وتحركاتها وأفعالها ما يريد لرواياته من أحداث . .

وهكذا أيضاً كانت المجالات الرئيسية لكتابات نجيب محفوظ هى :
التاريخ المصرى ، والسياسة المصرية ، والمجتمع المصرى ، والنفس المصرية ،

وكل ذلك مقدم — غالباً — من خلال عالم الطبقة الوسطى . . وهذه المجالات
تؤلف — تقريباً — نسيج أعمال نجيب محفوظ ، وإن غلب بعض الخيوط
في عمل بقية الخيوط ، فبدا هو الجزء البارز أو العنصر الأساسي . . .

وليس من العسير بعد ماتقدم تفسير اهتمام كاتبنا الكبير بهذه المجالات
بصفة خاصة ، فكلها تضرب بجذور في ثقافته البعيدة منذ فترة التكوين
وعهود الدراسة وسنوات النشأة . فميله إلى موضوع تاريخ مصر . قد جاء
انطلاقاً من هوايته المبكرة لتاريخ بلاده ، تلك الهواية التي جعلته يترجم في
أول عهده بحرفة الكتابة كتاباً عن تاريخ مصر . . واهتمامه بموضوع سياسة
مصر ، قد جاء من معاشته الحية للحياة الحزبية المتصارعة منذ أعقاب ثورة
١٩ ، والتي بلغت درجة مؤلمة من الفساد منذ الثلاثينيات .

وتركيزه على الناحية الاجتماعية قد جاء من دراسته في قسم الفلسفة
بكلية الآداب أولاً . ثم لاتصاله بالثقافة الاشتراكية ثانياً .

أما نزعة النفسية والميتافيزيقية فقد كانت من ثمار دراسته في كلية
الآداب أولاً ، ثم من قراءاته لألوان من الأدب الغربي الذي عنى بمثل تلك
القضايا النفسية والميتافيزيقية ثانياً ، وأخيراً من تأملاته هو وتجاربه في الحياة
والوجود والناس والكون ثالثاً .

وليس يخفى سر اهتمام كاتبنا بالطبقة الوسطى ، وجعلها المادة الأساسية
لشكلياته القصصية . فهو من أبناء هذه الطبقة ، وهو من أشد الناس حباً
لها ومعرفة بها وتمثلاً لمشكلاتها وهمومها . . ومن هنا لا ينبغي أن يسأل سائل :
كيف لم يكتب نجيب محفوظ عن الفلاحين وأهل الريف ؟ أو لماذا
لم يهتم بشئون الطبقة الأرستقراطية أو « أبناء الذوات » كما كانوا يسمون ؟ !
لأن الجواب ببساطة هو أن هذا الكاتب يصور تجربته ويعكس رؤيته ويقدم

لنا عالمه الذى عاش فيه ولا يزال جزءاً منه . ولا يمكن أن يطالب بتخييل تجارب أو افتعال رؤى ، أو تقديم عالم هو نفسه قد رفضه منذ سنين فلم يرتبط به . ولم يحاول أن يعرف عنه أكثر من أنه مرفوض ، ولا يمثل موضوعه الكلى الحبيب الخالد ، وهو « مصر » .

كذلك ليس من الصعب بعد ماتقدم تصنيف أعمال نجيب محفوظ بناء على هذه الدوائر التى استأثرت باهتمامه ، والتى تمتد جذورها إلى ثقافته الأولى ونشأته المبكرة وكل مكونات شخصيته الفنية منذ عهد تكوين هذه الشخصية . وعلى هذا الأساس يمكن وضع أعمال نجيب موضوعياً فى ثلاثة أصناف ، أو تقسيم مراحلها إلى ثلاث مراحل ، على النحو التالى : —

١ — المرحلة التاريخية ، وهى المرحلة التى قدم فيها رواياته التاريخية الثلاث : « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ و « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ ثم « كفاح صبية » سنة ١٩٤٤ .

٢ — المرحلة الاجتماعية السياسية : وهى المرحلة التى انتقل إلى مجتمع مصر الحديثة . وهذه المرحلة ذات شقين ، أولهما يتناول المجتمع المصرى وسياسته من ثورة ١٩ الى ما قبل ثورة ٥٢ . وثانيهما يتناول المجتمع المصرى وسياسته ، أو أطرافاً من هذا المجتمع وجوانب من سياسته بعد ثورة ٥٢ . والروايات التى تمثل الشق الأول من هذه المرحلة هى : « القاهرة الحديد » التى ظهرت سنة ١٩٤٥ ، و « خان الخليل » التى نشرت سنة ١٩٤٦ و « زقاق المدق » التى خرجت سنة ١٩٤٧ و « السراب » التى طبعت سنة ١٩٤٨ ، و « بداية ونهاية » التى أذيعت سنة ١٩٤٩ . وقد توج نجيب محفوظ روايات الشق الأول من هذه المرحلة — شق ما قبل الثورة — بثلاثيته الرائعة « بين القصرين » سنة ١٩٥٦ و « قصر الشوق » سنة ١٩٥٧ ، و « السكرية » سنة ١٩٥٧ أيضاً .

أما الروايات التي تمثل الشق الثاني من هذه المرحلة ، فأهمها : « اللص والكلاب » التي ظهرت سنة ١٩٦١ ، و « السمان والخريف » التي خرجت سنة ١٩٦٢ ، و « ثرثرة على النيل » التي طبعت سنة ١٩٦٦ . و « ميرamar » التي أذيعت سنة ١٩٦٧ .

وبدخل في النتاج الممثل لتلك الرحلة كثير من قصص نجيب محفوظ القصيرة التي ضممتها مجموعته : « خمارة القط الأسود » و « تحت المظلة » التي تحوى عدداً من المسرحيات القصيرة والحواريات التي تمثل أيضاً هذه المرحلة .

٣- المرحلة النفسية والميتافيزيقية ، وهي مرحلة بدت بواكيرها مع المجموعة القصصية القصيرة الأولى لنجيب محفوظ ، تلك المجموعة التي ظهرت سنة ١٩٣٨ والتي تحمل اسم « همس الجنون » ، ثم تمت من جديد خلال المرحلة السياسية والاجتماعية « وبخاصة خلال الشق الثاني من تلك المرحلة أى بعد ثورة يوليو وبصفة أخص بعد نكسة الخامس من حزيران سنة ١٩٦٧ . ويمكن أن تمثل لتلك المرحلة « بأولاد حارتنا » التي ظهرت أجزاء منها سنة ١٩٥٩ سلسلة في جريدة الأهرام ، ثم جمعت كاملة في كتاب طبع سنة ١٩٦٧ . كذلك يمكن أن تمثل تلك المرحلة روايتا « الطريق » و « الشحاذ » والأولى ظهرت سنة ١٩٦٤ ، والثانية سنة ١٩٦٥ . كما تمثلها بعض القصص القصيرة في مجموعة « دنيا الله » التي ظهرت سنة ١٩٦٣ ، وتمثلها أيضاً قصص عديدة في مجموعاته السابقة مثل « خمارة القط الأسود » و « تحت المظلة » اللتين ظهرتتا بعد يونيو سنة ١٩٦٧ .

ويجب أن نلاحظ هنا ما سبق أن أشرنا إليه من قبل ، وهوتا داخل الموضوعات في التسيج القصصى عند نجيب محفوظ ، فليس هناك موضوع تاريخى خالص ،

ولا موضوع سياسى أو اجتماعى فحسب ، ولا موضوع ميتافيزيقى أو نفسى منفرد . ففى جل أعمال نجيب محفوظ تقريباً تبرز هذه الموضوعات وتتداخل هذه الدوائر ، حتى لئلى فى رواياته التاريخية المبكرة جواً سياسياً قومياً معاصراً ، حيث يحاول نجيب محفوظ أن يستخدم التاريخ القديم فى توجيه سياسة العصر الحديث ، وحيث يلمح من خلاله - بل يكاد يصرح - بأراء وأفكاره فى صميم السياسة المصرية المعاصرة .

كذلك نجد فى رواياته السياسية الاجتماعية الحديثة اهتماماً بالتاريخ ورصداً لأحداثه . التى تأتى أحياناً بكل تفاصيلها ودقائقها وكأنها وثيقة حية . . ثم نجد فى جل أعماله - تقريباً - هذه التحليلات النفسية ، وتلك الأزمت الميتافيزيقية ، التى يتصل بعضها بالقدر ، وبعضها بالله ، وبعضها بالغيب ، وبعضها بالموت وبعضها بعجز العقل وحيرته أمام الكثير من غوامض الكون . . . فقط - كما قلنا من قبل - يغلب جانب على جانب فى مرحلة ما أو فى عمل ما ، حتى ليبدو هذا الجانب أوضع خيط فى النسيج ، ومن هنا نستطيع أن نقول ماقلناه من تقسيم ، مع الاعتراف الكامل بعدم التمايز الكامل . .

أما تصنيف هذا النتاج الغزير من ناحية اتجاهاته الفنية ، فيمكن - فى مجال التبسيط المركز والإيضاح الذى يعترف ابتداء بالتورط فى العميم - يمكن أن نقول : إن المرحلة الأولى وهى المرحلة التاريخية كانت فنياً مرحلة رومانسية تعتمد أساساً على الخيال ، وتتعاطف ابتداء مع التاريخ . وإن حاولت أن تفيد الواقع من خلال هذا الخلق الرومانسى . . .

أما المرحلة الثانية ، وهى المرحلة الاجتماعية السياسية ، فقد كانت فى

في شطرها الأول مرحلة واقعية ، تعنى ابتداء برسم الواقع ، وتقدمه بطريقة طبيعية كل ما فيها مسوغاً ومعقول ، حيث تنمو الأحداث وتتطور وفقاً لمبررات منطقية . وحيث تتحرك الرواية دائماً في نمو طبيعي يجعل القارئ يقول أبداً : ثم ماذا ؟ . . . ولا يقول أبداً : كيف حدث هذا ؟ ! .

وأما تلك المرحلة الثانية في شطرها الثاني فقد كانت مرحلة تعبيرية . لم يقف فيها الكاتب عند حدود المدرسة الواقعية التقليدية ، وإنما تجاوز ذلك إلى تقديم الأحداث من خلال وجدان الأبطال وعلى ألسنتهم أحياناً . . وقد أفاد كثيراً من طريقة « تيار الوعي » أو « نهر الشعور » ، تلك الطريقة التي عرف بها « جويس » .

وأما المرحلة الثالثة ، فقد كانت ذات نزعة رمزية . ترك فيها الفنان الواقعية والتعبيرية بكل ما لهما من منطق مباشر وغير مباشر ، وبكل ما فيها من وضوح جلي وخفي ولجأ إلى طريقة الرمز ولف الأفكار في أردية كثيفة وإلباسها أقمعة ساترة ، تاركاً للقارئ أن يفهم ما يشاء ويستخرج ما يريد ، وأحياناً مورطه في الحيرة والتخبط والتخليط .

وربما لم يكن اللجوء إلى هذا الطريقة تطوراً فنياً لكاتبنا العظيم ، بقدر ما كان تخايلاً فنياً فرضته بعض الظروف التي أراد فيها الفنان أن يقول كلمته بأية طريقة ليؤدي رسالته ويريح ضميره . . وفي يقيني أن هذه الطريقة غريبة على طبيعة نجيب محفوظ الحلية النقية ، التي ترتبط جذورها بتلك البيئات الشعبية المصرية الأصلية ، التي تحب الصراحة وتؤثر النور وتعيش حياتها اليومية في الواقع بكل أفراحه وأتراحه ، وبكل آلامه وآماله . . . ومن هنا أتوقع أن تكون مرحلة الرمزية مرحلة مؤقته بتلك الظروف الخاصة التي فرضتها ،

وبعدها يعود لنا نجيب محفوظ – قصاص مصر وتاريخ مصر ونبض قلب مصر – بكل وضوح رؤيته وجلاء عباراته وشفافية روحه (١).

(١) أهم مراجع « نجيب محفوظ وأدبه » هي :

- ١ – « ثلاثية نجيب محفوظ » للاب « جوميه » ، ترجمة الدكتور نظمي لوتا .
- ٢ – « المتن » لعالي شكرى .
- ٣ – سلسلة المقالات التي كتبها احمد عباس صليح ونشرها في جريدة الشعب سنة ١٩٥٩
- ٤ – الحديث الذي نشرته مجلة الكاتب لنجيب محفوظ في عدد يناير سنة ١٩٦٣ بعنوان « رحلة الخمسين » .
- ٥ – عدد مجلة الهلال الخاص الصادر في يناير سنة ١٩٧٠ ، وخصوصا مقالات ابراهيم عامر ، ونؤاد داورة ، والدكتورة لطيفة الزيات ، والدكتور ادهم رجب ، ومبرى حافظ .

يوسف إدريس

ونسجته القصصى كما فى « بيت من لحم »

لعل لا أجاوز الحق إذا قلت: إن يوسف إدريس من ألمع كتابنا المعاصرين، وأغزرهم إنتاجاً، وأكثرهم تنوعاً، وأسرعهم تطوراً، وأنضجهم فناً. فهو يتألق فى صف الصدارة بين كتاب جيله، ذلك الجيل الثالث الذى يلى جيل نجيب محفوظ ومن قبله جيل تيمور. وهو قد أخرج أكثر من عشرين عملاً أدبياً، بين مجموعات قصص قصيرة، ورويات، ومسرحيات، ومختارات من مقالات. ثم هودائم التحرك إلى الأمام فى بحث جاد عن الجديد. كما أنه مستمر الاجتهاد والتجويد. حتى بلغت بعض أعماله ذروة عالية من ذرى أدبنا الجديد.

وليس من الإنصاف — ولا من الدقة — أن يتناول دارس هذا الفنان وفنه فى مقال مهما طال، فهذا عمل محاله التحقيق رسالة جامعية يتوفر عليها باحث صابر بضع سنوات، أو محاله — فى أقل تقدير — كتاب جاد يعكف على إنجازه ناقد منصف عدة شهور.

ومع ذلك يمكن — بحذر شديد — رصد أهم ملامح فن يوسف إدريس من خلال تتبع أعماله ومعايشتها، ثم تقديم هذه الملامح — مع الحذر الشديد — لا على أنها دراسة، وإنما على أنها انطباع قارئى معايش، أو متتبع راصد لأكثر وربما يكون فى تقديم مثل هذه الملامح ما يساعد على مزيد من فهم الفنان وتذوقه. وبهذا يكون هذا المقال إسهاماً متواضعاً فى تفسير يوسف إدريس بشكل عام.

والحق أن كاتبنا فنان تتدفق أعماله جميعاً من نبع أصلى واحد، وإن أخذت تضاريس مختلفة، كما أن هذه الأعمال تتجه إلى هدف كلى واحد. وإن سارت في مسالك متعددة، ثم إن هذه الأعمال تنتمى إلى جوهر أساسى واحد، وإن تلوّنت بألوان شتى.

أما النبع الأصلى الواحد الذى تتدفق منه أعمال يوسف إدريس، فهو الوجدان المصرى الإنسانى، العامر بالفتح والإيجابية والإرادة والحرية.

وأما الهدف الكلى الواحد الذى تتجه إليه كل تلك الأعمال، فهو تجسيد الشخصية المصرية الإنسانية، بكل ملامحها وسماتها، وآلامها وآمالها، وأشواقها وهمومها، ومشكلاتها وقضاياها، وبكل حضارتها المضيئة لماضيها، وأعبائها المثقلة لحاضرها، وأحلامها المداعبة لمشارف مستقبلها.

وأما الجوهر الأساسى الذى تنتمى إليه تلك الأعمال، فهو الفن المجدد المتطور الذى يجمع بين محلية اللون وعالمية التألب وإنسانية النزعة.

فإذا ما أردنا تحديداً أكثر لهذه السمات العامة، أمكن أن نقول: إن أهم ملامح أدب يوسف إدريس — بكل أشكاله وفى كل مراحلها تقريباً — هى الملامح الآتية:

أولاً — الروح الإنسانية: حيث يجعلنا الكاتب نتعاطف مع الإنسان عموماً فى ضعفه وصراعه لمقاومة هذا الضعف، وفى قهره وإرادته الدافعة لهذا القهر، وفى قيده وحرية التى تستميت فى تحطيم هذا القيد، وفى انسحاقه وتجمعه ونهوضه لسحق هذا الانسحاق، وفى موته وحياته التى هى انبعاث من هذا الموت، والتى تعنى "على هذا الموت، وتخلق أبداً الاخضرار والأزدهار والاستمرار".

ثانياً — الشخصية المصرية: حيث يجعل الكاتب وسيلته — غالباً — إلى إبراز الروح الإنسانية هى المادة المصرية، فهو فى أكثر أعماله يعرض مشكلات

مصرية ، ويرسم شخصيات مصرية ، ويسرد أحداثاً مصرية ، ويرصد تفصيلات مصرية، قد تكون باللغة الدقة صارخة المحلية ، لكى ينفذ منها إلى القضايا الإنسانية والشخصيات الإنسانية ، أو إلى ما هو إنسانى على وجه العموم. فهو فى تجسيمه للشخصية المصرية لا ينعزل ولا يتقوقع ولا ينفلق ، وإنما ينطلق ويتفتح ويرتبط بالإنسان فى كل مكان .

ثالثاً - العقيدة الاشتراكية : - فكتابات يوسف إدريس تعبير صريح - بل صارخ - بأن صاحبها يؤمن بالاشتراكية ويدين بالالتزام ، مما يدفعه إلى الاهتمام بمعالجة مشكلة الطبقات الكادحة والانتصاف لها . وانطلاقاً من الاشتراكية الملتزمة التى يدين بها الكاتب نراه بلح كثيراً - بل ربما دائماً - على تأكيد قيم العدالة والحرية والكرامة الإنسانية .

رابعاً - النزعة التقدمية : فكتابات يوسف إدريس تنم عن إنسان يؤمن بمحتمية التطور حتى فى القيم الأخلاقية ، فلا ثبات عنده لشيء ، ولا تجمد لأمر ، ولا تحجر لقيمة ، ومن هنا نراه يعالج كثيراً من القيم المقررة بما يهز ثباتها، ويحاول أن يضعها فى مكانها الطبيعى وبمحجمها الذى ليس لها سواء من وجهة نظره . وبحكم نزعته التقدمية المؤمنة أشد الإيمان بالحركة الدائبة والتطور المستمر .

خامساً - المادة العلمية : فيوسف إدريس تنعكس على كثير من آثاره ثقافته العلمية - وبخاصة الطبية - ولذا نراه يقدم فى عدد من أعماله مشاهد وتفصيلات ومعلومات غاية فى الروعة ، لأنها مستمدة من ثقافته العلمية الطبية أولاً ، ولأنها معروضة بطريقة فنية أدبية ثانياً .

سادساً - الصبغة الجنسية : فيوسف إدريس كذلك يؤمن بما للجنس من فاعلية ، بل من جبرية تشترك مع قوى أخرى فى توجيه الإنسان وتشكيل

سلوكه ، بل في إرغامه أحياناً وجبره على بعض الأمور. ومن هنا نرى الكاتب كثيراً ما تصبغ أعماله - وبخاصة القصصية - صبغة جنسية صارخة، حيث يتخذ من عنصر الجنس محوراً أساسياً تدور حوله القصة، أو محرراً رئيسياً تندفع به الشخصيات فيها. وكثيراً أيضاً ما يكون ذلك لا بهدف التحويل والتعليل ورد المسببات إلى الأسباب، وإنما يكون بهدف الرمز أو الإسقاط أو رسم معادل موضوعي لما يريد الفنان أن يقول عن أمر بعيد كل البعد عن موضع الجنس.

ولهذا، وللإنصاف، يجب أن يكون مفهوماً أن يوسف إدريس لا يستخدم عنصر الجنس - برغم اتضاحه في قصصه - استخداماً ساذجاً أو ترفيهاً أو تجارياً كما يفعل البعض. وإنما هو يستخدم عنصر الجنس استخداماً علمياً، حيث يوظفه إما لاستكمال تحليل نوازع النفس الإنسانية في موقف ما، وإما لرسم صورة قناعية صارخة في مقام التعريض بصورة أخرى مشابهة تستحق أن يشرب المثل لها، أو يرمز إليها بصورة أكثر حدة وإثارة...

سابعاً - تعدد الأبعاد: فنحن نرى بوضوح أن يوسف إدريس بسبب ماتقدم متعدد الأبعاد في أعماله الفنية. فالقصة الواحدة من قصصه مثلاً يمكن أن تؤخذ على ظاهرها، فنفهم باعتبارها تمكّي بطريقة فنية حادثة محلية وقعت في قرية أو مدينة. ومكائنها قد جاءت بقصد الإمتاع الفني أو الإنشاء الوجداني أو ما إلى ذلك...

كما يمكن أن تؤخذ القصة نفسها على أنها تجسيم لوضع عام أو خاص في بلدنا أو رمز له. وذلك بقصد التنبيه إلى هذا الوضع والدعوة إلى الإسهام في معالجته. انطلاقاً من الأخذ بالالتزام وتحمل المسؤولية... على أنه يمكن أن تؤخذ القصة نفسها على أنها تحليل للنوازع الإنسانية واستبطان للأعماق البشرية

عموماً ، وذلك بهدف الكشف عن عالم النفس والتعرف أكثر على حقيقة الإنسان .

وهكذا نرى أن كثيراً من قصص يوسف إدريس يمكن أن تؤخذ على أنها « حدوتة » محلية بسيطة. ويمكن أن تؤخذ على أنها قذيفة نصالية مركبة ، ويمكن أيضاً أن تؤخذ على أنها عملية تحليلية إنسانية هادئة متأملة . . .

ولكن الذى لاشك فيه أن كاتباً واعياً ملتزماً مثل يوسف إدريس لا يمكن أن يقصد إلى « الحواديت » ، بل لعله أيضاً لا يهتم بالتحليل والاستبطان لذات التحليل والاستبطان ، وأغلب الظن أنه يقصد أول ما يقصد ما يتفق مع إنسانيته ومصريته وعقيدته وتقدميته والتزامه .

ويمكن أن نأخذ قصة « بيت من لحم » شاهداً على ماتقدم من ملاحظات . وهى ببساطة وإيجاز - أرجو ألا يكون مغلا - تحكى حكاية أرملة فقيرة وبناتها الثلاث ، وقد عشن وحيدات بعد موت رب الأسرة ، فى حجرة واحدة ضيقة ، كان لا يدخل عليهن فيها من الرجال إلا ذلك المقرئ الكفيف الذى يأتى عصر كل يوم جمعة إلى حجرتهن ليرتل ماتيسر من القرآن .

وأستمر الحال على هذا سنتين ، ثم انقطع المقرئ لانهاء مدة الاتفاق بينه وبين الأم . وتنبه الجميع فى الحجرة فجأة إلى أن شيئاً مهماً وعظيماً قد غاب . فالمقرئ كان برغم ذوهلن عنه وعن قراءته يمثل شيئاً فى حياتهن ، وكانت عصاه لا تدق الباب وحده حين يأتى وإنما تدق كذلك أشياء أخرى ، لم يبتهن إليها إلا حين انقطع . ولذا اسندعينه من جديد . . . ونظراً لإدراكهن حاجتهن إليه بعد تلك الحادثة ، نشأ بينهن سؤال ، وهو : لماذا لا تزوج إحداهن رجلاً يملأ الدار - أو الحجرة على الأصح - ويصون من فيها . وانتهى النقاش بوجوب زواج الأم من المقرئ الضرير . وتزوجته بعد تمنع أمام البنات ، وبعد عرض

منها على البنات أن تتبرجه إحداهن ، وبعد رفض منهن إثباتاً ومراعاة للسن وأملاً في أزواج أنسب . . .

وانضم المقرئ إلى الحجرة ، وبرغم أن رزق من فيها زاد قليلاً ، قد نشأت مشكلة ، وهى كيف ينام الشيخ ، وكيف تتم المعاشرة الزوجية بينه وبين أم البنات ؟ ولكن الحل بدأ بتحشم الشيخ والأم أولاً بالدليل ، ومغادرة البنات للحجرة بالنهار . ثم رويداً رويداً أحس الجميع بأن المسألة طبيعية ، وذلك بحكم الألفة والعادة . وكون الشيخ زوجاً على سنة الله ورسوله .

وهكذا دبّت في الحجرة حياة ومرح بل وصخب أحياناً . وانزاح الصمت والحمد عن الجميع . حيث كانت الأحاديث تتوالى بعد العشاء وتتناثر الفكاهات ويغنى الشيخ مقلداً عبد الوهاب حيناً وأم كلثوم حيناً آخر . وبعد هذا كانت الأم تأوى إلى الفراش مع الشيخ . وأما البنات فكان ينمن ، عاماً مبشرات متباعدات ، يفهمن ويدركن ، ولكن مسمرات في مراقدهن .

وكانت الأم تقضى نهارها تغسل في بيوت الأغنياء ، كما كان الشيخ ينفق يومه بقرأى بيوت الفقراء . ولم يكن من عادته — أول الأمر — أن يعود إلى الحجرة ظهراً ولكن حين أرققه السهر بعد الزواج ، بدأ يعود ساعة الظهر إلى البيت ليستريح من ليل فائت ، وليستعد لليل مقبل .

ومع تردد دنهاراً في غياب الأم وقعت الواقعة وكان سببها — قبل عمى الفاعل — سكوت المقعول به . ثم تكررت الواقعة وتضاعفت المأساة مع البقيات ، وكان وراء الواقعة المكررة والمأساة المضاعفة سكوت آثم مجرم . . . ولنترك المؤلف يتحدث عن الشيخ والزوجة حين بدأت تعرف عدوانه الأول ولثم ابنتها الأولى معه : « وذات مرة بعد ما شبعنا من الليل وشبع الليل منهما ، سألتها فجأة عما

كان بها ساعة الظهور ، ولماذا هي منطلقة تتكلم الآن ومعتصمة بالصمت التام ساعتها ، ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن ، ولماذا لم تكن تضعه ساعتها ؟ كان من الممكن أن تنتفض هالعة واقفة صارخة . كان ممكناً أن تجن ، كان ممكناً أن يقتله أحد ، فليس لما يقوله إلا معنى واحد ، ما أغربه وأشعه من معنى .

ولكن غصة خائفة حبست كل هذا ، وحبست معه أنفاسها ، سكنت ، وهما الأول أن تعرف الفاعلة ، إنها متأكدة لأمر ما أنها الوسطى . . . ثم غرقت في حلالها الثانى ونسيت حلالها الأول - بناتها .

وعلى الإفطار كانت تماماً - كما قدرت - الوسطى ، فهي صامتة ، وعلى الدوام ظلت صامتة .

والعشاء يجئ ، والشيخ سعيد ، ومستمتع بنكت ويغنى ، ويضحك ، لا يشاركه إلا - الصغرى والكبرى فقط .

« وتأمل الكبرى ذات يوم خاتم أمها في أصبعها وتبدى الإعجاب به ، ويدق قلب الأم ، وتزداد دقاته ، وهي تطلب منها أن تضعه ليوم ، لمجرد يوم واحد لا غير ، وفي صمت تسحبه من إصبعها ، وفي صمت تضعه الكبرى في أصبعها المقابل .

وعلى العشاء التالى تصمت الكبرى وتأبى النطق . والكفيف الشاب يضحك ويغنى ويصخب . والصغرى فقط تشاركه .

ولكن الصغرى تصبح بالصبر والهم وقلة البخت أكبر . وتبدأ تسأل عن دورها في لعبة الخاتم . وفي صمت تنال الدور .

والخاتم بجوار المصباح . الصمت يحل فتصغى الآذان . وفي الصمت

يتسلل الإصبع صاحب الدور ويضع الخاتم . وفي صمت أيضاً يطفأ المصباح .
والظلام يعم . وفي الظلام تعمى العيون . ولا يبقى صاحباً منكماً مغنياً إلا الكفيف
الشاب ، فوراء صخبه وضجته تكمن رغبته . تكاد تجعله يثور على الصمت
وينهال عليه تكسيراً .

إنه هو الآخر يريد أن يعرف . كان أول الأمر يقول لنفسه : إنها طبيعة
المرأة التي تأتي البقاء على حالة واحدة . . . ولكن السؤال يباغته ذات عشاء :
ماذا لو نطق الصمت ؟ ماذا لو تكلم ؟ مجرد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه . .
ومن لحظتها لاذ بالصمت تماماً وأبى أن يغادره . . بل هو الذي أصبح خائفاً أن
يحدث المكره ويخدش الصمت . ربما كلمة واحدة تفلت فينهار بناء الصمت
كله . والويل له لو انهار بناء الصمت . الصمت الإرادي هذه المرة ،
لا الفقر . لا القبح ، لا الصبر ، ولا اليأس سببه . إنما هو أعق أنواع الصمت ،
فهو الصمت المتفق عليه أقوى أنواع الاتفاق . ذلك الذي يتم بلا اتفاق . .

والمقرئ الكفيف الذي جاء معه بذلك الصمت ، وبالصمت راح يؤكد
لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجته وحلاله وزلاله وحاملة خاتمته .
تتصابى مرة أو تشيخ ، تنعم أو تخشن ، ترفع أو تسمن ، هذا شأنها وحدها .
بل هذا شأن المبصرين ومسؤوليتهم وحدهم ، هم الذين يملكون نعمة اليقين ،
إذ هم القادرون على التمييز . وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك ، وهو شك لا يمكن
أن يصبح يقيناً إلا بنعمة البصر . ومادام مجرماً منه فيظل مجرماً من اليقين ،
إذ هو أعمى . وليس على الأعمى حرج . أم على الأعمى حرج ؟ . . لا .
فهذه القصة يمكن أن تفهم على أنها حكاية أسرة مصرية فقيرة فقدت
العائل ، وساقها الظروف الاجتماعية القاسية إلى أن صارت كومة ، بل بيتاً من
لحم طرى شهي ، ينهش فيه هذا الرجل الذي تزوج الأم . واستغل - برغم
عجزه وعاهته - بيت اللحم كله لإرضاء شهواته .

ويمكن أن تفهم القصة على أنها تحليل للنفس الإنسانية وما ينتابها من انحراف أمام قوى جبرية كقوة الجنس ، بحيث تخضع النفس لمتطلبات تلك القوة مسوغة خضوعها ، مانتمسه لستره أوهى التعلات .

على أنه يمكن أن تفهم القصة على أنها تجسيم رمزي لما دوا أكبر وأضخم وأخطر . وهو جريمة الصمت على الخطأ الكبير . والسكوت في مواجهة الجريمة البشعة ، والتواطؤ بالتسليم حيال ما يمس العرض وما في درجته من كل المقدسات . إن المؤلف يجعل الصامتين والساكتين على الباطل في مثل وضع هؤلاء البنات اللاتي تواطأن على أنفسهن فخسرت كل شئ . كما يجعل فارض الصمت والذل من نفس نوع هذا الإعمي الغائص في الآثام إلى نخاعه ، فهو مجرد حيوان لا يعرف إلا إرضاء شهواته وإشباع غرائزه . . وفيما سوى ذلك هو أعمى ، بل يضيف إلى عماء تعامياً عن مواجهة الحقيقة ، بل يستند إلى عماء — وهذا أفحش — في تسويق عدم مسؤوليته أمام الحقيقة ! .

بقيت كلمة أحب أن أهتمس بها للفنان المقتدر يوسف إدريس : ليتك يا صديقي تترك الأحاجي والألغاز في كل أعمالك ، مهما كان ذلك بدافع التقية أو البحث عن شكل جديد . فأنت ترتفع جداً حين تكتفى بالرمز القريب أو الإيحاء اللطيف وتترك لقارئك متعة الكشف بعد إعمال ذهن . . أما حين تتجاوز ذلك إلى الألغاز والتعمية فإنك تبتعد عن قارئك كثيراً وتكاد تنفصل . وفرق بين الارتفاع والانفصال ، وأنت سيد العارفين .

ثم ليتك يا صديقي تقرب — كما كنت قديماً — من الواقع المصري . ولا تبعد عنه جرياً وراء الواقع الإنساني من خلال مادة مصرية فحسب .

وأخيراً ليتك تخفف من حدة اللون الجنسي الذي يبدو صارخاً في كثير من أعمالك . فأنت مهما استخدمت عنصر الجنس استخداماً علمياً ، ففي كثير

من الأحيان تجعل القارئ يحس أن عنصر الجنس يكاد يـكـن أبرز خيط
النسيج القصصى عندك دون داع .

وأنت رجل متمكن ومتمرس وموهوب وغنى الأدوات ، فلا ضرورة للـحـدة
لون الجنس عندك . ولك حـبـى وتقديرى . .

أمين يوسف غراب

وأخراً أعماله « الساعة تدق العاشرة »

هذه الرواية تمثل مرحلة النضج بالنسبة إلى فن الكاتب العصامي الراحل أمين يوسف غراب . وهي لذلك تعكس أبرز سمات قصصه ، في الاتجاه والموضوع والأسلوب جميعاً . . ومن هنا يمكن أن يكون الحديث عنها ملخصاً لأدب كاتبنا المسهب ، ومجموعاً لأطراف فنه المتعدد السمات .

فأمين يوسف غراب من أبرز كتاب القصص الواقعي التحليلي ، ومن أشهر من عنوا بموضوعات العلاقة بين الرجل والمرأة ، أو كما يقال بموضوعات الجنس .. وهو من أهم من حاولوا تحليل ما يكتف تلك الموضوعات ويحركها من مشاعر وأحاسيس ودوافع نفسية بعيدة . . ثم هو من ألمع من اهتموا بوصف ما يرتبط بتلك الموضوعات من مواقف وأجواء وأحداث ، في كثير من التفصيل والتدقيق . كل ذلك لكي يقدم فناً صادقاً ، قد يضيف إلى متعة الفن وروعة الصديق ، هدفاً إنسانياً نبيلاً ، هو الكشف عن الضعف الإنساني ، وإمالة اللثام عن وجه دوافع الإثم وحوافز الخطيئة ! ! .

وقد قدم أمين يوسف غراب كثيراً من الأعمال القصصية ، التي تنزع هذه النزعة وتؤثر تلك الموضوعات وتتخذ هذا الأسلوب وتقصد إلى هذا الهدف ، وذلك على تفاوت في حظ كل عمل من تلك العناصر بطبيعة الحال . فهو قد قدم — خلال أكثر من ربع قرن — أعمالاً قصصية شتى ، بين قصص

قصار وروايات طوال ، ومعظمها يبرز في نسيجه الفني هذه الخيوط السالفة الذكر ، حتى لتكاد تخفى ماسواها من خيوط . . ولعل عناوين مجموعات قصصه وأسماء رواياته يوحى بذلك من أول وهلة ، فللمؤلف « نساء في الليل » و « نساء في حياتي » و « أرض الخطايا » و « شباب امرأة » و « الأبواب المغلقة » و « هذا النوع من النساء » و « يحدث في الليل فقط » . . إلى غير ذلك من أعمال عديدة خلفها كاتبنا الخصب .

وبرغم أن هذه الرواية الأخيرة تحمل عنواناً لا يوحى بهذه النزعة ، وهو « الساعة تدق العاشرة » فإنها تسير في نفس الطريق وتأخذ نفس الطابع ، بلى هي — كما قلت — تمثل مرحلة النضج لفن الكاتب الذي تتضح فيه تلك السمات التي سلف الحديث عنها .

فهذه الرواية تحكى قصة صراع بين الفضيلة والذبللة ، بين الطهارة والدنس ، بين الرجل الذي يحاول أن يحتوى بالدين والخلق ، والمرأة التي تستخدم أسلحة الإغراء وتنصب شرك الأذنة .

فمحمد أفندي الشربيني يجد نفسه وحيداً بعد موت والده المفتش العام للرى بالوجه البحرى ، وبعد موت والدته في أثر الوالد ، وعدم وجود أقارب يسندون وحدته أو يخففون صدمته . كما يجد الفن نفسه عاطلاً غير مؤهل . لأن المرض لازمه في طفولته وصباه وصدر شبابه ، مما حمله على عدم متابعة الدراسة ، ووقف به عند مرحلة « ساقط ابتدائية » . ثم يجد صاحبنا نفسه بعد ذلك أدنى إلى الفقر وأقرب إلى الحاجة ، حيث لم يترك له والده إلا أثاث المنزل وعربة مستعملة ، مما جعله يفكر جاداً في تدبير مصدر للرزق . . وانتهى به التفكير إلى استخدام العربة ، بتسييرها كعربة أجرة بين طنطا — موطنه — وبعض القرى المجاورة . ولكن هذا الطريق جر عليه كثيراً من المتاعب ، كان في مقدمتها الاختلاط بطبقة العاملين في ميدان السيارات ، والاضطرار إلى

الجلوس معهم فى مقهى بلدى كانت تديره امرأة لعوب ماكرة ، هى فى نفس الوقت شقيقة السائق الذى يعمل على سيارته . فقد كانت هذه المرأة ترسم الخطط للإيقاع بالشربىنى لكى تستول على عربته ، وكان هو - لتدبته وخلقه وكريم نشأته يبتعد عنها ويصدها ، وأخيراً آثر أن يترك لها طنطا ويهاجر إلى القاهرة حيث سَير عربته « تاكسى » يقوده بنفسه .

وأحس الشربىنى بقسوة العمل وكثرة مشكلاته - وخاصة تلك التى تسببها السيارة القديمة - فافتنع بالتخلص من سيارته والعمل كسائق عند بعض الأسر فى القاهرة . . وبعد لأى عمل عند سيد طيب وسيدة طيبة ، وأحس أنه سوف يستريح من التشرذ الذى عانى منه الكثير ، ولكنه فوجئ بعد قليل بإنهاء خدمته دون سبب واضح أو تبرير مقنع . ثم عرف أخيراً من بواب المنزل أن رب الأسرة خاف من وسامته على بناته . . وبعد عناء طويل وفق الشربىنى إلى عمل عند أسرة أخرى ، رجاها وكيل وزارة مهيب أنيق ، وسيدتها امرأة كريمة فاضلة . فأحس بالاطمئنان ، لأن هذه الأسرة لم تكن لها بنات يخاف عليهن كالأسرة السابقة . . ولكن الشرجاء هذه المرة من ناحية أخرى ، فقد كانت فى البيت خادمة جميلة ذكية خبيثة تسمى « كوثر » . وقد فاجأت الشربىنى ذات يوم وهو يصلح السيارة فى موقفها بالبيت ، وراحت تستدرجه بمجسدها تارة وحديثها تارة ، حتى استجاب لموعده ضربته له ، كى يلتقيا عند سور حديقة الحيوان . . وبعد تردد شديد ، وبعد مغالبة للنفس ، ارتدى الشربىنى أحسن ملابسه ، وخرج قبيل الموعد المضروب ، وذهب إلى المكان المحدد ، ووقف فى انتظار كوثر . وفى الموعد المضروب لم تأت الفتاة ، وإنما أقبلت سيارة الأسرة يقودها سيد البيت وبجانبه زوجته . وما إن وقف أمام الشربىنى المبهوت حتى رى إليه بما يستحق من أجر ، وشفع ذلك بكثير من السب والتأنيب ، على هذه الخيانة الشنعاء التى أراد بها أن يبعث بجرمة البيت .. وعرف

الشربيني فيما بعد - من البستاني الذي يعمل عند هذا السيد - أن رب البيت كان يحب « كوتر » ويغار عليها وأنه رأى في السائق الجديد من يمكن أن يكون منافساً له في تلك الخدمة ، فدبر هذه الحيلة معها لكي يبرطرده أمام الروجة الطيبة !

وبعد ستة أشهر من الحرمان والضنى ، اهتدى الشربيني إلى عمل عند أسرة أخرى ثرية مرفهة ، تسكن قصراً بمصر الجديدة ، وكانت هذه الأسرة مكونة من سيدة وثلاث بنات ، أما الأم فهي امرأة بترملة فوق الأربعين ، ولكنها جميلة رائقة ، وتبدو طيبة حنونة ، واسمها « أنوار هانم » . وأما البنات فهن اثنتان مطلقتان برغم أنهما في عمر الزهر ، وهما لاتبقيان في القصر كثيراً ، ولا في القاهرة كلها ، وإنما تعيشان أكثر الوقت في الضيعة ، واسم إحداهما « مرفت » ، واسم الأخرى « زهراء » . . وأما البنت الثالثة فكانت أصغر الجميع وأرق الجميع ، وكانت لا تزال طالبة بمدرسة مصر الجديدة الثانوية ، وكان اسمها « نفين » . . وهناك في القصر غير هؤلاء « عبد الحميد أفندي » مدير أعمال صاحبة القصر ، ثم « فاطمة » الخادمة اللعوب ، و« عم إسماعيل الجنائبي » الرجل العجوز الطيب العارف ببواطن كثير من الأمور المتصلة بهذه الأسرة . .

وبعد التحاق الشربيني بالعمل في هذا القصر ، طلبت سيدهة ألا يبيت كل ليلة في منزله بالروضة ، وأن يعيش مع الجميع في القصر ، وحتى يستطيع الذهاب بنفين كل صباح إلى المدرسة دون أن يكلف نفسه مشقة التبكير والقدوم من الروضة . . وراحت بعد ذلك تسبق عليه من العطف والرعاية والحنان في مسكنه ومأكله وكل شئونه ، ما بلغت النظر ، وخاصة نظر فاطمة الخادمة ، التي كانت تعرف من ألاعيب النساء وكيدهن الكثير ! ! وكانت فاطمة هذه تطمع في الشربيني وتكثر من ملاحظته والتعرض له ، أما هو فقد كان يصدّها ويفر منها ما استطاع .

وتجاوزت السيدة أنوار حد الحنان والرعاية إلى مرحلة الإغراء ، فقد استدعته مرة إلى مجلسها بالحديقة لتسأله عن بعض الشؤون الثقافية ، وبدأت أمامه شبه عارية بحجة أنها تأخذ حمام شمس . ثم تتابع هذا الإغراء ، والفتى يصد وينأى . كل ذلك وفاطمة ترقب وترصد ، حتى تحولت المسألة إلى منافسة خفية بين السيدة والخادمة على السائق الشربيني .

وخلال ذلك كانت عاطفة الفتى تتجه بتقدير ثم حب إلى نفين ، تلك البنت الصغرى التي كان يوصلها يوماً إلى المدرسة ويعود بها منها ، والتي قام بتعليمها قيادة السيارة في طريق المطار ، فجذبتة نحوها بكثرة الخالطة وبما كانت تتحلى به من روح إنساني عذب وأدب رفيع جم وعطف ملائكي غامر . . ثم تأججت تلك العاطفة حين أصاب نفين مرض احتجزها مدة . وجعل عبد الحميد أفندي يبكي وهو يحدث الشربيني عنها . .

وكان الشربيني قد عرف من « عم إسماعيل الجنايني » بعض أسرار تلك الأسرة ، وعجز عن معرفة البعض . عرف أن السيدة أرملة أحد البشوات ، الذي كان غنياً ووزيراً عدة مرات : كما عرف أن هذا الباشا قد تزوج تلك السيدة وهي مطلقة ، بعد أن فتن بحالها وتمنى أن يحصل عليها بأي ثمن . وأن الذي سعى في جمع شملهما هو عبد الحميد أفندي الذي كان في الأصل كاتب أنفار ، فرق بسبب جهده في هذا الشأن حتى أصبح مدير الأعمال ، وصار الرجل الأول في القصر بعد وفاة الباشا . . أما سرحاية الأسرة في هذا البذخ فلم يعرف ، وأما سر طلاق البنين وابتعادهما كثيراً عن البيت والقاهرة كلها ، فكذلك لم يكشف . وأما وضع عبد الحميد أفندي بالضبط ، وهل هو مجرد مدير أعمال أم شيء أكثر ؟ فهو أيضاً قد بقي في ط الكتمان ، ولم يستطع الشربيني استدراج عم إسماعيل لإماطة اللثام عنه . .

وواصلت « أنوار هانم » نصب شراكها حول الشريينى ، حتى اشترت له الملابس الفاخرة والحلل الغالية . . ثم طلبت إليه أن يذهب بها إلى الهرم ليلاً . وهناك فى الظلام صارحته بحبها . بل راودته عن نفسه . فرفع يده دون أن يحس وصفعها . . ثم عاد بها إلى القصر ، وهو موقن بالفصل من العمل ، إن لم يكن الليلة ففى الصباح على أكثر تقدير . .

ولكن الصباح جاء ولم يفصل ، بل طلبت إليه السيدة أن يصحبها بالعربة إلى خارج القصر لقضاء بعض الشؤون . . وصارحته بأنها لم تغضب لما حدث ، وسألته عن سبب تباعده ، وحين أخبرها أنه يكره الحرام ، عرضت عليه ما يذلل هذه العقبة ، وهو زواجهما على سنة الله ورسوله . . ومالبث أن صحبته إلى منزل صديقة لها تسكن حى الدقى وتسمى « سيادات هانم » ثم أحضرت شاهدين ، وقدمت إليه عقد زواج عرقى ، وطلبت إليه التوقيع ، فصار - فى زعمه - زوجاً شرعياً .

وبعد ذلك جهزت بنفسها مسكنه المتواضع بالروضة ، حتى يصلح عشاء لهذه الزوجية العجيبة ! ! ثم أعلنت أنها سوف تسافر إلى الإسكندرية لمدة أسبوع ، كما أعلن الشريينى - بترتيبها - أنه سيسافر إلى بلده طنطا مدة غياب « الهانم » . والتقى الصياد والفريسة فى مسكن الروضة طيلة الأسبوع . ورتبا بعد ذلك لقاءتهما كل يوم خلال فترات الضحى بعد ذهاب نيفين إلى المدرسة ، وفى الليل بحجة أن السيدة تريد رؤية بعض الأفلام أو زيارة بعض الصواحب .

وفجأة ، وبينما الشريينى فى حجرتة ليلاً متهاكاً مهدماً مكدوداً ، أقتحمت عليه الحجرة فاطمة الخادمة ، وراحت تسبه وتلعنه وتعلن أنها ستفضح أمره ، فقد عرفت كل شئ عن علاقته بالسيدة « أنوار » وأهاجها صده لما وإقباله على سيدتها . . وعبتاً حاول أن يسكتها فلم تسكت إلا بعد أن استجاب لنزواتها التى جرتة إلى اقتراف إثم جديد .

وفي ليلة أخرى فُتح عليه الباب ليلاً ، وإذا بنفين ، وقد جاءت تستنجد به وتعلن أن « الهانم » قد قررت إلحاقها بمدرسة « داخلية » حين أحست بمنافستها في حب الشربيني . ثم كشفت نيفين عن بقية المستور من أمر هذه الأميرة ، فقالت : إن « أنوار » ليست أمها وإنما هي زوجة أبيها . وأن هذا الأب هو عبد الحميد أفندي الذي تزوجته « أنوار » بعد وفاة الباشا لتستر وراءه وترتكب ما تشاء من موبقات . وقالت أيضاً : إن ابنتها طلقنا بسبب انحرافهما وانحراف الأم ، وأنهما تعيشان في بيروت ، حيث تدبران مرقصاً يحمل اسم الأم « أنوار » .

وهنا أيقن الشربيني أنه قد تزوج امرأة متزوجة ، وأنه مغفل كبير قد استدرج إلى الحرام باسم الحلال ، فقرر أن ينفصل عن هذه الأفعى فوراً وإن جاع . . وفي الصباح خرجت معه السيدة بالعربة ، فأخبرها بكل ما عرف وطلب إليها أن تسلمه الورقة التي بينهما حالا . وهددها بفضح أمرها إن لم تفعل . فوافقت ، على أن يكون تسليم الورقة في بيته ليلاً . ثم جاءت في الموعد المضروب . وقد وضعت الورقة في صدرها ، ثم أصرت على أن يكون الفراق بعد لقاء جسدي أخير ، حتى يحملها دائماً ذكرى جميلة ! ! ووافق الشربيني مخافة حماقة هذه المرأة وخشية تنفيذ تهديداتها له بالفضيحة . وبرر هذا بأنه قد تلوث بعضه فلا بأس من تلوث آخر ، وأنه قد اقترف إثماً ، فلا ضير من زيادة إثم جديد ، وذلك في سبيل إنقاذ بقية روحه من التلوث ، وبقية صحيفته من الآثام . . ورضخ لنزوة المرأة ، وأخرجت الوثيقة وأحرقها ، وبينما هما لا يزالان في الفراش عاريين ، اقتحم عليهما المخدع البوليس مع عبد الحميد أفندي ، ليثبت جريمة الحيانة الزوجية وحالة التلبس واقتيدا إلى قسم الشرطة ، ثم زج بهما في السجن .

وبعد ثلاثة أيام جاء عبد الحميد أفندي إلى الشربيني في سجنه باكياً

معتذراً ، راجياً منه الابتعاد عن نيفين اتقاء لشر الشرسة « أنوار هانم » التي تعلم أنها وراء نفور فحلها منها ، وأنها هي المنافسة الحقيقية فيه . . فوجد الشريفي عبد الحميد أفندي بتنفيذ ما طلب ، ثم خرج من السجن بعد تنازل الرجل عن حقه كزوج . . وذهب إلى بيته في الروضة يجر أقدام مجرم وأذبال دنس . . وفي حجرتة تطلع إلى نفسه في المرأة وأخذ يصرخ ، وأخذت الساعة تدق في برجها القديم فوق أحد أبنية الروضة ، واختلط صراخه المخبون بدقات الساعة المشومة ، التي كانت دقائقها ترتبط دائماً بكارثة أو حادثة غير سارة . . وفجأة سمع صوت شيء يسقط في حجرتة ويرتطم بالأرض ويتحطم . .

وهكذا نرى أن موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة - أو موضوع الجنس - هو العنصر الأساسي في مادة الرواية . وقد سار الموضوع في مراحل مختلفة ، تمثل كلها مطاردة المرأة للرجل أو تصديها له . فأولا طارده صاحبة المقهى في طنطا ، ثم طارده كوثر الخادمة المنافسة ، وأخيراً طارده « أنوار هانم » حتى انتهت به إلى السجن والتحطم . كل هؤلاء بالإضافة إلى نيفين التي عرض له حبها أو تعرضت له بهذا الحب ، فلعبت دوراً مهماً في دفعة إلى تلك النهاية ، دون أن تدري . . وقد لا ينسى في هذه السلسلة الطويلة من النساء ، هؤلاء البنات الطيبات ، اللاتي كن سبباً في طرده من العمل عند والدهن لجرد أنه فني وسم وفيه « الطمعة » ، وأن البنات حيلات « فائرات » كما تقول الرواية على لسان بعض الشخصيات . .

وليس يخفى هذا التناول الواقعي ، الذي يبدو أكثر ما يبدو في رسم التضاريس التي تحدد مجرى حياة البطل وترسم مستقبله وتحدد نهايته ، فقد نشأ المؤلف نشأة متدبنة وجعله يفشل في دراسته بسبب مرضه ، وصوره وسيما ، واختاره فقيراً محتاجاً ، ووضعه بكل تلك الجوانب في مواجهة ظروف القاهرة تناقض

ما اتسم به البطل من صفات ، بل من شأنها أن تدخل معها في عراك . .
 كذلك ليس يخفى هذا الأسلوب التحليلي الذي يتمثل أكثر ما يتمثل في
 سبر العالم النفسى للشخصيات وبخاصة البطل . ويبدو ذلك بوضوح في هذا
 الصراع النفسى الذى أخذ أحياناً شكل الحوار الداخلى الحاد ، حيث يوشك
 البطل أن ينقمهم ، ويدور بين شطريه حوار درامى حاد ، فعقله يرفض وقلبه
 يقبل ، أو ضميره بأبى ورغبته تسعى ، أو تدينه ينهى وظروفه تسوغ . .

وقد رسم المؤلف كثيراً من المواقف والأجواء ، وقدم عديداً من الصور
 التى تخدم فكرته وتعمق الإحساس بها ، وتجعل تطور الأحداث مقنعاً في
 الغالب ، كما تجعل تصرف الشخصيات مسوغاً في الأعم . وأهم مافى ذلك
 استخدام عنصر الإثارة الجنسية . وهنا يُذكر للكاتب بالثناء أنه لم يستخدم
 الإثارة الجنسية لمجرد ملء الرواية بالمغريات والمشهيات ، وإنما أستخدمها موطناً لإياها
 في خدمة الرواية وتطور أحداثها ومسيرة أهم شخصياتها وهو البطل . . فالمؤلف
 حين يصف جسم كوثر فيجعله فاتناً ويجعل الثوب ملتصقاً به ويتحدث عن
 بعض الثقوب في هذا الثوب ، بحيث تم عن أجزاء مثيرة ، مثل منقار العصفور
 الذى قال المؤلف إنه كان يطل من ثقب في الصدر - أقول حين يفعل المؤلف
 ذلك لا يفعله إلا لكى يضع كل هذه المغريات في مواجهة الشريين المتدينين
 النافر من المغريات ، وذلك حتى يسوغ ضعفه فيما بعد ، ورضوخه لتوريط
 هذه الخادمة اللعوب . . وكذلك حين يتحدث المؤلف عن جسد أنوار هانم ،
 ويصف بشرتها وقد عرت فخذها وأجزاء أخرى من لحمها ، لا يفعل ذلك
 إلا لأن الموقف كان إغراء خالداً للرجل الذى تنصب له الشراك لكى
 يقع فريسة للإغراء ، ويسقط ضحية للمرأة الخاطئة . . ومثل هذا يقال في
 وصف فاطمة وغيرها من وصف المؤلف أجسادهن وصفاً فيه ظلال الجنس . .

ولأن المؤلف لا يريد الإثارة أساساً ، ولا يقصدها لذاتها ابتداء .
 نراه في المشاهد التي تمتلئ فعلاً بالجنس يؤثر الرمز أو التلميح أو الإيماء الفني
 النظيف . مما يحول المشهد إلى شيء مهذب غير خارج عن الأدب ولا جارج
 للمشاعر . . ومن ذلك مشهد لقاء الشريينى بأنوار في مخدعه بعد زواجها منه
 زيفاً . فقد حدثنا المؤلف في هذا الموقف الحساس عن « كوب الماء الذي
 يروى الظمأ » ، وعن « الغصن المحمل بالثمار » وعن « الجسد المثقل بالكنوز
 وعن « قطف العنقود » و « أكل الفاكهة كلها » وما إلى ذلك مما ينقل الإحساس
 بالمطلوب التعبير عنه دون خدش للحياء

ومن ذلك أيضاً موقف تورط الشريينى مع الخادمة فاطمة بعد أن هدته
 بفضح أمره مع سيدتها إن لم يستجب لنزوتها . فقد عبر المؤلف عن ذلك
 الموقف الحساس أيضاً بقوله على لسان البطل : « كانت الدوامة عميقة الغور . .
 بحيث أنها جرفتني . . ابتلعتني . . رحت في الظلام أرى صوراً مجنونة . . مسعورة . .
 كان القصر قد نسل في الليل من ثقوب الأسلاك الضيقة . التي وضعت على
 النافذة لمنع البعوض والذباب . وانقطع نور على الحائط في دائرة كبيرة ،
 دائرة كأنها مائة بجبات الماس . كانت هذه الدائرة تتبدى لنا في الظلام كأنها
 شاشة صغيرة ترتسم عليها خيالات فيلم داعر ، يجب إعدامه . حتى لا يراه
 أحد . . كانت الصور تنداخل في جنون وتتشاك في هوس . كانت تتبدى
 لعيني أحياناً كخيالات فرسان تنصارع في معركة حامية الوطيس . كخيال
 لاهئة يكر ويفر بها فرسان مجنونون . وأحياناً كانت كوحوش ضارية تفتك
 بالفريسة وتنهش لحمها . . كان كلانا يريد أن يكون هو الأقوى . هو
 الأعز . . لم تحتل عيني الرؤية فأغمضتها ، أو لعل فقأتها ، لأنني لم أعد
 أرى شيئاً ولا حتى نفسي . . ظلت المعركة حتى الفجر . . في الصباح نهضت
 خزيان أجرد أذبال الهزيمة . . »

ومن مظاهر التوفيق كذلك في هذه الرواية استخدام الأوصاف الجاذبية استخداماً بنائياً ، يدخل في صميم المواقف ، ويرمز إلى بعض السمات ، ويوحى بعض الإيماءات . فمثلاً حين يتحدث « عم خليل » البستاني عن بعض الشخصيات الدخيلة في الأسرة ، نراه يميل على بعض النباتات الضارة فيبحثها بالمقص . . وحين يكون حديثه عن نيفين الفتاة البريئة الطيبة ، نراه يميل إلى زهرة « الست المستحبة » ملاطفاً حانياً . . وأبرز ما في هذا الجانب الوصفى الراز ، استخدام المؤلف للمرأة التي راح الشربيني ينظر إليها ويهرخ ، ثم جعلها تسقط دون أن يصرح بأنها هي التي سقطت وتحطمت ، ليجعل التصور جامعاً متشعباً هائلاً ، بحيث يشمل المرأة والخيال الذي فيها والحقيقة التي تعكس الخيال ، وهو الشربيني نفسه ، بكل تاريخه وأخطائه ومبادئه وحياته جميعاً ..

تلك أهم الجوانب المشرقة في الرواية . وهناك بعض الجوانب التي تؤخذ على هذا العمل ، وكان من الممكن ألا تشوبه .. ومن هذه المآخذ : عدم تسويق بعض الأحداث الرئيسية ، بحيث جاءت في الرواية غير منطقية أو على الأقل غير مقنعة بالقدر الكافي .. ومن تلك الأحداث تحول محمد أفندي الشربيني من شاب ابن ذوات ، إلى سائق عربة عند بعض الأسر ، أو إلى خادم كما يسميه المؤلف في كثير من الأحيان . فالرواية تقدم هذا البطل أولاً ابن أسرة غنية ، حيث يعمل أبوه مفتشاً عاماً للرى في الوجه البحري ، وحين تسكن أسرته قصرًا في طنطا ، وحين يعمل في هذا القصر كثير من الخدم . . ثم تقدم الرواية ثانياً . - وبسرعة - فقيراً عاطلاً ضائعاً وحيداً محتاجاً سائقاً بل خادماً . ولا يستغرق هذا التحول إلا سطراً قليلة من الرواية . وهي على قلتها لا تقدم تسويقاً لهذا التحول العجيب السريع . فليس بمعقول أن شاباً كهذا ، برغم مرضه الذي أقعده عن إتمام دراسته ، وبرغم موت

والده وأمه ، يُترك هكذا دون أى سند أو مورد أو عمل ، إلا أن يرتزق من عربة أبيه ، ثم من عمله سائقاً . فأين معاش الأب ؟ وأين مكافأته ؟ وأين رؤساء أبيه أوزملاؤه إذا لم يوجد أقارب أو أرحام ؟ ألم يكن المعقول أن يلحق هذا الشاب بعمل فى تفتيش الرى ، حتى ولو كان عامل تليفون ؟ أتنحلى كل الأطراف الرسمية وغير الرسمية هكذا عن الشاب ببساطة ؟ ماأظن أن ذلك يحدث إلا على سبيل « التفصيل » الذى أرادته المؤلف ليستدرج البطل إلى تلك النهاية « المرسومة » . .

ومن المآخذ التى تتصل أيضاً بعدم تسوية بعض الأحداث الرئيسية ، تمامك كمل النساء اللاتى صادفهن الشربينى عليه ، ورغبتهن فى الظفر به . من أول صاحبة المقهى فى طنطا ، إلى السيدة أنوار بمصر الجديدة ، وبين هاتين كواثر المتآمرة ، وفاطمة الطامعة ، ونفین العذراء الطيبة . . كل هذا برغم أن الشربينى — كما قدمه المؤلف — لا يملك من المواهب أو المؤهلات إلا التدخين والطبيرة والوسامة والفقر . . حتى الثقافة التى جعله المؤلف يلم بشئ منها عن طريق الاطلاع الشخصى وهواية كتب الأدب ، أراد المؤلف للبطل أن يخفيها عن الناس . لماذا إذن كان مؤهل الشربينى لكل هذه الجاذبية ؟ إنه لم يكن ممتازاً ولا حتى عادياً فى شئ قط . ولكن الكاتب شاء برغم ذلك أن يجعله مهوى قلوب النساء وموضع طمعهن وتمالكهن . إما حباً وإما اشتهاً . . وذلك أيضاً « تفصيل » ملفق و « رسم » غير دقيق .

ثم من المآخذ التى توجه إلى الرواية كذلك سلبية البطل سلبية معيبة منفرة ، لا تحمل على التعاطف معه كثيراً . فهو عاجز دائماً عن مواجهة المشاكل . وهو كثير البكاء فى كل أزمة ، ثم هو متورط أخيراً ببلاهة ، وواقع بسذاجة فى الشباك التى حيكت له . . ومهما كانت الظروف التى أحاطت به ، فقد كان من الممكن أن يقاوم ويصمد ويحسن التصرف ويحفظ كرامته من أن تمتن

فى سبيل أى شىء حتى ولو كان لقمة العيش ، التى جعله المؤلف يهون كثيراً ويذل ويسف كثيراً بسببها . . .

ومرة أخرى ، هذه الثقافة التى خلعها عليه المؤلف ، لم يفد منها أية فائدة . اللهم إلا فيما يتعلق باستعراض مكاييد النساء فى التاريخ ، ومقارنتها بمكاييد البيئة التى تحيط به . ولست أدري لم جعل المؤلف بطله هذا السلبى المتهافت البكاء المتورط يقرأ كثيراً من كتب الأدب ، وخاصة أدب القصص ؟ إن المفروض أن يفيد القارئ مما يقرأ ، وأن تدخل ثقافته فى تشكيل نوع تضرافته وتوجيه سلوكه ، الأمر الذى لم نجد له أثراً عند صاحبنا الشريفى . . .

وبعد ، فلعل الكاتب الراحل كان فى كثير من الأحيان يتأمل ذاته وهو يرسم شخصية بطله . ومن هنا جعله سليل أسرة كريمة ، ثم جعله لم يتم تعليمه ، وأخيراً جعله يكلف بالقراءة فى كتب الأدب وبخاصة أدب القصص . . . وليت المؤلف لم يكتف بهذا القدر من استبحاء شخصيته هو ، وليته جعل هذا البطل مثله أيضاً فى صموده وإيجابيته ونجاحه وتغلبه على أقسى الظروف . إذن لحدد حياة هذا البطل مسيرة أكرم ونهاية أفضل ، فقد كان الكاتب رحمه الله - بعكس بطله - مثالا للبطل الإيجابى الناجح ، فى رواية أتقن بناءها صانعها الأعظم .