الفصل الثاني

الشعر وتطوره

١

استمرار التقليد

كان الشعر يجرى في مصر في أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر على الصورة السيئة التي كان يجرى عليها في أثناء العصر العثماني، وهى صورة رديئة مسفة سواء في الأغراض والمعاني والأساليب، أما الأغراض فكانت ضيقة تافهة، وكانت المعاني مبتذلة ساقطة، وأما الأساليب فكانت متكلفة، مثقلة بأغلال البديع وما يتصل بها من حساب الجمل الذي كانوا يؤرخون به حوادث شعرهم وقصيدهم.

ولم يكن أما الشعراء مثل فنية عليا يحلمون بها، إنما كل ما كان يحلم به الشاعر أن يتعلم فن العروض وصياغة النظم ثم يعالج هذه الصناعة على نحو ما يعالج طلاب المدارس الثانوية تمارين النحو والبلاغة، فشعرهم أشبه ما يكون بكراريس التطبيق، ليس فيه روح ولا حياة ولا عاطفة حقيقة أو شعور، وإنما فيه المحاكاة والتقليد.

ونحن حين نقرأ هذا الشعر الآن لا نقرؤه لنجد فيه متعة أدبية، ولا لنغذى عواطفنا ومشاعرنا ولا لنزيد من ثروتنا الذهنية، وإنما لنؤرخ طوراً من أطوار حياتنا الأدبية. وكان المظنون أن يتغير شعراؤنا منذ الحملة الفرنسية ومنذ أخذنا نتصل بالحياة الغربية ونكون لأنفسنا حياة عقلية جديدة، ولكن يظهر أن هذه الحياة لم تتعمق إحساس الشعراء، فظلوا في حياتهم الفنية مع القديم، وظلوا يحجلون في هذه السلاسل الممقوتة من البديع الذي لا تقبله النفس، ولا يطمئن إليه الذوق، ولا يأنس له العقل، لأنه لا يحوى معنى،وإنما هو زخارف لفظية تخنق الشعور، وتقتله قتلا.

وقد أخذت مصر مع أوائل القرن التاسع عشر في النهوض، ولكن محمد على وجه هذا النهوض غلى العلم والفن التطبيقي ولم يعن بالشعر و الشعراء، فقد كان تركيا في ثياب مصرية بل لقد كان تركيا في ثياب تركية، فكسد الشعر في سوقه وسوق خليفتيه:عباس وسعيد، وأيضاً فإنه قتل الروح المصرية الناشئة، ونقصد الروح القومية، فلم تتفتح عيون المصريين لعهده على حياة كريمة.

ومن أجل ذلك لم يتحرر، في رأينا، الشعر المصري من قيوده الغليظة، إذا لم توجد بواعث تدفعه إلى هذا التحرر، لا بواعث من قبل حرية قومية ولا من قبل حرية شخصية، فإن المصريين أخذت أراضيهم، إذ ألغى محمد على الملكية الزراعية إلغاء تاماً، وسخرهم في الأرض يفلحون ويزرعون، وكأنهم ليسوا أكثر من أدوات تستغل لضرائبه ورغباته.

ومعنى ذلك أن المصريين لم يفرغوا لحياة روحية أو بعبارة أخرى لحياة أدبية،فقد كان الحاكم يضيق عليهم في الرزق، ولم يكن يتيح لهم ما ينبغي من حرية، فطبيعي أن لا تنهض حياتهم الفنية حينئذ لأنها لا تزال تسير في نفس الدروب والمسالك الضيقة التي كانت تسير فيها في أثناء الحكم العثماني، ولا يزال الشعراء يشعرون بكثير من الضنك والفقر والبؤس.

ولا بد لجودة الإنتاج الأدبي أو لنهوضه أن ييسر لأصحابه شئ من لين العيش ويسر الحياة، وشئ من الحرية الفردية التي ترد إليهم كرامتهم، وتشعرهم أنهم إحياء، وهي حرية تستمد من حرية الشعب نفسه تلك الحرية التي تمكنه من تحقيق آماله ومطامحه واعتداده بوجوده، فيحس كل شخص أنه يعيش معيشة كريمة، ويتعاون مع مواطنيه في بعث الحياة في كل مرفق وكل شأن من شئون أمته.

وقد حقق محمد على لمصر كثيراً مما كانت تحلم به في السياسة والعلم،ولكنه لم يكن يريد بذلك مصر، إنما كان يريد شخصه ومطامعه في تحقيق إمبراطورية ضخمة، فلم تكن مصر هي الموضوعة نصب عينيه، إنما كانت أحلامه هي التي تدفعه إلى النهوض بالجيش وإعداد حياة علمية من أجله.ولذلك لم يحقق للمصريين حرياتهم الفردية والسياسية، ولا حقق لهم رخاء مادياً، ينتهي بهم إلى رخاء أدبي، فوقف الأدب ووقف الشعر معه عند حياة جامدة خاملة.

واقرأ في دواوين الشعراء الذين عاصروا محمد على وعباساً الأول وسعيداً من مثل إسماعيل الخشاب والشيخ حسن العطار والشيخ محمد شهاب الدين والسيد الدرويش، فلن تجد سوى صور لفظية قد تدثرت بثياب غليظة من محسنات البديع، ولن تجد شعوراً ولا عاطفة.وفيم الشعور والعاطفة وكل شئ في الحياة المصرية خامد هامد؟ لقد تبلدت الحياة، ولم تصب فيها تيارات قومية ولا نفسية جديدة، فجمد الشعر والشعراء، ولم يعد هناك إلا التقليد،وهو تقليد قاصر يقف عند النماذج العثمانية وما يقترب منها، تقليد يشهد بقصور الأدب وضعف الذوق والعجز عن التعبير الحر الصادق.

وعن أي شئ يعبر الشاعر وكل ما يتصور من الشعر أنه نظم لمعان معروفة، وكل ما له من فضل تكديس ألوان البديع بل أثقاله، وإضافة أثقال جديدة من مثل أن ينظم الشاعر قصيدة من حروف معجمة أو مهملة أو تقرأ أبياتها من آخرها إلى أولها على نحو ما تقرأ من أولها إلى آخرها، أو ينظم قصيدة تأتلف من أوائل الحروف في أبياتها أبياتاً أخرى، أو يستخرج منها تاريخاً بحساب الجمل.

وليس وراء هذا جميعه إلا الفساد، فقد أصبح الشعر حساباً وأرقاماً وتمارين هندسية عسرة الحل، فإن ترك ذلك الشاعر فإلى الاقتباس والتضمين والتشطير والتخميس لقصائد معروفة. وليس للشعار من فضل في هذا العمل إلا أنه يجرى كلاماً على آلات العروض والقوافي، وهو كلام مفكك، إذ يرص الشاعر الألفاظ على نحو ما يصنع عمال المطابع، فتتألف صناديق من الحروف، ولكن لا تتألف أبيات من الشعر، وإنما تتألف ألعاب بهلوانية.

ولا تستطيع في أثناء هذا العبث أن تقرأ معنى مبتكراً، بل لا تستطيع أن تقرأ لفظاً جميلا، فتلك مرتبة عليا كانت تستعصي على الشعراء في ذلك الحي. ومن الغريب أن معاصريهم مع هذا الإسفاف كانوا يعجبون بهم، لأن الذوق الفني كان واحداً، وكان هذا الذوق عند الشاعر ومن يستمعون إليه لا يقوم الشعر تقويماً صحيحاً، إذ كان يقومه بمقدار ما يتضمن من أغلال البديع والألعاب اللفظية المختلفة.فكان ذلك مقياس الشاعر والشاعرية، وكأنهما أصبحت هذه الطرق الزئبقية الملتوية هي كل المهارة التي تطلب من

الشعراء، فالناس لا يطلبون منهم ما يمتعون به أنفسهم أو يغذون به عواطفهم،إنما يطلبون هذا التكلف العقيم، وهو تكلف سقطت فيه حقائق الشعراء الذاتية، فقد أصبحوا أمثلة متشابهة، لا يتميز منهم شاعر عن شاعر لا بوجهة عاطفية، ولا بنزعة فكرة، ولا بسمة شخصية.

نهضة وإحياء

رأينا شعرنا في النصف الأول من القرن التاسع عشر لا يكاد يخرج عن الإطار العثماني السقيم، ولكننا لا نكاد نمضي في النصف الثاني من هذا القرن حتى يأخذ هذا الإطار في التغير والتحطم في بعض جوانبه.

وهيأت لهذا التطور بواعث مختلفة، فإن جذوة الحقوق السياسية التي استشعرتها مصر منذ مفتتح القرن التاسع عشر أخذ ينزاح عنها رماد الظلم الثقيل، وأخذ المصريون يحسون هذه الحقوق المقدسة، ويستضيئون بها في حياتهم. وكان قد وصل كثير منهم، منذ عقد سعيد ومنذ رجوع البعثات، إلى المناصب الكبرى. وكان لاستكشاف حجر رشيد وقيام على الآثار المصرية وتأسيس المتحف المصري فضل كبير في شعورهم بكرامتهم وكرامة أصلهم، فقد وقفوا على تاريخهم وعرفوا فيه حقائق غير تلك الأساطير القديمة التي كان يرويها المؤرخون، من مثل المقريزى، عن بلادهم. واضطر إسماعيل أن يستجيب لهذه الروح الجديدة، فأنشأ الحياة النيابية. وفى هذه الأثناء كانت تطبع دواوين الشعر القديم، فاطلع المصريون على نماذج لم يكونوا يألفونها إذ تخالف في جملتها النماذج التي كانوا يعرفونها. فقرأوا لشعراء العصر العباسي وما سبقه من عصور، وأمعنوا في ذلك حتى العصر الجاهلي. ولا بد أنهم التفتوا إلى أن الشعر العربي وخاصة في منابعه الأولى كان شعراً طبيعياً يصور حياة أصحابه تصويراً دقيقاً، فالشاعر في العصر الجاهلي مثل امرئ القيس وفى العصر الإسلامي مثل جرير كان يمثل حياة قبيلته تمثيلا دقيقاً، فهو مرآة صافية نقية لها يسجل حوادثها ومفاخرها ومحامدها وكل ما يتصل بها، وهو في العصر العباسي مرآة صافية أيضاً تعكس كل ما في العصر من حياة، ولا تحول أعشاب البديع دون هذه الغاية، فهي وسيلة لا أقل ولا أكثر، ولكن حدث بعد ذلك أن اضطرت الغاية من تمثيل القبيلة والعصر، وأصبحت الوسيلة هي الغاية، فغاية الشاعر وخاصة منذ العصر العثماني أن يعبر عن لون من ألوان البديع.

فكان اطلاع المصريين على النماذج القديمة المغرقة في القدم سببا في انصرافهم عن الصور السقيمة التي انتهى إليها الشعر في موطنهم. ورشح لذلك اطلاعهم على الآداب الأجنبية وخلو الشعر فيها من هذه الأثقال البديعية التي تفسد المعانة في أغلب الأمر، والتي تقف حائلا بين الشاعر وبين التعبير الحر عن عصره ونفسه. وكان ذلك وما يتصل به من وقوف المصريين على حياة الأوربيين العلمية وحياتهم المادية دافعا إلى تغير ذوقهم، فلم يعد ذوقاً مختلفاً، بل أصبح ذوقا حياً تغذيه وترقيه الآداب الأجنبية.وكلما تعمقنا أو سرنا مع الزمن ازداد اتصالنا بالأدب العربي القديم والأدب الغربي الحديث، فمن جهة كثر طبع الدواوين العباسية وغير العباسية، ومن جهة أكثرنا من المدارس والبعوث إلى الغرب، ونما اتصالنا به لا عن طريق التعليم والبعوث فحسب، فقد نزلت بلادنا وخاصة منذ فتح قناة السويس طبقات من الأوربيين شاركت في حياتنا الثقافية بما فتحت من مدارس كما شاركت في حياتنا الاقتصادية والمادية، حتى أصبحت طائفة منا متحضرة تحضراً أوربياً خالصاً، وخاصة القصر ومن اتصلوا به.

وكانت جماعات من السوريين واللبنانيين قد أخذت تهاجر إلى بلادنا فراراً من ظلم العثمانيين أو لدوافع اقتصادية، وكانت حياته تتأثر بالحياة الأدبية الأوربية تحت تأثير البعثات الدينية الكاثوليكية والبروتستانتية التي علمتهم ووقفتهم على نماذج الغرب الفنية.

فطبيعي أن يتغير ذوقنا الأدبي العام لالتقاء كل هذه العوامل والعناصر في حياتنا وأن يأخذ الشبان في الانصراف عن مثلنا الأدبية العثمانية ويزهدوا فيها زهداً شديداً، فقد كانت مثلا آسنة، إذ كانت مع قيودها الثقيلة لا تصورنا ولا تصور حياتنا ونفوسنا، بل كانت تصور ذوقاً متخلفاً، ذوق أناس فقدوا حريتهم الفنية وحقوقهم السياسية، وعاشوا معيشة خاملة راكدة.

فلما استشعرنا شيئاً من حريتنا وكرامتنا ووجودنا الإنساني أخذنا نحقق مطامحنا وآمالنا وأخذنا نندفع نحو مثل عليا جديدة. وكانت هذه المثل تدفعنا إلى إصلاح كل شئ في حياتنا، في الدين وفى السياسة وفى الأدب، بحيث يمكن أن نسمى النصف الثاني من القرن التاسع عشر عصر الإصلاح أو عصر محاولة الإصلاح، وهى محاولة إن يكن الإخفاق السياسي أدركها عند عرابي وإخوانه فإن الإخفاق الروحي والعقلي لم يدركها أبداً.

أخفقنا أو أخفقت ثورة عرابي وما كان يريده من حقوق سياسية وعسكرية للمصريين، ولكن هذا الإخفاق لم يمس عقولنا ولا قلوبنا، بل ظللنا نضطرب ببواعث الثورة في حياتنا العقلية والروحية، وظللنا نحاول الإصلاح، بل ظللنا نحاول التحرر في كل ما يتصل بحياتنا.

وتقدم رواد في الشعر يريدون أن يستأنفوا حياته الخصبة الأولى ويحيوا فيه الروح التي خمدت عندما تغلغلت العناصر الأجنبية والعثمانية في حياتنا وحياة العرب من حولنا، وينشروا فيه حياتنا الجديدة التي نريدها، وهى حياة تقوم على دعامتين من الحرية القومية والحرية الفردية أو الشخصية.

وقد أخذت تظهر تباشير هذا التحول في شعرنا عند محمود صفوت الساعاتي وعلى أبى النصر وعبد الله فكرى وعلى الله نديم وعائشة التيمورية، غير أنهم لم يتخلصوا تماماً من البديعيات والمخمسات والتضمينات، إنما الذي تخلص من ذلك كله هو البارودي، وهو يعد الرائد المثالي لهذه الحركة، إذ اشترك في الثورة العرابية، وبعبارة أخرى أسهم في مطالب الحرية القومية وما كان يبتغيه المصريون من معيشة سياسية وعسكرية كريمة. وإذا أخذنا ندرس شعره وجدناه يتخذ الشعراء العباسيين ومن سبقوهم نماذج يقلدهم ويعارضهم،ولكن ليست المعارضة التي تلغى شخصيته، فهو يصور في شعره الحروب التركية الروسية التي شارك فيها، ويصور حياته الخاصة ومتعه قبل منفاه، كما يصور آلامه وهمومه في المنفى.

فهو لم يكن مقلداً للقدماء بالمعنى السيئ للتقليد، إنما كل ما هناك أنه يريد أن يرد إلى شعرنا جزالته ورصانته، أما بعد ذلك فشخصيته في شعره قوية بارزة، شخصية تستكمل حريتها. وليس هذا فحسب، فإنه يستشعر الحرية القومية، فيتحدث عن مطامح أمته السياسية ويأسى لما تتردى فيه من ضعف وخذلان، ويعرض للأحداث الخطيرة التي مرت بها، ويقارن بين ماضيها وحاضرها، ويصف أمجادها الغابرة.

وبهذا كله يعد البارودي رائد شعرنا الحديث، فقد أنقذه من عثرة الأساليب الركيكة، ورد إليه الحياة والروح،حياة نفسه وروح عصره وقومه في الفترة التي عاش فيها، إذ جعله متنفسا حقيقياً لعواطفه ومشاعر أمته وما ألم به وبها من أحداث وخطوب.

وعلى هذه الشاكلة أخذ شعرنا يتجه في مجراه الحديث، وهو مجرى يصب فيه فرعان كبيران: فرع الحرية الشخصية وفرع الحرية القومية. ومما يدل على أن الفرع الأخير هو الذي كان يغلب على المياه الدافقة فيه أنه ظهرت أسراب تنحدر من جدول مصري بحت، هو جدول العامية، فإن جماعة أرادت أن تمصر أدبنا كما مصرت أوربا الحديثة أدبها، فأخذ كل شعب فيها منذ كانت النهضة ينفصل عن التعبير باللاتينية إلى لغته المحلية، فكانت الآداب الفرنسية والإنجليزية والإيطالية وغيرها من الآداب الغربية.

وبهذا القياس رأى محمد عثمان جلال أن من الخير لنا أن نخلع أثواب العربية الفصحى عن أدبنا ونتخذ العامية أداة للتعبير عن مشاعرنا، فننشئ بها أشعارنا، ونعطيها الفرصة لترسخ وتتوطد على نحو ما رسخت وتوطدت لغات الأوربيين العامية. ولم يلبث أن نقل بعض قصص موليير كما نقل أساطير لافونتين إلى لغتنا الدارجة، واختار لذلك وزن الرجز، واستخدم بعض صور الأزجال وأوزانها.ولكن هذا الاتجاه لم ينجح في محيط الشعر والشعراء، لأنه من جهة يفقدنا تراثنا القديم ويقطع كل صلة ونسب بين حاضرنا وماضينا، ومن جهة ثانية يفصلنا عن لغة القرآن الكريم، وأيضا فإنه يفصل الأمة المصرية عن الأمم العربية.

وكان من أهم الأسباب في إخفاق هذا الاتجاه أن البارودي ومن نسجوا على منواله أثبتوا أن ضعف لغتنا لا يرجع إلى قصور ذاتي فيها، وإنما يرجع إلى الجهل بها وعدم التزود بأساليبها الناصعة الشفافة التي لا تحجب معنى من المعاني. فاللغة العربية بذاتها ليست جامدة وليست ضعيفة محصورة في خنادق البديع وما يتصل بها، إنما ذلك شئ عارض فيها، عرض لها في عصور محنتها وضعفها، وينبغي أن تعود إلى مجالها القديم لتعبر عما نريد من مدارك ومشاعر، ولن يكون ذلك إلا عن طريق التثقف بها ثقافة حقيقية، نطلع منها على مصادرها وأساليبها وألفاظها الأولى.

وتقدم الشيخ حسن المرصفي بألف كتاب (الوسيلة الأدبية) وهو يقع في مجلدين ضخمين ساق فيهما بطريقة عصرية قواعد اللغة والنحو والبلاغة والعروض، وعرض هذه القواعد في نماذج بديعة انتخبها من الأساليب القديمة الحية، ولم يكد يترك قطعة طريفة لشاعر جاهلي أو إسلامي أو عباسي إلا جاء بها، وكثيراً ما وقف فأنشد القصيدة التي يعجب بها عند شاعر من الشعراء.

فأذاع بهذا الكتاب صورة النماذج الفنية الطبيعية في الشعر القديم، وأشاد بالبارودي إشادة واسعة، فأنشد طائفة من قصائده، وخاصة تلك التي نظمها معارضة للشعراء العباسيين وحاول أن يظهر تفوقه على من عارضهم بما اختص به من ميزات وسمات فنية.وبذلك هيأ أذهان الشعراء وأعدها لطريقة البارودي الجديدة التي لم تكن نقضاً للقصيدة العباسية القديمة، وإنما كانت نهضة وإحياء ورجوعاً بالشعر إلى صياغته الطبيعية الحرة التي تستمد جمالها من جزالة الأسلوب ورصانته. وأعجب بذلك الشباب الناشئ من الشعراء وعلى رأسهم شوقي وحافظ، وامتد ذلك إلى من هاجروا إلى مصر من السوريين واللبنانيين، بل أمتد إلى إخوانهم في الشام، فقد جاءنا خليل مطران أواخر القرن يحمل في حقائبه نفس الأسلوب ونفس الصياغة.

وهؤلاء الشعراء الثلاثة هم خير من اضطلعوا بهذه النهضة التي بدأها البارودي فقد عكفوا على قراءة شعر، وقراءة الشعر العباسي ونماذجه المثلى، وما زالوا يتزودون من هذه الينابيع، حتى استقامت لهم أساليبهم. ومن ثم سماهم الجيل الذي خلفهم محافظين، وهم

ليسوا محافظين بالمعنى السيئ الذي يصبح فيه الشاعر نسخة مكررة لمن سبقه، أو يصبح طبق الأصول التي يطلع عليها بدون حذف أو تغيير. فتلك مرتبة عقيمة، وهى نفسها التي زهد فيها هؤلاء الشعراء،وانصرفوا عنها بقدر ما وسعته جهودهم.

وإنما سموهم محافظين لأنهم رأوهم يعتمدون في شعرهم على المادة الأدبية القديمة ويتمسكون بأهدابها، وكأنما فاتهم ما رأوه عندهم من تجديد في معاني الشعر وموضوعاته، وذهابهم به نحو التعبير الحر عن نزعتنا الفردية والاجتماعية.

ومن غير شك هم من حيث المادة محافظون، إذ كانوا يترسمون هذا المثل الذي ضربه البارودي، مثل الاحتفاظ بجزالة الأسلوب ورصانته. أما بعد ذلك فهم يفرضون ثقافتهم وعصورهم على شعرهم وما ينظمون منه. فهي طبقة كانت تلائم ملاءمة شديدة بين القديم والجديد، بين الأسلوب العربي وبين الثقافة وروح العصر.

وهذا واضح في شعر كل منهم، وارجع إلى ديوان خليل مطران فسترى الصياغة العربية الفخمة، وسترى هذه الصياغة لا تستعصي على أن تحمل إليك زاداً بل ضوءاً وقبساً من الآداب الغربية: فإنه بث في قصيدته الغنائية روحاً وجدانية تشبه من بعض الوجوه روح الشعر الغربي عند أصحاب المنزع المعروف بالرومانسية، ففي شعره وجدانية قوية، وهى وجدانية شاكية تفيض حزناً وألماً، وهو يعكسها على ما حوله في الطبيعة، فيجعلها بجزئياتها وكلياتها صدى لأحاسيسه.ثم هو ينزع إلى صورة جديدة غير مألوفة لنا في شعرنا القديم، إذ يطيل في بعض قصائده، ولا يجعلها خواطر وجدانية متناثرة، بل يجعلها قصة على طريقة الغربيين. وبذلك كان من أوائل من ثبتوا النزعة القصصية أو الدرامية في شعرنا.ولا لا يندفع في ذلك بأسلوب جديد، وإنما بنفس الأسلوب ونفس المادة التي كان ينظم بها أسلافنا شعرهم.

ومثله شوقي إذ كان مثقفاً على طراز بالآداب الفرنسية، وقرأ فيها لفيكتور هيجو وغيره، وحاول أن يترجم منها، بل ترجم فعلاً قصيدة البحيرة للامرتين. ولم يلبث أن نظم أشعاراً على ألسنة الحيوان مقلداً "لافونين"في أساطيره، كما قلد فيكتور هيجو في ديوانه "أساطير القرون" فنظم قصيدته الطويلة:

همَّتِ الْفُلْكُ واحتواها الماءُ وحَدَاها بمن تُقِلُّ الرجاءُ

يحاكى هذا الأسلوب التاريخي،ورأى هيجو وغيره يتحدثون عن أطلال الرومان واليونان، فوقف جانباً كبيراً من شعره على أطلال وآثار مصر القديمة. وانبعث في أواخر حياته يكتب الشعر التمثيلي لأول مرة في العربية. ومعنى ذلك أنه لم يقف ولم يجمد عند النماذج القديمة بل جدد، وحاول أن يبدع، ولكن في هذه الحدود، حدود التمسك بالصياغة العربية الرائعة.

أما حافظ فكان مثل البارودي لا يتجه إلى الأدب الأوربي ولا يقلده، بل كان اتجاهه إلى الأدب القديم، ومع ذلك لم يتأخر عن عصره وروحه، بل ربما كان أكثر تفاعلا مع روح عصره وأمته، لأنه لم يكن أرستقراطي النشأة مثل البارودي وشوقي، فاندمج من أول في الشعب، وكأنما أعفته ثقافته من تقليد الأدب الأوربي والاستقاء منه والنسج على منواله إلا بعض خيوط ضئيلة ربما أتته من قراءته لبعض المترجمات.

والمهم أن هؤلاء الشعراء الثلاثة حافظوا محافظة دقيقة على صورة القصيدة العربية، ويتضح عندهم تأثير المطبعة وانتشار التعليم وظهور الصحف، وما نتج عن ذلك من تحول الشعر إلى دوائر الشعب بعد أن كان مقصوراً على الطبقة العليا من الأمراء ومن حولهم من المثقفين.

ونحن لا نستطيع أن نقف على خطورة هذا التحول إلا إذا رجعنا بذاكرتنا إلى الشعر وأصحابه في العصور القديمة، فقد كان الشعر يذاع في نسخة أو نسخ مخطوطة محدودة، وكان شاعر مثل أبي تمام حين يتوجه بشعر إلى خليفة مثل المعتصم لم يكن يفكر إلا في إرضائه وإرضاء الطبقة المثقفة التي تعيش حوله، وهي أرقى طبقة في الأمة حينئذ، فيها الفيلسوف وفيها العلماء المختلفون من لغويين وغير لغويين. فكان يحبر في شعره، وما يزال يبحث عن المعنى الدقيق واللفظ الرائع البديع، حتى يرضى هذه الطبقة الراقية ومن فيها من الفلاسفة مثل الكندي وغيره.

وعلى هذا النحو كانت الدائرة التي يوجه إليها الشعراء شعرهم ضيقة، وكانت دائرة أرستقراطية في المال والعقل جميعاً، أما من حيث المال فكان يقعد الشعراء إلى موائدها وكانت تجزل لهم في العطاء، وأما من حيث العقل فكانت هي الدائرة الرفيعة في الأمة. ومن أجل ذلك كله غلب على الشعر المديح، وحاول الشعراء أن يعمقوا أفكارهم، ويجملوا ألفاظهم إلى أبعد حد ممكن، حتى يظفروا برضا الخليفة أو الأمير وبطانته.

ومنذ شاعت المطابع وعرفت الصحف وانتشر التعليم أخذ الشعراء يوجهون شعرهم عن طريق الصحف أو عن طريق طبع دواوينهم إلى طبقات الجمهور المختلفة، فلم يعد الشعر أرستقراطياً كما كان الشأن في القديم، بل أصبح ديمقراطياً يوجه إلى الطبقات الشعبية من حيث العلم والثقافة ومن حيث تذوق الشعر والمتعة به. وحتى في قصائد المديح الخاصة التي كانت توجه إلى صاحب القصر كان الشاعر يلاحظ هذه الطبقات ويحاول أن يرضيها بجانب إرضائه للأمير وبطانته، لأنه لم يعد خاصاً بالأمير ولم يعد يعيش على فتات مائدته، فقد امتدت مائدة الشعب أمامه، وأغنته عن تلك المائدة الأرستقراطية القديمة، أو على الأقل أعانته على أنت يستغني عنها من بعض الوجوه.

وهذا التحول الذي أصاب الشعراء خلف آثاراً لا تحصى في شعرهم، فمن ذلك أنهم أخذوا ييسرون أساليبهم حتى تفهمها العامة، ولم يعودوا يغرون فيها كما كان يغرب أو تمام أو أبو العلاء، لأنهم يريدون أن تفهم الطبقات الوسطى والدنيا ما يقولون. وكان أكثر الثلاثة السابقين نزولا إلى الشعب وقربا منه حافظ، إذا كان يقترب منه في نشأته وحياته، ولم يكن من بيئة أرستقراطية.أما شوقي فكان أكثر الثلاثة ارتفاعاً في أساليبه، ومع ذلك لا نزل نجد عنده في بعض الأحيان كما نجد عند مطران وحافظ ألفاظاً صحفية مما يدور على ألسنة الصحفيين. وقر الشعراء الثلاثة على هذا القياس من الشعب جعلهم لا يغرون في معانيهم ولا يتعمقون في طبقاتها وأغوارها إلا قليلا، حتى لا يوزعوا على الناس ما لا يفهمون، وحتى يخاطبوهم على قدر عقولهم. ومطران من هذه الناحية أبعد الثلاثة عن الشعب إذ لا يزل يتعمق في المعاني ولا يزل يطلب الفكرة البعيدة الغور. وكان حافظ يقف في الطرف المقابل من الوضوح والمعاني القريبة لا يكلف نفسه عمقاً ولا بعداً، بينما يقف شوقي في مرتبة وسطى، فلا يدنو إلى درجة الإسفاف ولا يعلو إلى درجة الإغراب على نحو ما يعلو مطران إلا نادراً وفي الحين بعد الحين.

وعلى العموم أخذ الشعر يسهل، حتى يقرب من أذهان العامة، وحتى لا يجدوا فيه عسراً ولا مشقة، ويمكن أن نلاحظ من هذه الناحية أن شعرنا لم يسع عند أصحاب النهضة والإحياء إلى أن يتطور من الوجهة الفنية إلا في حدود ضيقة، فلم يعد الاهتمام به من حيث الفن كما كان الشأن في العصر العباسي حين أحدث الشعراء في شعرهم اتجاهات ومذاهب فنية جديدة، إذ كانوا يقصدون غلى التجويد الفني من حيث هو، لأنهم يخاطبون طبقات راقية، و هي طبقات كانت تحرص على هذا التجويد، والشاعر يريد أن يظفر بإعجابها، فجود في ألفاظه ومعانيه واخترع أوزاناً جديدة، وسعى إلى التطور بشعره من حيث الشكل والموضوع، فأنشأ أوزاناً قصيرة تلائم الموسيقى والغناء، وعبر عن حياته المترفة في مجونه وعن حياته العقلية الراقية في استعارته لبعض الأفكار الفلسفية على نحو ما هو معروف عند ابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء. أما عند أصحاب النهضة والإحياء فقد تحول الشعر إلى الشعب ولم يعد مقصوراً على فئة بعينها لا من الأمراء ولا من بطانتهم، بل إن أمراءه الجدد كانوا يهتمون بالشعب ويرضاه تحت تأثير ما أصاب حياتنا من تطور عن طريق الأفكار الديموقراطية وما عرفنا من فكرة حقوق الشعب السياسية وما يماثلها.

فالموقف اختلف، موقف الشعب من الحياة العامة وموقف أمرائه، وموقف الشعراء أنفسهم، فهم يعرضون شعرهم عن طريق المطابع والصحف على الجماهير، وهم لا يفكرون في الطبقة المثقفة الممتازة فحسب، بل لعلهم يفكرون في الطبقات الوسطى والدنيا بأكثر مما يفكرون في الطبقات العليا أو الطبقات الخاصة، بل أصبح أكثر ما يفكر فيه الشاعر أن ديوانه سيقرؤه كثير من الناس وان قصيدته سينشرها في الصحف وسيقرؤها جمهور ضخم. وهو حريص على إرضاء هذا الجمهور، يتغنى له بما يهمه في حياته العامة من أفكار وآراء، وبذلك أخذت تختفي حياة الشاعر الخاصة وعواطفه وأهواؤه بينا أخذت تتضح حياة الجمهور وعواطفه وأهواؤه.

وعلى هذا النحو لم تعد عناية الشاعر موجهة إلى نفسه فحسب، بل أصبحت موجهة في الغالب إلى الجمهور وميوله، فهو لا يعنى كالشاعر العباسي بنفسه ومجونه قبل أن يعنى بعصره وبيئته ومحيطه، بل هو يعنى أولاً بجمهوره الذي يخاطبه وعواطفه وأنحاء حياته المختلفة.

والشعراء بذلك يعودون بنا إلى السيرة الأولى في الشعر العربية، إذ كان الشاعر الجاهلي يتغنى بقبيلته وجماعته أكثر مما يتغنى بنفسه، فهو إذا مدح شخصاً تعرض لقبيلته يمدحها، وإذا افتخر فإنما يفتخر بقبيلته، وإذا هجا شخصاً من قبيلة معادية هجا القبيلة فيه. فالشاعر الجاهلي كان شاعر القبيلة أو شاعر الجماعة يتغنى بعواطفها، ويتحدث عن مفاخرها، أما عواطفه هو فقلما اتضحت.

ورجع شعرنا إلى هذه السيرة القديمة، فالشاعر لا تهمه نفسه بقدر ما تهمه الجماعة التي أخذ ينطق باسمها. وإذا كان الشعراء الجاهليون ينقسمون فيما بينهم من حيث مقدار هذا الاهتمام ومدى تعبيرهم عن قبائلهم، فمنهم من يفنى في قبيلته فناء تاماً، ومنهم من يقتصد في هذا الفناء ويعطى فسحة في شعره لنفسه وأحاسيسه، على نحو ما نعرف من جهة عند عمرو بن كلثوم التغلبي في معلقته ومن جهة ثانية عند طرفة في معلقته أيضاً، فإن شعراء الإحياء انقسموا على هذه الشاكلة، منهم من فني فناء تاما في الجماعة أو كاد مثل عمرو بن كلثوم، وخير من يصور ذلك شوقي، إذ فني في جمهوره حتى لم يعد لحياته الشخصية أي اتضاح

في دواوينه إلا بعض خيوط قليلة تظهر في بعض الأطراف، وحتى صح أن يسمى شاعراً غيرياً، فهو في شعره ودواوينه لا يتحدث عن نفسه وأهوائه، وإنما يتحدث عن غيره، وعن عباس صاحب القصر، أو عن الجمهور وعواطفه، وهو حتى في مدائحه لعباس إنما يتحدث عن الجمهور نفسه وما يريده من صاحب القصر في توجيه حياته.

وربما كان أشبه بالثلاثة بطرفة خليل مطران فإنه عاش في شعره للجماعة ولكنه لم يفن فيها فناء تاماً، فشخصيته واضحة في ديوانه، إذ كان شاعراً وجدانياً أكثر منه شاعراً اجتماعياً، فتفجرت على لسانه ينابيع عاطفته، وهي ينابيع حارة، ظلت تتدفق ولم يستطع لها دفعاً ولا كبحاً. ومع ذلك فإن موجة الغيرية في روح شعراء النهضة وجدت متنفساً لها عنده، تارة في شعر اجتماعي، وتارة في شعر سياسي، وقد ولته وجهة جديدة، إذ اتجه إلى شعر قصصي يصور فيه جانباً بائساً يائساً من جوانب حياتنا مثل قصة "الجنين الشهيدة" وهي قصة فتاة فقيرة غرر بها شاب ثري دنس، ولم يكتف بمثل هذه القصة الاجتماعية، بل أضاف إلى ذلك قصصاً تاريخية مثل "نيرون" التي صور فيها ظلم الرعية، وتغنى فيها وفي أخوات لها بالحرية التي كان يتمناها لقومه. ومعروف أن الشعر القصصي شعر غيري موضوعي، وليس شعراً ذاتياً غنائياً، ومطران بذلك يسير في نفس الاتجاه الغيري الذي عم عند شعراء النهضة ويقتحم فيه باباً جديداً، ومن غير شك أحسن اقتحامه.

وكان حافظ أقرب إلى شوقي منه إلى خليل مطران، فهو مرآة للجماعة المصرية ترى فيه نفسها وأهواءها وكل ما اضطربت فيه من وجوه إصلاح في الدين والسياسة والاجتماع، بل لعله كان يشعر بذلك أكثر مما كان يشعر به شوقي. فقد نشأ فرداً من أفراد الشعب، فصور عواطفه تصويراً بارعاً. ومع ذلك كان مرآة لنفسه، فشعره كما يصور البيئة التي يتنفس فيها يصور مزجه ودعابته المعروفة وما كان يقبل عليه من خمر ولهو. وهو لذلك كله شاعر ذاتي غيري في نفس الوقت، فيه من ملامح العباسيين ومن ملامح الجاهليين.

على كل حالة كان شعراء النهضة والإحياء ومن نسج على منوالهم يقصدون بشعرهم إلى الشعب، فهم يغنونه الآراء والمذاهب الإصلاحية التي تروقه. وتستطيع أن تعود إلى دواوينهم وخاصة عند شوقي وحافظ فستجدها تصور في صدق كل ما كان يضطرب فيه الشعب، وكل ما حلو به من أماني وآمال في جميع شئون الحياة العامة من سياسة واجتماع ودين.ويتضح ذلك بالرجوع إلى تاريخنا منذ أخذنا نخلص من فتورنا في أواسط القرن الماضي، فقد بدأنا حياة نشيطة في شئون الفكر والسياسة، وبدأنا في التو نفكر في شئون ديننا وفي موقف الإسلام والمسلمين الذين كان يأخذهم مسيحيو أوربا من جميع الجهات، وقد استولوا فعلا على كثير من أطراف العالم الإسلامي، ويحاولون أن يقصوا قصاً ما امتد منه في أوربا الشرقية، إذ كانت الحروب قائمة على قدم وساق بين تركيا وروسيا وبينها وبين الأمم البلقانية، والكتاب الغربيون يكتبون ضد الترك والخلافة العثمانية، بل ضد الإسلام نفسه. وكنا حينئذ نفكر في ديننا، نريد أن نطهره من الخرافات التي ألمت به، وكنا نفكر في أعدائه الذين يحاربونه بالسيف تارة وبالقلم تارة أخرى.

ونزل مصر جمال الدين الأفغاني وكان يحمل نفس هذه الأفكار سواء من جهة الإصلاح الديني أو من جهة محاربة الاستعمار وعقد الآمال على الخلافة العثمانية. فالتف حوله المصريون الذين كانوا يؤمنون بهذه المبادئ من مثل الشيخ محمد عبده الذي مضى في الشوط إلى نهايته، حتى أصبح أكبر مصلح ديني عرفه الشرق الإسلامي الحديث.

واختلطت بهذه المبادئ مبادئ الحماسة الوطنية التي سرعان ما تطورت إلى ثورة اندلع لهيبها في عهد توفيق. وانطفأ اللهب، ولكن لم تنطفئ المبادئ، أو لم تنطفئ الروح الوطنية في نفوس المصريين، فسرعان ما عادت الصحف في عهد عباس الثاني إلى سابق حماستها قبل الثورة، وأنشأ مصطفى كامل صحيفة اللواء ولم يلبث أن أنشأ الحزب الوطني، وعمت حينئذ نزعة إلى الإصلاح الاجتماعي وإنقاذ مصر من كل تدهور فيها وكل ضعف سياسي أو ثقافي أو خلقي، وتمثل هذه النزعة صحيفة "الجريدة" التي كانت لسان حزب الأمة، والتي كان يحررها لطفي السيد.

وشعر شوقي وحافظ يصور هذا كله تصويراً بارعاً، وهما إنما يصوران في شعرهما الجماعة المصرية ويجلوان ما كانت تستشعر من عواطف دينية وإسلامية نحو الدين نفسه ونحو تركيا ممثلته، وكانت تقترن بذلك عواطف قومية نحو العرب أصحاب هذا الدين ولغته، فأمجادهم هي نفس أمجاده، بل رأينا هذه العواطف تتسع إلى ما يمكن أن نسميه عواطف شرقية.

وارجع إلى ديوان حافظ فستجده يتحدث في مدائح الشيخ محمد عبده ومراثيه عن دعوته الإصلاحية في الدين وستجده يتحدث عن تركيا وخليفتها وحروبها وانتصاراتها وانهزاماتها ضد الروس والبلقان.وسترى عنده قصيدة طويلة تسمى "العمرية" في عمر بن الخطاب وسياسته وفتوحاته، وقصيدته في اللغة العربية ومجدها القديم ذائعة مشهورة.وأكثر من ذلك ستراه يفرح بانتصار اليابان على الروس، وكأنه يرى في ذلك انتصاراً للشرق على الغرب.

واقرأ في ديوان شوقي فستجد صفحات كثيرة في الخلافة العثمانية، فهو لا يكاد يترك مناسبة من المناسبات دون أن ينظم فيها شعراً، ينظم فيها شعراً، ينظم فيها حين تنتصر وحين تنهزم، وحين تقوم ثورة وحين يؤسس دستور، وحين يزور عباس والآستانة ويزورها معه. وستجد صفحات أخرى للإسلام ورسوله الكريم على نحو ما ترى في قصيدته المشهورة التي يعارض بها البوصيري في برنته، والتي يدعو فيها المسلمين إلى النهوض من كبوتهم. وسترى عنده صفحات كثيرة في الإشادة بالعرب والعروبة، وخاص في أواخر حياته، إذ تحول ثائراً مع كل بلد عربي يثور ضد المستعمرين، وقصائده في دمشق وثوراتها تدور على كل لسان. وشعر من هذه الناحية يعد إرهاصاً مصرياً طريفاً لفكرة الجامعة العربية التي خرجت إلى الوجود بعد عصر. وهو مثل حافظ كان يتغنى بالشرق والشرقيين.

فشعر الشاعرين يكتظ بعواطف إسلامية وعربية وشرقية، وهي ليست عواطفهما، فهما لا ينظمان في ذلك إرضاء لأنفسهما، وإنما ينظمان إرضاء للشعب المصري والشعوب الإسلامية والعربية من حوله، تلك الشعوب التي تقرأ لهما، والتي ترد منهما أن ينفسا عن عواطفها المكظومة والفائرة ضد المستعمرين وجشعهم.

وكذلك الشأن في شعرهما الوطني الحماسي، فهما إنما ينظمانه تلبية للجمهور وتعبيراً عن الثورة المضطرمة في نفسه. وكان حافظ- بحكم نشأته في الشعب- أسبق من شوقي إلى هذا الشعر فقد اندفع إليه منذ قامت حركة مصطفى كامل الوطنية، أما

شوقي فكان يلم به إلماماً، حتى إذا نفى وعاد بعد الحرب الأولى في هذا القرن اندفع في نفس الاتجاه، وكاد يتفوق على حافظ فيه، تعينه في ذلك مواهبه الفنية النادرة.

وكان الجمهور يلغط في هذه الأثناء بدعوة اجتماعية واسعة، يدعو فيها مصلحون مختلفون إلى تقويم خلقنا ونفى سوءاتنا والأخذ بيد الفقير، فأكثر شوقي وحافظ من هذه الدعوة، وأنشأ قصائد كثيرة في جمعيات البر وملاجئ البائسين.

ومن الدعوات الاجتماعية التي كان لها صدى واسع في أوائل القرن دعوة قاسم أمين إلى النهوض بالمرأة، فقد دعا إلى تحريرها وسفورها، وحتى تأخذ حقها في الحياة، وحتى تكون مثل المرأة الغربية المتحررة رقياً ونهوضاً. ولم يكن الشعب يستجيب إلى هذه الدعوة أولا وتابعه شاعراه، ولكن مع مضى الزمن أخذ الشعب يطمئن إلى الدعوة فاطمأن الشاعران وتغنيا بنهضة المرأة والعناية بتعليمها وتثقيفها، وفى ذلك يقول حافظ بيته المشهور:

الأمُّ مدرسةٌ إذا أعددتها أعددتَ شعباً طيِّبَ الأعراقِ

وتبعه شوقي وخاصة بعد نهوض المرأة عندنا وسفورها يتغنى بنهضتها وما تجنيه مصر من تلك الحركة النسائية.

وعلى هذا النحو كان الشاعران يصوران كل دقيق وكل جليل في حياتنا، وكان مما صوراه اندفاعنا نحو الغرب وحضارته، ولهما في ذلك موقفان: موقف يشيدان فيه بالعلم الحديث وما ينبغي أن يحوز الشباب منه، وموقف ثان يصفان فيه المخترعات والمنشآت الأوربية وما يخترع الأوربيون من آلات كهربائية وغير كهربائية. وأكثرا من وصف الطيارات والبواخر والغواصات وغير ذلك من منتجات الغرب ومخترعاته في السلم والحرب.

وليس من ريب في أن هذا كله كان تجديداً ونهضة واسعة في شعرنا، فإن الشاعر لم يعد يعنى فيه بنفسه وإنما أصبح يعنى بالشعب وتصوير عواطفه وأهوائه. ووقوفنا عند هذين الشاعرين ليس معناه أن الجو كان خالياً لهما ولم يكن عندنا في عصرهما شاعر ينحو هذا المنحى الشعبي، فقد كان هناك كثيرون يسيرون في نفس الاتجاه من مثل إسماعيل صبري ومصطفى صادق الرافعى وأحمد محرم، ولم يكن صبري مكثراً، وقد نحى منحى وجدانياً في شعره، ولكن من حين غلى حين تلقانا عنده قصائد تفيض بالوطنية وتمجيد معاني القومية ومجاهدة الاستعمار والمستعمرين. وقد عنى الرافعى في الشطر الأول من حياته بالشعر، وأخرج فيه ديواناً مؤلفاً من ثلاثة أجزاء، وهو فيه يتوجع لمصر وطنه إزاء الإنجليز الغاصبين وما ينزلون بها من كوارث مستثيراً في المصريين حميتهم الإسلامية والعربية، ولا يزال يحرك همم مواطنيه للتخلص من قهر الظالمين ومن بعض العيوب الاجتماعية التي تقف عائقاً في سبيل النهوض. وبنفس العبارات الصادرة من أعماق النفس والفؤاد تغنى أحمد محرم في ديوانه مرنداً أناشيد الحرية ومحاولا بكل جهده أن يبعث قومه على مقاومة الإنجليز، فهم أصل الداء وأصل كل بلاء. وعل الدرب نفسه يلقانا أحمد الكاشف ومحمد عبد المطلب، وغيرهما كثير. وجميعهم كانوا يحتذون على نماذج البارودي ومدرسته في شعرها الوطني والاجتماعي من ناحية وفيما اتخذته لنفسها من الإطار التقليدي وخصائصه في الجزالة ومتانة الأسلوب. وقد أصدر على الغاياتي في سنة ١٩١٠ ديوانا سماه "وطنيتي" وهو فيه ثائر ثورة عارمة على الإنجليز وعباس والأسرة العلوية، ومن أجل ذلك حوكم وكان غائباً عن وطنه، فلم يرجع

إليه إلا في سنة متأخرة، سنة ١٩٣٧، وهو في ديوانه يتأثر تأثراً واسعاً بمبادئ العدالة والحرية ويعلن الجهاد على ظلم الحاكمين. غير أن الغاياتي وغيره من الشعراء الذين عاصروا شوقي وحافظاً لم يكونوا من قوة الشعر بحيث يثبتون لهذين الشاعرين اللذين تغنيا غناء عذباً جميلاً بأحاسيس الشعب وآماله.

وهذه الدفعة التي دفع فيها شوقي وحافظ شعرنا إلى تمثيل ميول الجمهور وأهوائه الدينية ولا سياسية والاجتماعية لم تنحسر عنه حتى اليوم، فلا يزل الشعراء يتغنون بنزعاتنا الوطنية وبالإسلام، حقا لا يتغنون بالترك، فقد سقطت الخلافة التركية ولم تعد تركيا رمزاً للإسلام، وإنما يتغنون بالعرب والعروبة. قد كان لفلسطين وحوادثها أثر واسع في شعرنا وشعرائنا، كما كان لحوادث بور سعيد والعدوان الثلاثي الغادر، عدوان إسرائيل والإنجليز والفرنسيين في الأيام الأخيرة، أثر لا يقل عن أثر فلسطين في إذكاء الجذوة القومية.

عل كل حال خطا شعراء النهضة والإحياء وعل رأسهم حافظ وشوقي بشعرنا خطوات واسعة، فهم من جهة حافظوا له على تقاليده العباسية القديمة في الوزن والصياغة، وهم من جهة ثانية عبروا به عن مشاعرنا وعواطفنا، وبعبارة أخرى استأنفوا لشعرنا حياته القديمة الخصبة، وطوعوه ليؤدى حياتنا العامة أداء دقيقاً.

وإن من الحق أن نذكر لأصحاب هذه الحركة أنهم أتاحوا لمصر مكانة ممتازة في تاريخ الشعر العربي الحديث، فقد كانت الأقطار العربية في العصور القديمة تتفوق علينا، تفوقت الحجاز والعراق في العصر الأموي، وظلت العراق متفوقة في العصر العباسي، وتفوقت الشام في عصر سيف الدولة، وتفوقت الأندلس في عصر ملوك الطوائف، وكان حظنا من التفوق في هذه العصور ضعيفاً، لم نستطع أن نحقق لأنفسنا تفوقاً وامتيازاً في العصر الفاطمي وما تلاه من عصور، فشعراؤنا كانوا دائماً من درجة وسطى، ولم تكن لهم أجنحة متينة يستطيعون بها أن يحلقوا في سماوات الشعر العليا.

حتى إذا كان العصر الحديث وظهر البارودي ثم شوقي وحافظ أخذت مصر نصيبها من التفوق والامتياز، فكان لها في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن قصب السبق في مضمار الشعر والشعراء بين البلاد العربية. وقد يرجع ذلك إلى أن نهضتنا بدأت مبكرة وأننا انفصلنا عن النفوذ العثماني منذ أوائل القرن التاسع عشر وأخذنا نستأنف حياة نشيطة أقبلنا فيها على العلم الغربي، ولم نلبث أن أرسلنا البعوث إلى أوربا، وأخذنا في طبع الدواوين القديمة كما أخذنا نسترد حريتنا وحقوقنا السياسية.

وكان ذلك سبباً في أن نبعث قبل غيرنا من الأقطار العربية التي كانت ترزخ تحت ظلم العثمانيين واستبدادهم، وأن نمكن لأنفسنا نهضة أدبية تسبق نهضاتهم، وهى نهضة زواج فيها شعراؤنا بين القديم العربي والجديد الغربي، ودفعوا شعرنا فيها إلى التعبير عن روح عصرهم ووطنهم، وأخذت العناصر السورية واللبنانية التي وفدت إلينا تؤيدها، وفتحت مصر صدرها لهذه العناصر ودفعتها في نفس الغاية، على نحو ما نجد عند خليل مطران.

ولسنا نقول ذلك متأثرين بفكرة عامة قومية أو فكرة وطنية، وإنما نقوله للحق والتاريخ، فقد سبقنا في القرن الماضي الأقطار العربية إلى استئناف حياة أدبية وعقلية نشيطة، وإن أخذت بعد ذلك هذه الأقطار تزاحمنا وتسهم معنا في هذه الحياة، فالذي لا شك فيه أننا

كنا السابقين وان مصر احتلت زعامة النهضة الأدبية بين العرب في هذه الحقب التي كان يصدح فيها البارودي وحافظ وشوقي، فإليهم يزف هذا الفضل العظيم.

٣

جيل جديد

لا نكاد نمضي في النصف الأول من هذا القرن العشرين حتى يظهر عندنا جيل جديد تثقف ثقافة عميقة بالآداب الإنجليزية وغيرها من الآداب الغربية. وهدته ثقافته إلى أن شعراء النهضة والإحياء لا يبسطون شعرهم على حياتهم النفسية وحياة الكون من حولهم، بل هم إنما يبسطونه على حياتنا العامة، وقلما وقفوا عند الحياة الإنسانية في عواطفها ودوافعها وظواهرها وبواطنها.ثم هم يبالغون في التقيد بصورة الشعر العربي القديم في صياغته وأوزانه.

فهذا الجيل كان يختلف عن الجيل السابق في فهم الشعر وتصوره، من جهة يريد أن يكون الشعر تعبيراً عن النفس لا بمعناها الخاص ولكن بمعناها الإنساني العام وما تضطرب به من خير وشر وألم ولذة ومن جهة ثانية يريد أن يكون الشعر تعبيراً عن الطبيعة وحقائقها وأسرارها المبثوثة فيها، فليس الشعر أريحيات وطنية ولا قومية ولا هو تسجيل لحوادث الأمة وما يجرى فيها على أرقام السنين؛وإنما هو قبل كل شئ تصوير لعواطف إنسانية تزحم بها النفس الشاعرة، وتندفع على لسان الشاعر لحناً خالداً يصور صلته بالعامل والكون من حوله.

وكان هذا الجيل كما قلنا آنفاً لا يستمد من الآداب الفرنسية شأن الجيل السابق، وإنما يستمد أولاً من الآداب الإنجليزية وشعرها الغنائي، ولم يكن يسعى غلى تقليد هذا الشعر والضرب على أنماطه طبق الأصل، وإنما كان يستوحيها هذا النقش الجديد، ويستلهمها، ويتصل بأصحابها اتصالا دائماً غير منقطع.

وروّاد هذا الجيل هم عبد الرحمن شكري ثم المازني والعقاد، وقد تخرج الأولان في مدرسة المعلمين العليا، ولم يتخرج العقاد في مدرسة المعلمين، ولكنه حقق لنفسه ثقفاً أصيلا باللغة الإنجليزية وما أنتجته قرائح الشعراء والنقاد فيها. ولم يلبث الثلاثة أن ألفوا مدرسة شعرية رائعة بثت روحاً جديدة في شعرنا الغنائي ودفعته قدماً نحو تطور واسع.

ولا نصل إلى سنة ١٩٠٩ حتى يخرج عبد الرحمن شكري أول محاولة لهذه المدرسة، فقد نشر ديواناً سماه "ضوء الفجر".وهو يجرى في هذا الذوق الجديد، إذ تعالج قصائده معاني إنسانية عامة تنبع من قلب صادق الإحساس بمشاعر، وبما توحي به الطبيعة من حوله. فهو شعر ذاتي كامل الذاتية، ليس شعراً لمجتمع ولا شعراً غيرياً كأكثر ما أنتجه شعراء الإحياء، إنما هو حديث نفس تترجم عن دخائلها ووساوسها وآلامها وأحلامها كما تترجم عن الكون وطلاسمه وألغاز، وما يحمل بين جوانحه من حقائق وأسرار.

وهذه النزعة الذاتية تقترن بتشاؤم حاد، فالحياة تستغرقها الآلام، والبشرية يتقاذفها متاعب لا عداد لها ولا حصر، وشكري يصور ذلك في حزن عميق، بحيث لو أمكن أن نعطى شعر لوناً لقلنا إنه شعر قاتم، فهو شعر يجلل بالسواد وبالكآبة.

وقد نجد عند بعض الشعراء العباسيين أمثال ابن الرومي وأبى العلاء شيئاً من أصول هذه النزعة، ولكن شكري إنما استمدها في الأغلب من شعراء الإنجليز في القرن التاسع عشر الذين نزعوا بشعرهم هذا المنزع المعروف في آدابهم وآداب الفرنسيين باسم

"الرومانسية". فقد عم بعد الثورة الفرنسية واكتساب الأفراد في أوربا لحقوقهم السياسية منزع ذاتي، إذ آمن الفرد بشخصيته وانطلق يصورها ويصور أحاسيسها ومشاعرها.

وتنادى الشعراء الغربيون في أثناء ذلك بنبذ الآداب الإغريقية واللاتينية التي كانت تسيطر على حياة الأدباء والشعراء في العصور الكلاسيكية السابقة، والاستمداد من أنفسهم ومن الكون المنبسط حولهم. فظهر عندهم هذا الضرب من الشعر الغنائي الرومانسي الذي يسعى غلى تحقيق الفرد وتحقيق وجوده بما يصور من بواعثه النفسية وما يجلو من معاني الطبيعة من حوله. ومن الغريب أنهم حين اتجهوا هذه الوجهة فاض الألم على قلوبهم ونفوسهم، فغدا شعرهم حزيناً قاتماً. ويفسر لنا الشعر الفرنسي الرومانسي بواعث ذلك أوضح تفسير، فإن الشباب الفرنسي خرج من الثورة كئيباً، إذ لم يستطع نابليون أن يحقق له أحلامه في إمبراطورية ضخمة، بل بقد هزم وهزمت فرنسا شر هزيمة. فسرى هذا الشعور الحزين عند الشعراء الفرنسيين، وتجاوزهم إلى شعراء إنجلترا وغيرها من البلاد الأوربية بحيث أصبح كأنه داء العصر، فهو يصيب كل شاعر هناك، كأنه وباء،بل إن الشعراء يقصدون إليه ويترامون عليه ترامى الفراش على النار. ومن هذا الوباء أصاب شكري وزميليه الداء، وتصادف أن مصر كانت تجتاز دورة مريضة تهيئ لانتشار هذا الداء بين أفرادها وشعرائها. إذ فتحوا عيونهم في أول هذا القرن على الاحتلال الإنجليزي البغيض ورأوا أقدام العدو تدوس ثرى الوطن وأمجاده، وأحسوا كأنهم يقفون على أطلال هذه الأمجاد، فقد ضاعت أحلام أسلافهم في تكوين دولة مصرية حرة على يد محمد على وقواده، بل لقد ضاعت أحلام هؤلاء الأسلاف في محمد على نفسه وأبنائه الذين حاولوا أن يذلوهم، ولم يردوا إليهم حقوقهم السياسية كاملة، بل لقد استعانوا بالمحتل الأجنبي في إذلالهم.

وحقا استطاع نفر من المصريين أن يرتفعوا إلى بعض المناصب الكبرى، وأخذت تتكون طبقة مصرية ممتازة تسعى إلى النهوض بمصر في الدين والسياسة والاجتماع، ولكنها كانت طبقة محدودة، وظلت طبقات الشعب الوسطى والدنيا لا تستطيع أن تحقق آمالها ولا أن تنهض من كبوتها. فطبيعي أن تسرى بين الشباب روح تشاؤم شديد، لما أخذهم به المحتل وأعوانه من أغلال وقيود، تحول بينهم وبين حريتهم، كما تحول بينهم وبين المكان الذي ينبغي أن يأخذوه على قمم وطنهم.

فكان طبيعياً لذلك أن يستغرق منزع الرومانسية الأوربية شعراء هذا الجيل الذي تعمق في قراءة آداب القوم، فأعجبه هذا اللون الغنائي الذاتي الذي يصور خوالجه، وكأنه ينبع من ذات نفسه، وتقدم شكري فاندمج فيه وتبعه صاحباه.

ولم يفكر أصحاب هذا المنزع الرومانسي في الغرب أن يتخلصوا من تأثير الآداب القديمة فحسب، بل فكروا أيضاً في أن يفكوا عن شعرهم لغة الكلاسيكيين الذين سبقوهم، وان يستخدموا فيه لغتهم العصرية البسيطة، فليس هناك ما يسمى صياغة شعرية وما يسمى صياغة غير شعرية، بل كل الألفاظ صالح لأن يكون مادة للشاعر ينشد منها ألحانه.

وانطلق شكري في إثر هذه الدعوة ينظم شعر، وتجربته الجديدة، فليس هناك ما يسمى صياغة شعرية ثابتة، وإن ما صنعه البارودي وأصحاب الإحياء من المحافظة على مادة الشعر القديم ليس هو الخير، بل الخير أن لا تستأثر بنا هذه المادة وما يرتبط بها من صيغ الشعر العربي المحفوظة، وأن نتيح لشعرنا مادة أوسع، هي مادة اللغة كلها فليس فيها شعري وغير شعري، بل هي كلها ذات

قابلية واحدة من حيث الشعر وأساليبه. ولم يقل شكري ذلك صراحة، ولكن ديوانه يشهد به، إذ لم يتقيد بالنمط الذي نعرفه للشعر العربي، والذي بعثه وأحياه البارودي وحافظ وشوقي.

وأكثر من ذلك لقد فكر أصحاب هذا المنزع الرومانسي في الأوزان ورأوا أن يجددوا فيها فنوناً من التجديد، فأخذ شكري يجدد في قوافيه، واستخدم الشعر الدوري الذي تتغير القافية في كل بيتين منه،وحاول أن يستخدم ضرباً جديداً من الشعر يعرف عند الغربيين باسم الشعر المرسل، وفيه يتقيد الشاعر بالوزن ولكنه لا يتقيد بالقوافي، فلكل بيت قافيته أو لكل بيت نهايته.

وبذلك كله كان ديوان "ضوء الفجر" ثورة على شعرنا القديم والحديث سواء من حيث الموضوع والمنزع أو من حيث اللغة والقوافي، فالشاعر يريد أن يحطم كل السدود التي تقف أمامه في الصياغة والقافية، كما يريد أن يثبت اتجاهاً جديداً في تصوير الخوالج النفسية. ولكن ينبغي أن لا نبالغ فنظن أن شكري انفصل انفصالا تاماً عن معاني شعرنا القديم، بل ستظل هذه الحركة الجديدة تستمد من هذا الشعر، ولكن في حدود دعوتها الحديثة، وبدون أن تغير اتجاها إلى الآداب الغربية واستيحاء نماذجها، حتى تضاعف حياتها الأدبية وتنمى ملكاتها الشعرية. ونشر شكري بعد ديوانه الأول ستة دواوين لم ينحرف فيها عن هذه الغاية وأصدائها النفسية والعقلية.

وسار في نفس الطريق المازني والعقاد، وكانا ناقدين كما كانا شاعرين فأخذا يكتبان في المذهب الجديد ويقارنان بينه وبين مذهب البارودي وتلاميذه، وأخذا يحملان على هذا المذهب الذي يحافظ على إطار الشعر العربي القديم حملات شعواء، على حين يمجدان مذهبهما تمجيداً حاراً. وخير ما يصور هذا التمجيد مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري الذي نشره في سنة ١٩١٣ وفيها يقول: "اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثاني من ديوان شكري، فيتلقون صفحات جمعت من الشعر أفانين، ويرون في هذه الصفحات نظرة المتدبر وسجدة العابد ولمحة العاشق وزفرة المتوجع وصيحة الغاضب ودمعة الحزين وابتسامة السخر وبشاشة الرضا وعبوسة السخط وفتور اليأس وحرارة الرجاء.. إن شعر شكري لا ينحدر السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر في عمق وسعة وسكون".

وواضح أنه يشيد بهذا الديوان لأن صاحبه يصدر فيه عن نفسه وعواطفه وانفعالاته مصوراً كل ناطقة من خوالجه وكل صامتة في الكون من حوله، فهو شاعر من طراز جديد، طراز وجداني، وهو ليس طرازً عنيفاً كطراز من يتحدثون عن ثورتنا الوطنية والسياسية، وإنما هو طراز هادئ، طراز عقل يتأمل ونفس تتحدث في هدوء بصوت خفيض.

ولم يلبث المازني أن أخرج الجزء الأول من ديوانه، وقدم له العقاد فصور طريقتهم الجديدة، وكيف أنها تقوم على وصف آلام الإنسانية والتعبير عن أناتها وأحزانها، وحتى ليصبح الشعر زفرات وعبرات. ووقف وقفة طويلة عند فكرة التجديد في القوافي، وأطال القول فيمن ينزعون منزع القدماء. ولم يرتض الجديد الذي كان يرنده شوقي وحافظ من تصويرهما لحياتنا العامة ومن وصفهما للمستحدثات والمخترعات.وقال إن أمثال هذين الشاعرين لا يمتازون في شئ عن القدماء، ورماهما كما رمى أضرابهما بأنهم جميعاً غير صادقين فيما يعبرون عنه، إذ يعبرون عن معان لا يؤمنون بها، فيمدحون من يحتقرونه بينهم وبين أنفسهم ويهجون من يحترمونه !

ودائما نجد عند العقاد والمازني هذا الصوت المزري على صنيع حافظ وشوقي وغيرهما من مدرسة الإحياء، وفيهم يقول المازني في مقال نشر، بصحيفة الجريدة سنة ١٩١٢: "إن الناظر في شعر هذا العصر يجد كلاماً منسجماً وأسلوباً رائعاً ولفظاً شائقاً و وشياً حسناً وديباجة مليحة وجودة في الحبك وصحة في السبك ودقة في المسلك ولطفاً في التخيل. وهذا كله شئ حسن جميل ما لحسنه نهاية، فإذا أراد شخصية الشاعر أخطأها ولم يجدها أو روح العصر لم يكد يحسها، وذلك لأن شعراءنا وإن كانوا لا يزالون يأتون في شعرهم بالبيت النادر والمثل السائر والقلادة المروية والفريدة العبقرية، غير أنهم لا يجلون المعاني الحديثة في كلامهم، ولا يزينون أبكار الأغراض فيما يحوكون من الأشعار، بل لا تزل لهم التفاتة إلى الشعر القديم يسرقون منه ويغيرون عليه، أو ينحون نحوه ويقتاسون به".

والمازني يسخر من محافظة شعراء الإحياء على الصيغة الرصينة التي يستمدونها من القدماء، ويقول إنها تحيل أشعارهم نسخاً متشابهة، لأنهم لا يعمدون إلى تصوير خوالجهم النفسية الحقيقية، ولا إلى تمثيل روح عصرهم المتشائمة المحزونة، إنما كل ما يعمدون إليه أن يأتوا ببيت طريف، فإذا حققته وجدته مسروقاً من معاني القدماء، وكان بينهم حجاباً وبين المعاني الحديثة، وهو إنما يقصد معاني تجربتهم الإنسانية الواسعة.

وكتب في سنة ١٩٤١ مقالات متعاقبة في صحيفة "عكاظ" انتقد فيها حافظاً نقداً مراً وقد جمعت ونشرت فيما بعد باسم "شعر حافظ" وهو فيها يقارن مقارنة واسعة بين شعر، وشعر شكري. ويلاحظ أن شعر الأخير يمتاز بفضيلة الصدق في الإحساس وتصوير محن البشرية وآلامها وآمالها ومخاوفها فهو شعر جديد، هو نجوى الفؤاد وحديث القلب والنفس، وهو لذلك شعر مطبوع لا تكلف فيه ولا تصنع، أما شعر حافظ فشعر مصنوع لا يمت إلى النفس التي تنشده بوشائج صحيحة، إنما هو شعر سياسي أو صحفي، شعر مناسبات يومية طارئة، شعر شاعر ضعيف أو قاصر لا يستطيع أن يستلهم في شعره ما في الكون من حق وجمال. شعر لا يصور صاحبه ولا يشف عما في نفسه من أحاسيس وعواطف، وهو لذلك شعر غير صادق، إنما هو شعر كاذب يقوم على المبالغة والتهويل والخروج عن الحد المعقول. ويتمادى المازني فيتحدث عن بعض أخطاء حافظ اللغوية كما يتحدث عن سرقاته، وهو في ذلك لا يختلف في شئ عن نقادنا القدماء الذين لم يكونوا يقيسون الشعراء بمقاييس نقدية عامة، إنما كانوا يتسقطون أخطاءهم اللفظية ويفتحون فصولا واسعة لسرقاتهم. وينبغي أن لا يقف عند السرقات، ما دام الشاعر لا يدعى التجديد الكامل، بل ما دام من ذوق حافظ ونظرائه الذين كانوا يستمدون من معاني القدماء وصياغاتهم ليضفوا على شعرهم جلال الشعر القديم وجماله.

وكان أولى للمازني أن يتسع بالحديث عن طريقة شكري ،أن يعف عن مهاجمة حافظ هذه المهاجمة العنيفة، فلكل ذوقه، ولكل طريقته في صناعة الشعر ونظمه. ونمضي فنجد العقاد يخرج الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٦ ويخرج المازني الجزء الثاني من ديوانه سنة ١٩١٧ ولا يزل شكري يخرج جزءاً تلو جزء من ديوانه حتى يخرج الجزء السابع سنة ١٩١٩.

وحتى هذا التاريخ لا نسمع رأى المدرسة في شوقي، غير أننا لا نتقدم إلى سنة ١٩٢١ حتى ينشر العقاد والمازني معاً كتاباً سمياه "الديوان" وفيه يعقد العقاد فصولا طويلة في نقد شوقي يقول فيها:

"اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعد دها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليس مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه،وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شئ واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكر، صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه".

والعقاد إنما يصور في ذلك رأيه ورأى مدرسته في الشعر، فالشاعر ينبغي أن يتغلغل في أعماق الأشياء، حتى يذيع بواطنها وأسرارها، وهو لن يصل إلى ذلك إلا إذا كانت له نفس قوية الإحساس بالكون ومشاهده، تنفذ إلى أغوار، وتتسمع إلى كل نباته وأصدائه في الإنسان وغير الإنسان.

ولا يرتضى العقاد من شوقي عنايته بالتشبيه على طريقة القدماء، فليست صناعة التشبيه من حيث هي مهمة في الشعر، إنما المهم توليد المعاني والصور الذهنية وما يلابسها من خواطر تتيقظ في النفس. وهو يشير بذلك إلى طريقة مدرسته في بسط الأفكار وتحليلها والتأمل في الأشياء تأملا نافذاً، حتى نعلم أي شئ هي في النفس لا أي شئ هي في البصر أو في التشبيه والشكل واللهو. وإذا كان لا بد من التشبيه فلا بأس، ولكن لا لينقل الشاعر الحس الخارجي، وإنما لينقل الحس الداخلي وما يصحبه من عاطفة وشعور.

ثم تعقب شوقي بنقد تطبيقي لمجموعة من قصائده، انتخب أكثرها من باب الرثاء، وهو باب تقليدي، وشوقي لا يرتفع فيه، لأن جمال شعر، في موسيقاه وتصوير، لا في أفكار،والرثاء من أهم الموضوعات الشعرية التي تحتاج شيئاً من التفكير العميق في فلسفة الموت والحياة، وقد أظهر فيه بعض الشعراء القدماء من مثل المتنبي وأبى العلاء براعة منقطعة النظير. وبذلك اختار له العقاد عامداً هذا الحصن الضعيف من حصون شعر، ليسلط عليه سهام نقده. وأهم مرثية اتخذها غرضا لسهامه مرثيته لمصطفى كامل، فقد لاحظ عليها أنها تمتاز بأوصاف أربعة معيبة هي التفكك، والإحالة، والتقليد، والولع بالأغراض دون الجواهر.

أما التفكك فأراد به عدم الالتحام بين الأبيات بحيث مكن أن يغير نسقها وترتيبها دون أن يختل نظامها. والعقاد يستغل في ذلك طبيعة الشعر العربي وأن أبياته يستقل بعضها عن بعض، وهى لذلك يمكن أن يغير نسقها في كل قصيدة من قصائده، فغن كان ذلك عيباً فهو عيب عام في الشعر العربي جميعه منذ العصر الجاهلي حتى عصر شوقي ونظرائه. وكذلك الشان في العيب الثاني وهو الإحالة أو المبالغة إلى درجة غير معقولة، فإن معاني الشعر العربي تبنى في كثير من جوانبها على الغلو إلى درجة الإفراط.

ويلتقي العقاد في العيب الثالث عيب التقليد بالمازني في نقده لحافظ، بل إنه يلتقي به أيضا في العيب الثاني، ولم يقل شوقي وحافظ إنهما شذا على الأصول القديمة للشعر العربي، بل إن حركة النهضة التي ينضويان تحت لوائها كانت تسعى إلى الإبقاء على أصول الشعر العربي وقواعده والاحتفاظ بإطار، وخاصة في الموضوعات التقليدية مثل الرثاء.

أما العيب الرابع فيلتقي بما وجهه من حديث إلى شوقي في أول نقده، ولكنه حين طبقه عاد إلى مبالغاته، ثم وقف عند حكمه ووصفها بأنها مبتذلة مغشوشة ومتكلفة مصنوعة. وشوقي فيها إنما كان يدعم اتجاه مدرسته إلى استغلال العناصر القديمة فيما تنظم من شعر.

وهذه العيوب في جملتها ترد إلى اختلاف واضح بين العقاد وشوقي في فهم الشعر وطريقة صناعته، وإن من التحكم أن يحاول شاعر من مذهب إخضاع شاعر من مذهب آخر لمذهبه، ففي ذلك تعسف وظلم.

ومما وقف عنده العقاد طويلا أن القصيدة ينبغي أن تعمها وحدة عضوية، فتكون جسداً واحداً، ولا ينتقل الشاعر من فكرة إلى فكرة في غير نظام، وأيضاً لا بد أن يلتحم كل بيت بما قبله وبما بعده بحيث لا يستغني البيت في تمام فهمه عن سابقه ولا حقه. وهي نظرية جديدة كان لمدرسته فضل إذاعتها وتطبيقها إلى حد ما على نماذجها، وقد استمدتها مما قرأت في نماذج الغربيين وقصائدهم.

وليس هذا كل ما للعقاد في نقد شوقي فقد عاد إلى نقده في مجلة البلاغ الأسبوعي، وجمع هذه المقالات فيما بعد ونظمها في كتابه "ساعات بين الكتب". وهو في هذه المقالات لا ينقد قصائد لشوقي بعينها، بل يتحدث عن شعره من وجهة عامة، وقد هاجم ما ينظمه في الأحداث والمخترعات مهاجمة مرة.

وهذه النظرات للعقاد والمازني جميعاً تعد شيئاً قيماً جداً في تاريخ شعرنا الحديث لأنها تصور مذهبهما الجديد في عمل الشعر ونظمه، وتوضح مدى الخلاف بين مدرستهما ومدرسة الإحياء السابقة، وأيضا فإن كثيراً منها قام من شعرنا مقام السكان والمجداف من السفينة، فهو يحرك ويدفع ويثير.

ولعل من الغريب أن الثلاثة شكري والعقاد والمازني الذين كونوا تلك المدرسة انقسموا على أنفسهم، فإن شكري كتب في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه نقداً شديداً للمازني، لأنه يهجم على الشعراء الغربيين ويقتبس من روائعهم ويختلس دون أن يصرح بذلك، ونص على مجموعة من اقتباساته واختلاساته. واعترف المازني بذلك في مقدمته للجزء الثاني من ديوانه، وظل ينتظر مرور بعض الوقت، حتى إذا أخرج كتاب "الديوان" مع العقاد ثار على زميلهما شكري ثورة عنيفة، فكتب فيه فصلين بعنوان "صنم الألاعيب" وفيهما هاجم طريقته التي أشاد بها في نقده لحافظ، وعد حديثه عن آلام البشرية مرضاً، ونسي أنه كان مرض العصر، وأنه هو نفسه صدر عن هذا المرض في ديوانه، بل إن ما أصابه منه كان أوسع مما أصاب شكري، فإن شعره أنات وزفرات وعبرات وآلام وأحزان عميقة.

وقضت هذه المعركة على الشاعرين جميعاً فإن المازني انصرف عن الشعر إلى السياسة والصحافة، وهجر شكري في إثره الميدان، ولم يعد ينظم إلا نادراً، ومن غير شك كان ذلك خسارة كبرى في تاريخ شعرنا الحديث لأن كلاً من الشاعرين كان يحسن صناعته، ويقبل عليها عن فهم دقيق للشعر الغربي، إذ كل منهما كان يأخذ نفسه بثقافة واسعة بالآداب الغربية، وكل منهما كان واسع جوانب النفس والعقل، وكل منهما استطاع أن يوجد فعلاً تجربة جديدة في شعرنا صادرة عن نفس تنفعل بمشاهد الحس والخيال.

ولكن إذا كان هذان الشاعران انصرفا عن الشعر وميدانه فإن العقاد ظل علماً لامعاً فيه، وظل يخرج الديوان بعد الديوان، حتى السنوات الأخيرة. وكان لا يزل يحمل رسالة المدرسة، فهو يستلهم الشعر الغربي ويوسع حياته الأدبية في شعره، ويضاعفها بما يقرأ فيه. وعقله من العقول النادرة في عصرنا، إذ يستطيع أن يستوعب ويتفاعل مع ما يقرأ، ويخلص منه إلى نماذج جديدة له، فيها حسه ونفسه وشخصيته.

ويتضح ذلك في ديوانين هما:"هدية الكروان) و "عابر سبيل"، أما الأول فنظم أكثر من قصائده في الكروان طائر مصر الذي يعطر أنفاس لياليها بتغريداته الشجية، محللا لاختلاجات نفسه في أثناء سماعه وتأملات عقله. وكل من يقرأ في الآداب الإنجليزية يعرف قصيدة شللى في القبرة، وما نشك في أن هذه القصيدة وما يماثلها هي التي أوحت للعقاد لا بنظم قصيدة واحدة في الكروان، ولكن بنظم طائفة من القصائد. وهو لا يأخذ من شللى ولا غيره رقعاً يضيفها إلى نسيج قصائده، بل يكتفي بالإيحاء والإلهام من بعيد.

أما الديوان الثاني "عابر سبيل" فهو تجربة من نوع جديد عرف عند الغربيين في هذا القرن، إذ ولى بعض الشعراء وجوههم إلى حياتهم الحاضرة، ولكن لا إلى الحب ولا إلى الطبيعة، بل إلى الموضوعات اليومية التي قد تبدو تافهة. ولا يلبث عقل الشاعر، بل لا تلبث نفسه أن تتجاوب معها، وتستخرج منها أصداء شعورية كثيرة، فإذا الشيء العادي التافه يتحول شعراً، وإذا كل ما في الطريق صالح لأن يكون نبعاً لقصيدة طريفة. وعرف العقاد هذه الاتجاه في الشعر الغربي الحديث، فلم يلبث أن حاوله في شعرنا، ومد عصا شاعريته إلى ما حوله من "كواء الثياب" وغير كواء الثياب، وسوى من ذلك هذا الديوان الذي يحمل اسمه مدلوله ومعناه.

على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ بجانب هذه الإيحاءات والإلهامات الغربية في شعر هذه المدرسة إيحاءات وإلهامات كثير من شعرنا القديم، فإن هذه المدرسة لم تنفصل انفصالاً تاماً عن نماذج الشعر العربي، وإن كانت كتاباتها النقدية في شعراء الإحياء توهم ذلك.والحقيقة أنها كانت تتصل بروائع شعرنا السابقة التي تقرب من ذوقها، مما قرأته عند ابن الرومي والمتنبي والشريف الرضى وأبى العلاء، وقد كتب المازني فصولا طريفة عن ابن الرومي وأشاد بشعره إشادة واسعة، وأفرد له العقاد كتاباً، وكتب مراراً عن المتنبي وأبى العلاء المعرى.

فهم لم ينفصلوا ولم يستقلوا تماماً عن شعرنا القديم، بل إننا نستطيع أن نعين لهم قصائد كثيرة استلهموا فيها ما أنتجته قرائح القدماء، فضلا عما يلتقون معهم فيه من معان وأفكار. وليس هذا عيباً في المدرسة، بل هو حسنة كبرى لها، فإنها بذلك تدخل في مجرى حياتنا، ومن إلهامات الغرب وقراءة آثار، فهم شرقيون غربيون، بل هم مصريون عبروا عن روح عصرهم المتشائمة تعبيراً قويا، وطبعوا هذا التعبير بطوابع ثقافتنا الحديثة وكل ما اكتسبه عقلنا المصري من رقى.

وإذا كانوا قد نقدوا في أول الأمر شعراء الإحياء وعابوهم بتسجيلهم لأحداثنا السياسية والاجتماعية فإنهم اضطروا اضطراراً أن يسلكوا في بعض الأحيان سبيلهم، وخاصة العقاد الذي اختلط بعد سنة ١٩٢٢ بحياتنا السياسية، وأصبح عضواً عاملا في التعبير عنها باسم أحزابها، ولم يقف بهذا التعبير عند النثر، بل مده إلى الشعر، فنظم في المناسبات ومدح ورثى كثيراً، إلا أنه لم يبتعد عن أسس مدرسته التي دعت إليها أولا، وهى وحدة القصيدة، وأن تكون صورة نفس، صحيحة الحس صادقة الشعور.

جماعة أَبولُّو

لا نصل إلى العقد الثالث من هذا القرن حتى يكثر عندنا الشعراء كثرة مفرطة، فقد اتسع التعليم وانتشرت الثقافة، وبدا أن كل شئ في مصر يستعيد حياته نشيطة خصبة، فقد نلنا تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ورنت إلينا حريتنا فأنشأنا البرلمان، وحررنا المرأة، وفتحت الجامعة المصرية أبوابها للطلاب والطالبات، وأخذنا في نهضتنا الحاضرة التي نستقبل ثمارها يوماً بعد يوم.

فكان طبيعيا أن ينهض الشعر وان يكثر الشعراء ويكثر ما تنتجه قرائحهم، ولا نكاد نمضي في العقد الرابع حتى تتألف منهم "جماعة أبولو" وكان رائدها وقائدها وصاحب فكرتها والداعي لها أحمد زكى أبو شادي، فألفها في سبتمبر سنة ١٩٣٢ وأسند رياستها إلى شوقي ولكن الموت عصف به في أكتوبر من نفس السنة، فقلد الرياسة خليل مطران، وجعل نفسه كاتب سرها، وأصدر مجلة باسمها ظلت حتى سنة ١٩٣٥.وأوضح في العدد الأول من أعدادها فكرة الجمعية وغايتها، ولماذا اختير لها هذا الاسم، أما فكرتها فالسمو بالشعر، وأما غايتها فالعناية بالشعراء وحياتهم المادية، وأما اسمها فقد استعاروه من الميثولوجيا الإغريقية التي تزعم أن أبولو رب الشعر والموسيقى، وكأن هؤلاء الشعراء أرادوا أن يسموا أنفسهم باسم عالمي يشير إلى فنهم.

ولكن أبولو رب كل شعر عند الإغريق، لا يفرق في رويته بين شعر وشعر ولا بين مذهب فنى ومذهب. ولعل هذا أول منا يلاحظ على تلك الجماعة، فلم يكن لها هدف شعري ولا مذهب أدبي معين، بل هي جماعة كل شعر مصري، ويتضح هذا في اختيار رئيسها وأعضائها، ففيهم كثير من شعراء الإحياء مثل شوقي وخليل مطران وأحمد محرم وغيرهم.

فهي جماعة تفقد التخطيط الفني منذ أول الأمر، ليست كجماعة الجيل الجديد السابقة التي حملت مذهباً أدبياً بعينه ضد شعراء النهضة، وظلت تدافع عنه آماداً طويلة، وتنتج تحت شعار، دواوين من ذوق معين ووجهة معينة.

وقد ضمت هذه الجماعة شعراءنا الذين صدحوا بقصيدهم بعد ثورتنا الأولى في سنة ١٩١٩ من مثل إبراهيم ناجى وعلى محمود طه، وأخذت تشجع ناشئة الشعراء حينئذ بما تنشر في مجلتها من شعرهم مثل حسن الصيرفي ومصطفى السحرتى ومحمود أبى الوفا وعبد اللطيف النشار والهمشرى ومحمود حسن إسماعيل ومختار الوكيل وصالح جودت وعبد الحميد الديب ومحمد عبد الغنى حسن. ومن المحقق أن شعراء هذه الدورة أتيح لهم ما لم يتح لشعراء الدورتين السابقتين، فقد ازداد اتصالنا بالآداب الغربية عن طريق الجامعة وطرق كتابات الجيل المجدد وما أذاعه طه حسين وهيكل والعقاد والمازني من آراء جديدة في الأدب والشعر.

وقد خرجت مجلات كثيرة على رأسها مجلة أبولو عنيت عناية واسعة بالأدب، فتارة يكتب الكتاب الفصول الطوال في حقائقه وقيمه، وتارة يترجمون لكبار الشعراء الغربيين، ويوضحون مذاهبهم، وينقلون بعض نماذجهم. وقد وضعوا تحت أعين الشباب المذاهب الأدبية عند الغربيين وصوروا اتجاهاتها تصويراً دقيقاً.

فلم تعد الآداب الغربية خافية على شعرائنا، ولم يعد بينهم وبينها هذا الحجاب الصفيق الذي كان قائماً في القرن الماضي وأوائل هذا القرن بين أسلافهم وبينها، بل أصبحت تلقى إلقاء في حجورهم.

ولم يكن أما شعراء الجيلين السابقين نماذج أدبية محلية معينة المدلول، فأصحاب الإحياء اقترحوا نموذجهم لأول مرة، وكذلك شعراء الجيل الجديد، أما هم فكان أمامهم هذان النموذجان، وجاءهم نموذج عربي ثالث من شعراء العرب الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية، مثل جبران وإيليا أبى ماضي ونسيب عربضة وميخائيل نعيمة، وهو نموذج يستلهم- في كثير من جوانبه- المنزع الرومانسي الغربي، ولكن على طريقة أخرى تخالف طريقة جيلنا الجديد، إذ يكثر هؤلاء الشعراء المهاجرون إلى أمريكا الشمالية من ذكر الطبيعة ووطنهم الذي فقدوه، كما يكثرون من تأمل واسع في الحياة وشرورها وآلامها العميقة، وهو تأمل انتهى عند فريق منهم إلى نزعة صوفية وعند فريق آخر إلى نزعة فلسفية مضادة، جعلته لا يتصرف عن الحياة ومتعها، وكأنه يريد أن يعتق نفسه من آلام دنياه.

وليس هذا كل ما رأوه من نماذج عربية جديدة، فإن لبنان اندفعت في الأعوام الثلاثين الأخيرة إلى إحداث نموذجين من الشعر لا عهد للعربية بهما، أما أولهما فيقترب من نموذج شعراء المهاجر إذ يستمد منهم ون الشعر الرومانسي الغربي على نحو ما نجد عند إلياس إبى شبكة وانفعالاته أمام الحب والطبيعة. أما النموذج الثاني فنموذج جديد خالص، يستوحي فيه أصحابه مذهباً عرف عند شعراء فرنسا وأدبائها باسم المذهب الرمزي، وهو مذهب يقوم على الغموض، فلأفكار فيه لا تؤدى أداء واضحاً، بل يكتنفها غير قليل ن الإبهام، مع العناية بالكلمات الشعرية، حتى تضئ الظلام الذهني الذي تنشر نصف إضاءة، على نحو ما نجد في شعر سعيد عقل ويوسف غصوب.

وقد أحدثت هذه النماذج المختلفة وما رافقها من الاطلاع الواسع على الآداب الغربية ضرباً من الاختلاط في نفوس نفر من شعرائنا، فإذا هو تتوزعه الاتجاهات والنزعات المختلفة، وإذا شعر، مجموعة من نماذج لا حصر لها.وخير من يمثل ذلك أحمد زكى أبو شادي- رائد جماعة أبولو- الذي يشبه شعر، بدواوينه الكثيرة دائرة معارف شعرية، فبينما يسبح في الحب والطبيعة والسماء إذا به ينزل إلى الأسواق والموالد، وبينما يعتلى جبال الأولمب ويستوحي الميثولوجيا والأساطير الإغريقية إذا به يستوحي المركبات وطرق المواصلات الحديثة، وبينما يتحدث في تاريخنا وآثارنا القديمة إذا به يتحدث عن الباعة في الأسواق. وبينما يتجه اتجاهاً وطنياً أو قومياً إذا هو يتجه اتجاهاً فرديا أو عالمياً، وبينما يتكلم في الإنسانيات والمثاليات إذا هو يهبط إلى سفح الحياة. فهو لا يستقر في موضوع ولا في اتجاه، بل يجرى في كل الأنحاء، حتى في لغته، فبينما يحافظ على الإطار التقليدي في بعض قصائده إذا هو يتخلى عنه في قصائد أخرى مستخدماً أسلوباً ضعيفاً يحشوه بكلمات عامية. ومن هنا كانت شخصيته في شعر، مشتتة لا ضابط لها ولا نظام، مع أنه كان مثقفاً ثقافة واسعة بالآداب الغربية، ولكنه لم يستطع أن ينضوي تحت لواء مذهب من مذاهبها، رغم نزعته الرومانسية، وكأن حياته الفنية كانت غائمة في عينه، لم يستطع تبينها، بل دار يبحث عنها في كل مكان.

وجرى في إثر أبى شادي بعض الشباب، فلم يعيشوا في مذهب أدبي ينظمون فيه، بل توزعتهم الاتجاهات المختلفة. وظل بجانبهم فرق يتمسكون بالإطار القديم ومنزع شعراء الإحياء.على أنه ينبغي أن نعود فنقيد هذا الكلام بعض التقييد، فإنه يلاحظ أن موجة حادة من النزعة الرومانسية غلبت على شعرائنا حينئذ، ولم يكن مبعثها اطلاعهم فقط على نماذج الجيل الجديد وشعراء المهاجر الأمريكي الشمالي وشعراء لبنان، بل كان مبعثها الحقيقي أن مصر كانت تجتاز في تلك الفترة التي ظهرت فيها "جماعة أبولو"

حلقة سوداء من حلقاتها التاريخية في العصر الحديث، وهى حلقة فقد فيها الشعراء حرياتهم، إذ تآمر الملك فؤاد ورئيس وزرائه صدقي والإنجليز على حكم الشعب المصري بالحديد والنار، حكما لا يرعى فيه الأفواه ووضعت الأغلال على العقول والقلوب. فكان طبيعياً أن ينطوي الشعراء على أنفسهم وأن يجتروا الألم والحزن ويعكسوهما على ما حولهم من الطبيعة. فإذا هم رومانسيون في جمهورهم. وهى رومانسية تتضح أصداؤها في أشعارهم وفى نفس عنوانات دواوينهم، فلأبي شادي "الشعلة" و "فوق العباب" ولإبراهيم ناجى "من وراء الغمام" ولعلى محمود طه "الملاح التائه" ولحسن الصيرفي "الألحان الضائعة" ولمحمود أبى الوفا "الأنفاس المحترقة".

ويحسن أن نقف قليلا عند ناجى وعلى محمود طه، إذا هما أكثر شعراء هذه الجماعة دوياً في أقطارنا العربية. أما ناجى فارتبط ارتباطاً شديداً بنفسه كما ارتبط بالمنزع الرومانسي الغربي الذي ارتبط به من قبله الجيل الجديد، فشعر وجداني يصور نفسه وانفعالاته، وهى نفس ظامئة دائماً إلى الحب،بل هي نفس ملتاعة دائماً، لأنها تخفق في حبها. وهو لذلك يصرخ صرخات حادة هي صرخات الهزيمة، وهى هزيمة تلقاه في كل جانب: في الحب والصداقة والعلاقات الاجتماعية.

وربما كان ناجى الشاعر الوحيد بين شعراء هذه الدورة الذي التزم موقفاً بعينه، وقد تكون معرفته الوثيقة بآداب الرومانسيين هي التي هيأت له ذلك، فقد كان يعجب إعجاباً شديداً بهذا الاتجاه وظل ينميه. ومن أجل ذلك تتضح شخصيته في شعر تمام الوضوح بجميع ملامحها العاطفية وقسماتها الوجدانية، وهى شخصية شاعر مجروح يئن دائماً ويشكو إفلات سعادته منه بصورة محزونة.

وأما على محمود طه فكان يعرف أطرافاً من الآداب الغربية، ولكنه لم يكن يتعمقها، إذ كان حظه من معرفة اللغات الأجنبية محدوداً. ومع أنه ترجم من الشعر الفرنسي بعض نماذجه الرومانسية إلا أن معرفته بهذا الشعر كانت ضئيلة، ولذلك لم يستطع أن ينفذ إلى موقف معين يعيش فيه.

وكل ما هناك أنه أعجب بموسيقى شوقي الرائعة، وسمع أو عرف أن بعض الشعراء الفرنسيين يعنون عناية واسعة بانتخاب الكلمات الشعرية ذات الرنين، فاستقر ذلك في نفسه.

واقرأ قصائده فستجد عقوداً تتلألأ من الألفاظ الخلابة، التي تنشر ضباباً من الأحلام والأشباح، ولكن قلما تجد فكراً عميقاً، أو فكراً غامضاً، ففكر مجلو مكشوف، لا يستر أي شئ وراءه. فهو شاعر لفظي وليس صاحب نزعة فلسفية ولا نزعة نفسية، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية مشعة أو موحية.

٥

شعر الوجدان الجماعي

لا نصل إلى نهاية الحرب الثانية من هذا القرن حتى يزداد شعورنا بمحنة الاحتلال الإنجليزي وكوارثه، فقد مضى في غلوائه، يلغى حرياتنا إلغاء بما يقيم في ديارنا من حكومات تعلن الأحكام العرفية وتعنف بنا عنفاً متصلا. وفى هذه الأثناء وفد علينا وباء الكوليرا، ففتك بفقرائنا، واشتدت الحياة، واشتد فساد الحكم والطغيان. ونشبت معركتنا، بل معركة العرب قاطبة، مع إسرائيل.وبلغ السيل الزبى، وبينما نحن نحتمل من الظلم ما يطاق وما لا يطاق إذا ثورتنا المجيدة تنبثق في ٢٣ يوليه سنة ١٩٥٢ وتبدأ زحفها ضد عناصر الطغيان والاستبداد والفساد، وتأخذ في تحقيق العدالة الاجتماعية وتحقيق كل أحلامنا القومية، فتكشف عن صدر بلادنا غمة الاحتلال الإنجليزي، وترد إلى العرب قواهم، فتتوالى ثوراتهم على المستعمرين، وتتوالى أنتصاراتهم في كل مكان. ونؤمم قناة السويس، فيندب الإنجليز والفرنسيون، وتنوح معهم إسرائيل، ويدبرون عدوانهم الآثم، وسرعان ما تدور عليهم الدوائر في بور سعيد، فيولون على وجوههم يجرون ثياب الذل والعار. وتمضى ثورتنا في بناء مجتمعنا بناء سليما قوامه تكافؤ الفرص أما الجميع والإحساس العميق بوحدة العرب وقوميتهم العربقة، وتمد سورية الشقيقة يدها إلينا، فنضمها إلى صدورنا، وتقوم جمهوريتنا العربية المتحدة.

وقد دفعت هذه الأحداث الخطيرة شعرنا إلى تطور واسع في مضمونه، إذ اندفع الشعراء في أتون معركتنا مع المستعمرين يناضلون ويكافحون، كما اندفعوا يصورون كل ما في روح جماعتنا العربية من قلق وطموح في سبيل تحقيق الحياة الحرة الكريمة. وارجع إلى ما نظمه شعراؤنا وشعراء البلاد العربية جميعاً منذ اندلاع ثورتنا فسترى الشعر كأنه وقود يرد به أصحابه أن يضرموا لهب النضال مع الاستعمار الغاشم، حتى يمحوه من الأرض محواً. وما أناشيدنا في بور سعيد ببعيدة، وإنها لتؤلف مجلداً ضخماً، رمى شعراؤنا بسهامه المصمية في وجوه القراصنة الأشرار.

وفى رأينا أن أدق اسم يمكن أن نطلقه على هذا الشعر المكافح في سبيل الجماعة هو اسم "شعر الوجدان الجماعي" وهو شعر له سند قديم فيما نظمه شعراء الإحياء منذ البارودي مصورين عواطفنا الوطنية وأهواءنا السياسية، غير أنه اتسع وازداد حدة مع ثورتنا المجيدة وما اندفع معها من تيار التضامن بين أفراد الشعب شعراء وغير شعراء في الحياة وتبعاتها، بحيث أصبح الشاعر لا يعيش لنفسه وحدها، بل يعيش أيضاً للجماعة. وحتى في شعر الأحاسيس والعواطف الشخصية نحس أثر الجماعة، فالشاعر لا يعتزلها، بل يعيش خلالها ويحيا فيها وفى كل ما تستشعر من كرامة الفرد وعزته.

وليس معنى ذلك إن هذا الشعر الجديد قضى على نماذج شعرنا السابقة التي عرفناها عند شعراء الإحياء والجيل الجديد وجماعة أبولو، وإنما معناه أن هذا نموذج مستحدث، يضاف إلى ما عرفناه من نماذج، وقد تحول إليه فعلا كثير من الشعراء وخاصة من الشباب، وبقى آخرون يعيشون في النماذج السالفة. وهذا شئ طبيعي يلقانا دائماً في حركات الشعر، إذ يسارع قوم إلى الحركة الجديدة، ويتخلف آخرون، وتظل جماعة ثالثة متزندة بين الجديد والقديم.

ومن الحق أن هذا النموذج الجديد أقرب إلى نفوسنا ومشاعرنا من النماذج التي سبقته، لأنه يتصل بمباشرة بحياة أمتنا، ويستمد من واقعها وكل ما يتصل بهذا الواقع من آمال عريضة في الحياة العزيزة الشريفة. ولعل هذا هو الذي يجعل الكثرة من شعرائنا تنجذب إليه، حتى تحرز شرف التضامن مع أفراد الأمة وحتى تعبر عن روحها وما يجرى في هذه الروح من أحاسيس.

ولا بد أن نشير هنا إلى أن المنزع الرمزي الذي شاع في لبنان بين الحربين العالميتين شارك فيه شعراؤنا- مثلهم في ذلك مثل زملائهم في البلاد العربية- وإن كنا نلاحظ أن مشاركتهم لم تأخذ شكلا حاداً، ولعل السبب في ذلك إحساسهم العميق بأن هذا اللون الغامض من الشعر- إلى حد اللغز أحياناً- يخالف طبيعة شعرنا العربي الذي يعتمد في معانيه على الشفافية والوضوح. أما النزعة السريالية التي نجد لها أنصاراً في بعض البيئات العربية فإن شعراءنا قلما استجابوا إليها. ومعروف أن هذه النزعة نشأت في الغرب تحت تأثير الآراء الجديدة في علم النفس وما يقال عن الشعور أو اللاوعي، ونفس كلمة السريالية معناها ما فوق الواقعية، ومن ثم كان الشعراء من أصحاب هذه النزعة يفسحون الطريق لإظهار مكبوتاتهم في صورة محمومة، وهى صورة لا تلائم طباعنا ولا وثبتنا القومية العربية.

ونحن لا ندعو إلى وقف الاتصال بين شعرائنا وبين مذاهب الغرب الأدبية، بل نحن ندعوهم إلى الإقبال على قراءة هذه الذاهب، كما ندعوهم إلى الإقبال على قراءة آدابنا العربية، حتى يعظم محصولهم الثقافي، ولكن لا ليذوبوا ويفنوا شخصياتهم فيما يقرءون، بل ليتيحوا لجواهرهم وأشعارهم التألق واللمعان.

على أنه ينبغي أن نقف قليلا عند صور من التجديد في شكل قصيدتنا المعاصرة، وهى تتفرع فرعين: فرعاً يستند على تراثنا السابق وما حدث في منظوماته من تنويع في القوافي والأوزان على نحو ما نعرف في شعرنا المزوج والموشحات والرباعيات، وفرعاً ثانياً يستند على صور الشعر الغربي وما فيه من ألوان القافية المتعانقة أو المتقابلة، والشعر المرسل، والشعر الحر.

ونزعم زعماً أن ما يستند على تجديد أسلافنا لا ينبو على أذواقنا، لأنه لا يلغى القافية تماما، بل ينوع فيها، حتى يختفي هذا الرتوب الذي ينشا من تكرار القافية الواحدة وتماثل النغم. غير أن فريقا من الشعراء المعاصرين لم يكتف بذلك، فاندفع- على هدى ما قرأه عند الغربيين- إلى الانفكاك عن القافية، وقد تكون الصورة التي تتعانق فيها القوافي بحيث تتحد في البيت الأول والثالث وفى البيت الثاني والرابع وهكذا أقرب إلى ذوقنا، لأنها تلتقي من بعض الوجوه مع صورة شعرنا المزوج الذي تتعانق فيه القافية في شطري كل بيت، وفى الوقت نفسه تختلف من بيت غلى آخر. أما صورة الشعر المرسل الذي تلغى فيه القافية إلغاء فإنه يخرج على ذوقنا جملة، لأنه يحطم خاصة صوتية ألفناها وأصبح لها سلطان قوى على النفس العربية.وقد دعا إلى هذه الصورة كثيرون منذ أوائل القرن، دعا إليها السيد توفيق البكري في قصيدته "ذات القوافي" وعبد الرحمن شكري وجميل صدقي الزهاوى وأحمد زكى أبو شادي، غير أنها لم تصب النجاح المنشود.

وأما صورة الشعر الحر فإنها لا تتخفف فقط من القافية، بل تتخفف أيضاً من أثقال العروض، بحيث يمكن أن يتألف بيت من تفعيلة أو تفعيلتين، وبيت ثان يليه من ثلاث تفعيلات أو أكثر، وقد تحتوى المنظومة منه على تفاعيل من أوزان مختلفة.وشعراء المهاجر الأمريكي هم أو لمن صنعوا منظومات في هذه الصورة الغربية وتأثرهم أبو شادي في بعض أشعار، وقد كثر من يصنعونها

في هذه الأيام بحجة أنها تقضى على الحشو ورتابة القوافي كما تقضى على التكرار. ونزعم زعماً أنها لن تعيش بيننا طويلا إلا إذا دعمها أصحابها بقيم صوتية كثيرة تتلافى ما فقدته من أنغام القافية وتقابل الشطور، لسبب بسيط، هو أن شعرنا غنائي وهو لذلك يزخر بالأنغام، وما كنت موسيقاه الغنية عيباً بل هي ميزته الكبرى بين أنواع الشعر في العالم، إذ تطرد الألحان فيه بصورة مضبوطة تؤثر في الأعصاب وكأنها إيقاعات لجوقة موسيقية يصل تأثيرها إلى سامعيها من جميع الجوانب والأركان.

والحق أن شعرنا ليس في حاجة إلى أن نخضعه للشعر الغربي وصور العروضية، لأنه شعر كامل الأداء من الوجهة الموسيقية، وكل محاولة لإخراجه عن صورته الخاصة من شانها أن تنزل به عن مستواه النغمي. وحقاً ن الصور الغربية الجديدة تجعل النظم فيه أهون وأيسر، غير أن هذا التيسير ليس مطلباً للشاعر الممتاز الذي يستطيع بملكاته تذليل كل صعوبة، بل غن الصعوبة وخاصة في القافية من شأنها أن ترهف حسه وتصقل قريحته وتضبط منظوماته بنقط ارتكاز، تتيح للناس أن يحفظوا شعر، ويرددوه. والقافية في شعرنا ليست عبئا ثقيلا كما يظن، فإن لغتنا تمتاز بثروة لغوية كبيرة، وما على الشاعر إلا أن يتزود زاداً وافراً منها، فإذا القافية في يده هينة. وأكبر دليل على ذلك أنها لما تستعص على شعرائنا البارعين طوال العصور الماضية، بل إنها لم تستعص عل شعرائنا المبدعين الذين نظموا في الشعر القصصي من أمثال سليمان البستاني الذي ترجم إلياذة هوميروس وشوقي الذي صنع مسرحيات مختلفة.

وأولى لشعرائنا أن يتركوا هذا التجديد في إطار قصائدهم، وأن يتجهوا- كما يصنعون فعلا- إلى التجديد في المضمون، وقد جددوا في هذا المضمار كثيراً،وإنه لحري بهم أن يعنوا بالشعر القصصي والتمثيلي، فيحدثوا كثيراً من تجارهم في هذين الاتجاهين الغربيين. ولا نشك في أنهم نهضوا منذ أوائل هذا القرن بصنع محاولات قصصية بارعة،لعل من خيرها محاولات خليل مطران، وسنعرض لها في ترجمته، وكذلك محاولات أبى شادي، وقد نظم أحمد محرم السيرة النبوية شعراً وسماها بعض معاصريه "الإلياذة الإسلامية" غير أنها في الحقيقة ضرب من الشعر التاريخي أو الشعر التعليمي الذي يخلق القصاص فيه مادة التاريخ خلقاً جديداً، وهناك محاولات قصصية بديعة كثيرة في هذه الأيام تستمد مادتها من التاريخ أو من حياتنا الاجتماعية الواقعة. على أنه يحسن أن نخص الشعر التمثيلي بكلمة مفردة.

الشعر التمثيلي

ظل التمثيل مجهولا في شعرنا حتى ظهر شوقي فأدخله فيه، ولم يدخله في أو لحياته الأدبية إلا محاولة قام بها في أثناء بعثته في فرنسا، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائي إلا في خاتمة حياته، وهى تمثيلية "على بك الكبير".

ويعود شوقه إلى مصر، فيوظف في القصر ويشغل عن هذا الفن الغربي الجديد الذي حلم بإدخاله إلى أدبنا ولغتنا في فاتحة حياته، ويظل منصرفاً عنه، حتى ينفى في أثناء الحرب الأولى إلى أسبانيا، ويعود بعد الحرب، فلا يرجع إلى القصر وحياته الرسمية، بل يخلص إلى شعره وفنه، فيغنى الشعب عواطفه الوطنية كما يغنى الشعوب العربية عواطفها القومية.ثم يعمد إلى هذا الفن: فن التمثيل، فيقتحمه اقتحاماً، ويؤلف فيه سبع تمثيليات، ست منها مآس: وواحدة ملهاة، وراعى في مآسيه أن ترضى الجمهور المصري الخاص والجمهور بالعربي العام، فثلاث مها تصور العواطف الوطنية، وهى: مصرع كليوباترا، وقمبيز، وعلى بك الكبير، وثلاث تصور العواطف العربية الإسلامية، وهى: مجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأندلس. أما ملهاة "الست هدى" فاستمدها من حياتنا الشعبية في القرن الماضي، ومن موضوع خاص في هذه الحياة، هو طمع الرجال في المرأة الثرية، وقد زواج فيها مزوجة بارعة بين عناصر الضحك والمغزى الخلقي الاجتماعي.

وكان اقتحام شوقي لهذا الفن الغربي وتأليفه فيه فتحاً جديداً وعملا خطيراً لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية فحسب، بل أيضاً لأنه كان يقاوم تيار اللغة العامية الذي طغى غلى المسرح المصري وفتن به الشباب، إذ كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح كشكش والكسار. فجاهد شوقي ضد هذا التيار العامي، واستطاع أن يصرف الشباب عنه، بل استطاع أن يفتنه به وبتمثيلياته حين مثلت فتنة منقطعة النظير.

وتدل تمثيلياته دلالة واضحة على أنه عنى بقراءة هذا الفن الغربي، ويقال أنه كان يختلف في أثناء بعثته إلى مسارح باريس المشهورة. وما زل يعنى بهذا الفن حتى انطبعت في نفسه طريقته واستقرت فكرته. حينئذ أخذ يؤلف هذه المسرحيات، وكل من يطلع عليها يلاحظ أنها تختار في جملتها الملوك والأمراء موضوعاً لها، ناصرة للواجب على العاطفة في الصراع المنبث فيها، مما يدل على أنه قرأ كثيراً في المدرسة الكلاسيكية الفرنسية عند راسين وكورنى وموليير وأمثالهم.

ومسرح شوقي لذلك مسرح كلاسيكي، وكأن ذوقه في شعر الغنائي الذي جعله يستمد في إطار من القديم كما أسلفنا هو الذي دفعه إلى هذه الاتجاه في مسرحياته، فنظمها من ذوق الكلاسيكيين الفرنسيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر،ولم يعن بالمسرح البرجوازي الذي نشأ بعد ذلك والذي يستمد موضوعاته من الحياة الشعبية الفرنسية، وكذلك لم يعن بالمسرح النفسي الذي كان يعاصر، حين بعثته في فرنسا، وكذلك لم يعن بالمسرح النفسي الذي كان يعاصر، حين بعثته في فرنسا، والذي يصور مشكلات الناس الاجتماعية والإنسانية، على أنه لم يقف بالضبط في حدود المسرح الكلاسيكي الفرنسي، فإن هذا المسرح يتقيد في صنع التمثيلية بوحدة الموضع والمكان والزمان،فلا ينبغي أن تتداخل مع القصة الأساسية قصة جانبية، وينبغي أن تجرى حوادث القصة

في مكان واحد، وتقع جميعها في يوم وليلة. وكل ذلك لا يتقيد به شوقي، بل يثور عليه كما ثارت المسارح الفرنسية التي تلت المسرح الكلاسيكي، وأيضاً فإن الكلاسيكيين لم يدخلوا عناصر فكاهية في مسرحياتهم، وخالفتهم في ذلك المسارح التالية كما خالفهم شوقي.

فشوقي لم يتقيد في مآسيه بقواعد المسرح الكلاسيكي إلا من حيث الموضوع وابتعاده فيه عن الحياة اليومية المألوفة.وربما جاءه ذلك من أن علمه بتاريخ المسرح لم يكن دقيقاً، فمزج بين المسارح المختلفة، ولم يختر لنفسه مسرحاً غربياً معيناً.

ومما يلاحظ عليه أيضاً أنه يتخلل مسرحياته بقطع تلحن وتغنى، وكأنه يستجيب في ذلك لنزعة المصريين وميلهم إلى الغناء، وكان المسرح المصري العامي قبله يهتم بهذا الجانب، فأدخله شوقي في مسرحياته. ولو أنه درس المسرح الغربي دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء حقاً على مسرحياتهم، ولكنهم كانوا يجعلون للغناء أوزاناً خاصة وللحوار أوزاناً أخرى. ثم خلف من بعدهم الغربيون، فأفردوا التمثيل الغنائي عن التمثيل المسرحي، خصوا به "الأوبرا" التي يتخذ التمثيل فيها وسيلة لا غاية، فالغاية هي الموسيقى والحركات والمناظر. وبذلك وجد عندهم التمثيل الغنائي والتمثيل الخالص.

أما شوقي فعاد بنا إلى المزج بينهما، ولم يتح لهما ضرباً من الانفصال في الوزن كما كان الشأن عند اليونان، وهو أساسياً لم يقترح للتمثيل وزناً خاصاً به لا يخرج عنه، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافي بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجمعاً للأوزان العربية يتنقل بينها بدون أي قيد أو شرط.

ومسرحيات شوقي مع هذا كله تعد عملا رائعاً، فقد استطاع أن يمصر هذا الفن الأوربي، ويجعله فناً مصرياً عربياً لأول مرة في تاريخنا الحديث.وقد احتفظ له بإطار الصعب القديم الذي وضعه له اليونان والرومان، ونقصد إطار الشعر الذي انفكت عنه أوربا منذ أواخر القرن الماضي، فقد ضاق الأدباء بالشعر حين عمدوا إلى تصوير المشكلات الإنسانية والاجتماعية وأفاضوا في التحليلات النفسية العميقة، فتركوه إلى النثر الذي يلائم هذا العمق والتحليل، ولم يتأثر شوقي هذا الاتجاه النثري إلا في تمثيلية "أميرة الأندلس" ولكنه لا يشفعه بتحليل نفسي واسع، بل يجري فيها على نمط موجز لا عمق فيه ولا تحليل ومهما يكن فإنه بذل في نقل هذا الفن إلى لغتنا وأدبنا جهوداً عنيفة تستحق الثناء والتقدير.

وتقل هذه المحاولات التمثيلية في الشعر بعد شوقي حتى يتاح لها شاعر معاصر هو عزيز أباظة، وقد بدا حياته الفنية شاعراً غنائياً مثل شوقي، إذ أخرج في رثاء زوجه ديواناً سماه "أنات حائرة" ثم اتجاه إلى التمثيل واتخذ من شوقي إماماً له، وبذلك كان امتداداً لعمله التمثيلي، يتبع خطاه ويجري على آثاره.وقد رأينا شوقي يؤلف مآسي وطنية وأخرى عربية، وكذلك يصنع عزيز أباظة، فيؤلف من النمط الوطني "شجرة الدر" ومن النمط العربي "قيس ولبنى" و "العباسة" و "الناصر" و "غروب الأندلس".وقد استرسل يستمد بعض مسرحياته من الأساطير، فألف مسرحية "شهريار" وقد عالج فيها أسطورة هذا الملك الفارسي مع شهر زاد. ثم مضى فاستمد منه مسرحيته "أوراق الخريف" من واقع عصره، وعاد إلى التاريخ الإسلامي، فاستمد منه مسرحيته "قافلة النور". ومن غير شك يعد شوقي رائد هذا الفن الشعري الحديث عندنا، فهو الذي وضعه في شعرنا، وألانه له، ومرنه على الاضطلاع بأعبائه.