

## الشعر وتطوره

١

### استمرار التقليد

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

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

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

يأنس له العقل ، لأنه لا يحوى معنى ، وإنما هو زخارف لفظية تختق الشعور ، وتقتله قتلاً .

وقد أخذت مصر مع أوائل القرن التاسع عشر فى النهوض ، ولكن محمد على وجهه هذا النهوض إلى العالم والفن التطبيقي ولم يعن بالشعر والشعراء ، فقد كان تركيياً فى ثياب مصرية بل لقد كان تركيياً فى ثياب تركية ، فكسد الشعر فى سوقه وسوق خليفته : عباس وسعيد ، وأيضاً فإنه قتل الروح المصرية الناشئة ، ونقصد الروح القومية ، فلم تفتح عيون المصريين لعهد على حياة كريمة .

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

ومعنى ذلك أن المصريين لم يفرغوا حياة روحية أو بعبارة أخرى حياة أدبية ، فقد كان الحاكم يضيّق عليهم فى الرزق ، ولم يكن يتيح لهم ما ينبغى من حرية ، فطبعى أن لا تنهض حياتهم الفنية حينئذ ، لأنها لا تزال تسير فى نفس الدروب والمسالك الضيقة التى كانت تسير فيها فى أثناء الحكم العثمانى ، ولا يزال الشعراء يشعرون بكثير من الضنك والفقر والبؤس .

ولا بد لجودة الإنتاج الأدبى أو لنهوضه أن ييسر لأصحابه شىء من لين العيش ويسر الحياة ، وشىء من الحرية الفردية التى ترد إليهم كرامتهم ، وتشعرهم أنهم أحياء ، وهى حرية تستمد من حرية الشعب نفسه تلك الحرية التى تمكنه من تحقيق آماله ومطامحه واعتداده بوجوده ، فيحس كل شخص أنه يعيش معيشة كريمة ، ويتعاون مع مواطنيه فى بعث الحياة فى كل مرفق وكل شأن من شؤون أمته .

وقد حقق محمد على لمصر كثيراً مما كانت تحلم به فى السياسة والعلم ،

ولكنه لم يكن يريد بذلك مصر، إنما كان يريد شخصه ومطامعه في تحقيق إمبراطورية ضخمة، فلم تكن مصر هي الموضوعه نصب عينيه، إنما كانت أحلامه هي التي تدفعه إلى النهوض بالجيوش وإعداد حياة علمية من أجله. ولذلك لم يحقق للمصريين حرياتهم الفردية والسياسية، ولا حقق لهم رخاء مادياً، ينتهي بهم إلى رخاء أدبي، فوقف الأدب ووقف الشعر معه عند حياة جامدة خاملة.

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

وعن أي شيء يعبر الشاعر وكل ما يتصوره من الشعر أنه نظم لمعان معروفة، وكل ما له من فضل تكديس ألوان البديع بل أفضاله، وإضافة أفعال جديدة من مثل أن ينظم الشاعر قصيدة من حروف معجمة أو مهملة أو تُقرأ أبياتها من آخرها إلى أولها على نحو ما تقرأ من أولها إلى آخرها، أو ينظم قصيدة تأتلف من أوائل الحروف في أبياتها أحياناً أخرى، أو يستخرج منها تاريخاً بحسب الجمل.

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

ولا تستطيع في أثناء هذا العبث أن تقرأ معنى مبتكراً ، بل لا تستطيع أن تقرأ لفظاً جميلاً ، فذلك مرتبة عليا كانت تستعصى على الشعراء في ذلك الحين . ومن الغريب أن معاصريهم مع هذا الإسفاف كانوا يعجبون بهم ، لأن الذوق الفنّي كان واحداً ، وكان هذا الذوق عند الشاعر ومن يستمعون إليه لا يقوم الشعر تقويماً صحيحاً ، إذ كان يقومه بمقدار ما يتضمن من أغلال البديع والألعاب اللفظية المختلفة . فكان ذلك مقياس الشاعر والشاعرية ، وكأنا أصبحت هذه الطرق الرديئة الملتوية هي كل المهارة التي تُطلب من الشعراء ، فالناس لا يطلبون منهم ما يمتعون به أنفسهم أو يغذون به عواطفهم ، إنما يطلبون هذا التكلف العقيم ، وهو تكلف سقطت فيه حقائق الشعراء الذاتية ، فقد أصبحوا أمثلة متشابهة ، لا يتميز منهم شاعر عن شاعر لا بوجهة عاطفية ، ولا بنزعة فكرية ، ولا بسمة شخصية .

## ٢

## نهضة وإحياء

رأينا شعرنا في النصف الأول من القرن التاسع عشر لا يكاد يخرج عن الإطار العثماني السقيم ، ولكننا لا نكاد نمضى في النصف الثاني من هذا القرن حتى يأخذ هذا الإطار في التغير والتحطم في بعض جوانبه . وهيات لهذا التطور بواعت مختلفة ، فإن جذوة الحقوق السياسية التي استشرتها مصر منذ مفتتح القرن التاسع عشر أخذ ينزاح عنها رماد الظلم الثقيل ، وأخذ المصريون يحسون هذه الحقوق المقدسة ، ويستضيئون بها في حياتهم . وكان قد وصل كثير منهم ، منذ عهد سعيد ومنذ رجوع البعثات ، إلى المناصب الكبرى . وكان لاستكشاف حجر رشيد وقيام علم الآثار المصرية وتأسيس المتحف المصري فضل كبير في شعورهم بكرامتهم وكرامة أصلهم ، فقد وقفوا على تاريخهم وعرفوا فيه حقائق غير تلك الأساطير القديمة التي كان يرويها المؤرخون ، من مثل المقرئى ، عن بلادهم .

واضطرب إسماعيل أن يستجيب لهذه الروح الجديدة، فأنشأ الحياة النيابية. وفي هذه الأثناء كانت تَطْبَعُ دواوين الشعر القديم، فاطلع المصريون على نماذج لم يكونوا يألفونها إذ تخالف في جملتها النماذج التي كانوا يعرفونها. فقرأوا لشعراء العصر العباسي وما سبقه من عصور، وأمعنوا في ذلك حتى العصر الجاهلي. ولا بد أنهم التفتوا إلى أن الشعر العربي وخاصة في منابعه الأولى كان شعراً طبيعياً يصور حياة أصحابه تصويراً دقيقاً، فالشاعر في العصر الجاهلي مثل امرئ القيس وفي العصر الإسلامي مثل جرير كان يمثل حياة قبيلته تمثيلاً دقيقاً، فهو مرآة صافية نقية لها يسجل حوادثها ومفاخرها ومحامدها وكل ما يتصل بها، وهو في العصر العباسي مرآة صافية أيضاً تعكس كل ما في العصر من حياة، ولا تحول أعشاب البديع دون هذه الغاية، فهي وسيلة لأقل ولا أكثر، ولكن حدث بعد ذلك أن اضطربت الغاية من تمثيل القبيلة والعصر، وأصبحت الوسيلة هي الغاية، فغاية الشاعر وخاصة منذ العصر العثماني أن يعبر عن لون من ألوان البديع.

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

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

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

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

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

وتقدم رؤود في الشعر يريدون أن يستأنفوا حياته الخصبية الأولى ويحيوا فيه الروح التي خمدت عندما تغلغت العناصر الأجنبية والعثمانية في حياتنا وحياة العرب من حولنا ، وينشروا فيه حياتنا الجديدة التي نريدها ، وهي حياة تقوم على دعامين من الحرية القومية والحرية الفردية أو الشخصية .

وقد أخذت تظهر تباشير هذا التحول في شعرنا عند محمود صفوت الساعاتي وعلى أبي النصر وعبدالله فكرى وعلى الليثى وعبد الله نديم وعائشة التيمورية، غير أنهم

لم يتخلصوا تماماً من البديعيات والمحمّسات والتضمينات ، إنما الذى تخلص من ذلك كله هو البارودى ، وهو يُعدّ الرائد المثالى لهذه الحركة ، إذ اشترك فى الثورة العرابية ، وبعبارة أخرى أسهم فى مطالب الحرية القومية وما كان يبتغيه المصريون من معيشة سياسية وعسكرية كريمة . وإذا أخذنا ندرس شعره وجدناه يتخذ الشعراء العباسيين ومن سبقوهم نماذج يقلدهم ويعارضهم ، ولكن ليست المعارضة التى تلغى شخصيته ، فهو يصور فى شعره الحروب التركية الروسية التى شارك فيها ، ويصور حياته الخاصة ومُتعه قبل منفاه ، كما يصور آلامه وهوموه فى المتن .

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

وبهذا كله يعد البارودى رائد شعرنا الحديث ، فقد أنقذه من عثرة الأساليب الركيكة ، وردّ إليه الحياة والروح ، حياة نفسه وروح عصره وقومه فى الفترة التى عاش فيها ، إذ جعله متنفساً حقيقياً لعواطفه ومشاعر أمته وما ألم به وبها من أحداث وخطوب .

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

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

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

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

فأذاع بهذا الكتاب صورة النماذج الفنية الطبيعية في الشعر القديم ، وأشاد بالبارودي إشادة واسعة ، فأنشد طائفة من قصائده ، وخاصة تلك التي نظمها معارضة للشعراء العباسيين ، وحاول أن يظهر تفوقه على من عارضهم بما اختص به من ميزات

وسمات فنية . وبذلك هياً أذهان الشعراء وأعدّها لطريقة البارودي الجديدة التي لم تكن نقضاً للقصيدة العباسية القديمة، وإنما كانت نهضة وإحياء ورجوعاً بالشعر إلى صياغته الطبيعية الحرة التي تستمد جمالها من جزالة الأسلوب ورسانيته . وأُعجِبَ بذلك الشباب الناشئ من الشعراء وعلى رأسهم شوقي وحافظ، وامتد ذلك إلى من هاجروا إلى مصر من السوريين واللبنانيين ، بل امتد إلى إخوانهم في الشام ، فقد جاءنا خليل مطران أواخر القرن يحمل في حقائبه نفس الأسلوب ونفس الصياغة .

وهؤلاء الشعراء الثلاثة هم خير من اضطلّعوا بهذه النهضة التي بدأها البارودي ، فقد عكفوا على قراءة شعره وقراءة الشعر العباسي ونماذجه المثلّي ، وما زالوا يتزودون من هذه الينابيع ، حتى استقامت لهم أساليبهم . ومن ثم سحاهم الجيل الذي خلفهم محافظين ، وهم ليسوا محافظين بالمعنى السيئ الذي يصبح فيه الشاعر نسخة مكررة لمن سبقه ، أو يصبح طبق الأصول التي يطّلع عليها بدون حذف أو تغيير . فتلك مرتبة عقيمة ، وهي نفسها التي زهد فيها هؤلاء الشعراء ، وانصرفوا عنها بقدر ما وسعته جهودهم .

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

ومن غير شك هم من حيث المادة محافظون ، إذ كانوا يرسمون هذا المثلّ الذي ضربه البارودي ، مثلّ الاحتفاظ بجزالة الأسلوب ورسانيته . أما بعد ذلك فهم يفرضون ثقافتهم وعصورهم على شعرهم وما ينظمون منه . فهي طبقة كانت تلتأم ملائمة شديدة بين القديم والجديد ، بين الأسلوب العربي وبين الثقافة وروح العصر .

وهذا واضح في شعر كل منهم ، وارجع إلى ديوان خليل مطران فسترى الصياغة العربية الفخمة ، وسترى هذه الصياغة لا تستعصي على أن تحمل إليك زاداً بل ضوءاً وقبساً من الآداب الغربية ، فإنه بثّ في قصائده الغنائية روحاً

وجدانية تشبه من بعض الوجوه روح الشعر الغربي عند أصحاب المتزج المعروف بالرومانسية ، ففي شعره وجدانية قوية ، وهي وجدانية شاكية تفيض حزناً وألماً ، وهو يعكسها على ما حوله في الطبيعة ، فيجعلها بجزئياتها وكتلياتها صدى لأحاسيسه . ثم هو ينزع إلى صورة جديدة غير مألوقة لنا في شعرنا القديم ، إذ يطيل في بعض قصائده ، ولا يجعلها خواطر وجدانية متناثرة ، بل يجعلها قصة على طريقة الغربيين . وبذلك كان من أوائل من ثبتوا النزعة القصصية أو الدرامية في شعرنا . وهو لا يندفع في ذلك بأسلوب جديد ، وإنما بنفس الأسلوب ونفس المادة التي كان ينظم بها أسلافنا شعرهم .

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

هَمَّتِ الْفُلُكُ واحْتَوَاهَا الْمَاءُ      وَحَدَّاهَا بِمَنْ تَقِيلُ الرَّجَاءُ

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

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

والمهم أن هؤلاء الشعراء الثلاثة حافظوا محافظة دقيقة على صورة القصيدة

العربية ، ويتضح عندهم تأثير المطبعة وانتشار التعليم وظهور الصحف ، وما نتج عن ذلك من تحول الشعر إلى دوائر الشعب بعد أن كان مقصوراً على الطبقة العليا من الأمراء ومن حولهم من المثقفين .

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

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

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

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

وعلى العموم أخذ الشعر يسهل ، حتى يقرب من أذهان العامة ، وحتى لا يجردوا فيه عمراً ولا مشقة ، ويمكن أن نلاحظ من هذه الناحية أن شعرنا لم يسع عند أصحاب النهضة والإحياء إلى أن يتطور من الوجهة الفنية إلا في حدود ضيقة ، فلم يعد الاهتمام به من حيث الفن كما كان الشأن في العصر العباسي حين أحدث الشعراء في شعرهم اتجاهات ومذاهب فنية جديدة ، إذ كانوا يقصلون إلى التجويد الفني من حيث هو ، لأنهم يخاطبون طبقات راقية ، وهي طبقات كانت تحرص على هذا التجويد ، والشاعر يريد أن يظفر بإعجابها ، فجوّد في ألفاظه ومعانيه ، واخترع أوزاناً جديدة ، وسعى إلى التطور بشعره من حيث الشكل والموضوع ، فأنشأ أوزاناً قصيرة تلائم الموسيقى والغناء ، وعبر عن حياته المترفة في مجونه وعن حياته العقلية الراقية في استعارته لبعض الأفكار الفلسفية على نحو ما هو معروف عند ابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء .

أما عند أصحاب النهضة والإحياء فقد تحول الشعر إلى الشعب ولم يعد مقصوراً على فئة بعينها لا من الأمراء ولا من بطانهم ، بل إن أمراء الجدد كانوا يهتمون بالشعب وبرضاه تحت تأثير ما أصاب حياتنا من تطور عن طريق الأفكار الديمقراطية وما عرفناه من فكرة حقوق الشعب السياسية وما يمثّلها .

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

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

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

ورجع شعرنا إلى هذه السيرة القديمة ، فالشاعر لا تهمة نفسه بقدر ما تهمة الجماعة التي أخذ ينطق باسمها . وإذا كان الشعراء الجاهليون يتقسمون فيما

بينهم من حيث مقدار هذا الاهتمام ومدى تعبيرهم عن قبائلهم ، فمنهم من يفنى في قبيلته فناء تاماً ، ومنهم من يقتصد في هذا الفناء ويعطى فسحة في شعره لنفسه وأحاسيسه ، على نحو ما نعرف من جهة عند عمرو بن كلثوم التغلبي في معلقته ومن جهة ثانية عند طرفة في معلقته أيضاً، فإن شعراء الإحياء انقسموا على هذه الشاكلة ، منهم من فنى فناء تاماً في الجماعة أو كاد مثل عمرو بن كلثوم ، وخير من يصور ذلك شوقي ، إذ فنى في جمهوره ، حتى لم يعد لحياته الشخصية أى اتضاح في دواوينه إلا بعض خيوط قليلة تظهر في بعض الأطراف ، وحتى صحَّ أن يسمى شاعراً غَيْرِيّاً، فهو في شعره ودواوينه لا يتحدث عن نفسه وأهوائه ، وإنما يتحدث عن غيره ، عن عباس صاحب القصر ، أو عن الجمهور وعواطفه ، وهو حتى في مدائحه لعباس إنما يتحدث عن الجمهور نفسه وما يريده من صاحب القصر في توجيه حياته .

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

وكان حافظ أقرب إلى شوقي منه إلى خليل مطران ، فهو مرآة للجماعة

المصرية ترى فيه نفسها وأهواءها وكل ما اضطربت فيه من وجوه إصلاح في الدين والسياسة والاجتماع ، بل لعله كان يشعر بذلك أكثر مما كان يشعر به شوقي ، فقد نشأ فرداً من أفراد الشعب ، فصور عواطفه تصويراً بارعاً . ومع ذلك كان مرآة لنفسه ، فشره كما يصور البيئة التي يتنفس فيها بصور شكواه وآلامه وحمومه وكل ما اضطرب فيه من بؤس وشقاء ، وأيضاً فإنه يصور مزاجه ودعايته المعروفة وما كان يقبل عليه من خمر ولهو . وهو لذلك كله شاعر ذاتي غيرى في نفس الوقت ، فيه من ملامح العباسيين ومن ملامح الجاهليين .

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

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

مصلح ديبى عرفه الشرق الإسلامى الحديث .

وإختلطت بهذه المبادئ مبادئ الحماسة الوطنية التى سرعان ما تطورت إلى ررة اندلع لهيبها فى عهد توفيق . وانطفأ اللمب ، ولكن لم تنطفىء المبادئ ، أو لم تنطفىء الروح الوطنية فى نفوس المصريين ، فسرعان ما عادت الصحف فى عهد عباس الثانى إلى سابق حماسها قبل الثورة، وأنشأ مصطفى كامل صحيفة اللواء ولم يلبث أن أنشأ الحزب الوطنى ، وعمت حينئذ نزعة إلى الإصلاح الاجتماعى وإنقاذ مصر من كل تدهور فيها وكل ضعف سياسى أو ثقافى أو خلقى ، وتمثّل هذه النزعة صحيفة « الجريدة » التى كانت لسان حزب الأمة ، والتى كان محررها لطفى السيد .

وشعر شوقى وحافظ بصور هذا كله تصويراً بارعاً ، وهما إنما يصوران فى شعرهما الجماعة المصرية ويجلوان ما كانت تستشعره من عواطف دينية وإسلامية نحو الدين نفسه ونحو تركيا ممثّلة ، وكانت تقترن بذلك عواطف قومية نحو العرب أصحاب هذا الدين ولغته ، فأمجادهم هى نفس أمجاده ، بل رأينا هذه العواطف تتسع إلى ما يمكن أن نسميه عواطف شرقية .

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

واقراً فى ديوان شوقى فستجد صفحات كثيرة فى الخلافة العثمانية ، فهو لا يكاد يترك مناسبة من المناسبات دون أن ينظم فيها شعراً ، ينظم فيها حين تنتصر وحين تنهزم ، وحين تقوم ثورة وحين يؤسس دستور ، وحين يزور عباس الآستانة ويزورها معه . وستجد صفحات أخرى للإسلام ورسوله الكريم على نحو ما ترى فى قصيدته المشهورة التى يعارض بها البوصيرى فى بردته ، والتى

يدعو فيها المسلمين إلى النهوض من كبوتهم . وسترى عنده صفحات كثيرة في الإشادة بالعرب والعروبة ، وخاصة في أواخر حياته ، إذ تحول ثائراً مع كل بلد عربي يثور ضد المستعمرين ، وقصائده في دمشق وثوراتها تدور على كل لسان . وشعره من هذه الناحية يُعدُّ إرهاباً مصرياً طريفاً لفكرة الجامعة العربية التي خرجت إلى الوجود بعد عصره . وهو مثل حافظ كان يتغنى بالشرق والشرقيين .

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

وكذلك الشأن في شعرهما الوطني الحماسي ، فهما إنما ينظمانه تلبية للجمهور وتعبيراً عن الثورة المضطربة في نفسه . وكان حافظ - بحكم نشأته في الشعب - أسبق من شوقي إلى هذا الشعر فقد اندفع إليه منذ قامت حركة مصطفى كامل الوطنية ، أما شوقي فكان يلم به إلاماً ، حتى إذا نُنِيَ وعاد بعد الحرب الأولى في هذا القرن اندفع في نفس الاتجاه ، وكاد يتفوق على حافظ فيه ، تعينه في ذلك مواهبه الفنية النادرة .

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

ومن الدعوات الاجتماعية التي كان لها صدى واسع في أوائل القرن دعوة قاسم أمين إلى النهوض بالمرأة ، فقد دعا إلى تحريرها وسفورها ، حتى تأخذ حقها في الحياة ، وحتى تكون مثل المرأة الغربية المتحررة رقيماً ونهوضاً . ولم يكن الشعب يستجيب إلى هذه الدعوة أولاً وتابعه شاعراه ، ولكن مع مضي الزمن أخذ

الشعب يطمئن إلى الدعوة فاطمأن الشعراء وتغنياً بهضة المرأة والعناية بتعليمها  
وتثقيفها ، وفي ذلك يقول حافظ بيته المشهور :

الأمُّ مدرسةٌ إذا أعددتها      أعددت شعباً طيبَ الأعراقِ

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

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

وليس من ريب في أن هذا كله كان تجديداً ونهضة واسعة في شعرنا ،  
فإن الشاعر لم يعد يُعنى فيه بنفسه وإنما أصبح يعنى بالشعب وتصوير عواطفه  
وأهوائه . ووقفنا عند هذين الشعراء ليس معناه أن الجوا كان خالياً لهما ،  
ولم يكن عندنا في عصرهما شاعر ينحو هذا المنحى الشعبي ، فقد كان هناك  
كثيرون يسرون في نفس الاتجاه من مثل إسماعيل صبرى ومصطفى صادق  
الرافعي وأحمد محرم : ولم يكن صبرى مكثرأ ، وقد نحى منحى وجدانياً في  
شعره ، ولكن من حين إلى حين تلقانا عنده قصائد تفيض بالوطنية وتمجيد  
معاني القومية ومجاهدة الاستعمار والمستعمرين . وقد عنى الرافعي في الشطر الأول  
من حياته بالشعر ، وأخرج فيه ديواناً مؤلفاً من ثلاثة أجزاء ، وهو فيه يتوجع  
لمصر وطنه إزاء الإنجليز الغاصبين وما يتزاون بها من كوارث مستثيراً في  
المصريين حميتهم الإسلامية والعربية ، ولا يزال يحرك هم مواطنيه للتخلص من  
قهر الظالمين ومن بعض العيوب الاجتماعية التي تقف عائقاً في سبيل النهوض .  
وبنفس العبارات الصادرة من أعماق النفس والفؤاد تغنى أحمد محرم في ديوانه  
مردداً أناشيد الحرية ومحاولاً بكل جهده أن يبعث قومه على مقاومة الإنجليز ، فهم

أصل الداء وأصل كل بلاء . وعلى الدرب نفسه يلقانا أحمد الكاشف  
 ومحمد عبد المطلب ، وغيرهما كثير . وجميعهم كانوا يحتذون على نماذج  
 البارودي ومدرسته في شعرها الوطني والاجتماعي من ناحية وفيما اتخذته لنفسها  
 من الإطار التقليدي وخصائصه في الجزالة ومتانة الأسلوب . وقد أصدر على  
 الغياي في سنة ١٩١٠ ديواناً سماه « وطنيتي » وهو فيه نثر ثورة عارمة على  
 الإنجليز وعباس والأسرة العلوية ، ومن أجل ذلك حوكم وكان غائباً عن وطنه .  
 فلم يرجع إليه إلا في سنة متأخرة، سنة ١٩٣٧ ، وهو في ديوانه يتأثر متأثراً  
 واسعاً بمبادئ العدالة والحرية ويعلن الجهاد على ظلم الحاكمين . غير  
 أن الغياي وغيره من الشعراء الذين عاصروا شوقي وحافظاً لم يكونوا من قوة  
 الشعر بحيث يثبتون لهدين الشعارين اللذين تغنيا غناء عذباً جميلاً بأحاسيس  
 الشعب وآماله .

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

على كل حال خطا شعراء النهضة والإحياء وعلى رأسهم حافظ وشوقي بشعرنا  
 خطوات واسعة ، فهم من جهة حافظوا له على تقاليد العباسية القديمة في الوزن  
 والصياغة ، وهم من جهة ثانية عبّروا به عن مشاعرنا وعواطفنا ، وبعبارة أخرى  
 استأنفوا لشعرنا حياته القديمة الحسنة ، وطوعوه ليؤدي حياتنا العامة أداءً دقيقاً .

وإن من الحق أن نذكر لأصحاب هذه الحركة أنهم أتاحوا لمصر مكانة  
 ممتازة في تاريخ الشعر العربي الحديث . فقد كانت الأقطار العربية في العصور  
 القديمة تتفوق علينا ، تفوقت الحجاز والعراق في العصر الأموي ، وظلت العراق

متفوقة في العصر العباسي ، وتفوقت الشام في عصر سيف الدولة ، وتفوقت الأندلس في عصر ملوك الطوائف ، وكان حظنا من التفوق في هذه العصور ضعيفاً ، ولم نستطع أن نحقق لأنفسنا تفوقاً قوياً وامتيازاً في العصر الفاطمي وما تلاه من عصور ، فشعراؤنا كانوا دائماً من درجة وسطى ، ولم تكن لهم أجنحة متينة يستطيعون بها أن يحلقوا في سماوات الشعر العليا .

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

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

ولسنا نقول ذلك متأثرين بفكرة قومية أو فكرة وطنية ، وإنما نقوله للحق والتاريخ ، فقد سبقنا في القرن الماضي الأقطار العربية إلى استئناف حياة أدبية وعقلية نشيطة ، وإن أخذت بعد ذلك هذه الأقطار تراحمنا وتُسهم معنا في هذه الحياة ، فالذي لاشك فيه أننا كنا السابقين وأن مصر احتلت زعامة النهضة الأدبية بين العرب في هذه الحقب التي كان يصدق فيها البارودي وحافظ وشوقي .  
فإليهم يُردُّ هذا الفضل العظيم .

## جيل جديد

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

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

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

ورؤادُ هذا الجيل هم عبد الرحمن شكرى ثم المازنى والعقاد ، وقد تخرج الأولان فى مدرسة المعلمين العليا ، ولم يتخرج العقاد فى مدرسة المعلمين ، ولكنه

حقق لنفسه ثقفاً أصيلاً باللغة الإنجليزية وما أنتجته قرائح الشعراء والنقاد فيها . ولم يلبث الثلاثة أن ألفوا مدرسة شعرية رائعة بثّت روحاً جديدة في شعرنا الغنائى ودفعته قُدماً نحو تطور واسع .

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

وهذه النزعة الذاتية تقترن بتشاؤم حاد ، فالحياة تستغرقها الآلام ، والبشرية يتقاذفها متاعس لا عِداد لها ولا حصر ، وشكرى يصور ذلك في حزن عميق ، بحيث لو أمكن أن نعطي شعره لوناً لقلنا إنه شعر قائم ، فهو شعر يُجَلَّلُ بالسواد وبالكآبة .

وقد نجد عند بعض الشعراء العباسيين أمثال ابن الرومى وأبى العلاء شياً من أصول هذه النزعة ، ولكن شكرى إنما استمدها في الأغلب من شعراء الإنجليز في القرن التاسع عشر الذين نزعوا بشعرهم هذا المنزع المعروف في آدابهم وآداب الفرنسيين باسم « الرومانسية » . فقد عمَّ بعد الثورة الفرنسية واكتساب الأفراد في أوروبا لحقوقهم السياسية منزع ذاتى ، إذ آمن الفرد بشخصيته وانطلق يصورها ويصور أحاسيسها ومشاعرها .

وتنادى الشعراء الغربيون في أثناء ذلك بنبذ الآداب الإغريقية واللاتينية التي كانت تسيطر على حياة الأدباء والشعراء في العصور الكلاسيكية السابقة، والاستمداد من أنفسهم ومن الكون المنبسط حولهم . فظهر عندهم هذا الضرب من الشعر الغنائى الرومانسى الذى يسعى إلى تحقيق الفرد وتحقيق وجوده بما يصور من بواعثه النفسية وما يجلو من معانى الطبيعة من حوله . ومن الغريب

أنهم حين اتجهوا هذه الوجهة فاض الألم على قلوبهم ونفوسهم ، ففدا شعرهم حزناً قائماً . ويفسر لنا الشعر الفرنسى الرومانسى بواعث ذلك أوضح تفسير ، فإن الشباب الفرنسى خرج من الثورة كئيباً ، إذ لم يستطع نابليون أن يحقق له أحلامه فى إمبراطورية ضخمة ، بل لقد هُزم وهزمت فرنسا شر هزيمة . ففسر هذا الشعور الحزين عند الشعراء الفرنسيين ، وتجاوزهم إلى شعراء إنجلترا وغيرها من البلاد الأوروبية بحيث أصبح كأنه داء العصر ، فهو يصيب كل شاعر هناك ، كأنه وباء ، بل إن الشعراء يقصدون إليه ويترامون عليه ترى الفراش على النار . ومن هذا الوباء أصاب شكرى وزميليه الداء ، وتصادف أن مصر كانت تجتاز دورة مريضة تهيء لانتشار هذا الداء بين أفرادها وشعرائها ، إذفتحو عيونهم فى أول هذا القرن على الاحتلال الإنجليزى البغيض ورأوا أقدام العدو تدوس نثرى الوطن وأمجاده ، وأحسوا كأنهم يقفون على أطلال هذه الأجداد ، فقد ضاعت أحلام أسلافهم فى تكوين دولة مصرية حرّة على يد محمد على وقواده ، بل لقد ضاعت أحلام هؤلاء الأسلاف فى محمد على نفسه وأبنائه الذين حاولوا أن يذلّوهم ، ولم يردوا إليهم حقوقهم السياسية كاملة ، بل لقد استعانوا بالمحتل الأجنبى فى إذلالهم .

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

فكان طبيعياً لذلك أن يستغرق مترع الرومانسية الأوروبية شعراء هذا الجيل الذى تعمق فى قراءة آداب القوم ، فأعجبه هذا اللون الغنائى الدائق الذى

يصور خواجه ، وكأنه ينبع من ذات نفسه ، وتقدم شكرى فاندمج فيه وتبعه صاحبا .

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

وانطلق شكرى فى إثر هذه الدعوة ينظم شعره وتجربته الجديدة : فليس هناك ما يسمى صياغة شعرية ثابتة ، وإن ما صنعه البارودى وأصحاب الإحياء من المحافظة على مادة الشعر القديم ليس هو الخير ، بل الخير أن لا تستأثرنا هذه المادة وما يرتبط بها من صيغ الشعر العربى المحفوظة ، وأن نتيح لشعرنا مادة أوسع ، هى مادة اللغة كلها فليس فيها شعرى وغير شعرى ، بل هى كلها ذات قابلية واحدة من حيث الشعر وأساليبه . ولم يقل شكرى ذلك صراحة ، ولكن ديوانه يشهد به ، إذ لم يتقيد بالنمط الذى نعرفه للشعر العربى ، والذى بعثه وأحياه البارودى وحافظ وشوقى .

وأكثرُ من ذلك لقد فكر أصحاب هذا المترع الرومانسى فى الأوزان ورأوا أن يجددوا فيها فنوناً من التجديد ، فأخذ شكرى يحدد فى قوافيه ، واستخدم الشعر الدورى الذى تتغير القافية فى كل بيتين منه ، وحاول أن يستخلم ضرباً جديداً من الشعر يعرف عند الغربيين باسم الشعر المرسل ، وفيه يتقيد الشاعر بالوزن ولكنه لا يتقيد بالقوافى ، فلكل بيت قافيته أو لكل بيت نهايته .

وبذلك كله كان ديوان « ضوء الفجر » ثورة على شعرنا القديم والحديث سواء من حيث الموضوع والمترع أو من حيث اللغة والقوافى ، فالشاعر يريد أن يحطم كل السدود التى تقف أمامه فى الصياغة والقافية ، كما يريد أن يثبت اتجاهها جديداً فى تصوير الخواجج النفسية . ولكن ينبغى أن لا نبالغ فنظن أن شكرى انفصل انفصالا تاماً عن معانى شعرنا القديم ، بل مستظل هذه الحركة

الجديدة تستمد من هذا الشعر ، ولكن في حدود دعوتها الحديثة ، وبدون أن تغير اتجاهها إلى الآداب الغربية واستيحاء نماذجها ، حتى تضاعف حياتها الأدبية وتنمى ملكاتها الشعرية . ونشر شكرى بعد ديوانه الأول ستة دواوين لم ينحرف فيها عن هذه الغاية وأصدائها النفسية والعقلية .

وسار في نفس الطريق المازنى والعقاد ، وكانا ناقدين كما كانا شاعرين ، فأخذنا يكتبان في المذهب الجديد ويقارنان بينه وبين مذهب البارودى وتلاميذه ، وأخذنا يميلان على هذا المذهب الذى يحافظ على إطار الشعر العربى القديم حملات شعواء ، على حين يمجدان مذهبهما تمجيداً حاراً . وخير ما يصور هذا التمجيد مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى الذى نشره فى سنة ١٩١٣ وفيها يقول : « اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثانى من ديوان شكرى ، فيتلقون صفحات جمعت من الشعر أفانين ، ويرون فى هذه الصفحات نظرة المتدبر وسجدة العابد ولحمة العاشق وزفرة المتوجع وصيحة الغاضب ودمعة الحزين وابتسامة السخر وبشاشة الرضا وعبوسة السخط وفتور اليأس وحرارة الرجاء . . إن شعر شكرى لا ينحدر انحدار السيل فى شدة وحنن وانصباب ، ولكنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسعة وسكون » .

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

ولم يلبث المازنى أن أخرج الجزء الأول من ديوانه ، وقدم له العقاد فصور طريقته الجديدة ، وكيف أنها تقوم على وصف آلام الإنسانية والتعبير عن أناتها وأحزانها ، حتى ليصبح الشعر زفرات وعبرات . ووقف وقفة طويلة عند فكرة التجديد فى القوافى ، وأطال القول فيمن ينزعون منزع القدماء . ولم يرتض الجديد الذى كان يردده شوقى وحافظ من تصويرهما لحياتنا العامة ومن وصفهما للمستحدثات

والخترعات . وقال إن أمثال هذين الشاعرين لا يمتازون في سىء عن القدماء ، ورماهما كما رى أضرابهما بأنهم جميعاً غير صادقين فيما يعبرون عنه ، إذ يعبرون عن معان لا يؤمنون بها ، فيمدحون من يحتقرونه وبين أنفسهم ويهجون من يحرمونه !

ودأتما نجد عند العقاد والمازني هذا الصوت المزرى على صنيع حافظ وشوقي وغيرهما من مدرسة الإحياء، وفيهم يقول المازني في مقال نشره بصحيفة الجريدة سنة ١٩١٢ : « إن الناظر في شعر هذا العصر يجد كلاماً منسجماً وأسلوباً رائعاً ولفظاً شائقاً وشياً حسناً وديباجة مليحة وجودة في الحلبك وصحة في السبك ودقة في المسلك ولطفاً في التخيل . وهذا كله شىء حسن جميل ما لحسنه نهاية ، فإذا أراد شخصية الشاعر أخطأها ولم يجدها أوروح العصر لم يكذب بحسبها ، وذلك لأن شعراءنا وإن كانوا لا يزالون يأتون في شعرهم بالبيت النادر والمثل السائر والقلادة المروية والفريدة العبقرية ، غير أنهم لا يلجون المعاني الحديثة في كلامهم ، ولا يزفون أفكار الأغراض فيما يحوكون من الأشعار . بل لا تزال لهم التفاتة إلى الشعر القديم يسرقون منه ويغيرون عليه ، أو ينحون نحوه ويقتاسون به . »

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

وكتب في سنة ١٩١٤ مقالات متعاقبة في صحيفة « عكاظ » انتقد فيها حافظاً نقداً مرّاً ، وقد جمعت ونشرت فيما بعد باسم « شعر حافظ » وهو فيها يقارن مقارنة واسعة بين شعره وشعر شكسبير . ويلاحظ أن شعر الأخير يمتاز بفضيلة الصدق في الإحساس وتصوير مكن البشرية وآلامها وآمالها ومخاوفها فهو

شعر جديد ، هو نجوى الفؤاد وحديث القلب والنفس ، وهو لذلك شعر مطبوع لا تكلف فيه ولا تصنع ، أما شعر حافظ ف شعر مصنوع لا يمت إلى النفس التي تنشده بوشائج صحيحة ، إنما هو شعر سياسي أو صحفي ، شعر مناسبات يومية طارئة ، شعر شاعر ضعيف أو قاصر لا يستطيع أن يستلهم في شعره ما في الكون من حق وجمال . شعر لا يصور صاحبه ولا يشف عما في نفسه من أحاسيس وعواطف . وهو لذلك شعر غير صادق ، إنما هو شعر كاذب يقوم على المبالغة والتحويل والخروج عن الحد المعقول . ويتأدى المازني فيتحدث عن بعض أخطاء حافظ اللغوية كما يتحدث عن سرقاته ، وهو في ذلك لا يختلف في شيء عن نقادنا القدماء الذين لم يكونوا يقيسون الشعراء بمقاييس نقدية عامة ، إنما كانوا يتسقطون أخطاءهم اللفظية ويفتحون فصولاً واسعة لسرقاتهم . وينبغي أن يعفو الناقد الحديث عن الأغلاط التي تندب عن الشاعر ، كما ينبغي أن لا يقف عند السرقات . ما دام الشاعر لا يدعى التجديد الكامل ، بل ما دام من ذوق حافظ ونظرائه الذين كانوا يستمدون من معاني القدماء وصياغاتهم ليضيفوا على شعرهم جلال الشعر القديم وجماله .

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

وحتى هذا التاريخ لا نسمع رأي المدرسة في شوقي ، غير أننا لا نتقدم إلى سنة ١٩٢١ حتى ينشر العقاد والمازني معاً كتاباً سمي « الديوان » وفيه يعقد العقاد فصلاً طويلاً في نقد شوقي يقول فيها :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّها ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .

وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبده ما رآه وسمعه وخالصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان وَكُنْدُكَ من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وبتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه .

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

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

ثم تعقّب شوقى بنقد تطبيقي لمجموعة من قصائده ، انتخب أكثرها من باب الرثاء . وهو باب تقليدى ، وشوقى لا يرتفع فيه ، لأن جمال شعره في موسيقاه وتصويره لا في أفكاره ، والرثاء من أهم الموضوعات الشعرية التى تحتاج شيئاً من التفكير العميق في فلسفة الموت والحياة ، وقد أظهر فيه بعض الشعراء القدماء من

مثل المتنبي وأبي العلاء براعة متقطعة النظير . وبذلك اختار له العقاد عامداً هذا الحصن الضعيف من حصون شعره ليسلط عليه سهام نقده . وأهم مرثية اتخذها غرضاً لسهامه مرثيته لمصطفى كامل ، فقد لاحظ عليها أنها تمتاز بأوصاف أربعة معيبة هي التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولع بالأعراض دون الجواهر . أما التفكك فأراد به عدم الالتحام بين الأبيات بحيث يمكن أن يغيّر نسقها وترتيبها دون أن يختل نظامها . والعقاد يستغل في ذلك طبيعة الشعر العربي وأن أبياته يستقل بعضها عن بعض ، وهي لذلك يمكن أن يغيّر نسقها في كل قصيدة من قصائده ، فإن كان ذلك عيباً فهو عيب عام في الشعر العربي جميعه منذالعصر الجاهلي حتى عصر شوقي ونظرائه . وكذلك الشأن في العيب الثاني وهو الإحالة أو المبالغة إلى درجة غير معقولة ، فإن معاني الشعر العربي بُنيت في كثير من جوانبها على الغلو إلى درجة الإفراط .

ويلتقى العقاد في العيب الثالث عيب التقليد بالمازني في نقده لحافظ ، بل إنه يلتقى به أيضاً في العيب الثاني ، ولم يقل شوقي وحافظ إنهما شتدّاً على الأصول القديمة للشعر العربي ، بل إن حركة النهضة التي ينضويان تحت لوائها كانت تسمى إلى الإبقاء على أصول الشعر العربي وقواعده والاحتفاظ بإطاره ، وخاصة في الموضوعات التقليدية مثل الرثاء .

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

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

وبما وقف عنده العقاد طويلاً أن القصيدة ينبغي أن تعدها وحدة عضوية ، فتكون جسداً واحداً ، ولا ينتقل الشاعر من فكرة إلى فكرة في غير نظام ،

وأيضاً لا بد أن يلتحم كل بيت بما قبله وبما بعده بحيث لا يستغنى البيت في تمام فهمه عن سابقه ولاحقه . وهي نظرية جديدة كان لمدرسته فضل إذاعتها وتطبيقها إلى حد ما على نماذجها ، وقد استمدتها مما قرأت في نماذج الغربيين وقصائدهم . وليس هذا كل ما للعقاد في نقد شوقي فقد عاد إلى نقده في مجلة البلاغ الأسبوعي ، وجمع هذه المقالات فيما بعد ونظّمها في كتابه « ساعات بين الكتب » . وهو في هذه المقالات لا ينقد قصائد لشوقي بعينها ، بل يتحدث عن شعره من وجهة عامة ، وقد هاجم ما ينظمه في الأحداث والمخترعات مهاجمة مرة .

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

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

وقضت هذه المعركة على الشاعرين جميعاً فإن المازني انصرف عن الشعر إلى السياسة والصحافة ، وهجر شكري في إثره الميدان ، ولم يعد ينظم إلا نادراً . ومن غير شك كان ذلك خسارة كبرى في تاريخ شعرنا الحديث لأن كلاً من

الشاعرين كان يحسن صناعته ، ويقبل عليها عن فهم دقيق للشعر الغربي ، إذ كل منهما كان يأخذ نفسه بثقافة واسعة بالآداب الغربية ، وكل منهما كان واسع جوانب النفس والعقل ، وكل منهما استطاع أن يوجد فعلا تجربة جديدة في شعرنا صادرة عن نفس تنفعل بمشاهد الحس والخيال .

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

ويتضح ذلك في ديوانين هما : « هدية الكروان » و « عابر سبيل » ، أما الأول فنظم أكثر قصائده في الكروان طائر مصر الذى يعطر أنفاس لياليها بتغريداته الشجية ، محلا لاختلاجات نفسه في أثناء سماعه وتأملات عقله . وكل من يقرأ في الآداب الإنجليزية يعرف قصيدة شللى في القُبيرة ، وما نشك في أن هذه القصيدة وما يماثلها هي التي أوحى للعقاد لا بنظم قصيدة واحدة في الكروان ، ولكن بنظم طائفة من القصائد . وهو لا يأخذ من شللى ولا غيره رقماً يضيفها إلى نسيج قصائده ، بل يكتفى بالإيجاء والإلهام من بعيد .

أما الديوان الثانى « عابر سبيل » فهو تجربة من نوع جديد عُرف عند الغربيين في هذا القرن ، إذ ولى بعض الشعراء وجوههم إلى حياتهم الحاضرة ، ولكن لا إلى الحب ولا إلى الطبيعة ، بل إلى الموضوعات اليومية التى قد تبدو تافهة . ولا يلبث عقل الشاعر ، بل لا تلبث نفسه أن تتجاوب معها ، وتستخرج منها أصداء شعورية كثيرة ، فإذا الشئ العادى التافه يتحول شعراً : وإذا كل ما فى الطريق صالح لأن يكون نبعاً لقصيدة طريفة . وعرف العقاد هذا الاتجاه فى الشعر الغربى الحديث ، فلم يلبث أن حاوله فى شعرنا ، ومدَّ عصاً شاعريته إلى ما حوله من « كواء الثياب » وغير كواء الثياب ، وسوى من ذلك هذا الديوان

الذى يحمل اسمه مدلوله ومعناه .

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

فهم لم ينفصلوا ولم يستقلوا تماماً عن شعرنا القديم ، بل إننا نستطيع أن نعيّن لهم قصائد كثيرة استلهموا فيها ما أنتجته قرائح القدماء . فضلاً عما يلتقون معهم فيه من معان وأفكار . وليس هذا عيباً في المدرسة ، بل هو حسنة كبرى لها ، فإنها بذلك تدخل في مجرى حياتنا الأدبية بقوة . وتصبح تياراً نافذاً عاملاً فيه ، تياراً فيه من روحنا وحياتنا ، ومن إلهامات الغرب وقراءة آثاره . فهم شوقيون غربيون ، بل هم مصريون عبروا عن روح عصرهم المتشائمة تعبيراً قوياً ، وطبعوا هذا التعبير بطوابع ثقافتنا الحديثة وكل ما اكتسبه عقلنا المصرى من رقى .

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

## جماعة أبولو

لا نصل إلى العقد الثالث من هذا القرن حتى يكثُر عندنا الشعراء كثرة مفرطة ، فقد اتسع التعليم وانتشرت الثقافة ، وبدأ أن كل شيء في مصر يستعيد حياته نشيطة خصبة ، فقد نلنا تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ورُدَّت إلينا حريتنا فأنشأنا البرلمان ، وحررنا المرأة ، وفتحت الجامعة المصرية أبوابها للطلاب والطالبات ، وأخذنا في نهضتنا الحاضرة التي نستقبل ثمارها يوماً بعد يوم . فكان طبيعياً أن ينهض الشعر وأن يكثُر الشعراء ويكثُر ما تنتجه قرائحهم ، ولا نكاد نمضي في العقد الرابع حتى تتألف منهم « جماعة أبولو » وكان رائدها وقائدها وصاحب فكرتها والداعي لها أحمد زكي أبو شادي ، فألفها في سبتمبر سنة ١٩٣٢ وأسند رياستها إلى شوقي ولكن الموت عصفت به في أكتوبر من نفس السنة ، فقلد الرياسة خليل مطران ، وجعل نفسه كاتب سرها ، وأصدر مجلة باسمها ظلت حتى سنة ١٩٣٥ . وأوضح في العدد الأول من أعدادها فكرة الجمعية وغايتها ، ولماذا اختير لها هذا الاسم ، أما فكرتها فالسمو بالشعر ، وأما غايتها فالعناية بالشعراء وحياتهم المادية ، وأما اسمها فقد استعاروه من الميثولوجيا الإغريقية التي تزعم أن أبولو رب الشعر والموسيقى ، وكان هؤلاء الشعراء أرادوا أن يسموا أنفسهم باسم عالمي يشير إلى فنههم .

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

فهي جماعة تفقد التخطيط الفني منذ أول الأمر ، ليست كجماعة الجيل

الجديد السابقة التي حملت مذهباً أدبياً بعينه ضد شعراء النهضة، وظلت تدافع عنه آماداً طويلة، وتنتج تحت شعاره دواوين من ذوق معين ووجهة معينة. وقد ضمت هذه الجماعة شعراءنا الذين صدحوا بقصيدهم بعد ثورتنا الأولى في سنة ١٩١٩ من مثل إبراهيم ناجي وعلى محمود طه، وأخذت تشجع ناشئة الشعراء حينئذ بما تنشر في مجلتها من شعرهم مثل حسن الصيرفي ومصطفى السحرقي ومحمود أبي الوفا وعبد اللطيف النشار والمشمري ومحمود حسن إسماعيل ومختار الوكيل وصالح جودت وعبد الحميد الديب ومحمد عبد الغني حسن. ومن المحقق أن شعراء هذه الدورة أتيح لهم ما لم يتح لشعراء الدورتين السابقتين، فقد ازداد اتصالنا بالآداب الغربية عن طريق الجامعة وطريق كتابات الجيل الجديد وما أذاعه طه حسين وهيكمل والعقاد والمازني من آراء جديدة في الأدب والشعر.

وقد خرجت مجلات كثيرة على رأسها مجلة أهولو عُنيت عناية واسعة بالأدب، فتارة يكتب الكتّابُ الفصولَ الطوال في حقائقه وقيمه، وتارة يترجمون لكبار الشعراء الغربيين، ويوضحون مذاهبهم، ويتقلون بعض نماذجهم. وقد وضعوا تحت أعين الشباب المذاهب الأدبية عند الغربيين وصوروا اتجاهاتها تصويراً دقيقاً.

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

ولم يكن أمام شعراء الجيلين السابقين نماذج أدبية محلية معينة المدلول، فأصحاب الإحياء اقترحوا نموذجهم لأول مرة، وكذلك شعراء الجيل الجديد، أما هم فكان أمامهم هذان النموذجان، وجاءهم نموذج عربي ثالث من شعراء العرب الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية، مثل جبران وإيليا أبي ماضي ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة، وهو نموذج يستلهم - في كثير من جوانبه - المترع الرومانسي الغربي، ولكن على طريقة أخرى تخالف طريقة جيلنا

الحديد ، إذ يكثر هؤلاء الشعراء المهاجرون إلى أمريكا الشمالية من ذكر الطبيعة ووطنهم الذى فقدوه ، كما يكثر من تأمل واسع فى الحياة وشروها وآلامها العميقة ، وهو تأمل انتهى عند فريق منهم إلى نزعة صوفية وعند فريق آخر إلى نزعة فلسفية مضادة ، جعلته لا ينصرف عن الحياة وممتعها ، وكأنه يريد أن يعتق نفسه من آلام دنياه .

وليس هذا كل ما رأوه من نماذج عربية جديدة ، فإن لبنان اندفعت فى الأعوام الثلاثين الأخيرة إلى إحداث نموذجين من الشعر لا عهد للعربية بهما ، أما أولهما فيقترب من نموذج شعراء المهاجر إذ يستمد منهم ومن الشعر الرومانسى الغربى على نحو ما نجد عند إلياس أبى شبكة وانفعالاته أمام الحب والطبيعة . أما النموذج الثانى فنموذج جديد خالص ، يستوحى فيه أصحابه مذهباً عُرف عند شعراء فرنسا وأدائها باسم المذهب الرمزي ، وهو مذهب يقوم على الغموض ، فالأفكار فيه لا تؤدّى أداء واضحاً ، بل يكتنفها غير قليل من الإبهام ، مع العناية بالكلمات الشعرية ، حتى تضىء الظلام الذهني الذى تنشره نصف إضاءة ، على نحو ما نجد فى شعر سعيد عقل ويوسف غصوب .

وقد أحدثت هذه النماذج المختلفة وما رافقها من الاطلاع الواسع على الآداب الغربية ضرباً من الاختلاط فى نفوس نفر من شعرائنا، فإذا هو تتوزعه الاتجاهات والنزعات المختلفة ، وإذا شعره مجموعة من نماذج لا حصر لها . وخير من يمثل ذلك أحمد زكى أبو شادى — رائد جماعة أبولو — الذى يشبه شعره بدواوينه الكثيرة دائرة معارف شعرية، فبينما يسبح فى الحب والطبيعة والسماء إذا به ينزل إلى الأسواق والموالد ، وبينما يعتلى جبال الألب ويستوحى الميثولوجيا والأساطير الإغريقية إذا به يستوحى المركبات وطرق المواصلات الحديثة، وبينما يتحدث فى تاريخنا وآثارنا القديمة إذا به يتحدث عن الباعة فى الأسواق. وبينما يتجه اتجاهاً وطنياً أو قومياً إذا هو يتجه اتجاهاً فردياً أو عالمياً، وبينما يتكلم فى الإنسانيات والمثاليات إذا هو يهبط إلى سفح الحياة . فهو لا يستقر فى موضوع ولا فى اتجاه ، بل يجرى فى كل الأنحاء ، حتى فى

لغته ، فبينما يحافظ على الإطار التقليدي في بعض قصائده إذا هو يتخلى عنه في قصائد أخرى مستخدماً أسلوباً ضعيفاً يحشوه بكلمات عامية . ومن هنا كانت شخصيته في شعره مشتتة لا ضابط لها ولا نظام ، مع أنه كان مثقفاً ثقافة واسعة بالآداب الغربية ، ولكنه لم يستطع أن ينضوى تحت لواء مذهب من مذاهبها ، رغم نزعة الرومانسية ، وكان حياته الفنية كانت غائمة في عينه ، فلم يستطع تبيينها ، بل دار يبحث عنها في كل مكان .

وجرى في إثر أبي شادي بعض الشباب ، فلم يعيشوا في مذهب أدبي ينظمون فيه ، بل توزعتهم الاتجاهات المختلفة . وظل بجانبهم فريق يتمسكون بالإطار القديم ومنزع شعراء الإحياء . على أنه ينبغي أن نعود فنقيد هذا الكلام بعض التقييد ، فإنه يلاحظ أن موجة حادة من النزعة الرومانسية غلبت على شعرائنا حينئذ ، ولم يكن مبعثها اطلاعهم فقط على نماذج الجليل الجديد وشعراء المهاجر الأمريكي الشمالي وشعراء لبنان ، بل كان مبعثها الحقيقي أن مصر كانت تجتاز في تلك الفترة التي ظهرت فيها « جماعة أبولو » حلقة سوداء من حلقاتها التاريخية في العصر الحديث ، وهي حلقة فقد فيها الشعراء حرياتهم ، إذ تأمر الملك فؤاد ورئيس وزرائه صدق والإنجليز على حكم الشعب المصري بالحديد والنار ، حكماً لا يرعى فيه عهد ولا ذمة ، كُمنمت فيه الأفواه ووضعت الأغلال على العقول والقلوب . فكان طبيعياً أن ينطوى الشعراء على أنفسهم وأن يتجترأوا الألم والحزن ويعكسوها على ما حولهم من الطبيعة . فإذا هم رومانسيون في جمهورهم . وهي رومانسية تتضح أصداؤها في أشعارهم وفي نفس عنوانات دواوينهم ، فلأبي شادي « الشعلة » و « فوق العباب » ولإبراهيم ناجي « من وراء الغمام » ولعللى محمود طه « الملاح التائه » ولحسن الصيرفي « الألمان الضائعة » ولحمود أبي الوفا « الأنفاس المحترقة » .

ويحسن أن نقف قليلاً عند ناجي وعلى محمود طه ، إذ هما أكثر شعراء هذه الجماعة دويماً في أقطارنا العربية . أما ناجي فارتبط ارتباطاً شديداً بنفسه كما ارتبط

بالمترع الرومانسي الغربي الذي ارتبط به من قبله الجيل الجديد ، فشعره وجداني يصور نفسه وانفعالاته ، وهي نفس ظامئة دائماً إلى الحب ، بل هي نفس ملتاعة دائماً ، لأنها تُخفق في حبها . وهو لذلك يصرخ صرخات حادة هي صرخات الهزيمة ، وهي هزيمة تلقاه في كل جانب : في الحب والصداقة والعلاقات الاجتماعية . وربما كان ناجي الشاعر الوحيد بين شعراء هذه الدورة الذي التزم موقفاً بعينه ، وقد تكون معرفته الوثيقة بأداب الرومانسيين هي التي هيأت له ذلك ، فقد كان يعجب إعجاباً شديداً بهذا الاتجاه وظل ينميه . ومن أجل ذلك تتضح شخصيته في شعره تمام الوضوح يجمع ملامحها العاطفية وقساها الوجدانية ، وهي شخصية شاعر مجروح يئن دائماً ويشكو إفلات سعادته منه بصورة محزونة .

وأما على محمود طه فكان يعرف أطرافاً من الآداب الغربية ، ولكنه لم يكن يتعمقها ، إذ كان حظه من معرفة اللغات الأجنبية محدوداً . ومع أنه ترجم من الشعر الفرنسي بعض نماذجه الرومانسية إلا أن معرفته بهذا الشعر كانت ضئيلة ، ولذلك لم يستطع أن ينفذ إلى موقف معين يعيش فيه . وكل ما هناك أنه أُعجب بموسيقى شوق الرائعة ، وسمع أو عرف أن بعض الشعراء الفرنسيين يعنون عناية واسعة بانتخاب الكلمات الشعرية ذات الرنين ، فاستقر ذلك في نفسه .

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

## شعر الوجدان الجماعي

لا نصل إلى نهاية الحرب الثانية من هذا القرن حتى يزداد شعورنا بمحنة الاحتلال الإنجليزي وكوارثه ، فقد مضى في غلوائه ، يلغى حرياتنا إلغاء بما يقيم في ديارنا من حكومات تعلن الأحكام العرفية وتعنف بنا عنفاً متصلاً . وفي هذه الأثناء وفد علينا وباء الكوليرا ، ففتك بفقرائنا ، واشتدت الحياة ، واشتد فساد الحكم والطغيان . ونشبت معركتنا ، بل معركة العرب قاطبة ، مع إسرائيل . وبلغ السيل الزبى ، وبينما نحن نحتمل من الظلم ما يُطاق وما لا يُطاق إذا ثورتنا المحيدة تنبثق في ٢٣ من يولية سنة ١٩٥٢ وتبدأ زحفها ضد عناصر الطغيان والاستبداد والفساد ، وتأخذ في تحقيق العدالة الاجتماعية وتحقيق كل أحلامنا القومية ، فتتكشف عن صدر بلادنا غمة الاحتلال الإنجليزي ، وتُردُّ إلى العرب قواهم ، فتتوالى ثوراتهم على المستعمرين ، وتتوالى انتصاراتهم في كل مكان . ونؤمِّم قناة السويس ، فيندب الإنجليز والفرنسيون ، وتنوح معهم إسرائيل ، ويدبرون عدوَّ وأنهم الآثم ، وسرعان ما تدور عليهم الدوائر في بورسعيد ، فيؤلِّون على وجوههم يجرؤون ثياب الذل والعار . وتمضى ثورتنا في بناء مجتمعنا بناء سليماً قوامه تكافؤ الفرص أمام الجميع والإحساس العميق بوحدة العرب وقوميتهم العريقة ، وتمد سورية الشقيقة يدها العزيزة إلينا ، فنضمَّتها إلى صدورنا ، وتقوم جمهوريتنا العربية المتحدة .

وقد دفعت هذه الأحداث الخطيرة شعرنا إلى تطور واسع في مضمونه ، إذ اندفع الشعراء في أتون معركتنا مع المستعمرين يناضلون ويكافحون ، كما اندفعوا يصورون كل ما في روح جماعتنا العربية من قلق وطموح في سبيل تحقيق الحياة الحرة الكريمة . وارجع إلى ما نظمه شعراؤنا وشعراء البلاد العربية جميعاً منذ اندلاع ثورتنا فسترى الشعر كأنه وقود يريد به أصحابه أن يضرموا لهب النضال

مع الاستعمار الغاشم ، حتى يحويه من الأرض محوياً . وما أناشيدنا في بورسعيد  
ببعيدة . وإنما لتؤلف مجلداً ضخماً ، رعى شعراؤنا بسهامه المصمىة في وجوه  
القرصنة الأشرار .

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

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

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

ولا بد أن نشير هنا إلى أن المترع الرمزي الذى شاع في لبنان بين الحربين  
العالميتين شارك فيه شعراؤنا — مثلهم في ذلك مثل زملائهم في البلاد العربية —  
وإن كنا نلاحظ أن مشاركتهم لم تأخذ شكلا حاداً ، ولعل السبب في ذلك

إحساسهم العميق بأن هذا اللون الغامض من الشعر - إلى حد اللغز أحياناً - يخالف طبيعة شعرنا العربي الذي يعتمد في معانيه على الشفافية والوضوح . أما النزعة السريالية التي نجد لها أنصاراً في بعض البيئات العربية فإن شعراءنا قلما استجابوا إليها . ومعروف أن هذه النزعة نشأت في الغرب تحت تأثير الآراء الجديدة في علم النفس وما يقال عن الشعور أو اللاوعي . ونفس كلمة السريالية معناها ما فوق الواقعية ، ومن ثم كان الشعراء من أصحاب هذه النزعة يفسحون الطريق لإظهار مكبوتاتهم في صورة محمومة ، وهي صورة لا تلائم طابعنا ولا وثبتنا القومية العربية .

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

على أنه ينبغي أن نقف قليلاً عند صور من التجديد في شكل قصيدتنا المعاصرة ، وهي تنفرع فرعين : فرعاً يستند على تراثنا السابق وما حدث في منظوماته من تنوع في القوافي والأوزان على نحو ما نعرف في شعرنا المزدوج والموشحات والرباعيات ، وفرعاً ثانياً يستند على صور الشعر الغربي وما فيه من ألوان القافية المتعاقبة أو المتقابلة ، والشعر المرسل ، والشعر الحر .

ونزعم زعماً أن ما يستند على تجديد أسلافنا لا ينبو على أذواقنا ، لأنه لا يلغى القافية تماماً ، بل ينوع فيها ، حتى يخفى هذا الرتب الذي ينشأ من تكرار القافية الواحدة وتمائل النغم . غير أن فريقاً من الشعراء المعاصرين لم يكف بذلك ، فاندفع - على هدى ما قرأه عند الغربيين - إلى الانفكاك عن القافية ، وقد تكون الصورة التي تتعاقب فيها القوافي بحيث تتحد في البيت الأول والثالث وفي البيت الثاني والرابع وهكذا أقرب إلى ذوقنا ، لأنها تلتقي من بعض الوجوه مع صورة شعرنا المزدوج الذي تتعاقب فيه القافية في شطري كل بيت ، وفي الوقت نفسه تختلف من بيت إلى آخر . أما صورة الشعر المرسل الذي تلغى فيه القافية

إلغاء فإنه يخرج على ذوقنا جملة ، لأنه يحطم خاصة صوتية ألفناها وأصبح لها سلطان قوى على النفس العربية . وقد دعا إلى هذه الصورة كثيرون منذ أوائل القرن ، دعا إليها السيد توفيق البكرى فى قصيدته « ذات القوافى » وعبد الرحمن شكرى وجميل صدق الزهاوى وأحمد زكى أبو شادى ، غير أنها لم تصب النجاح المنشود .

وأما صورة الشعر الحر فإنها لا تتخفف فقط من القافية ، بل تتخفف أيضاً من أثقال العروض ، بحيث يمكن أن يتألف بيت من تفعيلة أو تفعيلتين ، وبيت ثان يليه من ثلاث تفعيلات أو أكثر ، وقد تحتوى المنظومة منه على تفاعيل من أوزان مختلفة . وشعراء المهاجر الأمريكى هم أول من صنعوا منظومات فى هذه الصورة الغربية وتأثرهم أبو شادى فى بعض أشعاره . وقد كثر من يصنعونها فى هذه الأيام بحجة أنها تقضى على الحشو ورتابة القوافى كما تقضى على التكرار . ونزعم زعماً أنها لن تعيش بيننا طويلاً إلا إذا دعمها أصحابها بقيم صوتية كثيرة تتلافى ما فقدته من أنغام القافية وتقابل الشطور ، لسبب بسيط ، هو أن شعرنا غنائى وهو لذلك يزخر بالأنغام ، وما كانت موسيقاه الغنية عيباً ، بل هى ميزته الكبرى بين أنواع الشعر فى العالم ، إذ تطرد الألحان فيه بصورة مضبوطة تؤثر فى الأعصاب وكأنها إيقاعات بلحوقة موسيقية يصل تأثيرها إلى سامعيها من جميع الجوانب والأركان .

والحق أن شعرنا ليس فى حاجة إلى أن نخضعه للشعر الغربى وصوره العروضية ، لأنه شعر كامل الأداء من الوجهة الموسيقية ، وكل محاولة لإخراجه عن صورته الخاصة من شأنها أن تنزل به عن مستواه النغمى . وحقاً أن الصور الغربية الجديدة تجعل النظم فيه أهون وأيسر ، غير أن هذا التيسير ليس مطلباً للشاعر الممتاز الذى يستطيع بملكاته تذييل كل صعوبة ، بل إن الصعوبة وخاصة فى القافية من شأنها أن ترهف حسه وتصلق قريحته وتضبط منظوماته بنقط ارتكاز ، تتيح للناس أن يحفظوا شعره ويرددوه . والقافية فى شعرنا ليست عبئاً ثقيلاً كما يُظن ، فإن لغتنا تمتاز بثروة لغوية كبيرة ، وما على الشاعر إلا أن يتزود زاداً وافراً منها ،

فإذا القافية في يده هينة . وأكبر دليل على ذلك أنها لم تستعص على شعرائنا البارعين طوال العصور الماضية ، بل إنها لم تستعص على شعرائنا المبدعين الذين نظموا في الشعر القصصى من أمثال سليمان البستاني الذى ترجم إلياذة هوميروس وشوقى الذى صنع مسرحيات مختلفة .

وأولى لشعرائنا أن يتركوا هذا التجديد فى إطار قصائدهم ، وأن يتجهوا — كما يصنعون فعلا — إلى التجديد فى المضمون ، وقد جددوا فى هذا المضمار كثيراً ، وإنه لحرى بهم أن يعنوا بالشعر القصصى والتمثيلى ، فيحدثوا كثيراً من تجاربهم فى هذين الاتجاهين الغربيين . ولا نشك فى أنهم نهضوا منذ أوائل هذا القرن بصنع محاولات قصصية بارعة ، لعل من خيرها محاولات خليل مطران ، وسنعرض لها فى ترجمته ، وكذلك محاولات أبى شادى . وقد نظم أحمد محرم السيرة النبوية شعراً وسماها بعض معاصريه « الإلياذة الإسلامية » غير أنها فى الحقيقة ضرب من الشعر التاريخى أو الشعر التعليمى الذى يُنظَّمُ فيه التاريخ وهى بذلك لاتعدُّ من الشعر القصصى الذى يخلق القصَّاص فيه مادة التاريخ خلقاً جديداً ، وهناك محاولات قصصية بديعة كثيرة فى هذه الأيام تستمد مادتها من التاريخ أو من حياتنا الاجتماعية الواقعة . على أنه يحسن أن نخص الشعر التمثيلى بكلمة مفردة .

## ٦

## الشعر التمثيلى

ظل التمثيل مجهولاً فى شعرنا حتى ظهر شوقى فأدخله فيه ، ولم يدخله فى أول حياته الأدبية إلا محاولةً قام بها فى أثناء بعثته فى فرنسا ، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائى إلا فى خاتمة حياته ، وهى تمثيلية « على بك الكبير » .

ويعود شوقى إلى مصر ، فيوظَّف فى القصر ويُسشغلُ عن هذا الفن الغربى الجديد الذى حلم بإدخاله إلى أدبنا ولغتنا فى فاتحة حياته ، ويظل منصرفاً عنه ،

حتى يُنْقَى في أثناء الحرب الأولى إلى أسبانيا ، ويعود بعد الحرب ، فلا يرجع إلى القصر وحياته الرسمية ، بل يخلص إلى شعره وقته ، فيغنى الشعب عواطفه الوطنية كما يغنى الشعوب العربية عواطفها القومية . ثم يعمد إلى هذا الفن : فن التمثيل ، فيقتحمه اقتحاماً ، ويؤلف فيه سبع تمثيلات ، ست منها مأس : وواحدة ملهاة ، وراعى في مآسيه أن ترضى الجمهور المصرى الخاص والجمهور العربى العام ، فثلاث منها تصور العواطف الوطنية ، وهى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاث تصور العواطف العربية الإسلامية ، وهى : مجنون ليلى ، وعنتره ، وأميرة الأندلس . أما ملهاة « الست هدى » فاستمدها من حياتنا الشعبية فى القرن الماضى ، ومن موضوع خاص فى هذه الحياة ، وهو طمع الرجال فى المرأة الثرية ، وقد زواج فيها مزوجة بارعة بين عناصر الضحك والمغزى الخلقى الاجتماعى .

وكان اقتحام شوقى لهذا الفن الغربى وتأليفه فيه فتحاً جديداً وعملاً خطيراً لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة فى العربية فحسب ، بل أيضاً لأنه كان يقاوم تيار اللغة العامية الذى طغى على المسرح المصرى وقُسن به الشباب ، إذ كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح كشكش والكسار . فجاهد شوقى ضد هذا التيار العامى ، واستطاع أن يصرف الشباب عنه ، بل استطاع أن يفتته به ويتمثلياته حين مُثِّلت فتنه منقطعة النظير . وتدلل تمثلياته دلالة واضحة على أنه عُنَى بقراءة هذا الفن الغربى ، ويقال إنه كان يختلف فى أثناء بعثته إلى مسارح باريس المشهورة . وما زال يُعْنَى بهذا الفن حتى انطبعت فى نفسه طريقته واستقرت فكرته . حينئذ أخذ يؤلف هذه المسرحيات ، وكلُّ من يطلع عليها يلاحظ أنها تختار فى جملتها الملوك والأمراء موضوعاً لها ، ناصرة للواجب على العاطفة فى الصراع المنبث فيها ، مما يدل على أنه قرأ كثيراً فى المدرسة الكلاسيكية الفرنسية عند راسين وكورنى وموليير وأمثالهم .

ومسرح شوقى لذلك مسرح كلاسيكى ، وكأن ذوقه فى شعره الغنائى الذى جعله يستمد فى إظهاره من القديم كما أسلفنا هو الذى دفعه إلى هذا الاتجاه فى مسرحياته ، فنظمها من ذوق الكلاسيكيين الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن

عشر . ولم يُعَنَّ بالمرح البرجوازي الذي نشأ بعد ذلك والذي يستمد موضوعاته من الحياة الشعبية الفرنسية . وكذلك لم يعن بالمرح النفسى الذى كان يعاصره حين بعثته فى فرنسا . والذي يصور مشكلات الناس الاجتماعية والإنسانية . على أنه لم يقف بالضبط فى حدود المسرح الكلاسيكى الفرنسى ، فإن هذا المسرح يتقيد فى صنع التمثيلية بوحدة الموضوع والمكان والزمان ، فلا يتبغى أن تتداخل مع القصة الأساسية قصة جانبية ، ويتبغى أن تجرى حوادث القصة فى مكان واحد . وتقع جميعها فى يوم وليلة . وكل ذلك لا يتقيد به شوقى . بل يثور عليه كما ثارت المسارح الفرنسية التى تلت المسرح الكلاسيكى . وأيضاً فإن الكلاسيكيين لم يدخلوا عناصر فكاهية فى مسرحياتهم ، وخالفهم فى ذلك المسارح التالية كما خالفهم شوقى .

فشوقى لم يتقيد فى مآسيه بقواعد المسرح الكلاسيكى إلا من حيث الموضوع وابتعاده فيه عن الحياة اليومية المألوفة . وربما جاءه ذلك من أن علمه بتاريخ المسرح لم يكن دقيقاً ، فزَجَّ بين المسارح المختلفة ، ولم يحترق لنفسه مسرحاً غريباً معيناً .

وما يلاحظ عليه أيضاً أنه يتخلل مسرحياته بقطع تلحن وتغنى ، وكأنه يستجيب فى ذلك لزرعة المصريين وميلهم إلى الغناء . وكان المسرح المصرى العامى قبله يهتم بهذا الجانب . فأدخله شوقى فى مسرحياته . ولو أنه دوم المسرح الغربى دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء حقاً على مسرحياتهم ، ولكنهم كانوا يجعلون للغناء أوزاناً خاصة وللحوار أوزاناً أخرى . ثم حُكِّف من بعدهم الغربيون ، فأفردوا التمثيل الغنائى عن التمثيل المسرحى ، وخصّوا به «الأوبرا» التى يُتَّخَذُ التمثيل فيها وسيلة لاغاية ، فالغاية هى الموسيقى والحركات والمناظر . وبذلك وُجِدَ عندهم التمثيل الغنائى والتمثيل الحالى .

أما شوقى فعاد بنا إلى المزج بينهما ، ولم يُتَّحَّح لهما ضرباً من الانفصال فى الوزن كما كان الشأن عند اليونان . وهو أساسياً لم يقترح للتمثيل وزناً خاصاً به لا يخرج عنه ، بل مضى فيه بنظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافى بحيث

أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجمعا للأوزان العربية يتنقل بينها بدون أى قيد أو شرط .

ومسرحيات شوقي مع هذا كله تعد عملا رائعا ، فقد استطاع أن يمحصر هذا الفن الأوربي ، ويجعله فناً مصرياً عربياً لأول مرة في تاريخنا الحديث . وقد احتفظ له بإطاره الصعب القديم الذى وضعه له اليونان والرومان ، ونقصد إطار الشعر الذى انفكت عنه أوروبا منذ أواخر القرن الماضى ، فقد ضاق الأدباء بالشعر حين عمدوا إلى تصوير المشكلات الإنسانية والاجتماعية وأفاضوا فى التحليلات النفسية العميقة ، فتركوه إلى النثر الذى يلائم هذا العمق والتحليل ، ولم يتأثر شوقي هذا الاتجاه النثرى إلا فى تمثيلية « أميرة الأندلس » ولكنه لا يشفعه بتحليل نفسى واسع ، بل يجرى فيها على نمط موجز لا عمق فيه ولا تحليل . ومهما يكن فإنه بذل فى نقل هذا الفن إلى لغتنا وأدبنا جهوداً عظيمة تستحق الثناء والتقدير .

وتقل هذه المحاولات التمثيلية فى الشعر بعد شوقي حتى يتاح لها شاعر معاصر هو عزيز أباظة ، وقد بدأ حياته الفنية شاعراً غنائياً مثل شوقي ، إذ أخرج فى رثاء زوجه ديواناً سماه « أنات حائرة » ثم اتجه إلى التمثيل واتخذ من شوقي إماماً له ، وبذلك كان امتداداً لعمله التمثيلى ، يتبع خطاه ويمجى على آثاره . وقد رأينا شوقي يؤلف مآسى وطنية وأخرى عربية ، وكذلك يصنع عزيز أباظة ، فيؤلف من النمط الوطنى « شجرة الدر » ومن النمط العربى « قيس ولبنى » و « العباسة » و « الناصر » و « غروب الأندلس » . وقد استرسل يستمد بعض مسرحياته من الأساطير ، فألف مسرحية « شهر يار » وقد عالج فيها أسطورة هذا الملك الفارسى مع شهر زاد . ثم مضى فاستمد مسرحيته « أوراق الخريف » من واقع عصره ، وعاد إلى التاريخ الإسلامى ، فاستمد منه مسرحيته « قافلة النور » . ومن غير شك يُعدُّ شوقي رائد هذا الفن الشعرى الحديث عندنا ، فهو الذى وضعه فى شعرنا ، وألانه له ، ومرنه على الاضطلاع بأعبائه .