

للقسم الثاني

عن الأدب العربي المعاصر

[مدارسه وأعلامه]

obeikandi.com

إلا أنها تظلّ في واعيّة هذه الدرامّة لؤلؤة تشعّ عليها بالضوء ، وخلفيّة
تنضح عليها من عطائها بلا حدود !!

وأما لماذا (عن الأدب العربي المعاصر) دون سواه من مراحل
هذا الأدب العربي في عصوره الوسيطة والقديمة ؟ فرمّما كان استيفاء
البحث في هذه العصور الموعلة وقصوره في العصر الحديث جواب هذا
التساؤل المشروع . فقط نرجو أن نكون قد أضأنا مجرد زاوية من زوايا
المرح الكبير !!

المفهوم الزمى والفنى للحدائثة والمعاصرة فى الأدب

(١)

توشك الحركة الأدبية أن تجمع على أن الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨ م كانت بداية الحدائثة فى الأدب العربى . فقد صاحب هذه الحملة كثير من مظاهر تحديث الحياة المادية والأدبية ، ليس فى مصر وحدها ، بل فى العالم العربى كله ، من مراكز للأبحاث الرياضية ، ومراصد فلكية ، ومعامل كيمياوية ، ومصانع لاورق ، ومجامع علمية لدراسة مصر طبيعياً وجغرافياً واجتماعياً وتاريخياً واقتصادياً وثقافياً إلى إنشاء مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين ، وجريدتين ومسرح للتمثيل ، ومكتبات ، ومطبعة ، وديوان للقضاء . . إلى بعض الكشوف العلمية وتنظيم مجالات الحياة ، مما أغرى المصريين بالتطلع إلى هذه المستويات والانهار بمضمون هذه الحضارة الوافدة .

(٢)

وقد تداولت مصر - بعد خروج الحملة الفرنسية سنة (١٨٠١ م) - أحداث انتهت إلى جلوس (محمد على) على عرش حكومتها سنة ١٨٠٥ . وقد كان هذا الرجل صاحب طموح هائل ، وعلى جانب من الدهاء السياسى العربى ، فاستطاع أن يضم إلى دولته بلاد الشام والسودان وبعض بلاد العرب . . .

ثم جدت عوامل ، حتمت أن يعود جنوده من سوريا سنة ١٨٤٠ م . منها : أن حكومة الشام لم تستطع أن تدبر الأمور على نحو من الصلاح والحزم ، ومنها غضب الدولة العثمانية على هذا الطموح المخيف ، ومنها

فزع الدول الأوروبية لاختلال موازين القوى في المنطقة . ومنها قصور محمد علي وابنه ابراهيم باشا عن استيعاب الحس العربي ، وإيقاظ هذا الحس في نفوس العرب من رعايا الدولة العثمانية ، ربما لأنهما كانا أساساً من أصل غير عربي .

(٣)

ومهما يكن من شيء ، فقد استطاع محمد علي منذ توليه ، أن يتوجه إلى تحديث الدولة بكل ما استطاع ، فاقبض من ألوان المدينيات الحديثة : في الجيش والطب والإدارة والصناعة والكتابة ، ونشر العلم والأدب ، فأنشأ المدارس ، وبعث العلم والأدب من خلال نشر الكتب وترجمتها وتأليفها :

وحرص على إرسال البعث إلى أوروبا ، ولم يتردد في الاستعانة على هذه النهضة برجال من الفرنسيين والأتراك ، وترك ذلك كله أكبر الأثر في إنهاض الحياة الثقافية . . . كذلك أنشئت دار الألسن ، ودار الترجمة ، وأقيمت المطبعة المصرية . وأنشئت الوقائع المصرية ، وهي أول صحيفة عربية في المشرق . . .

وهكذا أخذت الشرارة التي أضاءتها الحملة الفرنسية تستحيل شيئاً بعد شيء إلى ضوء قوى ، ينير للأمة العربية الوسنى لطريق الحضارة والتطور ويدفع بها إلى استشراف آفاق البعث الذي يرفض أن يظل قابلاً في عصور الظلام .

(٤)

أما في الشام ، فقد نشط دعاة النصرانية من الفرنسيين والأمريكان ، فأنشأوا المدارس والمطابع ، وألفوا الكتب ، وأصدروا المجلات ، ويرعوا في التمثيل ، وأغرقوا في الترجمة . . . وكافة هذا كله بمثابة الدندنة

إلى مساحة العصر ، ومعايشة التطور الذى كانت أوروبا تعيشه وتعرف منه ما يفصل بيننا وبينها بآلاف المسافات ... ولقد غذى هذه النهضة فى الشام - إلى جوار دعاة النصرانية - فتح أبواب التجارة ، ووفود الأجانب ، وانتشار مطبوعات بولاق والآستانة . ومطابع الآداب الشرقية بأوروبا ، وتعلم كثيرين فى أوروبا ، وإنشاء الجمعيات الأدبية والاجتماعية .

(٥)

أما سائر العالم العربى ، فقد كان يعانى من وبيلات الأطماع الاستعمارية التى ألهته عن تنمية واقعه الثقافى فى هذه المرحلة ، : فالمغرب كان يئن من الحروب الطاحنة بين الفرنسيين والعرب ولاسيما الأمير عبد القادر الجزائرى وقد انتهت هذه الحروب إلى دخول الجزائر وتونس فى حوزة فرنسا، وظل الحس العربى يضعف تحت وطأة هذا الاستعمار الوبيل ، حتى ذبل أو كاد . ولم يبق إلا مصر والشام تشعان بعض الضوء فى هذا الظلام الرهيب

وفى الوقت الذى كانت فيه فرنسا تغزو أفريقية ، كانت بريطانيا تعمل على أن تطلأ أقدامها جنوب جزيرة العرب ، فاحتلت عدن سنة ١٨٢٩ ، ثم أخذت تبسط نفوذها وشرورها على مر السنين فى المناطق القريبة منها ، والبعيدة عنها بحيث لم ينتصف القرن التاسع عشر ، حتى مدت شراكها إلى الكثير من الأصقاع الجنوبية من شبه الجزيرة العربية (١)

(٦)

ويمكن أن نوجز أهم ملامح التحولات التى تمت من وراء اتصال مصر والعالم العربى بأوروبا - بعد الحملة الفرنسية - فى خمسة عناصر هى :

١ - التجارب المختلفة لبناء هيكل الدولة وتنظيمها السيامى والإدارى والقانونى على الطراز الحديث .

٢ - التطورات الاقتصادية والمادية التى استجدت فى مصر والعالم

(١) عبد الرحمن الرافى - جمال الدين الأنغافى باعث نهضة الشرق ص ١١ .

العربي نتيجة لتصفية الإقطاع التركي المملوكي ، وإعادة تنظيم العلاقات القومية والطبقية أيام الحملة الفرنسية ، ونتيجة للثورة الصناعية والتكنولوجية التي استحدثها محمد علي .

٣ - التطورات الاجتماعية التي استجدت في مصر ، والعالم العربي عن طريق الأدب خاصة والصحافة عامة ، والكلمة المكتوبة بوجه أعم . أو عن طريق الاختلاط الحضاري والثقافي المباشر وغير المباشر بارتياح مصر لأوروبا أو بارتياح أوروبا لمصر عن طريق البعث أو عن طريق الحاليات الوافدة علينا .

٤ - التيارات الفكرية التي استجدت في مصر والعالم العربي نتيجة لهذا الالتقاء بالحضارة الغربية ، وللصراع معها ، ولا سيما فيما يتصل بالمعتقدات السياسية والاجتماعية والثقافية ، وفيما يتصل بالعلاقة بين العلم والدين ، وبمواجهة الفكر الديني لمقومات الحضارة الحديثة بوجه عام .

٥ - التيارات الأدبية والفنية التي استجدت في مصر والعالم العربي نتيجة للتواصل الثقافي مع أوروبا ، ولا سيما ما يتصل منها بتطور اللغة وأشكال التعبير الأدبي والفني (١) .

(٧)

ويمكن أن نستدرك هنا فنلاحظ أن هذا الاتصال الحضاري الذي تم بين العالم العربي والعالم الغربي بعد الحملة الفرنسية على مصر ، يمكن أن يكون قد أعطى بعض ثماره في الجانب العلمي الحربي ، والطبي ، والصناعي والرياضي . . . أما الجانب الأدبي فقد ظل راسخا في قيود التقليد والتبعية في أكثر مظاهره ، ربما لأن الانتقال في الجوانب المادية لا يحتاج إلا إلى اصطناع وسائلها وقوانينها ، أما في الجوانب الفكرية والفنية ، فقد يحتاج إلى

(١) دكتور اوبس عوض ، تاريخ الفكر المصري الحديث ج ١ ص ٨ ، ٩ .

مساحة زمنية أكبر حتى يمكن استيعابه وتمثله والإطال من خلاله على الواقع بروية جديدة ومنظور جديد .

(٨)

وفي عهد عباس الأول وسعيد انطقات في مصر بواذر هذه النهضة ، وتجمد مدّة هذه الحركة الناشطة في اتجاه التطوير والانتقال ، لأنّ هذين الأمرين كانا منصرفين تماما عن قضية العلم والفكر والتحصير ، فأغلقت المدارس ، وتوقفت المصانع ، وذبلت روافد التبادل الحضارى بين مصر وأوروبا ، وأقصى العلماء الفرنسيون والمصريون عن مواقع العمل ، واستحالت الحياة الفكرية إلى يباس .

(٩)

وفي عهد إسماعيل سنة ١٨٦٣ م فتح ما أغلق من المدارس ، وزيد عليها ، فأنشئت مدرسة الطب ، ومدارس الحربية والهندسة والعلوم ، وعادت البعوث التي كانت قد توقفت إلى سابق تدفقها ، وأسست نظارة للمعارف عهد إليها أمر التعليم في مصر ، كما أنشئت المكتبة الخديوية ، ووجد المؤلفون كثيراً من العون في ظل هذا الحكم الجديد ، وبدأت الوفود الأجنبية تترى على البلاد وترك في أبنائها كثيراً من التأثيرات ، كما أخذت الطباعة تنمو ، ورقعة التعليم تنسع ، والصحافة تبرز وتتواتر ، والترجمات تتدفق وتتعق ، والأندية الأدبية والعلمية والاجتماعية تتعدد وتنافس ، مما مهد - بحق - للحرية الشخصية ، ولبروز الطابع القومي وتأكده ، ولنوع من معايشة الحضارة العالمية . . . وغير خاف أن كل ذلك لا بد أن يترك أثره الغائر في اللغة بعامة وفي الأدب بخاصة . . . إلا أن إسماعيل أغرق البلد في طوفان من الدين أسلمها إلى الذبول المرحلى ، ثم إلى حتمية الانحناء ! !

(١٠)

وإذا كانت الشام في هذه المرحلة ، قد واجهت عصراً من القلاقل والفن الطائفية الفاجعة ، فقد فتحت مصر أذرعها لهجرة كثير من مثقفيها الذين شاركوا مع إخوانهم المصريين في إنهاض الحركة الثقافية ، وتمتين أواصر التبادل الفكري بين مصر والفكر الأوروبي ، مما عاد على اللغة العربية بكثير من عوامل النقاء والارتقاء .

(١١)

وفي سنة ١٨٧٠ يفد على مصر الناثر الإسلامي جمال الدين الأفغاني وينفخ فيها من روح اليقظة والحياة ، ويعبئ كل تلاميذه ضد السكونية والاستسلام ، ويشعل في كل اتجاه حريقاً ، فهو في الجانب العلمي ناثر لا يعرف المسلمات الباردة ، وهو في الجانب الديني ناثر لا يرتضى الإيمان المقلد ، وهو في الجانب الاجتماعي ناثر لا يقبل الحياة في كهف الحرافة ، وهو في الجانب السياسي ناثر لا يطبق أن ينام على ذراع القهر والاستعباد .

وقد استطاع جمال الدين الأفغاني أن ينقل كل هذه المشاعر إلى أرتال من تلاميذه وحواريه ، فحركوا بها بلاد الحياة السياسية والاجتماعية والدينية والفكرية ، وما تزال أصداء فكره عاملة في الحياة الشرقية بعامه حتى حطمت أسوارها العتيقة ، واندفعت تحت ضوء الشمس تعانق الحرية والحياة . . . وكان لصيحة الأفغاني فعل السحر في إنهاض اللغة وتوجيه الأدب ، وقيادة الوجدان الإبداعي إلى مناطق تحريك الحياة .

(١٢)

وحين قامت الثورة العراقية سنة ١٨٨١ في مصر بقيادة نلاحها العظيم (أحمد عرابي) ، مست كل أطراف الجسم العربي ، وهزت فيه رواقده أحلامه . وأيقظته على حقائق جديدة . . . فقد خرج عرابي يطالب بتحقيق بعض آمال الشعب الكاسح . فتأمر عليه الخديوي توفيق من الداخل ، والاستعمار الإنجليزي من الخارج ، وزحفت إنجلترا لتضرب

الإسكندرية من البحر في يوليو سنة ١٨٨٢ ، وتزلوا أرض مصر ، وحاول عرابي ومن معه بحسرة الفلاح المصرى وروعة لامبالاته ، أن يتصدوا للغزو ، ولكن الزحف الكاسر كان أقوى ، فهزم عرابي في التل الكبير . . . وارتضى خديوى مصر أن يعيش ظلًا للحاكم الفعلى (الاستعمار الإنجليزى) وأطلق يدهم فى البلاد . . . ونفى الناثر الفلاح ومن معه ، وحوصرت الحركة الوطنية ، وصفت العناصر الغاضبة لشرف مصر ، وسرح الجيش الوطنى ، وبيعت مؤسساته ، ورزح الاقتصاد المعصرى تحت وابل الضربات المستعرة . . .

ومرة أخرى تتوقف البعثات ، أو تعطل ، ويتخذ التعليم مساراً سطحياً لا يثمر ، وتحل اللغة الإنجليزية مكان اللغة العربية فى التعليم ، ويحل مجلس شورى النواب ، لأن المصريين - كما يرى الاستعمار - غير مؤهلين لحمل راية الديمقراطية ، وتكتم الصحافة ، وتنتهك الحريات ، وتصيح الحياة على هذه الأرض المصرية أشبه شىء بالكابوس الثقيل الذى يرجو الإنسان أن يفتيق منه ولو على إيقاع زلزال . . . وتحت وابل هذه الضربات استيقظ الشعور الوطنى ، وتآزر الفكر المبدع فيما يشبه الإجماع على خوض معركة التحدى ، وقد وصل من ذلك إلى كثير مما يريد . .

(١٣)

وحين تولى عباس حلمى سنة ١٨٩٢ بعد وفاة توفيق ، بدأ بتقريب العناصر الوطنية ، وتثويرهم على الإنجليز ، وأطلق سراح الذين كانوا قد اشتركوا فى الثورة العرابية . . . وكان من نتيجة ذلك أن أخذت اتجاهات الحركة الوطنية تتشكل فى اتجاهين أساسيين : اتجاه يرى ضرورة جلاء الإنجليز والولاء للجماعة الإسلامية التى كانت الخلافة التركية رمزاً لها فى ذلك الوقت ، وقد مثل هذا الاتجاه (الحزب الوطنى) بقيادة مصطفى كامل . . . اتجاه يرى ضرورة أن تكون مصر للمصريين لا للخلافة التركية ولا للاستعمار الإنجليزى ، وكانت طريقتهم فى الدعوة إلى الخلاص من الإنجليز هو إعداد

الشعب أولاً حتى يستطيع إذا امتلك زمامه بيديه أن يحمل العبء وينهض بالمسئولية وقد مثل هذا الاتجاه (حزب الأمة) بقيادة لطفى السيد
وقد ظهرت الحركة الأدبية كلاً من هذين الاتجاهين ، فتوزع ولأء الأدباء بين الجامعة الإسلامية ، والجامعة المصرية ، وناضل كل فريق من خلال هذا الولاء العقائدى على مستوى فكرى وأدبى رائع رصين ، ترك من غير شك أثره العميق الغائر على صفحة الحياة الأدبية ، ومهد لخلق تيار الحدائث والمعاصرة الحقيقية إلى مدى بعيد !!

(١٤)

وفى سنة ١٩١٤ غاب عباس حلمى فى تركيا لبعض شؤونه ، فقامت الحرب العالمية الأولى ، فأعلنت بريطانيا الحماية على مصر ، ومنعت عباس حلمى من العودة إلى أرض الوطن ، وولت مكانه حسين كامل ولقبته بالسلطان ولكن الثورة الشعبية لم تهدأ ، ولم تلق أملاً لها فى مواجهة المحتل ، وجرت محاولات لاغتيال السلطان حسين كامل صنيعة الإنجليز ، فاشتدت وطأة الإرهاب على الشعب وعظمت الجمعية التشريعية ، وتصدق الجنود الإنجليز على مصر ، وأعلنت الأحكام العرفية ، ولكن كل ذلك لم يمنع الجماهير الغاضبة من محاولات التعبير عن غضبها المكثوم

وحين سكنت ربيع الحرب سنة ١٩١٨ ، تقدم وفد من الزعماء الشعبيين إلى المعتمد البريطانى ، مطالبين برفع يد الإنجليز عن مصر ، ومطالبين كذلك بالسفر إلى إنجلترا لحضور مؤتمر الصلح ، ولكن هذا المطلب العادل قوبل بالرفض ، واعتقل الزعماء الوطنيون ، فانفجرت الجماهير فى ثورة شعبية عارمة ، عرفت فى تاريخنا الحديث [بشورة ١٩١٩ .

وقد واكب الفكر الأدبي هذه الأحداث المتعاقبة ، وشارك فيها مشاركة صميمية ، فنزل الشعراء إلى أرض المعركة ، يقاتلون ويحمسون ، وتفجر تيار القصة والرواية المستحدثة في الأدب العربي ، وانهمر مند المسرح ، والبحث ، والتراجم الذاتية والغيرية ، ودعوات الأدب للحياة . . . واشتجر الخلاف حول معارك الفصحى والعامية ، وحول قضية الحديد والتقديم ، وحول إقليمية الإبداع ، وأهميته ، وحول استشراف التراث أو استشراف الواقع الحضارى . . . إلى غير ذلك كله من عناصر الصراع الذى غطى الساحة الأدبية كلها على مستوى الشعر والنثر ، وعلى مستوى الخصوص والعموم ، حتى امتد هذا الصراع إلى مناطق الحساسية الدينية فأشعل من حوله لهبا مايزال دخانه يثور في سماء حياتنا الفكرية حتى اليوم . ونحسب أنه لن يهدأ إلا بعد آماذ قد تقصر وقد تطول .

واللافت في هذا الصدد ، أن الحياة الأدبية في هذه المرحلة (من أوائل القرن العشرين حتى أعقاب ثورة ١٩١٩) أخذت تقود الحياة السياسية وتوجهها وتصنع لها قياداتها ربما بلا استثناء ، ولم تعد هذه الحياة الأدبية مجرد رجعٍ لصدى صوت الحياة السياسية كما كان الحال في الماضي ، وقد أعطى هذا التحول الخطير مضمونه الفعلى في بروز عديد من الاتجاهات السياسية الواعية التى كانت تعيش عصرها الحقيقى . . حتى في الفترات التى كانت الحياة السياسية تقتنص فيها الراية من يد الحياة الفكرية ، كان الفكر يقف في خلفية الصورة مؤهبا ومرشداً ، ومحرصاً على تناول القضايا الوطنية من جهة حضارية مثقفة ، أى أن حلول الفكر الأدبي في هذه المرحلة كان حاولاً بالفعل أو بالقوة . ولكنه أبداً لم يترك الساحة ليكتفى بالتمرجح من مقاعد المشاهدين !!

(١٦)

ويدهى أنه كانت لثورة ١٩١٩ - كما لكل ثورة في العالم القديم والحديث - نتائج سلبية وأخرى إيجابية . . كانت إيجابياتها تتمثل في إعلان إنهاء الحماية (٢٨ فبراير ١٩٢٢) . وفي صدور الدستور (١٩ أبريل ١٩٢٣) - وفي ما اشتمل عليه هذا الدستور من مبادئ تؤكد (أن مصر دولة ذات سيادة ، وهي حرة مستقلة . . . وملكها لا يتجزأ أو لا ينزل عن شيء منه) . : وأن (جميع السلطات مصدرها الأمة) . . وأن جميع المصريين (متساوون في التمتع بالحقوق المدنية والسياسية ، وفيما عليهم من الواجبات والتكاليف العامة) . . وأن (حق ولاية المناصب مقصورة على المصريين) . . وأن (الحرية الشخصية ، وحرية الاعتقاد ، وحرية الرأي مكفولة) . . . إلى آخر ما جاء في هذا الدستور من مبادئ أعطت الجماهير إحساسها الحقيقي بأنها صاحبة الحق في هذا الوطن ، وأن من حقها أن تمثل في برلمان يعبر عن آمالها وآلامها (١)

وكانت سلبيات هذه الثورة تتمثل في قسريّة هذه المظاهر الدستورية وإجهاضها العاجل من جانب السلطة الأجنبية المحتلة . . . فصحيح أن الاستقلال الإسمي قد تحقق ، وصحيح أن الدستور الرسمى قد صدر ، ولكن البلاد ما تزال واقعة في قبضة الاحتلال ، يدبر فيها دفة الحكم ، ويلعب بمقدرات الأمة ، ويستغل ضعف الزعماء الوطنيين وتناحرهم فيضرب زعيما بزعيم أو حزبا بحزب .

ولكننا على الرغم من كل هذه الظواهر ، لانستطيع أن ننكر حقيقة أساسية هي أن ثورة ١٩١٩ كانت بدء تفجير حقيقي لقوى الشعب الكامنة ، فإن هذه القوى الشعبية الأصيلة لم تستسلم - وإن استسلم بعض

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية - عبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ١١٥

زعمائها لفترة أو لفترات - لقهر أو لجبروت، وإنما ظلت تناضل وتتمنص وتجتبر المستعمر على الجلوس مع زعمائها على موائد المفاوضات .

وكانت نهاية فصول هذه المفاوضات لاستكمال الاستقلال سنة ١٩٣٦ حيث وقعت معاهدة التحالف الإنجليزية المصرية .

وحين اندلعت الحرب العالمية الثانية ، حاولت مصر أن تقنع بريطانيا بعدم صلاحية هذه المعاهدة ، ولكن بريطانيا أخذت تسامح وتسوف ، فأقدمت مصر على إلغاء المعاهدة سنة ١٩٥١ . واحتجت بريطانيا ، لكن الغضب الشعبي كان قد بلغ أوجّه ، واستماتت الجماهير في اللود عن مكاسبها وأعطت من أبنائها الكثير . . .

وحين قامت ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ استطاعت مصر أن تجهز تماماً على كل مظهر من مظاهر الاحتلال الأجنبي ، وأن تخوض عديداً من المعارك الشرسة ، وأن تجلي الإنجليز عن كل رقعة من هذه الأرض الطيبة ، وأن تعود إلى ممارسة دورها الحضارى فى الإشعاع وصناعة التطور .

وقد حملت هذه المرحلة الأخيرة من عناصر تحديث الأدب العربى وتعصره كذلك على مستوى الشكل والمضمون ما وضع هذا الأدب فى قلب التطور العالمى ، وطوع كثيراً من أطره لقضايا حمل المضامين الإنسانية الشاملة ، وجعل منه فى النهاية جزءاً من بنية التراث البشرى الذى يمكن أن يتخطى عوامل التعرية على مر العصور ! !

(١٧)

وفى المرحلة من (١٨٨٢ إلى الآن) لم تكن مصر وحدها فى ساحة المغامرة ، فقد كان العالم العربى هو الآخر يخوض معاركه العنيدة من أجل حريته واستقلاله ، ويصنع فى الوقت نفسه أدبه وإبداعه ، لقد شارف السقوط فى قبضة الاحتلال منذ أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ،

فقدت فرنسا بتونس بعد الجزائر سنة ١٨٨٢ بحجة حماية رعاياها ،
 وتعرضت ليبيا للغزو الإيطالي سنة ١٩١١ ، ووقع المغرب في برائن الحماية
 الفرنسية في سنة ١٩١٢ . . . وتقاسم الاستعمار الإنجليزي والفرنسي مناطق
 الشام والخليج : . . وهكذا أصبح العالم العربي كله تركة منهوبة بين أيدي
 طامعين محتلين . إلا أن الجذوة لم تمت أهدأ تحت الرماد ، فقد ظل يقدم
 لوجه الحرية الفاتن أرتال الضحايا والقرابين ، ويشعل نار الثورة بدءاً من
 هذا التاريخ : في مصر على الاحتلال الإنجليزي ، وفي ليبيا على الاحتلال
 الإيطالي ، وفي العراق على الاحتلال الإنجليزي ، وفي تونس على الاحتلال
 الفرنسي ، وفي الريف المراكشي على الاحتلال الأسباني ، وفي سورية على
 الاحتلال الفرنسي ، وفي فلسطين على الاحتلال الإنجليزي ، وفي الجزائر على
 الاحتلال الفرنسي : . . .

وكانت النتيجة الطبيعية لكل هذه الانتفاضات أن تحررت مصر وليبيا
 والمغرب والعراق وسورية وتونس ، واستشرف العالم العربي مستقبلاً يوحى
 بالوفرة والحرية ومزيد من الرخاء . . . ولكنه لم ينبج من حبات الاستعمار
 العالمي ، فقد زرع هذا الاستعمار العالمي في قلب المنطقة دولة إسرائيل ،
 وأحاطها بأسوار من الرعاية والدعم ، حتى استحالت إلى قوة عدوانية فاحشة
 تتمدد على خريطة العالم العربي بلا مبالاة ، وتشره كل يوم إلى جديد من
 مواقع التمدد . . . وتركت هذه المعاناة بصماتها على جبين الواقع الأدبي في هذا
 العالم العربي ، حتى ليتمكن للباحث استقراء الصراعات السياسية من خلال
 الإبداعات الفكرية والفنية في هذه المرحلة ، على تفاوت في المستوى الفني
 لهذه الإبداعات لا يمكن أن ينكر أو يمارى فيه . . .

(١٨)

هذا تخطيط عام لمسيرة الحركة السياسية والاجتماعية في العالم العربي منذ
 الحملة الفرنسية على مصر (سنة ١٧٩٨) حتى الآن . . . وهي الفترة التي يمكن
 أن تكون إطاراً زمنياً للأدب الحديث والأدب المعاصر ، أو فنلقل للحدثة

والمعاصرة في الأدب العربي ، فبدى أن الأدب في القرن التاسع عشر ، قد حاول جاهداً تحت إيقاع التغيير الكمّي والكيفي في الخارطة السياسية والفكرية والجغرافية للعالم العربي أن يعبر عن واقع هذا التغيير ، وأن (يستحدث) أشكالاً جديدة ، ومضامين جديدة تصور زحف هذه الحضارة الوافدة في مدّها وانحسارها معاً ، وقد وفق من ذلك إلى أشياء كثيرة ، ولم يوفق إلى أشياء كثيرة أيضاً ، فظل يظلّ على الحدائث آنأ ، ويتخفى في ثلوج التقليد آنأ آخر ، وهذه هي السمة العامة لحركة الإبداع الأدبي في هذه المرحلة من أوائل القرن التاسع عشر حتى نهايتها .

ويرى الباحث عند استعراضه لفنون الشعر والنثر في هذا الطور كم كانت حيرة هذه الفنون وتمزقاتها بين الاتباع والابتداع ، بين التقليد والتجديد حتى قبض لها البارودي في الشعر ومحمد عبده في النثر ، فحسباً قضية التردد بالعودة ، وأبحراً بالشعر والنثر من عصور التخلف الفكري والفني إلى عصور التحرر والاندفاع ، وقد تلقف الرابية منهما رجيل من وراء رجيل ، فاستحالت (الحدائث) إلى مسلمة من مسلمات الحياة الثقافية . . . ولم تلبث (المعاصرة) أن زاحمتها على أرض الواقع الأدبي ، بل وتخطتها منذ مطالع القرن العشرين تحت ضغط كثير من العوامل المادية والأدبية ، وأصبح التردد والتقليد ذكري من ذكريات ماضٍ غابرٍ يلتفت إليه بكثير من الإشفاق والدهشة كيف أمكن لأجيال من الأدباء أن يبدعوا من خلاله ، أو ينوعوا على لحنه الواهن المكرور !!

(١٩)

وإذن (فالحدائث) تتخذ من القرن التاسع عشر إطاراً زمنياً لها على اختلاف آماذ هذا الإطار تجمداً واندفاعاً وتتخذ (المعاصرة) من القرن العشرين إطاراً زمنياً لها حيث استيقظت في الأمة العربية من أقصاها إلى أقصاها روح التمرد على الواقع البئس المحتمل لأكثر من قوة خارجية واغلة . . . ولكن الأمر في تحديد معنى المعاصرة ليس جاريماً على قاعدة واحدة مجم

علمنا من الباحثين . فقضية المعاصر وكفصية الحداثة من القضايا الخلافية في فكرنا الأدبي المعاصر : لأن هناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بالحرب العالمية الأولى على أساس أنها أحدثت في المنطقة عديداً من التحولات السياسية التي تصلح بداية للمعاصرة في الأدب والفن وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩١٩ على أساس أنها ثورة نبعت من هذه الأرض . ومن وحى إنسانها العربي الذي استطاع من خلالها أن ينتزع لشعبه عديداً من المكاسب السياسية والاجتماعية التي لا بد أن تكون قد أسهمت في تشكيل الوجدان الفنى على نحو ذاتي وجماعي تابع من حركة الوعي بما يجري في العصر من تحولات وتطلعات وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بمطلع الثلاثينات على أساس أن الثلاثينات شهدت استجماع القوى الأدبية ويزوغ كثير من المجالات الثقافية سواء في الجامع أو الروابط أو الجماعات أو الدوريات وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩٥٢ على أساس أنها ثورة أعصت لإنجازات سياسية واجتماعية غيرت بها من هيئة التركيب الطبقي والفكري للمجتمع العربي . وشاركت في وضع إنسان المنطقة في قلب التاريخ المعاصر واهبا ومتلقياً :

ويخيل إلينا أن كل هذه التحديدات تتجاوز الواقع لأنها تلغى الفترة الجينية لتخلق الأدب المعاصر إذا جازوا أن يقال ، فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى حتى أوائل القرن العشرين ، وهي الفترة التي حملت بذور النهضة الفنية المعاصرة وبدونها ماذا كان يمكن أن يكون مهما حدث من تحولات أو انقلابات ؟ ثم ان الذين يؤرخون لبداية المعاصرة بثورة ١٩٥٢ يحكون على أدبائنا الكبار بالانقطاع والتجمد والإبداع غير العصري ، مع أن الثابت والمشاهد معاً أن المرحلة كلها تكاد تعيش على إبداع هؤلاء الأدباء الكبار ، وأن ما نقرأه أو نراه من إبداع الجيل الشاب ليس سوى امتداد طبيعي لفكر وأدب هؤلاء الرواد مع إضافات مسلمة تمتعها طبيعة التطور ومنطق الأشياء .

وإذن فالمعاصرة - فيما نرى - لا تبدأ مع بداية الحرب العالمية الأولى ،

ولا تبدأ بديّة ثورة ١٩١٩ . . . ولا تبدأ مع بداية الثلاثينات . . . ولا تبدأ ببداية ثورة ١٩٥٢ . . . وإنما هي تبدأ بدايتها الحقيقية المتدرّجة مع مطالع القرن العشرين وذلك لأسباب كثيرة يخيّل إلينا أنها صائبة أو هي أقرب إلى الصواب من هذه التحديدات السالفة التي تنهض على مجرد الربط المادى بين المعاصرة وبين واحد من الأحداث التاريخية أو الفترات الزمنية بلا مبرر حاسم ومقبول .

ولعل من أبرز الأسباب التي تدعونا إلى الربط الجدى بين المعاصرة وبين مطالع القرن العشرين ، نهوض الترجمة التي أقامت جسوراً قوية بين الأدب العربي وغيره من الآداب العالمية الناهضة . . . وتواتر البعثات العلمية والفكرية عن طريق الدولة من جهة وعن طريق الأفراد القادرين من جهة أخرى . . . وافتتاح الجامعة الأهلية سنة (١٩٠٨) واستقدام طائفة من المستشرقين للتدريس بها ، والتأثر بطرائقهم في البحث ومنهجهم في التفكير والتعبير . . . وذيوع الصحافة والدوريات واشتعال المعارك الفكرية والفنية على صفحاتها بلافتور . . . يلى ذلك بدايات تشكيل المجامع العلمية واللغوية والروابط الأدبية بكل ما يعنيه ذلك من تنظيم طاقات الخلق وإنهاض عملية الإبداع . . . ثم - وهذا هو الأهم - مواجهة الجيل المبدع في هذه المرحلة لهجوم ذاتية وجمعية مشتركة عانها من خلاله إبداعه الفنى وما تزال المرحلة تعانها على مستوى الخلق والمعايشة في آن . . .

هذه الأسباب - وغيرها - مجتمعة ومتدرّجة معاً ، ربطت بين أشكال التعبير الفنى وبين قضايا العصر التي عانها أدباء وشعراء المرحلة من أمثال : طه حسين ، والعتقاد ، وشكوى ، والمنازى . وسلامة موسى ، وأحمد أمين ، وعلى عبدالرازق ، وهيكال ، وشوقى ، وحافظ ، ومطران ، والزهاوى ، والجواهري ، والرصافي ، والقروى ، ونعيمة ، وجبران ، وناجى ، وعلى طه ، وغيرهم . . . وغيرهم . . . فأبدعوا فناً يعكس روح العصر وملاحمه ومحتواه وما تزال نقرأ إبداعهم الفنى فنستضيء به

في خوض معارك التطور والحضارة . وما يزال هذا الإبداع الفني لهؤلاء قادراً على إلهام وجداننا المعاصر بأعمق المشاعر الإنسانية ٠٠٠ مما يؤكد أن هذا الرعيل الخليل الذي بدأ مع مطلع هذا القرن العشرين ما يزال يحتل موقعه وأن المعاصرة الحقيقية بدأت مع بداية هذا الرعيل الخليل : لأن معنى المعاصرة في الأدب أن يظل هذا الأدب بشكله ومحتواه قادراً على الإلهام وتفجير القضايا الآنية وإضاءة الوجدان المعاصر ببصيرة الوعى وحكمة الاقتحام... وقد استطاع أدب هؤلاء وما يزال مستطياً أن يتفنى بكل هذه الأغراض .

(٢٠)

ولكن ٠٠ من الحق أن نستدرك فنؤكد أن الحداثة والمعاصرة تلتقيان التقاء حمياً خلال عصور أدبية . فليس هناك حد حاسم بينهما تبدأ منه المعاصرة وتنتهى عنده الحداثة ، وكل الأحكام الأدبية في هذا الصدد ترفض منطلق القطع اليقيني ، وتميل إلى لون من التفریب والتعميم في تمييز العصور الأدبية حتى تستطيع أن تمارس فعلها التقدي على ضوء من التحديد المقارب . وهكذا هنا نستطيع أن نقول إن الحداثة تنتهى حيث تبدأ المعاصرة ولكن ليس عند نقطة زمنية فاصلة على نحو ما نميز الليل من النهار وإنما عند امتشاق مبارحة لمرحلتين متداخلتين بكل ما يعنيه التداخل من امتداد زمني قد يطول وقد لا يطول !!

(٢١)

بقى أن نوجز أهم العوامل المؤثرة في ظهور الأدب الحديث في مصر والعالم العربي . وهى في مجملها ثلاثة ،

١ - الأحداث الكبرى التى هزت المنطقة منذ أواخر القرن الثامن عشر ونهاية القرن التاسع عشر .

٢ - والمطبعة التى عملت على نشر التراث ونشر الفكر وإمداد الحياة اليومية بالكلمة المطبوعة من خلال الدوريات والصحف

٣ - وعناق تيار الثقافة العربية التي مثلها الأزهر في هذه الفترة الخالكة مع تيار الثقافة الغربية التي مثلها الترجمة والبعوث والمدارس الخاصة (١) .

ولتحديد أهم العوامل المؤثرة في ظهور الأدب المعاصر في مصر والعالم العربي كذلك يمكن أن نتوقف عند عديد من هذه العوامل المؤثرة : كالدور البايغ الذي أداه البارودي في الشعر ، والدور الرائع الذي أداه الامام محمد عبده في النثر ، وكظهور الوعي القومي من خلال الاحتدام الوطني الذي صاحب الثورة العرابية واستمر بعدها مشتتلا في ثورات بلا خود . وكتبلور التيار الوطني في اتجاهات رئيسية استقطبت عديداً من المفكرين والأدباء الذين ناضواو تحت راياتها ، وكبروز المدارس الأدبية في حياتنا الثقافية مما أهل الإبداع لعملية استقصاء الهموم الإنسانية لإنسان هذه الأرض العربية وليس مجرد ملامسة الأشياء الخارجية ملامسة قشرية ، هذا بالإضافة إلى عديد من العوامل المساعدة كالصحافة والإذاعة والترجمة والجامعات والمجامع والروابط واللقاءات والمؤتمرات وفتح آكل النوافذ على كل آفاق الفكر المعاصر في شرق الأرض وغربها بلا حدود . كل هذه العوامل الرئيسية والمساعدة عاونت على خلق أدبي عربي يستلهم واقع الحركة التاريخية لإنسان المرحلة ، ولايكتفى باستهام الذاكرة في عملية الإبداع كما كان يفعل الأدب في عصور خالية . وهذا هو الفرق الحقيقي بين أدب المعاناة وأدب الاجترار ! !

(١) أنظر (الأدب العربي المعاصر في مصر) للدكتور شوق ضيف ص ١١ وما بعدها فيه تفصيل لصورة هذه العوامل المؤثرة .

المدارس الشعرية في الأدب العربي الحديث والمعاصر

مدخل

(١)

إذا كانت بداية المدارس في الأدب العربي الحديث والمعاصر هي (مدرسة البعث) التي رادها محمود سامي البارودي . . . فإن هذا الأدب العربي من منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث بعيد من العصور الأدبية المتعارفة وشكل في كل عصر منها ملامح حركة عامة إن لم تشكل مدرسة لها فلسفتها الخاصة فقد شكلت اتجاهات تتحرك داخله حركة تتسم بكثير من خصائص التقارب الفني الذي ينزع عن جوهر حضارى عام . . . ولعل المدخل الطبيعي قبل أن نلم بخصائص المدارس الشعرية في الأدب العربي الحديث والمعاصر هو أن نطوف بصور هذا الأدب منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث لتكون الرؤية شمولية وليكون المنهج التاريخي في صيرورة هذا الأدب ماثلاً أمام بصيرة هذا النقد في استقصاء ملامح العصور ٥

(٢)

والعصر الجاهلي هو العصر الذي يمثل مرحلة ما قبل التاريخ إلى ظهور الإسلام ويشمل العصر القديم أو الجاهلية الأولى (من قبل التاريخ إلى القرن الخامس للميلاد) والعصر الجاهلي قبيل الإسلام أو الجاهلية الثانية (من القرن الخامس للميلاد إلى ظهور الإسلام سنة ٦٢٢ م) . . . ومن أبرز شعراء هذا العصر المهلهل التغلبي ، وامرؤ القيس ، والنابغة الذبياني ، وزهير بن أبي سلمى وعنترة العبدي ، وعمرو بن كلثوم ، وطرفة بن العبد ، وأعشى قيس ، والحارث بن حلزة ، ولييد بن ربيعة ، وأميرة بن

أبي الصلت ، وعامر بن الظنيل ، والشنفرى وعروة بن الورد العبسى ، وغيرهم كثيرون أما خصائص الشعر الجاهلى فتتمثل فى تصوير العاطفة . وتمثيل الطبيعة . وللتقل بين المعانى . واستعمال الغريب وبلاغة التركيب وجزالة اللفظ والابتداء بذكر الأطلال والديار .

(٣)

والعصر الإسلامى هو العصر الذى يمثل المرحلة من ظهور الإسلام إلى قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ . ويشمل عصر الراشدين : (من ظهور الإسلام إلى سنة ٤١ هـ) والعصر الأموى : (من سنة ٤١ هـ - ١٣٢ هـ) . ويقسم مؤرخو الأدب هذا العصر الأموى إلى أطوار : الطور الأول : من أول الدولة الأموية سنة ٤١ هـ إلى ذهاب آل معاوية بخلافة مروان ابن الحكم سنة ٦٤ هـ . والطور الثانى : (من خلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ إلى خلافة يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ) . والطور الثالث : (من ولاية يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ إلى انقضاء الدولة الأموية سنة ١٣٢ هـ) .

ومن أبرز شعراء العصر الإسلامى : كعب بن زهير . وعمرو بن معدى كرب . والحفساء . وحسان بن ثابت . والحطيئة . والنابغة الجعدى . وعمر بن أبى ربيعة . والأخطل . والفرزدق . وجربير . والكهيت . أما خصائص الشعر فى هذا العصر فتتمثل خصائص الشعر الجاهلى مع بعض اللمامة اللغوية . وتطوح الخيال الشعرى ، وتأثر المضمون بعناصر الدين والحضارة واشتراك الشعر مع السياسة ، وشيوع نوع من الغزل الصريح فيه ، مع إلتفات واضح إلى شمر النقائص والزهد والطبيعة .

(٤)

والعصر العباسي هو العصر الذي يمثل المرحلة من قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ إلى سقوط بغداد في أيدي التتار سنة ٦٥٦ هـ. ويشمل العصر العباسي الأول (من ظهور الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ - إلى أول خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ) والعصر العباسي الثاني: (من خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ - إلى استقرار الدولة البويهية في بغداد سنة ٣٣٤ هـ). والعصر العباسي الثالث (من استقرار الدولة البويهية سنة ٣٣٤ هـ إلى دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ) والعصر العباسي الرابع: (من دخول السلاجقة بغداد إلى سقوطها في أيدي التتار سنة ٦٥٦ هـ). . . . ومن أبرز شعراء هذا العصر: بشار بن برد، وأبو العتاهية، وأبو نواس، وأبو تمام، ومسلم بن الوليد، وابن الرومي، وابن المعتز، والبحري، والمتنبي، وأبو فراس، والشريف الرضي، وابن هانئ الأندلسي، وأبو العلاء المعري، وابن خفاجة الأندلسي، وابن زيدون، والطغرائي، والبهاء زهير، وابن الفارض، وغيرهم. . . أما خصائص الشعر في هذا العصر فتتمثل في الانتقال من البداوة إلى الحاضرة، وفي الخروج من التقليد إلى التجديد، وفي هجر الغريب الموحش إلى الواضح العذب، وفي الاستكثار من البديع والتشبيه والاستعارة، وفي ترك الابتداء بذكر الأطلال والدمن، وفي التوجه إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وفي ابتداء أوزان: كالمستطيل والممتد وهما عكس الطويل والمديد. وكالموشع والزجل، وكذلك في القافية كالمسط والمزدوج. وفي الإكباب على وصف الخمر والرياض، والغزل بالمذكر، والزهدي، والشعر الصيامي، وشعر الطراد، والصيد، وشعر الفلسفة.

(٥)

والعصر التركي هو العصر الذي يمثل المرحلة من سقوط بغداد في قبضة المغول على يد هولاكو سنة ٦٥٦ هـ إلى هجئ الحملة الفرنسية على مصر

سنة ١٢١٣ هـ . ويشمل العصر المغولي من (٦٥٦ - ٩٢٣) أى من سقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ إلى دخول العثمانيين مصر على يد سليم الفاتح سنة (٩٢٣ هـ) ، والعصر العثماني من (فتح العثمانيين مصر سنة ٩٢٣ هـ إلى مجيء نابليون إليها سنة ١٢١٣ هـ) (سنة ١٧٩٨ م) ومن أبرز شعراء هذا العصر : التاعفري ، والشاب الظريف ، والبوصيري ، وابن نباته المصري ، وابن حجة الحموي ، والقلقشندي ، وصفي الدين الحلبي ، وابن معتوق ، وغيرهم . . . أما خصائص الشعر في هذا العصر فتتمثل في : رداءة التقليد ، وتكلف المعنى ، وحشد المحسنات الباهظة . . . والوقوع في الخلط اللغوي ، وسيطرة الدخيل والعامي ، وشيوع الاستحذاء والذلل :

(٦)

والعصر الحديث هو العصر الذي يمثل المرحلة من مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر حتى نهايات القرن التاسع عشر . . . ويشمل هذا العصر مراحل توشك أن تكون متميزة : المرحلة الأولى من مجيء الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ إلى ولاية إسماعيل سنة ١٨٦٢ م بما فيها ولاية محمد علي وعباس وسعيد . . . والمرحلة الثانية من ولاية إسماعيل سنة ١٨٦٣ إلى الثورة العراقية سنة ١٨٨٢ م . والمرحلة الثالثة من الثورة العراقية سنة ١٨٨٢ إلى أوائل القرن العشرين . . . ومن أبرز شعراء هذا العصر اسماعيل الخشاب - وعلى الدرويش - وابن الصباغ العراقي - والشيخ شهاب الدين المصري - وعبد الباقي العمري الموصل - وعبد الغفار الأخرس العراقي - وعمر الأنسي البيروتي - وعلى أبو النصر المنفلوطي - ومحمود صفوت الساعاتي - والشيخ خليل اليازجي - وعبد الله فكري - والشيخ علي اللبثي - وهائشة التيمورية - ومحمود سامي البارودي - .

أما خصائص الشعر في هذا العصر فقد تحتاج إلى تأمل طويل بعض الشيء ، لأنها المقدمة الطبيعية لتطور الشعر الذي استحال من مجرد

البوح الشخصي إلى الإبداع في إطار اتجاهات سميت بالمدارس الشعرية
 رمن هنا فنحن مضطرون إلى الوقوف المتريث عند كل مرحلة من مراحل
 هذا العصر الحديث لتبين أبرز خصائص الشعر في كل منها . حتى نصل
 إلى بداية الاتجاه الذي عرف في المصطلح النقدي بمدسة البحث التي رادها
 بحق محمود سمي البارودي ، ثم ما تلا ذلك من مدارس واتجاهات .

(٧)

ففي المرحلة الأولى (١٧٩٨ - ١٨٦٣ م) ظل الشعر يحتذى نماذجه من
 العصر التركي ، لأنه ظل ثمرة من ثمار قرائح أولئك الشيوخ الذين تربوا
 على هذه الثقافة التقليدية في أنماطها الشاحبة والمتخلفة ، ولم تستطع شرارة
 التغيير التي أحدثها عطاء الحملة الفرنسية أن تمس مناطق الخلق في أعماق
 هؤلاء لأن هذا العطاء نفسه كان محصوراً في الجانب العلمي دون الجانب
 الأدبي . وهكذا ظل الشعر تقليداً لشعر العصر التركي المجوف بلا فروق
 يمكن أن تذكر في مقام الرصد النقدي لحركة الأدب في هذه المرحلة فلقد
 أقام الشعر على إغراقه القديم في المحسنات البيعية المتكلفة . ودار في
 محدودية اللعب بألوان مع المهارات اللفظية واللغوية الفارغة . كتأليف أبيات
 تقرأ من اليمين إلى اليسار إلى اليمين . . . وكالعمد في تأليف بعض الأبيات
 إلى الكلمات المعجمة الحروف أو إلى الكلمات المهملة الحروف . . .
 وكتابة أبيات أوائل حروفها تُؤكِّفُ بيتاً أو آياتاً معينة ، أو تدل على اسم
 أو تاريخ خاص ، أو تعمل كتابة أبيات تبدأ بحرف معين وتنتهي
 بكلمات متشابهة . أو كلمات كلها مفردة ، أو ضوابط فلكة أو فقهية .
 أو إغراق في التضمين والتخمين والتشطير والنطير ، غير نابضة بدفء
 الحس أو وقدة المعاناة أما الموضوعات فكانت أمداحاً هزيلة
 متكلفة . أو مناسبات جامعة مكرورة المعنى أو إخوانيات كاذبة
 يقصد فيها إلى إبراز الاقتدار اللغوي وليس إلى بث التجوى وخفق
 الروح :

فالشَّيْخُ عَلَى الدَّرْوِيشِ يَقُولُ مَتَفَرِّلاً فِي بَيْتَيْنِ كُلِّ كَلِمَاتِهَا مَبْدُوءٌ بِحَرْفِ
الْعَيْنِ :

عَلَيَّ عَلَى عَيْنِكَ هَذَا عَوَازٍ لِي
عَدَابٌ عَلَيْهَا عِنْدَ عَاشِقِهَا عَذْبٌ
عَدَارُكَ عَدْرِي ، عَجَبٌ عَطْفِكَ عَدَّتِي
عِيُونُكَ عَضْبِي عَادَ عَائِبَتِهَا عَضْبٌ (١)

والشيخ شهاب الدين يقول في الوصف محاولاً أن تكون كل كلماته
مفارقة مع تعمد ظاهر للجناسات الهامدة :

رَاحَ دَنَ أَدْرَتَ أَمَ ذُوبَ وَرِدِ رِقَّ إِذْ دَارَ دُونَ آمَسَ وَوَرِدِ
رَبَ رَوْضَ أَرَاكَ دَوْحَ أَرَاكَ دُونَ أَوْرَاقٍ وَرَدَهُ رَاقٍ وَرِدِي (٢)

والشيخ حسن قويدر يتعمد عن المحسنات ولكنه لا يستطيع أن يأتي
في شعره إلا بالمعنى المسطح والخيال الركيك ، يقول .

احفظ لسانك من لغو ومن غلط كل البلاء بهذا العضو مرصود
واحذر من النامس لا تركزن إلى أحد فالخل في مثل هذا العصور مفقود
بهواطن النامس في ذا الدهر قد فسدت فالشر طبع لهم والخير تقليد (٣)

(٨)

وفي المرحلة الثانية (١٨٦٣ - ١٨٨٢ م) تردد الشعر بين التقليد

(١) ديوان السيد علي الدرويش ص ١٧ .

(٢) ديوان السيد محمد شهاب الدين ص ٦ .

(٣) الآداب العربية للريس شيخو ص ٤٩ .

والتجديد فقد كانت النماذج السلفية ما تزال قابضة على الأعناق . وكانت ما تزال هي النموذج المحتذى أو المثل الأعلى للشعر ، ولكن بعيداً من التجديد كان يأخذ طريقه إلى الظهور بفعل الإطلال البادئ على ثقافة الغرب وما ترجم منها وهو قليل في هذه المرحلة ، غير أن هذه المرحلة بشكل أو بآخر كانت مختلفة عن المرحلة السابقة من حيث الشكل والمضمون . وإن شاب ذلك على المستويين معاً روح الرجوعية الباهتة التي كانت تلوذ بين الحين والحين بنماذج القديم في تعاطلها المصطنع وجفافها المرفوض .

يقول الشيخ على أبو النصر معرفاً (أ ل) التعريفية على نحو من الإلغاز المقيت :

إذا كنت في الآداب سيد من درى
وفي محكم الألغاز أحسن من يدري
فما كلمة فيها كلام وانها
لغى غاية . الإشكال ياغرة الدهر
هي الحرف من حرفين ، واسم بمدة
كذا الفعل منها لا يغيب عن الفكر
وفي قلبها في الأصل بعض فوائد
ولكنه لا زال في حيز الحجر
وغايتها بدء لها عند ذى النهى
وجملتها تأتيك في النظم والنثر (١)

وحين يتعرض للحديث عن مجلس النواب وأعضائه لا يشغل نفسه بما يرمز إليه هذا المجلس ، وما يمكن أن يلقى على أعضائه من أعباء لصوائع الجماهير ولكنه يفتح نفسه بالحديث الساذج الذى يورخ الشطر الأول

(١) ديوان الشيخ عل أبو النصر - ص ٩٠ - ٩١

من كل بيت فيه للتاريخ الإفرنجي والشرط الثاني من كل بيت للتاريخ
العربي ٥ (١)

وحين يتحدث عن النبي صلى الله عليه وسلم لا يتذكر فيه صورة الناثر
الأول ولكنه يستدعي ألواناً من الخناصات الفاحشة التي تميزت في أبياته كل
لبض عاطفي :

حادئ العيس نحو سرى سرى
علّ يوماً ينال فيه العلاءُ
واحدها وحدها ، ودعنى ورجدى
إذ لأشجانها يهبج الخداء
وتمسك بطيب طيبة... وانزل
بجى تحمى به الأنبياء (٢)

وهكذا كانت المرحلة الثانية امتداداً أو تكاد تكون امتداداً للمرحلة
الأولى في الشعر شكلاً ومضموناً ، غير بعض الإضاءات الخافتة التي كانت
تلوح من هنا أو من هناك . فقد بدأ اتجاه آخر يتوافد على الساحة الشعرية
في نهايات هذه المرحلة الأخيرة . نفص عن نفسه وصمة عار التكسب بالشعر
من جهة . واقترب من الثقافة الحديثة بقدر ابتعاده عن الثقافة التقليدية من
جهة أخرى ، في الوقت الذي أخذ فيه عامل للموعى والإحساس بالحرية
الشخصية يفرض حلوله التاريخي في واقع المرحلة ويحرك الإبداع في اتجاه
الإنسان والأرض وليس في اتجاه الكذب والتصنيع والفراغ .

(٩)

وكانما كان القدر يدخر للشعر العربي الحديث في المرحلة الثالثة
(١٨٨٢ - إلى أوائل القرن العشرين) هذه العبقرية المتمردة . عبقرية

(١) الديوان ص ١٩٠ .

(٢) للديوان ص ٨ .

البارودي : الذي فجّر حركة البعث ، وأصل بها لبداية تاريخ المدارس الشعرية في الأدب العربي الحديث ، بعد أن ظل الإبداع الشعري على مر العصور يتلكأ في دروب النزوع الفردي ويترامى على أغراضه بلا فلسفة فكرية محددة في الكون والطبيعة والإنسان والمتأبّئ يصدر عنها في حركة إبداعه الشعري ، وتضعه مع الآخرين الذين يدنون برويته الفلسفية في إطار معلومة شعرية تتحدد تخومها وأبعادها بلا انفراط .

در این کتاب، علاوه بر این که به بیان کلیات و مبانی حقوق کیفری پرداخته شده است، در مورد جرائم و مجازات آنها نیز بحث شده است. در این کتاب، به بیان کلیات و مبانی حقوق کیفری پرداخته شده است، در مورد جرائم و مجازات آنها نیز بحث شده است.

Obeyikandi.com

مدرسة البعث

(١)

حين وصل الشعر - في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - إلى مرحلة الجُمود الشكلي والحواء المضموني - كانت الأماسة أقد بلغت ذروتها العالية . وكانت الحياة الأدبية في هذا الطور تتطلع إلى من يجد لها شبابها الدابل . ويعيدها إلى عصور اخضرارها الأولى . وكان البارودي (١) (١٨٣٨ - ١٩٠٤) هو هذا الصوت الأمل . الذي حمل إلى الساحة الشعرية بشارة الوعي وبطاقة الحضور .

(٢)

وإذا كانت حياة أي شاعر تشكل بالضرورة أفداً من أهم ووافد إبداعه الفني . فإن حياة البارودي بما تعاورها من قطوب وتهلل ، ومن انتصارات وانكسارات ومن دعة وتشريد ، قد أمدته بألوان من المعاناة التي أغنت

(١) ولد محمود سامي البارودي بمصر سنة ١٨٣٨ وتولى أهله بعد وفاة أبيه تربيته ثم التحق بمدرسة الحرية . وحين تخرج فيها لم يجد عملاً عسكرياً فتوفر على قراءة الشعر والأدب ثم سافر إلى الأستانة وعمل بها في وزارة الخارجية . وحين زار إسماعيل تركيا سنة ١٨٦٣ انضم البارودي إلى حاشيته وعاد معه إلى مصر ، ثم عين في سلاح الفرسان ، وحين شبت ثورة كريت ضد تركيا سنة ١٨٦٦ اشترك البارودي في الفرقة التي وجهها إسماعيل لمساعدة تركيا ، وحين أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة ١٨٧٧ اشترك البارودي في العون العسكري الذي وجهته مصر لمعاونة دولة الخلافة وحين رجع إلى مصر عين مديراً للشرطة ثم محافظاً للعاصمة . وفي عهد توفيق عين وزيراً للأوقاف . ثم عين وزيراً للحربية ولكنه مالبث أن استقال ثم عاد وزيراً فرنيساً للوزراء وحين انفصلت الثورة العرابية انضم البارودي إليها وحين فشلت الثورة قدم للمحاكمة . ونفى إلى سرنديب وظل بها سبعة عشر عاماً وبضعة أشهر ثم صدر العفو عنه سنة ١٩٠٠ فعاد إلى مصر وتوفى سنة ١٩٠٤ تاركاً وراءه ديواناً طبعت زوجته بعد وفاته كما خلف مختارات لثلاثين شاعراً طبعتها كذلك زوجته بعد وفاته .

شعره بتجارب كثيرة - فإن العنصر الشركسي، فيه أورثه حدة في المزاج
 ومراحباً آماد الطموح ، وتطوحا في مغامرات الفروسية والحرب . . .
 وأورثه العنصر العربي النابع من قراءاته ومعايشته للحس العربي عشقا عارما
 للإبداع الشعري على النسق الشاهق الذي كان لهذا الشعر في عصور سطوعه
 واثلاقه . . . كذلك أورثه قراءاته في التركية والإنجليزية والفارسية
 انهما إلى ثقافة العصر بمعناها الشمولى وليس بمعناها الإقليمي الضامر . . .
 كل هذه الجوانب المادية والأدبية شكلت البارودى على نحو موهل لريادة
 حركة البعث والإحياء ، والغوص برويته الشعرية في أعماق البيئة المصرية
 ماديا وسياسياً واجتماعياً وتصوير كل هذه البيئة كما يحسها الشاعر وليس
 كما هي في الواقع التاريخي ، وهذا هو الفرق بين الظاهرة الشعرية كما عاناها
 البارودى والظاهرة الشعرية كما عاناها جيل بعد جيل من شعراء العصر
 الحديث وما قبله من عصور الانطفاء الشعري (١) .

إن هؤلاء الشعراء كانوا يقبلون على الظاهرة الشعرية كلون من
 ألوان وصد الواقع الخارجى للأشياء دون معاناة هذا الواقع أو الإحساس
 الصميمي به . بينما كان البارودى يقبل على الظاهرة الشعرية كلون من ألوان
 معايشة الواقع التاريخي . والدخول في حوار مستمر معه ثم تصوير هذا
 الواقع من خلال رؤية شعرية خاصة فيها من ملامح الذات الشاعرة ومن
 حضورها التاريخي ، في حصر معين يعيش مقولات معينة ، في الفن
 والسياسة والاجتماع والتاريخ والدين »

(٣)

واقف ساعدت البارودى على اشتقاق هذا الطريق لنفسه مؤثرات
 كثيرة منها ما هو وراثي كأصوله ومنها ما هو اجتماعي كدبته ، ومنها

(١) انظر : (الأدب العربي المعاصر في مصر) للدكتور شوقي ضيف - ص ٨٣
 وما بعدها .

ما هو فكرى كتكوينه الثقافى ، ومنها ما هو سياسى كمخوضه هذا العباب من جدل الحياة الذى ارتفع به حيناً إلى رياسة الوزارة . ثم غاص به حيناً آخر إلى قيعان النفى والتشريد... كذلك كان لتلمذته الذاتية على التراث العربى أثرها البالغ فى رفض المتابعة والإبحار إلى شواطئ التجديد ، ولقد حدثنا أستاذه الشيخ حسين المرصفى صاحب الوسيلة الأدبية عن هذا الاتجاه فى تكوينه الثقافى فقال (هذا الأمير الخليل ، ذو الشرف الأصيل والطبع البالغ نقاؤه . والذهن المتناهى ذكاؤه . لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية . غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله . فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين . أو يقرأ بحصرته ، حتى تصور فى برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعانى ثم استقل بقراءة دواوين الشعر ومشاهير الشعراء من العرب وغيرهم . حتى حفظ الكثير منها دون كلفة . واستثبت جميع معانيها ناقداً شريفها من خسيمةا ، واقفا على صوابها وخطئها مدركاً ما ينبغى وفق مقام الكلام وما لا ينبغى . ثم جاء من صنعة الشعر باللائق بالأمرء) .

(٤)

هذا التلقى الذاتى عن التراث فى عصوره المضيقه . سلح البارودى بحس الرفض لنماذج الشعر التى كانت سائدة فى عصره ، لأنها كانت قد استسلمت تماماً لطوفان التقليد ووقعت بعيداً عن مناطق المعاناة الذاتية لشاعرها من جهة ، وعن مناطق المعاناة الجماعية للجماهير التى يعايشها الشاعر من جهة أخرى . . . لقد أحسن البارودى من خلال قراءاته الطويلة فى التراث الشعرى . أن هذا التراث قادر على العطاء للمعاصر شكلاً ومضموناً . وأنه يستطيع إذا أحسن فهمه وتوجيهه أن يعبر بلغة عالية عن هموم إنسان المرحلة وقضايا واقعه الملىء باحتمالات الغيم والإشراق .هـ. فعمد البارودى إلى هذا التراث يستظهر منه ، ويتأمل

تكويناته الفنية . حتى استقامت له طريقة خاصة استطاع من خلالها أن يحس بفحولة شعرية ملحوظة كل أشواقه الروحية العارمة . وكل قضايا عمره ومجتمعه . . . أى أن رجوع البارودى إلى التراث الشعرى القديم لم يكن ردة إلى الوراء ليستخفى فى تلافيف ماضى منقطع . ولكنه كان رجوعاً قاروساً مقتنصاً إذا جاز أن يقال . لأن شاعرنا عاد من رحلته فى هذا التراث بملكة شعرية قادرة . وبزاد لغوى وفنى وقير . وبرؤية شاملة للمناطق الإبداع العظيم فى تراثنا الشعرى . وبهذه الملكة القادرة وهذا الزاد الوفير ، وبهذه الرؤية الشمولية ، استطاع أن يعبر عن همومه الذاتية وهموم الجماهير من حوله فى نسق شعرى يستوى على عرش الأصالة الشكلية والمضمونية ، وهذه هى حقيقة الدور البنيغ الذى نهض به البارودى فى مسار الحركة الشعرية الحديثة بلاجدال .

يقول العقاد : - (وكأتما البارودى هنا ممثل قدير ليس دور الشاعر البدوى فوفاه لغة وشعورا وزياء وحركة . فخلقها خلقاً جديداً وجعل له ممثلاً من نفسه وحياته . وأصبح مبتكراً فى الدور الذى أخذه كما يتكرر الممثل فى انتحال أدوار أبطاله . فهو فنان خالق فى اتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً فى ابتداعه . . . وفرق بين هذا التقليد وتقليد العاجز المتكلف الذى يطلع فى آثار القادرين بغير أداة المعارضة والمجادة ، ولهذا بزغت مقومات (الشخصية) البارودية من وراء حجب الأرضاع وأعباء العرف والاصطلاح فعرفنا الرجل من شعره على صورة كاتى عرفناه بها فى سيرته وأخباره (١) .

أى أن البارودى استطاع فى خضم التخلف الشعرى أن يمتلك اقتدار أن يكون شعره صورة لحياته . وأن تكون حياته مضمونا لشعره . وأن تنبئ العلاقة الجدلية القائمة بين هذا الشعر وهذه الحياة عن رؤية خاصة لشأخصائص يمكن أن تميزه من بين أجيال من الشعراء بملامح الشخصية المتفردة وصوت الذات المستقل .

(١) عباس محمود العقاد - شعواه مصر وبيئاتهم فى الجليل الماضى - ص ١٩٨ .

(٥)

نقد شكلت البارودي عناصر الوراثة والبيئة والثقافة .. وصهرته تجاريب الحياة رخاء وتأزما ، حباً وحرباً ، ألماً وحنيناً ، ومشايعة وتحريضاً ، وثوره لقاؤه الذاتي بالتراث في عصور مطوَّعة على الواقع الشعري الركيك الذي كان يحتاج المرحلة ٠٠٠ وطوف شعره بكل مفردات حياته الذاتية والاجتماعية قابضاً في هذا التطواف على كل عناصر اللات والموضوع ٠٠٠ وعكس في كل أولئك رويته الشخصية من خلال صوته الخاص ، فجاء شعره بحق زيادة على طريق البعث والإحياء ، وإرهاصاً بمخاض التمرد الرائع الذي كان يجننه الغيب للحركة الشعرية في مستقبل حياتها المتشابكة الجذور والفروع .

(٦)

وكان لابد لحركة البعث التي رادها البارودي على هذا النحو الأصيل ، من أن تمتد في حركة تالية تحمل عنها عبء التجديد والابتداع في الشعر العربي الحديث وكانت هذه الحركة التالية هي مدرسة المحافظين التي وادها شوقي وحافظ ومحرم والرصافي والزهاوي وغيرهم كثيرون .

obeikandi.com

مدرسة المحافظين

(١)

كانت مدرسة المحافظين امتداداً لمدرسة البعث التي رادها البارودي بكل ما يعنيه مصطلح الامتداد من احتذاء وبعث وتطوير . . . ولقد تزعم هذه المدرسة جيل من العمالقة الذين أثروا حياتنا الشعرية بعديد من الإبداعات العظيمة ، وفي طليعة هؤلاء : أحمد شوقي . وحافظ إبراهيم - وأحمد محرم ، ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي ، وعبدالمحسن الكاظمي ، ومحمد عبد المطلب ، وعلى الغاياني ، ثم قفى على آثارهم جيل من الحواريين من أمثال : عزيز أباظه ، ومحمد الأسمر ، ومحمود غنيم ، وعلى الجندي . . . وغير أولئك وهؤلاء :

(٢)

ولقد كان ظهور هذه المدرسة بمثابة انحياز كامل إلى حركة البعث والإحياء والتجديد في الشعر . وإعراض كامل كذلك عن التقليد والتصنيع واللعب بالمحسنات في غير طائل ما ، حتى ليصح أن نقول إن الفعل الفني لهذه المدرسة أصل لعصر جديد في الشعر يمتاز عن غيره من العصور بسلامته وسماته وقضاياها الفنية الخاصة .

(٣)

وقد أطلق مصطلح (المحافظين) على هذه المدرسة ليس لأن شعراءها مجرد ظلال باهتة أو قوية لمن سبقهم من الشعراء الغابرين أو المحدثين . ولكن لأن هؤلاء الشعراء قد استطاعوا أن يحافظوا على العناصر الصياغية وعلى الشكل الهيكلية للقصيدة الشعرية كما هي في عصور الشعر العربي خلال نألقه وازدهاره ، وعلى الروح العربي المتمسك إلى تراثه الحضاري والفني .

ولعل هذه المحافظة على الشكل والروح والانتفاء هي التي أعاقت أجنحة شعراء هذه المدرسة عن الإبحار نهائياً إلى عالم آخر جديد ، كانوا يستطيعون بحكم تكويناتهم الثقافية أن يبحروا إليه ٠٠٠ مع التسليم بأن هؤلاء الشعراء - على الرغم من محافظتهم الواضحة - قد أعطوا للحركة الشعرية الحديثة من حضورهم التاريخي ومن ثقافتهم المتنوعة . ومن التحامهم العضوي بواقع الجماهير الحياتي والنضالي ومن الإطّلال بالشعر على عوالم جديدة . وروى متفقه وأجتماع أدبية مستحدثة .

(٤)

فشوقي (١) قرأ في الثقافة الفرنسية . وأطل على ثقافات أخرى متنوعة

(١) ولد شوقي سنة ١٨٦٩ أو سنة ١٨٧٠ . حل خلاف في ذلك بين دارسي الأدب ومؤرخيه واختلط في دمه العنصر الكردي والعربي والشركسي وكان مولده بباب اسماعيل كما يقول هو في شعره . وحين بلغ الرابعة من عمره ألحق بكتاب الشيخ صالح . ثم التجهيزية . وأتم تعليمه الثانوي سنة ١٨٨٥ . ثم دخل مدرسة الحقوق ومكث فيها سنتين التحق بعدها بقسم الترجمة لمدة سنتين آخرين . وحين تخرج من قسم الترجمة ألحق بقلم السكرتارية الخديوية . وفي سنة ١٨٩١ أرسله الخديوي توفيق في بعثة إلى فرنسا لمدة أربع سنوات . عاد بعدها رئيساً للقسم لانفرنجي بالقصر . وفي هذه الفترة ارتقى ذروة مكانته الاجتماعية . وفي سنة ١٨٩٤ مثل مصر في مؤتمر المستشرقين بقصيدته ذات الطابع المحمدي (كبار الحوادث في وادي النيل) وفي سنة ١٨٩٨ نشر الجزء الأول من ديوانه الشوقيات وكتب له مقدمة أسقطت للأسف بعد ذلك في الطبعة التالية : وفي سنة ١٩١٥ ينق إلى أسبانيا ثم يعود إلى مصر أو أحرسة سنة ١٩١٩ وأوائل سنة ٢٠ وفي سنة ٢٤ عين عضواً في مجلس الشيوخ المصري . وفي سنة ٢٧ يبائع بإمارة الشعر ويتوج أميراً الشعراء . وفي الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ يصمت الوحي وينتقل شاعر العربية الأكبر إلى الرفيق الأعلى ... وقد ترك شوقي من المؤلفات الشعرية والنثرية والمرحلية هذا الكم العظيم : مسرحية الست هدى الشعرية سنة ١٨٩١ ومرحلية حل بك الكبير الشعرية . ومرحلية حذراء الهند النثرية سنة ١٨٩٧ والجزء الأول من ديوانه سنة ١٨٩٨ ولاديباس سنة ١٨٩٩ ودل وبتمان سنة ١٩٠٠ وشيطان بتاه ورسته سنة ١٩٠١ والبخيلة سنة ١٩٠٧ ودول العرب وعقلاء الإسلام وهو أرجوزة شعرية في المنى ومصرح كيلوباترا والجزء الثاني من الديوان سنة ١٩٢٧ ومنجوف ليل وقمبيز سنة ١٩٣١ وعنزة وأسواق الذهب والجزء الثالث من الشوقيات سنة ١٩٣٢ وفي سنة ٤٢ وبعد وفاته بعشر سنوات طبع الجزء الرابع والأخير من الشوقيات وكذلك الشوقيات المجهولة .

وكان يرجى منه أن يعصى في مجال التجديد والخروج على واقع المرحلة الشعرى أضعاف ما أعطى ولكنه التزم طريق المحافظة على نسق القصيدة العربية شكلاً عروضياً وقاموساً لغوياً وتردد على كثير من موضوعات وتقنيات القصيدة الجاهلية والأموية والعباسية مع فروق مسأمة بين طبيعة شاعر وشاعر . وبين معطيات عصر وعصر ولكن شاعرنا الكبير ما لبث أن امتدى إلى ذاته الفنية . فأبحر إلى جديد في الشعر لأبشك فيه فكتب شعراً على لسان الحيوان كما فعل (لافونتين) في أساطيره وكتب شعراً تاريخياً كالذي كتبه (هيجو) وغيره في تاريخ وآثار الرومان واليونان وحين تعرض لمحنة النفي عن الوطن إلى أسبانيا أعاد تقييم موقفه الحياتي والشعري ، وأرسل شعره اللافح في الحنين إلى مصر . وبكائياته الأسيانة على الفردوس العربي المفقود . وغنائياته الآسرة في تعشق التاريخ العربي والمصري ، والإسلامي . وصرخاته المؤهبة لتنبؤير الجماهير وتحريض كتل الشعب في مواجهة الاحتلال والكبت بتأملاته العميقة في منادح الطبيعة والحياة والإنسان وبراءة الطفولة . الحيوان

ولكن مجد شوقي الحقيقي يكمن في اقتحامه عالم المسرح الشعري وتخليق هذا الجنس الأدبي المستحدث في أدبنا العربي الحديث . مما مهد شوقي في عالم الريادة الحقيقية التي لا يستطيعها إلا نوع من المبدعين . بما لا تجود بهم كل العصور .

(٥)

وعلى طريق المحافظة والاحتذاء لروح مدرسة البعث البارودية صار شاعرنا حافظ إبراهيم . ولعل المشابهة الكثيرة التي ربطت بين البارودي وحافظ قد خلقت نوعاً من التأثير التلقائي الذي حمله الخالف عن السالف (فإن هناك بواعث كثيرة قربت بين حافظ والبارودي في الطريقة وما زالت بهما

حتى جمعت بينهما بعد ذلك بجامعة الألفة والمودة . فحافظ قد اختار حياة الجندية كما اختارها البارودي من قبله وحافظ كان مفطوراً كصاحبه على إيثار الجزالة والإعجاب بالصياغة والفحولة في العبارة وكان كصاحبه أيضاً من حزب التمرد والثورة لا من حزب التسليم والاستكانة . وكان الشيخ حسين المرصفي أستاذ الشعارين وقدمتهما في الرأي والنقمة وتذوق الكلام (١) .

ويروى العقاد أن شاعرنا حافظ ابراهيم وسط بين شاعر المجلس وشاعر المطبعة وبين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية للشخصية . وبين المطلعين على الآداب العربية وحدها والمتوسعين في قراءة الآداب الأوروبية . وبين مبالغات الأقدمين وقصد المحدثين ... ثم هو أقرب شعراء المرحلة إلى تمثيل وطنه وعصره (٢) .

وإذا كان حافظ قد قلد البارودي أو احتذى نمطه الشعري فإن نشأته الشعبية قد أتاحت له فرصة التعبير عن هموم الطبقات الكادحة . . ومحاطبة الشعب من خلال إحساسه الحقيقي بمعاناته ومكابداته ، حتى ليحس المتلقى لشعر حافظ أن هذه الجراح الشعبية التي يصورها في شعره إنما يسيل من خلالها دمه . وأن هذه الأحزان الوطنية التي تعسكها قصائده إنما هي بوح أيامه ولياليه .

(٦)

أما سائر شعراء مدرسة المحافظين فقد نوعوا على هذه الألحان الرئيسية التي عزفها زعماء المدرسة ، ولكن عديداً منهم شذوا عن هذه القاعدة ونوعوا على ألحان هم عازقوها الرواد . فقد نزع الزهاوي إلى شئ مختلف تماماً جدد فيه هو التمرد الميتافيزيقي الذي امتلأ به ديوانه المفقود (النزغات)

(١) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي من ١٤١٣ .

(٢) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي العقاد من ١٥ وما بعد ما .

وديوانه (الأوشال) وملحمته (ثورة في الجحيم) . . . ونزع الرصافي إلى التمرد الاجتماعي الذي سخر فيه من كثير من مسلّمات الدين والأخلاق والعرف والاجتماع . . . ونزع الغاياتي إلى التمرد السياسي الذي يضحج به ديوانه (وطنيتي) والذي سبق بسببه إلى المحاكمات والسجن . . . ونزع محرم إلى التدثر بالحس الإسلامي والغناء من خلاله أعمق وأجمل أغانيه (١)

(٧)

ومهما يكن من شيء فإن مدرسة المحافظين قد اتسمت بروح التجديد المحاذر فوجود شعراؤها في صياغة القصيدة . وأضفوا على موسيقاها نوعاً من الدماعة والرقّة ، وسلسلوا التعبير الشعري بعيداً عن المعاظلات والتبديع ، كان هذا في الشكل . . . أما في المضمون فقد أنزل شعراء هذه المدرسة مضمون القصيدة الحديثة عن مخاطبة الأمراء إلى مخاطبة الشعب ، وانتقلوا به من الانكفاء الأتاني على هموم الذات إلى الانفتاح على هموم الجماعة ، وبارحوا نمط التغني بالفتاعات الذاتية إلى أنماط أخرى يتغنون من خلالها بالاتجاهات الوطنية والدعوات الإصلاحية والقضايا الجماهيرية .

(٨)

وبينما كانت مدرسة المحافظين تعمل على تعميق مسار البحث والتجديد - كان هناك شاعر آخر يعمل وحده في صمت عنيد ، هو الشاعر خليل مطران ، ولقد شارك مطران مدرسة المحافظين في تأكيد الصياغة الشعرية وترسيخ الدماعة الموسيقية وتوسيع قاعدة السلاسة التعبيرية . . . ولكنه استقل بجوانب أخرى لعل من أهمها : وومانسية المضمون الشعري ، وتصعبه عذابات الذات الشاكية الحزينة ، وتوحدته مع الطبيعة في إهاب واحد يبكيها ما يبكيها ويرقصها ما يرقصه . وتطويله لبعض قصائده تطويلاً غير مألوف في القصيدة

(١) أنظر : ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر - للمؤلف - ط دار المعارف - (اقرأ)

العربية وإرهاصه الباكر بالوحدة العضوية التي أشار إليها في مقدمة ديوانه ، وبالوحدة الموضوعية التي مارسها في كثير من قصائده ، وبالقص الشعري الذي أشاعه في غير موضع وفي أكثر من عمل . . . ولكنه بعد ذلك ظل شاعراً محافظاً بل وموغلاً في المحافظة وقد يهول الباحث ما يجده في ديوانه من هذا الكم الرهيب من شعر المدح والمناسبات والضرورة . وما يصادفه في هذا الشعر من بعض المعاملات اللغوية التي نخطها حتى أضراجه من شعراء مدرسة المحافظين .

(٩)

ومع شيوع النسق الشعري الذي رادته مدرسة المحافظين على هذا النحو من الأصالة العربية والنظر في الإبداع إلى روائع التراث « كان لابد للحياة الفنية أن تتطلع في ضوء المتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية إلى نموذج جديد يستشرف روح العصر ويواكب طبيعة المرحلة . وكان لهذا النموذج الجديد هو مدرسة الديوان التي فجر روادها الثلاثة : العقاد وشكري والمازني معارك الجدل والتغيير في الحياة الأدبية العامة وفي الشعر على وجه الخصوص .

مدرسة الديوان

(١)

في الوقت الذي ملأت فيه مدرسة المحافظين بالدنيا وشغلت الناس ؛ كان هناك ثلاثة من شباب الجيل الطالع يعكفون على الأدب الغربي . والانجليزى منه بصفة خاصة ويعلمون من طموحاتهم إلى أبعد من حدود الأدب الغربي ليلتقوا بكافة ألوان الإبداع الإنساني في شرق الأرض وغربها ، وفي قديم التراث ومستحدثه ، لأن النموذج الأدبي العربي الذي كان سائداً في المرحلة لم يشبع نهمهم العقلي ولم يرض فيهم نزوعهم الجارف إلى التردد على سكونية الحياة الأدبية وهدم ما يحتمل أهباءها الواسعة من أصنام ... هؤلاء الثلاثة هم : عباس محمود العقاد - وعبد الرحمن شكري - وإبراهيم عبد القادر المازني ... وحتى لا يفقد هذا الثالوث النزاع إلى التجديد والثورة والتمرد أرضه التي يقف عليها . لم يشأ أن تكون ثقافته غريبة فحسب . فاتحه إلى التراث العربي يستظهره ويتأمله ويستوحيه . فكان له من هذا التاريخ الثقافي ، عربياً وغربياً ، ما أعانه على مواصلة الرحلة وإحلال البديل في حركة الشعر المعاصر بعد أن انتهى أو كاد من تقويض كثير من المسلمات القديمة التي كانت قائمة . . . أي أنهم لم يكفروا بالهدم النقدي الذي يعيب الظاهرة الإبداعية من هنا أو من هناك . . . ولكنهم أصلوا لقواعد جديدة في هذه الظاهرة الإبداعية يصح بها بناؤها . ويستقيم معها منطق الخلق في هذه المرحلة التي شهدت حلولهم النقدي في ساحة الحياة الأدبية في مطلع القرن العشرين .

(٢)

وقد بدأ إنتاج مدرسة الديوان بإخراج شكري للجزء الأول من ديوانه بعنوان : (ضوء الفجر) في سنة ١٩٠٩ بكل ما يحمل هذا الديوان من ثورة على شعرنا القديم والحديث شكلاً ومضموناً ومن استقطاب للذات . (م ٩ - من اللغة والأدب)

وتنوع على القلق . وانحياز للوجدان وتأمل في الكون . وتشاؤم غاتم الأسارير . . . وحين أخرج شكري الجزء الثاني من ديوانه سنة ١٩١٣ قدم له العقاد بمقدمة ضافية أدان فيها القديم ... وخلع كل صفات الكمال والمجد على الحديد ... ولم يلبث المازني أن أخرج الجزء الأول من ديوانه . وقدم له العقاد كذلك راسماً طريقهم الجديدة في الشعر محرراً على الثورة والتجديد والتمرد على القافية ... ثم أخرج العقاد الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٦ والمازني الجزء الثاني من ديوانه سنة ١٩١٧ ... وتواترت دواوين شكري ، حتى إذا كانت سنة ١٩١٩ كانت هذه الدواوين قد وصلت إلى سبعة دواوين . . . وفي سنة ١٩٢١ أخرج العقاد والمازني كتابهما الهاجيه (الديوان) وهاجما فيه بلا هوادة شوق وحافظ والمنفلوطي . . . وجسداً فيه خلاصة فلسفتهما الشعرية الثائرة في وجه القديم والحديث والداعية إلى جديد يقف في ساحة العصر معبراً عن فهم حضارى لطبيعة الفن الصحيح ... واكتفى كل من المازني وشكري بهذه المشاركة الشعرية وانصرفا إلى اهتمامات أخرى ، ولكن العقاد واصل الطريق .. وظل يخرج الديوان بعد الديوان ويتصل اتصالاً حميماً بالشعر مبدعاً وناقداً حتى رحل عن دنيانا سنة ١٩٦٤ .

(٣)

وقد عملت مدرسة الديوان منذ نشوئها على التمرد في وجه القصيدة العربية التقليدية شكلاً ومضموناً وبناءً ولغة . ربما لأن روادها فتنوا بنماذج الشعر الغربي الذي لا يفرق في هذه القيود والتي كانت القصيدة العربية قد اصطنعتها لنفسها أو اصطنعتها لها عصور التخلف والانحطاط والتقليد ، بعد توهج اندفاعها الأول في عصور سطوعها الأولى :

ففي مجال (الشكل) ثاروا على نظام القصيدة الطويلة ذات النسق الموحد وجنحوا إلى شعر المقطوعات وشعر التوشيح وشعر تعدد الأصوات . . . وثاروا كذلك على نظام القافية الموحدة فنوعوا فيها على فترات متقاربة

تتردد بين البيتين والأبيات القليلة . . . بل امتدت بهم الثورة (شعر شكري) إلى التمرد الكامل على القافية فألغاهما في عديد من قصائده وراى بذلك حركة (الشعر المرسل) في مطالع هذا القرن والتي ربما تكون أساساً لحركة (الشعر المتحرر) التي رادها عن بعد أبو شادي . ثم لحركة (الشعر الحر) التي رادها أخيراً جيل الأربعينيات .

وفي مجال المضمون تمرد رواد مدرسة الديوان على محدودية الفضاء الذي يتجول فيه الشاعر بشعره مسقطاً من حسابه بقية آفاق الوجود . ودعوا إلى تحطيم السدود التي يحبس الشعر فيها أصحاب التعريفات من الحامدين أو المقلدين . . . وتمردوا على محدودية الطموح والانحصار في توافه الأمور . ودعوا إلى أن يخلق الشاعر فوق اليوم الذي يعيشه . ثم ينظر في الآباد والآماد فهو رسول الطبيعة المزود بنغماتها العذاب كما يقولون . . . وتمردوا على رضوخ الشاعر حيال ما يراه في الكون من تناقض ونقص ودعوا إلى ضرورة التعبير عن إيقاع هذا التناقض في ذهنية الشاعر . . . وتمردوا على تعالى موضوعات الشعر عن الواقع التاريخي الذي تحياه الجماهير بكل مفرداته ونثره اليومي ، ودعوا إلى استلهاهم كل الأشياء والأحياء لنفض التفاهة المعتادة التي غلبت على الحياة والشعر . . . وتمردوا على خلو الشعر من عناصر التفكير ، ودعوا إلى الشرح العقلي الذي ينكر كل فكر ويحس كل إحساس . . . وتمردوا على شعر المواربة والتزلف وشعر انتظار المناسبة ليهيئ بمولود وما نفض يديه من تراب الميت . ودعوا إلى رفض أن يكون الشاعر نداباً يتوثب به الداعي فحست إذا تهدم جدار أو اصطدم قطار أو وقع طيار . . . وتمردوا على (وصف) الأشياء وتعدد أشكالها وألوانها . ودعوا إلى الشعور بجوهر هذه الأشياء ونقل هذا الشعور من نفس إلى نفس . وتمردوا على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة إنسانية ودعوا إلى أن يكون الشعر يوح الكائن الإنساني فكريباً ونفسياً ووجودياً . وتمردوا على ضياع الموقف الشخصي في الشعر . ودعوا إلى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب . . . وتمردوا

على الغموض وفرقوا بينه وبين العمق ودعوا إلى أن يكون الشاعر عميقاً كما يشاء ، ولكن مع الوضوح والجلالة . فكل غموض دليل إما على العجز عن الأداء ، أو التذليل أو استيهام الفكرة في ذهن صاحبها . . . وتمردوا على الإحالة ، أى فساد المعنى بما تنطوى عليه من اعتساف وشطط . ومبالغة ومخالفة للحقائق أو الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جملوه واخلطوا مغزاه كما يقولون .

وفي مجال البناء دعا رواد مدرسة الديوان إلى رفض التفكك الذى يحيل القصيدة إلى مجموع مبدد لا تربطه وحدة معنوية صحيحة وندوا (بالوحدة العضوية) أى بأن تكون القصيدة (عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها والحن الموسيقى بأنغامه . بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أدخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين . أو القدم عن الكف . أو القلب عن المعدة . أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، ولا قوام لهن بغير ذلك) (١) أى أن العمل الشعرى من خلال القصيدة ينبغى أن يكون بنية متنامية تتخلق عضويًا على نحو من التناغم والاتساق ، كما يكون الكائن الحى أو كما يكون البناء الهندسى . . . كذلك دعا رواد مدرسة الديوان إلى أن تكون (التجربة الشعرية) مكوّنة من مكونات البناء العلم للقصيدة المعاصرة بكل ما تنحنى عليه هذه التجربة الشعرية - كموقف - من عناصر : العاطفة والحس والعقل والتفكير . والحلم والخيال ، والإيقاع والموسيقى .. وبكل ما تعنيه هذه التجربة الشعرية كذلك من معايشة واقعها الموضوعى معايشة ذاتية صميمة يتخلق من خلالها هذا الواقع الموضوعى تحلقاً نفسياً وفكرياً ولغفياً معيّنًا . ويحمل بعد عبوره عالم الذات إلى عالم الإبداع الفنى اقتداره

(١) عباس محمود العقاد - الديوان ص ١٣٠ .

على اقتحام ممالك الذات في الآخرين ، فإذا هم يحسونه على نحو ما أحسه الشاعر أو قريباً من ذلك على الأقل ... أى أن هذا الواقع الموضوعى - حسباً كان أو معنوياً - ذاتياً كان أو وجودياً - يصبح بعد تخلّقه في أعماق الشاعر أولاً . وبعد تحفقه الوجودى في عمل فنى ثانياً . قادراً على التوهج العاطفى والفكرى واللغوى في وجدان المتلقى ونقل تجربة التكوينات ، التى رافقتها ورافقته حتى أصبح واقعاً إبداعياً ، إلى هذا المتلقى بكل حرارة التيهو وبكل مرارة المعاناة .

وفي مجال اللغة تمرد رواد مدرسة الديوان على ما سمي في النقد العربى القديم والحديث بلغة الشعر أو القاموس الشعرى ، ودعوا إلى تحرير اللغة الشعرية من عبودية القوالب الجاهزة . والأنماط القبلية . وإلى التعبير عن المضامين الجديدة بلغة قادرة على التحليل والتركيب ليس من خلال عجز الشاعر عن امتلاك اللغة وانكفائه على فصيلة ضامرة من الألفاظ الجارية على ألسنة الحافظين في الشعر والفكر وإنما من خلال استيعاب كامل لقاموس اللغة وتاريخ تطور الألفاظ والعلاقات والدلالات . واستبدال معجم مهجور أو خطبى أو مبتذل أو مكرور . بمعجم آخر مانوس ومتعالٍ على الدلالات الوضعية المحدودة للألفاظ ، واصطناع نوع من الدمالة اللغوية التى تقرب العمل الشعرى من حركة العصر وحيوية المعاناة وتأمل الفكر وإشعاع الوجدان (١) .

(٤)

وإذا كان هذا هو حجم إنجاز مدرسة الديوان في تعصير القصيدة العربية على مستوى الشكل المضمون والبناء واللغة . فإن من إنصاف الفهم هنا أن نقول إن هذه الدعوة الجارفة والموصولة التى زلزل بها رواد هذه

(١) لتوسع في هذا الصدد أنظر كتابات (ظواهر التمرد الفنى في الشعر المعاصر) ط دار المعارف - سلسلة (اقرأ) عدد (٤٤٢) .

المدرسة ستكون حياتنا الفكرية والفنية منذ مطلع القرن حتى الآن - ربما تكون قد نمت من خلال التأصيل النظرى لها فحسب لأن أصحابها - العقاد وشكري والملازني - وهم شعراء بالدرجة الأولى لم يستطيعوا - إلا قليلا - تجسيدها في واقع شعري ممتاز يغري بمتابعتها أو التشييع لها . فانصرفوا يدعون لها دعوة نقدية هائلة حتى استقرت كأساس راسخ من أسس قيمنا النقدية المعاصرة ... لقد حاولوها شعرا ، ولكن قاماتهم الشعرية كانت أقل من حجم الدعوة المغامرة وحاولوها نقدا . ففسحوا لها في ترخيخنا الفكري المعاصر . وأشعلوا بها ثورة جدد ما يزال رهجها ملء آفاقنا . ومهما يكن من شيء فإن مدرسة الديوان نهضت في قضية تطور شعرنا المعاصر بأخطر الأدوار شكلا ومضمونا وبناء ولغة .

(٥)

ومع ما أحدثته مدرسة الديوان في الحياة الشعرية من تغيرات فقد كانت تبادل بطاقات التأييد مع مدرسة أخرى عاصرتها خلنا ونشوءاً . تلك هي مدرسة المهجر التي أرسل روادها من وراء البحار صيحات الثورة والانتقال على ما كان يسود حياتنا الشعرية من جمود .

مدرسة المهجر

(١)

منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . نرح طائفة من الشباب اللبثاني والسوري ، تحت وطأة الإحساس بالكبت السياسي والحاجة المادية . إلى المهجر الأمريكي . حيث استقرت جماعة منهم في المهجر الشمالي بينما استقرت الجماعة الأخرى في المهجر الجنوبي ... وهناك تنفسوا هواء الحرية الحقيقية واستطاعوا من خلال التجارة أن يحصلوا على الوفرة المادية التي كانوا ينددون .

وقد حمل هؤلاء الشباب منذ البداية ملء حقائبهم كل ذكريات أوطانهم العربية ولم يتخلوا للحظة واحدة عن الحلم بالعودة إلى تراب الأرض بكل ما يحمل هذا التراب من عطر التاريخ . وعمق الجذور . وأصالة الانتماء . وكان هذا الحلم الملح من وراء إقدامهم على محاولة خلق عالم عربي في المهجر الأمريكي . الشمالي منه في الولايات المتحدة الأمريكية والجنوبي وخاصة في البرازيل . فأصدروا المجلات والدواوين وأسسوا (الرابطة القلمية) في الشمال سنة ١٩٢٠ برياسة جبران خليل جبران وعضوية ميخائيل نعيمة . وإيليا أبي ماضي . ونسيب عريضة . ورشيد أيوب . وعبد المسيح حداد . وندره حداد . ووليم كانسفليس ، وأمين الريحاني وأمين مشرق . ومسعود سماحة . ونعمة الحاج . . . كما أسسوا (العصابة الأندلسية) في الجنوب سنة ١٩٣٢ برياسة ميشال معلوف وعضوية داود شكور ونظير زيتون ويوسف البعيني ، وحبيب مسعودة ونصر سمعان . وحسن غراب ويوسف غانم . واسكنر كراباج . وانطون سليم سعد . وشكر الله البحر . . . ثم انضم إليها بعد صلور مجلها (العصابة الأندلسية) وذيوخها أمثال : شفيق المعلوف ، والشاعر القروي ، وتوفيق قربان ، ونعمة قازان ، وإلياس فرحات ، وتوفيق ضمعون وآخرون . . .

(٢)

وقد تحرك هؤلاء المهجرون في الشمال من خلال جريدتهم (السائح) وقبلها كانت مجلة (الفنون) وكانت السائح تحمل أصواتهم إلى العالم الخارجي . وفي كل سنة كانوا يصيرون منها عدداً ممتازاً يضمونه أروع ما قالوه وفي سنة ١٩٢١ ظهرت (مجموعة الرابطة القلمية) تحمل قصائد هؤلاء الشعراء ومقالاتهم وقد ظلت تحمل إبداعهم حتى سنة ١٩٣١ حيث تبدد رجالها واحداً بعد واحد بفعل الموت . أما في الجنوب فكان الشعراء المهجرون هناك يتحركون من خلال نلواتهم الحافلة في دارهم فاستحالت مجلتهم إلى مسرح للكتاب والشعراء يعكس صورة رائعة للأدب العربي في البرازيل . . . وقد توقفت المجلة سنة ١٩٤١ حين أصدر رئيس جمهورية البرازيل أمراً يحظر أى نشاط صحفى بغير لغة البلاد ، ثم عادت إلى الظهور سنة ١٩٤٧ على يد شفيق المعلوف . ثم توقفت نهائياً سنة ١٩٥٤ . . . وقد رأس العصبة بعد رئسها الأول : الشاعر القسروى ، ثم شفيق المعلوف . . .

(٣)

وليس هناك من شك في أن حركة الشعر المهجورى التى زأمنت حركة الديوان في مصر قد أعطت الشعر العربى المعاصر من ملامح الحساسة والتجديد وتعصير الشكل والمضمون واللغة الكثير . . . وربما كان أثر المهجر الشمالى فى تطوير الحركة الشعرية العربية المعاصرة أعمق من أثر المهجر الجنوبى على قلة أولئك ووفرة هؤلاء وقد يكون ذلك راجعاً إلى طبيعة ما أتيح لشعراء الشمال من حرية بيئية وتكوين ثقافى معين . أطلق أجنحتهم الشابة فى قضاء الحرية الفنية فحلقوا فى آفاق الطبيعة والكون والميتافيزيقا . وعادوا أحياناً كثيرة وعلى أجنحتهم من دم المسلمات فى هذه القضايا الكبيرة أكثر من بقعة وأعمق من لون . . . بينما ظل شعراء الجنوب يترددون على أنساق

شوقى وأصحابه من مدرسة المحافظين ثم يعودون إلى ذواتهم فيغامرون في طرائق التجديد والابتداع وهكذا ظلوا يتوادلون على الفعل الإبداعي من خلال المحافظة والتجديد . والاتباع والمغامرة . وإن كان ذلك لا ينفى أن أحاداً منهم قد غامروا بلا نهاية ، وشقوا عصا الطاعة على العمود الشعري الذي تعبد له الشعراء العرب على مر العصور .

(٤)

ولأن هذين الجناحين من الشعراء في شمالي المهجر وجنوبيه معاً قد ظهرا في وقت متقارب منذ أوائل القرن العشرين . فقد شكلا ملامح مدرسة الشعر المهجري التي تفردت بسمات خاصة في الشكل والمضمون ، وظهر اتجاههما الفني محدداً منذ الحرب العالمية الأولى :

ففي الشكل تورد شعراء المهجر على قيود القديم في هيكل القصيدة وموسيقاها واعتما وشخصيتها التعبيرية ، وإن كان ترمدهم النظري في نتاجهم النقدي قد فاق ترمدهم الإبداعي في نتاجهم الشعري بما لا يقاس . . . بمعنى أن جبران خليل جبران . وميخائيل نعيمة . وأمين الريحاني . قد أحدثوا في المعركة النقدية زازالاً عنيفاً بما طالبوا به من تهديم حوائط الشكل هيكلها وموسيقى ولغة وتعبيراً وذهبوا في ذلك إلى أعماق الشطط ، ولكن شعرهم لم يستطع أن يحقق من هذا الذي طالبوا به إلا أقل القليل - تماماً كما فعل أصحاب مدرسة الديوان في الشرق - ومهما يكن من شيء فنحن لا نستطيع أن نهون من اقتحامهم ساحة المطالبة بتغيير هيكل القصيدة نظرياً وتطبيقاً . ولعلمهم خضعوا في ذلك لكثير من تأثيرات الموشحة الأندلسية فتوَعَّوا في القافية وتحرروا في توزيع التفعيلات مع خضوع الهيكل العام لنظام ثابت ولجأوا إلى شعر المقطع والمقطوعة وضمنوا القصيدة أكثر من صوت واحد . واتكأوا في قضية التعبير على الصورة بدلا من التعبير

المجرد . . . كما أننا لا نستطيع أن نهوّن من تمردهم على العروض الشعرى (فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر ، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة) (١) . فإذا انحوا لأنفسهم ألواناً من الزخافات والعلل وتخطى بعض) حرفيات العروض التحليلي فإن ذلك يعدّ بشكل ما استجابة لثورتهم الصارمة على تقليدية هذا النظام الذي ألهمه جيل من وراء جيل ولكن من الحق أن نقرر أنهم لم يوغلوا في هذا المدى - إبداعياً - إلى آخر الطريق . . . كما أننا لا نستطيع كذلك أن نهوّن من واقع تمردهم على اللغة (فالإنسان هو الذي أوجد اللغة ، ولم توجد اللغة الإنسان) (٢) . وقد أطلق جبران صيحته العاتية في وجه اللغة التقليدية فزلزل بهذه الصيحة كثيراً من جوانب التسليم والاتباع في فهم اللغة وفي طبيعة ما ينبغي أن تسددها إليه من درر تؤدبه أداء معاصراً ينبض بدفء المعاناة والصدق : (لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات . ولى منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف ومأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراجهم وأحزانهم ، ولكم لغتكم ولى لغتى . لكم منها الرثاء والمديح والتمخّر والتهنئة ولى منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم . ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء . ويأنف من تهنئة من يستدعى الشفقة . ويرفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه . ويستكف من الفخر إذ ليس في الإنسان ما يفانر به سوى إقراره بضعفه وجهله . . . لكم لغتكم ولى لغتى . لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولى من لغتى نظرة في عين المغلوب ، ودعمة في جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن . . . لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم أن تلتقطوا ما يتناثر خرقاً من أثواب لغتكم ولى أن أمزق بيدي كل عتيق بال . وأطرح على جانبي الطريق كل ما يعوق مسيرى نحو قمة الجبل ، لكم لغتكم ولى لغتى ، لكم لغتكم عجوزاً مقعدة ولى لغتى صبية

(١) ميخائيل نعيمة - القربال : ص ٩٥ .

(٢) ميخائيل نعيمة - القربال - ص ٧٦ ، ٧٧ .

غارقة في بحر من أحلام شبابها . . . أقول لكم : إن النظم والشر عاطفة وفكر ، ما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة . . . لكم لغتكم ولى لغتى (١) . وقد لا نستطيع أن نتجاوز تجسيد الشعر المهجري لشخصية الأسلوب في القصيدة المعاصرة فإن هذا الشعر قد تأبى تماماً على الغياب في أودية الآخرين أو التحدث بمصطلحهم أو من خلال حناجرهم ، كما كانت تفعل أجيال من الشعراء في القديم والحديث . إن كل شاعر من شعراء المهجر يقبض على ملامحه الخاصة ويطلعك بصوته الخاص . بحيث يظل في منطقة التحدّد الذاتي وإن كان لا يرفض أن يتكرّر بأنه من فصيلة شعرية لها أرومها العامة ومربتها المنبتة . . . ولعل من أبرز ملامح الشكل في القصيدة المهجرية نوعية من شعر المطولات ذات الطابع الملحمي : كالمواكب لجبران ، وعلى بساط الريح لفوزي المعلوف . والحكاية الأرزلية لأبي ماضي ، والطلاسم له أيضا . . . والربيع الأخير للشاعر القروي ، وأحلام الراعي لإلياس فرحات . . . ومعلقة الأرز لنعمة فزان . . . وقد تذكرنا هذه المطولات على الفور بمطولات مقابلة ذات طابع ملحمي كذلك في الشرق . كترجمة شيطان للعقاد . وثورة في البحيم للزهاوي . والأعراف للهمشري . . . وأخيراً تبرز الوحدة العضوية كأساس من أسس الشكل في قصيدة الشعر المهجري . وإلهم في ذلك استلهموا واقع التراث الشعري في الغرب أكثر مما استلهموا واقع التراث العربي في شعر الديوان الذي كان قد ألح إلحاحاً متواصلًا على هذه الوحدة العضوية كأحد المكونات الأساسية لقصيدة الشعر المعاصر . . . هذه هي أهم ملامح التجديد في الشكل عند شعراء المهجر الشمالي والجنوبي وهي

(١) بلاغة العرب في القرن العشرين (جمع عمى الدين رضا) ص ٥١ وما بعدها .

اللامع تتفاوت في درجة حلولها في الواقع الشعري عند شعراء هذه المدرسة ولكنها حقائق فنية تشكل عنصراً من أهم عناصر هذه الحركة للشعرية وإن كان بعضها غائراً في قلب هذه الحركة وبعضها الآخر طافياً على السطح بلا جنور ضاربة في القرار .

(٥)

أما خصائص المضمون فقد شاعت في شعر المهجر ظواهر عديدة نوع عليها شعراؤه بلا ملال . ولعل من أبرز هذه الظواهر : الحنين إلى الوطن : والإحساس الدائم بالاعتراب الروحي والمادى ، والزعة الإنسانية الشاملة ، والتطلع إلى عالم مجهول يستطيع الشاعر فيه أن يحقق آماله ومطامحه ، والتغور في الإحساس بالطبيعة الصامتة والصائتة ، والقتال بالشعر عن قضايا الوطن واللغة والتقاليد ، والاعتقاد الظاهر على الوصف وتصوير المراثيات والمحسوسات والإبغال في غنائية شفيفة عذبة . والتطوح وراء الحرية إلى مدى شارف تخوم الحرية الدينية : والتردد في هذا الصدد بين موقف الحيرة وموقف التساؤل وموقف الرفض ، وتغليب جانب المعنى على جانب اللفظ ، والتجول في أهباء النفس الإنسانية بكل ما فيها من دروب وأدغال والنزوع إلى لون من الغموض الفني يحاذي غموض العالم الذاتي والموضوعي الغارق في غموض بلا حدود . والهمس الذي يرفض الخطابية الزاعقة ويتوافق مع طبيعة النجوى وتأمل الأشياء . . . وربما نستطيع إيجازاً - هذه الظواهر في اتجاهات عامة تتمثل في رومانسية الرؤية ، وواقعية المحتوى ، والتحرر المطلق في مواجهة الذات والفن والكون وما بعد الطبيعة .

ومن واقع هذا التغيير الذى أحدثته مدرسة المهجر بموازرة مدرسة الديوان فى اتجاهات الشعر العربى المعاصر وأسسها الفنية ، فقد كانت نهايات المطاف فى المدرستين معاً توشك أن تطلّ من هنا أو من هناك . لنتيح للحركة جديدة أن تستقطب أروع ما فيها معاً . بالإضافة إلى أروع ما فى مدرسة المحافظين كذلك . وتتخطى أيضاً جوانب السلب والحمود فى هذه المدارس جميعاً . وكانت هذه الحركة الجديدة هى جماعة أبولو . على نباين اتجاهات شعرائها و منازعهم الفنية ، وإن كانت النزعة الرومانسية الحاملة تغطى بمناحيها كل شعراء الجماعة بلا استثناء .

obeikandi.com

جماعة أبوللو

(١)

حين تغير وجه الحياة في مطلع الثلاثينيات من هذا القرن ، سياسياً واجتماعياً وفكرياً ، تكاثر عدد الشعراء كثرة هائلة . وإن كانت الظاهرة التي برزت آنذاك هي أن كل شاعر من هؤلاء الشعراء أخذ يوقع على قيثاره الخاص ، دون انتماء إلى مذهب أو تيار أو جماعة أو مدرسة . بل إن المدارس الشعرية كانت تشكلت اتجاهاتها وفلسفتها الفنية منذ أوائل القرن . أخذت تتخلى رويداً رويداً عن مواقعها وتمدد وحدتها وتلوذ إما بالصمت أو بعناصر التداير والصراع . . . لقد انتمت وحدة المحافظين تحت معاول المخددين من شباب مدرسة الديوان والمهجر . . . ثم تبددت وحدة مدرسة الديوان بصمت شكري من جهة . وبانصراف المازني إلى النثر عن الشعر من جهة أخرى . وبالضراوة الفاقمة التي تناول بها المازني صاحبه شكري في كتابه المشترك مع العقاد : (الديوان) من جهة ثالثة . . . وبقي العقاد يجاهد على انفراد تحت لواء فلسفته الذاتية التي كان قد أرسى دعائمها الأولى مع صاحبيه في مطلع الحركة حتى فارق الحياة ثم كانت المدرسة المهجرية في الشعر قد فرغت أو كادت من إرساء مفاهيمها العامة في شكل التصيدة ومضمونها على السواء . ولم تعد تواجه الحياة الأدبية بما يفجؤها أو يثير فيها عناصر الدهشة والانفعال .

(٢)

في هذا الجو المعبأ بالصمت والإيلاف ولدت جماعة أبولو الشعرية سنة ١٩٣٢ بفضل جهود رائدها الديموب أحمد زكي أبو شادي . الذي جمع شتات الشعراء وساعد كثيراً منهم على نشر دواوينهم وتقديمها للجمهور . وكون منهم جماعة تلتف من حوله . وتشكل ملامح مرحلة من

مراحل تطور شعرنا العربي الحديث شكلا ومضموناً . . . وفي سبتمبر سنة ١٩٣٢ صدر العدد الأول من مجلة أبولو . واستمر صدورها حتى سنة ١٩٣٥ وكان أبوشادي رئيس تحريرها . . . وقد استطاعت هذه المجلة أن تستقطب جهود جيل من الشعراء في مختلف جوانب العالم العربي ، فكانت تحتضن أفلام شعراء مصر ، وسوريا ، والعراق ، ولبنان ، والسودان ، وتونس ، وغيرها من البلاد العربية . وتثير نوعات من المعارك الأدبية التي سددت اتجاه الشعر والنقد والدراسة الأدبية إلى وجهته القاصدة .

أما رئاسة الجماعة فقد أسندت إلى شاعر العربية الكبير أحمد شوقي الذي رأس اجتماعها الأول في كرمة ابن هاني يوم الاثنين العاشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ ولكن القدر لم يمهل شاعرنا الكبير فاختره الله إلى جواره في الرابع عشر من أكتوبر من السنة نفسها ، فتم اختيار الشاعر الكبير خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) رئيساً للجماعة التي كان من أبرز أعضائها : أحمد محرم . وإبراهيم ناجي . وأحمد الشايب . وعلى محمود طه . وعلى العناني . وحسن كامل الصيرفي . وأحد ضيف . وكامل كيلاني . ومحمود صادق . وسيد إبراهيم . ومحمود أبو الوفا . وغيرهم ثم انضم إليها فيما بعد كثير من الأدباء والشعراء والنقاد مثل مصطفى السحرني وصالح جودت . وعبد العزيز عتيق . ومختار الوكيل . وغيرهم كثيرون .

(٣)

وقد اصططلحت الحركة النقدية المعاصرة ، على أن أبولو تشكلت جماعة وليس مدرسة لأن المدرسة الشعرية تنهض أساساً لتحقيق أهداف معينة في الفن الشعري وتنزع في ذلك عن رؤية فلسفية واضحة المعالم والحدود . . . بينما تنهض الجماعة لتشجيع نوعيات من الفن الشعري أو الفن القصصي أو الفن المسرحي . وتضم تحت جناحيها نوعات من المبدعين في هذا الفن

أو ذاك على قدرٍ كبيرٍ أو يسيرٍ من اختلاف، المزاج أو المذهب أو الاتجاه .
 أى أن الأساس الفلسفى الرافد يوجد فى التشكيل البدئى لما نسميه مدرسة
 شعرية أو فنية . . . ولا يوجد فى التشكيل البدئى لما نسميه جماعة أو رابطة
 أو غير ذلك من الأسماء .

والدليل على ذلك أن مدرسة كمدرسة (الديوان) نشأت عن اقتناع
 فكرى بعيد من الأسس الفلسفية التى ترى أن يكون الشعر وجداناً مفكراً
 لا وجداناً سطحيّاً . وأن يكون الخلق معاناة لتجربة وليس نضجاً من
 الذاكرة . وأن يكون الشعر تعبيراً عن الشخصية وليس تعبيراً بلا ملامح .
 وأن تكون القصيدة بناء عضويّاً تتحقق فيه الوحدة العضوية التى لا تتيح
 لفراغٍ ما أن يحتل مساحةً ما بين بيتٍ وبيت . ولا تتيح لحزنيةٍ تاليةٍ
 من القصيدة أن تتقدم جزئيةٍ سابقة . إلى آخر ما هنالك من ملامح تميز اتجاه
 مدرسة الديوان عن غيره من الاتجاهات السالفة أو الخالفة .

أما جماعة أبولو . فهى على روعة التراث الشعرى الذى أضافته إلى
 ديوان الشعر العربى الحديث . لانتزع عن رؤية فلسفية محددة . ولا أدل
 على ذلك من بيان الجماعة الأول للذى حدد أغراضها على هذا النحو : -

١ - السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً .

٢ - مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر .

٣ - ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن
 كرامتهم .

فهذه كلها ليست فلسفة فنية من صميم العمل الفنى الذى يقبض على
 ملامح اتجاه خاص . وإنما هى أمور عامة تركز على تعميمات مادية ومعنوية
 تفتح نوافذها على كل الاتجاهات ولا تحدد نفسها فى اتجاهٍ تعمل على
 تحقيقه وتعميقه .

يؤكد ذلك أكثر أن الجماعة فتحت صدر مجلتها لكافة الاتجاهات الشعرية والنقدية . فأتت ترى فيها قصائد لشوق ومطران والرافعي والعتقاد ومحرم وناجي والأسمر وزكي مبارك والشابتي والزين وأبي ماضي والحرايري والمعلوف والقاياتي . وغيرهم من هذا الخليط الذي يمثل قمة التقليد وقمة التجديد وقمة التردد بين شاطئ التجديد والتقليد . وهذا يدعم قضية أن أبولو لم تكن تحرص على تحقيق أو تعميق فلسفة معينة في الشعر فتتيح لها أن تشكل تيار مدرسة خاصة . بقدر ما حرصت على المنهاض الشعر ومناصرة نهضاته وترقية مستوى الشعراء على هذا النحو من الشمواية والعموم ، مما يؤكد أن طابع (الجماعة) ألصق بها من طابع (المدرسة) وإن كان ذلك لا يتحيف من القيمة النهائية للإنجاز العظيم الذي حققته الجماعة للشعر المعاصر كما يجيل إلى بعض متحمسين من الباحثين والدارسين !!

(٤)

وهكذا رأينا أن جماعة أبولو نهضت في مطالع الثلاثينيات وأمامها نماذج ثلاثة في نوعيات الشعر الذي كان سائداً في المرحلة : كان أمامها النموذج الذي اقترحه مدرسة المحافظين بجهارته وحفاظه على النسق العربي التقليدي شكلاً ومضموناً مع بعض الدمالة اللغوية في الشكل واتساعاً ما في رقعة الأغراض والمضمون . وكان أمامها النموذج الذي اقترحه مدرسة الديوان بهمس وذهنيته ودعواته في البناء والتجربة والانقلاب على المضامين القديمة . . . وكان أمامها النموذج الذي اقترحه مدرسة المهجر بقلته وتمرده ، وثورته في وجه اللغة والمدينة والتقاليد المكبلة للتزوع الحرية والانطلاق . . . ثم عاصرت مدرسة أخرى بدأت تفرض حلولها الفنى في التاريخ الشعري المعاصر وهي : مدرسة الرمزية التي انبثقت أولى صيحاتها في لبنان من خلال إلياس أبي شبكة وسعيد عقل ويوسف غصوب وغيرهم . . . إلى جوار ذلك كان الشعر الغربي قد بدأ يستقر في ذاكرة شعراء الجيل ويترك فيهم تأثيراته العميقة . . . وكان شعراء أبولو من بين

هؤلاء من أكثرهم إلتحاماً بواقع هذا الشعر الغربي وخاصة بالإبداع الرومانتيكى فيه .

كل هذه النماذج التى كانت قد اقترحتها هذه الاتجاهات كانت موجودة على خارطة الواقع الشعرى حين تكونت جماعة أبولو . ولقد استفادت الجماعة منها جميعاً فأكبت على أروع ما فى المحافظين من متانة التركيب وفحولة الأسلوب وإثراق المعجم الشعرى . وأكبت على أروع ما فى الديوان من تأمل ومعاناة ووحدة عضوية وأسلوب دال على صاحبه . وأكبت على أروع ما فى المهجر من ثورة على المعنى الوضعى للغة ومن قاق وجردى يتجسد حيناً فى اللاأدرية القلقة وأحياناً فى الرفض والتمرد والاحتجاج . كما أكبت على استلهاهم جراءة الرمزية فى تهديم الحوائط العازلة . بين ما هو محسوس وما هو ملموس وما هو مرئى وما هو مسموع فى اللغة . كما أكبت كذلك على استلهاهم أروع ما فى رومانتيكية التراث العالمى من رؤى ومضامين فكان لها من ذلك كله حصيلة دافعة إلى إجادة التعبير وتعصير الرؤية الشعرية من جانب وإلى النشتت بين هذه الاتجاهات والتيارات فلم تستقر على اتجاه واحد بعينه من جانب آخر ، مما أحدث فى اتجاهها العام تشعباً وتمزقاً فى شتى الدروب . فمن تخلق فى سموات المثال إلى لصوق بقبعان الواقع ومن تحرر يشارف التمرد إلى تقليد يشارف الحمود ومن إنسانية توشك أن تحتضن بين ذراعيها العالم كله إلى أنانية توشك أن تتعبد للذات فى ضمورها الوجودى .

وعلى الرغم من أن أبولو لم تكن مدرسة قائمة على أساس فلسفى معين إلا أننا نستطيع أن نقطنص لها خصائص فنية عامة يتصل بجانب منها بالشكل ويتصل جانب آخر بالمضمون ويتصل جانب ثالث بالموضوع . . . وإن كان الفصل هنا بين الشكل والمضمون والموضوع مجرد فصل نقدى لتيسير عملية التصور لمفردات العمل الفنى ، وإلا فليس يمكن الفصل بين

الشكل والمضمون في القصيدة إلا إذا أمكن الفصل بين الزهرة وأرجحها في النبات وهذا غير ممكن على الإطلاق .

ففي الشكل : حمل أبو شادي راية للتجديد لتعدد قراءاته في الأدب الغربي وتأثره العميق بهذه القراءات . فنأدى في مطالع العشرينيات بضرورة التحول من نظام الشعر التقليدي إلى نظام الشعر المتحرر وضرورة الجمع بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة ، وضرورة التنوع في عدد التفعيلات التي يضمها كل بيت وإن كان قد غالب على هذا العنصر الأخير من عناصر دعوة أبي شادي إلى التجديد نوع من الثبات المرحلي . بمعنى أن التنوع ينتهي عند مدى معين ليعود مقطع آخر من مقاطع القصيدة فيكرر نفس الشكل بنفس الترتيب أو بعكسه . . . وقد تابع أباشادي في هذه الدعوة إلى الشعر المتحرر بعض شعراء أبولو في مصر والعالم العربي من هؤلاء : حسن كامل الصيرفي سنة ١٩٢٧ وخلييل شيبوب سنة ١٩٣٢ ومحمود حسن اسماعيل سنة ١٩٣٣ . . . وفي مجال الشكل أيضاً أثرت أبولو الشكل المتقطعي مزدوجاً ومرتباً ومخمساً بديلاً عن الشكل الذي يحصر القصيدة بين ضفتي بحرٍ واحدٍ وقافيةٍ واحدةٍ كما آثرت الحرية التعبيرية أي استعمال اللغة استعمالاً جديداً يفجرها بدلالات مستحدثة تتوسع في المجازات وابتداع الصورة وإيثار معجم معين ، ونقل الألفاظ من وضعيتها القاموسية وتبجيم المعنويات وتجريد المحسوسات وخلع الحياة على ما ليس بحي والتعاطف مع الأشياء الحامدة والنامية والالتكاء على الرمز لتفجير أكثر من معنى والتعبير بالصور تعبيراً بنائياً ، وإيثار نوع من الألفاظ المتصلة اتصالاً حميمياً بالطبيعة والحرص على الوحدة العضوية للقصيدة .

وفي المضمون : تميزت أبولو بخصائص تنوعها على الوجدان الذاتي المشتعل وبأنحائها على الذات الحناء مفتشاً في أعماقها عن كوامن الحس وبواعث الشعور وبتوعية خاصة من الأفراد بالحزن كأنه صديق يسرّ إليه

الشاعر بعالمه الداخلى وبيادله الحزن لإسراره إليه بكل ما فيه من عمق وشفافية واستقطار لجاناب الهم الفكرى فى وجود بلا حدود . وبروح النزوع التأملى فى الظاهرة الكونية الخامدة والحية إلى نوع من المشاركات الوطنية والاجتماعية والدينية العامة . . . على أن تمر كل هذه العناصر على الذات الشاعرة من خلال المعاشة والتجربة وليست من خلال الذاكرة .

وفى الموضوع : توفرت أبولو أو كادت على الغناء للحب عذريا وبوهيميا والنزوع إلى المرأة روحيا وجسديا واللجوء إلى الطبيعة مهربا وبديلا والحنين إلى المواطن الأولى ذكرى وانشغالا والتنويع على الضجر الوجودى واضحا ومبهما .

رهكذا تردد إبداع جماعة أبولريين هذه الخصائص الشكلية والمضمونية والموضوعية وبين خصائص أخرى ربما يزيدها تأمل النص الشعرى تحديداً ورسوخاً وربما تضيف إليها دراسة سعو بلا استثناء ، إذ أن كلام من هؤلاء الشعراء يمتلك نوعية من المغامرة الشعرية قد لا تتوافر عند صاحبه . وهكذا يتأكد أن ما أسلفناه مجرد لمحة من الخصائص العامة وليس تعميقاً لاتجاهات الجماعة التى توزعت شعراءها اهتمامات ذات روافد ومصبات متباينة . ربما باستثناء ناجى الذى كانت حياته قصيدة حب ورحلة مع المعنى فى الأشياء . . . وعلى محمود طه الذى كان أبيقورى النزعة يريد أن يلتهم الحياة فى كأس أو يحتقبها فى قبضة يديه . . . والشابى الذى كان شعلة حساسة إنسانية وقومية وذاتية انطفأت وهى فى أوج الحضور !

101

obeikandi.com

مدرسة الشعر الحر

(١)

حين قامت الحرب العالمية الثانية . وواجه العالم العربي بعدها عدداً من التحديات التي ذاق من خلالها طعم النصر والهزيمة . وحين استشراف المثقفون العرب آفاق الإبداع العالمي المعاصر بمضامينه الثقلية وقضاياها المتمردة وحين وفدت على المنطقة أيديولوجيات كثيرة زعزعت من طمأنينة الاعتقادات السائدة . كان لابد للنمط الشعري أن يحاذي إيقاع هذا التغير . وأن يخرج من سكونية العادة إلى مغامرة التجريب والابتداع حاملاً بين يديه مبرراته الكثيرة التي يضع في الطليعة منها عدداً من الأساسيات الحقيقية لعل من أهمها : -

- ١ - غابة التيار الواقعي في الأدب والحياة .
 - ٢ - تفرغ الشعر العمودي تقريباً من مضامينه النضالية والإنسانية .
 - ٣ - تطور الذوق العام من الفنون بمعاظلات الشاعر اللغوية إلى البحث في شعره عن قضيته .
 - ٤ - اتساع رقعة الثقافة الوافدة بما تحمل من دلالات معاصرة .
 - ٥ - شيوع نزعة الانقلاب والتمرد في الأدب والفن والفكر والحياة .
- كل هذه المبررات الأساسية كانت من وراء تفجر حركة الشعر الحر - كلون من ألوان الاحتجاج على الواقع الفني العربي - في نهاية الأربعينيات من هذا القرن العشرين ... وقد بدأ زحف الحركة من العراق على يد السياب ونازك الملائكة ، وما لبث التيار أن جرف الحياة العربية بكاملها . وأصبح الشعر الحر ظاهرة من ظواهر الحياة الأدبية المعاصرة ه ومدرسة لها ملامحها الذاتية التي تنفرد بها في الشكل والمضمون .

(٢)

وقد بدأ الشعر الحر بثورته على نظام القصيدة العربية التي توارثت نوعاً من الهندسة العروضية منذ أبعاد عصور الجاهلية حتى منتصف هذا القرن العشرين مع تطور الحياة وتغيرها في كافة مجالاتها المادية والروحية والدوقية فنحن بالتأكيد نعيش عصراً مختلفاً عن عصور التاريخ القديم . ونحن بالتأكيد كذلك نعيش علاقات مادية ومعنوية مابينة لنوعيات ما كان يعيشه أحياء هذه العصور من علاقات فليست حياتنا المادية مشابهة لحياتهم المادية وليست همومنا الروحية هي همومهم الروحية ، ليس حسنا الفنى من نوع حسهم الفنى . أى أن كل شيء تطور أو تحوّر أو تغير ، فلماذا في الشعر وحده يبقى النمط القديم قابضاً على أعناقنا بلافكالك ؟ إن ما كان يريح الأذن العربية البادية من غناء وترجيع وموسيقى تتمطى في ترسلها البطيء بلا انثناء قد لا يريح الأذن العربية المعاصرة بكل استجاباتها الحتمة لتوفر موسيقى العصر وجيشانها الظافر المتوثب الذى يعكس روح المرحلة بكل إيقاعها المتوتر المادى العجلاان ، فلماذا لا يستجيب التعبير الشعرى وهو صدى حركة الواقع الإنسانى لهذا التحول المائل في كسم التطور التاريخى وفي كينفه على السواء ؟ إن الشاعر القديم كان يستلهم إيقاعه من وخند لثاقة وخبها على بحار الرمال فى الصحراء . ولكن الشاعر المعاصر يحيا دوار حضارة مادية متطورة إلى حد الإعجاز . فلماذا لا يستلهم إيقاعه الشعرى من إيقاعها الحضارى ولماذا يتحسس طريقه إلى نفسه فى ضوء شمعة رافضاً عصر الطاقة ؟ من هنا رفض الشعر الحر أن يبقى سجين العروض الخليل وأبحر إلى مغامراته حاملاً عذابه الأسطورى على ملامح وجهه وفى نهار عينيه بلا ملال .

(٣)

وربما لانهد عن الحقيقة كثيراً إذا نحن جسّدنا ملامح هذه المدرسة من ناحية الشكل فى قضايا محددة هى :-

ورفض الجمود على قاعدة ثابتة ودفع الفن في اتجاه الحياة الحارية على تواميس التطور ، مما يعطى الشعر وجهه الحضورى المستجيب لإيقاع الحياة المعاصرة والمعبّر عن كل ما يجيش في أطواء هذه الحياة المعاصرة من قضايا وتفريعات كما يعطيه حسّ تجاوز النماذج المسبقة والأصول القَبَلِيَّة .

تخليص القصيدة العربية من إसार وحدة البيت . ودفعها في طريق وحدة التفعيلة . مما يعطى هذه القصيدة إمكان أن تحتاز وحدتها العضوية التامة وأن تعبر عن عالم الشاعر الذاتى والموضوعى في غير ترهل ولاضمور . وأن تحقق لنفسها نوعاً من التماسق البنائى المتوازن .

طرح القافية الضاغطة . واستبدالها بقافية مرنة أو بإيقاعات داخلية مما يعطى العمل الشعرى حرية تضرية للمضامين التى يريد تضويثها . مع الاحتفاظ بقيمة الإيقاع والضبط التى تخلفهما القوافى الداخلية أو القافية التى ينتهى بها السطر الشعرى في شكاه الحديد ، كما يعطيه تجنب الوقوع في ثربة الإحساس والصحو الذى يفقد التجربة حرارتها ، ويقرب العمل الشعرى دائماً من دوائر القصة والمرحبة والملحمة .

التمرد في وجه الشكل الكلاسيكى للوصول إلى قيمة التعبير عن مضمون حضارى أشمل مما يعطى الشاعر قدرة تشكيلية أرحب يستطيع من خلالها أن يعكس المضامين الحضارية المركبة التى قد تقف هندسة التشكيل التقليدى في طريق التعبير الدقيق عن أبعادها الغائرة .

الترام الشعر الحر بقانون عروضى معين . ويتشابه التفعيلات في الأشطر تشابهاً تاماً . وباستدعائه التفعيلة المنفردة في الشطر كشرط لايجوز الخروج عليه . مما يعطى هذا الشعر الحر ملامح الالتزام وليس ملامح الفوضى التى حاول دعاة القديم أن يلبصقوها به . وأن يضيفوه إليها .

وضع أساس جمالى يقوم عليه التشكيل الجديد ليحدث نوعاً من المرونة بين الإبداع وعلم الذات ، مما يعطى حركة التمرد فى هذا المجال أساساً فلسفياً تصدر عنه مقولاتها وتطبيقاتها . ويضفى عليها طابعاً منطقيًا يتيح لها مكاناً فى حركة التاريخ .

جريان التطور الذى نعرض له الشعر المعاصر فى مراحل الثلاث : مرحلة البيت الشعرى ومرحلة السطر الشعرى ومرحلة الجملة الشعرية . مما يعطى هذا التطور منطق النشوء والارتقاء . بمعنى أن تمرد الشعراء مر بمرحلة بعد مرحلة حتى وصل إلى قراره الذى نراه عليه الآن . والذى نراه فى الفترة الأخيرة يحاول تجاوزه والتعبير من خلال النسق المدور ، أى أن تكون القصيدة نفساً شعرياً واحداً ينكسر البناء العروضى إذا نحن توقفنا دون النهاية هند بيت أو سطر أو جملة ما .

هذا هو مجمل القيم الشكلية التى حقق بها الشعر الحر وجوده انفى فى واقع الحركة الأدبية المعاصرة ، أما مجمل القيم المضمومية فيمكن أن نمر عليه من خلال وقوفنا عند أساسياته العامة . حتى تكتمل الصورة شكلاً ومضموناً .

(٤)

فتى الشعر الحر نلاحظ أن مضمونه تمرد تاماً على المضمون التقليدى فى القصيدة العربية تمرداً سياسياً واجتماعياً وفكرياً وميتافيزيقياً . وأن شعراء هذا الشعر قد فتحوا عقولهم ووجداناتهم لكافة التجارب العالمية فى القديم والحديث مما أثقل قضايتهم بالروى العالمية والفلسفية . . ومن الإنصاف هنا أن نقول إن انتفاض الشاعر العربى المعاصر - من خلال الشعر الحر - على تاريخه السياسى والاجتماعى والفسكرى كان انتفاضاً مبرراً وحاملاً لمضمونه الفلسفى ولم يكن مجرد انتفاض عشوائى متحمس يريد به أصحابه أن يكسبوا موقعاً ما على خريطة الواقع الثقافى الجديد .

وقد أعطى الشاعر الانجليزي الكبير (توماس اليوت) لمضمون حركة الشعر الحر - كما يعترف بذلك رواها جميعا - أرضية تتحرك عليها وخلفية تصدر عنها . من المنظور الفني على الأقل ، من تحميل القصيدة الشعرية لكثير من الصور البلاغية والأفكار الفلسفية العميقة . والانتقال بالتقارء مفاجئاً دون تمهيد أو مقدمة مما أشاع الغموض في معظم هذه الأشعار . . . وافتتاح القصائد بالافتتاحيات الدرامية التي تثير في المثقبي عنصرى الدهشة والفضول والإتكاء على الحوار في معظم هذا الشعر لتوسيع محيط الدائرة التي يتحرك فيها العمل الشعري وتصميم بعض الكلمات الدالة على مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة والتركيز على الأشياء العادية وفتات الواقع اليومي . والاعتراف من التراثات العالمية قديمها وحديثها مع الدعوة إلى إحياء الشاعر لأسلافه في شعره بشرط أن لا يطغى ذلك على فرديته وذاتيته . وملء القصيدة بالمشكلات الفلسفية الكبرى وتركها نهياً لصراع الخير والشر . والمادة والروح . والزمن واللازمية . والمكان واللاتائية . والداتية والموضوعية . والحقائق الكلية وانعكاساتها على النفس الواعية ثم الوجود الحقيقي للإنسان (١) .

ولما كان لإليوت ثقله الفني في دفع مضمون حركة الشعر الحر في اتجاه الواقع الزمنى والواقع الفلسفى والواقع الميتافيزيقى فقد كان لفكر الواقعية الاشتراكية ، وفكر الوجودية الفرنسية تأثيرهما العميق على دفع هذا المضمون في اتجاه الواقع الاجتماعى من جهة ، والواقع التجريدى من جهة أخرى ، فمضى شعراء الحركة على هذا الطريق (لا يقيدون أنفسهم بمقولات مسبقة سواء كانت واقعية أو كلاسيكية أو حتى طليعية . العادة هى ألد أعدائهم ، وهم لا يعتبرون هذه «العقائد» متخلفة فحسب بل يعتبرونها كذلك لإرهابية) . . . (وليس غريباً أن نلمس جرأة

(١) أنظر : اليوت . الدكتور فائق م .

الشاعر المعاصر التي تصل في بعض الأحيان إلى حد البعد عن الحياة في تحطيم التصورات والصيغ التقليدية . وشق عصا الطاعة على القوالب والقواعد والأشكال العتيقة ، سواء كانت هي النظام والتوازن الكلاسيكي . أو التجانس والتناسب الإقليدي . أو التجربة والعاطفة والإحساس الرومانتيكي ، أو ضيق الأفق والتزمت الواقعي والطبيعي . أو الفوضى والاضطراب والحنون المربالي والطليعي ، وهو لا يكفئ بالثورة عليها فحسب ، بل يثور كذلك على نفسه ليتحرر منها ، إنه دائماً على الطريق إلى نفسه ولغته وتراثه وواقعه يحاورها ويحاسبها ، لا يتخفى وراء ستار الماضي ، ولا يعتمد بقلعة التزمت . ولا يتحصن ب برج الأحلام . وإنما يمضي في هذا الحوار بكل قلبه وعقله ، ولا يجد بأساً من أن يستعير لقصيدته أغنية أطفال ، أو مثلاً عامياً ، أو إعلاناً من الشارع . أو خبراً من جريدة . أو عبارة من مرجع علمي عويص (١) .

إلى جوار ذلك استحدثت القصيدة الحرة نوعاً من الغموض المتفاوت والمرتبط أساساً بالمصطلح الجديد ، واصطنعت نوعاً من الأسطورية لتجسيد عالم معين . واقتحمت مخاطرة التساؤل بدلا من القبول المسبق . وعانقت محنة الاغتراب الفلسفي وهز تابوت الزمن الميتافيزيقي ، وتخطت الجزئية إلى مخاطبة الشامل والمطلق (٢) .

(٥)

وفي النهاية . امتد تمرد القصيدة الحرة ليس على الشكل والمضمون فحسب ، وإنما على مواضع اللغة نفسها من خلال تحطيم العلاقات المنطقية وابتداع أنساق تعبيرية ليست في طوق اللغة ذاتها ، فقد امتد هذا التمرد إلى العلاقات النحوية والبلاغية والتركيبية في الجملة . فالصفات ملحقة بغير موصوفاتها ، والتشبيه قائم على التضييب لا على التضوي .

(١) د. عبد الغفار مكاوي - فن الحرية والصمت - ص ١٧ وما بعدها .

(٢) أنظر مقدمة الشعر العربي لأدريس .

والجملة لا تمّ وإن تمتّ فبغير الصورة المألوفة في تركيب الجملة العربية ،
وحروف العطف أسقطت واعتمد في الربط على الحمل الفعلية المتجاوزة .

(٦)

ومهما يكن من شيء فإن الفاصل النهائي بين الشعر الحر والشعر
العمودي أن الشعر العمودي يدور في فلك البحور الخليلية المتوارثة كنظام
هندسى متوازن الشطور ، بينما اكتفى الشعر الحر من العروض الخليلي
بوحدة التفعيلية وليس وحدة البيت . ونوع في عدد هذه التفعيلات
على ضوء ما يريد التعبير عنه من دفقة شعورية أو موقف فكرى ، حتى
لا يبقى في القصيدة نوع من الفراغ الممتلئ بأى شيء ، ولا نوع من
الترهل الزائد بلا مبرر للزيادة . وهذا هو الفرق التشكيلي بين كل من
النوعين أما الفرق في المضمون فيمكن إيجازه بأن المضمون في
القصيدة التقليدية نوع من التعامل مع المألوف والخارجى . ولكنه في
القصيدة الحرة - في نماذجها الممتازة - نوع من التعامل مع البكارة
والجوهرى وفى اللغة يلوح الفرق في كون القصيدة التقليدية
توشك أن تكون خطبة في الجماهير بكل ما يحمل ذلك من جهازة وشيوع ،
وفى كون القصيدة الحرة توشك أن تكون همس إنسان لإنسان بكل ما يحمل
ذلك كذلك من خصوصية وتأمل وخفوت !!!

obeikandi.com

تطور النشر الحـديث

وخصائصه الفنية

obeikandi.com

تطور للنثر الحديث وخصائصه الفنية

(١)

ظل النثر في عهد محمد علي ، يتردد على اساليب عصور التخلف الفنى ، لأن جهود النهضة كانت مسددة إلى الناحية العلمية ، وليس إلى الناحية الأدبية ، فالسجع والبديع والجناس والطباق تشيع شيوعاً جارفاً ومتعمداً في أسلوب الكتابة حتى الديوانية منها . . . والمدح والمناسبة والاستجداء ورصد الظواهر الفلكية يسيطر سيطرة كاملة على مضمون هذه الكتابة الفنية . . . والرسالة والمقامة والمناظرة كانت ما تزال الشكل الأثير الذى يلهم به الكتاب والأدباء .

وربما كان أبرز أسباب هذا الجمود ، وهذا التخلف الفكرى والفنى عاملان هما : فقدان روح الاستقلال الذاتى أو روح الشعور بالشخصية الوطنية ، مما جعلنا نذوب في غيرنا ونقلد أنماطه فى الأدب والفن والحياة . . . وأنحسار اللغة العربية عن ميادين الفعل الحقيقى فى ذهنية الشعب المتلقى وإحلال التركيبة محلها . حتى لبروى الشيخ محمد المهدي فى مذكرات الأدب التى طبعها لطلاب القضاء الشرعى فى مطلع هذا القرن : (كانت اللغة العربية مضطهدة فى عهد عباس الأول إلى حد أن من تكلم بها من طلبة المدارس الحربية توضع فى فيه العقلة التى توضع فى فم الحمار حينما يقص ، ويبقى كذلك نهراً كاملاً عقوبة له على تحريك لسانه بلغة القرآن فى أثناء فسحته) .

وحتى يمكن تصور المستوى الهابط الذى انحدرت إليه لغة النثر فى هذه المرحلة ، نطالع من رسالة للشيخ حسن العطار قوله : (أما بعد ، فإن أحسن وشئ رقمته الأقلام ، وأبهى زهر تفتحت عنه الأكام ، عاطر سلام يفوح بهبير المحبة نفحة ويشرق فى سماء الطروس صبحه :

سلام كزهر الروض أو نفحة الصبا أو الراح تجلى فى يد الرشأ الأملى
(١١ م - عن اللغة والأدب)

سلام عاطر الأردن ، تحمله الصبا سارية على الرند والبان ، إلى مقام
حضرة المحلص الوداد ، الذى هو عندى بمنزلة العين والفؤاد ، صاحب
الأخلاق الحميدة ، حلية الزمان الذى حلّى به معصمه وجيده .

عذما هو المستوى الذى كانت لغة النثر الفنى قد انحطت إليه شكلا
ومضمونا ، فليس هناك من عاطفة تنوهج بين السطور ، وليس هناك من
تواصل نفسى توحى به الكلمات ، وليس هناك من لغة توظف فى
المتلقى بعض حسّ الجمال ، وإنما كل ما هناك عمّد إلى ما يستطيع من
تسجيح ميت ، وجناس باهت ، واستعارات خشنة ، ومجاز بليد ، وانطفاء
فى قضية الصدق وقضية التعبير .

(٢)

ولكن رفاة الطهطاوى العائد من الغرب ، يحمل إلى التعبير النثرى بعض
شعاعات خافتة فى هذا الظلام الخفيف ، وذلك من خلال كتابه (تخلص
الإبريز فى تليخيص باريز) فهو يرسل فيه بعض الشئ ، وبمعكس انطباعاته
ومشاهداته فى فرنسا ، فيتعد بالسياق عن المقامة والرسالة التى كان الشكل
التعبيرى فى النثر يضطرب بينهما ، ويتعد بالمضمون كذلك عن اللعب البارد
باللغة إلى شئ من رصد مظاهر الحياة الفكرية والعلمية والفنية والاجتماعية
الأوربية من خلال رؤية شرقى أزهرى . . . كما أقدم صاحبنا - رفاة -
على ترجمة (مغامرات تليماك) التى كتبها القس الفرنسى (فينيلون) ، وقد
صماها - رفاة : (مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك) ومن خلالها رأى العقل
العربى نوعية من الإبداع الذى يشغل الذهنية الغربية ، حلول فيه مترجمة
أن يتعد به عن تراكم قبود السجع والمقابلة والجناس وألوان التوشية البلاغية
إلى مدى ما .

وحين عين رفاة الطهطاوى ناظراً لمدرسة الألسن التى أنشأها محمد
على لتشارك فى تطوير الحياة الثقافية ، وحين تولى كذلك رياسة قلم الترجمة

الذى أنشئ سنة ١٨٤٢ دفع الحياة الأدبية من خلال هذين الموقعين دفعة ما إلى الأمام :

ومهما يكن من شيء فإن هذه المدرسة النثرية الأولى في تاريخ النهضة الحديثة لم تحقق للنثر العربي إنجازاً يمكن أن يكون مرحلة انتقال وتطور بارزة ، لأنها لم تشأ أن تواجه الملقى مواجهة مباشرة ، وإنما واجهته من وراء أستار بلاغية مصنوعة ، ولم تشأ كذلك أن تعبر عن هموم الطبقات الشعبية الكادحة ، وإنما حصرت نفسها في التعبير عن مثل لفظة فارغة انتهت بها إلى هذا الجمود الرهيب .

(٣)

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، جدت عوامل حررت النثر من قيوده الغليظة شكلاً ومضموناً ، فقد نحرر من شكل المقامة والرسالة والوصف الخارجي الأشياء بكل ما يحمل أولئك من ألوان المحسنات البديعية الباهظة ، ونحرر كذلك من الدوار الأعشى في دائرة الاعتذار والشكر والتهنئة والتقريظ والثناء بكل ما يحمل أولئك من تقليد للمعنى المستهلك والمضمون المهترئ من طول ما تعاوره من تكرار بلا حدود . . وربما استجابت الكتابة الديوانية في هذه المرحلة إلى لون من الترسل الخالي من معاذلات الفارغين توارثها مع طبيعتها التي تقصد إلى الإفادة لا إلى الإغراق في التزاويق البلاغية المملولة . . . كذلك ظهرت لمقالة كلون من ألوان الإبداع النثرى ، وأخذت تستولى على مناطق الألوان التقليدية موقعاً بعد موقع ، ويمكن من ذلك الاندفاع في اتجاه الوجود والتأصيل توفر عديد من الأقلام الشابة المتمردة المثقفة التي حملها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أمثال : جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وتلاميذهما الكثيرين الذين أنهضوا - بالمقالة - النثر العربي في هذه المرحلة من كبوته ، وأعادوا إليه مجده واخضراره وبعثوا فيه من روح الباحث وابن المقفع وابن خلدون ما بعده عن الغياب في معاذلات

بلاجدوى ، وما اقترب به من واقع الدمامة والرسل والسعير التافاني عن عالم الذات وهوم الطبقات وأشواق التاريخ الاجتماعي .

أما العوامل التي دفعت النشر في اتجاهه نحو تطور داه وبحفولاته في هذه المرحلة من النصف الثاني من القرن التاسع عشر فكثيرة نستطيع أن نلمح من بينها :

نشكلُ الإحساس بفكرة الوطنية والحقوق السياسية والاجتماعية والانضال في سبيل هذه الغاية من طرق شتى وبأساليب متنوعة .

والتطلع إلى المشاركة الحقيقية في حكم البلاد واتخاذ القرار . بعدتردى اسماعيل في وهدة الديون والانحراف وراء نزواته الخاصة وأهوائه الذاتية .

ويقفلة الحس الديني المهان باستعمار المنظة -ة بلداً من وراء يد ، وباعتداء المستعمر في كثير من البلاد العربية على ~ مات كثير من الأشاء المقدمة .

وشيوخ الكتب المطبوعة التي كانت المطبعة قد أخرجتها في ذلك الحين فجددت في المفكرين والأدباء روح الانتماء العربي ، والاعتزاز بالماضي التليد الذي أنجب أجيالا من المفكرين ، وأجيالا من الفكر الذي أضاء للعالم بأسره في مرحلة غابرة من التاريخ .

والإطلاع بعمق على الحياة الأدبية الغربية ، فقد فتحت قناة السويس وسهلت الاتصال بين الشرق والغرب ، ووفده على مصر كثير من الأجانب الذين امتزجت ثقافة المصريين بثقافتهم ، فكان من هذا المزج بدءُ نهوض حقيقي للأدب ، ليس في مصر وحدها بل في العالم العربي .

التوسع في المدارس والتعليم العالي والأوبرا ودار الكتب ، مما أوجد حركة ثقافية خاصة وهامة أطلعت الجماهير على جوانب من النهضة ، وحفزها إلى مزيد من التنقيف الذاتي والجماعي .

وفرد السوريين واللبنانيين المهاجرين على مصر، وكان هؤلاء أشد اتصالاً بالثقافة الغربية من المصريين ، لأن البعث الدينية المسيحية الكاثوليكية والبروتستانتية الفرنسية والأمريكية قوتُ صلّتهم بالآداب الغربية .

(٤)

إلى جانب هذه العوامل الدافعة ، ظهرت الصحافة ، وأخذت تعمل عملها الخلاق في توسيع رقعة القاعدة القارئة ، وانتخاب لغة ميسرة لمخاطبة هذه القاعدة ، وتوجيه الفكر الأدبي إلى مخاطبة الجماهير العريضة وليس الأفراد ، وتوظيف الأدب في التعبير عن إيقاع الحس الديمقراطي وليس الغناء في بلاط الارستقراطية ، واستلهام واقع الحياة اليومية التي يعانها إنسان المنطقة وليس استلهام الذاكرة أو المحفوظ اللغوي ، والتعبير عن ما استحدثت من موضوعات بأشكال أدبية مستحدثة ، وحمل رسالة رعييل من زعماء الإصلاح كالأفغانى والكواكبي ومحمد عبده في ضرورة الانقلاب على النمط السائد في الحياة السياسية والاجتماعية والدينية . وإثارة كوامن الطاقة في الشعب ضد حكامه ومستعمره وتربية أجيال من التلاميذ الذين يعدونهم لتغيير وجه المرحلة .

وكانت الخطابة السياسية قد بدأت هي الأخرى تعمل عملها الخلاق في تطويع النثر العربي لتلبية احتياجات إنسان المرحلة . بعيداً عن جفاف التقليد واللعب البلاغى ١٠٠ ولعل بداية هذا الاتجاه تتمثل في افتتاح (مجلس شورى النواب) ، الذى كان حلقة صراع سياسى واجتماعى وفكرى ١٠٠٠ إلى جانب كثير من الجمعيات والنوادى التى اتخذت من الخطابة وسيلة أساسية لنشر أفكارها وتوسيع نشاطاتها ١٠٠٠ إذا نحن تجاوزنا دور الأفراد الذين برعوا في هذا اللون من ألوان التعبير الأدبى . وقد وجد عامل آخر كان له أثره في تطوير حركة النثر العربى . ذلك هو المسرح ، فقسد أنشئ (المسرح الكوميدي) سنة ١٨٦٨ و (الأوبرا) سنة ١٨٧٩ . وأحدث الشاميون للمهاجرون إلى مصر حركة مسرحية ناشطة . فكان يعقوب صنوع ومارون

النقاش . وسليم النقاش :، وأديب اسحق . بمثابة النافذة التي أطلت منها الحركة الفنية في مصر على فن المسرح وما فيه من ألوان الثقافات المتنوعة الجاذبة ، وإن كانت جهود هؤلاء تمثل فجاجة البداية التي اعتمدت في جانبها الأساسي على الترجمة أو التعريب أو الاقتباس .

(٥)

ومنذ أوائل القرن العشرين ، خاض النثر العربي معاركه الحقيقية تحت لواء اتجاهين :

اتجاه الجامعة الإسلامية . . . واتجاه الجامعة الوطنية . . . وقد ناصر كلا من الاتجاهين لفيف من الأدباء . . . كما تغير إيقاع الحياة السياسية والاجتماعية بظهور دعوات قاسم أمين إلى تحرير المرأة وفتحى زغلول إلى احتذاء النمط الغربي في السلوك ومحمد فريد إلى تنظيم نقابات للحركة العمالية والتعاونية وضرورة الإصلاح الزراعي وامماعيل مظهر وسلامة موسى إلى الاشتراكية والتنصيع ، وكانت هذه الدعوات ترك صداها الضخم في كل آفاق العالم العربي وليس في مصر وحدها ، كما نشبت معارك طاحنة بين القديم والحديد ، والعامية والفصحى ، والحرف العربي والحرف اللاتيني . . . كل ذلك غير من مضمون وشكل الإبداع النثري في مطالع القرن العشرين ، ومهد لظهور أنواع عديدة من انفنون النثرية المستحدثة أضادت إلى تراثنا الأدبي وجددت منه شكلا وموضوعاً .

ولكننا ما نكاد نخطو خطوات بعد مطالع القرن حتى نفضأنا تعبيرات جنثرية في نوع الإبداع النثري وكه على السواء ، فقد استوت القصة على سوقها ، واحتل المسرح موقعه الحقيقي على خارطة الإبداع العربي ، واستحالت المقالة إلى شكل أثيريولف أروع ما خلفه الجيل من كتب كاملة وأعمال عظيمة ودخل مجال الإبداع لفيف من العبقريات العربية الرائدة من أمثال : طه حسين ، والعقاد ، وهيكمل ، والمازني ، وأحمد أمين ، وسلامة موسى ،

وتوفيق الحكيم ، وميخائيل نعيمة ، وجبران ، والريحاني ٠٠٠ وغيرهم من أولئك الرواد الذين قادوا حركة النثر العربي المعاصر في اتجاهها الحضاري الحديث . على ضوء ما أفادوه من احتكاكهم بالحميم بثقافات العالم كله ، شرقه وغربه ، شماله وجنوبه .

كما شهدت هذه المرحلة عديداً من الرجعات الفكرية المزلزلة التي أجبرت المثقفين على إعادة تقييمهم للموقف الثقافي بكامله ، فقد فجر كتاب (الخلافة وأصول الحكيم) للشيخ على عبدالرازق سنة ١٩٢٥ حرائق ما يزال دخانها عابقاً في آفاق حياتنا حتى اليوم . . . كما فجر كتاب (في الشعر الجاهلي) للدكتور طه حسين سنة ١٩٢٦ معارك جدل صميمي أعادت إلى العقل العربي حسّ مراجعة تاريخه كله . . . كما فجر كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى سنة ١٩٢٧ قضايا أرقّة تكون الحركة الفكرية جيلاً بكامله . . لقد نادى على عبدالرازق بمدنية الحكيم في الاسلام وليس بدينه . . . ونادى طه حسين بمنهج الشك الديكارتي أساساً للحكم الأدبي وليس بمنهج التسليم . . . ونادى سلامة موسى بتحرير المرأة ومدنية التعليم وديمقراطية الحكم . . . وكانت كل هذه الدعوات بمثابة تحول خطير زلزل مسكون المرحلة ، ودفع بالأدباء في طريق الجسارة الفكرية واشتراع الجديد في كل بحث أو حوار ، وهو ما نشاهده الآن في كل إبداع فني ، على مستوى الشباب والشيوخ وعلى مستوى الفكر والفن . وعلى مستوى النوع والتأصيل .

obeikandi.com

الفنون الأدبية المستحدثة

١ - المقالة _____

٢ - القصة _____

٣ - المسرحية _____

٤ - الملحمة _____

obeikandi.com

المقالة

(١)

المقالة (قطعة فنية مؤلفة متوسطة الطول . وتكون عادة منشورة في أسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد . وتعالج موضوعاً من الموضوعات ، ولكنها تعالجه — — على وجه الخصوص — من ناحية تأثير الكاتب به) (١) .

وقد تأثرنا في هذا الفن المستحدث في أدبنا الحديث بالأدب الغربي الذي عرف هذا النوع وبرع فيه إلى مدى بعيد ، ومرت المقالة عندنا بالأطوار الثلاثة التي مرت بها كل الفنون الأدبية : طور النشوء ، وطور التطور ، وطور الارتقاء . وقد مثلت الفترة من ١٧٩٨ إلى منتصف القرن التاسع عشر طور النشوء ، ومثلت الفترة من بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين طور التطور ، ومثلت الفترة من بدايات القرن العشرين حتى الآن طور الارتقاء وبديهي أنه كانت لكل طور من هذه الأطوار همومه الخاصة التي تنحني عليها المقالة ، كما كان لكل طور من هذه الأطوار كذلك أعلامه الذين برعوا في كتابة المقالة فارتدوا بها إلى عصور التقليد أو قفزوا بها إلى عصور التحرر والانطلاق .

وإذا عبرنا النصف الأول من القرن التاسع عشر الذي لم يشهد سوى بدايات هزيلة للمقالة هي إلى الرسائل أقرب منها إلى ما عُرِفَ للمقالة من أصول . فإننا نقف من بدايات النصف الثاني من هذا القرن التاسع عشر عند البدايات الحقيقية لهذا اللون من ألوان الإبداع الفني في أدبنا الحديث ، التي سرعان ما تشكلت في اتجاهات أساسية يعمل كل اتجاه منها خصائصه الفنية وقيمه الموضوعية :

(١) دائرة المعارف البريطانية .

(٢)

فالمقالة السياسية : - مقالة تعبر عن مضمونها السياسي تعبيراً مباشراً
 يلمس مواطن الإثارة في الجواهر ، ولذلك فهي تتكى انكاء أساسياً على
 نوعية من العاطفة الملتهبة والمحتوى الوطني المستنفر للشعب على طريق الاتجاه
 إلى ضرب المستعمر ونحرير الأرض . . . ولذلك فقد تعرّض كتاب هذا
 النوع من المقالة السياسية لألوان من العسف والاضطهاد كما حدث بعد
 الثورة العراقية لعبد الله النديم الذي كان يرسل مقالاته السياسية رباحاً ورماحاً
 مسددة إلى قلب المستعمر عازفاً فيها على الوتر الحماسي الذي تثيره النزعة
 الخطائية التي كان يمتاز بها . إذ كان خطيباً مفوهاً من خطباء الثورة وشاعراً
 شعبياً يحرك الكتل الجماهيرية بشعره المتمرد الساخر . . . وكما حدث
 لحمد عبده الذي نفي بعد الثورة العراقية كذلك بسبب مقالته اللافتة التي
 كان يضمنها بعضاً من الانفعال وكثيراً من الفكر العميق بأسلوب يتسم
 دائماً بدختر من الوقار والرصانة و لإشراق البياني الوضيء . . . وكما حدث
 قبلهما بلجمال الدين الأفغاني الذي أبعد عن البلاد بسبب مقالاته السياسية
 الغاضبة التي كانت تشعل في الشرق كله روح الغضب والثورة ، وتحرض
 الجماهير العريضة على الرفض والتمرد والخروج من وهدة لمسلمة
 إلى قمة المواجهة بأسلوب متحرم يخاطب العقل والعاطفة ويلمس الفكر
 والوجدان .

(٣)

وقد تطورت المقالة السياسية بعد ذلك في مطالع القرن العشرين على يد
 رواد جيل الحركة الوطنية : مصطفى كامل . وعلى يوسف . ولطفي
 السيد . فقد واجه مصطفى كامل الاحتلال الإنجليزي بقلبه الشاب معبئاً
 ومندداً . وحملت صحيفة (اللواء) صرخاته الوطنية المتقدمة بحماس الحب
 للأرض . والإخلاص للقضية والحفز للجماهير والتقييح للاحتلال . . .

وقد أودع مقالاته السياسية عناصر نزوعه الخطابي فجاءت كلها شعلة من الحماس الملهب والعاطفة الحارفة والاندفاع الشريف .

كما أرسل الشيخ على يوسف صرخاته الوطنية في مقالات على صدر صحيفة (المؤيد) مازجاً فيها روح الوطنية بروح الدين . ومقاتلاً عن قيم الإسلام والشرق : ومحرضاً الشعب على مناهضة الاحتلال الغاصب . كما دعا أظنى السيد في مقالاته السياسية على صدر صحيفة (الجريدة) إلى تربية الشعب وتأديله لحمل رسالة الاستقلال وتبصيره بمخاتق الحرية والديمقراطية والتثقيف الذى لا يعرف الحدود .

(٤)

ثم تطوّرت المقالة السياسية تطوراً آخر بعد الحرب العالمية الأولى حين قامت ثورة ١٩١٩ وحين بدأ نشوب الأحزاب السياسية ، وحين أخذ جيل جديد من المفكرين ينزل إلى الساحة مسلحاً بخلفية ثقافية إلى جوار الخلفية السياسية ، من أمثال أمين الرافعى ، وعباس محمود العقاد ، ومحمد حسين هيكل ، وعبد القادر حمزة ، وطه حسين ، وإبراهيم عبد القادر المازنى . . . وقد أعطى هؤلاء في المقالة السياسية عطاء رائعاً بوائيم ميولهم الفنية والفكرية وبخلاف باختلاف هذه الميول في فهم الحياة وفى النحو التعبيرى الذى ارتضاه كل منهم طريقاً له وسلاحاً يواجه به عناصر الجمود فى العصر الذى يحياه .

(٥)

والمقالة الأدبية : - مقالة تتناول شئون الأدب والثقافة والفكر ومحرض على الخوض فى هذه الشئون بفكر معين . ومستوى معين يطرح نفسه على القارى . من خلال إحساس كامل بقيمة الثقافة كلون من مكونات الذات من جهة ، وبقيمة الارتفاع بمستوى التعبير المنشرد عن هذه القيم الثقافية من جهة أخرى .

وقد اتخذت هذه المقالة الأدبية اتجاهات متعددة . فمن مقالة وصفية تصف تطور الأدب وانتقاله من عصر إلى عصر . . . إلى مقالة نقدية تهدف إلى تحديد القيم الجمالية والفنية في العمل الفني . . . إلى مقالة جدلية يخوض بها صاحبها معركة من معارك الجدل التي اكتنظت بها حياتنا الأدبية منذ مطلع القرن . كالمعركة بين القديم والحديد . والمعركة بين العامة والفصحى . والمعركة بين الكتابة العربية والكتابة اللاتينية . والمعركة بين الشعر العمودي والشعر الحر .

وربما كان معظم ما أخرجته المطبعة في هذه المرحلة من نتاج أدبي كان مقالات كتبها أصحابها وصفاً لمسيرة الأدب العربي في تاريخه الطويل . أو نقداً لأعمال واتجاهات غابرة ومعاصرة . أو خوضاً بها في معارك هذا الجدل الذي كان طابع المرحلة ... كحديث الأربعماء وغيره لطفه حسين ، والفصول وغيره للعقاد ، وحصاد المشيم وغيره للمازني وتحت راية القرآن للرافعي ، ووحى الرسالة للزيات ، وفيض الخاطر لأحمد أمين . . . على تباين نوعية واتجاهات هذه الأعمال الرائدة الحليمة .

(٦)

والمقالة الاجتماعية : - مقالة تتناول الجانب الاجتماعي في حياة الأمة وتحاول أن تزكي في هذا الجانب كل عناصر الإيجاب ، وتهاجم كل عناصر السلب ، فتؤازر القيم الاجتماعية الرشيدة التي توأمت روح التطور . وتندد بالقيم المتهرئة التي تصادم حركة التاريخ كما تنادي بكثير من دعوات الإصلاح في شتى نواحي الحياة الاجتماعية كمقالات قاسم أمين في الدعوة إلى تحرير المرأة ومقالات فتحي زغلول في الدعوة إلى السلوك الأوروبي ومقالات سلامة موسى في الدعوة إلى الاشتراكية .

(٧)

وهكذا رأينا في المقالة - كفن مستحدث في الأدب العربي الحديث - يمر بأطوار النشوء والتطور والارتقاء ، منسجماً في ذلك مع طبيعة نمو

الظاهرة الفنية والطبيعية وهذه سمة البقاء لنوع لأن من انواع التي لا تنقطف على أكتاف التطور غير الطبيعي في النشوء أو التطور أو الارتقاء .

(٨)

وإذا كان لا بد من التركيز على طبيعة أساليب بعض من أدباء هذه المرحلة كالشيخ محمد عبده والمنفلوطي وطه حسين والعقاد والمازني وهيكل وأحمد أمين والزيات والرافعي ، فإن أبرز خصائص أسلوب الإمام محمد عبده تلوح في أصالة ثقافته وترسل عبارته وواقعية مضمونه وجزالة لفظه ، وثورية انجابه ، وقوة عارضته . . . أما أسلوب المنفلوطي فإن أبرز خصائصه يتلوح في نقاء الشكل ومعاصرته وموسيقيته وفي رومانسية المضمون الاجتماعي وعاطفيته المسرفة . . . أما أسلوب طه حسين فإن أبرز خصائصه اليأس والسلامة والجمال وتكرير المعنى في أكثر من شكل بقصد الاستيلاء على قلب القارئ وعقله . . . أما أسلوب العقاد فإن أبرز خصائصه يتلوح في صرامة المنطق : وترتيب المقولات . وشمولية الفكر ، والاقتصاد في جمالية الشكل . . . وأما أسلوب المازني فإن أبرز خصائصه يتلوح في السخرية ، والرشاقة وانتقاء المفردة الدارجة ، والجملة المفاجئة . . . وأما أسلوب هيكل فإن أبرز خصائصه دقة الوصف وانسيابية وفي تدوير الفكرة واستيعابها ، والتعبير عنها من طرق مختلفة وبساطة الحمل الصغيرة . . . ووضوح الأداء . . . وأما أسلوب الزيات فإن أبرز خصائصه يتلوح في هندسة الحمل وتقابل العبارات وتجميع جملتين متاليتين والتقفية عليهما بثالثة مخالفة . والجمالية البلاغية المسرفة . . . وأما أسلوب الرافعي فإن أبرز خصائصه يتلوح في بلاغة التعبير ، وإعمال الفكر وبيانية الصور وتطويع الخيال وتوليد المعاني ، وكبرياء الثقة .

هذه ملامح خاطفة عن أبرز خصائص هذا الرعيل الجليل من كتابنا وأدياننا المعاصرين الذين شكلوا وجدان الأمة العربية وفتحوا لها الطريق إلى حضارة العصر . . . وما أروع معاشهم ولكن ليس بهذا التوثب القافر في قشور الملاحظات .

obeikandi.com

القصة

(١)

القصة : حكاية تعتمد على السرد والوصف وصراع الشخصيات بما ينطوى عليه ذلك من تخلل عنصر الحوار لهذا الحدل الدائر بين الأشخاص والأحداث .

وقد كانت القصة أقل الأجناس الأدبية نخوعا للتقاليد الفنية والقواعد المدهية وقد ساعدها ذلك على التعبير الحر عن مضامين الحياة والإنسان وعن إيقاع عصرها بلاقصور .

(٢)

وفي الأدب اليونانى لم تظهر القصة إلا فى القرن الثانى (قبل الميلاد) وربما كان ما انطرت عليه الملاحم فى هذا الأدب أساماً لظهور هذا الجنس الأدبى فيه ، وقد أضفى ذلك على القصة اليونانية القديمة طابعا ملحيميا ذا صبغة دينية وطابع غيبى ، ثم مازالت تتخلّص منه شيئا فشيئا لتتحو منحنى واقعا يعكس هموم الإنسان وإيقاع حياته اليومية .

(٣)

وفي الأدب الرومانى ظهرت القصة فى نهاية القرن الأول الميلادى ، متأثرة بما كان يشيع من أدب هجائى . ومن مغامرات للصعاليك ، ومن التعبير عن واقع الطبقات الفقيرة . أى أنها كانت تميل إلى نقد الواقع الاجتماعى بأوضاعه وأعرافه وتقاليدته .

ثم وقعت القصة اللاتينية فى دائرة التأثير الذى كان يشعه الأدب اليونانى بما عرف عنه من نزعة أسطورية غير ملزمة بالواقع التاريخى فكانت القصة الخيالية - من هذا المنطلق - أسبق فى الوجود من القصة الواقعية ؛ (م ١٢ - عن اللغة والأدب)

(٤)

وفي العصور الوسطى ظهرت نوعيتان من القصص :-

١ - الفابليو : (أى الخرافة الصغيرة) وهي حكايات شعبية شاعت في فرنسا من منتصف القرن الحادى عشر إلى أوائل القرن الرابع عشر وكانت تميل في طابعها العام إلى الملهاة . وقد تحمل بعض الطوائع الخلقية أو الاجتماعية أو الواقعية أو النقدية أو اليومية التى تعانها الجماهير .

وقد استفاد هذا النوع من الآداب الشرقية : العربية والهندية . عن طريق (كليله ودمنة) أثناء الحروب الصليبية . كما أثبت ذلك (جاستون بارى) .

٢ - قصص الحب والفروسية : - وهي قصص يختلط فيها حب الفروسية بحس الحب . وهنا يبرز دور العرب في تلى هذه الظاهرة الفنية والإشعاع من خلالها على أدب العصور الوسطى . وعلى الرغم من أن اليونان عرفوا الحب وكانت له في فلسفة أفلاطون بالذات مساحة غير منكورة ، إلا أن العرب أنزلوا هذا الحب من سماء التجريد إلى أرض الواقع ، وحصره في المرأة بعد أن كان شائعا لا يقتصر على المرأة وحدها ، وخطوا حب الحب بحس الفروسية تحت وقع إحساس الفارس بأنه مناظر لِحُبِّ الحميلات ، فأعطوا في ذلك عطاء بلا حدود ، مما لم يعهد مثله في الآداب الأوربية آنذاك... إلا أننا يجب أن نلاحظ أن تأثير العرب كان في مضمون القضية وليس في إطارها الفنى . كان في إشاعة معنى الحب والفروسية وليس في إشاعة (قصص) الحب والفروسية .

ومن الثابت تماما أن هذا التحول في فهم الحب . وعلاقة الرجل بالمرأة تم على أثر اتصال الغرب بالشرق من خلال الحروب الصليبية ، وعن طريق العرب في الأندلس .

وفي عصر النهضة الكلاسيكي ظهر نوعان من القصص :

١ - قصص الرعاة : وهي قصص حبة تبدو أقرب إلى الواقع من قصص الفروسية فالحوادث فيها إنسانية الطابع . وأبطالها دائماً من الطبقة الأرستقراطية . ولكنهم يلبسون أقنعة الرعاة والراعيات . وقد نشأت هذه النوعية القصصية أولاً في الأدب الإيطالي ثم في الأدب الأسباني ، ثم في الأدب الفرنسي .

٢ - قصص الشطار : وقد ظهرت هذه القصص في القرنين : السادس والسابع عشر في أوروبا . وقد وجدته أول ما وجدت في أسبانيا على التحديد وتتميز هذه القصص بأنها خطت نحو الواقع خطوات فسيحة . . . وكان المؤلف يحكمها بضمير المتكلم كأنها حدثت له ، ويملؤها بهجاء المجتمع ويبدو البطل من خلالها بوهيميا . هائماً على وجهه . منفصلاً عن مجتمعه . نفى النظرة والحكم : غريزي الإحساس بالأشياء . . . وهي تبدو مواجهة تماماً لقصص الرعاة حيث لا مثالية فيها ، ولا تخليق فوق الواقع المباشر الغليظ .

ويوجد شبه ما بين قصص الشطار وبين المقامات العربية ، ومن المؤكد تاريخياً أن مقامات الحريري عرفت في الأدب العربي في أسبانيا وقد ألف (ابن القصير الفقيه) على غرارها في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي . وشرحها غيره كثير ون ترجمت إلى العبرية في القرن الثاني عشر . ويؤكد رواج هذه المقامات في أسبانيا والتشابه بينها وبين قصص الشطار في الأدب الأسباني تأثر كتاب الأسبان بها في قصصهم .

وكان المسمى الواقعي في الأدب الأسباني الذي شاع في قصص الشطار ذا تأثير في القضاء على قصص الرعاة . وفي التقريب بين القصة والواقع .

بما أثر في كتابة القصة الأوربية . فتخلصت من الطابع الملحمى في خورقه
الناقعة ومالت إلى الواقعية وظهرت قصص العادات والتقاليد .

كما كانت الكلاسيكية ذات أثر تحليلي نفسى فى القصة .

(٦)

وفى أواخر القرن الثامن عشر . وفى ظل الحركة الـ ومانتيكية ظهرت :-

١ - القصة الاجتماعية :- التى تمثل تطوراً طبيعياً لقصص العادات
والتقاليد وقد استجاب هذا اللون لطبيعة الحركة الرومانتيكية فى ميلها
إلخارف إلى إنصاف الفرد وإعطائه حقوقه وإشاعة التعاون الاجتماعى والروح
الديمقراطى ، وتسليط الضوء على زوايا العقد والمشكلات الاجتماعية .

٢ - والقصة التاريخية :- التى كانت صدى لحرص الرومانتيكين على
إحياء ماضيهم الوطنى التاريخى . ويعد (والترسكوت) الأب الشرعى
للقصة التاريخية فى أوربا .

(٧)

وفىما بعد الرومانتيكية ، استكملت القصة كيانها الفنى فى الآداب
الأوربية واستوعبت فى رحلة تطورها عناصر الواقعية المنهية ، وغيرها
من المذاهب التى تلتها .

(٨)

أما فى الأدب العربى :- فلم تكن القصة ذات شأن فى أنماطه القديمة
حتى اللون الساذج الذى ظهر معها فيه لم ينهض برسالة اجتماعية إرو إنسانية
وظل محصوراً فى مفهوم خاص . وكانت أشيع فى التاريخ والسير وائوصايا
منها فى الأدب الخالص ونستطيع أن نركز على الأنماط التى تعد بشكل أو
بآخر قصصاً حقيقية : كآلف ليلة وإيلة ، والمقامات ، ورسالة التوابع
والزوابع ، ورسالة الغفران ، وحنى بن يقظان (١) .

(١) انظر : الأدب المقارن - د . غنمى ملال ص ١٧٨ وما بعدها .

١ - ألف ليلة وليلة :- من المؤكد أن الكتاب كان معروفا لدى المسلمين في أصله قبل منتصف القرن العاشر الميلادي وهو قصص خرافية تدور في عالم مليء بالسحر والمخاطرات والغرائب . وكان أصله في الفارسية يعرف باسم (هزاز أفسانه) أي ألف خرافة . ثم تناوله الأدباء الشعبيون بالتحوير والتهديب والزيادة حتى أصبح أدبا شعبيا .

ويقال بأن أصولا كثيرة تداخلت في تأليف هذا الكتاب ، عربية ، وهندية ، ويونانية .

وحين ترجم هذا الكتاب إلى الأدب الأوربي - منذ القرن الثامن عشر - ترك آثاره العميقة في هذا الأدب الأوربي : قصة ومسرحاً وشعراً غنائياً(١) .

وفي العصر الرومانتيكي شاعت ألف ليلة وليلة بالنظر إلى طابعها الهروبي الموغل في الاتكاء على العاطفة وليس على العقل في الاهتمام إلى الحقيقة ، كما فعلت شهر زاد مع الملك ... وقد عاد الأدب الأوربي ليؤثر في الأدب العربي بألف ليلة من هذا المنحى العاطفي ، كما حدث مع أديبنا توفيق الحكيم في تأليفه لمسرحية (شهر زاد) وكما في قصة شهر زاد في قصة (القصر المسحور) التي كتبها طه حسين وتوفيق الحكيم . و (أحلام شهر زاد) التي كتبها طه حسين ومسرحية (شهر يار) لعزير أباطة . ومسرحية (شهر زاد) لعلي أحمد باكثير .

٢ - المقامات :- والمقامة في الأصل معناها : المجلس ثم أطلقتم

(١) يرى محمد مفيد الشوباشي أن الأدب العربي شكل الجزء الأكبر من نهضة الأدب الأوربي . نتيجة انطباع الأدب الأوربي في صومه بطابع الأدب العربي بعد اتصاله به وقد اعترف بذلك غير واحد من المنصفين وإن أنكره سواهم (انظر : العرب والحضارة الأوروبية) للشوباشي .

على ما يحكى - بشكل فنى - فى جلسة من الجلسات : . . . هذا الشكل الفنى يعتمد على الحكاية القصيرة التى يسودها حوار درامى . وتنطوى على مغامرات يروىها راو عن بطل صعلوك محتال ذكى حاضر البديهة قادر على خداع الجماهير والظفر منها بما يريد . . . وقد يأخذ هذا البطل شكل الناقد الاجتماعى أو شكل المصلح السيامى أو شكل الفقيه اللغوى ، الذى يعنى تماماً طبيعة العلاقات السائدة فى عصره ومجتمعه . . . وقد نهض بمهمة البطل فى أكثر مقامات بديع الزمان (أبو الفتح الإسكندرى) وبمهمة الراوى (عيسى بن هشام) . . . وفى مقامات الحريرى نهض بمهمة البطل (أبو زيد السروجى) وبمهمة الراوى (الحارث بن همام) . . . وقد كان يمكن لهذا اللون الأدبى أن يصبح فى الأدب العربى جنساً أديباً مستقلاً إلا أنه ما لبث أن تخفى فى أردية المعاظلة اللغوية والمماحكة اللفظية فنسى تعميق مساره الفنى فى هذا الاتجاه الذى كان مأمولاً منه بلا حدود .

وأول من كتب (المقامات) هو (بديع الزمان الهمذانى) المتوفى سنة ٣٩٨ هـ ١٠٠٠ ثم تبعه الحريرى (القاسم بن على بن محمد بن عثمان) فى القرن السادس الهجرى ١٠٠٠ وقد أتاحت المساحة الزمنية بين الوجود التاريخى لكل من المؤلفين ، نوعاً من التفوق ، امتاز الحريرى على سلفه فأعطى المقامة بعداً قصصياً ونفسياً بضىء جوانب شخصية البطل من جهة ويخلع على العمل روح القصة الحقيقية من جهة أخرى .

والنموذج البشرى الواقعى هو بطل المقامات عند المؤلفين إلا أنه عند الحريرى أكثر التزاماً بالواقعية الحرفية لأنه بالفعل شخصية تاريخية حقيقية وقد تأثر الأدب الفارسى بالأدب العربى فى فن المقامة . فأشرف حميد الدين البليخى المتوفى سنة ٥٥٩ مقامات يسير فيها على نهج بديع الزمان والحريرى . كما يعترف فى مقدمة مقاماته الفارسية . على الرغم من وجود وجوه ممارسة بين النوعين . فهو لا يلتزم راوياً بعينه . كما أن لكل مقامة عنده بطلاً مجهول الاسم والمصير ، كما أنه يتوسع فى مجال المناظرات والتصوف .

ولقد تأثر الأدب الأوربي هو الآخر بالأدب العربي في هذا المجال تأثراً عريضاً متنوعاً فقد استفادت قصص الشطار الأسبانية من المقامات فنياً وموضوعياً ، ثم امتد التأثير من الأدب الأسباني إلى سائر الأدب الأوربي ، فأجهز على قصص الرعاة . وقرب القصة من الواقع المعاش . وولد نوعاً من قصص العادات والتقاليد التي تطورت إلى القصة الاجتماعية .

٣ - التوابع والزوابع : - مؤلفها هو (ابن شهيد) ٤٢٦ هـ . وهي مغامرة خيالية في عالم الجن : يصور فيها المؤلف لقاءاته بشياطين الشعراء السابقين وتدور بينه وبينهم مناظرات ومساجلات أدبية تعرض لكثير من مشكلات الفكر والأدب والعقل والبيان بطريق قصص ساذج إلى مدى بعيد ولكن قيمته الحقيقية تكمن في ارتياد هذا الأفق البكر ، وفي سبقه أبا العلاء في التحليق في جو الإسراء والمعراج .

وقد اختلف في تأثر أبي العلاء بابن شهيد ، أو ابن شهيد بأبي العلاء ولكنهما معاً تأثراً بالإسراء والمعراج .

٤ - رسالة الغفران : - (لأبي العلاء المعري) المتوفى سنة ٤٤٩ هـ : وهي رحلة خيالية في عالم ما بعد الحياة . واستطاع المعري أن ينفِضَ فيها عن صدره ما ضاق به في الواقع الحي من مشكلات الفكر والعقل والفلسفة والاجتماع والدين واللغة من خلال السخرية تارة : والنقد الموضوعي تارة أخرى :

والرسالة تبدو على جانب عظيم من الخطورة في اقتحامها هذا العالم البكر ، وفي تصديهما لكثير من المقولات الحياتية والغيبية على نحو من الجراءة والتحرر . . . ولكن الأشياء الكثيرة المعترضة لانسباب الرحلة الطبيعية والموضوعية تضعف من القيمة القصصية للرسالة .

وهناك مشابه لا تنكر بين (رسالة الغفران) (والكوميديا الإلهية) -

لدائتي . . . في نوع الرحلة . وفي أقسامها وفي كثير من مواقفها ولكن نتائج البحث العلمي أكدت أخيراً أن دائتي لم يتأثر بأبي العلاء بالذات ولكنه تأثر بمصادر عربية أخرى في طليعتها قصة الإسراء والمعراج .

٥ - حى بن يقظان : - ألقبها (ابن سينا) المتوفى سنة ٤٣٨ هـ على طريقة الصوفية في الرمز . فحى رمز للعقل الفعال أو النفس المفكرة . وهذا العقل (حى) دائماً . وابن يقظان كناية عن صدوره عن الله القيوم الذى لا تأخذه سنة ولا نوم . . . والرحلة - موضوع الرسالة - ترمز إلى طالب الإنسان للمعرفة الخالصة مستعيناً بقدرة العقل الفعال الذى يهتدى إلى الحق . ومحذراً من خداع الحواس والتخيل المتخلق للزور . . . وقد تأثر الأدب العبرى بهذه القصة حيث قرئت فيه وترجمت إليه .

وقد ألف الفيلسوف العربى (ابن طفيل) ٥٨١ هـ . رسالة أخرى بعنوان (حى بن يقظان) . وموجز هذه القصة أن طفلاً اسمه (حى بن يقظان) ولد في جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط الاستواء . ولم يعرف له أباً ولا أمّاً ، فربته غزالة ظنته ولدها المفقود . . . وحين تفتحت عينها هذا الطفل على الوجود من حوله . أخذ يتأمل ويفكر حتى اهتدى إلى كثير من حقائق الكون وحقائق ما بعد الطبيعة . وحاول أن يرحل بهذا الوجد إلى العالم الآخر . ولكن صوفياً آخر كان يتعبد لله على دين أهل جزيرة متاخمة . وقد على جزيرته . والتقى . فعلمه هذا الصوفى (أسأل) اللغة والشرائع السماوية . واصطحبه إلى الجزيرة التى وقد منها رجاء أن يستطيعها معاً هداية أهلها إلى ما توصلوا إليه من الحقائق الكبرى التى عرفها عن طريق الإشراق الروحى . ولكنهما لم يقلعا فعرفا في النهاية أن هذه الحقائق الكبرى لا سبيل لها إلا قلوب العامة . . . فتركا سواد أهل الجزيرة على عبادتهم القديمة . . . رحما إلى جزيرة حى بن يقظان ليتبعدا على طريقتهما حتى يرحلا عن علم الأغراض إلى عالم الجواهر .

وقصة ابن طفيل أقرب إلى الفن القصصى من قصة ابن سينا من حيث الشرح والتبرير والإقناع من وجهة فنية ومحاولة المؤلف مزج الآراء الفلسفية بالقصص الشعبي .

٦ - سلامان وأبسال : وهى قصة من القصص الفلسفية القديمة ترجمها حنين بن إسحق من اليونانية وكتبها ابن سينا ، وهى ذات صبغة صوفية وقد نظمها عبد الرحمن جامى شعراً باللغة الفارسية .

• • •

وإذا كان من الحق أن كل هذه الألوان ليست من صميم الجنس الأدبى الذى نسميه (قصة) فلأنها تعدّ بشكل أو بآخر البدء البادىء فى البعيد لهذا الجنس الأدبى فى الأدب العربى . والذى تطور فصار فى (العصر الحديث) ظاهرة حقيقية لها حلولها الفنى فى التاريخ .

وفى هذا المجال يبدو الأدب الغربى رافداً أساسياً . وقد تطور التأثير بهذا الفن من قصص شبيهة بالمقامات العربية (كحديث عيسى بن هشام) للمويلحى إلى قصص اجتماعى مستفيد من تقنية الفن القصصى العربى (كليلالى سطيح) لحافظ ابراهيم إلى قصص متأثر بألف ليلة والمقامات وقصص الفروسية من حيث عنايته بالتعبير والتطوير كقصة (لادياس) لشوقى .

ومنذ أوائل القرن العشرين . احتذت القصة العربية الآداب الأوربية ، بعد أن تحورت كثيراً من أصولها العربية . واقتربت من الشكل الفنى للقصة الحديثة فتأثر المنفلوطى بالرومانسية القصصية . . . وحاكى جورجى زيدان والترسكوت فى القصة التاريخية . . . والتزم أبو حديد قصص النزعة العاطفية والقومية وهيكله وطه حسن وتمثوره الاتجاه الاجتماعى والعقاد والمازنى الاتجاه التحليلى وتوفيق الحكيم الاتجاه الإنسانى . ونجيب محفوظ الاتجاه

الواقعي والميتافيزيقي . ومحمد عبد الحلیم عبد الله الاتجاه الرومانسي . ٤٠ .
 وبدیهی أن هذه الاتجاهات التاريخية والاجتماعية والتحليلية والإنسانية
 والواقعية والميتافيزيقية والرومانسية لم تنحصر في هذه الأسماء ، فقد زخرت
 الحياة الأدبية بأجيال من المبدعين الذين نهّوا على هذا اللحن أو ذلك ،
 كما وجد من بين هؤلاء المبدعين من خطا بهذه الاتجاهات في طريق التطور
 خطوات هائلة استقرت بها على مشارف العالمية إن لم تكن قد افتحمت بها
 على هذه العالمية أسوارها العالمية بلا مبالاة !! .

المسرحية

المسرحية لفظ يوناني يعنى (الحركة) (١) : وهى مجموعة من الأفعال المترابطة التى يستدعى بعضها بعضاً ، وتخلق تخلقاً عضوياً يفضى إلى نهاية ما وتتجسد هذه الأفعال فى شخصيات يتحركون على المسرح ويطورون الحديث من خلال الحوار المتبادل وليس من خلال السرد الخارجى : وتتطلب المسرحية عقدة أو مجموعة من العقد التى يأخذ بعضها برقاب بعض . . حتى تصل إلى ذروة التأزم . . ثم الانفراج .

وقد نشأت المسرحية فى اليونان دينية ، حيث كانوا يتغنون فى أعياد آلهتهم بألوان من الشعر الغنائى على هيئة كورس من الرجال يتوجهون بها إلى (ديونيسوس) إله الخصب والنماء والمرح .

ثم تفرعت إلى : الكوميديا (الملهاة) ، والتراجيديا (المأساة) ، وقد كانت الكوميديا تطوراً للهجاء الفردى حيث اتخذت طابعاً جماعياً يركز على التناقض الاجتماعى السائد ، وقد نبغ من أعلامها (أرسطوفانيس ٤٥٠ - ٤٨٧ ق . م) .

ثم كانت التراجيديا (المأساة) تطوراً للمدح اتخذ طابعاً مسرحياً بالتدرج وقد نبغ من أعلامها (اسخيلوس) (٥٢٦ - ٤٥٦ ق . م) الذى بدأ فى مسرحياته بزيادة عدد الممثلين من واحد إلى اثنين ، وقلل من أهمية الخوقة وجعل المكانة الأولى للحوار . . . ثم جاء (سوفوكليس) فزاد عدد الممثلين إلى ثلاثة وأدخل رسم المناظر :

ثم جاء المسرح الرومانى متأثراً بخط المسرح اليونانى شكلاً وموضوعاً .

(١) انظر - المصطلح فى الأدب الغربى للدكتور ناصر الحائى ص ١٢٥ .

مظهراً وجوهراً . فالموضوعات والملابس والمناظر هي هي وقد نبغ فيه (بلوتوس) سنة (٢٥٤ - ١٨٤ ق . م) ومن أعماله الجهيرة (وعاء الذهب) تلك الملهاة التي حاكها مولير في ملهاته الشهيرة (البخيل) .

وفي العصور الوسطى اتسم المسرح بالطابع الديني الكنسي : واستلهم موضوعاته من الإنجيل . ولكنه لم يفلت تماماً من تأثيرات المسرح اليوناني واللاتيني .

• • •

وفي عصر النهضة (الكلاسيكي) عكف الأدباء الكلاسيكيون الأوروبيون على المسرح اليوناني والروماني . واستلهموه مع تحوير يوائم طبيعة العصر
وحين آذنت أواخر القرن السادس عشر بالاقتراب نشأ في إيطاليا (المسرح الغنائي) الذي يتكىء على حركة (المنولوج) والغناء والمناظر . ويقبل من الحوار . مما مهد اظهور الأوبرا فيما بعد (١) .

• • •

وفي أواخر القرن الثامن عشر (عصر الرومانتيكية) تطور المسرح فنزل الأبطال من علياء الآلهة والأرستقراطيين إلى أرض البطولات الشعبية والبشرية وصارت الموضوعات موضوعات مقدودة من لحم الواقع الإنساني واختلطت المأساة بالملهاة . وانعدمت الوحدة الزمانية والمكانية وأفسح الشعر للثر على خشبة المسرح :

• • •

ويمكن إلحاق (المسرحية الغنائية) التي ظهرت في إيطاليا في أواخر

(١) انظر في الأدب والفن للدكتور محمد مندور ص ١٥١ وما بعدها .

القرن السادس عشر . ثم انتقلت منها إلى الآداب العالمية جميعها ، بهذه الألوان السابقة . وتمتاز هذه المسرحية الغنائية بكونها ذات طابع ميمناً فبزيقي أو ملحمة تعتمد على الحديث الفردي (المنولوج) وتقلل من الحوار وتنكمه ، على الخرافة والأساطير .

وفي هذا اللون أعطت الآداب الشرقية والأدب العربي . للأدب لأوربي الكثير من الموضوعات والإلهامات . فعن (ألف ليلة وليلة) ظهر كثير من المسرحيات الغنائية الأوروبية بعنوان : (علاء الدين والمصباح السحري) و (معروف أسكافي القاهرة) (وملهاة شهرزاد) :

...

أما عن المسرح في الأدب العربي :

فغير صحيح أننا نأثرنا بالمسرح المصري القديم لأنه لم يكن هناك مسرح صري قديم بل هي مجرد نصوص دينية متفرقة تتخذ أحياناً شكل الحوار . ولكنها أبداً لم تنزل إلى أرض المعاناة الإنسانية لتصويرها كما فعل المسرح اليوناني بعد انفصاله عن الشعر الغنائي الديني — كما أن الأدب العربي القديم لم يعرف الشكل المسرحي كما هو الآن أو حتى قريباً منه . والنماذج التي أتت في شكلها على الحوار (كالمقامات) لم تفتن أساساً إلى الصياغة المسرحية . . . على أن الأدب الشعبي العربي قد عرف عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى (خيال الظل) المعروفة باسم (البابات) مفردها (بابة) ويقدمها صاحبها من خلال عرائس الورق المقوى والجلد المهيأ ، ويحركها تبعاً للحوار ، واضعاً من خلفها مصباحاً لتنمكس صورها على الستارة حتى يراها النظارة من الجانب الآخر . . . وهو قريب من (القرة كوز) التركي الذي كان يظهر فوق الستارة ولا يكتفى بانعكاس ظله عليها .

رامعل ابن دانيال (١٢٤٨ - ١٣١٠) العراقي الأصل والذي رحل

إلى مصر ، هو الذى أدخل البابات إلى مصر . وقدم منها (الأمير وصال) (وعجيب وغريب) و (المتيم والضائع الغريب) . . . وربما هيأت هذه البابات الشعبية للحس المسرحى فى الأذهان على ما بها من سداجة لا ترتفع إلى مستوى الآداب الحقيقية ، حتى ليعتد من التعسف أن يقال : إن المسرح نشأ تاريخياً - هنا - عن هذه الألوان البدائية الشعبية الساذجة .

والمؤكد أن المسرح الغربى هو الذى أعطى المسرح العربى إمكان النشوء والتطور والارتقاء . ففى النصف الأول من القرن التاسع عشر أسس الإيطاليون مسرحاً كان بداية الانطلاق نحو هذا الفن . . . وقد سبق السوريون إلى المسرح العربى فى منتصف القرن التاسع عشر (وكانت سوريا تشمل سوريا ولبنان وفلسطين) وكان مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) بثقافته الإيطالية والفرنسية والتركية والعربية هو رائد هذا المسرح العربى بما نقل من مسرح وإخراج ، محاولاً أن يوائم بينها وبين جمهوره البادىء . ثم أتت إلى مصر فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر جماعة تمثيل سورية على رأسها سليم النقاش ابن أخ مارون ومن بين هذه الجماعة أديب اسحق . ويوسف الحياط فثلوا مسرحيات أكثرها مترجم مع إضفاء الطابع الغنائى عليها . . . ثم أخذ هذا اللون يشيع وينهض على أرض استقلاله فى مؤلفات أديبنا المسرحى الكبير توفيق الحكيم . ومن تلاه من هذه الأجيال التى اقتحمت بالمسرح العربى (النثرى) أرض التجريب والخلق حتى استقر فى اتجاهات أساسية تخلقت فى الواقع الفنى من خلال ممارستها فى كل من المسرح الحركى والمسرح الذهبى . . . أما المسرح الشعرى الذى راده شوقى وقبلى على أثره عزيز بأبظة وبأكثر وغيرهما . فقد بدأ يأخذ مسارات أكثر التجاماً بالواقع الموضوعى والواقع الفنى من خلال الأعمال المسرحية والشعرية التى أنجزها جيل المعاصرين من

خلال الشعر الحر . فقد قرب هذا اللون من الإبداع بين طبيعة الشعر وطبيعة المسرح ، وأتاح للجدل الحياتي والتدريسيّ معاً أن يأخذاً طريقهما إلى الحلول في واقع الحياة والفن ، لأن هذا الشكل الشعريّ هو أكثر الأشكال الشعرية ملاءمة لهذا النوع من أنواع الخلق المسرحي ، بما يتيح من حركة وطواعية وقدرة على تبادل الحوار القافز بين شخصيات المسرحية أو ممثليها على السواء .

obeikandi.com

الملحمة

الملحمة قصة تحكى - شعراً - بطولة ما (١) ، على نحو من السداجة الخالية من تعقيدات العقل والفن ، لأن نشوء الملحمة في فجر التاريخ هدم الحواشي الفاصلة بين العقل والخرافة وبين الواقع والخيال . ولم تكن الملحمة بهذه الوضعية الأسطورية بغريبة على العقل اليوناني القديم الذي ابتدعها لأن هذا العقل لم يكن في هذه المراحل الباكرة قد أقام الحواشي الفاصلة بين ما هو عقل وما هو خرافة ؛ ليس لأنه كان عاجزاً عن التفرقة بين هذين العالمين ، ولكن لأنه كان واقعاً تحت سيطرة عديد من الاعتقادات الوثنية والخرافية نناقلها جيلاً بعد جيل . . . لقد كان يتقبل ظهور الأرواح والجن والملائكة والشياطين ، فلم يكن غريباً أن يقبل على ملحمة كالأوديسا مليئة بمواجهات بطلها الأسطوري لهذه المخلوقات الرهيبية في رحلته الخرافية القاسية في أعماق البحار . . . ولم يكن غريباً كذلك أن يقرأ باستغراق ملحمة كالألياذة بكل ما فيها من تجاوزات للواقع المُحسّن وارتقاء في أحضان الخرافة والتخمين .

ولكن لا بد من ملاحظة أن أساس الملحمة تاريخي ، إلا أن هذا الأساس التاريخي قد أحيط بطوفان من الخرافة والأسطورة والخيال كما أنه لا بد من ملاحظة أن الفرد الملك ؛ أو الفرد الإقطاعي كان هو البطل في هذه الملاحم . أما الشعب فكان بيئة بشرية يعمل من خلالها البطل فإن انتصر صفتقوا لانتصاراته وإن انهزم بكوا تحت شرفاته .

والأبطال في الملاحم يتسمون بكثير من الثبات والملازمة ، فاسم هيلانة يرتبط بصفة واحدة هي (ذات الخزام العميق) وأندروماك لا يرد

(١) أنظر : الأدب وفنونه - د . عز الدين إسماعيل ص ١٢٦ وما بعدها .

اسمها إلا مردفاً بهذه الصفة التي لا تتغير (ذات الذراع البيضاء) و اسم (آخيل) يرتبط بهذه الصفة الملازمة : (ذو القدم الخفيفة) (١) .
 وقد تأثر الأدب اللاتيني بهذا النمط الشائع في الأدب اليوناني ومعروف لدى تأثر اللاتين باليونان في كل الأجناس الأدبية . فأنشأ (فرجيل) ملحمة (الإنيادة) واحتذى خط هوميروس في ملحمة الراعيتين : (الإلياذة) و (الأوديسا) إلا أنه لم يبلغ شأو سلفه الشامخ على الرغم مما شاع في ملحمة من رقة وعدوية وانسياب وروح دنيئة تطوف بالعالم الآخر من وجهة نظر مسيحية .

وقد أشاع هذا الحس الديني تياراً نبع منه اتجاه (دانتي) إلى كتابة ملحمة (الكوميديا الإلهية) التي يبحر فيها إلى العالم الآخر ويسقط رموزه فيها على ما كان يمر به عمره من تيارات وانقسامات ... لقد تأثر (بفرجيل) في وصفه للحياة الآخرة وعالمها الغريب ، وتأثر بمصادر أخرى عربية منها : قصة الإسراء والمعراج .. ومنها الفتوحات المكّية لابن عربي ..

وهكذا تبادل العالم الملحمة تأليفاً وتطويراً وتعديلاً بما يدل على عمق التأثير والتأثير الذي تتبادله الآداب المختلفة في شتى اللغات .

• • •

أما في الأدب العربي فإن إطلاق مصطلح الملحمة على أي من الأعمال الفنية يعدّ مبالغة حماسية غير مبررة ، ولا يضير أدبنا العربي أن يكون خالياً من الملحمة فقد انتهت عصور الملاحم من جهة . . . وانتهت كذلك نزعة المفاخرة بوجود نوع أدبي في تراث أمة لا يوجد مثله في تراث أمة أخرى من جهة ثانية ، لأن القيمة النهائية في الفن ليست في احتواء

(١) أنظر : فن الشعر - ٥ . محمد مندور .

أكثر من شكل أو أكثر من نوع أدبي ، وإنما هي في الكمال الفني
 - شكلاً ومضموناً- للأشكال الأدبية الموجودة بالفعل في تراث أمة من الأمم :
 وهذا هو المقياس .

وعلى الرغم من هذه البديهية النقدية . فقد أصر كثير من أدبائنا العرب
 على أن يكتبوا أعمالاً - مطولة وأن يطلقوا عليها اسم الملحمة : وما هكذا
 ينبغي أن يكون الأمر بعد أن انطوت صفحة المرحلة الملحمية من كتاب
 الإبداع العالمي تحت تأثير عوامل التطور الحضارى الذى يرفضُ انحرافاً
 في سبيل الحقيقة : والأمطورة في سبيل الواقع ، وتأليه الأشياء والأحياء
 في سبيل تشبيهاً وأنستتياً .

obeikandi.com

من رواد الأدب المعاصر
[أضواء على حياتهم وإبداعاتهم]

- أحمد زطفى السيد

- أحمد شوقى

- طه حسين

- عباس محمود العقاد

obeikandi.com

أحمد لطفى السيد

إذا قيل إن (أستاذ الخليل) أحمد لطفى السيد يشكّل منعطفاً حضارياً في حركة الفكر العربى المعاصر كذلك المنعطف الحضارى الذى شكله الحضور الفكرى للأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده . فإن هذا القول لا يكون رجماً بالمغيب ولا مصادمة الطبيعة الواقع الحضارى الذى شهدته المنطقة العربية منذ مطالع القرن العشرين : وإن كان هناك بعض التمايز في طبيعة الدور الذى أداه كل من الرائدین الخليلين ، وفى طبيعة الوسائط التى تسلح بها كل منهما لأداء دوره في حركة التغيير .: فبينما أکب الأستاذ الإمام على مصادرة الواقع الدينى المتييس من خلال تأليفه ودروسه ومحاضراته . نرى أن أستاذ الخليل أکب على مناجزة واقع الفكر الاجتماعى المترهل من خلال ترجماته وتلاميذه ومؤسسته . : ولكنهما في نهاية الأمر يلتقيان على مبدأ مهاجمة التخلف من كل الانجاهات . وشت طرائق جديدة لحركة الإيقاع الحضارى الذى تمور به المرحلة حتى يفرض حلوله على الأرض العربية التى عانت من الحرمان أحقاباً بلا حدود .

وليست في ذلك غرابة من أى لون إذا تذكرنا أن لقاء لطفى السيد بالأستاذ الإمام قد نشأ على نحو يؤكد القرابة الحميمة بين الفكر الشاب والفكر المجدد ، وقد حدثنا التلميذ عن لقائه الأول بأستاذه : (. . . في مدرسة الحقوق عرفنى الشيخ محمد عبده والشيخ حسن الطويل ، وكانا مع الشيخ عبد الكريم سليمان في لجنة امتحان العلوم العربية ، وأذكر أنه في لجنة امتحان السنة الثالثة طلب منا أن نكتب في موضوع (حق الحكومة في معاقبة الخانى) فتناولت الموضوع من جميع نواحيه ، فكتبت المذاهب الأربعة التى أنشأها علماء الخنايات في شروحهم على قانون العقوبات ، ثم نقضت كل مذهب منها ، وخلصت في النهاية إلى أن الحكومة ليس لها حق معاقبة الخانى ، لأن كل حكومة نشأت بالقوة . والقوة لا تعطى الحق وإنما الذى يعطيه هو المقدم فقط ، وليس هناك أى عقد بين أية حكومة

وبين أمته . . ولما خرجنا من الامتحان وذكرت ذلك لزميلي محمود عبد الغفار أسف جدا لما فعلت وقال لى : (يا لطفى أنا مش عارف فلسفتك دى حاتودينى فىن) . . وقد القى فى روعى أنى أخطأت فى هذا العمل . ووثقت لنى سأخذ (صفرا) على هذا الجواب ، ولكن حينما دخلت الامتحان الشفوى وجلست أمام اللجنة قال لى الشيخ محمد عبده : (لنى أهنتك بما كتبت وقد أعطيناك أعلى درجة لا على ثورتك على الحكومات ولكن على الإنشاء) .

إن حياة أستاذ الجليل لا تنطوى على خوارق يمكن أن تكون من وراء تكويناته الفكرية والاجتماعية والحضارية غير خارقة الأصرار على أن يظل فى حومة الجدل مسلحا بنزوع شاهر إلى كل ما يشده إلى حركة افكر العالمى آتياً وتراثياً . . لقد ولد أحمد لطفى السيد فى ١٥ يناير سنة ١٨٧٢ بقرية (بوقين) مركز السنبلاوين محافظة الدقهلية ، وهى قرية صغيرة كان تعدادها فى ذلك الحين يبلغ مائة نفس ، وكان والده (السيد باشا أبو على) عمدة دله القرية ، كوالده (على أبو سيد أحمد) . . . وفى الرابعة من عمره أدخله والده كتاب القرية ليملك فيه ست سنوات يحفظ خلالها القرآن الكريم كله . . وفى سنة ١٨٨٢ التحق بمدرسة المنصورة الابتدائية . . وفى سنة ١٨٨٥ سافر إلى القاهرة ليلتحق بالمدرسة الحنبوية ليكمل فيها تعليمه الثانوى ويحصل منها على شهادة البكالوريا سنة ١٨٨٩ وكان نظام الشهادات العامة قد وضع قبل ذلك بعام . . وفى سنة ١٨٨٩ التحق بمدرسة الحقوق ليتخرج فيها سنة ١٨٩٤ (وكانت المدرسة وقتذاك يمكن أن تسمى « كلية حقوق » و « كلية آداب » معا . . فقد كان الطلبة يدرسون فيها إلى جانب العلوم القانونية علوما أدبية كآداب اللغة العربية ، وقواعد النحو والصرف والبيان والمعانى والبديع والعروض والفوائى وتفسير القرآن الكريم وآداب البحث والمناظرة والمنطق . . وكانت مدة الدراسة بها خمس سنوات) . . وفى هذه الفترة بدأ اتصاله بالصحافة كاتباً

ومترجما . . . وفي سنة ١٨٩٦ عين كاتباً في النيابة في القاهرة ، ثم نقل إلى الاسكندرية ، ثم عين بعدها مسكراً للأفوكاتو العمومي . ثم انتدب معاوناً للنيابة في بني سويف ، وهناك أنشأ مع صديقه عبد العزيز فهمي جمعية سرية غرضها « تحرير مصر » يقول : (وكانت هذه الجمعية مؤلفة من : عبد العزيز فهمي ، وأحمد طلعت رئيس النيابة ، وحامد رضوان وكيل النيابة ، ومحمد بدر الدين وكيل النيابة ، والدكتور عبد الحليم حلمي ؛ وأنا . . . ثم ضممننا إليهما على بهجت بك . ومحمد عبد اللطيف الذي كان صيدلياً بطنطا) . ثم اشترك مع الزعيم الوطني مصطفى كامل وآخرين في تأليف الحزب الوطني . . . وفي سنة ١٩٠٥ استقال من النيابة لخلاف في الرأي القانوني بينه وبين النائب العمومي (كوريت بك) وقد أصر على هذه الاستقالة على الرغم من نزول النائب العام عن رأيه . . . وفي سنة ١٩٠٧ اشترك في تأسيس حزب الأمة ورأس تحرير صحيفة (الجريدة) حتى عام ١٩١٤ وفي الجريدة جهر لطفى السيد بأرائه الخائلة في السياسة والاجتماع والتربية والفكر . . . وفي سنة ١٩٠٧ اشترك في تأسيس الجامعة الأهلية . . . وفي سنة ١٩١٥ تولى إدارة دار الكتب خلفاً للدكتور شاده المدير الألماني وكان أول مصري يتولى إدارة دار الكتب . . . وفي سنة ١٩١٦ أسس مع آخرين أول مجمع للغة العربية وكان هو مسكراً لهذا المجمع . . . وفي سنة ١٩١٨ اشترك مع سعد زغلول وعبد العزيز فهمي وعلي شعراوي ومحمد محمود في تأليف الوفد المصري واستقال من أجل هذا الغرض من عمله في دار الكتب المصرية . . . وحين وقع الخلاف بين سعد وعدلى على رئاسة اللفارضات بعد تفجر ثورة ١٩١٩ العارمة اعتزل لطفى السيد السياسة وعاد إلى عمله في دار الكتب وأخذ يشغل بترجماته لمؤلفات أرسطو : . . . وفي سنة ١٩٢٣ أنشئت الجامعة المصرية وعين مديراً لها . . . وفي سنة ١٩٢٨ عين وزيراً للمعارف في وزارة محمد محمود . . . وفي سنة ١٩٣٠ عاد من جديد مديراً للجامعة : . . . وفي سنة ١٩٣٢ استقال من الجامعة احتجاجاً

على تدخل الحكومة ونقل الدكتور طه حسين من عمادة كلية الآداب إلى إحدى الوظائف بديوان الوزارة دون أخذ رأى الجامعة : : وفي ١٩٣٥ عاد إلى الجامعة بعد أن اشترط أن يعدل قانونها بحيث ينص فيه على أنه لا ينقل أستاذ منها إلا بعد موافقة مجلس الجامعة وظل مديراً للجامعة حتى أوائل أكتوبر سنة ١٩٣٧ حيث عين وزيراً للداخلية لبضعة أشهر أصر بعدها على أن يترك الوزارة إلى حيث يجد نفسه دائماً في (الجامعة) حتى سنة ١٩٤١ . ثم عرضوا عليه عضوية مجلس الشيوخ فقبل ذلك لأنه أحس بأنه يحتاج إلى الراحة بعض الشيء من أعمال الجامعة بعد أن أعطاها الكثير في عهدها القديم وعهدها الجديد . . ثم تولى بعد ذلك رئاسة (المجمع اللغوى) ومكث فيه مع رجال يجهم ويحبونه وهم رجال اللغة والعلم والأدب حتى آخر أرمائه على الأرض . . وقد اشترك في وزارة اسماعيل صدق سنة ١٩٤٦ . وكانت هذه هي المرة الأخيرة التي تولى فيها وظيفة عامة .

هذا هو المسار الحياتى اللاغيب الذى اضطرت فيه حياة فيلسوفنا الرائد أحمد لطفى السيد وهو مسارٌ يشئ بضخامة الدور الذى نهض به فى حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وهذا الدور هو الجانب الآخر من حياة أستاذ الجليل الذى يجب أن نحدق فيه طويلاً لاستقراء عناصر شخصيته الرائدة من جهة ، ولتأمل طبيعة التأثير الحارق الذى تركه فى تلاميذه ومريديه من جهة أخرى .

إنّ هذا الفلاح التابع من قرية مصرية صميمية لم يفثنه انماؤه الطبقي المتعالى عن حتمية انمائه الحقيقى للأرض ولإنسانها الكادح المنتطع ، لقد وفض منذ البدء أن يكون ابن الطبقة وليس ابن الجماهير ، ورفض أن يكون التمايز أساماً للعلاقة ليس بينه وبين الجماهير الكادحة وحدها ، ولكن بينه وبين طبقته كذلك مما يؤكد نظافة الكون الداخلى الذى تنطوى عليه أعماق هذا الرجل العظيم : : (فى مذكرات المرحوم عبد العزيز فهمى (باشا) أنه لما اشترك مع صديقه أحمد لطفى السيد فى العمل معا بالحمامة

سنة ١٩٠٦ جاءه والده ذات يوم وكان يحبه حباً جماً ، وأخبره أنه شارع في شراء عربة مساحتها أربعمائة وخمسون فداناً ، وأنه يريد كتابتها باسم (لطفى) فعند ذلك غضب لطفى وقال لأبيه : كلا.. لا أقبل مطلقاً أن تميزني على أخوى سالم وسعيد ، فإن أردت أن يكون العقد لى ولهما ، فذاك .. وإلا فلا - فأكبر والده ذلك الشعور ، وأكبرت ذلك الخلق ، وتلك العاطفة النبيلة ، ولم يسع والده إلا لإجابة طلبه) .. وهكذا نرى عناصر الأصالة في تكويته الصميمي مما يؤكد أن مواقفه التالية ليست مجرد اندفاع حماسي ، أو مجرد ردود لأفعال لا يملك معها إلا أن يطاوع تيارها العارم في زحفه الغلاب !

ولعل موقفه الطبيعي الباكر في امتحان الحقوق والذي كان الإمام الشيخ محمد عبده من شهوده العلول يدل دلالة أكيدة على طبيعة ما يمتلك من اقتدار عقلي بارز ، وعلى إحساسه الخارق بأن الحق وليس القوة هو ما ينبغي أن يوشح العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، وعلى إيمانه الجلدري بأن الرجل هو الكلمة وأن كل ما يصيينا تحت وهج الاعتراف الصوابي بما نعرف وبما نريد ليس سوى سحابة ما ينبغي أن تمحجب عنا ذكاء الروية وحتمية التبليغ !!

لقد التقى لطفى السيد بجمال الدين الأفغاني ، وكان لقاءه الأول بمحمد عبده كان تمهيداً للقاءه الآخر بجمال الدين .. لقد أخذ عن الشيخ حرية الفكر وعدالة التحكيم ، وأخذ عن الثائر صرامة المنطق ومناهضة التخلف .. وظل طوال حياته أميناً على هذه العناصر الصميمية : الحرية ، والعدالة ، والمنطق ، والتطور .. ولم يشأ أن يكون وحده حامل هذه الشعالات وإنما نقاها إلى أيدي حواريه فعاشوا في أضواءها وماتوا تحت راياتها ، وهكذا ينبغي أن تكون أستاذية الرواد !!

فإذا نظرنا إلى جانب للنضال الوطني الذي إخاضه أستاذ الجليل فإن من الطبيعي أن تأخذنا رجفة هائلة أمام هذا الجانب العارم ، لأنه ما من زاوية

من زوايا حياة وشخصية لطفى السيد أثير حولها من الالغظ مثل ما أثير حول مواقفه السياسية ونضاله الوطنى .. وبتدء لا بد أن نعرف مع كل عقلاء المؤرخين للمرحلة بأن أستاذ الجليل فى كل موقفه كان يصدر عن التزام وطنى وولاء لقضية الإنسان المصرى .. وبعدها يباح كل اجتهاد فى رأى ، وكل خلاف حول طبيعة رؤيتنا لواحد أو آحاد من المواقف التى وقفها هذا الرجل الكبير إن وجلا يرفض أن يكون ولاؤه لائقصر وليس للكوخ ، ويرفض أن يكون منطقته للقوة وليس للحق ، ويرفض أن يكون مسالماً وليس ثائراً ، ويرفض أن يكون مشايحا وليس معارضا ، ويرفض أن يكون سكونيا و ايس عائشا فى قلب حركة التياو .. إن رجلا هذه نوعيته لا يمكن أن يكون أقل من ثائر وطنى ، ومصالح اجتماعى ، ومفكر للكون كما كان أصدقاؤه يطلقون عليه ربما تختلف الآراء حول طبيعة رؤيته للواقع السياسى والاجتماعى وطبيعة رؤيته لمناجزة هذا الواقع وتغييره ، ولكن هذا الخلاف لا يسدل ظلا من أى لون على جوهر علاقة الرجل بقضية الوطن وقضية المصير .. لقد كان يرى أن نقطة البدء ينبغى أن تبدأ من محاولة تغيير الواقع الاجتماعى للولوج من هذا الواقع المتغير إلى عالم التحرر السياسى ، بمعنى أن جهود المرحلة ينبغى أن توجه إلى محاربة الأمية القماشية ، والجهل الغليظ ، حتى إذا أتيح للأمة قدر من الثقافة الواعية والتشيد الجماعى ، فإن ذلك سيقودها بالضرورة إلى مناجزة الواقع السياسى التابع ، وسيكون مدخلها الطبيعى إلى عالم الحرية الفكرية والسياسية والحضارية .. وبغير هذا المدخل يمكن أن تفقد الأمة كل انتصاراتها الهائلة ، وأن تقع مرة أخرى فى حصار العلائق الخالدة بين الجهل والعبودية !! فلماذا جاء آخرون ورأوا أن عكس القضية هو المنطق الصوابى فى مواجهة الواقع المتخلف ، بمعنى أننا ينبغى أن نبدأ من نقطة مناجزة الاحتلال السياسى للإجهاز عليه ، وبعدها نفرغ لمناجزة الواقع الاجتماعى والفكرى الحضارى المتخلف ، لأن الاحتلال لن يدع لنا خياراً أن نغير من طبيعة هذا الواقع وهو قائم فينا لأنه يدرك أن نهايته تبدأ مع بداية هذا التغيير إذا جاء آخرون -

على مستوى الوطنية الصميمة - ورأوا أن القضية هكذا ينبغي أن تفهم وأن تواجه ، فإن ذلك لايشكل مطعناً من أى لون لآى من الانبجاهين على السواء .. وهكذا تستقيم الموازين !!

وإذا كان الإبداع الفكرى هو ما يمثل الحلول الحقيقى فى التاريخ بليل العباقرة البارزين ، فإن من الطبيعى أن نلاحظ أن أستاذ الجليل قد فتن بأفلاطون وأرسطوطا ليس ، أو بمولانا أرسطوطا ليس وسيدنا أفلاطون - كما كان يقول - فترجم لأرسطوطا ليس : (الأخلاق إلى نيقوماخوس) سنة ١٩٢٤ . و (الكون والفساد) سنة ١٩٣٢ . و (الطبيعة) سنة ١٩٣٥ . و (السياسة) سنة ١٩٤٧ وتابع كتاباته الذاتية فضمّن كتابه (المنتخبات) بجزئيه سنة ١٩٣٧ و ١٩٤٥ .. و كتابه (تأملات فى الفلسفة والأدب والسياسة والاجتماع) سنة ١٩٤٦ .. و كتابه (صفحات مطوية من تاريخ الحركة الاستقلالية فى مصر) سنة ١٩٤٦ .. و كتابه (قصة حياتى) سنة ١٩٦٢ عبارة آرائه فى الحياة والفكر والفن .. وكان فى كل ترجماته ومؤلفاته على السواء داعية من دعاة التحرر الفكرى المستير الذى يطرح قضايا بحجم الكون والإنسان !!

وكما كان فتون أستاذ الجليل بأفلاطون وأرسطوطا ليس فتونا قائما على بصر حقيقى بطبيعة الكون والأشياء . . . فإن فتونه بروح الحرية ، وبمبدأ العقل ، وبجمعية التطور كان فتونا قائما على معرفة حميمة بطبيعة البشر وما ينظم علاقاتهم الحيوية من قوى مادية وتاريخية وإنسانية وحضارية . . . ولعل فى موقفه من الجامعة ومن القوى التى حاولت أن تحرفها عن سواء الحرية الأصل ما يلتقى بعض الضوء على استشهاده الرجل تحت راية الحرية ، واستعداده الدائم إلى الرحيل معها إلى ممالك الحزن والننى والإقصاء ! ولعل فى موقفه من ثقافة اليونان وعلى الأخص من الجانب العقلى من هذه الثقافة ما ينير حقيقة إيمانه بالعقل وبدوره الخارق فى إحداث رجة التغيير ! ولعل فى دعونه الموصولة الحارة إلى تعديل السلوك الاجتماعى ، وفسح الطريق

أمام حركة التحول الصاعد ، وانتخاب أروع ما في الحضارات المعاصرة
لصبه في جداول التحول الاجتماعي في الفكر العربي .. ما يؤكد صلابته موقفه
إلى جوار التطور ، ودفع عجلة التاريخ إلى الأمام وليس إلى الوراء ..

هذا هو أحمد لطفى السيد ، بكل حجمه الفكرى والسياسى والاجتماعى ،
صاحب صيحة : (مصر للمصريين) .. وأول داعية معاصر لتأصيل
(الديمقراطية) فى قاموسنا السياسى . . وهو من هذه الوجهة علامة على
طريق اندفاعنا من ظلام الكهف إلى نور المعاصرة ، وصوت صارخ فى
بهرية الفكر يؤكد أن الأستاذ يستطيع بنفسه وبغيره . . وقد استطاع
بالفعل . . وما يزال مستطعنا فىنا بلا حدود !!! .

أحمد شوقي

يتوجه الفكرى الأدبى على الفور حين يقال (أمير الشعراء) إلى هذا الرجل الرائع الخلاق (أحمد شوقي) الذى حمل - بعد البارودى - لواء التمرد على الدهنية التقليدية فى الشعر العربى الحديث ، وأتيح له - أبعد من البارودى - أن يقود حركة التجديد إلى آفاق أرحب وأعمق وأكثر للتصاقاً بإيقاع العصر الذى بدأ وجهه يتشكل وفقاً لقوانين التطور على نحو جديد !! :

وإذا كان اللفظ الفكرى لم يهدأ بعدُ حول وضعية شوقى الحياتية من حيث صلته الحميمة بالقصر ، وخفوت صوته أحياناً فى جدل الصراع المرير الذى خاضته الجماهير ضد الاحتلال والسلطة الباطشة ، فإن الإجماع النقدى يؤكد فى الجانب الفنى أن دور شوقى لم يكن مجرد التمرد على الدهنية التقليدية فى الشعر الحديث ، وإنما امتد هذا الدرر ليشمل هذا التمرد الخالق ، وليضع للتجديد قوانينه المستلهمة من طبيعة المرحلة ، وليبدع أشكالاً أدبية جديدة ربما لم تكن لتكون فى هذه الفترة لولا ريادة شوقى لها ، ونعنى بهذه الأشكال الأدبية الجديدة (المسرح الشعرى) الذى وضع شوقى تقاليد ، وأرسى دعائمه ، وترك عليه ظلاله إذا جاز أن يقال !!

ونحن هنا - على ضفتى الحياة والفن - لا نزعم أننا سنحيط بجانب الفن ولا بجانب الحياة ، فإن هذا الطموح يتجاوز المدى المتصور لهذه السطور . . كل ما نستطيع أن نزعمه هو أننا سنحاول أن نعطي تخطيطاً نأمل أن يكون استقصائياً لحياة شوقى وفنه ، منتزِعاً من كتابات كثيرة ومن تصور ذاتى ، ليكون هذا التخطيط فى النهاية دليلاً يضع المفاتيح فى الأيدي ، أو مدخلاً - مجرد مدخل - يفضى إلى أبهاء عالم يحتدم فيه الجدل وتشتجر فيه المقولات .

ولد شوقي في مصر - في السادس عشر من أكتوبر سنة ١٨٧٠ كما جاء في شهادة الليسانس التي نالها من باريس في الحقوق ، أو ١٨٦٩ كما يجمع على ذلك كثير من مؤرخي الأدب الحديث ، ولد من أب يجرى في عروقه الدم العربي والكردي والشركسي . ومن أم يجرى في عروقه الدم التركي واليوناني ، فكان بذلك مزاجا من هذه السلالات مجتمعة كأنما ليستصفي أروع ما فيها جميعا ليصبه نغماً في ضمير الزمن ، وشعراً في كتاب الخلود . . يقول شوقي : (سمعت أبي رحمه الله يرد أصلنا إلى الأكراد فالعرب . ويقول : إن والده قدم هذه الديار يافعا يحمل وصاة من أحمد باشا الجزائر إلى والي مصر محمد علي باشا ، وكان جدى وأنا حامل اسمه ولقبه بحسن كتابة العربية والتركية خطاً وإنشاء ، فأدخله الوالي في معيته ، ثم تداولت الأيام وتعاقب الولاة الفخام ، وهو يتقلد المراتب العالية ، ويتقلب في المناصب السامية ، إلى أن أقامه سعيد باشا أميناً للجمارك المصرية ، فكانت وفاته في هذا العمل عن ثروة راضية بددها أبي في سكرة الشباب ، ثم عاش بعمله غير نادم ولا محروم ، وعشت في ظله وأنا واحده ، أمتع بما كان من سعة رزقه ، ولا أراني في ضيق حتى أندب تلك السعة ، فكأنه رأى لي كما رأى لنفسه من قبل إلا أقتات من فضلات الموتى .

أما جدى لوالدتي فاسمه أحمد بك حلیم ، ويعرف بالنجدى نسبة إلى نجدة إحدى قرى الأناضول ، وقدم هذه البلاد فتيا كذلك فاستخدمه والي مصر إبراهيم باشا من أول يوم ، ثم زوجه بمعتوقته جدتي التي أرثيها في هذه المجموعة ، وأصلها من مورة جلبت منها أسيرة حرب لا شراء ، وكانت وقيعة المنزلة عند مولايها ، وكان زوجها محبوباً عنده كذلك ، فإزالا مغمورين بنعمة هذا البيت الكريم حتى توفي جدى وهو وكيل لخاصة الخديوي اسماعيل باشا ، فأمر بتقل مرتبه إلى أرملته وأن يحسب ذلك معاشاً لا إحساناً ، وكان الخديوي المشار إليه يقول عنهما : « لم أر أعف منه ولا أفنع من زوجته ولو لم يسمه أبي حلماً لسميته هفيقا لعفته » .

أنا إذن : عربى تركى يونانى جركسى مجدى لأبى أصول أربعة فى فرع مجتمعة تكفلها له مصر كما كفلت أبويه من قبل . وما زال لمصر الكنف المأمول والنائل الجزل ، على أنها بلادى ، وهى منشأى ومهادى ومقبرة أجدادى ، ولدلى بها أبوان ولى فى ثراها أب وجدان ، وبعض هذا تجب إلى الرجال الأوطان .. أما ولادى فكانت بمصر القاهرة ...) . من مقدمة شوقى للجزء الأول من الشوقيات المطبوع سنة ١٨٩٨ م .

وفى الثالثة من عمره تحمله جدته لأمه وتدخل به على الخديوى اسماعيل ، وكان بصره لا ينزل من السماء من اختلاط أعصابه ، فطلب الخديوى بكرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدمه ، فوقع على الذهب مشتغلا بجمعه واللعب به ، فقال الخديوى لجدته : اصنعى معه مثل هذا ، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض ، قالت : هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك يا مولاي قال : جئى به إلى متى شئت ، إنى آخر من ينثر الذهب فى مصر .

وحين يشارف شوقى الرابعة من عمره يلتحق بكتّاب الشيخ صالح ، وما يزال يحمل فى ذاكرته صورة معتمة لهذا الكتّاب تمسكها كلماته الباكية ، يقول شوقى : (دخلت فى مكتب الشيخ صالح وأنا فى الرابعة من عمرى ، وهى من أهلى جنابة على وجدانى أغفرها لهم) . هـ . مقدمة الشوقيات .

ويلتحق بالمبتديان فالتجهيزية ، وكان التلميذ الثانى لهذه المدرسة وهو فى الخامسة من عمره وقد أتم تعليمه الثانوى فى سنة ١٨٨٥ :

ثم رأى له أبوه أن يدرس القوازين والشرائع فدخل مدرسة الحقوق ومكث فيها سنتين ، ثم ارتأت الحكومة أن تنشئ فيها قسما للترجمة يتخرج فيه المترجمون الأكفاء فالتحق به شوقى لمدة سنتين منحته بعدها نظارة المعارف الشهادة النهائية فى فن الترجمة .. وفى هذه المدرسة تعرف إلى أستاذه (م ١٤ - من اللغة والأدب)

في اللغة العربية الشيخ محمد البسيوني ، وكان قد بدأ يلهج بالشعر ويطلق به صوته الباكر . فوجهه أستاذه إلى شعر المديح يتوجه إلى الخلدوي توفيق في المواسم والأعياد والمناسبات .

وفي سنة ١٨٩٠ ؛ وحين تخرج شوقي في قسم الترجمة من مدرسة الحقوق عينه الخلدوي توفيق في (قلم السكرتارية الخلدوية) قسم الترجمة .

وفي سنة ١٨٩١ يرسله الخلدوي توفيق في بعثة تعليمية إلى فرنسا ، ويختار شوقي دراسة الحقوق لصلتها الواشجة بالأدب . . فينتظم في مدرسة بمونبلييه لمدة عامين ، ثم ينتقل إلى باريس لعامين آخرين حصل في نهايتهما على إجازته النهائية . . ولأن الخلدوي أراد لشوقي أن يقيم سنواته الأربع في باريس ، وألا يعود إلا بعد تمامها إلى مصر ؛ فقد لبى شوقي دعوة زملائه وأصدقائه من الفرنسيين وجاب مدن فرنسا المتفرقة في الجنوب ، ووعت ذاكرته الشاعرة ما وقعت عليه عيناه من رائع المناظر ، وشائق المجالى في ريف فرنسا العظيم ، كما اهتز اهتزازاً عميقاً لمعلم الحضارة ، وآثار دواة الرومان ، وتقاليد العامة الراسخة هناك . . وتطلع شوقي إلى مزيد من الإبحار في هذا العالم الجديد ، فتوجه إلى انكلترا وأقام فيها نحو شهر يغشى من معالم الحضارة ، ويشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما يشهى إليه العظم والجلال في هذا العصر - كما يقول - ثم خرج من العاصمة إلى بعض المدائن على بحر الشمال ، فوجد هناك ضالته في راحة النفس ومتاع الضمير ، وإن يكن الجو كثير الثقل غداراً في غالب الأحيان . . . وكأتما أفصح شوقي لجوعه أن يمتلىء فتوجه بعد انقضاء السنة الثالثة ، وهي الأولى له في باريس ، إلى الجزائر ليقضى أياماً تحت هذه السماء الإفريقية الممتدة وليعود بعدها بانطباعات أسيانة لضياح الحرف العربي وموته على لسان الشارع الجزائري ، ولانكماش الجماهير المسلمة - وسط ضجيج الحركة العمرانية - في واقع محزن أليم ! !

وحين تمت لشوقي سنواته الأربع ، حصل على الشهادة النهائية في الحقوق

رأى الخديوي أن يقيم في باريس العاصمة ستة شهور أخرى يتمكن فيها من رؤية أشياء كانت الدراسة تحول بينه وبينها ، ولا بد أن شوقي قد محضّر هذه الشهور لتقليب النظر في الآفاق الفنية والطبيعية والاجتماعية ، ثم عاد بعدها إلى أرض الوطن - مصر - فعمل رئيساً للقسم الأفرنجي بالقصر ، ولم يلبث أن ارتقى ذروة المجد الاجتماعي والأدبي بما أتاحه له الخديوي عباس من جهة ، وبما تفتقت عنه عبقريته الشعرية الخالقة من جهة أخرى ، وأمضى في هذا العمل عشرين عاماً تزوج فيها من سيده ثرية كانت مثالا للزوجة وقد أنجب منها أبناءه : (علي وحسين وأمينة) .

وفي سنة ١٨٩٤ ، ينعقد مؤتمر المستشرقين في جنيف بسويسرا ، وتوفده الحكومة المصرية ممثلها في هذا المؤتمر حيث يلقي قصيدته الماثلة (كبار الحوادث في وادي النيل) . . ومن هناك يسافر في رحلة إلى بلجيكا ، ويزداد بكل هذا التجارب التصاقاً بروح الحضارة المعاصرة ، واندفاعاً إلى غاية الامتلاء الفكري والنفسي ، مما يلوح بوضوح في عذوبة إيقاعه الشعري ، واندباج آفاق خياله الخالقي ، وطموحه الكامن والفاعل معاً في خلق شكل أدبي يضع المسرح في قلب حركة الشعر العربي : ويضع الشعر العربي في قلب حركة المسرح .

وفي سنة ١٨٩٨ ينشر الجزء الأول من الشوقيات ، ويكتب له مقدمة ضافية تلقى أصداء كثيرة على الجانب الحيوي والجانب الفني في شخصيته ، والعجيب أن الطبقات التالية لديوان شوقي تعدت أن تسقط هذه المقدمة ولسنا ندرى لماذا ، مع ما لتطوى عليه هذه المقدمة من إضاءات لجوانب الحياة والفن وعلاقة شاعرها بقيم المعاصرة وقيم التراث على السواء .

وعلى امتداد السنوات بين ١٩١٥ و ١٩١٩ تبعد السلطات الانجليزية شاعرنا عن دروحه في مصر ، ويختار منفاه في أسبانيا ، وهناك تتأجج عواطف الحنين والانتماء والحزن الغاضب في شعره ، وكأنما بدأ تحول مصمم يفرض نفسه على مساره الشعري من هذا التاريخ !!

ويعود من منفاه في أواخر سنة ١٩١٩ إلى وطنه مصر ، فيلقى بنفسه في أحضان الثورة الوطنية العارمة ، ويعطى من شعره الوطني لهذه الثورة لسانها الناطق ، ويلقى عن كاهله بقايا ما قبله من قيود القصر والوضعية الاجتماعية ، ويعنى لشعبه أغاني التمرد والثورة والوطنية والانتماء ، ولم يقف اندفاعه الوطني عند هذا الحد ، ولكنه امتد ليشمل الغناء للوطن العربي كله ، بل إنه امتد ليشمل الشرق بكل ما فيه ومن فيه :

« كان شعري الغناء في فرج الشرق وكان الغزاء في أحزانه »

وفي سنة ١٩٢٤ يعين عضواً بمجلس الشيوخ .

وفي سنة ١٩٢٧ يبايع شوقي بإمارة الشعر . ويتوج أميراً للشعراء .

وفي سنة ١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، بصمت الوحي ، وينتقل شاعر العربية إلى العالم الآخر ، ويسدل الستار على حياة واحد من عباقرة الحرف في كل أجيال العربية بلا حدود !!

هذا هو الجانب الحياتي من جوانب شخصية شوقي ، نرجو أن نكون قد وضعنا به علامات - مجرد علامات - على مراحل الطريق ، لنفرغ بعد إلى تأمل الجانب الآخر الذي هو الجانب الفني بما هو محور الحركة في هذه السطور ، والذي نرجو كذلك أن يكون مدخلا - مجرد مدخل - إلى عالم شوقي العظيم ، يرصد الكم ، ويرمز إلى الكيف ، ويضوئ في المسافة الفاصلة الواصلة بين هذين المحورين وما وراءهما من محاور الخلق والإبداع !!!

بدأ شوقي يتحسس طريقه إلى الفن منذ مطالع الصبا وبواكير الشباب ، وقد تتلمذ في هذا الصدد على الشيخ حسين المرصفي صاحب كتاب (الوسيلة الأدبية) وأستاذ البارودي وقرأ عليه كتاب (الكشكول) لبهاء الدين العامل ، وشعر البهاء زهير ، واتصل كذلك بالشيخ حفي ناصف وتلمذ عليه سنتين ، وكذلك كانت له مدارسات مع الشيخ عبد الكريم سلمان ، إلى جانب اجتهادات ذكية وفرها له استعداده الأدبي وموهبته الشعرية النابتة . . . ويقولون : إن أول عهده بالشعر الحقيقي كان وهو في الرابعة عشرة من عمره حين طلب إليه أستاذه الشيخ حسين المرصفي أن يجرب لسانه في الحكمة ، فقال شوقي هذين البيتين :

قصارى العيش أن يذهب إن حلوا وإن مرًا

فإن شئت فمتُ عبداً . . وإن شئت فمتُ حرًا

فأعجب بشعره الشيخ وبشره بمستقبل في الحكمة غزير !!

وأول ما نشر لشوقي قصيدة في (الوقائع المصرية) إبريل من سنة ١٨٨٨ . . . وفي سنة ١٨٩٠ كتب مسرحيته الشعرية (الست هدى) . . . وفي سنة ١٨٩٣ كتب مسرحيته (على بك الكبير) وهي مسرحية شعرية ألفها في باريس سنة ١٨٩٢ ثم أعاد كتابتها سنة ١٩٣٢ واستقرت في شكلها النهائي منذ ذلك التاريخ . . . وفي سنة ١٨٩٧ كتب (عنراء الهند) وهي رواية نثرية تستمد عناصرها من التاريخ المصري القديم وترجع حوادثها إلى زمن رمسيس الثاني المعروف باسم سيزوستريس . . . وفي سنة ١٨٩٨ كتب أرجوزة شعرية باسم (فاشودة) .

وفي سنة ١٨٩٨ طبع الجزء الأول من ديوانه (الشوقيات) مصدرًا له بمقدمة ضافية يتحدث فيها عن علاقته بالشعر والشعراء . . . وعن فهمه

لروائع التراث العربي . . وعن فرقاء ممن يكتبون الشعر فاهمين أو غير فاهمين . . وعن رؤيته الخاصة لطبيعة المجال الشعري الذى ينبغى للشاعر أن يتوجه إليه بكل ملكاته وطاقاته . . وعن طموحاته الخاصة إلى تفجير حركة التجديد فى شكل الشعر العربى الحديث ومضمونه على السواء . . وعن تصحيح القهم المغلوط الهادف إلى عزل الشاعر فى الشعر وعزل الناثر فى النثر دون محاولة الجمع بين أن يكون الخالق ناثراً وشاعراً فى آن . . وعن أدوات الشعر وبلورته لها فى : ثقة الإنسان من كون الشعر فى طباعه ، وأخذ العلوم وتناول التجارب ، وألا يأخذ الشعر حلية على عطل من سائر أمور الدنيا وأشغالها ثم ينتقل من ذلك إلى رسم صورة لحيناه المادية والأدبية . . وإلى قضية جمع ديوانه وتسميته وطبعه . . وهى مقدمة لا ينبغى أن تسقط من صدر ديوانه على نحو من الانحاء . !!

وفى سنة ١٨٩٩ كتب (لا دياس أو آخر الفراعنة) وهى رواية نثرية تاريخية تدور أحداثها فى عهد الفراعنة ، ويصور فيها الشاعر تمرّد قائد الجند (أمازيس) على فرعون الطاغية . . وفى سنة ١٩٠٠ كتب (دل وتيمان) وهى رواية نثرية لم تطبع ، وتعدّ تمّةً لرواية لا ديامس . . وفى سنة ١٩٠١ كتب (شيطان بنتاؤر : أوليد لقمان وهدهد سليمان) وهى محاكاة يناجى فيها شوقى بنتاؤر شاعر رمسيس الأكبر الذى تخيله فى صورة نسر معمر (ليد) أما شوقى فكان (الهدهد) ويدور الحوار بين الشاعرين حول مصر ونحولاتها فى القديم والحديث . . وفى سنة ١٩٠٥ كتب (ورقة الآس) وهى رواية تاريخية تدور حوادثها حول قصة (النصيرة بنت للضبزن) ملك الحضر . . وفى سنة ١٩٠٧ كتب (البخيلة) وهى مسرحية شعرية لم تمّ ولم تطبع ، وقد ضمت (الشوقيات المجهولة) الأجزاء التى كتبها شوقى من هذه المسرحية . . وفى سنة ١٩١١ أعاد طبع الجزء الأول من (الشوقيات) بمقدمته التى حملته الطبعة الأولى من نفس الديوان . . وفى الفترة التى قضاها شوقى فى المنفى (١٩١٤ - ١٩١٩) كتب مسرحيته (أميرة الأندلس) وهى مسرحية نثرية أعاد كتابتها فيما بعد . . وكتب كذلك

(دول العرب وعظماء الإسلام) وهو أرجوزة شعرية تناول فيها تاريخ الإسلام ورجاله حتى نهاية العصر الفاطمي . . وفي سنة ١٩٢٧ كتب مسرحيته (مصرع كليوباترا) وهي مسرحية شعرية تدور حوادثها في أهباء تاريخ مصر في أواخر عهد البطالسة حيث كانت تحكم هذه الملكة الفاتنة المشهورة . . وفي نفس السنة ١٩٢٧ أعاد شوقي طبع ديوانه (الشوقيات) وتوج على أثر ذلك أميراً للشعراء . . وفي سنة ١٩٣٠ ظهر الجزء الثاني من ديوانه (الشوقيات) . . وفي سنة ١٩٣١ كتب مسرحيته (مجنون ليلى) وهي مسرحية تدور حوادثها حول قصة هذين العاشقين (قيس و ليلى) بأبعادها الواقعية والخرافية جميعاً . وفي نفس السنة ١٩٣١ كتب مسرحيته (قمبيز) وهي مسرحية شعرية تدور حوادثها في فترة حاسمة من تاريخ مصر وهي فترة وقوعها في يد الفرس على يد الملك الغازي (قمبيز) . . وفي سنة ١٩٣٢ كتب مسرحيته (عنترة) وهي مسرحية شعرية تستمد مادتها من التاريخ العربي ، وينهض فيها بالبطولة هذان العاشقان العربيان (عنترة . . وعبلة) بكل ما أضاف إلى حياتهما الخيال الشعبي من خرافات وأساطير . . وفي نفس السنة ١٩٣٢ أعاد كتابة مسرحيته (أميرة الأندلس) وهي مسرحية ثرية تاريخية تعرض لفترة من فترات الحكم العربي في الأندلس وهي فترة أواخر عصر ملوك الطوائف . . وفي نفس السنة ١٩٣٢ أخرج شوقي كذلك كتابه (أسواق الذهب) وهو فصول ثرية في موضوعات متنوعة . . وفي سنة ١٩٣٦ ظهر الجزء الثالث من (الشوقيات) وفي سنة (١٩٤٢) ظهر الجزء الرابع والأخير من (الشوقيات) . . وقد كتب شوقي مسرحيته (الست هدى) في الإطار الشعري ولكنها لم تنشر إلا بعد وفاته ، وهي ملهاة عصرية تتناول أحداثاً اجتماعية تجرى في مصر القاهرة . . وبعده وفاته جمع الدكتور محمد صبرى المرربوني (الشوقيات المجهولة) في جزعين ضمتهما أشثاتاً مما قال شوقي في موضوعات مختلفة لم يضمها ديوانه المطبوع . . وقد صدرت هذه الشوقيات المجهولة عن دار الکتب المصرية سنة ١٩٦١ - ١٩٦٢ . . أما (الشوقيات) بأجزائه الأربعة فقد ضم الجزء الأول قصائد شوقي في السياسة والتاريخ والاجتماع .

كما حمل بعد إسقاط مقدمة شوقي منه مقدمة للدكتور محمد حسين هيكل .
 وضم الجزء الثاني قصائد شوقي في الوصف والسيب وأغراض أخرى
 متنوعة في السياسة والتاريخ والاجتماع . وفي المناسبات الخاصة المتعلقة به
 وبأسرته ، وفي الحكايات التي تدور حول الحيوانات وهي شبيهة بقصص
 كليلة ودمثة ، وقصص (لا فونتينز) ، وفي الأطفال وهي القصائد التي
 كتبها بأسلوب مبسط يوائم ملكة التلقى في هذه السن الباكورة . . .

هذا هو الجانب الفني من وجهة استقصائية ، وهو إن دلّ - من
 زاوية الكم - على أصالة وثراء وامتلاك كامل لقدرة الإبداع في الشعر
 والنثر ، ولقدرة العطاء في القصيدة والمسرحية . فهو يدلّ - من زاوية
 الكيف - على فهم موضوعي لطبيعة المرحلة وطبيعة الدور المنوط بشاعر
 هذه المرحلة من حيث هو مطالب بتحريك (الإحياء) في اتجاه الخلق وليس
 في اتجاه مجرد التكرار ، ثم من حيث هو مطالب بغزو مناطق جديدة وتأصيل
 قيمها الحقيقية في حركة اندفاع أدبنا العربي في اتجاه المعاصرة وتجاوز مسافات
 القعود ! ،

يبقى أن نجعل النظر فيما وراء الكم الحياتي من معنى ، وفيما وراء الكم
 الفني من معطيات ، وإذا نحن استطعنا أن نصل من ذلك إلى شيء صميمي
 فإننا نكون بالفعل قد وضعنا أيدينا على المتابع الحقيقية التي شكلت من شوقي
 شاعر العصر ، ورفعت له سارية الإمارة على أرض مزحومة بأرتال من
 شعراء المرحلة الخالقين ! ،

• • •

(٣)

أول ما يتبدّه الدار من حياة أمير الشعراء أحمد شوقي أنه يقف من
 حياة هذا الشاعر العظيم أمام جدل طبيعي فائر بالموصفات حيناً وبالتناقضات
 أحياناً كثيرة : لأن شاعراً يولد بباب إسماعيل ، ويجو على مهاد من
 الثراء والترف ، وينشأ وفق طبيعة الإيقاع الأرستقراطي لحياة طبقة فوقيّة ،

ويتعلم في الخارج بما يتيح هذا اللون من التعليم من إمكان الاحتكاك بروافد الثقافات الأوروبية الناهضة ، ويعمل بعد ذلك كله إلى جوار الحاكم بكل ما تعنيه هذه الوضعية الوظيفية من ممارسات وأعراف : . . إن شاعراً هذه حياته وهذا دوره لا يمكن لا أن يكون مصدر جلد طبيعي فائر بالمواقف والتناقضات ! !

فالعروق الضاربة في أصوله تتشابك وتتشاجن بين العربية والكردية والشركسية واليونانية لتؤلف وحدة حيوية شاعرة تستقى أول الأمر على التوافق مع إيقاع الحركة الشعرية السائدة ، ثم تحاول من بعد أن توصل لحركة شعرية بازغة تتخطى مجرد التنوع على لحن أساسي إلى حركة ابتداع شكل فني له معايير الذاتية البكر - (المسرح الشعري) - بكل ما ينطوي عليه هذا العمل الخلاق من كدح ومغامرة وإصرار ! !

ووضعية وجوده منذ ولادته في بيئة كبيثة القصر ، حاصرت أجنحته الشعرية ، وأعاقت فيه اقتداره الباكر على الإبداع والتجديد ، وحبست أغراضه الشعرية الأولى في أدغال المدح والتهنئة والمناسبات ، وأشعرته دائماً أنه ليس ابن هذه الجموع الكادحة التي تعطي أي فن مضمونه الإنساني والتقدمي ، وليس حتى ابن أمه وأبيه هذين الأثريين . . وإنما هو ابن هذا الحناب العالي الذي ودّعه إلى رحلة التعليم في أوروبا بهذه الكلمات : (لاحاجة بك منذ اليوم إلى أهلك فلا تُعنتهم بطلب النقود وأعنت أباك هذا الغنى) يعني نفسه ! !

وسفره الباكر إلى أوروبا أتاح له أن يحتك احتكاكاً لصيقاً ومباشراً بحركة الحياة الأوروبية في عنفوان اندفاعها الحضاري ، وأعطاه إمكانية أن يجول في فرنسا وإنجلترا وسويسرا وبلجيكا وتركيا والجزائر ، وأن يعرف عن كثب حشوداً من المعرفة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية والفنية والحضارية التي تنظم حياة الأفراد والشعوب في هذه البلاد ، وأن يدخر من كل أولئك لقاء أيامه الشعرى ! !

ونفيه إلى أسبانيا أتاح له أن يعيد تقييم موقفه من الشعر والحياة وقضية الجماهير ، وأن يقوم بمراجعات كثيرة ظهرت بواكبرها في شعر المنفى نفسه من حنين إلى الأرض ، وانتهاء إلى حركة الشعب ، ومكابدات في طريق الانخلاع من ماضٍ كله أمداح وفراغات إلى مستقبل يمكن أن يكون حاشداً بالثورة والتمرّد والانطلاق ! !

إن هذه الظواهر الحياتية التي تتمثل في عروقه المتشابكة ، وولادته في مناخ القصر ، وإبحاره الباكر إلى أوروبا ، ونفيه خارج أرض الوطن... هي التي شكّلت منه في النهاية هذا الشاعر المحور الذي استقطب في حياته وبعد وفاته ثورة جدل لم يزل أوارها مشتعلًا ، ونحسب أنه سيظل مشتعلًا كذلك إلى آمامد ربما تتجاوز حتى أحلام الحالمين ، ولأن شاعرية شوقي لا تنفصل عن حركة وجوده الحياتي ، ولأن وجوده الحياتي أعطى شعره ماهية خاصة هي إلى التوحيد الخالق أقرب منها إلى مجرد التماس بين نخوم وتخوم ، فإننا نعتقد أن المرّدود الفني من هذا الجدل هو في النهاية رصيد يضاف إلى هرم النتاج الهائل في الطريق إلى أدب عربي حاشد بالأصالة والماصرة وخصوبة الاندفاع ! !

فإذا إذن عن الجانب الفني المجرد ، هذا الذي يشكل لونا من ألوان التوحيد بين الذات والموضوع ، وإن كنا سنقصره على الانشطار المتوهم بعض الوقت حتى نتمكن من رؤية أبعاده وأعمقه، إن كان سيتاح لنا أن نصل من ذلك إلى مسافة من مسافات ؟ ؟

كان لأستاذية المرصفي ، وحفني ناصف ، وعبد الكريم سلمان ، بظلالها المحافظة ، أثرها البارز في تشكيل ذوق شاعرنا على النحو اللاهج - في مطالع حياته الشعرية - بالمدح والحكمة والاحتذاء ، وكان النقع الذي أثاره البارودي ما يزال سارياً في جوانب آفاق الحياة الأدبية ، مما حدا

بشوق أول الأمر إلى متابعته ومشايعته والانصواء تحت رايته التي كانت راية الانتصار الشعري على جذب المراحل الغابرة ، وغياها الذاهل في ظلام الركائكة والمعارضة والترهل وانطماس المعايير !!

وكان لصوق شوقى بحياة القصر ، وإحساسه بالولاء (لولئى نعم) ، وكدهُ الشعارية في تفجير معان جديدة في مدح أمير قال فيه أمداحاً بلا حدود ليظفر من دون شعراء المرحلة بلقب (شاعر العزيز) ، ثم ما كان من مراجعة الأمير لشاعره كلما حارل التجديد في شكل القصيدة العربية أو مضمونها على السواء ونزول الشاعر راغماً أو غير راغم عند رأى أميره رداً هائلا من الزمن . . كان كل أولئك يضع في طريق شوقى عوائق ما كان يستطيع بوضعيته الحياتية أن يتجاوزها بغير قليل من المغامرة التي لم تضىء في حياته غير بصيص خافت من الضوء هنا أو شعاع راجف من الضوء هناك ، مما كبّل جناحه الشعري في التحليق على أفق ضامر مع تراحب المد الكوني آفاقاً وراء آفاق !!

وكان المنفى نقطة تحول وانعقاد معا ، فقد راجع الشاعر ماضيه وحاضره وحدد إلى مدى بعيد ملامح مستقبله الشعري - إذا جاز أن يقال - لقد استشعر لفتح الحنين وعطره الفاغم فكتب غنائيات رائعة في مصر الأرض والتاريخ والإنسان.. وعاش محنة الفردوس المفقود فبكى المجد الغابر والحناح المهيب . . وخالط حركة الجماهير في صراعتها النازف مع قوى البطش والاحتواء فجاهر بالعصيان الشعري وأعطى الجماهير ملامح صوتها الناغم ، وحفر غضبها المقدس قسماً على واجهة الخلود . . وأعاد تقييم موقفه الحضارى من كثير من قضايا الفن والوطنية والتاريخ والاعتقاد ، فرأينا في شعره إقباع الفن المعاش لحركة الواقع الاجتماعى ، والمواكب لروح النضالية الوطنية ، والمحرك للتاريخ الغابر في اتجاه جدلى يشرى مسارات التاريخ الحديث ، والشابع للعقائدية

الإسلامية بما تنطوى عليه من زخم الفكر وتوهج الروح . . واستحدث شعر الوصف الطبيعي وشعر التأمل الذاتي ، فكشف عن مباحج الطبيعة الفاتنة ، وأنطق الداخل الإنساني ببوحه ووجدانه . . واستحدث كذلك شعر الفكاهة وشعر التوجه إلى الأطفال والحيوان ، فأثرى بذلك معجم الشعر العربي وجدد من نسيج مضمونه ، وطوعه لمزيد من الاقتحامات القابلة لمزيد من الكشوف ! !

وكانت خاتمة المطاف في رحلة إبداع شوقي الشعرى هي افتتاحه للمسرح وكانت مناطق المسرح الشعرى أو الشعر المسرحى كما يجب نقاده دائماً أن يقولوا بموضوعية حيناً وبغلاظة غير موضوعية في أكثر الأحيان . . لقد اقتحم شوقي مجال الخلق في المسرح الشعرى اعطى اللغة العربية اقتدارها الموصول على امتيعاب الحركة والحوار وتقلب الشخص في ندرى وما لا ندرى من توترات العواطف وتواليات المواقف وانكسار الخط البياني أو صعوده على نحو من التتابع الضامغظ والتراكم الخلاق . .

وقد اختلفت الحركة النقدية خلافاً هائلة حول طبيعة المسرح الشعرى عند شوقي ، وأطلقت في هذا الصدد أحكاماً لا تلتقي على سواء . . فقد قيل : إنه مسرح تاريخي ، وأخلاقى ، وكلاسيكي ، وطبقى ، ولغوى . . وقيل أيضاً : إنه مسرح لا يركز على الصراع الجدلى ، ولا يلتفت إلى عنصر التحليل . . وقيل أيضاً : إنه مسرح غنائى تبطئ فيه الحركة ويطول فيه تمديد الغناء وهى كلها آراء تقبل المناقشة ، وتتسع لمزيد من الحوار . . أما أنه مسرح تاريخي فهذه حقيقة تعكسها مسرحيات شوقي جميعها ما عدا مسرحيته (الست هدى) التى اختار لها أن تدور حوادثها حول طبقة من ناص مصر المعاصرين . . وأما أنه مسرح أخلاقى فهذه حقيقة أخرى يؤكدها الجانب المضمون الذى ينتصر فيه الواجب على العاطفة ، والخير على الشر ، والجمال على القبح بلا فكاك . . وأما أنه

مسرح كلاسيكى فهذه حقيقة قابلة للجدل لأن المسرح الكلاسيكى يستقطب الوحدات الثلاث : الزمانية والمكانية والموضوعية ، فى الوقت الذى لم يلتزم فيه شوق بحرفية هذه الوحدات ، وأعطى نفسه حرية الحركة فى الخروج على هذه الأطر متمثلاً فى ذلك كبار الكتاب الفرنسين المعاصرين . . وأما انه مسرح طبقى فهذه حقيقة أخرى قابلة للجدل ، لأنه مع دوران بعض هذا المسرح حول شخوص من الملوك والقادة والأمراء ، فقد دار البعض الآخر حول حيوات كثيرة لشخوص من الجماهير العريضة ، والعشاق الصغار ، والأبطال الشعبيين . . وأما انه مسرح لغوى فهذه قضية فيها جانب من الصواب وجانب من العسف ، لأن لغة المسرح الشعري ينبغي أن تظل شعراً بلا ترخص من جهة ، ولكنها كذلك ينبغي ألا تحيل الشعر إلى لون من ألوان المعاظلة التى تجاوزها منطق العصر فى ركضه اللاهث إلى دهج الخاص بالعام من جهة أخرى . . وأما انه مسرح لا يتكىء على حس الصراع والجدل فهذه قضية أخرى فيها جانب من الحق وجانب من الباطل ، لأن الحياة نفسها تتكىء على محاور الانسياب اتكاءها على محاور الجدل ، فإذا افترق مسرح شوقى فى بعض جوانبه إلى حركة الفعل وتقيضه فإنه بذلك يكون موافقاً لإيقاع الحياة التى يمكن أن تمضى فى بعض جوانبها على هذا النحو الانسيابى ، وإن كنا نعرف هنا بأن منطق الفن لا ينبغي دائماً أن يقاس على منطق الحياة بما هما عالمان مستقلان . . وأما انه مسرح غنائى فيوشك أن يكون هذا الحكم صوابياً ولكن ليس هكذا على الإطلاق ، إن مبرر شوقى هنا يمكن أن يكون ثابواً فى طبيعة التلقى العربى المحكوم بالتنظيم والغناء ، وفى طبيعة بعض من الشخوص الشاعرين كقيس وعترة ، أو الحاكمين العاشقين كأتونيو وكليوباترا ، ولكن هذا المبرر فى النهاية يسقط أمام حتمية أن نعطى للمسرح وجهه الحقيقى القائم على جدل الحركة الطافرة ، وتوتر المواقف الدرامية ، وتشابك الحياة والموت فى ذروة الحب أو فى ذروة الانتحار ، وما أكثر ما يمتثل

مسرح شوقي بعد من تأمل واستقصاءات واجتهادات !! !

وفي النهاية . . هذا هو حجم شوقي في جانبيه : الحياتي والفني . .
وهذا هو دوره في نقل الشعر العربي من مرحلة الإحياء إلى مرحلة التجديد..
وهذا هو فعله الخالق في إيجاد شكل فني أضيف إلى نهر الإبداع . . وحسبه
أن يكون حجمه هذا الحجم . . وأن يكون دوره هذا الدور ، وأن يكون
فعله هذا الفعل الخالق العظيم !! !

طه حسين

(١)

إذا قيل إن رجلاً في الأدب العربي المعاصر ملأ الدنيا وشغل الناس منذ مطالع القرن العشرين حتى الآن فلن يكون هذا الرجل غير طه حسين ، هذا الفتى الريفي الضريير الذي جاء من قرية في أعماق صعيد مصر مُمتَشِقاً سيفَ الفارس وقلمَ الفنان ليضرب مرحلة كادت تسلم نفسها إلى غياهب رؤية حاضرها في ماضيها دون أن تعطى للمستقبل صيغة يفرض بها حلوله على الأرض ، أوحى بتخلُّقها من تربة الحاضر ، وكأنَّ الزمن بأصلاعه المثلثة قد نسي جناحيه التلمين هما الحاضر والمستقبل ، ولم يعد قادراً على التشكُّل إلا في إطار حركة الماضي بلا أمل في تجاوزها أو الإطلال منها على عالم جديد !

والجانب الحياتي من جوانب شخصية طه حسين جانب خارق يضيح بأشتات من القضايا التي توشك أن تكون معجزة .. والجانب الفكري من جوانب شخصية طه حسين جانب خارق هو الآخر ، لأنه يمثل في مجموعه قوة الانتقال من عصر البلاغة الشكلية إلى عصر البلاغة الفكرية ، وهذا هو منحى التطور في كل مرحلة من مراحل التاريخ !

الجانب الحياتي الخارق من جوانب شخصية طه حسين يبدأ مع بداية ميلاده الساذج في قرية (عزبة ، نكيلاو) التابعة لمحافظة المنيا في الرابع عشر من نوفمبر سنة (١٨٨٩) .. وَيُكَفُّ الفتى بعد مولده بقليل .. ويدخله والده كُتَّاب القرية فيستظهر فيه القرآن الكريم حفظاً وتجويداً . وفي خريف سنة (١٩٠٢) يرحل الفتى إلى القاهرة ليلتحق بالأزهر وينتقل بين دروسه وشيوخه راضياً مرة ورافضاً مرة .. وتفتح الجامعة المصرية القديمة أبوابها في سنة (١٩٠٨) ويسعى إليها على خجل أول الأمر ثم ما يلبث أن

يوجد نفسه في فكرها ومناهجها وأساتذتها فيرتبط بها ارتباطاً حثيثاً ومصيرياً .
ويتجه إلى تعلم اللغة الفرنسية ليستطيع بها متابعة دروس الأدب الفرنسي
في الجامعة ويحز في ذلك شوطاً ليس بالضامر وليس بالمستفيض . . . وفي
الخامس من مايو سنة (١٩١٤) يحصل على أول دكتوراه من الجامعة
المصرية عن رسالته (ذكرى أبي العلاء) . . . وفي الرابع عشر من نوفمبر
سنة (١٩١٤) يسافر إلى فرنسا في بعثة علمية ، ولكن ظروف
الحرب العالمية الأولى منعت من التوجه إلى باريس فاعتاض عنها في الجنوب
من فرنسا بجامعة (مونتبييه) وهناك ألح على دراسة اللغة الفرنسية حتى أتقنها
وأجادها كتابةً وحديثاً . . . وفي سبتمبر سنة (١٩١٥) تقرر الدولة إعادة
بعوثها لعجز في مواردها حينذاك فيعود إلى مصر حزياً يائساً مقهوراً . . .
ثم تنفجر الأزمة ويسافر مرة أخرى إلى فرنسا في ديسمبر سنة (١٩١٥)
متجهاً هذه المرة إلى باريس ليلتحق بكلية الآداب بالسوربون ويحصل منها
في سنة (١٩١٧) على ليسانس في الآداب . . . وفي يناير سنة (١٩١٨)
يحصل منها على الدكتوراه عن رسالته (الفلسفة الاجتماعية عند ابن
خلدون) . . . وفي يونية سنة (١٩١٩) يحصل منها على دبلوم الدراسات
العلوية بدرجة ممتاز عن رسالة في التاريخ القديم متصل بالقانون المدني الروماني
ليعود بعدها إلى القاهرة أستاذاً للتاريخ القديم ثم أستاذاً للأدب العربي في
كلية الآداب . . . وفي سنة (١٩٢٦) يصدر كتابه (في الشعر الجاهلي)
ويشرف من العواصف ما يشرف . . . وفي سنة (١٩٢٨) يعين عميداً لكلية
الآداب يوماً واحداً خلفاً لعميدها الفرنسي ، وتندلع معارضة الحائزين
فيستقيل ويعاد تعيين العميد الفرنسي ، وكانت معركة الشعر الجاهلي ما تزال
تلع على الواقع الفكري والاجتماعي آنذاك . . . وفي ٢٩ من مارس سنة
(١٩٣٢) يُحال على التقاعد لرفضه منح الدكتوراه الفخرية لبعض السياسيين
حفاظاً على كبرياء اللقب وهيبة الجامعة . . . وفي ديسمبر سنة (١٩٣٦)
يعين أستاذاً في كلية الآداب . . . وفي سنة (١٩٣٨) يخلو كرسي العمادة
بالكلية فينتخب عميداً لها ويظل في منصبه حتى مايو سنة (١٩٣٩) حيث

أعيد انتخابه عميداً ، ولكن الحكومة ترفض تعيينه فيستعفى من العمادة ويقتى أستاذاً . . وفي سنة (١٩٤٢) يعين مستشاراً فنياً لوزارة المعارف ومديراً للجامعة الإسكندرية معاً . . وفي ١٦ أكتوبر سنة (١٩٤٤) يحال إلى التقاعد مرة أخرى . . وفي سنة (١٩٤٩) يعين وزيراً للمعارف ويحمل معه إلى دار الوزارة شعاره : العلم كالماء ، والهواء ليس لأحد أن يحتجزه دون الآخرين . . وفي سنة (١٩٥٨) يحصل على أول جائزة دولة تقديرية في الآداب . . ثم يحصل على جائزة الأمم المتحدة في حقوق الإنسان . . وفي الثامن والعشرين من أكتوبر سنة (١٩٧٣) تفيض روحه العظيمة عنا ويرحل عن أرض البشر إلى عوالم الخالدين !!

هذا هو الجانب الحيائي الخارق من شخصية طه حسين ، وفي وضع الدارس مع كل تاريخ من هذه التواريخ ومع كل موقف من هذه المواقف أن يتعمق الحقائق والدقائق والتفريعات الهائلة وأن يخرج في كل مرة بمحصود يمكن أن يشكل ملحمة من ملاحم البطولة الفكرية المعجزة التي لاتوافر إلا للمباكرة النابغين في تاريخ الأمم وحضارات الشعوب !!

فإذا انتقلنا إلى الجانب الخارق الآخر من جوانب شخصية طه حسين وهو الجانب الفكري - من وجهة إحصائية بحثه - هالنا أن هذا الفتي الرفي المكمفوف المرتطم بحفاف الأشياء والأحياء من حوله قد استطاع أن يعبر هذا الحاجز الشاهق ، وأن يوغل في مناطق الإبداع والخلق إلى كل هذه المسافات التي ليست مناطق إبداع تقليدي يمر على سطوح الأشياء من خلال ملامستها ملامسة قشرية ، ولكنها مناطق إبداع بكرٍ نحاول أن تؤسس أدب المرحلة على وطائد من الفهم المعاصر للفن . . وإن تعقد لنقد المرحلة على ركائز من الموضوعية المؤصلة لعلم النقد . . وأن تعطى لفكر المرحلة وجهه الحضاري الذي يستقطب الغابر والمعاصر في استشراف حقيقي لعالم الآتي . . . وهذا كله بعض ماتركه في حياتنا الفكرية والفنية هذا الرائد الجليل طه حسين !!

ففى الأدب العربى ونقده كتب: تجديد ذكرى أبى العلاء (١٩١٥) ..
 حديث الأربعماء - ثلاثة أجزاء - (١٩٢٥) .. فى الشعر الجاهلى
 (١٩٢٦) وقد صدر هذا الكتاب وأعيد طبعه سنة (١٩٢٧) بعنوان
 (فى الأدب الجاهلى) .. حافظ وشوقى (١٩٣٣) .. ألوان أو الحياة
 الأدبية فى جزيرة العرب (١٩٣٥) .. مع أبى العلاء فى مسجده
 (١٩٣٥) .. من حديث للشعر والنثر (١٩٣٦) .. مع المتنبى
 - جزءان - (١٩٣٧) .. صوت أبى العلاء (١٩٤٤) .. من أدبنا المعاصر
 (١٩٥٨) !!

وفى التحقيق والتراث قدم لنا: نقد النثر لقدامة بن جعفر - بالاشتراك
 مع عبد الحميد العبادى - (١٩٣٣) .. شرح لزوم ما لا يلزم لأبى العلاء
 المعرى - بالاشتراك مع إبراهيم الإييارى - (١٩٥٤) .. تجريد الأغاني -
 بالاشتراك مع إبراهيم الإييارى (١٩٥٥) !!

وفى التاريخ الإسلامى كتب: دراسة تحليلية ونقدية لفلسفة عند ابن
 خلدون (١٩١٧) .. على هامش السيرة - ٣ أجزاء - الأول سنة
 (١٩٣٣) والثانى سنة (١٩٤٢) والثالث سنة (١٩٤٣) .. الفتنة الكبرى -
 عثمان سنة (١٩٤٧) على وبنوه سنة (١٩٥٣) .. الوعد الحق
 (١٩٥٠) .. مرآة الإسلام (١٩٥٩) .. الشيخان (١٩٦٠) !!

وفى الرواية والقصة كتب: الأيام - ٣ أجزاء - الأول سنة
 (١٩٢٩) والثانى سنة (١٩٣٩) والثالث سنة (١٩٧٢) .. دعاء الكرران
 (١٩٣٤) .. أديب (١٩٣٥) .. القصر المسحور - بالاشتراك مع توفيق
 الحكيم (١٩٣٧) .. الحب الضائع (١٩٥١) .. المعذبون فى الأرض
 (١٩٤٩) .. أحلام شهر زاد (١٩٤٣) .. شجرة البؤس (١٩٤٤) ..
 جنة الشوك (١٩٤٥) .. جنة الحيوان (١٩٥٠) !!

وفى الدراسات والتأليفات عن الأدب الغربى كتب: الظاهرة الدينية عند

اليونان وتطور الآلهة وأثرها في المدنية (١٩١٩) .. صحف مختارة من الشعر
 التمثيلي عند اليونان (١٩٢٠) .. قصص تمثيلية (١٩٢٤) .. صوت
 باريس (١٩٤٣) .. قادة الفكر (١٩٢٥) .. في الصيف (١٩٣٣) ..
 من بعيد () .. لحظات (١٩٤٢) ! !

وفي مجال الدراسات والرسائل كتب : مستقبل الثقافة في مصر
 - جزآن - (١٩٣٨) مرآة الضمير الحديث (١٩٤٩) ! !

وفي مجال الترجمة قدم لنا : الواجب لسيمون - ٤ أجزاء - بالاشتراك
 مع محمود رمضان (١٩٢٠ و ١٩٢١) .. نظام الأثينيين لأرسطو - عن
 اليونانية - (١٩٢١) .. روح التربية لجوستاف لوبون (١٩٢١) ..
 أندروماك لراسين (١٩٣٥) .. من الأدب التمثيلي اليوناني (١٩٣٩)
 زاديغ أو القدر لفولتير (١٩٤٧) من أبطال الأساطير اليونانية
 (١٩٤٧) .. أوديب - بلاتاريخ - يجمع بين : (أوديب ملكاً
 لسوفوكليس - وأوديب في كولونا لسوفوكليس ، وأوديب لأندرية
 جيد !

وفي أشتات من الفن والفكر كتب : بين (١٩٥٢ و ١٩٥٦) ..
 خصام ونقد (١٩٥٥) .. نقد وإصلاح (١٩٥٦) .. رحلة الربيع
 والصيف (١٩٥٧) .. من لغو الصيف (١٩٥٩) .. من الأدب التمثيلي
 العربي (١٩٥٩) .. أحاديث (١٩٥٩) .. خواطر (١٩٦٧) ..
 كلمات (١٩٦٧) .. من تاريخ الأدب العربي - ٣ أجزاء - (١٩٧٠)
 و (١٩٧١) وقد نشر بعنوانين أخرى ! !

هذا هو الجانب الفكري من جوانب شخصية طه حسين (من وجهة
 إحصائية بحثية) فإذا شئنا أن نستقصى أبعاده الكيفية وما تركته هذه الأبعاد
 في حياتنا الفكرية والفنية والسياسية والاجتماعية والحضارية جميعاً ، فإن
 ذلك يحتاج إلى دراسة أكاديمية متخصصة تلقى مزيداً من الضوء على الواقع

الإبداعي لفكر ما قبل طه حسين ، ثم ننتقل إلى تصوُّبىء مرحلة طه حسين الفكرية ، لنقيم مقارنات موضوعية محايدة بين ما كان وبين ما هو كائن الآن ، ولترصد أبرز الظواهر الإبداعية والنقدية التي أُصِّلَ لها هذا الرائد الحليل ؛ ثم ليضع مبدأ (التمرد) الذى اشتَرعه فى أدبنا العربى المعاصر تحت أشعة التقييم النقدى بكل ما له وما عليه . . . وهنا يمكن أن نكون قد التزمنا بقضية المنهج العلمى الذى يضع الأشياء فى مناطاتها الحقبية ، وهو ذلك المنهج الذى قاتل من أجله طه حسين ورفع رايانه المتحممة بلامبالاة !!

كل الذى نستطيعه إذن فى هذه الإطلالة الحافظة أن نركز على الخطوط العريضة فى حياته وإبداعه ، وإن كنا نعتقد - منذ البدء - أن فعلنا انمكرى فى هذا الصدد لن يكون سوى علامة ضوء أخضر على مفارق شعاب هائبة الأطوال والأعراض والأعماق !!

• • •

- ٢ -

من الوجهة الوجودية ماذا تعطينا حياة طه حسين ؟

أزعم أنها تعطينا معنى تفوق الإنسان على لُزوجة المأساة . . من خلال رفضه البطولى لواقع المكفوفين وتجاوز هذا الواقع المأساوى إلى صدارة الحياة الفكرية والاجتماعية فى وطنه وفى العالم !! وأزعم أنها تعطينا معنى اقتدار الطموح العقلى ، من خلال اقتداره على استيعاب التراث إلى جانب استيعاب المعاصرة والخروج من جدل هذه المعادلة بمنظور ذاتى يضيف إلى رؤية الآخرين ولا يكتفى أن يكون أبداً مجرد شارح أو تابع أو شاهد بالحضور !! وأزعم أنها تعطينا معنى اقتحام العبقرية المتمردة ، من خلال ثورته على مواضع الحياة الفكرية والفنية فى أدبنا العربى ، وتمهيد الطريق أمام بصيرة الحليل المبدع والحليل الناقد على السواء ، وكان كتابه (فى الشعر الجاهلى) راية هذه المعركة التى تطايرت فيها أملاء كثير

من المسلمات الباهظة التي أعاققت انطلاقه فكرنا العربي أحقاباً مظلمة بلا مبرر عقلائي نظيف على الرغم مما خالط الدعوة من جموح في بعض المقولات! وأزعم أنها تعطينا معنى كبرياء الشخصية الفكرية ، من خلال وقوفه الشامخ في وجه كل الأعاصير وعدم انحنائه أمام رهب من هنا أو رغب من هناك ، فقد يسقطه الأشياخ في امتحان الشهادة العالمية في الأزهر ، وقد يُصدَّرُ له كتاب كالشعر الجاهلي ، وقد يعزل من منصب كعمادة كلية الآداب ، وقد محال إلى التقاعد مرة أو مرات ، ولكنه يبقى واقفاً حيث يجب لمفكر رائد أن يقف ، معطياً في ذلك أروع الأمثلة على صمود الرجل وكبرياء المفكر الفنان! وأزعم آخر الأمر أنها تعطينا معنى أن يكون الرجل كلمته ، من خلال نضاله الواصب لكل تسيّب في إشهار الحرف سلاحاً في وجه الرخاوة الفكرية . فان أومن بقضية ما هذا معناه أن أكون تجسيد هذه القضية ، وأن أظل في رَهَج الدفاع عن مقولاتها حتى تفرض حلوها على الأرض ، وأن تكون عيناي ليس على ما يقوله الأصدقاء أو المناوئون ، وإنما على ما سيقوله التاريخ حين يبسط ظلاله على الأشياء ونكون نحن مجرد كلمات في سطور في صفحة من مجلد يبوح بأسرارنا في حضرة التاريخ العظيم!!

هذا من الواجهة الوجودية!!

ومن الواجهة الفكرية ماذا يعني عطاء طه حسين ؟

هنا يتخالج القلم شيء غير قليل من التهميب ، لأن عطاء طه حسين في الأدب والتقد والتقصه والرواية والنثر جمة عطاء أشمل من أن يقع في محدودية صفحات عجلتي تتأمل الخطوط العريضة في ضفة الفكر وفي ضفة الحياة . . ولكننا مع ذلك كله لا بد أن نضع شمعة على مفارق الطرق التي رآدها هذا المقتحم الرائع الجسور ، فإن ذلك وحده هو ما يعطى هذه الدراسة قيمتها الحقيقية ، فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان في التاريخ ، انه يحيا بالكلمة الرائدة والرأى الشجاع ، والفكرة التي تنفع الناس وتمكث في

الأرض . . . من هنا أستطيع أن أتجاوز إبداع طه حسين في مجال الخلق الفني بما هو قابل أساساً لقضية أن يظل مطروحاً على الفكر النقدي يتجول في حدائقه لاصطياد ظواهره وقضاياها، لأقف أمام إبداعه في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وهو المجال الذي أصل فيه للفكر الأدبي المعاصر على نحو يستحق مزيداً من محاولات البذل والمعاونة والاستقصاء . . . ثم أتابع السير لتأمل واجهة المعارك الفكرية التي خاضها طوال حياته اللاغطة ، فإن هذا الجانب هو الآخر بشكل ثورة في عالم الفكر العربي المعاصر ما تزال تتجاوب بها آفاق هذا الفكر منذ حلوله حتى الآن ١١

إن مطالع صفحات كتابه الجليل (في الأدب الجاهلي) تحدد منهجه في نقد الأدب ودراسته تحديداً يمكن أن يكون أساس كل المقولات التي طرحها من بعد على امتداد حياته الفكرية تأصيلاً وتطبيقاً . . . فهو قد ألقى الضوء على طبيعة المناهج الأدبية التي كانت سائدة في هذه الفترة وحصرها في مذهبين بينهما ثالث مشوه : (أحدهما مذهب القدماء الذي كان يمثلهُ الأستاذ الشيخ سيد المرصفي ، حين كان يفسر لتلاميذه في الأزهر ديوان « الحماسة » لأبي تمام أو كتاب « الكامل » للمبرد ، أو كتاب « الأمل » لأبي علي القالي ، ينحو في هذا التفسير مذهب اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين في البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد إلى النقد والغريب ، وانصراف شديد عن النحو والصرف وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة والآخر مذهب الأوربيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ « نلينو » ومن خلفه من المستشرقين والذي كان ينحو في درس الآداب العربية نحو النقاد ومؤرخي الآداب ، حين يعرضون للدراس الآداب الأوربية الحية أو الآداب الأوربية القديمة . وكنت ألاحظ أن الفرق بين المذهبين عظيم . وكنت ألاحظ أن كلا المذهبين لا بد منه إذا أردنا أن نتقن الآداب العربية اتقاناً صحيحاً ونفقه تاريخها فقها مقاربا وننشىء نفوس الطلاب ملكة النقد والكتابة ونأخذهم بمناهج البحث المنتج . وكنت ألاحظ أنه قد كان بين هذين المذهبين مذهب ثالث مشوه رديء كله شر ، والخير كل الخير في أن يصرف عنه الأساتذة والطلاب صرفاً ، وهو هذا المذهب الذي كان قائماً

في مدرسة القضاء ودار العلوم ودار المدارس الثانوية المصرية كلها، والذي لا يأخذ بحظّ من أسلوب القديما في النقد ولا من أسلوب المحدثين في البحث، وإنما يحاول أن يقلد الأوربيين فيما يسمونه تاريخ الآداب، فيعمد إلى الكتاب والشعراء والخطباء والفلاسفة فيترجم لهم أو يختلس لهم ترجمة من كتب الطبقات على اختلافها، ثم يتبع كل ترجمة بشيء من شعر الشاعر أو نثر الكاتب أو بيان الخطيب، ثم يلتم في كل عصر بطائفة من المعاني يلفق بعضها إن بعض في غير فقه ولا فهم ولا احتياط ولا دقة، ويسمى هذا الخليط كله «أدب اللغة العربية» حيناً، و«تاريخ أدب اللغة العربية» حيناً آخر.

هذه السطور تحدد نوعية المناهج الفكرية التي كانت سائدة في الفترة التي تورد على سكونيتها طه حسين، فهناك الفكر المحافظ الذي يتزعمه المرصفي، وهناك الفكر المجد الذي يتزعمه المستشرقون، وهناك فكر آخر يصفه بالتحليل والتشوه. أما فكر طه حسين الخاص الذي نستطيع رصده في هذا العباب فهو الأخذ بمذهب المحافظين في التحليل والتعليل والنقد إلى جوار الأخذ بمذهب المستشرقين في الاستقصاء والمقارنة وربط الإبداع بطبيعة البيئة والعصر من خلال الخالق الفنان، وتكوين منهج نقدي قائم على أساس من المزج بين هذين المستويين، ثم ممتدّ بعد ذلك في تفرعات تعكس إضافة العبقرية الخاصة، من حيث تحريك العملية النقدية من منطلق الفهم الحضاري بطبيعة الإبداع بما هو جزء من تراث الشعوب قديمها وحديثها، ورد الأصول التي ينبغي أن نبني عليها دراساتنا الأدبية إلى جانبين: (جانب علمي يتصل بفحص النصوص الأدبية وتحقيقها واستنباط دلالاتها مع دقة التفسير والتعليل والتحليل ومعرفة الظروف التي أحاطت بها والمؤثرات المختلفة التي أثرت في منشئها وبيان الصلّات بينهم وبين محيطهم وبيئاتهم وعصورهم. . . . وجانب فني يتصل بنقد النصوص وتصوير شخصيات أصحابها وما تحدث في نفس قارئها من لذة، وهو الجانب الذي يحيل التاريخ الأدبي إلى عمل ممتع يلذ العقل والشعور،

إذ نرى من خلاله خصائص المورخ الأدبي العقلية وملكانه وقدرته على طرافة العرض والتصوير حتى لكأننا بإزاء عمل فني رائع) كما يلاحظ ذلك بحق الدكتور شوقي ضيف .

فإذا أضفنا إلى ذلك منهج الشك الديكارتي الذي خاض معركة الانتحال في الشعر الجاهلي ليؤكد أن القداسة لا يمكن أن تكون عبادة مسحوبة على كاهل هذا اللون من ألوان الإبداع في الأدب العربي ليتيح لليقين العقلي في مجال الدراسات الأدبية أن يتخلق من خلال العملية التقييمية الدراسة والمقارنة على ضوء من حقائق الواقع وطبائع الأشياء وشواهد التاريخ . . إذا أضفنا هذا المنهج الديكارتي الشاك إلى طبيعة النظرة المازجة بين علمية النظر وفنية الرؤية فإننا نكون بذلك قد اقتربنا ربما كثيراً من العالم النقدي لطله حسين ، على شرط أن نضع في حساباتنا دائماً قيمة القضايا المترتبة على هذه الأساليب كفضية التركيز على ضرورة الحرية في الرأي والبحث ، وضرورة فهم الجمال عن ضوء من النسبية التاريخية ، وضرورة متابعة الحديد إذا عبر عن حتمية فنية وواكب روح المرحلة !! وهكذا تتكامل النظرة إلى عالم طلح حسين النقدي إذا جاز لمثل هذه السطور أن تزعم لنفسها اقتناص ظاهرة متكاملة من عمار عالم غاص بأشئنا هائلة من الظواهر والقضايا والمقولات .

هذا من الوجهة النقدية !!

فاذا عن الممارك الفنية والفكرية التي خاضها طلح حسين؟؟

بدأت هذه الممارك في سنة (١٩١٠) حين تصدى - وهو بعد ما يزال في مطالع حياته الأدبية - للكاتب الذائع حينذاك مصطفى المنفلوطي ، فنقد كتابه (النظرات) تحت عنوان (نظرات في النظرات) متهما إياه بالجهل ، والسرقة الأدبية ، وتكرار أنماط معينة لا يتعداها من الألفاظ والأساليب ، وعدم وضوح الشخصية الفنية في كتاباته .

وفي سنة (١٩١١) يخوض معركة مع جورجى زيدان حين أخرج كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) متهما إياه بارتكاب أغلاط تاريخية ، ويتقسيم الشعراء باعتبار شئونهم الخاصة في حرفهم لبااعتبار الشعر نفسه ، وما يؤثر فيه من طبيعة الإقليم ، ويلهام عبارته وعموميتها في كتاب ينبغي أن يحدد مقولاته على نحو لا يقبل التعميم .

وفي سنة (١٩١٢) يخوض معركة الأولى مع مصطفى صادق الرافعى حين أصدر الرافعى كتابه (حديث القمر) فيهاجمه طه حسين متهما إياه باستجداء الكتابة عن أعماله ، وياضطراب الكاتبين عنه فلا يعرف هل المدحوه أم رفضوه !!

وفي سنة (١٩١٥) يخوض معركة مع الدكتور محمد حسين هيكل حول مصطلح (الحرب والحضارة) وتختلف وجهتا نظر الباحثين : هل تمهد الحرب للحضارة باستحداث أساليب جديدة للحياة والفكر ؟ أم أن الحرب مقدمة طبيعية لتدمير كل تطور وابتكار وتحديث .

وفي سنة (١٩٢٣) يخوض معركة مع رفيق العظم وإبراهيم عبد القادر المازنى دفاعاً عن كتابه (حديث الأربعماء) ويقف هو موقف الشك والثورة ورفض القداسة التى نعطيها للتاريخ القديم ، بينما يحاول معارضوه أن يعقلوا الأشياء وأن يوغلوا في طرائق التجديد برفق وعلى أناة !! ومعركته مع هيكل حول كتابه (ثورة الأدب) معرضاً فيها بتاريخ هيكل القديم مع اللغة العربية التى يرى أنه كان فيها غير واسع المعرفة ولا دقيق الفهم لطبيعة تكويناتها الصوابية كما ينبغي أن تكون !!

وفي سنة (١٩٢٦) يخوض معركة مع محمد فريد وجدلى ومحمد لطفى جمعة ومصطفى صادق الرافعى ومحمد أحمد الغمراوى ومحمد الخضر حسين وآخرين وآخرين ، دفاعاً عن كتابه المهاجم (فى الشعر الجاهلى) الذى صودر بعد اشتعال العاصفة . . ثم خرج بعنوان آخر هو (فى

الأدب الجاهلي) بعد حذف أبعاض من المقولات التي أثارت الضجة وأشعلت العاصفة !!

وفي سنة (١٩٣٣) يخوض معركة ضاربتين في وقت معاً . . معركة مع العقاد وسلامة موسى حول ضرورة أي من الثقافتين : اللاتينية أو السكسونية . . منحازاً هو بطبيعة الحال إلى جانب الثقافة اللاتينية ، ومعركة مع هيكل ومحمد عوض محمد حول طبيعة كتابه (على هامش السيرة) ذلك الكتاب الذي اختلفت حوله الآراء فهاجمه اليمين واليسار والأوسط ، ورحبت به طليعة الشباب الظامىء إلى استقراء تاريخه العتائدى في مثل هذا الإطار المنطور الحلاب !!

وفي سنة (١٩٣٤) يخوض معركته مع الدكتور زكى مبارك ، حين أصدر الأخير كتابه عن (الشر الفنى) ونجاهله طه حسين ، فنارت نائرة الرجل ، وناجزه أستاذ ، واستمرت المناجزة بعد ذلك في اتجاه أخذ طابع القسوة والتحدى والمخافة!!

وفي سنة (١٩٣٦) يخوض معركةين : واحدة مع ساطع الحصرى وزكى مبارك حول كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) . . والأخرى مع أحمد أمين حول مفهوم النقد وإلى أين يتجه!!

وفي سنة (١٩٣٧) يخوض معركةين كذلك : واحدة مع محمود محمد شاكر حول كتاب طه حسين عن (المتنبى) . . والأخرى مع الدكتور منصور فهمى وإسماعيل مظهر حول طبيعة المجامع اللغوية وطبيعة ما يجب أن تنصدي له من ممارسات الفكر واللغة والاصطلاحات !!

وفي سنة (١٩٣٩) يخوض معركة مع محمد زكى عبد القادر والدكتور منصور فهمى حول مفهوم (التعليم الجامعى) ومفهوم الاستعجاب أو التخصص في هذا المجال !!

وفي سنة (١٩٤٣) يخوض مع كتّين : إحداهما مع اسماعيل القباني حول (التربية والتعليم) . والأخرى مع المازني وزكّى مبارك حول مقدمته لديوان (أنات حائرة) للشاعر عزيز أباطة !!

وفي سنة (١٩٤٩) يخوض معركته مع توفيق الحكيم حين أخرج الحكيم مسرحيته (أوديب) فهاجمه هجوما قاسيا متهما إياه بإفساد القصة وبقصور درسه للأدب اليوناني والنميلية اليونانية والخريطة الجغرافية لليونان !!

وتأتى آخر معارك الدكتور طه حسين مع سكرتيره الخاص فريد شحاته في سنة (١٩٧٢) حين أعلن فريد أن طه حسين اقتبس بعض فكره من مفكرين غربيين ، وأنه (أى فريد) صاحب بصمات مضيئة وخالقة في أدب طه حسين ، ونهض الدكتور يدفع هذه الاتهامات بأن سكرتيره الخاص رجل لا يحسن أن يعبر عن مشاعره الخاصة بأسلوب عربي مستقيم فكيف يزعم لنفسه اقتداره على أن يضع بصماته على أدب وفكر وإبداع طه حسين !!

وهكذا تتواصل حلقات الهجوم والمدافعة في حياة هذا الرائد الجليل طه حسين لتشكل نمطا من المعارك الفكرية اللافتة التي رفدت الحركة الأدبية بأخصب ما يمكن أن يضاف إلى رصيد حركة أدبية بازغة . . ولا يمكن هنا أن نزع لونا من ألوان الشمول والاستقصاء لكل المعارك الفكرية التي خاضها طه حسين ، فإن هذا العقل العربي الشامخ لم يضع قلمه حتى عانق مساء الأخير . . لقد قاتل معركة العامية والنصحى . . وقاتل معركة السفور والحجاب . . وقاتل معركة الكتابة والإملاء . . وقاتل معركة العمودية والتحرير في الشعر . . وقاتل معركة الأدب الحادف والمتحلل . . وقاتل معركة المحفظة والتجديد . . وكان في كل هذه المعارك الهائلة إلى جانب الأصالة والحرية والتطور والاقتحام ، ولم تفتنه شيخوخة الجسد عن

شباب الفكر ، وإنما ظل نهراً متجدد الأمواج والإيقاع . . وهذا هو
مجده الذي لن يغيب !!

إن طه حسين لا يمثل في حياتنا الفكرية والفنية مجرد كاتب هبّ عن
وجداننا الأدبي ، ولكنه يمثل في وجودنا الصميمي نوعاً من الخالقين الذين
شكلوا وجداننا الجماعي على مستوى الفن والاجتماع والسياسة والفكر وكل
التطلعات . . وهو من هذه الواجهة قيمة حضارية تعطي عصرنا العربي إمكانية
أن يكون عصرًا تاريخياً يمتدُّ بجلوره في كل عصور التاريخ !!

عباس محمود العقاد

(١)

من الحقائق المسلمة في تاريخ الأدب العربي المعاصر أن العقاد يقف في الطليعة من أولئك النفر الجليلين الذين فجروا ثورة التغيير في الأنماط الفكرية والفنية المتعارفة وقادوها شكلا ومضمونا إلى شواطئ المعاصرة والتطور واحتواء منطق العصر في تأصيل المناهج وتنظيم المقولات وليس مجرد البوح بها على نحو من ارتجال الحركة أو اعتساف الاندفاع .

ولم ينبأ العقاد مكانه في طليعة حركة التغيير من خلال وضعية طبقية أو وضعية أكاديمية فلقد نشأ في بيئة كادحة من بيئات مجتمعنا المطحون ، ولم يوغل في أشواط التعليم الأكاديمي شوطا غير الابتدائية ، ولكنه تبوأ مكانه في طليعة حركة التغيير من خلال وضعية أخرى مختلفة هي وضعية قلمه المقاتل الذي خاض به معارك السياسة والفكر والفن تحت راية الحرية والكبرياء الذاتي الذي تحطمت على صياخيدته أمواج المشاشة المرحلية جيلا بعد جيل ..

وإذا كنا سنركز منذ البدء على الجانب الحياتي والجانب الفكري في إطالة خاطفة تعطي ضوءا هنا وضوءاً هناك ، فإن بديها أن نلاحظ أن الحياة المأتمجة بالحركة والتحول والارتداد والصعود والاقترحام تتيح لصاحبها إذا كان يملك قلما قادرا على رصد المسارات النفسية والحياتية والفكرية أن يعطي في مجال الفكر والحياة والنفس عطاء مأتمجا هو الآخر بحركة هذا الجدل المائل ، وقد أتاحت حياة العقاد للعقاد أن يعطي وأن يجزل العطاء ، وأن يظل واقفا حتى الموت تحت راية الفعل الفكري والفنى كأنه قابض على محاور الأشياء ..

ولد عباس محمود العقاد في أسوان في الثامن والعشرين من يونيو سنة

(١٨٨٩) ، وحين شارف السابعة من عمره أدخله والده المدرسة الابتدائية وتخرج فيها سنة (١٩٠٣) وفي هذه المدرسة الابتدائية كان لقاؤه الأول بالأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده حين كان يزور المدرسة فأطلعته مدرس اللغة العربية على كراسة إنشاء العقاد ، وكانت المفاضلة بين شيتين هي المحور الغالب على موضوعات الإنشاء في أيامه بمدرسة أسوان ، أيهما أفضل : المال أو العلم ؟ الذهب أو الحديد ؟ الصيف أو الشتاء ؟ الرأي أو الشجاعة ؟ السيف أو القلم ؟ الحرب أو السلم ؟ إلى أشباه هذه المفاضلات ... وكان من عادة العقاد أن يختار أضعف الجانبين ليقف إلى جانبه مرانة للقلم واستنفاراً للذاكرة . . . وحين تناول الشيخ محمد عبده كراسة العقاد تصفحها باسما وناقشه في بعض مفاضلاتها ثم نفتت إلى مدرسه وقال له : (ما أجد هذا أن يكون كاتباً بعد . . .) وكانت كلمة الأستاذ الإمام حافزاً قويا بين الحواجز التي وجهت العقاد إلى الكتابة جاءت بعد عزيمة سابقة فأعانها ودفعت عنها عوارض التردد والإحجام . . . وكان العقاد يتمنى أن يلتحق بمدرسة الحرية أو مدرسة الزراعة ، و (كانت أمنية الهندية وعلوم الزراعة ترجمة لأمنية الكتابة مستعارة في صورة من صور الصناعات الأخرى وبخاصة حين نذكر أنها كتابة لا تخاو من نضال ، ولا تخلو كذلك من زراعة ولا من عناية بالحياة والأحياء) . . . ولكن والده رأى أن يكتفى بهذا القدر من التعليم ليلتحق ابنه بإحدى الوظائف ، وبقي العتاد بلا عمل مدة رأى خلالها أن يتطوع للتعليم في المدرسة الإسلامية الحرية بأسوان ، ثم التحق بوظيفة بالقسم المالي في مدينة قنا وجاء إلى القاهرة للكشف الطبي سنة ١٩٠٤ وكان عمره إذ ذاك ١٥ سنة . ولم تكن للوائح تسمح بتثبيته لأنه لم يكن قد بلغ بعد من الرشد ، ثم ينتقل إلى الزقازيق ، ويثبت في عمله الوظيفي ، وتتكرر زيارته للقاهرة للبحث عن الكتب الخاصة التي لا تصل إلى الأقاليم مع الباعة المتجولين ، وينحه في واحدة من هذه الزيارات إلى دار المقتطف في محاولة للحصول على كتاب (الكائنات) للشاعر ابا حث العراق جميل صدق الزهاوي ، وكانت مجلة المقتطف هي التي تولت طبعه في القاهرة

لأنه يبحث في موضوع من موضوعات (فلسفة ما وراء الطبيعة) وكان إلقاء الدكتور يعقوب صروف - فيلسوف العصر عند المحدثين - هو الغرض الأول من زيارة الدار ، لأن العقاد القادم من ريف مصر كان خارجا من إحدى « المعامع » الأدبية أو الفكرية التي كان يعقوب صروف محورا من أهم محاورها الكثيرة طوال أيام الحرب الروسية اليابانية ، ودار الحديث بينهما حول فلسفة (ما وراء الطبيعة) وعرف العقاد أنه صاحب المتتطف لا يميل كثيرا إلى هذه الفلسفة لأنه لا يبتلعها على حد تعبيره (فكان من الخطأ أن نفهم من تلقيه بالدكتور في الفلسفة أنه فيلسوف كفلاسفة البحوث المنطقية النظرية في قضايا الغيب المجهول ومشكلات « ماهية الوجود » على منهج أرسطو وابن سينا وابن رشد والغزالي ومحي الدين ، وإنما هو فيلسوف في نطاق العلوم التجريبية التي يقوم برهانها على الوقائع والمشاهدات وإن تناولت مباحث التاريخ والأخلاق ، ولا تقم براهينها على الفروض والأقيسة من قبيل براهين الكائنات لإثبات الفضاء المحدود وغير المحدود) .. وفي سنة ١٩٠٦ يستقيل من عمله الوظيفي الذي يسميه فيما بعد (رفق القرن العشرين) ويلتحق بمدرسة الفنون والصنائع التي لا يلبث أن يتركها هي الأخرى إلى مصلحة البرق (التلفزيون) .. وفي سنة ١٩٠٧ يتوفى والده ، ويتجه إلى حزب الأمة الذي يجد فيه وفي فيلسوفه لطفي السيد وفي شبابه المثقفين نوعا من تلاميذ الشيخ محمد عبده المقربين إلى قلبه ، ولكنه يصطدم بظل أعيان الحزب وإقطاعيه فينأى بنفسه إلى لون من ألوان الاستقلال والحرية ، ويتجه إلى العمل مع محمد فريد وجدي الذي أعلن في سنة ١٩٠٧ عن حاجته إلى محرر يشترك معه في إصدار صحيفته (الدستور) وكانت تعتبر بشكل أو بآخر صوتا ثانيا للحزب الوطني وإن كان تحرر صاحبها قد أعطاها شخصية مستقلة . . وفي مايو سنة ١٩٠٨ يجرى العقاد أول حديث صحفى مع مسئول وكان هذا المسئول هو سعد زغلول تلميذ الشيخ محمد عبده وصاحب دعوة تعريب التعليم في المدارس والزعيم الوطني المناضل .. وفي سنة ١٩٠٩ يصدر قانون المطبوعات

الجائر ويتوقف (الدستور) عن الصدور لعجز مالي لم يحتمل مواجهته .
ويبقى العقاد بلا عمل زمنا يضطر فيه إلى بيع كثير من كتبه وإلى أن يعطى دروسا خصوصية لمواجهة أعبائه الحياتية ولكن كل ذلك لا يفي بجانب مما يريد ، فيرحل مريضا إلى أسوان ونشده به العلة هناك حتى ليتوهم أنه مريض بالصدر فيكتب مذكراته في ثلاثة دفاتر اختار منها طائفة طبعها بعد في سنة ١٩١٢ تحت عنوان (خلاصة اليومية) . . ثم يعود إلى القاهرة ليعيش فيها على ما يرسله الأهل وهو نزر يسير ، وعلى ما يتقاضاه مكافأة عن مقالاته وبحوثه من مجلة (البيان) التي كان يصدرها منذ سنة ١٩١١ عبد الرحمن البرقوقي . . وعلى صفحات هذه المجلة (البيان) تعرف العقاد على صاحبيه : المازني وشكري وكونوا فيما بعد ثالوث مدرسة شعرية جديدة كان لها ولا يزال دويها الخاص في الحياة الأدبية . . ويقرأ محمد المويلحي صاحب (حديث عيسى بن هشام) للعقاد مقال في مجلة (البيان) لخصر فيه كتاب ماكس نوردو عن أكاذيب المدينة الحاضرة ، وكان المويلحي مديرا لقسم الإدارة بديوان الأوقاف ويتبعه تحرير مجلس الديوان الأعلى والمجلس الإداري ومن أقلامه قلم (السكرتارية) وهو يومئذ ندوة المنشئين والمترجمين والأدباء والمحررين ، فيسأل : بماذا يشتغل هذا الشاب ؟ ويقال له : بلا شيء . . فيعينه مساعداً لكاتب المجلس الأعلى بقلم السكرتارية وهي وظيفة من أخطر وظائف الديوان في تلك الفترة . . ويكتب العقاد مقدمة الجزء الثاني من ديوان شكري سنة ١٩١٣ ويكتب مقدمة الجزء الأول من ديوان المازني سنة ١٩١٤ ، وتتوثق الصلة بين هذا الثالوث العظيم في الفترة الممتدة من سنة ١٩١٢ - ١٩١٤ وهي فترة عمله في ديوان الأوقاف . . ولكن العقاد يطلع من خلال عمله في هذا الديوان على اغتيال الخديوي لأموال الصدقات بلا رقابة أو حتى مجرد احتجاج ، فيجرد قلمه ليمضح هذه الجرائم واقترح البدائل الصائبة ، وكان يكتب مقالاته بدون توقيع ، ولكن عيون القصر لم تكن تعمي عن مثل هذه الحيلة ، وفي نفس هذه الفترة حاول الإنجليز أن يتصلوا به لإقناعه

بأن الديوان يعاني من الفساد بسبب حرمانه من الرقابة الأجنبية ، فنار العقاد في وجه السكرتير الشرقي قائلاً له : إن المجلس البلدى الإسكندري يتمتع برقابة أجنبية من كل جنس وملة ، ولا أظنكم تحسبونه مثلاً من أمثلة النزاهة والنظام . . فأجفل الرجل ولم يجب بشيء وعرف أنه بإزاء شخصية وطنية مثقفة تحمل قضيتها بمرأها وتعيش . . وفي سنة ١٩١٢ أنشئت الجمعية التشريعية فحوات الديوان إلى وزارة حتى تستطيع الإشراف على ميزانيته وغل يد الخديو عن اغتيال أمواله . . ولأن الحاشية لم تنس للعقاد موقفه فقد أوحى إلى أحمد حافظ عوض المحرر الأول لصحيفة (المؤيد) أن يزین للعقاد أمر استقامته من عمله الوظيفي الذي لا يتساق مع مواهبه الأدبية ليعمل معه محرراً في صحيفته ومشرفاً على صفحة الأدب قائلاً له : (ماذا تصنع هنا؟ إن مكتبك مستعد بدار المؤيد ، وإن عملك الذي خاقت له أن تكتب المقالات لا أن تلخص المحاضر والمذكرات ، إن صفحة الأدب في المؤيد تحتاج إلى أديب يتفرغ لها ، ولا ينظر في عمل من أعمال الصحيفة غير كتابتها والإشراف على ما يكتب فيها) . ووافق العقاد على الفور حينئذٍ منه إلى الصحافة والأدب . . وحتى تكتمل المهزلة فقد أريد من العقاد في سنة ١٩١٤ أن يشارك في (كتاب الرحلة الذهبية) الذي يتحدث عن مآثر الخديو في زيارته للوجه البحري ، فرفض العقاد ويترك عمله في (المؤيد) موثراً حياة النشر مرة أخرى على الانحسار . . وسافر إلى أسوان ليعد كتابه (ساعات بين الكتب) الذي حالت الظروف دون نشره ، وهو غير الكتاب الذي نشر بنفس الاسم في سنة ١٩٢٩ ، وفي هذه الفترة نفسها كتب كتابه عن المرأة بعنوان (الإنسان الثاني) وأتم كتابه (مجمع الأحياء) تلخيصاً للآراء في فلسفة النشوء وفلسفة القوة وفلسفة الفطرة وكان قد ألف (الشلور) قبل ذلك بقليل . . وكتب كذلك أكثر من نصف قصائد الجزء الأول من الديوان . . وفي سنة ١٩١٥ عين رقيباً على الصحف ولكنه لم يمكث في وظيفته هذه غير ستة أيام لإحساسه بأنه يفرض عليه مالا يريد ولا صطدامه بالرقيب الإنجليزي فقدم استقالته على الفور . . واشتغل بالتدريس (م ١٦ - عن اللغة والأدب)

في المدارس الحرة مع صديقه المازني ولوقاره وششدته لقبوه بالكاهن «حرحور» . . وفي السنة نفسها (١٩١٥) نشر كتابه (الشذور) . .
 وفي سنة ١٩١٦ نشر كتابه (مجمع الأحياء) . . والجزء الأول من ديوانه
 بعنوان (يقظة الصباح) . . ثم استقال هو والمازني من عملهما بالمدرسة
 وعرف ذلك الدكتور يعقوب صروف فتحدث إلى العقاد ليعمل مراسلا
 صحفياً لمنطقة الحدود المصرية الشرقية لدى القيادة العسكرية الانجليزية فرفض
 العقاد إيماناً منه بأن مصر وحدها يجب أن تتولى واجب الدفاع عن حدودها
 موفورة السلاح والاستقلال وأن لا تتولاه - بداهة - في ظل الحماية
 والاحتلال ، فهياً له صروف العمل مع زميله المازني في مدرسة وادي النيل
 الثانوية ، وفي هذه الفترة (١٩١٧) نشر الجزء الثاني من ديوانه بعنوان
 (وهج الظهيرة) . . ثم استقالا من عملهما بالمدرسة وأقاما في حى الإمام
 الشافعي على أطراف الصحراء بين عالم الحياة وعالم الموت . . ويعرض عبدالقادر
 حمزة على العقاد العمل معه في تحرير صحيفة (الأهالي) بالاسكندرية
 فيوافق على الفور ويحزم حقائبه إلى الثغر ، وتضع الحرب العالمية الأولى
 أوزارها في الحادى عشر من نوفمبر سنة ١٩١٨ وتسهم (الأهالي) مع
 غيرها في تأجيج الوطنية ومساندة الوفد المصرى ، وتندلع ثورة ١٩١٩
 ويستقبل العقاد من (الأهالي) حين تفرق الخطة العامة بين الصحيفة والوفد
 فيتركها ليكتب في (الأهرام) ، التي فتحت صدرها لكل خواطره في السياسة
 والأدب . . وينضم خلال هذا المد الثورى إلى جماعة (اليد السوداء)
 ويشارك في وضع منشوراتها اللاهية . . ثم يمرض العقاد من جديد ويعود
 إلى أسوان في شتاء سنى ١٩٢١ ، ١٩٢٢ وينشر في أثناء ذلك الجزء الثالث
 من ديوانه (أشباح الأصيل) سنة ١٩٢١ . . وكتاب (الديوان في القند
 والأدب) بالاشتراك مع صديقه المازني سنة ١٩٢١ . . وفي سنة ١٩٢٢
 يشارك مع عبد القادر حمزة في تحرير صحيفة (الأفكار) وينشر كتابه
 (الفصول) الذى ضمنه بعضاً من كتابه الضائع (ساعات بين الكتب) . .
 وفي ٢٨ يناير سنة ١٩٢٣ يصير عبد القادر حمزة صحيفة (البلاغ) ويشارك

العقاد في تحريرها ، ويجرد قلمه إلى جوار سعد زغلول ضد مناوئيه من الأحرار الدستوريين وغيرهم ، ودفاعا عن الحرية والاستقلال والدستور ، ويطلق عليه سعد في هذه الفترة لقب (الكاتب الجبار) . . . وفي سنة ١٩٢٤ يجمع من كتاباته جانبا ويطبعاها في كتاب باسم (مطالعات في الكتب والحياة) . . . وفي سنة ١٩٢٥ يطبع كتابه (مراجعات في الآداب والفنون) . . . وفي هذه الفترة يحب العقاد فتاة أجنبية مسيحية حبا يستلهمه فيما بعد قصته الفريدة (سارة) التي يطبعها سنة ١٩٣٨ . . . ويتعرف كذلك في هذه الفترة نفسها إلى (سمى) . . . وفي سنة ١٩٢٦ تصدر صحيفتا (البلاغ) و (السياسة) ملحقا أدبيا أسبوعيا يصول فيه العقاد ويجول ، ويلتزم التزاما عقائديا بمبدأ الحرية الفكرية حتى ولو صادم هذا الالتزام عشقه الحارف لسعد الذي أتاح له كل هذا العنقوان ، ويتألق موقف العقاد من قضية الالتزام بالحرية في مناصرته الرائعة لطله حسين في معركة (الشعر الجاهلي) . . . وفي نقده اللافت لمبايعة شوقي بإمارة الشعر على الرغم من أن سعدا كان يرأس مهرجان المبايعة ، وفي هجومه الضار على زيارة اللورد جورج لويد لمدينة المنيا ، ولقد وجهت إلى سعد تهمة تحريض العقاد على هذا الهجوم فقال سعد كلمته المدوية : (إنها تهمة لا أدفعها وشرف لا أدعيه) . . . وفي سنة ١٩٢٨ ينشر العقاد الجزء الرابع من ديوانه بعنوان (أشجان الليل) . . . وكتابه (الحكم المطلق في القرن العشرين) . . . وفي سنة ١٩٢٧ ينشر كتابه (ساعات بين الكتب) . . . وفي سنة ١٩٣٠ يشاع أن الملك أحمد فؤاد يزعم حل البرلمان وتعطيل الدستور فيخطب العقاد في مجلس النواب نخطبته التاريخية التي قال فيها : (إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس في البلاد يخون الدستور ولا يصونه) وحين يلغى الدستور يتصدى العقاد بقلمه الحائل الذي لا يهدأ للقتال تحت راية الحرية فيعتقله صدقي ويقدمه للمحاكمة بتهمة العيب في الذات الملكية ويحكم عليه بالسجن تسعة أشهر ، ولكن السجن لا يفت في عضده بل إنه يخرج منه أكثر صلابة وإصرارا فيتجه إلى ضريح سعد عقب خروجه مباشرة منشدا قصيدته التي يقول فيها :

وكنت : جنين السجن تسعة أشهر
 فها أنذا في ساحة المخد أولد
 عداتي وصحبي لا اختلاف عليهما
 سيعهدني كل كما كان يعهد

ويستمر في منازلته لحكم صدق في (الأفكار) و (المساء) و (كوكب الشرق) و (الجهاد) وينشر في هذا العام ١٩٣١ كتابه (ابن الرومي حياته من شعره) . . وفي سنة ١٩٣٢ ينشر كتابه (تذكارات جيتي) و (رواية قميبي في الميزان) . . وفي سنة ١٩٣٣ ينشر ديوانه : (وحي الأربعين) و (هدية الكروان) . . وفي سنة ١٩٣٤ يقام له احتفال بمسرح الأزيكية بمناسبة تأليفه النشيد القومي يشترك فيه أعلام الفكر والأدب ويبايعه فيه طه حسين بإمارة الشعر بعد تحليله الرائع لقصيدة العقاد الفريدة (ترجمة شيطان) وفي سنة ١٩٣٥ يختلف مع زعيم الوفد مصطفى النحاس فيقول له كلمته المشهورة ، (إنى كاتب الشرق بالحق الإلهي) وينترق منذ ذلك التاريخ عن الوفد ليعيش استقلاله وتفرد ، ويلهب الوفد وزعيمه في (روز اليوسف) سياطه اللاهبة فتصادر الصحيفة . . وفي سنة ١٩٣٦ يكتب كتابه (سعد غاؤل سيرة ونجحة) ويهاجم الوفد للذنى وقع المعاهدة على صفحات (مصر الفتاة) . . وفي سنة ١٩٣٧ ينشر ديوانه (عابر سنبل) و كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل الماضى) و كتابه (عالم السود والقيود) ويعيد طبع كتابه (ساعات بين الكتب) مضيفاً إليه كثيراً من بحوثه ومقالاته . . ويخرج عبد القادر حمزة من الوفد حين ينشق الحزب فينضم العقاد إلى أسرة البلاغ ويحمل راية المعارضة في جسارته المعهودة . . وفي سنة ١٩٣٨ يعين عضواً في (المجمع اللغوى) وينشر قصته (سارة) . . وفي سنة ١٩٣٩ ينشر كتابه (رجعة أبى العلاء) وفي سنة ١٩٤٠ يتصدى للفاشية المحتجة في كتابيه (هتلر في الميزان) و (النازية والأديان) . . وفي سنة ١٩٤٢ ينشر ديوانه (أعاصير مغرب) و كتابه (عبقرية محمد) و كتابه (عبقرية عمر)

وفي سنة ١٩٤٣ ينشر كتابيه (شاعر الغزل) و (الصديقة بنت الصديق) . .
وفي هذه الفترة دعا عبد العزيز فهمي إلى استخدام الحروف اللاتينية مكان
الحروف العربية وماجت الحياة الأدبية بهذه الدعوة الهادمة فتصدى لها العقاد
بقوة عارضته حتى انحسر مدها المهاجم المخيف . . وفي سنة ١٩٤٤ ينشر
كتابه (عمرو بن العاص) وكتابه (جميل بثينة) ويعين عضواً بمجلس
الشيوخ . . وفي سنة ١٩٤٥ ينشر كتابه (هذه الشجرة) وكتابه (ابوالشهداء)
وكتابه (داعي السماء) وكتابه (عبقرية خالد) وكتابه (فرانسيس باكون)
وكتابه (عرائس وشياطين) وكتابه (في بيتي) . . وفي سنة ١٩٤٦ ينشر
كتابه (الشيخ الرئيس) وكتابه (أثر العرب في الحضارة الأوربية . .
وفي سنة ١٩٤٧ ينشر كتابه (الله) وكتابه (الفلسفة القرآنية) وكتابه
(يسألونك) . . وفي سنة ١٩٤٨ ينشر كتابه (روح عظيم) وكتابه (عقائد
المفكرين في القرن العشرين) . . وفي سنة ١٩٤٩ ينشر كتابه (عبقرية
الإمام) . . وفي سنة ١٩٥٠ ينشر ديوانه (بعد الأعاصير) وكتابه
(برنارد شو) وكتابه (فلاسفة الحكم في العصر الحديث) . . وفي سنة
١٩٥١ ينشر كتابه (عبقرية الصديق) . . وفي سنة ١٩٥٢ ينشر كتابه
(الديمقراطية في الإسلام) . . وكتابه (١١ يوليه وضرب الإسكندرية وكتابه
(القائد الأعظم محمد علي جناح) وكتابه (سن ياتسن) وكتابه (بين الكتب
والناس) . . وفي سنة ١٩٥٣ ينشر كتابه (عبقرية المسيح) وكتابه (فاطمة
الزهراء) وكتابه (أبو الأنبياء) وكتابه (ابن رشد) وكتابه (أبو نواس)
وكتابه (علي الأثير) . . وفي سنة ١٩٥٤ ينشر كتابه (ذو النورين) وكتابه
(ألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي) وكتابه (الإسلام في القرن
العشرين) . . وفي سنة ١٩٥٥ ينشر كتابه (مطلع النور) وكتابه (فلسفة
الثورة في الميزان) وكتابه (الشيوعية والإنسانية) وكتابه (الصهيونية العالمية)
وكتابه (إبليس) . . وفي سنة ١٩٥٦ يعين عضواً في المجلس الأعلى
لوعاية النثر والآداب والعلوم الاجتماعية ويختار مقررًا للمجنة الشعر بالمجلس
ويفجر في أثناء هذه الفترة عديداً من المعارك الأدبية حول مفهوم التجديد

في الشعر . . وفي السنة نفسها ١٩٥٦ ينشر كتابه (معاوية في الميزان)
 وكتابه (جحا الضاحك المضحك) وكتابه (أفيون الشعوب) وكتابه
 (مطالعات) وكتابه (بنجامين فرانكلين) . . وفي سنة ١٩٥٧ ينشر كتابه
 (الإسلام والاستعمار) وكتابه (لاشيوعية ولا استعمار) وكتابه (حقائق
 الإسلام وأباطيل خصومه) . . وفي سنة ١٩٥٨ ينشر مختارات من شعره
 في دواوينه السابقة تحت عنوان (ديوان من دواوين) وكتابه (التعريف
 يشكسبر) . . وفي سنة ١٩٥٩ ينشر كتابه (القرن العشرون : ما كان
 وما سيكون) وكتابه (المرأة في القرآن الكريم) وكتابه (الرحالة : ك . .
 وفي سنة ١٩٦٠ يمنح جائزة الدولة التقديرية في الآداب تويجاً لحياته العلمية
 الهائلة ، وينشر كتابه (فلسفة الغزالي) وكتابه (الثقافة العربية أسبق من ثقافة
 اليونان والعبرين) وكتابه (اللغة الشاعرة) وكتابه (شاعر أندلسي وجائزة
 عالمية) . . وفي سنة ١٩٦١ ينشر كتابه (الإنسان في القرآن الكريم) وكتابه
 (محمد عبده) . . وفي سنة ١٩٦٢ ينشر كتابه (التفكير فريضة إسلامية)
 وفي سنة ١٩٦٣ ينشر كتابه (أشتات مجتمعات في اللغة والأدب) وكتابه
 (رجال عرفهم) . . وفي سنة ١٩٦٤ ينشر كتابه (جوائز الأدب العالمية
 وكتابه (اليوميات) . . ويترك العقاد العظيم دنياناً إلى رحاب الخلود في
 الثاني عشر من مارس سنة ١٩٦٤ مخلفاً وراءه كل هذا التراث الثرى الذي
 سيظل علامة تحول جذري في مسار أدبنا العربي المعاصر يضع المحتوى على
 مستوى واحد مع الشكل ، ويرفع التنظير في وجه الارتجال ، ويخدد
 في أرض الإبداع لأنماط جديدة مستحدثة ، ويفتح كل النوافذ لتطل في
 كبرياء على كل النوافذ بلا مواضع معقدة تعيق من تدفق الشرق في
 الغرب وتدفق الغرب في الشرق كما يلتقي المحيطان المتكافآن !!

هذا هو الجانب الحياتي من هذه الرحلة العبقورية التي خاضها العقاد
 إنساناً وفناناً . . وإذا كان جانب الحياة المادية قد اختلط عبر هذه السطور
 بجانب الحياة الفكرية فإن ذلك كان تساوفاً مع المنطق الطبيعي للأشياء من

حيث هو مؤامة لكون العقاد الإنسان يعيننا بالدرجة الأولى من وجهة كونه فنائاً ، وأيضاً فإن الفنان فى العقه دكان لا يمكن أن يفرض حلولة فى التاريخ إلا من خلال كونه حيا ، وهكذا تندامج الحياة بالفن ، ويندامج الفن بالحياة ليؤلفا هذا المزيج العبقرى الذى نعرفه تاريخياً باسم : عبامس محمود العقاد !!

يبقى أن ندخل إلى عالم العقاد الفكرى من وجهة جريدية أوقل من وجهة فنية محنة لنحاول أن نجسد مقولاته فى الأدب فنائاً وناقداً ؛ ولرصد أبرز معاركه الفكرية والفنية وهى كثيرة ورائعة . . فإن العقاد من هذه الوجهة هو أمل هذه الدراسة اللى نرجو أن توفق إلى بعض ما ننشد من آمال كبار !

(٢)

إذا كانت جسارة العقاد الفكرية والفنية قد استبانمت فى الجانب الحياتى من جوانب شخصيته المتعددة ، فإنها تستبين على نحو أبرز بروزاً وأروع روعة فى الجانب النقدى من جوانب هذه الشخصية الهائلة ، فهو قد خاض غمار النقد الأدبى فى وقت كان النقد فيه مجرد إعجاب تأثرى أو لغوى بالنص الأدبى لا يتعدى ذلك إلى تأصيل منهج أو اشتراع ملهب أو تفعيد اتجاها ، فجاء العقاد ليبدأ بالنقد الأدبى مرحلة جديدة تهايز فيها الأنواع وتحدد الموازين وتتوثق المقولات . .

ففى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين كان جيل شوق وحافظ وغيرهما من المتمين إلى مدرسة الإحياء والبعث اللى قادها البارودى ، هو الجيل الذى تولى توجيه الحركة الإبداعية فى الشعر - أبرز أنواع التعبير حينذاك - واستطاع بالفعل أن يحور هذا الشعر من كثير من معاظلاته وقبوده البديعية وأوقاره اللفظية وأحدارائه الموضوعية ، إلى حيث استطاع فى كثير من الصفاء أن يعبر بمنحولة ودمائة معا عن الأحداث السياسية

والوطنية والإنسانية والقومية ، وأن يعيد لشكل القصيدة العربية مجدها الباذخ من خلال ولائه الحميم للأصول التقليدية في الصياغة وفحولة الأداء .. ولم يكن هذا الانجاء نحو بعث القديم وإحيائه واحتذائه كافيا بشكل يقينى لتمصير القصيدة العربية شكلا ومضمونا لأن روح المرحلة ووفود الثقافات وتطور المفاهيم كانت قد تحطت أسوار هذا السجن الذى بلتفت فيه التطور إلى وراء وإيس إلى أمام . . فانبعث صوت العقاد وزميليه (المازنى وشكرى) ليعيدوا لمسيرة التطور قوة اندفاعها الأمامى مسلحين بثقافة العصر وتقنيته وإنجازاته ، وكان العقاد أضخم زملائه صوتا وأكثرهم وعيا بحركة التطور التاريخي وإيقاعاته المتوافقة ، فبدأ يهاجم الشعر التقليدى مهاجمة عنيفة قاسية متهما إياه بأنه شعر مناسبات وتبعية واحتذاء ، بينما ينبغي أن يكون الشعر تفجرا وجدانيا يعبر عن ذات شاعره وعن نوازعه الخاصة وهوائفه الإنسانية وأن يغوص من خلال هذا الصدور عن الوجدان الذاتى فى بحار التعبير عن حقائق الكون والطبيعة والنفس فلا نرى فيه حقائق الأشياء حقائق مجردة أوصفاء أو موضوعية إذا جاز أن يقال ، وإنما نرى فيه إلى حقائق الأشياء وهى تحمل نبض شاعرها وإحساسه بها وانفعاله بإيقاعاتها ورويته الحميمة لكل ما فيها من دماثة رائحة أو دمامة فاجعة أو أى شىء آخر غير هذه وتلك . . المهم أن يكون كل شىء هنا حاملا روح شاعره فمنبثا عن ملاحظه وقسماته (فالشاعر الذى لا تعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف) . . لا بد إذن أن يكون الشعر تعبيراً صادقا عن شاعره ليؤكد بذلك قضية الوحدة بين الفن والحياة . . ولا بد أن يكون تعبيراً عن النفس والكون والضيعة وليس مجرد تهويم هيولى أو هرطقة ناضبة .. ولا بد أن يكون حاملا لمحورى الفكر والشعور فلا يستقل بالفكر فيصبح رياضة ذهنية جامدة ولا يستقل بالشعور فيصبح ثرثرة هارب من مواجهة الجذور ولا بد أن يكون فى كل مظهره رصدا لجواهر الأشياء وليس مجرد تعداد لصورها وأشكالها وأوانها . . ولا أن يكون شعر النظرة الشاملة ولغة الحوار النفسى وبلاغة الخواطر الوجدانية قبل أن يكون شعر التجزئة أو شعر السطح أو شعر

بلاغة الكلمات.. ولا بد أن يكون على قدر من الشجاعة التي ترفض التقليد بكل صورته وأنماطه في الشكل والمضمون وأن يكون على مستوى الفهم لطبيعة الحركة الشعرية من حيث هي قضية عصر وليست مجرد حركة فن تعيش معزلة عن صراعات الأشياء والمفاهيم . . ولا بد أن يكون صوت الحرية وحنجرتها جميعاً حتى يستطيع كل شاعر أن يكون نفسه وأن لا يكون صدى الآخرين . . ولا بد أن تمتد هذه الحرية لتشمل المعمار الشعري نفسه فتتيح للشاعر أن يعدد القافية بين المزدوجة والمتقابلة . . ثم لا بد في النهاية أن تنفس القصيدة هوائها الصميمي فتحنى على وحدتها العضوية التي تجعل منها كائناً كالكاثر الحى يفضى فيه شيء إلى كل شيء ، ولكن العقاد هنا يحذر من فهم هذه الوحدة العضوية على نحو ميكانيكى ضاغط يصيب العمل الشعري بالضمور والإحباط ، ويؤكد أنه يدعو إلى فهم هذه الوحدة العضوية من حيث كونها (وحدة نفسية شعورية وفكرية) .

وإذا كان هذا الاتجاه في التقعيد للأصول النقدية للشعر عند العقاد يصدر عن شيء فهو إنما يصدر عن فلسفة جمالية عامة وليس عن مجرد اجتهادات نصية تميل مع المصادفة البحتة حيناً تميل ، فالعقاد يؤمن بفلسفة (الوحدة) في الجمال ، أى وحدة الشكل والمحتوى ، لأن الجمال لا يتجلى للحس دون القرينة ، ولا يقوم بالأشكال المفرغة من المعانى ، ولا بد في كل شكل من أن يعبر عن معنى أو وظيفة وإلا لاستوى بروز الحدبة على ظهر الأهدب وبرزو النهدي على صدر الكعاب . . وهو يؤمن بأن الجمال كما يقوم على الوحدة فهو يقوم كذلك على التناسق والبساطة . . ثم هو يؤمن في النهاية بأن الجمال والحرية قطبان متلازمان يفيض كل منهما على الآخر صميمية وجلالاً... وهكذا نستطيع إذا شئنا أن نرد نظرية العقاد في الشعر إلى أصول عامة وأن نرجع مفرداتها إلى نظريته في الحرية والجمال أو إلى ما يقابل كل مفردة من مفرداتها بما يناظرها من مفردات هذه النظرية في الحرية والجمال ..

فاذا انتقلنا من النقد الشعري إلى النقد المسرحي عند العقاد فإنا نجد أصول هذا النقد في كتابته المبكرة عن مسرح شوقي وهي بصفة عامة تتمثل في : حسن النظم والصياغة .. وتمحيص حوادث التاريخ . . وابتكار الخيال أو سد الثغرات فيما قصر فيه المؤرخون . . والتركيز على إبراز الشخصية في المسرحية بمعنى أن نعطي للابطال قدراً من التركيز المميز حتى لا تلبس ملامح البطل بملامح الشخص الآخر . .

فاذا انتقلنا إلى النقد القصصي والروائي عند العقاد فإنا نجد أن إطلاق الحكم العام هو ما يميز هذا الموقف النقدي ، فهو يرى أن القصة تستقطب (الموقف) موضوعاً ، وترتفق بالإيجاء ولقت النظر أو ما يقابل حرفياً كلمة (الاقتراح) على حين تستقطب الرواية (رسم الشخصية) موضوعاً لها ، وترتفق بتحليل الشخوص واستيعاب الحوادث الكبيرة والإحاطة بمساحات شاسعة من الزمان .. ونستبين أن العقاد ليس حسن الظن بالقصة كثيراً ، فإنه شديد الإيمان بأن بيتاً واحداً من الشعر يعكس من حقائق النفس والكون والطبيعة ما تحتاج إلى الإلمام بمفرداته الأعمال القصصية إلى صفحات وهيئات بعد ذلك أن تعطي في النهاية ما أعطاه هذا البيت الشعري الساحر المليء بالكُنُوز ..

فاذا انتقلنا إلى التراجم وإلى الأسس النقدية التي يبلور العقاد من خلالها منظوره في هذا المجال ، فإنا نجد أن العالم الداخلي للذات هو ما يستقطب اهتماماته كلها ، فليست الحوادث الضاحجة ولا الطبيعة القاهرة ولا الملامح الفلدة ولا طول الحياة وعرضها بذات قيمة في الميزان النقدي عند العقاد ما لم تضيء زاوية من زوايا النفس أو مجهولاً من مجهولات العالم الداخلي للذات .. إن العبقرية الإسلامية والتراجم الأدبية كلها تنبع من هذا المنبع ويصب في هذا المصب ، لا قيمة لحادثة ما لم تضيء عالم الروح ، ولا قداسة لكم ما لم يجسّد هوية كيف ، وهكذا بلافاكك .

فإذا تكاملت صورة العقاد نافداً في مجالات الشعر والنص والرواية والمسرح والتراجم ألحت صورة العقاد مصولاً أو معارفاً أو مقاتلاً إذا شئنا أن نقول ، وهي أروع صورته بلا مبالغاة ، لأن فيها يتجسد الحجم الحقيقي لهذا العملاق الرائع الجسور عباس محمود العقاد ..

لقد خاض العقاد معركة الفكرية مع الرافعي وشوقي وجبران وطه حسين وزكي مبارك وهيكمل والحكيم ولطفي السيد واسماعيل مظهر وأبي شادي وأمين الخولي ومندور وغير هؤلاء وهؤلاء .. وكان في كل معركة من معاركه صاحب المنطق الصارم والرأي المقنع والدليل الجهير ، وإن شابت معاركه هذه الحدة القاسية التي هي صورة من طبيعة اعتداده الجازم بنفسه إلى مدى قدية تجاوز ما ينبغي أن يتوافر لهذه المعارك من دماثة الخلد ونظافة المنطق وإنسانية الحوار .

لقد خاض العقاد معركته مع الرافعي حول مفهوم الشعر والنثر والنقد الأدبي وفهم الإعجاز القرآني ، وامتدت هذه المعركة من سنة ١٩١١ إلى أن ترك الرافعي الحياة .

وخاض معركته مع شوقي حول مبدأ الصدق في الأداء الفني وخاصة في الشعر ، وحول طبيعة المسرح التاريخي وما ينبغي له من أصول ..

وخاض معركته مع طه حسين حول الأدب اللاتيني والأدب السكسوني وأيهما أنزم لتطور الأدب العربي وأقدر على رفده بمقومات هذا التطور .. ثم امتد السجال بينهما رفيقاً حيناً ولاهياً حيناً آخر حول طبيعة الدراسة الأدبية وصلتها بعلم النفس ، وحول ضرورة الرحلة إلى العالم أو استشرافه الفكري ، وحول طبيعة كل من النقادين : النظري والاستقرائي ، وحول الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية ..

وخاض معركته مع زكي مبارك حول مفهوم الكتابة ومفهوم النقد ، وحول الشخصية الأدبية وحلولها في الأثر الفني محتوى وأسلوباً ..

وخاض معركته مع هيكل حول بعض من المفاهيم والمواقف السياسية وكان الجدل في هذه المعركة نازلا إلى درك بغيض ..

وخاض معركته مع توفيق الحكيم حول طبيعة العلائق الأدبية والأخلاقية التي يمكن أن توشج أو اصبر الحب بين الأدباء ، وحول إمكان أن يرفع النقد الأدبي كاتباً أو يحط من قدره بعيداً عن حقيقة إبداعه الفني وما ينحى عليه من مضامين ..

وخاض معركته مع مندور حول كيفية ظهور شخصية الشاعر في شعره ، وحول طبيعة الأنواع الشعرية من غنائية ولامحمية وتمثيلية وطاقه كل نوع منها على تحمل حلول شخصية الشاعر فيها أو تواريه من مسرح هذا الحلول ، وحول القيمة الحقيقية لشاعرية شوقي تلك التي ضربها العقاد بسيفه النقدي فترك فيها ندوبا عزت دماؤها على قلم مندور .. وتمتد المعركة لتشمل طبيعة المنهج النفسى ، وقضية الشعر الحر .

وخاض العقاد معارك أخرى هائلة مع كثير من أدباء القرن العشرين الذين زاملهم في رحلة الحياة ، مرة على مستوى الحوار العقلانى الجاد الملتزم . ومرات على مستوى الهجاء العاهفى المسرف المتحلل من ضوابط العرف وكوابح الالتزام ..

وهكذا تمتد حياة وفكر العقاد جدلا صاخبا بين الرجل والمأساة ، وبين الرجل والإبداع ، لتشكل فى النهاية ملحمة بطولة خارقة بظلمها ذلك الريفى الفارس الممتشق سيفه ويراعه ضاربا حوائط الصمت ، وعابرا مسافات الوهج ، مخترقا إلى رحاب الخلود كل موانع الطبقة والوضعية واللقب وترهل الأثراء ، كأنما يعطى إشارة البدء بلحيل المعاناة المحاصر فى محدودية الحركة ، ليربض المحدودية بما هو كل الكون ، ويكرس الحركة بما هى الإيفاع الصميمى لدورة الأشياء .