المقتطف

الجزء الثالث من المجلد العاشر بعد المئة

١٠ مارس سنة ١٩٤٧ — ١٢ ربيع الثاني سنة ١٣٦٦

التعليم والتربية

منزلة الأمم من الحضارة هي في الأكثر التي تحدد معاني الألفاظ في اللغة التي تتكلمها. وإنه مما لا ريبة فيه أن معنى بعض الألفاظ، وبخاصة الألفاظ التي تدل على أشياء أو معانٍ أو مفهومات تتطوَّر بتطور العقلية والفكر، يتكيف دائماً بمقتضى المثاليات التي تقوم في رؤوس الطبقة المنتقاة من الجمعية.

لا ننكر مثلاً أن الانسان البدائي كان يتخير «للتعليم» معنى يتكيف في ذهنه، وتحدده دائماً قواصر القدرة الطبيعية على الفهم، كما تحدده نوازع الوسط الاجتماعي والعادة والعرف اللذين تجري عليهما الجمعية التي يعيش فيها؛ ومنها تستمد مواد القانون القبلي. ولا ننكر ان أيضاً أن هذا المعنى قد تحوَّر وتكيَّف مرات كثيرة في خلال التاريخ منذ العصور القديمة الى الآن. فالمعنى المدرك من التعليم في مصر القديمة مثلاً غيره في بلاد الكلدان أو أشور أو الهند. ذلك بأن هذا المعنى يلابس دائماً صورة تتفق وحاجات كل جمعية، ويخضع كل الخضوع لأغراض الحياة المكيفة بالبيئة والوسط وهكل الحكم. وقس على ذلك ما أدرك اليونان من التعليم وما أدرك الرومان، ثم قارن بين ما أدرك منه في العصور الوسطى، وما يدرك منه في العصر الحديث، فانك ولا ريب تستبين الفارق البعيد بين جملة التصورات التي قامت في كل عصر لهذا المعنى، مقدرة بمقتضى حاجات كل عصر تقديراً.

أما معنى التربية ، وان كان من المعاني التي تشرف عندي معنى التعليم ، فقد ظل في جميع العصور تابعاً لمعنى المدرك من التعليم . واذا صحّ ما أذهب اليه من أن التربية هي في جوهرها «ترويض النفس على تطبيق العلم» ، استطعنا أن ندرك كيف يتبع المعنى المدرك من التربية المعنى المدرك من التعليم ، وكيف أن التعليم يفقد جميع الفائدة منه ، اذا هو لم يطبق على قواعد مثالية من التربية .

ولم يأت عصر من العصور كانت الجمعيات البشرية فيه أحوج منها الى إدراك الرابطة بين التعليم والتربية من زماننا هذا . فقد تعقدت أوجه الحياة بنشوء هذه الحضارة المادية الاقتصادية ، تعقداً لسنا معه ضرورة أن يكون لكل جمعية من الجمعيات مراقٍ مثالية توجه حياتها وتقود خطواتها في الحياة ، بحيث تصبح في طريق الجمعية بمثابة المصابيح المنيرة في ليل أليس ، وعندي أننا لم نقصّر في التعليم ، بل أقول أننا تطرّفنا في هجن برامجه بالموادّ حتى أصبحنا نشكو مرّ الشكوى من ضخامة المعلومات ، ومن عدم القدرة على خلق شخصيات مروّضة على تطبيق العلم . وإذا فقدت النفوس القدرة على تطبيق العلم ، تطبيقاً مثالياً من ناحية الأخلاق ، أصبح أداة : إمّا متعطلة ، وإمّا فاسدة .

لا ينبغي لنا أن نغفل مع هذا عن أننا نجتاز عصر انتقال . غير أني لا أميل إلى القول بأن « عصور الانتقال » من الظواهر التي تتخذ سبيلاً الى الاعتذار عن سوء حالة التربية ، كما يجمع على ذلك كل المفكرين في هذه الناحية . حقيقةً إن عصور الانتقال تختلف في جميع مظاهرها عن عصور الاستقرار ، ولكن الى جانب هذا هي عصور تقدم وارتقاء ، تدور فيها عجلة التطوّر بأسرع مما كانت تدور ، بل لا نبالغ إذا قلنا إنها قد تدور خلال عصور الانتقال بأسرع مما تدور في بعض عصور الاستقرار . ومن هذه الناحية تكون أهميتها ، بما يكون لها من سلطان ثابت قد يمنع بطابعه عصوراً برمتها من المستقبل . وإني لأقول ، وأستطيع أن أثبت قولي ببراهين منطقية وتاريخية عديدة ، أنك إذا أردت أن تدرس حالات أمة ضربت في المدنية ، ونشأت نظامات حكومية ثابتة ، وكوّنت حياة مؤتلفة ومعاهد مستقرة ، وأن تدرك شيئاً من سر ذلك كله ، فعُد إلى عصر انتقالها ، تجد أن جذور ذلك كله إنما تعود الى ذلك العصر ، ففيه تغرس البذرة وفيه تفرخ ، وترى أن كل

الثمار التي تحملها تلك الدوحة فيها طعوم مختلفة من أثر التربة التي نبتت فيها وطبيعة الماء والهواء، وبالجملة من طبيعة « الوراثة الاجتماعية » التي تحملها تلك البذرة الأولى، وتسلمها الى مستقبل الأجيال.

هذا كلّه يحملني على القول بأن الذين يعتذرون عما نأس في مجتمعنا من مظاهر القلق والحيرة، بأننا نجتاز « عصر انتقال » غير آبهين لما تحمل عصور الانتقال في تضاعيفها من بذور المستقبل، إنما يرتكبون أخص الخطأ في أسلوب تفكيرهم تلقاء العصر الذي نعيش فيه، ذلك بأن عصر الانتقال هذا، هو أجدر العصور بأن تعالج فيه مشكلاتنا الاجتماعية التي سيتمخض عنها المستقبل. هو العجينة التي منها سوف يتكوّن المجتمع المقبل، ومنها سوف يأخذ صورته، وبكل عناصرها سوف يتأثر ويعمل، وبما فيها من جراثيم الداء سوف يمرض، وبما تحوي من جواهر القوة سوف يتسلّح.

ولكن هل من قوة نستطيع بها أن نتحكم في عصر الانتقال؟ وهو عصر تثور فيه النزعات، وتكثر المخاوف، وتقل الهامد، وتزيد المتاعب، وتنقص فيه الثمرة عن مقدار الجهد المبذول، وتطير فيه الآمال كأنها الأشعة الخاطفة، وتظهر فيه قوى الانبعاث هياجة متطرفة، وثابة لا تؤدة فيها ولا هوادة، وتنطوي فيه القوة المثالية على نفسها، وتقبع قبوع السلحفاة في صدفتها، بينما تحلق في سماء المجتمع المطامع والمكروهات والمادية الجامحة؟

* * *

غالب ظني ان هذه الظواهر يتعذر الاحتكام فيها بحيث يمكن حسمها حسماً تامّاً، أو حتى الاقلال من قوتها بما يذهب ببعض مفاسدها. هي أشياء من خلق عصر الانتقال ومن طبعه. هي سر من أسراره، وخلة من خلاله. على أن غاية ما في مستطاع مصلح أن يطلب من المفكرين في مجتمع يجتاز عصر انتقال، هو أن يلحّا الى المكن ويترك المستحيل. والمكن هو أن يوجه القوى المتبعثة، لا الى الحاضر لأنّ الحاضر مفروغ منه، ولكن الى المستقبل. فان مثل الأمة في عصر الانتقال كمثل حامل أخذها المخاض. إنها ستلد قطعاً أمّا جنينها فهو الثمرة التي سوف يتلقاها المستقبل. وبحسب تربيته قبل تعليمه، سيتكوّن ذلك المستقبل. لهذا أعتقد أن عصر الانتقال هو العصر الذي تكمن فيه كل عناصر

المستقبل . ومن هنا تكون أهميته وشأنه ، وبهذا ينبغي أن يرتبي وأن يقيَّم تقييماً علميًّا مثاليًّا . وعلى مقتضى هذا التقييم يمكننا أن نزن مستقبل أمة .

كل هذا يؤيد تعريفنا الذي وضعناه « لمعنى التربية » إذ قلنا أنها « ترويض النفس على تطبيق العلم » . ونحن أقصد « بتطبيق » العلم عمليًّا ، فالطبيب يطبق علمه على المريض ، وكذلك المهندس والمحامي وغيرهما ، فإن كل متعلم إنما يطبق العلم على موضوع علمه ، وذلك كله من مقتضيات التعليم . ولكني أقصد تطبيق المثاليات الخلقية على مقتضيات العلم ، أقصد أن يكون لكل علم بشيء حالة نفسية تلابسه ، بحيث تكون من عناصر التطبيق العملي . أقصد أن تكون ملازم الأخلاق ، ومجاري السلوك الأمثل ، هي رائد العالم عند تطبيق علمه . والصانع في صناعته ، والزارع في حقله ؟ وعلى الجملة أن يكون التصوُّر الذي يقود الفرد في الحياة خلقاً نبيه ممزج من ثابت العلم ومثاليات الخلق .

* * *

إن الطريق الذي نتبعه في التعليم الآن طريق أعوج . نعني بشحن الأذهان ، ونقلع عن ترويض النفوس . نعمل على نقل المعلومات الى القمن حتى تتبعه ، ونترك الروح في غوض وفي عماء . تخرج أطباء ومحامين وزرَّاعاً ومهندسين تكاد تكتمل معلوماتهم التي تؤهل بهم أن يعالجوا ما اختصَّ بكل منهم من مشاكل الحياة ، ولا نغرس فيهم المعاني النفسية السامية التي ينبغي أن تطبق هذه المعلومات على مقتضاها . فنحن نعلِّم ولا نهذِّب . مثلنا في ذلك كمثل من أخذ بالعرض وترك الجوهر . فكأنا نحن نخرج من أبنائنا متعلمين أفهمه بعمي يقودهم مقعدون .

وهل أدلُّ على ذلك من العنوان الذي نصرفه على الوزارة التي تعنى بالتعليم فنسميها « وزارة المعارف » وأجدر بها أن تسمى « وزارة التربية » لعل الأذهان تنصرف بوحي العنوان الى تربية النفوس باعتبارها الجوهر ، وجعل « المعارف » هي العرض .

اسماعيل مظهر

النظائر وكيمياء النواة

إن بحث النظائر Isotopes، يرتد الى العقد الثاني من هـذا القرن. وقد كانت تلك الأبحاث الرائعة السبب المباشر في انقاذ العلماء من حيرة عظيمة ظلت تساورهم وقتاً طويلاً في أوزان العناصر الذرية. كان الكيميائيون لا يدرون كيف يعللون وجود الكسور في تلك الأوزان، وكانوا يعلمون بأن وحدة الوزن الذري هي وحدة صحيحة الرقم. وعلى هذا الأساس كانوا ينتظرون أن تكون أوزان العناصر صحيحة الأرقام أيضاً ما دامت هي مكررات لوحدة صحيحة الرقم. ولكن المقاييس الدقيقة كانت تكذب فروضهم، وتخيب آمالهم عندما تطالعهم بنتائج مشفوعة بالكسور. وظلّ هذا الأمر مستعصياً على أفهام العلماء إلى أن عرفوا النظائر. فوجدوا وعلى رأسهم سُدي وأستن بأن لمعظم العناصر مثيلاً Isotope، أو أكثر يشابهه في خواصه وإشعاعه، ويختلف عنه في وزنه فقط، وبعبارة أخرى أن النظائر تتفق في فعلها الكيميائي وعدد الكتروناتها — الرقم الذري — وتختلف في وحدات أوزانها الذرية. فالكلور مثلاً له نظيران لهما ذات الفعل الكيميائي، لذرة النظير الأول (١٧) الكترون في المحيط — الرقم الذري — ووزنها (٣٥) ولذرة الثاني (١٧) الكترون أيضاً ولكن وزنها (٣٧) أي بزيادة وحدتين من وحدات الوزن الذري (ذرة الهيدروجين). وقد أدرك العلماء أيضاً بسبب ذلك أن أوزان العناصر وما فيها من كسور ليست هي وزنها الحقيقي، وإنما هي متوسط أوزان نظائره. فاذا نظرنا الى جدول الأوزان الذرية ووجدنا بأن وزن الكلور الذري (٣٥٫٤٥٧) أدركنا أنه متوسط بين ذرات نوعية ووزنهما (٣٥) و (٣٧) بنسبة ثلاثة الى واحد أو (٧٧) بالمئة للأول و (٢٣) للثاني. وهكذا القول في كل العناصر التي ظهر لها نظائر وهي أكثر من نصف العناصر المعروفة. والعلامة أن النظائر مهما تعددت لها رقم واحد في جدول الأرقام الذرية يدل على خواص العنصر التي يتميز بها.

فاذا كان وزن القصدير مثلاً ١١٨.٧ عينا أنه متوسط وزن عشرة نظائر وجدت ذراتها بنسب معينة لكن نظير منها وزن ناس بصحيح العدد بينما لتلك النظائر كلها رقم ذري واحد وهو (٥٠).

قلنا ان العلماء قالوا أن النظائر تتشابه في فعلها الكيميائي وإشعاعها — أشعة إكس — ولا تختلف إلاَّ في وزنها الذري فقط. فاذا أخذنا ذرتين من الهيدروجين ووزنه (١) ومزجناهما مع ذرة أكسجين حصلنا على ماء، واذا أخذنا ذرتين من الهيدروجين الذي وزنه (٢) — ديتوريوم — ومزجناهما مع ذرة أوكسجين حصلنا على ماء أيضاً، وهكذا القول في الهيدروجين الذي وزنه (٣) — تريتوريوم —. وهذا ما نقصده عندما نقول بأن النظائر مهما تعددت تتفق في فعلها الكيميائي. وهي أيضاً تتفق في إشعاعها وطيوفها ونشاطها الاشعاعي، بل لها اشعاع واحد يدل على رقم العنصر الذري — عدد الالكترونات — فذرة الهيدروجين لها الكترون واحد، والهيدروجين الثقيل ووزنه (٢) لذرته الكترون واحد أيضاً، وكذلك الهيدروجين الأثقل وزنه (٣) لذرته الكترون واحد. أي ان لهذه الأنواع الثلاثة من الهيدروجين إشعاع واحد، أو بمعنى آخر ان الأشعة الذرية المنطلقة من كل من هذه النظائر واحدة. وقال العلماء أيضاً بأن تفاعل النوى يعدُّ ضرباً من التفاعل الكيميائي وهذا صحيح لأن ذلك التفاعل يصحبه طاقة — حرارة — وتغيير في طبيعة الأجسام المتفاعلة. فالتفاعل الذي نعرفه في مختبراتنا هو اتحاد ذرة أو أكثر من عنصر واحد بذرة أو أكثر من عنصر آخر، بل بحسب العلم الحديث هو تفاعل بين الكترونات الذرات الخارجية البعيدة عن مركز النواة. وهذا التفاعل لا يؤثر في نوى الذرات لقوة تماسكها وعدة ارتباطها العظيم. ولكن بالرغم من قوة ذلك التماسك فقد توصل العلماء الى طرق رائعة تمكنوا بها من إحداث التفاعل في النوى، فكما أن الالكترونات تحدث تفاعلاً مع غيرها من الالكترونات، كذلك سلط العلماء وفي طليعتهم راذرفورد العظيم، النوى على بعضها علهم يعرفون بذلك كيفية تفاعلها. فاستعملوا نوى العناصر الخفيفة كنواة الهيدروجين، بروتون، ونواة الهيدروجين الثقيل، دوتون، ونواة الهليوم « ألفا » والجسيمات المتعادلة الكهربائية. النيوترونات، الموجودة في كل نوى العناصر — ما عدا الهيدروجين العادي —

وسددوها الى مختلف النوى ليعلموا الى ما هنالك من سرّ وتفاعل في قلب الذرّة . فكان لهم ما أرادوا وعرفوا بالتجارب الكثيرة قرابة عشرين نوعاً من تلك الأفعال الكيميائية . وإذا عرفنا أن قنبلة هيروشيما كانت أول ثمرة عملية من ثمار ذلك البحث الخطير ، أدركنا خطورة تلك البحوث والاهتمام الزائد بها . فمن هذا يظهر لنا نوعان من الكيمياء أو الأفعال الكيميائية ، يستأثر كل نوع بأحد قسمي الذرّة ، كيمياء الالكترونات وكيمياء النوى إذا صح هذا التعبير . ولا أدري هل النظريات الكيميائية الحديثة كالنظائر مثلاً يشمل منطوقها كيمياء النواة أم لا . فاذا كان الجواب نفياً وجب أن نعيد النظر في معظم النظريات التي ظهرت وتظهر بعد معرفتنا كيمياء النواة . لأنها لم تخصص نوعاً معيناً فيما ترمي إليه وتقصده . وإذا كان الجواب بالايجاب ، لزم أن يكون ناموس النظائر عاماً شاملاً ، أي أنه عند ما نسدد قذيفة ما الى نوى مختلف نظائر العنصر الواحد ، وجب أن تكون النتيجة واحدة ، وهذا غير واقع . ولنأخذ مثلاً على ذلك نظائر الأورانيوم الذي تصنع منه بل من أحد نظائره القنبلة الذرية .

من المعروف أن للأورانيوم ثلاثة نظائر وزن أحدها (٢٣٤) ، ووزن النظير الثاني (٢٣٥) والثالث (٢٣٨) وعند ما جرّب علماء أمريكا تجاربهم الواسعة لشطر نواة الأورانيوم أثناء محاولاتهم صنع تلك القنبلة وقبلها ، ظهر لهم أن النتيجة الحاصلة من تفاعل نواة الأورانيوم رقم (٢٣٥) لا تتفق مع النتائج الحاصلة في النوعين الآخرين ، وهذا هو السبب في صنع القنابل الذرية من الأورانيوم رقم (٢٣٥) دون سواه .

هنا ثلاثة نظائر لها إشعاع واحد يدل عليه رقم العنصر الذرّي — ٩٢ — ولكن الفعل الكيميائي فيها غير متشابه وهو مخالف لناموس النظائر الصريح ، وهذا مما يستدعي الانتباه . فما تقدم يتضح لنا أمران لا ثالث لهما .

(الأول) أن يشمل ناموس النظائر الفعل الكيميائي في النوى فيهوي ، لأن النواميس العلمية يجب أن تكون أحكامها كلية شاملة لا تقتصر في معناها ومدلولها على نوع دون آخر .

(والأمر الثاني) أن لا يشمل ناموس النظائر كيمياء النواة وتفاعلاتها فيثبت ، وحينئذٍ يضطر الى التخصيص في قوانين الكيمياء الحديثة ما دام لدينا نوعان من الفعل الكيميائي لأنها

مطلقة وإبدالها بأخرى تخصص فيما توحي اليه نوعاً معيناً من الفعل، وهذا كما رأينا غير واقع

ويرد معترض بقوله بأن الأفعال الكيميائية في النوى هي من اختصاص علم الطبيعة وليس من اختصاص الكيمياء، لأن الكيمياء قد خصصت قوانينها بالانطباق على الذرات كوحدات مستقلة ولا علاقة لها بالنوى، ولأن النظريات الحديثة التي تتعلق بالإشعاع وتركيب النواة وشحنتها وتفككها هي نظريات طبيعية تختص ببحث القوى في النواة ولا علاقة لها بالكيمياء. فنقول له ان هذا لا يمنع بأن تكون التفاعلات في النوى أفعالاً كيميائية ما دام تعريف الفعل الكيميائي ينطبق عليها. ولو اختصّ علم الطبيعة بمعالجتها. فكما ان بعض البحوث الطبيعية لا تخرج عن دائرة الطبيعيات ولو احتضنتها الرياضة العالية، كذلك الأفعال الكيميائية وكل ما يتصل بهذا البحث من قريب أو بعيد هو ضمن دائرة الكيمياء وتحت كنفها ولا عبرة للآلات الطبيعية التي تكشف لنا كل يوم عن أسرار جديدة وتذلل ما استعصى علينا فهمه في كثير من الحالات الكيميائية المستغلقة. فهذه الأدوات الطبيعية إياها هي التي يستعملها العلماء الآن في كافة القضايا العلمية تقريباً. وعلى الأخص البحوث الفلكية والبيولوجية. ومع ذلك يظل كل بحث إحدى حلقات علم الخاص ولو أضيف اليه كلمة طبيعية، في كثير من الحالات.

أنا أدري بأن التجرء على الشك في إحدى النظريات العلمية ليس بالأمر الهين اليسير، بل محفوف بالمزالق، شائك المسالك. وأنا أدري أيضاً بأن القضايا العلمية الصرفة وخاصة الطبيعة والكيميائية لا تقبل الجدل السفسطي، ولا يؤثر في جوهرها سحر البيان، وسلسول الكلام. فقد تقلص سلطان الفلسفة على العلم، حتى أصبح عاجزاً عن أن يضيف أو ينقض سدماً في إحدى المسائل العلمية. ولكنني برغم كل ما أدريه من ذلك، أرى نفسي مرغماً بناءً على ما أسلفت من الأدلة والبراهين على الشك اما في صحة ناموس النظائر، أو في سلامة علم الكيمياء من البلبلة، وإنه في حاجة ماسة الى تنظيم جديد شامل على ضوء البحوث التجريبية الحديثة في نوى الذرات.

السلط

عبدالله الشرايحه

الرادار

كيف يشتغل

قلما سمع القرّاء قبل نهاية الحرب الأخيرة باسم الرادار ، في حين أنه كان موجوداً قبلها ولكنه تطوّر في أثنائها تطورات كثيرة . كان مستعملاً عند الألمان كما كان مستعملاً عند الحلفاء . ولعب أدواراً عظيمة في الحرب . وله نصيب غير قليل في انتصار الحلفاء ، ولاسيما في الدور الأخير حين كان الحلفاء ينزلون جنودهم وعتادهم في نورمندي (فرنسا) . وكانوا يشوّشون بمهارة فائقة على رادار الألمان لكي يضللوهم عن الشاطىء الذي كانوا ينزلون فيه . فكانوا يرسلون أشعة تعمي رادار الألمان وتنزلون بالمظليات جنوداً من الذي في الشمال لكي يوهموا الألمان أنهم هناك سينزلون فيحولون معظم قواتهم الى تلك الناحية فخلا الجو للحلفاء عند نورمندي . وما قهر الألمان بحيل الحلفاء إلاّ بعد أن سبق السيف العزل .

كلمة رادار مؤلفة من الأحرف الأولى من هذه الجملة Radio Detection and Ranging ولكن الكُتَيِّب الذي نقتطف منه هذا المقال ، وقد طبعته الحكومة الاميركية ثم الحكومة الانكليزية كان يفضّل أن تكون من هذه الجملة Radio Direction and Ranging في كلتا الحالتين يبقى الاسم « رادار » Radar

ولا يخفى أن أسلحة الطيران في الحرب الأخيرة لعبت أهم الأدوار كما نعلم . وإذا كانت الحرب خدعة بحسب القول السائر فلاغتنار الطائرات بالغيوم والضباب وحلك الليل وثورات الجو مزية عظمى في المخادعة لأنه يقيّض للطائرات خير فرصة للمباغتة ، فلا يدري العدو بمفاجأتها إلاّ وهي تمطر قنابلها . ولكن الرادار قد قضى على هذه المزية للطائرات المفاجئة لأنه كان يخترق هذه المعميّات وهذه الحُجُب مهما كانت كثيفة . فهو خير وسيلة للدفع ضد الطائرات المعادية .

وقد بلغ الطيران من السرعة نحو نصف سرعة الصوت أو ثلثيها . ولذلك لم يعد هزيم الطائرات نذيراً بمجومها لأنها تصل الى هدفها قبل أن يخرج الحامع ملاقاتها . ولكن الرادار ينذر بقدومها وهي على بعد عدة مئات الأميال .

ثم إنه يتعذر جداً على الناسرة أو تكاشف ارتفاع الطائرات المحلقة في طبقات الجو العليا واتجاهها لكي تقصد إليها الطائرات المدافعة أو تسدد إليها المدافع الأرضية المقاومة ولكن الرادار كفيل بذلك . ليس هذا فقط بل ان الأهداف التي لا ترى تستخلف الاسحاب يكتشفها الرادار ويعين مواضعها تعييناً دقيقاً مُحكَماً فتناله بأفضل مما لو أرهف النظر بالمنظار .

منذ أكثر من سنتين كانت طائرة ذات راكبين : السائق ومساعده قادمة من ناحية فلسطين . فلما دخلت في جوّ الصحراء اصطدمت بعاصفة رملية هوجاء أعمتي الابصار . ولما أوشكت لم يعد صائقها يريان هيئاً حتى ولا عن بعد متر واحد . ولم يعودا يدريان طريقاً للخروج من ذلك الجو المخيف ولا الرجوع منه . وحاولا أن ينزلا الى الأرض فلم يستطيعا خوفاً من كارثة الاصطدام والتحطيم وقررا الرجوع ، فكان أهد خطراً ، الى أن نفد الوقيد فحاولا الهبوط . فوقعت الكارثة التي كانا يجاهدان في اتقائها وهبطا على غير هدى فتحطمت الطائرة وتحطما معها . لو كان الرادار في خدمتها فيها واليها لسلما .

لم تقتصر فائدة الرادار على اكتشاف ما في البر والجو من أهداف بل تناولت أهداف البحر أيضاً . ففي وسع السفن ان تستجلي ما دونها من أخطار البحر مهما كان ضباب الجو كثيفاً وكانت الأسلحة البحرية تضرب سفن العدو من غير أن تراها رؤية العين لأن الرادار كان يرشدها اليها على الرغم من كثافة الضباب حتى ولو كانت وراء الأفق . والآن تستطيع السفن والبوارج المجهزة بالرادار ان ترى البر وخلجانه والحضيض وبحيراته وأغواره مهما اعترضت الحُجُب .

انه لجهاز عجيب ذو عِدَد وعدّد من الموظفين تحت نظام أعجب . فكيف يشتغل الرادار ؟

كيف يشتغل الرادار

اختُرع الرادار عن طريق الراديو أو هو تطوّر منه ، بيد انه يختلف عنه بأن جهاز الارسال وجهاز الاستقبال كليهما في بلدة واحدة ، ويندر أن يكون لهما سلك Antenna واحد للارسال والاستقبال . بل لكل من الغرضين سلك واحد خاص به . ولكنهما كليهما في عدة واحدة .

الجهاز المرسل الأشعة الموجية يرسل الطاقة القوية في ضوء صغير جداً من الوقت ينفث هذه الطاقة نفثة واحدة في لحظة لا يُشعر بها تسمى نبضة . يمكن أن تصدر هذه النبضة في جزء واحد من المليون من الثانية .

لا تستغرب هذا ! إن معظم حركات الطبيعة سريعة هكذا . تنتهي في جزيئات من الزمن متتابعة لا تقاس بالثواني بل بأجزاء من الملايين من الثانية . والثانية هي وحدة الزمان في نظرنا . وبها نحسب الدقائق والساعات والأيام والسنين والقرون . ولكن تأتينا في نظر الطبيعة قرون بل أدهار . ووحدة الزمن عند الطبيعة هي هذه النبضة الخاطفة . وحسبنا أن نفهمها هذا . وأمكننا أن نحسب وحدات الحركة ، أي هذه النبضات ، التي نسميها بالاسم العلامة Quantum ونحن نسميها « المقدار » : وسنرى في الطبيعة العجب وأغرب من هذا .

بعد كل نبضة يتوقف الجهاز المرسل عن الإرسال هنيهة من الزمان أطول من هنيهة النبضة — يتوقف بعض أجزاء الألف من الثانية الى أن ينفث النبضة التالية . وفي أثناء الفترة بين كل نبضة وأخرى يكون الجهاز المستقبل عاملاً عمله . فالاشارات التي يستقبلها هي شبيه صدى للنبضات القوية التي أرسلت فانعكست عن الأجسام والأجسام القريبة أو البعيدة . أقرب الأجسام يرد صدى النبضات عاجلاً . والأجسام البعيدة يرد الصدى متأخراً . وهكذا الأقرب أعجل والأبعد أبطأ كما هو مفهوم بالبديهة . إذن فالفترة بين إرسال النبضة واستقبال الصدى تقرر مقدار بُعد الجسم عن الجهاز — من سفينة أو طائرة أو جبل أو بناية الخ .

هذا ممكن لأنه طبيعي . أي لأن الفترة هي المدة اللازمة لعودة النبضة التي ترحل بسرعة النور وتعود بها . والنور كما هو معلوم سريع جداً . ولذلك فالفترات المشار إليها قصيرة جداً . وقياسها هو من الخصائص الفنية المختصة بعلم موظفي الرادار . وهو ما لا يستطاع شرحه هنا بل له دراسة خاصة . وهو أحد وسائل نجاح الرادار الحديث في معرفة أبعاد الأجسام والاجرام ، بدقة عجيبة . وقد قرأنا في أخبار الصحف في الصيف الماضي أن أحد العلماء أرسل أشعة رادار الى القمر فعاد إليه صداها وعرف منه المسافة بينه وبين القمر بأدق وأهم مما كان معروفاً عنها .

ولما كان النور يسير بسرعة ١٨٦٠٠٠ ميل أو ٣٠٠ ألف كيلو متر في الثانية أو بعبارة أخرى ٣٠٠ متر في جزء من مليون من الثانية ، وكان عليه أن يرحل رحلتين : ذهاباً وإياباً ، فالمسافة من الرادار الى الهدف — قل أنها ١٠٠٠ متر مثلاً — يرد الصدى في ستة أجزاء من الثانية بعد صدورها من الجهاز المرسل . هذا مدى قصير بالنسبة الى الرادار قبل الحرب . وأما الآن فصار في الامكان قياس مسافة ٥ أو ٦ أمتار بالرادار بكل تدقيق ، أي في مدة جزء من ٣٠ من المليون من الثانية — أفلا تعجب وتستغرب وتتحير في مقدرة هذا الانسان الذي يستطاع أن يحصي هذه المدة التي هي كأنها لاشيء من الثانية .

إن استعمال النبضات المشار إليها يؤدي وظيفة بسيطة في قياس المدى كما رأيت. بقي أن نعلم كيف يرشد الرادار إلى الجهة التي يكون فيها الهدف.

يرشد الرادار الى الهدف بتجهيزه اصلاك التوجيه التي ترسل النبضات في حزمات شعاعية كأشعة الأنوار الكشافة التي كنا نراها منطلقة من أجهزة على الأرض الى الجو في مدة الحرب لاستكشاف طائرات العدو.

يمكن ادارة هذا السلك الناقل Antenna (كسلك الراديو الذي نراه على السطوح) الى جهات مختلفة في أثناء ارسال النبضات الى أن يعود صدى (شعاعي) عن جسم ما فيلفت النظر اليه كطائرة أو سفينة أو بحر أو بحيرة أو جبل الخ. فيكتشف الهدف المراد. وحينئذٍ يمكن الحصول على وضعة أو نبضة راجعة قوية كصدى للنبضة التي صدرت اذا وجهنا طرف السلك المستقبل الى الهدف الذي وقعت عليه النبضة.

فاتجاه السلك الذي هو نفس اتجاه الهدف يمكن ان يقرأ أو يثبت في لوحة الرادار (التي ذكرت سابقاً) ويدل على السفينة أو الموقع أو اتجاه الطائرة المقبلة أو المدبرة الخ. ثم يوجه بموجبه اطلاق القنبلة على العدو أو قطع الطريق عليه أو قضاء أي غرض من الأغراض المبتغاة.

وهناك وسيلة أخرى للاستدلال البصري على موقع الهدف واتجاهه وبعده. وهي استعمال الآلة المسماة «المرشد الى الموقع» Plan Position Indicator بوساطة هذه الأنظمة ترسم أسداء الرادار خريطة على صفحة طرف انبوب تمرّ فيه شعاعة الكاثود الواردة عن يد السلك المستقبل المشار اليه آنفاً.

وهنا لا بد من افهام القارىء ماذا يراد بالكاثود هذا. الكاثود هو القطب السلبي من أي مجرى كهربائي (وضده الآفود أي الطرف الايجابي). والكاثود ينفث فئات الكترونات تمر من هذه النبضات المذكورة آنفاً بشكل شعاعات ينفثها بقدر حدة التيار الذي يرد اليه. فاذا كان السلك الناقل من الرادار يلتقط هذه الاصداء (أو هي تصدمه) فهي بطبيعة الحال تنتهي عند الكاثود المتصل بالسلك الملتقط. ولذلك ترسم هذه الأصداء على اللوحة التي في فم أنبوب الكاثود. ولما كانت الأصداء مختلفة القوة والمدة فتظهر على لوحة الكاثود مختلفة الاشكال أيضاً (كما أن الأصوات في الراديو تصدر مختلفة النبرات بسبب اختلاف قوة الصوت وحدته).

والموظف العامل في الرادار يمكنه أن يتصور نفسه كأنه مقيم فوق الجهاز سواء كان في سفينة او في طائرة او على الارض وناظراً الى المنظر الذي تحته.

وهما كثرت او قلت الاهداف التي يتجه اليها الرادار او يوجه اليها سلك الارسال،

فكل هدف يلقي على شاشة أنبوب الكاثود المذكور نقطة ضوء خاصة به . وشكل هذه النقطة الضوئية واتجاهها وبعدها عن المركز تدل على مقدار بعد الهدف واتجاهه وحقيقته . فاختلاف النقط الضوئية ومواقعها حول المركز يمثل بطريقة مرئية الأهداف جميعاً على اختلاف أبعادها وأشكالها .

ليست هذه الخريطة كما ترى في صفحة التلفيجن Telegon أو صورة السفينة أو صورة الطائرة الخ . وانما هي علامات متباينة يفهمها الذين درسوها ومارسوها والذين اختبروها قبلهم واستقروها من موظفي الرادار كأنها لغة قائمة بذاتها يفهمونها فهماً أكيداً .

أعجب من كل ذلك أن أسداء الرادار تريك وتفسر لك الأشباح عن بُعد أمتار . ففي البارجة حيث يقتضي الأمر معرفة المدى الذي يطلق إليه مدفع ذي ١٦ بوصة مثلاً يمكن أسداء الرادار أن تعلن لموظف الرادار المدى على بُعد قريب حتى على بعد بضعة عشر متراً .

في حالة الدفاع ضد الطائرات تتوجه أطراف أسلاك الارسال والاستقبال من تلقاء نفسها بحيث أنها تظل متجهة الى الهدف الطائر من غير تدخل العامل سوى التوجيه الأول والمدافع تتجه من تلقاء نفسها أيضاً الى الهدف ، وذلك بحركة أولية تؤتى في الجهاز . ومتى تحركت الأجهزة فيه اشتغلت من تلقاء نفسها . وأغرب من ذلك أن توجه الطائرة المقاتلة من مكان بعيد من غير راكب فيها يديرها وإنما تدار باللاسلكي من مكان الادارة على الأرض .

وهناك أنواع من الرادار حديثة ذات خصائص عجيبة . فمنها رادار يميز بين صدى وصدى أو بين هدف وهدف . وأصداء كل هدف دون آخر . ومدى كل منها ، وهو أمر يتوقف على حدة أشعة الرادار الصادرة منه . وهذه تتوقف على متانة سلك الارسال أو الاستقبال وحجمه ، لأن الشعاعة تكون أحدّ وأهدأ كلما قصرت موجة الارسال . ولأن اتساع الشعاعة يناسب طول الموجة .

الرادارات القديمة كانت تشتغل على الموجات الطويلة عدة أمتار فكانت تتسع الأشعة بنسبتها . أما رادار اليوم فكالراديو الحديث يتقدم روبداً في استعمال أقصر ما يمكن من الموجات القصيرة وكلما تقدم هذا أمكنه أن يسجّل الاهداف على بُعد بضعة أمتار إذا لزم الأمر حتى على بُعد متر ونصف . وكلما نجح في هذا السبيل نجح في تسهيل التفاصيل أو توريتها .

حتى متى يقطع هذا الانسان في العلم والاختراع ويتراجع في الآداب ومقتضيات الاجتماع ؟

نقولا الحداد

النار

قال إبليس حين أمره الله بالسجود لآدم : « أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين ، قال فاخرج منها فانك رجيم .. »

وقال موسى لأهله حين آنس من جانب الطور ناراً : « امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى ، فلما أتاه نودي يا موسى إني أنا ربك .. »

افتنكَ بعدُ ، وإنها بين الورى شيء لفوت
تحيا على الظمأ الشديـ ـد ، وحينما تسقى تموت
ولسانهـا يمتد لـكن لا يفارقه السكوت
تركَ الكلامَ ، وليس يتـ ـركك فرصة أبداً تفوت
ولطالما خاب الغزو لـ ـه ، ونال بغيته الصّموت
يا نار أضللتِ « الرجيـ ـمَ » فحاد عن نهج الثبوت
وهديت يا نارُ « الكليـ ـمَ » فنال قوتاً أيّ قوت
يا نار فيك بَنَتْ « أنا » لكن بناء العنكبوت
وبنتْ « لعَلّي » بيتها فعلاً على كل البيوت
يا نار قد أثّرتِ لكن حسبما اقتضت (البحوت)
هذا أعـدُّ للاحماً ، وذاك هيّيء للثبوت

شاعر البرازي

الادب الرخيص

حضرة رئيس تحرير المقتطف :

أرجو أن تأذنوا لي بكلمة تلحقونها بمقال الأستاذ ا : م بعنوان « صحافتنا تنحدر » وهو مقال يشفي الغليل فيما يلمح إليه أكثر المجلات العربية من إفراز الزبد الطافي على وجه العلم والأدب .

لقد أنحى هذا الكاتب المتألم باللائمة على الكتّاب لأنهم طلّقوا العلم والأدب الحقيقي وارتموا في أحضان الصحافة التي تتاجر بلهو بسطاء القراء . لعلّ هؤلاء الكتّاب معذورون إذا كان القلم سبب عيشهم ، ولا يرزقون إلاّ من شق القصبة . لأن أصحاب المجلات يرفضون منهم البحوث العلمية والأدبية الراقية . ولا يقبلون منهم إلاّ الغث الفكه بحجة أن سواد القراء لا يفهمون البحوث العلمية .

***

قدّم أحد المثقفين ثقافة « عالية » مقالاً نفيساً في موضوع علمي يمتّ الى إحدى النظريات العلمية الحديثة التي يود العالم والبسيط أن يعلمها أو يعلم شيئاً عنها . فرفضه عبقري الصحافة بدعوى أنّ القراء لا يفهمون هذه البحوث ولا يستلذونها . وإنه لا ينشر في مجلته إلاّ ما يروق لعامة القراء وهم السواد الأعظم .

عجباً من هم القراء غير خريجي الكليات والجامعات والأزهر ، ثم طلبة هذه الجامعات والكليات ، أليسوا هم السواد الأعظم من القراء ؟ بل هم القراء كلهم ، وما هم بالقليلين ، بل هم الذين يموّلون هذه الصحف والمجلاّت .

فقال صاحب المقال لصاحب المجلة : ألا تظن أن بين قرائك عشرة في كل مئة يفهمون هذا المقال ويستمرئون هذا الموضوع ؟ . فخصّص في مجلتك عشر صفحاتها لهؤلاء .

فقال : إن هؤلاء الذين تعنيهم لا يقرأون مجلات عربية ، بل يقتصرون على قراءة المجلات الأجنبية فأمرهم لا يهمني .

— طبعاً لا يقرأون مجلات عربية لأنهم لا يجدون إلاّ في النادر منها الغذاء العلمي

لعقولهم . قدّموا لهم كل ما يستحدّ من البحوث العلمية الحديثة تجدوهم يقبلون على مجلاتكم ويجتنبون عن المجلات الأجنبية .

أقول بكل أسف أن تجار الصحافة لا يرمون بصحافتهم إلى بثيان الثقافة في الأمم العربية بتاتاً، ولا يتفنون إلاّ تفكهة بسطاء القراء لكي يبتزّوا أقصى ما يستطيعون من المال . ولكنهم مخطئون بهذا الظن ، لأنهم إذا أضافوا الى جانب الفكاهة الصحفية جانب الفائدة العلمية والأدب الراقي ، أضافوا الى قرائهم قراءً آخرين يزيدون مكاسبهم .

ولا بدع فإن معظم تجار الصحافة لا يعرفون إلاّ أن الأدب العالم المزخرف هو الثقافة العلمية الراقية عندهم . وقد جهلوا أن مدنية الأمم ليست نتيجة هذا الأدب الطائش ، بل هي ثمرة العلوم الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية حتى الفلسفية . فالفضيلة الذرية لم تكن ثمرة شعر هكسير ، أو « لنغ فو » ، ولا أدب مارك توين ، وأناطول فرنس وغيرهم . هي ثمرة علم روذرفورد ، واينشطين ، وبلانك ، ومكسويل ، وشادويك ، ولورانس ، وبوانكاره (العالم) وأمثالهم

فكيف نتوقع أن تكون لنا مدنية عربية جديدة اذا أسرعنا في الفكاهات والقصص والأدب العربي القديم ، الذي نلوكه نائمين اننا نحصه ونهذبه، فلا نلبث أن نرانا قد تقيأناه فاسداً نتناً .

نحن الآن في عصر العلم الناضج ولا نستطيع أن نجاري الأمم المعاصرة الاّ اذا شاركناها في الثقافة العلمية . والاّ فاذا اقتصرنا على الأدب السخيف الفكه الذي لا غذاء منه للعقل العلمي فكأننا نتقهقر الى عصور الجهالة والخرافات .

ويا ليتنا نعود بهذه التهقرى الى عصر العرب العلمي القديم ، فكأننا نعود الى أسس العلم الحديث . فقد عرف العرب أن أساس المدنية هو العلم، فطرقوا كل باب علمي على قدر ما بلغ اليه العلم في زمانهم ، فأخذ الافرنج عنهم علمهم كأساس وبنوا عليه .

ولكن بكل أسف لم نعد الى الأدب العربي القديم الاّ للتفكه في أمثال الف ليلة وليلة والسندباذ .

ان هذا التقصير في خدمة الثقافة العامة التي ابني عليها مدنيتنا هو تقصير صحافتنا أولاً وجهالة تجّارها ، ولا ذنب فيه لطلبتنا وأدبائنا ومحامينا . فهؤلاء منبوذون من الميدان . والميدان لم يتسع الاّ لسقط المتاع . فلا حول ولا قوة إلاّ بالله .

(. . .)

أحمل قلمك واتبعني !

سيداتي وسادتي !

الذي أقوله الآن لستُ أوّل مَن نادى به ، ولكنني واحد مِّن يؤمنون به أشدّ الإيمان ، ومِّمن يتحمّسون له بكل قوة ، وبكلّ إخلاص ، لأنهم يرون في الدعوة إليه رسالةً لا بدّ من تأديتها . ولقد سبقني إلى هذه الدعوة ، وإلى حمل هذه الرسالة الأدبية كثيرون ، وعلى رأسهم جبران خليل جبران ، ونعيمة — في « غرباله » بنوع خاص — ونعمة فازان في « معلقة الأرز » ، ومحمود شريف في « ثورة فازان » وسبقني إليه جماعة التجديد في مصر ، غير أنّ دعوة المصريين إلى التجديد لم تلتج كثيراً ، وليس من السهل أن تلتج كثيراً ، لأسباب من البيئة ، ومن الظروف التي تخنق تلك الدعوة . لذلك ظلت — في الغالب — في حدود المهاترات الكلامية — والقليل منها يعمل صامتاً — ، وظلّ صوت الرجعية المحافظة أقوى وأعلى من صوت التجديد والانطلاق والإبداع . وتبعاً لذلك قلّ العمل الحقيقي من جانب دعاة التجديد ، ذلك العمل الذي هو وحده يستطيع أن يثبّت أصول دعوتهم ويقيم صروحها شامخة زاهرة ، بينما انصرف أدباء المهجر الى العمل المجدي ، الذي سرعان ما قلبَ الأوضاع الأدبية ، وفتح العيون على كل جديد حيّ ، فيه متعة الروح وغذاء القلب ، وسموّ بالنفس الى ما فوق مستوى الطين . وهكذا قُدّر للثورة الأدبية للمهجرية أن تكون أوسعَ الخطوات أثراً في تقدّم الأدب العربي الحديث ، وفي سعة آفاقه . ولولاها لظلّ أقصى ما يمكننا إنتاجه في حقل الأدب ، لا يخرج عن أمثال « مجمع البحرين » و « نجعة الرائد » و « حديث عيسى بن هشام » ، وما إلى هذه المقاصف المتهرّئة التي ضاعت فيها جهود ، وفنيت أعمار ، وهُدرت مواهب ما كان أخصبها وأغناها ، وما كان أقدرها على أن تنتج انتاجاً كثيراً قيّماً لو عرفت الطريق . ويا لخيبتنا لو كان هذا كلّ ما يمكننا أن ننتجه في الأدب !

أقول « الأدب » وأنا أرى هناك اختلافاً كبيراً في تحديد معنى « الأدب » وفي فهم

(١) محاضرة أدبية علمية

أهدافه وغايته . فالأدب ، كما لا يزال السواد الأعظم — للأسف الشديد — يفهمه ويجري عليه ، هو وصف الألفاظ والجُمل : هو اللغة . أو بالحري هي أهم ما فيه ، وهي أداته وباؤه وهي جوهره وغايته .

ألا ترون أننا لا نزال حتى اليوم ، حينما نريد أن ندرس الخصائص الأدبية لعصر من العصور ، أو لجيل من الأجيال الأدبية ، أو لأديب معيّن من الأدباء ، إنما نقف قسماً كبيراً من الدرس على بيان المزايا « اللغوية » لذلك العصر ، أو لذلك الجيل من الأدباء ، أو لذلك الأديب الذي ندرسه ؟

أو ما ترون أننا حين نريد أن نتحدّث عن الفرزدق مثلاً لا نجد أبلغ في الدلالة على علوّ كعبه في الأدب من أن نقول : « لولا شعر الفرزدق ، لذهب ثلث اللغة العربية » ؟ وحين ندرس أدب المتنبي أو المعرّي أو غيرهما نقول إنهما كانا يصيرين بدقائق اللغة ، عارفين بأحوالها وأوضاعها ؟ . وحين ندرس عصراً من العصور الأدبية ، نذكر مدى ما أصاب « اللغة » فيه من رقيّ وانحطاط ، وما دخلَ عليها من ألفاظ أعجمية ، وما تعرّب ، وما اشتُقّ ، وما نُحِتَ من ألفاظ ، وما دخلَ من تراويق لغوية ندعوها بياناً ، أو بديعاً ، أو بلاغة : جناساً ، أو استعاراً ، أو كناية ، أو توريةً ، أو ما إليها من صحاجات لا يزال يحشو بها عقول القرّاء ، كأنها العلم كله ، والأدب كله ؟

وفي المدارس أيها السيدات والسادة ! في المدارس ، أما ترون أننا لا نزال الى اليوم ، برغم ما نزعم لأنفسنا من انفساح آفاقنا ، وسعة اطلاعنا ، وغزارة علومنا ومداركنا ، لا نزال نفرض على الطلاب فرضاً أن يكون أوّل ما يدرسونه في « تاريخ الأدب » امرؤ القيس وإخوانه ، ممّن حضنتهم الصحراء قبل نحو خمسة عشر قرناً ، بألفاظهم الخشنة ، وتعابيرهم الصحراوية ، وخشونتهم البدوية ، وبكل ما لديهم من ميزات تباعد بين عصرهم وعصرنا ، بين أذواقهم وأذواقنا ، بين فهمهم للأدب وفهمنا ، وبين حياتهم وحياتنا . ثم نفرض عليهم أن يسيروا في هذه الدراسة العقيمة المملّة قُدُماً ، وعلى هذا النسق العقيم المملّ ، الذي لم يخرج عليه واحد ممن أرّخوا الأدب العربي للمدارس في العصر الحديث ، حتى إذا وصلنا الى عصر حيراتّ ، ونسيبة ، وأبي ماضي ، والريحاني وفوزي المعلوف ، وشوقي ، وحافظ ، ومطران ، وطه حسين ، وبشاره الخوري ، وأبي القاسم الشابي ، وأبي ريشه ، قلنا لهم — لهؤلاء الطلاب المساكين ، الذين يريدون أن يعرفوا شيئاً يناسب عصرهم ، فيُعطون أشياء تبعدهم عن عصرهم خمسة عشر قرناً ، أو تزيد أو تنقص — الى ناظم . قفوا أيها الطلاب ، ولا توغلوا بعيداً ! فالأدب كله عند امرىء القيس وعنترة وابن حلّزة ، وعند

الحطيئة وجرير والفرزدق ، وعند بشّار وأبي نواس وصريع الغواني ، وأضراب هذا الطراز القديم . وإذا خطرلنا أن نقدّم لهم شيئاً من أدب العصر الحاضر ، قلنا لهم : دونكم البارودي وحفني ناصف ، والرافعي ، ودونكم المنفلوطي والشدياق واليازجيين والبستانيين ، ودونكم ودونكم من إخوان هذا الطراز العتيق الذين عاشوا في عصرنا الحديث بأجسامهم ، وفي أقدم عصور التاريخ لعقولهم ، وليست ثمة ميزة تميز آدابهم عن آداب من سبقوهم في عمر التاريخ ، فهم وإيّاهم كتّاب ألفاظ . . . ألفاظ جافة تسرّبت منها الحياة قبل أن تصل الى رؤوس أقلامهم . . . ألفاظ وتراويق ألفاظ ، غايتها أن تحفظ للعربية قواميسها الى الأبد فكأن القواميس — أو على الأصحّ ، التراويس المفتة ، تراويس العقول ، ومقابر العلوم والآداب — كأنّ هذه هي العلم كلّه ، وهي الأدب كله ، ثم يزعم بعد ذلك ، ولا نستحي أن نناحر في القرن العشرين ، بأننا نلقّن أبناءنا علماً وأدباً . وصدّقوني ، سيداتي وسادتي إنّ الطالب لا يكاد يصل من دراسته للأدب العربي الى عصر النهضة ، حتى يكون قد ملّ الأدب ، وعاف درس الأدب ، واشمأزّ كل الإشمئزاز من هذه السلعات التي أردنا أن نجعل منها « مشهيّات » تحبّب إليه الأدب ، فإذا بها « منفّرات » منه ، مرغّبات عنه . وهكذا ننشىء من الطالب عدوّاً للغته ، ولآداب لغته ، من حيث أردنا أن نحبّبهما إليه . والسبب في ذلك سوء إدراكنا لما يجب أن نقدّمه اليه أولاً . ولو نحن سرنا في كتابة تاريخ الأدب العربي ابتداء من عصرنا الحاضر ، راجعين الى الخلف ، وأحسنّا اختيار ما نقدّمه من أدب العصر الحاضر ، لعرفنا كيف ننمي في الطالب حبّ لغته ، وحبّ آدابها وغرسنا في نفسه شوقاً الى الاستزادة من ينابيعها الفيّاضة والحديثة على السواء . ومتى وصلنا الى هذه النتيجة ، نكون قد نجحنا أعظم نجاح في تأدية رسالة الأدب والتربية معاً .

إنّ العلم والأدب غايتهما خدمة الحياة ، وخدمة المجتمع . فهل في ما نقدّمه مدارسنا مما نسميه « تاريخ الأدب العربي » و « علوم العربية » شيء من هذا ؟ هل فيه شيء ؟ ! . . . هل فيه شيء ؟ ! . . .

لو كان إليّ أمر الدروس العربية في كافة المدارس ، لما تردّدت لحظة في حرق القسم الأكبر من الكتب التي تدرسها فيها ، ولما أبقيت على شيء مما نسمّيه « علوم العربية » : العروض — جريمة الفراهيدي على الشعر — ، البيان ، البلاغة ، القواعد ، وأخيراً تاريخ الأدب العربي في حالته الحاضرة ، لأنه ليس في كل هذه ما يصلح للحياة ، ونحن بعدُ نفرضها على طلابنا المساكين فرضاً ، ولا نكتفي بذلك ، بل نمنح المتفوقين فيها الشهادات : الشهادات التي معناها أنهم تعلموا شيئاً ينفعهم للحياة ، وفتحت عيونهم على حقائق الحياة ،

ويوسّع نفوسهم وقلوبهم لممارسة الحياة ، ولإصلاح المعوج من أمورها ، ويفسح مداركهم ومعارفهم وآفاقهم . ثم نحن نمنع هذه الشهادات نفسها ممّن يعجزون عن التفوق في هذه الحلقات التي ندعوها علوماً وآداباً ، وكأننا بهذا نحكم على هؤلاء المساكين أنهم غير مزوّدين بسلاح لجهاد الحياة ، وبمعنى آخر نحكم عليهم أنهم قصّروا في فهم البيان والبديع ، وفي حفظ شعر امرىء القيس والأعشى ، ومعرفة حياتهما ومميزاتهما ، وقصّروا في حفظ العروض ، بزحافها وعللها ، ولم يحفظوا وصايا الخليل ، وسيبويه ، والدؤلي والأخفش التي تعلمهم أن « دما » أصلها « دمو » ، وأنّ « ميزان » أصلها « ميوزان » ثم درجت عليها قواعد الإعلال . . . القواعد التي نريدها أن تظل علة سرمدية خالدة في جسم اللغة العربية وآدابها .

أرأيتم أي سلاح خسر أولئك الطلاب المساكين الذين لم يعرفوا ذلك كلّه ؟!

إن سادتنا القوّامين على شئون اللغة والأدب ، يقولون إنّ هذا هو سلاح الحياة ومفتاحها ، وإنه عمادها وقوامها . أما نحن . . . أما نحن ، أيها السيدات والسادة ! فنقول : إن هذا عبث وسخف ! . . فعلّموا طلابنا علوم الحياة ، لا علوم اللغة القديمة ، واتركوا هذا الذي هم الآن مجبرون على درسه للذين يهمهم التخصص ، والبحث عن القديم ؟ وبكلمة أخرى لمن يريدون أن تكون عقولهم « متاحف » ودور آثار . . . على أن لا يكون ذلك قبل انتهاء الدراسة الثانوية كاملة . . .

اطرحوا من الكتب المدرسية ، من القواعد : ما كان عِلماً منشعباً ، متناقضاً ، كثير الوجوه والجوازات ، واطرحوا سائر السقطات اللفظية التي تتألف منها علوم البلاغة والعروض . اطرحوا هذه كلها جانباً ، وعلموا الطلاب بدلاً منها أشياء تفيدهم في الحياة . وأما الأدب العربي — ولا محيص لنا عن تدريس الأدب ، لأنه غذاء القلب والروح — فلنعلّمهم منه آداب العصر الحاضر ، أو الحيّ وحده من أدب العصر الحاضر . ولنترك القديم البالي ، لأصحاب القديم البالي ، وإذ ذاك نمنحوا الطلاب المتفوقين الشهادات ، ونمنعوها عن المقصرين ، لأن المنح والمنع حينئذٍ يكونان عن فهم ، وعن حق ، وعن ضمير مخلص أمين .

* * *

هذا شيء — أيها السيدات والسادة ! — ، وشيء آخر لا يقلّ عن هذا تأخراً وعقماً وزراية ، وهو في غير المدرسة . . . حيثما نريد أن نعمل على نهضة « الأدب » أتدرون ماذا نعمل ؟ . . أتدرون ماذا ؟!

إننا نشيء المجامع اللغوية ! . . . ، نعم المجامع اللغوية ، ونكدس فيها المعاجم ، وكتب اللغة الصفر من عهد سيبويه ، حتى عهد ابراهيم اليازجي ، ونحبس معها الرجال — ذوي العقول الصفر ، أسوة بالكتب الصفر — ليعيشوا في أزمانها ، ويفدوا عقولهم ، وعقول الناس — وبالها من تفدية ثاكلة ! — بما يطاردونه في بطونها من لغو وهراء ، ثم . . . ثم يطلعون علينا بعد سهر الليالي ، وطول الكد والعناء . . . أتدرون بماذا يطلعون علينا ؟ . . إن أقصى ما تصل اليه آداب هؤلاء « المجمعيين المعجميين » هو أن يربطونا — والعياذ بالله — بأذناب الكسائي ، والأخفش ، والدؤلي ، وسيبويه والفيروزابادي ، والجوهري ، وابن منظور ، والأصمعي ؟ والزمخشري ، يربطوننا بأذنابهم الى أبد الآبدين ويكفي ان يقولوا لنا : « قال فلان » من هذه الشرذمة البائدة ، ليحسبوا أنهم قد طلعوا على الدنيا بجديد ، جديد يلخص كل أغراض الحياة في كلمة ! . .

أجيبوني ، أيها الناس : : أإذا قال الأصمعي أو الجوهري ، قالت الحياة ؟ !

أقاس النحاة حدود الزمان ومرى خيالي وعقليتي ؟

كما يقول نعمة فازان . وهل ماتت حقائق الحياة ، وعبرها ، وحاجاتها كلها معهم ، حتى نعيش أعمارنا على نبش قبورهم لنأخذها عنهم ! ؟

لقد قال أولئك القوم لأزمنتهم ولأجيالهم ، فلماذا لا نقول نحن لأزمنتنا ولأجيالنا ؟ لقد أدّوا في زمانهم ما كانت عقولهم ، التي هي بالنسبة الى زمننا الحاضر قاحلة كالصحراء عقيمة ككتبهم الصفر ، تحسبه رسالة الأدب — وما أبعدهم عن فهم رسالة الأدب — فلماذا لا نؤدي نحن بدورنا في زماننا ما نعرف أنه رسالة الأدب في الحياة ؟ ولكن لا كما كانوا هم يفهمونها ، بل كما يفهمها عصرنا . وشتان ما بين فهمهم وفهم عصرنا !

هم في أزمانهم كانوا يحسبون أنفسهم مبتدعين في أساليبهم الأدبية — استغفر الله ! بل أسلوبهم الواحد الأحد السرمدي ، الذي لم يتغير ولم يتطور ! — فلماذا لا نكون نحن مبتدعين في أساليبنا الأدبية . نهج لأنفسنا في الأدب والحياة أساليب نؤدي بها رسالة الأدب في الحياة ؟

أما السادة « المجمعيون المعجميون » ، فما أجدرهم بأن يفرض عليهم نظام « الفيتو » يعيشون في نطاقه مدى الحياة ، لئلا يتصلوا بالناس ، فيفسدوا عليهم الحياة بما ينبشون من رمم الموتى : الرمم العفنة البوالي ، ولتبق لهم وحدهم لذة هذا النبش المتواصل المضني ، الذي لا يفيدهم ، ولا يفيد الأدب ، ولا يفيد الناس ، ولا يفيد الحياة في شيء مطلقاً . فهم قوم يمسكون بأيديهم حبالاً من حديد ، يحاولون بكل قواهم أن يمدوا بها كل من يحاول

أن يطلق جناحيه مع الهواء الحر : هواء الحضارة العصرية ، والحياة العصرية ، التي لا تتسع أبداً لتقليب المعاجم الكبار الضخام ، في سبيل البحث عن أصل كلمة واحدة ، ومشتقاتها ومرادفاتها ، وصفاتها ، يشدونه بها الى أعرق عصور التاريخ في القدم ، ويقولون له : من هنا اشتد وحبك وإلجامك ! لا تقل أدبيّ ، ولا تحاول أن تأتي بفكر جديد ، أو معنى جديد ، بل خذ ألفاظاً قديمة ، مما اعترف بفصحته الزمخشري والاصمعي والكسائي ، ومما ورد في شعر الجاهليين ، والمخضرمين ، والأمويين ، والعباسيين . . . وهكذا نعيش معهم جامدين متأخرين ، الى أبد الآبدين !

ولمَ ذلك ؟ ! انها قصة الكأس والشراب . . فكما انه لا يصح أن تتناول الشراب في كأس وسخة أو مهشمة ، كذلك لا يصح أن تكتب الأدب بلغة غير جميلة !

آمنّا وصدّقنا أيها السادة ! ولكن هل حقًّا أن الكأس لا تكون جميلة ، إلاّ إذا أخرجت من قبر امرىء القيس ، أو من قبر الأصمعيّ ؟ ! ألا تصلح كأسٌ مصنوعة من « النايلون » مثلاً للشراب ، أكثر مما تصلح له كأس من الفخّار ؟ وهل يضير الشراب أن يوضع في قدح من « النايلون » لأن الكسائي والفرّاء وسيبويه لم يعرفوا « النايلون » ؟ سيداتي وسادتي !

إن طول اعتمادنا على الكتب الصفر ، وطول عبادتنا للموتى ، قد صبغا عقولنا بمثل صفرة تلك الكتب : الصفرة المتهرّئة ؟ وختما على آذاننا بمثل موت أصحاب تلك الكتب الصفر . وهكذا لا نزال مرضى في عقولنا ، موتى ـ أو على الأقل جامدين جمود الموتى ـ في آدابنا . فاذا عاد سيدنا من عاصمة بلاد الانكليز على متن « طيارة » ، استقبلناه بشعر أقدم من عصر امرىء القيس ، نستهلّه بقولنا :

« أرخم الركاب فقد أطلت غيابا ! . . »

أي والله ! « أرخم الركاب » لرجل يمتطي الطيارة في الجوّ . . .

وإذا نزلنا ، لم نجد ألطف « من المهاة » نتغزّل بعينيها ، فنقول :

« المها أهدت إليها المقلتين . . . »

وذلك لأن البدويّ الذي عاش في الصحراء ، رفيقاً للمها ، قد سبقنا الى هذا الوصف فهو إذن تعبير جميل . أما أن نعرف نحن ما هي المها ، أو لا نعرفها ، فليس بأمر ذي قيمة !

واذا أردنا أن نرثي ، لم نجد الاّ أساليب القدماء العديدة المتالاة في كذبها ، وبُعدها عن الأصالة ، وعن تصوير اللوعة الصادقة ، فنقول :

« لو كان في الذكر الحكيم بقيّة لم تأت بعدُ رُثيت في القرآن ! »

وكذلك إذا أردنا أن نمدح ، أو نهجو ، أو نبكي ، أو نصف ، لم نجد الا المعاني القديمة ، والأساليب القديمة ، نمدح ، ونهجو ، ونبكي ، ونصف بها . . .

جمود . . . جمود قاتل . . . ونحن مع ذلك نسير عليه ، ولا نشعر ، أو لا نريد أن نشعر به . . . ولِمَ ذلك ؟ . . . أليست لغتنا هي أمّ اللغات ؟

أو على الأصح هكذا دعوناها ؟ . . . أمّ اللغات غداة الفخر أمهما . . . ؟

كما يقول حافظ ابراهيم . . . ألم يُكتب بها القرآن ؟ . . . إنها إذاً لغة الله ، ولغة الملائكة . . . ولغة آدم وحواء في الفردوس ، فكيف لا نرضى بها اليوم ؟ !

قولوا ما شئتم ، أيها الناس ! وليتحمّل من شاء تأخره وجموده الأعذار والعلل ، فقد اعتدنا دائماً — حينما نشعر بضعفنا وجمودنا — أن نحاول جذب الله — أو أقرب الأشياء الى الله في رأينا — الى صفوفنا ، لنسجل عليه الجمود ، تبريراً لجمودنا ! ومن ذا الذي يجرؤ على التمرد على الله ، أو على أقرب الأشياء الى الله ؟ ! إنه اذن لكافر اكفر ! فارجموه ! . . . وهكذا نكسب تأييد السماء لنا ، وذاك حسبنا من النصر !

أما نحن فإننا نهتف على أصراتنا مع الشاعر المهجري نعمة قازان ، في « معلّقة الأرز » :

إذا كان أمسي ويومي ، غدي فيارب إضرب على مقلتي !

نعم ، ليضرب الله على مُقلتنا إن كان أمسنا سيكون هو نفسه يومنا ، وغدنا أيضاً ، بغير تبديل أو تجديد ، فلن نرضى أن تبقى الألفاظ والأساليب اللغوية اللفظية القديمة — التي كانت زاد أمسنا ، ولا تزال عتاد يومنا — هي نفسها زاد غدنا ، وعتاده ، لأننا لا نرضى أن نسجل على أنفسنا مثل هذا الجمود العقيم . فالأدب عندنا ليس بالألفاظ ، وإنما هو بما خلف الألفاظ من معانٍ وفكر :

فما الشعر بالكأس برّاقة ولكنه الخمر في الخمرة
كذا فتنة العين بالمرأة هي الخمر بالعين لا المرأة
إذا ما الحبيب تكلم ضمراً فأين الكلام من الغمزة ؟ !

كما يقول قازان ! . . وأين كذلك الألفاظ والأساليب القديمة من الأدب الحيّ ، الذي يجب أن نتصرف الى إنتاجه : أدب العقل والقلب والروح ، الأدب الذي هو إنجيل الحياة وقرآنها ، وتوراتها ، والذي يمكنه أن يخلق العالم من جديد ، حيّ يخلق في العالم نفوساً تحب الخير والجمال ، وتهدف الى سعادة الحياة ، ولا تعوقه عن حب الخير والجمال والسعادة لفظة جامدة :

لئن ضاق دوني إلى الله لفظٌ هوت جوادي يسيرُ الطبب (١)
وجوّزت في النصر ما لا يجوز وأوجبتُ في النحو ما لا يجب
إذا قام عيسى بألفاظه تكون القواميس خير الكتب !

واللغة التي تقف جامدة دون كل تطوّر ، إنما هي ميتة ، لا تصلح للحياة ، ما دامت لا تستطيع مجاراة الحياة السائرة دائماً إلى الأمام في تطورها المستمر الذي لا يكلّ ولا يتوقف مادام دولاب الزمان في دوران ، والليل والنهار في تعاقب ، وما دامت الشمس تغيب كل يوم في الماء ، لتطلع على الناس في الصباح :

فلا تطلع الفجر يوماً عليّ إذا لم يلذني مع الطلعة (٢)

أما القرآن فيا لقداحة خطأنا ، ويا لغباوتنا يوم نحسب أنه يقف عقبةً كؤوداً في سبيل التطوّر الأدبي ! فلقد كُتب القرآن باللغة التي كان يتكلّمها الناس ويفهمونها حين نزوله ، وما كان يمكن مطلقاً أن ينزل في غيرها . ولو أنه نزل في أيامنا هذه ، لما رأينا فيه لغة قريش القديمة ، بل لكُتب بلغة العصر الحاضر ، التي نستطيع أن نفهمها بيسر وسهولة . فلقد كان القرآن أحرص مما نتصوّره نحن ، على مراعاة خصائص العصر ، وعلى تأدية رسالة الحياة بأحسن الأساليب الممكنة في أيامه . ونزول القرآن بألفاظه المعروفة لا يعني أن تجمد اللغة عند تلك الألفاظ إلى الأبد ، فلم تكن هذه غايته ، ولن تكون ، فليس للقرآن لغةٌ ، ولكنه جوهر ، ولو كان لغة وألفاظاً فحسب ، لما استطاع أن يكون دستوراً للحياة ، صالحاً لكل جيل ، فاللغة تتطوّر وتتبدّل مع الزمن — ككلّ شيء آخر — وأما الجوهر فهو الذي يكمن فيه سرّ الخلود .

ترى ماذا كنّا نكون اليوم ، وأي تاريخ كان يمكن أن يكون لنا ، لو لم يقم الإسلام والقرآن بالثورة الساحقة الماحقة على جمود الصحراء وخمولها ، على عصبيتها القبلية ومنازعاتها على أديانها وأصنامها ، وعلى تقاليدها وعاداتها ؟

ماذا كنّا نكون اليوم ، وأيّ تاريخ كان يمكن أن يكون لنا ، لو لم يقتحم الاسلام والقرآن بفتح أعين القبائل العربية ، الغارقة في جفاف الصحراء بتقاليدها الهمجية العمياء ، على حاجات العصر ، وعلى طريق الله والمجد ، وعلى طريق التاريخ الداوي ؟

لقد كان الاسلام والقرآن نفسهما ثورة على الجمود والرجعية ، وتجديداً في الدين ، وفي التشريع ، وفي الحياة . فما بال الكثيرين من الجامدين الرجعيين يحاولون أن يسجلوا عليهما الجمود والرجعية وهما من الجمود والرجعية أبرأ وأنقى من ضمير يوسف من تهمة امرأة العزيز ؟!

(١ و ٢) لشمة قزان

صدقوني ، سيداتي وسادتي ، إننا لو استطعنا أن نثور على الأدب العقلي القديم امثال كما ثار القرآن على الحياة الجاهلية ، وأن نبدع في الجديد الحيّ منه ما أبدع القرآن في حياة الصحراء ، حين خلق من شتيت مكانها أمة أخضعت الدنيا بسلطانها ، لاستطعنا أن ننتج في الأدب الحيّ أروعَ ما تنتجه الأمم .

إذن فثورتنا اليوم على الأساليب القديمة والأدب القديم واللغة القديمة ، لا تعني الثورة على القرآن ، ولا يمكن أن تعنيها ، فليس من المعقول مطلقاً أن يطالبَ إنسان بتغيير لغة كتاب ما — بله القرآن نفسه — بحجة أن الزمان قد تطوّر ، وتطوّرت معه اللغة . فذلك سبيق القرآن هو القرآن : له قدسيته ومكانته ورسالته ، وله لغته التي لن تستطيع أن تمتدّ اليها يدٌ بحذف أو تبديل . أما اللغة نفسها — اللغة التي نتفاهم بها — فقد آن الأوان لان نخرج فيها عن سنن الصحراء ، وقواعدها ، وتعابيرها ، وألفاظها ، وأساليبها ، وإذا كنّا نريد أن نؤدي رسالة الأدب الى الحياة والأحياء . فالذي يجب أن نفهمه الآن هو أنّ الأدب رسالة ، وقيادة ونور .

هو رسالة : لأن الأديب هو نبيّ الحياة ورسولها ، والروح الذي يفهمها حق فهمها — أو هو يجب أن يفهمها حقّ فهمها — ويعرف كيف يمهّدها ويفرش طرقها بالورود أمام أبنائها الأحياء ، ليعرفوا فيها الجمال والخير وسعادة القلب والروح .

وهو قيادة : لأن الأديب — ابن الحياة البارّ ، ورسولها الأكبر — هو الذي يعرف كيف يسير بأبنائها في طرقها العديدة الملتوية الوعرة ، ليصل بهم الى الجمال والخير ، وسعادة القلب والروح .

وهو نور : لأن الأديب هو المشعل الذي يستطيع أن ينير سُبُل الحياة أمام السالكين لكي يهتدوا فيها الى الجمال والخير ، وسعادة القلب والروح .

فالجمال والخير والسعادة ، إذاً هي غاية الحياة ، ولكنها جميعاً كامنة في مكان واحد ... مكان صغير جداً ! أتعرفون ما هو ؟!

إنه قلم الأديب ! ففيه وحده — في رأسه الصغير الدقيق — يكمن الجمال ، ويكمن الخير وتكمن سعادة الحياة . ومنه يفيض النور الذي يقشع الظلام عن وجه الحياة ، ومنه يتسلسل الخير ، ويتسلسل الجمال ، وتتسلسل السعادة ، إذا عرف كيف ينفث نور رسالته المقدسة على وجه صحيح .

هكذا نفهم الأدب ، أو هكذا يجب أن نفهمه اليوم . أمّا اللغة التي لا يزال الأكثرون يحسبونها الشرط الأساسي للجودة والقوة في الأدب ، فإننا نرى أن بينها وبين الأدب نسباً

بعيداً جداً ، فالأدب هو رسالة الحياة : الحياة الكاملة المتطورة ، أما اللغة : الألفاظ والجوامد فإنما هي مجرد وسيلة تنقل هذه الرسالة . وكل رسالة هي في حاجة الى « ناقلة » مناسبة للوصول الى كل فهم ، والى كل ذوق ، يتلب عليها البساطة والعمق والجمال ، لا التقعر والبلادة والتعقيد ، ولو كانت « الاشارة » — نعم الاشارة — كافية لتأدية هذه الرسالة ، لكانت هذه الاشارة أدباً في الصميم . ولو كان يمكن تسجيل الفكرة الأدبية ، أو المعنى الادبي ، أو لو كان يمكن تسجيل العواصف والآمال والآلام على الورق بالاشارة ، لكان من الواجب تسجيلها بهذه الاشارة ، إن كان لا يمكن إخضاع اللغة للادب ، وإعطاؤها خصائص العصر الذي نعيش فيه ، لتتمكن من التعبير عن حاجاته ، ومن تصويره بصدق !

إن اللغة ، التي هي « ناقلة » رسالة الحياة يجب أن تكون من البساطة والسهولة والجمال بحيث تسلح لهذه الرسالة المقدسة . ألسنا نرى أن الاواني القديمة التي كان يستخدمها الاقدمون في حاجات عصورهم ، لم تعد تصلح لان نستعملها نحن اليوم ، حتى لنفس الأغراض التي كانت تستخدم فيها ؟ وإنما كل ما تصلح له اليوم هو أن توضع على رفوف المتاحف ليتفرج عليها من يشاء من عشاق القديم والتحف الأثرية — ليتفرج عليها فقط ، لا ليستعملها مع أن بعضها كان يمكن استعماله لو أردنا . فاذا كنا نعمل ذلك بالآنية التي تستخدم لقضاء حاجات الجسد الفاني ، فكم يجدر بنا إذاً أن نعمل مثل ذلك تماماً بالآنية التي نستخدمها لقضاء حاجات العقل والروح الخالدين ؟

أما كان الأجدر بنا ان تبقى ألفاظنا القديمة ، وأساليبنا القديمة ، ولغتنا القديمة وكثير من أدبنا القديم ، كأشياء أثرية ، لها جلال القدم ورونقه ، ولكنها لا تصلح للاستعمال في العصر الحديث ؟ لأن لكل عصر خصائص يتميز بها ، والعصر الذي لا يظهر أثره في آداب أهله ، هل نتوسم فيه شيئاً من دلائل الحياة ، أو نتوسم في أهله ؟

لقد تخلينا عن ملابس أجدادنا الثقيلة القديمة الخشنة : ملابس الصحراء الجافة الصارمة وارتدينا ملابس العصر الحديث ، ولم نعد نرضى عنها بديلا . وكذلك لا بد لآدابنا من أن تخلع ما لا يلائمها من اللباس الصحراوي القديم ، الذي حشرتها فيه الصحراء الجافة الصارمة قروناً طوالاً ، لينطلق في موكب الحياة حرًّا طليقاً يؤدي رسالة الحياة على أكمل وجه فلا نظل — برغم ما يبهر أعيننا من أضواء الحياة الساطعة ، ويرن في آذاننا من أصواتها الصادحة — أقصى عدتنا أن نلتفت ، في انتاجنا الادبي ، الى الخلف : الى الأدب القفطي الذي نهرأ وعفن لكثرة ما تراكم عليه من أنقاض القرون وغبارها ، لكي نغترف منه « أوبئة » جديدة نغرسها في جسم أدبنا الحاضر ، ولا نخجل من أن ندعو هذه الأوبئة

« أدباً »، أو علاجات لجسم الأدب، أما الحياة التي نعيش فيها، فلا نعرف كيف نعترف منها، واما حاجات العصر، فلا نعرف كيف نعبر عنها، وأما عواطفنا وأفكارنا وخلجات نفوسنا، فلا نعرف كيف نشرحها ونفسرها، وأما أن الأدب هو رسالة وقيادة ونور، فلا نفهمه، ولا نريد أن نفهمه.

ولئن كنت أقول هذا، فلست أريد أن تفهموا من قولي أني أطالب بحرق كل ما لدينا من القديم، وأن يكن أكثره أدب لفظ وألفاظ، لا أدب معان وأفكار، فحاشا لله أن أفعل ذلك، ولو علمتُ أن إنساناً يطالب بمثل هذا، لرأيت في عمله كثيراً من التهوُّر مغالاةً صارخة لامبرّر لها. انما أنا أدعو الى الاحتفاظ بهذا القديم كله — من أتفه إلى يائه، بغثّه وسمينه، عفيفه وداعره، ضعيفه وقويه، جيده ورديئه — في متاحف، أو دور كتب خاصة تقوم مقام المتاحف الأثرية، ليتمكن من الرجوع إليه بسهولة كلُّ من يريد التخصص، أو زيادة الاطلاع، على أن يُنتخب شيء من الصالح منه، ليوضع بين أيدي طلاب الجامعات — طلاب الجامعات فقط — كنماذج من آداب القرون الخوالي، لمجرد الاطلاع فقط، أو لتثقف الدراسي على الأصح، لا لاحتذائه وحسبانه المثل الأعلى في الانتاج الأدبي. فالذي أعتقده إعتقاداً يقيناً مخلصاً، أنه كما أن الخيل والجمال والحمير — التي كانت كل وسائل المواصلات البرية في عصور ذلك الأدب القديم — قد تخلفت كل التخلف عن قافلة العصر الحديث ومواصلاته، بحيث لم يعد لها مكان الى جانب القطار والسيارة والطيارة — وربما أصبح الصاروخ أيضاً من وسائل المواصلات بعد حين —، كذلك تخلّف أدب الصحراء القديم العقيم، وأساليبه التي لا تزال حية الى اليوم على أقلام أدبائنا وشعرائنا — أو مَن اصطلحنا على تسميتهم أدباء وشعراء — بحيث لم يعد يصلح لعصر الحضارة الذي نعيش فيه: عصر الراديو، والتلفزيون، والقنبلة الذرية، وعصر الكثير المدهش من الاختراعات التي تحير الذهن، وتفقده العقل.

* * *

لست أريد أن أقطع الصلة بين ماضي أدبنا وحاضره، فالذي لا ماضي له، لا حاضر يُرجى له. غير أني لا أريد أن نظلّ عالقين في حدود الماضي البائد، والقديم الذميم: نشرب من مياه الترع الآسنة، والناس من حولنا لا يشربون إلاّ الماء المقطر، ونأكل بأيدينا من قصاع خزفية أو خشبية، والناس لا يأكلون بغير الشوكة والسكين، وفي غير آنية من الصيني المزخرف الجميل، أو من الفضة المجلوّة الزاهية.

نريد أن نحمل من الماضي جسراً نعبر عليه الى الحاضر والى المستقبل ، وأن نستخلص منه العبرة التي تفيدنا ، ونبني عليها أشياء جديدة : أدباً جديداً ، وعلماً جديداً ، وحياة جديدة .

***

أيها الأدباء والشعراء !

من كان منكم يستهويه بريق الألفاظ ، وتأسره زاويق الجناس والتورية والاستعارة ، ويهمّه إن يقول عنه الناس : إن في رأسه قاموساً ، أو أن تعفّر له أكف الجماهير في المحفلات العامّة حتى تكاد تدمى من التصفيق ، ويقنع من الأدب والشعر بهذا وحده ، فليمضِ حيث هو ، وله ما يريد ، وهنيئاً له ما يريد ! فكم من صخرة ناشزة تقوم على ذراع الطريق السالكة ، أو على خدّ الحقل الجميل ! وكم من هجرة عقيم ، تتربع في حصن الرياض ، وترفيف فروعها من رضاب الغدير ، فلا هي تستفيد ريّاً ، ولا هي تستطيع أن تزهر في الروض ، أو تقدّم لطيور السماء مقيلاً ولا ثمراً .

وأما من كان منكم ، أيها الشعراء والأدباء ! يُهمّه أن يؤدي رسالة الأدب الى الحياة والأحياء ، معبراً في أدبه عن حاجات عصره ، وخلجات نفسه ، باعثاً حناجيره كالنسر للانطلاق من قيود اللفظ وعبودية القديم ؟

مَن كان يُهمّه أن يقول كلمته ويمضي ، بأسلوبه الخاصّ ، لا بأساليب سواه ، وبغير التفات الى الوراء !

من شاء أن يصدح مع الصحارير ، ويعبق مع الأزاهير ، ويصفق مع الجداول ، ويترنم مع هبّات النسيم !

مَن كان همّه أن يؤدي رسالة الأدب إلى الحياة : الأدب الذي هو صوت السماء في أذن الأرض ، وترنيمة الفردوس في مسمع الزمن الحائر ، وهدهدة الأزل لضمير الحياة !

مَن كان هذا همّه ، فإليه أوجه النداء الذي جعلته عنوان هذه الكلمة .

« أحمل قلمك واتبعني ! »

عيسى إبراهيم الناعوري
كلية تراسانتا — القدس
القدس الشريف

الحضارة

واختلاف الطبائع

ما هي الحضارة ؟ لقد اختلف الكتّاب في تعريفها. فإذا قيل العمران وجدنا أن العمران قد يكون موجوداً من غير ذوق وتمييز ، والحضارة لا تكون إلاّ بهما . وإذا قيل العلم وجدنا أن العلم قد يكون تحصيلاً من غير تفكير ومن غير فهم كثير . وإذا قيل حسن الأخلاق وجدنا أن حسن الأخلاق قد يكون موجوداً في الأمم التي على الفطرة والتي لا تعرف الحضارة . وإذا قيل الذكاء والفهم والحكمة وجدنا هذه الصفات عند بعض قبائل البدو الذين لا يمتون إلى الحضارة بسبب . وإذا قيل إن الحضارة في الثراء والبذخ وجدنا الثراء مدخراً ومكنوزاً عند من لا يعرف الحضارة . وإذا قيل إن الحضارة في انتهاز فرص اللذات والمسرات وجدنا أن الهمج من الناس قد ينهمكون في اللذات كما تفعل أصناف كثيرة من الناس . ومن أجل ذلك كان تعريف الحضارة من أصعب الأمور . ولو أن اسمها يجري في أفواه الناس كل يوم . فالترف وحده لا يتم الحضارة ويكوّنها ، ولا العلم وحده ولا الذكاء والفهم وحدهما ولا طيب الخلق وحده ، ولا انتهاز فرص المسرات ولا الابتكار في الفنون كالشعر والنحت والتصوير فنون كانت راقية قبل الحضارة .

* * *

لقد خلف لنا ثيوكيديدس المؤرخ الأثيني في كتابه المسمى حرب البلوبونيز خطبة بركليز السياسي الأثيني وهو يؤبن قتلى حرب البلوبونيز . وفي هذه الخطبة يصف بركليز صفات العظمة في الحضارة الأثينية ، أو الصفات التي يرى أنها جديرة أن تكون مقياساً للحضارة وانها أحق بالرعاية والتنمية . وقد اقتبس كثير من المؤرخين جملاً من تلك الخطبة التي يعدها المؤرخون من أعظم الخطب سواء أكان بركليز واضعها بالنص، أم صاغ ثيوكيديدس في كلامه ما علق بذهنه منها . ففيها نرى التسامح بين أبناء الأمة الواحدة والعدل في صيانة الحقوق ، والثقافة المؤسسة على الفهم والعمران المبني على الذوق والتمييز . والاستعداد للدفاع عن الدولة من غير خشونة أو مغالاة تقضي على الجوانب الأخرى من الحياة ، ونرى الحرية

اللازمة لاختلاف الطبائع والامزجة ، تلك الحرية التي تمنع من صب الناس في قالب واحد وقسرهم على رأي واحد ومسلك واحد ونظرية واحدة ونظر واحد الى الحياة . وقد نظر الكتّاب في الحضارات المختلفة فوجدوا ان الحضارة تكون أعظم ازدهاراً وابتكاراً وأطول عمراً وأكثر تجدداً إذا كان فيها نصيب موفور من تلك الحرية اللازمة لاختلاف الطبائع والامزجة ، وتكون أقصر عمراً وأقل ثمرة وازدهاراً اذا فقدت تلك الحرية ، وحاولت الدولة صب الناس في قالب واحد وقهرهم على أن تكون طبائعهم وأمزجتهم متشابهة .

وقد قال بعض الكتّاب فذكر ان حرية الطبائع والامزجه خصيصاً اختصت بها الحضارة الاوربية دون غيرها من الحضارات ولا سيما الحضارات الشرقية . ومن أجل ذلك بادت الحضارات الشرقية ولم تبد الحضارة الاوربية . وقد نسوا ان بعض الحضارات الشرقية كانت أطول عمراً . وان الحضارة الاوربية القديمة التي وصفها بركلز في خطبته التي أشرنا اليها بادت كما باد غيرها ، وان الحضارة الاوربية الحديثة قريبة العهد لا يصح الحكم فيها وفي أجلها .

* * *

قال فرنسوا جيزو المؤرخ والسياسي الفرنسي ووزير الملك فيليب لويس جيزو هو واضع كتاب تاريخ الحضارة الاوربية . أن الحضارات الشرقية كانت مؤسسة على مبدأ واحد أو نظرية واحدة أي كل حضارة على نظرية ، وان اختلفت مبادىء الحضارات

والقارىء يرى في كلامه بعض ما يشعر إنها كلها على نظام واحد ونظرية واحدة ويقول ان الحضارة الاوربية مؤسسة على اختلاف المبادىء وتباين الاسس ، وتفاوت ، النزعات مما يؤدي الى يقظة العقول والنفوس ، والى الابتكار والتوليد والابتداع . وقال جون ستوارت ميل المفكر والفيلسوف الانجليزي في كتابه المسمى كتاب الحرية . إن الحرية التي تسمح باختلاف الافكار وحدها لا تكفي لتقويم الحضارة بل لا بدّ من الحرية التي تسمح باختلاف الطبائع والامزجة والنزعات النفسية وذكر أن تعاظم الحضارة الاوروبية إنما كان بسبب تلك الحرية التي تشبع الطبائع المختلفة . وان ركود الحضارات الشرقية كان بسبب فقدان تلك الحرية ومحاولة قهر الناس على طبع ومزاج واحد . فركدت النفوس والعقول وانقطع عهد الابتكار والابتداع وركدت الحياة عامة .

وعندي أن هذه الآراء قراءة للحقائق عكساً لا طرداً كمن يقرأ الكتاب من آخره كي يصل الى أوله وذلك للأسباب الآتية : —

(أولاً) إن الحرية اللازمة لاختلاف الطبائع والأمزجة ليست دائماً صيناً للقوى الحيوية في الحضارة، بل قد تكون نتيجتها. فالقوى الحيوية في الطبائع والأمزجة قد تسبب الحرية وتضمنها وتجعلها قضاءً محتوماً بالرغم من قهر وكبت، وبالرغم من محاولة صب الناس في قالب واحد. وأن الاستبداد العادة الذي يحكي عنه جون ستوارت ميل في كتاب الحرية قد يكون نتيجة لضعف الطبائع والأمزجة مهما اختلفت. وأن الحكومات الاستبدادية وجدت في أوروبا كما وجدت في الشرق. وقد اعترف جون ستوارت ميل في كتابه إن الحرية اللازمة لاختلاف الطبائع والأمزجة ظهرت في أوروبا بسبب القوى الحيوية في النفوس حتى في عصور الرغم والقهر.

(ثانياً) إن شرط الحرية اللازمة لاختلاف الطبائع والأمزجة ليس خاصًّا بالحضارة الأوروبية، فلو درس هؤلاء الكتّاب الأفاضل الحضارات الشرقية أو العالمية في أبانها وجدوا أن حرية الطبائع والأمزجة موفورة حتى في عصور الاستبداد والقهر. فقد كانت موفورة في حضارة الأندلس العربية كما كانت موفورة في الحضارة العباسية في أشد عصور خلفاء العباسيين بأساً وقوة. ويكفي أن نقرأ كتب الأدب والعلوم العربية لنعرف إلى أي حدّ بلغت حرية الطبائع والأمزجة. نقرأ عن باحث خصص حياته لدراسة النمل وعاداته، وانه كان اذا تكلم في النمل قضى ساعات طوال لا يَمَلُّ ولا يُمِلُّ سامعهُ. ونقرأ عجائب ذلك وصف الولائم التي كانت تبلغ غاية الجنون فأي اختلاف في الطبائع والأمزجة أكثر من هذا الاختلاف.

(ثالثاً) إن عصر حرية الطبائع والأمزجة اللازمة لازدهار الحضارة. لابد من أن يسبقه عصر توحيد للقوى وهذا العصر السابق هو عصر قيام الدول ونشأتها، وتأسيس بأسها وسطوتها ولولا هذا العصر الذي هو عصر الجماعة ويسود فيه مذهب الجماعة لا مذهب الفردية ما أمكن أن يكون بعده عصر الحرية الفردية، لأن العصر السابق عصر توحيد الجهود النفسية والفكرية، وعصر الغلبة الذي يجلب للأمة الاطمئنان إلى عصر الحرية الفردية اللاحق به. والحرية الفردية هي حرية اختلاف الطبائع والأمزجة.

(رابعاً) إن تلك الحرية الفردية كثيراً ما يعقبها عصر اضمحلال إذا بلغت الحرية الفردية غايتها وضعفت الطبائع والأمزجة وعندئذ لا يغني اختلاف الطبائع والأمزجة عن ضعفها، ولا يثمر ولا يزدهر الحضارة معه. وقد ينجي من ذلك الاضمحلال خطر خارجي داهم يضطر الشعب الى توحيد الجهود النفسية والفكرية اذا استطاع ولم تكن الطبائع والأمزجة قد ضعفت ضعفاً لا أمل معه. أما إذا كانت الطبائع قد ضعفت واضمحلت وصارت نزعاتها

صطحية فلا أمل في توحيد الجهود النفسية والفكرية بالرغم من كل محاولة وبالرغم من كل خطر خارجي داهم.

(خامساً) إن تعاقب عهود اندماج الفرد في الجماعة، وإطلاق الحرية للفرد الى أقصى حد مستطاع وغير مضر تعاقب يصلح الشعوب الانسانية، وهو أمرٌ مشاهد في التاريخ لأن اندماج الفرد في الجماعة كما أنه يوحد الجهود النفسية والفكرية، ويمنع ريع طبع الفرد وبراجه كذلك فيضعف طبع الفرد، وإذا ضعفت طباع الأفراد ضعف طبع الجماعة. وإطلاق الحرية لطبع الفرد وبراجه كما إنه يؤدي الى تقوية طبع الفرد، والى استيعاب جميع مظاهر الحياة وإلى تشعب مسالك التفكر والمطلب الذي يؤدي الى ازدهار الحضارة، فإنه كذلك قد يؤدي إلى زيغ وضلال وشطط في الطبائع الفردية، وقد يستهلك قواها. ومن أجل ذلك يتعاقب العهدان لما فيه خير الشعوب، وقد يتعاقبان لما فيه ضرها، إذا أتى مثلاً بعد عهد فوضى الطبائع الفردية عهد قهر مرهق من عهود اندماج الفرد في الجماعة فيقضي على البقية الباقية من قواها، فيكون الفساد حيث يراد الاصلاح بالقوة.

(سادساً) ينبغي الكتّاب الأفاضل عند تعليل ركود الحضارات الشرقية في عهد ازدهار الحضارة الأوربية أمور هامة منها: ان الحضارات الشرقية تسلمتها قبائل وشعوب لها طباع فاضلة ولكنها أقل استعداداً لتنمية الحضارة واعلائها من القبائل والشعوب التي تسلمت الحضارات الأوربية القديمة. وليس المراد الحكم على شعب أو قبيلة حكماً أبدياً، وإنما هو حكم الماضي من التاريخ. فالقبائل التيوتونية التي تسلمت الحضارة الأوربية القديمة كان عندها استعداد في ماضي تاريخها لتنمية الحضارة أكثر من استعداد قبائل التتر والمغول والأتراك التي تسلمت الحضارة الشرقية. ولا سيما أن الطبائع الفردية في الشرق انتابها عهد بعد عهد أضعف قوتها على اختلاف مصادر هذا الضعف وأسبابه.

ولا ننكر ان نظم الحياة والحكم التي نمت في أوربا قديماً وحديثاً والتي ورثها الشرق الآن بوراثته نظم الحكومات النيابية المنظمة، وربما كانت أدعى الى صيانة حرية الطبائع والأمزجة. التي يقول المفكرون إنها من أهم مقومات الحضارة. بل هي الصفة اللاصقة بالحضارة، والتي لا تكون إلاّ بها في نظرهم. وهذه النظم النيابية هي أيضاً نتيجة أكثر منها سبباً، أي إنها نتيجة القوى الحيوية في الطبائع والأمزجة والنفوس على أن هذه النظم في غير البيئة الصالحة لها، قد تؤدي الى استبداد فئة قليلة من الأمر البيوروقراطية وأعوانها.

ع. ش.

العلامة اللغوي

الاب أنستاس ماري الكرملي

بعث الي بهذه المقالة صديقي الكاتب الاستاذ محمد فائق توفيق المدرس بمطبعة دار السلام ببغداد مع صورة للعلم الكبير الاب أنستاس بعد موته بساعات ، وطلب الي أن أقدمها الى احدى مجلاتنا المصرية ، فآثرت بها مجلة « المقتطف » لانها شيخة المجلات العربية ، ولانها كانت مسرحاً لابحاث فقيد اللغة الكرملي ...

ولقد كان بيني وبين الاب البحاثة مداعبة ومراسلات منذ سنوات ، وسأعود الى الحديث عنه فيما يأتي من أعداد المقتطف ، وفيما يلي نص المقالة :

أحمد الشرباصي

الاب أنستاس ماري الكرملي مسجّى

وعلى حين غفلة طوت يد الأقدار ابن العربية البار، والعلامة اللغوي الاب أنستاس ماري الكرملي . وما هي الا عشية أو ضحاها حتى أصبح أثراً بعد عين ، وميتاً يرثى بعد أن

كان حيًّا يرجى ، خفف ذلك البحر الزاخر وتنسمت تلك العين الساقية بنسيم العلم والعرفان واندك ذلك الطود الأشم وسكت هزيم رعده وصوته الجهوري وانطوت تلك الصحراء الواسعة من الحلم والكمال وسقطت تلك الثمار الدانية من التواضع والجلال وسكتت الريح الصرصر العاتية في الخصومات والنقد ، ولم يجب ذلك النسيم العليل من الأين والشقاء . فخسرت العربية أيما خسران .

حقًّا إن القول ليقصر عن ادراك مدى هذا الرجل العظيم اعلمه وعمله . وان المرء ليقف عاجزاً عن اداء حق علامتنا المفضال الذي خدم العربية والعلم أكثر من ستين عاماً كان خلالها مثالاً للرجل الكامل العامل الغواص المنابر الذي تزوَّد بالعلم الصحيح والخلق الرضي والأدب الجم ، فكان سبَّاقاً لا يبلغ شأوه أحد ولا يصل الى مقامه صعيد .

***

ولد رحمه الله في بغداد سنة ١٨٦٦ في اليوم الخامس من آب (أغسطس) وتوفي في بغداد أيضاً في المستشفى الملكي صباح يوم الثلاثاء في اليوم السابع من شهر كانون الثاني (يناير) سنة ١٩٤٧ فيكون عمره ثمانين سنة وخمسة أشهر ويومين .

وتعلم من اللغات أكثر من عشر ، فقد أتقن الفرنسية واللاتينية واليونانية والعبرية ، والسامية ، والكلدانية ، والتركية ، والفارسية ، والانكليزية ، والسريانية ، وقليل من الإيطالية وكان يفهم البرتغالية . وقد تعلم الحبشية والاسبانية ثم نسيهما ولم تسنح له الفرصة لتعلم الألمانية وغيرها ، ذلك لأنه استدعته الكنيسة في بغداد حيث كان يدرس في فرنسة .

وقد حوت خزانة كتبه ستة عشر ألف كتاب منها ألف وخمسمائة كتاب مخطوط . وكان كثير العناية بكتبه يغلفها بقماش متين أبيض ، وإن أكبر نكبة أصابته سرقة خزانته هذه في الحرب العظمى الأولى أيام كان أسيراً في الأناضول — وهناك تعلم اللغة التركية — وعند عودته اضطر الى شراء كثير منها بأغلى الأثمان واشترى أكثرها من سارقيها بوساطة آخرين ، وان لكل كتاب لديه قصة طريفة ، فهو يحدثك عن شرائه وعن تعرفه بسالمه ومساومته له حتى يصل الكتاب الى خزانته :

وقد جاب الآفاق والاقطار لجمع هذه الكتب والبحث والتنقيب والدرس ، وزار معظم الممالك في القارات الثلاث : آسية وأوربة وأفريقية ، ولم يتسنَّ له زيارة أميركة ، وأسترالية ، وعند ما يحدثك عن كتاب مفقود فكأنه يحدثك عن أمر ولد له تد فقد . وفي الحقيقة ،

لا أحسب أنه كان يحزن لفقد ولد — لو كان ذا ولد — مثل حزنه على كتاب مفقود من كتبه النادرة .

وأعظم مؤلفاته معجمه الكبير « المساعد » الذي اشتغل به زهاء ست وستين عاماً ، أي منذ الخامسة عشرة من سنه ، وعند ما سئل : وهل انتهى هذا القاموس ؟ أجاب : « وهل تنتهي اللغة العربية ؟ أنا الذي انتهيت » .

وتقضت فصي سنواته الأخيرة بعاني الأوصاب والأوجاع ، ويحتمل الآلام في ظروف قاسية بين أناس لا يرحمون ، ولم يجد من يخدمه أو يُعنى به ، إلاّ أهل بيت له صلة قرابة بهم أسكنوه معهم — بعد أن هدم الدير الذي يسكن فيه — فأحسنوا خدمته ورعايته ، وذلك قبل سفره الأخير الى فلسطين .

ولقد أقيمت له حفلات الترحيب في فلسطين في زيارته الأخيرة لها ، وكان يذكرها بالشكر والتقدير للقائمين بها . ولقد عولج هناك وشفي . ولما عاد إلى بغداد أحاطت به نفس الظروف القاسية واحتواه أناس يحقدون عليه ويكرهونه ، إذ هم غرباء عن هذا البلد ، وما له معزّ منهم ، فجرى بينه وبينهم ما أثار أعصابه فنكس وعاوده المرض أشد من قبل ، فقررت الحكومة العراقية نقله إلى المستشفى الملكي ومعالجته على حسابها . وبقي هناك حتى وافاه الأجل المحتوم بانفجار في الدماغ .

زرته في المستشفى أسأله عن صحته وحاله مع بقية الاخوان . فقال « إنك ترى كيف أصبحت وبأنني أشكو من شلل في كفي اليمنى ورجلي اليمنى وإني لا أحسهما كفرقة لا أحس بهما ولا أستطيع تحريكهما ولا أقوى على السير على رجلي اليمنى أو الكتابة والمسك باليد اليمنى . ومع ذلك فأني لا زلت أردد مخاطباً إلهي العظيم ، كلما زدتني ألماً زدتك حبّاً . فقلت له خيراً ودعوت له بالشفاء .

وكان يسير في طريق الشفاء فقد زرناه مساء الاثنين السادس من كانون الثاني (يناير) أي قبل موته بساعات فكان صحيحاً معافىً ، قوي النبرات لطيف الكلام — كعادته — مرحاً يلقي النكتة إثر الأخرى ويقول الدعابة ويتبعها بغيرها . وهكذا قضينا الوقت ونحن نحسب أنه سيغادر المستشفى بعد أيام قلائل . فكان لنعيه وقع شديد في نفوسنا . وكان موته مفاجأة لنا أذهلتنا وأطارت رشدنا .

وإذا ذكر الاب أنستاس الكرملي فلا بد وأن يذكر معه « مجلس الجمعة » وما مجلس الجمعة هذا ؟

كان من عادة الأب الراحل أن يعقد اجتماعاً صباح كل جمعة من السنة الثامنة عشرة الثانية عشرة يقبل فيه زائريه ، وتعد إحدى غرف الدير لهذا الغرض ، ولا عذر عنده يمنع البحث والعمل ولا يقبل زائراً إلا إذا كان معه على وعد سابق وفي وقت معين

* * *

وكان يختلف الى مجلسه جماعة من المشتغلين بالعلم والأدب ومن مر به وحبه وعرف فضله فيدور البحث في مواضيع شتى من لغة وأدب وعلم وتاريخ وفن — ما عدا السياسة والدين — وفي كل ذلك الأب رأي فيه ونصيب وافر منه . وكثيراً ما كان يحتدم الجدال بين حضرة الأب والأستاذ عباس العزاوي فيثور العزاوي ويقابل الأب هذه الثورة برحابة صدر وطول بال . فما هي إلا لحظات حتى يعود الصفاء ويحل الابتسامة محل التجهم وكأن لم يكن شيء ، وما كان الأستاذ العزاوي يثور هذه الثورات العصبية وتبدو لحدة به أحياناً مبلغاً كبيراً في حضرة الأب ومجلسه ، لولا الصداقة المتينة التي تربطه والتقارب السني في السن ، أما غيره فيلجأ الى الهدوء والأدب والاحترام في مناقشاته مع الأب ويجادل بلطف ، فإما أن ينتصر أو أن ينزل عن رأيه . وفي معظم الأحيان يكون للأب القول الفصل والحكم القاطع .

ومن أظرف ما كان يحدث في هذا المجلس ، المنافسة التي كانت تحدث بين المرحوم الأب والأستاذ العزاوي في الكتب ، فللأخير أيضاً خزانة كتب طيبة ، فهذا يقول عندي الكتاب الفلاني وهو يتقصك وذاك يجيب بأنه خير لديّ منه مما لا تملكه ، وهكذا . ولقد يسأل بعضهم بعضاً عن الجديد في خزانة كتبه أو ما جدّ في عالم التأليف .

ويتلو على مسامع الأب كل ما خطر من مقال أو بحث من موضوع أو نظم من شعر في مختلف المواضيع ، ولا يفوته خطأ إلا نبه عليه . وتعرض عليه أسئلة مختلفة فيجيب عنها جواباً شافياً صريحاً لا لبس فيه ولا ابهام مع الدليل والبرهان والحجة .

ولقد كان للجميع موضع اهتمام الأب وعنايته فيسأل عن كل واحد منهم سؤال الأب الحنون والأخ الكبير ، ويعتب على من يغيب عن مجلسه وربما أغلظ في العتاب إن لم يكن الغياب عن عذر مشروع أو مانع معقول .

ولا يقدم في مجلسه شيئاً مما يقدم في المجالس الأخرى كالقهوة أو الشاي والسيكارة أو ما شاكلها . ولقد قال مرة لمعالي الدكتور ابراهيم عاكف الآلوسي — في إحدى زياراته له —

وكان إذ ذاك وزير المعارف : « يا صاحب المعالي ، الزبيع [1] هنا يعرفون أنه ليس في مجلسي شاي ولا قهوة حتى ولا سيكارة لخالف سلطم » . فضحك معاليه وقال هذا مجلس علم وأدب ويكفينا ذلك .

وقال لمعاليه أيضاً : إن أكثر الحاضرين في هذا المجلس من رجال المعارف من معلمين ومفتشين فهم أتباعك . فسرّ معاليه وقال : أنا أيضاً طالب علم في مجلسك .

ولقد تخون الذاكرة ، فيطول البحث في موضوع أو عن كلمة فلا يهتدي الى موضعها أو مظنتها ، ثم يقبل الدكتور مصطفى جواد ، وهو من أصفيائه وملازميه فيحل المشكلة بأن يذكر علم المصدر أو التاريخ حسب المطلوب والحاجة ، وذلك بما وهب من ذاكرة قوية وحافظة عجيبة .

ولئن تحادثت في ذكر أفراد مجلسه يطول بي الكلام ويطول . ولكن إن أنسَ فلا أنسى ذلك الفتى الألمعي الذي كان زينة المجلس الأستاذ علي غالب العزاوي المحامي شقيق الأستاذ عباس العزاوي . وقد كفّ بصره عند الكبر . فقد كان حلو الحديث والشمائل ، حاضر البديهة ، سريع النكتة ، مرحاً لطيف المعشر ، ذا أخبار وأحاديث طلية ومسرّة . وقد اغتالته يد أثيمة فات فقيداً .

وكانت طريقته في البحث والدرس علمية صحيحة لا يلتي الكلام على عواهنه ولا يقول القول جزافاً ولا يؤمن إلاّ بما يثبت بالدليل والنص والتجربة .

وكان يحب من يحافظ على مواعيده ويتمسك بها في الوقت المحدد فإن اتفقت وإياه على موعد وجب عليك أن لا تخالفه وإلاّ تعرضت لنقمته وتقده .

ومن عاداته أنه لا يهمل أي رسالة ترد إليه فيرد عليها في الحال بنفسه أو يكلف غيره إن أقعده عن ذلك مرض .

وكانت الروائع الفنية تزعجه وتثيره وخاصّة رائحة الخمرة فلا يقوى على شمها .

واحتفظ الى حين وفاته بقواه العقلية كاملة ومحدة بصره وقوة سمعه وبنبرات صوته القوي الجهوري ، وبيداهته وقوة بنيته ، على الرغم من اضطلاح العلل عليه وخاصّة في السنوات الأخيرة من حياته ، وعلى الرغم من قضائه الوقت بالدراسة والمطالعة والبحث .

ولقد كان دائب المطالعة والمراجعة حتى إنه ليقرأ الكتاب الواحد من المراجع المهمة

(١) الزبع : بمعنى الاصحاب .

عدة مرات ، فترى مثلاً وقد كتب في نهاية كل جزء من أجزاء « تاج العروس » انتهيت من قراءته للمرة الثالثة أو الرابعة (أو أكثر) تاريخ كذا . وهكذا الشأن في معظم كتبه وهل تحسب أنه يقرأ هذه الكتب قراءة عابرة ؟ — لا . إنه ليدقق ويحقق ويعلق ويضع الخطوط الزرق تحت ما هو مغلوط فيه والخطوط الحمر تحت ما هو صحيح أو موافق رأيه .

وكان شديداً على خصومه عنيداً معهم — وما خصومه — إلا أعداء العربية والذين ليس لهم منها نصيب وهم مع ذلك أدعياء فيها ، فيهزأ بهم ويتهكم وينعتهم بمختلف النعوت التي لا ترضيهم ، فإن كثرت أخطاء أحدهم مثلاً ، نسب كتابته أو قوله الى اللغة الشقناقية لغة — فريق من الجن — أو لغة واق الواق وهكذا مما لا تعيه الذاكرة .

ومع ذلك كنت تراه يشجع الناشئين ويأخذ بأيديهم ويبث فيهم روح الأمل ويبعث في نفوسهم الهمة ويثني عليهم ويرفع من قيمتهم وهمتهم وإن لم يكونوا أهلاً لذلك .

* * *

ويبعد فالحديث عن الأب أنستاس الكرملي كالحديث عن البحر أو الغيث الذي ينهمر ، طويل لا ينتهي ، وواسع لا يُحَدّ ، فقد كان أمة وحده وشخصية عجيبة غريبة يجب أن تؤلف عنه الكتب وتدوس سيرته . وكم كنت أود أن يزوره في حياته كل متكبر مغرور جبار ، ليأخذ منه دروساً في التواضع وكمال الخلق واللطف والأدب الجم وكرم الأخلاق .

وإن فقده لا يعوّض ، فقد ترك حبيبته اللغة العربية تلطم خدّها وتشق جيبها على من رماها عشرات السنين وأزلها من نفسه أسمى منزلة وأكرم مقام . وهي اليوم مفجوعة لا تجد له بديلاً ولا ترضى عنه عوضاً .

وإن موته تفرّق ذلك الجمع النظيم من طلاب العلم والأدب ، ومن روّاد علمه ومرتشفي فيض علمه ومعرفته ، وفقد ملجأه الروحي الذي إليه يسكن .

أيها الأب الراحل الكريم ، إن فضلك علينا عظيم ، ونعمك جسيم ، وهيهات أن نستطيع رد هذا الفضل وما لا يدرك كله لا يترك جله . ويكفينا أننا سكبنا الدمع السخين على جثمانك وما زلنا نكتبه كلما خطرت على بالنا ، وأنت ممثل في الخاطر دائماً . وإننا سنظل محتفظين بذكراك ، وناهجين على منهجك القويم ، وسائرين على خطتك . فنم هانئاً آمناً مطمئن البال . وعوض الله اللغة العربية خيراً . وعليك رحمة الله .

بغداد

محمد فائق توفيق

عيناك . !

ولئن كان البصر خير حواسنا الخمس ، فاننا لا نعطي أداته حقها من العناية اليومية . . فكم جزاء من الجسم يعني المرء بها كل يوم ، قبل أن يفكر في العناية بعينيه .

وقد يكون العذر أنك لا تعرف طرق العناية بالعين .. فاليك انبسط منها .. انبسه تحفظ بصرك سليماً قوياً :

١ — اذا أحسست تعباً في عضلات عينيك فاغسلها بماء بارد . ولكنها بمنشفة نظيفة تدليكاً خفيفاً .. ثم أغلقهما واسترح راحتيك على أجفانك لمدة خمس دقائق .

٢ — عرض عينيك للشمس وأنت مغمض الاجفان في الصباح الباكر . . وكذلك في وقت المغيب لبضع دقائق .

٣ — لا تقرأ وأنت مستلق على السرير على ظهرك .. واياك أن تقرأ في ضوء خافت .

٤ — يجب أن تكون الاضاءة للقراءة جيدة . وأن تكون من خلف القارىء بحيث لا تصدم عينيه .. كما لا يجب أن يكون هناك أي ظلال على الصفحة التي تقرأها أو تكتب عليها

٥ — يراعى أن يكون الكتاب بعيداً عن عينيك بثلاثين سنتمتراً . واقرأ أو اكتب وأنت معتدلا في جلستك دائماً . وقرب الصفحة اليك ولا تنحني عليها .

٦ — تعاون الرفة تقيد البصر وتقويه . حرك رقبتك ذات اليمين وذات اليسار . . عشر مرات .. وكذلك الى الامام والى الخلف .. وبتحريكاً دائرياً أيضاً .

٧ — قبل أن تنام اغسل عينيك كل ليلة بمحلول حامض البوريك ٢ ٪ لازالة ما علق بهما من أتربة طوال اليوم .. وفي الصباح ضع فيهما بضع نقط من القطرة الزرقاء التي تصرفها وزارة الصحة لطالبيها

٨ — زر أنت وأفراد عائلتك طبيب العيون مرة في السنة على الاقل . . وان لم يك بأحد منكم مرض بعينيه يدعو لضرورة هذه الزيارة .

٩ — عينا طفلك جوهرتان .. رسالة الآباء ان يسلبها . . فاطرده دائماً من حياة طفلك . . لانه يسبب له الرمد الصديدي . رسول العمى في مصر .

١٠ — ضع « نظارة » شمس على عينيك كلما سرت في وهج الطريق .

فهمي عطا الله

أنغام باكية

ملوا الأيام هل رقت لحالي ... وهل أصغت لشكواي الليالي !
وهل رنَّت بأنغامي كؤوسٌ ... وهل نطقت بأسرار الجمال !
وهزَّ الراحُ أعطاف الندامى ... وداعبت النهى بنتُ الدوالي !
وهل بكت الطيور بشدو روحي ... على الأغصان أو فوق التلال
وهل غنى حُداةُ العيس ليلاً ... بنجوى مهجتي بين الرمال
وأنَّ الريح من شكوى غرامي ... أنيناً هزَّ أركان الجبال
عرفت الحب فذّاً عبقريّاً ... فعلمي الهوى نبل الخصال
وقد يسلو محب عن هواه ... ولست عن الهوى يوماً بسالي ..
وغاية هذه الدنيا فناء ... وحبي لن يصير الى زوال
سيصحبني غرامي في حياتي ... ويبقى ذكره بعد ارتحالي !!
ولم أرَ كالهوى داءً نبيلاً ... ولا نقصاً يقود الى الكمال
عجبت له يسوم الجسم حيفاً ... ويسمو بالنفوس الى المعالي
وقد نادت به الدنيا وكانت ... ولم يكن الهوى فوق احتمالي
شقيت به شقاء عبقريّاً ... وجافاني له صحبي وآلي !
فما بكت العيون بمثل دمعي ... ولا سمح الزمان بمثل حالي
ولا خطَّ اليراع على جبين ... ولا جرت السطور بما جرى لي
وكم بالغت في شكوى زماني ... فما رحم الزمان ولا رثى لي
وان كان الهوى حرّاً نبيلاً ... فأذّن لسعادة بالزوال !
أقضّي الليل أسأل عن حبيبي ... فلا أجد الجواب على سؤالي
ولو أني رُحت لمتُّ وجداً ... ولكني أعيش على الخيال !
فيا أهل الهوى إن ناح طيرٌ ... ملوا الأيام هل رقّت لحالي !

عفيفي محمود عفيفي
كلية العلوم بالجامعة

مع تولستوي في كتابه

الحرب والسلم

كلمة تمهيدية

كنت أستمع ذات عشية إلى برنامج (الأمناء على العقل [1]) الذي تذيعه محطة الإذاعة البريطانية فأصغيت إلى محاورة طريفة تجري بين نخبة من أساطين الفكر في بريطانيا . وبلوح لي أن هؤلاء السادة المفكرين قد أدركوا ما تعرّض له العقل البشري الحرّ المنتج من حَرَج وعنت وخطر بسبب ما فرضته أحوال الحرب من قيود شديدة ومن خضوع للدعاية واستكانة للعاطفة المفرضة ، فرأوا أن يصرفوه إلى معالجة المواضيع العلمية والأدبية البحتة ، لعلّ الذهن بهذا الغذاء المفيد الصالح يخرج من غمرة الحرب ، وقد عا وازدهر وجلى عن نفسه صدأ الخمول وفوضى الأيام القاتمة ، فيعود كما كان قبل الحرب بل أروع وأنشط .

أجل ، لقد شُغفت بالاستماع إلى هؤلاء العلماء والأدباء الذين لبسوا أنفسهم أمناء على العقل بل حماة له ، فجعلوا يمقدون جلسات دورية يتناولون في أثنائها البحث والإجابة على أسئلة مختلفة ترد عليهم من أطراف المكونة ، فيجيب كلٌّ منهم بدوره مرتجلاً ، مبيّناً رأيه في كل نقطة ، فيحدث بينهم تارة جدل عنيف صاخب ، وأخرى يسود الهدوء الشامل المشوب بالاتفاق . وأعجب ما فيه حقّاً وأكثره لفتاً لنظر المستمع الشرقي ومجلبة لاهتمامه واحترامه اختفاء المنافسة الشخصية الحادة حين مداولة البحث ، إذ تحفزهم روح العلم وروعة التهذيب على احترام آراء بعضهم بعضاً والسعي معاً الى بلوغ الحقيقة المطلقة . فيتناول عريف الجلسة ما يبديه الأعضاء من آراء ، وبراعة نادرة يحاول تلخيصها والتوفيق بينها . ولا يكاد يشذّ عن هؤلاء إلاّ الفيلسوف الانجليزي المشهور البروفسور (س . م . جود) [2] ذو النبرة الموسيقية الحلوة والعقل المهيمن والمعرفة الدقيقة الشاملة المؤذية أحياناً بسبب ذلك ، والبديهة الحاضرة والمقالة اللطيفة تجري على لسانه فتطرب عقل السامع وقلبه معاً .

(1) Brain's Trust (2) C. M. Joad

والفيلسوف (جود) قلّما يفوته أي أحد في أثناء النقاش . وكم من رؤوس صامتة تحطمت على صخرة رأيه !

في تلك الشيعة سمعتهم يجيبون على هذا السؤال — « لو قيل أنك بعد ستة أشهر سوف تبرح هذه الدنيا إلى عالم آخر ، فماذا كنت تصنع في خلال هذه المدة ؟ » .

سمعت الفيلسوف (جود) يجيب بأنه لن يبدّل طراز عيشه ، بل يمضي في الحياة كأنما هو يجهل ساعة الموت . ويعلل ذلك بعدم بقوله إنه لو بدّل شيئاً — في البقية القليلة الباقية له من عمره ، لدلّ هذا على أنه كان حياة فاشلة ، وأنه يجهل جهلاً تاماً كيف يعيش عيشة مثالية مرضية » .

وقال العلاّمة جوليان هكسلي (٣) « يخيّل إليّ أنني سأقضي معظم الوقت في الاجتماع إلى روائع بيتهوفن وشوبرت ومندلسون الموسيقية الخالدة ولسوف أقلّ ما أكرع من ينبوع هذا الفن الرفيع حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً » .

بيد أنه لفت نظري جواب أحدهم إذ قال : « أما أنا فلسوف أطالع قصة (الحرب والسلم) لتولستوي ، وأعيد قراءتها المرة تلو الأخرى . حتى أستشبع من هذا الأدب الرائع وأتزوّد منه الزاد الكافي قبل تلك الرحلة الطويلة الشاقة » .

وفي جلسة ثانية سمعت غيرهم يجيبون على هذا السؤال : « لو قدّر لك أن تكون مؤلفاً قصصيّاً خطير الشأن ، فما القصة التي تختارها من بين قصص العالم وتتمنى لو كنت ألفتها ؟ » .

ومع أن بعضهم ذكر (البؤساء) لهوجو وديفد كوبفيلد لدكنز وغيرهما إلاّ أنني رأيت أمس إجماعاً على كتاب (الحرب والسلم) لتولستوي .

وقال الناقد الأديب المشهور فورستر في إذاعة لهم « أنه لا نزاع ولا إشكال في أنّ قصة (الحرب والسلم) لأعظم ما أنتجه عقل أوروبي في هذا الباب » .

ولا أغال القارىء بعد ما سمع ذلك الاطراء عن هذا الكتاب إلاّ تائقاً لمطالعته . وهذا ما فعلته مدّة شهر ، جُعلت في أثنائه على أجنحة الخيال الى أوائل القرن التاسع عشر ، وألفيت نفسي هائماً في أجواء روسية تارة ، وأخرى أوروبية طيلة الأيام التي قضيتها في صحبة هذا الفيلسوف العظيم ، حتى كدت أنسى أنني أعيش في منتصف القرن العشرين معاصراً لأعظم أحداث شاهدها التاريخ .

ولقد خطر لي أن أعرض للقارىء الكريم بعض الفصول التي وقفت عندها في إثناء

(٣) Julian Huxley

مطالعتي لهذه القصة ، عسى أن نجد في عرضها وبراجمتها غذاءً كاملاً لنفوسنا ومتعة وزاداً نتلذّع به في حياتنا الفكرية والروحية . فما أحوجنا إلى هذا الزاد في هذه الدنيا المقفرة الخالية من أطايب الفكر والروح ! بل ما أحوجنا إلى مطالعة تولستوي والحديث عنه . فإن إسمه بلسم يشفي جراح هذه الإنسانية الشاردة المعذبة ، ويلمس قلوب أهل الفكر الكبيرة ليلطّف عليهم الحياة القاسية . ويبعث في نفوسهم القوّة على مواجهة أحداث الزمان بإيمان وثقة وصلابة .

إن إسم تولستوي رمزٌ لقوّة الروح التي لا يطمسها صخب الأيام ومثالٌ للعقيدة الراسخة وعنوان للاصلاح الاجتماعي والمحبة الإنسانية الشاملة .

نظرة شاملة

تعتبر قصة (الحرب والسلم) أعظم ما أنتجه تولستوي لأنها تتناول موضوعاً تاريخيّاً خطيراً هو كفاح روسيا المرير ونضالها الجبّار وعلى رأسها القيصر الكسندر والقائد كوتوزوف ضد جحافل نابليون الغازية الغاشمة . وتبدأ حوادث القصة قبيل واقعة أوسترلتز . وفيها يعالج الكاتب الحرب كرمز للقوى الاجتماعية الكامنة الساعية للظهور بدنى السلم ، وليس كحركة « درامائية » يمثل أدوارها أفراد معدودون . ولهذا فإنها تؤلّف وتجمع بين الواقعية والصوفية ، إذ تصوّر بمهارة وابداع هول المعارك وما يعتلج في نفوس المتحاربين من عواطف وأفكار . والكتاب يترك في نفس القارىء أثراً عميقاً بليغاً لا يخلو من التشويش فيشعر كأنّه قد خرج من معمعة القتال بنفس مفعمة بدخان الحرب ودوي المدافع ، ممتلئة بالذكريات الرهيبة والأشباح المرعبة . إنما أثر واحدٌ يظلّ بالغ الانطباع في النفس كالأثر الذي يتبقى في نفس الجندي حين يخرج من حرب ضروس وقد عزا نجاته منها إلى عامل الحظّ أو الصدفة أو القضاء الذي يلعب أدواراً كبيرة في حياة المقاتلين بل في مجرى جميع الحوادث التاريخية أيضاً .

تقع قصة (الحرب والسلم) في مفترق السبل التي سلكتها القصة منذ القدم ، وكانت في مقدمة الكتب التي مهّدت السبيل لظهور هذا اللون من الأدب القصصي الذي يتجلى فيه الأسلوب الحديث ولو لم يسبقه إلى القصص الانجليزي المشهور ريتشاردسن Richardson لصحّ القول بأن (الحرب والسلم) تعيّن الحدّ الفاصل بين أسلوبي القصة القديم والحديث ، ففيها انتقال من القصة التي تتميّز بالتمثيل في الكلام وعدم تدخل المؤلف بصورة مباشرة فيما يقوله أشخاص القصّة أو يفعلون كما هو ظاهر في بعض قصص دوستويفسكي إلى تلك

التي يعبّر فيها الكاتب عن رأي خاصّ ووجهة نظر معينة في كل ما يعرض له من مواضيع وأحداث ، فيقف بين الفينة والفينة وقفات قصيرة أو طويلة حسب مقتضى الحال ليعلل ويحلل ويبسط ويطنب .

ولقد تسرّب العامل السيكولوجي إلى سرد الحوادث وبحث الأوضاع الاجتماعية والسياسية والروحية ووصف الأشخاص . وبرع تولستوي في الغوص على مكنونات النفس البشرية واستخراج دفائن العقل الباطني إلى حدّ يُخيّل معه إليك أمام عقل وعى أصول السيكولوجيا الحديثة . لقد كانت القصة تمتاز من قبل بوصف الكاتب أفعال الأشخاص وسرد أقوالهم دون تعليق عليها ، أما تولستوي فقد تطرّق الى بسط الأسباب وايضاح العلل وشرح الدوافع الخفيّة التي تحرّك أشخاص القصة وتحفزهم للعمل ، كما يتجلّى على الخصوص في (الحرب والسلم) و(أنّا كارانينا) وهذا باستطاعتنا تقسيم مؤلفات تولستوي في باب القصة ومن حيث مراعاة التحليل السيكولوجي إلى قسمين الأول وهو دور بوان وتحضيره والثاني وفيه ألّف (الحرب والسلم) و(أنّا كارانينا) على نسق جديد ، بيد أنه في (الحرب والسلم) أكمل فنّه وحسّنه وجوّده ، وجعله غاية في نفسه .

ولقد اتخذ تولستوي لقصة (الحرب والسلم) جوًّا تاريخيًّا زادها قيمة وروعةً وبهاء وقرّبها من الحياة الواقعية ، وقدّمها للناس أدباً ممتازاً ، فتكاد لا تقدر وأنت ماضٍ في مطالعتها أنك في الماضي تعيش مع أولئك الناس الذين امتلأت نفوسهم وأذهانهم باسم نابليون ، أم في الحاضر بما كله وشؤونه المختلفة كل الاختلاف ، بل إنك في الواقع تحار في ما تقرأه ، أحقيقة نسمعه أم خيالاً ؟ لأن تولستوي كان بارعاً في اكساء الحقيقة ثوباً موشّى زاهياً من الخيال الوثّاب ، وبريشة فنّان ماهر عالج تيار الحوادث التاريخية التي يطرب لها الأدباء ولا يأبه لها صغار المؤرخين ، فيندر أن تمر عليها في كتب التاريخ . تلك الحوادث الفردية والاجتماعية التي تجمّعت وتكوّنت وصارت فيما بعد تاريخاً قوميًّا تدفّق وفاض على المجتمع الروسي ، وغمر العائلة الروسية والاوربية كذلك . ومهما قيل ضدّه من عدم اتقانه إبراز صورة لنابليون برهن عنها التاريخ ، ومهما أثير من جدل واعتراض حول تعليله أسباب الحوادث التاريخية ، فاني أراه سبّاقاً لا يُدافع وفناناً ذا عين فاتنة دقيقة التصوير ، وذهنية جبارة تبصر أكثر وأبعد مما يستطيع المؤرخ أن يفعله . بل إن قصة (الحرب والسلم) تصحّ أن تسمى الحلقة المفقودة بين الحقيقة والخيال ، وبين الأدب والتاريخ ، ذلك أنها خليج رائع من الحقيقة والخيال وصورة فاتنة خلاّبة يتعانق فيها الأدب والتاريخ .

وفي (الحرب والسلم) ابتدع تولستوي فنًّا جديداً خالداً هو فن القصة المطلقة المكشوفة

التي تعرفك في بدء الأمر على مجتمع غريب عندك ، ثم تدنيك من أفراده وتوثق عرى الألفة والصداقة بينك وبينهم لمدة طويلة . وحين يفرض عليك القدر القاسي مفارقته ، تجد أنه قد ظل ماضياً في سبيله دون أن تعرف له نهاية . على أنك تجد من ذلك ما تعودنا مطالعته من القصص التي ترى لها بداية واضحة وتصل فيها إلى نهاية محدودة تسكن عندها كل حركة ، وتكاد تقف كل نبضة من نبضات الحياة ، كأن لها باباً تلجه في أول الأمر ، ثم ما تلبث أن ترصده خلفك حين تفرغ من مطالعتها . من هذا النوع مثلاً (سرق الغرور) لناكري ، و (الطاحونة على نهر فلوس) للكاتبة الانجليزية المعروفة جورج أليوت وغيرهما

أما (الحرب والسلم) فتكاد تجيء في صعيد واحد مع الالياذة والأوديسا ، ذلك أن تيار الحوادث وسيل الحوادث ومر الزمان لا يقف في أي منها إلى حد أو يبلغ نهاية وغم انتهاء الكتاب ، بل يظل جارياً جارفاً أبداً ، متدفقاً أبداً . وفي كل مرة يبدو لك فيه أن القصة أوشكت أن تنتهي ، لمحت حوادث جديدة قد تولدت وانبعثت وراحت تسعى الى ما لا نهاية له ... وهذه ميزة تنفرد بها قصة (الحرب والسلم) وحدها ، ولا توجد في كتب تولستوي السابقة أو في قصص غيره من الأدباء . لهذا فان قصة ما لم تحز ما حازته (الحرب والسلم) من شهرة واسعة في أوربا ولا سيما في بريطانيا . فقد سماها الكاتب القصصي المشهور (فازورذي : أعظم قصة ألفت) . وقال عنها الناقد الأدبي (لبوك) (أنها صورة للحياة لا يعلو عليها شيء ! إن أول واجبات الكاتب القصصي خلق الحياة ، وهنا نرى كيف تخلق الحياة بحق إذ أن قصة غيرها لم تتناول عامة الناس على مثل هذا النطاق الواسع الذي تلمحه في الحرب والسلم) . فبيير وأندرو وناتاشا وغيرهم من شخوص القصة جميعهم من أبناء الأمس واليوم والغد ، ولا ينفرد أحد بشيء من كل الناس في كل الأزمان !

ويقول الناقد الانجليزي فورستر في كتابه (حوانب من القصة) : لم يتسن لكاتب غير تولستوي وضع صورة كاملة لحياة الانسان في المظهرين البيتي والطولي ، المتمثلين في البيت وفي ميدان القتال . والقارىء لن يضيق ذرعاً بهذا الكتاب أو يعتريه ملل وسأم من قراءته لأن حوادث القصة ترفعه على أجنحتها رفعاً وتجري به فوق الفضاء وفوق الزمان معقبة في نفسه أثراً كأثر الموسيقى الخالدة . فيشعر حين يقطع شوطاً في قراءتها كأنما أوتاراً عظيمة قد تحركت خلفه باعثة أنغاماً سحرية ساحرة . أوتاراً آتية بالنغم العذب من مساحات روسيا الممتدة الشاسعة ، قد انتشرت فوقها بحور وغابات وحقول وأنهار وجسور وجرت عليها أحداث وخطوب وتحركت فوقها أمم وشعوب . فتمتلىء نفسك حين تمر بها

أو تستعرضها معاني عالية ومشاعر سامية وألحاناً مدوية رائعة . كثيرون هم الذين يتحسسون الزمان بالزمان حين يكتبون ، بيد أن الذين يتحسسون بالفضاء قلائل . ومنهم تولستوي فانك تشعر أن كل حادث في القصة بل كل عنصر منها حتى حالة علاقته بالمن العسكري يكاد يجذب وراءه حياة زاخرة بالناس من كل جنس ولون ووجوداً هائلاً تحس به وتدرك فتشعر في نفسك كل الحياة » اه

ولقد أجاد الأديب الفرنسي دي فوج الثقة في الأدب الروسي حين قال « من اليسير ادراك ما يخامر القارىء من شعور وهو يطالع (الحرب والسلم) أو (أنا كارانينا) . فانه يرى نفسه بادىء ذي بدء حائر العقل ، مبلبل الذهن لا يتساوق مع حوادث القصة بسهولة ثم يعتريه صأم وكلل عقلي ما يلبثان أن يزولا بعد أمد قصير ، إذ تحمله حوادث القصة حملاً وتدفعه مع حركتها الدائبة دفعاً وتأسره بما فيها من مشاعر متنوعة وألوان من الحياة مختلفة ، وتجعل له من بين أشخاصها أصدقاء يجب أن يدنو منهم ويعاشرهم ، وأن يسبر أغوارهم ويبحث عن مصارعهم في الحياة . بل أن يشعر حين ينجو قراءتها بما يشعر به كل فرد من لوعة البين وأذى الفراق حين يودع أسرة نشأ في ظلها وتربى مع أبنائها ، وعاشهم أعواماً طويلة . ان قصة (الحرب والسلم) صورة صادقة لحياة مسافر رماه الدهر بصحبة فئة من الناس الغريبين عنه ، فالعيش معهم يبعث في نفسه القلق والضجر والكدر في بدء الأمر ، ثم سرعان ما ينكشف له ما خفي عليه من أمرهم ، ويبدو مألوفاً محبباً لديه ما غرب من طبعهم ، فيجذب إليهم ، ويتعود طريقتهم في الحياة ، ويمتزج بهم حتى يرى نفسه واحداً منهم ، فلا يعود يطيق الافتراق عنهم . وهذا شأن القارىء مع هذه القصة العظيمة » .

ولا بد أخيراً من الاشارة الى أن تولستوي كان حاذقاً في تقسيمه أشخاص القصة إلى فريقين عائلي وتاريخي دون الخلط بينهما بما قد يزيد في تعقيد عناصر القصة أو تشويش حوادثها . وقد يفيدك ان تذكر وأنت تطالع (الحرب والسلم) أن تولستوي كشأنه في معظم قصصه قد صوّر بعض جوانب خلقه ومظاهر شخصيته وطرفاً من حياته في اليرنس أندرو ، هذا البطل الانساني الطامح الذي لست أشك بأنك سوف ترى فيه همماً عالية وصفات نبيلة سامية تحفزك لاحترامه ، بل تحبب اليك مصادقته ، وتدفعك لأن تذرف الدمع مثل ما فعلت يوم رأيته يفارق الحياة . كما أن جانباً من نفس تولستوي يبرز بوضوح في شخصية بيير الفذة التي يعتبره أكثر الناس ، واعتبره كذلك بحق ، بطل هذه القصة العالمية .

تولستوي وتحليل الحوادث التاريخية

لا ريب في أن جانباً من عبقرية تولستوي كما تتمثل في قصة (الحرب والسلم) يتجلى في هذه الوقفات التحليلية العميقة التي يقفها على هامش القصة ليعالج فيها ما يعرض له من مسائل التاريخ ومشاكله الكبرى ، ولست بحاجة لتفصيل حوادث هذه الحقبة من التاريخ التي يعيش فيها أشخاص (الحرب والسلم) لأنها أشهر من أن توضح وتعرّف الأديب المثقف . ولست أشك في أنه لم يمرّ على أوروبا في جميع أدوار تاريخها السياسي برهة لفتت إليها الأنظار ، وأعقبت في أذهان الأوروبيين تأثيرات وانطباعات أبلغ وأعمق مما فعلته تلك الحقبة من التاريخ التي عُرف فيها نابليون قائداً عظيماً إسمه على كل لسان ، وقنصلاً ثم امبراطوراً خطير الشأن ، ولست أدري من أبعد تأثيراً في نفوس الناس وأشد وأعمق ، ذلك العهد من التاريخ ، أم هذه السنوات الست التي ودّعناها بالأمس وعانى العالم في خلالها ويلات أشرس حرب في تاريخ الوجود البشري .

في هذا الفصل من كتاب (الحرب والسلم) يعالج تولستوي الأسباب التي تفضي الى الحوادث التاريخية عامة ، والتي بعثت الحرب بين روسيا وفرنسا خاصة . وفيه يحاول دحض عقيدة رسّخها علم التاريخ وطبعها في الأذهان ، ودعمَ حقيقة خطيرة تبدو لأول وهلة غريبة ، وهي أن الرجال الذين ، في أيديهم مقاليد السياسة والإدارة والحكم إنما هم في الواقع عبيد التاريخ ، يستخدمهم ويستثمرهم كالأدوات الصمّ لبلوغ أهدافه المقرّرة من قبل فلا يستطيع هؤلاء الحكام والقواد مقاومته في ذلك ، لأنها أهداف مقضيٌ بها منذ الأزل فلا مبدًى لهم عن الاندفاع والجري مع تيّاره الجارف والرضوخ لحركته واتجاهه .

يقف فيلسوفنا من الحملة الفرنسية مذهلاً حائراً معقود اللسان ، لا يدري كيف يعلّل أسباب هذه الظاهرة العظيمة . ألوف بل ملايين من الناس في غربي أوروبا يشرعون في التجمع والاحتشاد منذ سنة ١٨١١ ويأخذون في الزحف صوب الشرق ويمعنون في ذلك فيتخطون الحدود الروسية ويكادون لا يقفون إلاّ في موسكو . لكنهم ما يلبثون أن يعودوا القهقري ويرجعوا من حيث جاءوا حاملين في إيابهم بذور الخيبة والهزيمة المنكرة . يقابل ذلك ملايين أخرى تتأهب في الشرق لمجابهة أولئك ، فتندفع من أواسط روسيا ميمّمة شطر الغرب ، وفي ١٢ حزيران ١٨١٢ تلتقي هاتان الموجتان الصاخبتان من بني الإنسان ، فيكون ذلك نذير وقوع حرب لم يعرف لها التاريخ من قبل نظيراً . هذا الاضطراب بين الملايين يراه تولستوي في ظاهره منافياً للعقل ومخالفاً لقوانين الطبيعة البشرية . فلا

رجرم إن وقف حائراً يبحث عن العلل الحقيقية التي أدّت إليه .

فيستعرض الآراء التي يبديها الناس في بواعث تلك الحرب ، فيرى أن المؤرخ يعزو وقوعها إلى الإهانة التي ألحقها نابليون بالدوق أولدنبرج [1] ، وإلى عدم مؤازرة قيصر روسيا في اتساع الحصار الذي فرضه نابليون على بريطانيا ، وإلى طموح نابليون الشخصي أو ثبات قيصر وصلابة عوده ومتانة ركزه ، وإلى أغلاط الرجال الذين يديرون دفة السياسة في أوروبا . ويقول تولستوي إذا كان أحد هذه الأسباب التي يسردها المؤرخ أم كلها مجتمعة ، هو ما أثار تلك الحرب ، فقد كان بالإمكان الحيلولة دونها بكل ما ، كان يحسن مثلاً كل من أولئك الساسة النية والتصرف ويخلص في جهوده لتوطيد السلم ، فيسعون جميعاً إلى الإتفاق على نصوص المعاهدات مما قد يؤول إلى حسم أسباب النزاع واجتثاث الشر من أصوله . أو أن يخط نابليون الى الكسندر رسالة تنم عن روح المودة الصادقة والصفاء الخالص ، معرباً فيها عن رضاه بإعادة دوقية أولدنبرج إلى صاحبها في الأصل ، إلى غير ذلك من السبل التي تطرق والجهود التي تبذل للحيلولة دون وقوع الشر أو تفاقه .

ذلك ما يذهب إليه المؤرخ . أما نابليون فيرى أنه لم يكن ثمة بد من الصدام مع روسيا بسبب نشاط الدبلوماسية البريطانية ودسائسها الشيطانية (كما صرّح في جزيرة القديسة هيلانة) . ثم من البديهي أن يرى أعضاء البرلمان الانجليزي طموح نابليون ونزعته الجشعة للسيطرة وحبه للسلطان ، سبباً آخر وجيهاً . وأن يعدّ صاحبا الدوق أولدنبرج في دوره ملحقه من إهانة ، الباعث الحقيقي والمباشر لها . وأن يرى رجال الأعمال في أوروبا سببها في النظام القاري الصارم الذي فرضه نابليون على أوروبا وذلك بحظر المتاجرة مع بريطانيا ، مما سبب ضجراً وكدراً وتدهوراً إقتصادياً خطيراً في أوروبا وكذلك في روسيا . أما القوّاد العسكريون وغيرهم من رجال الجيش فيؤكدون أنه لم يكن مناص من حرب تقع لتشغل ألوف العاطلين منهم ، بينما يرى الساسة في ذلك العصر أنها نجمت عن اخفاقهم في إخفائهم عن نابليون إخفاء تاماً بنود تلك المعاهدة السرية المعقودة بين روسيا والنمسا سنة ١٨٠٩ . زد إلى ذلك الصيغة الحادة والأسلوب الجاف الذي خُطّ الإنذار رقم ١٧٨. ومن البديهي أن تبدو هذه الأسباب وعشرات مثلها وجيهة معقولة لدى أهل ذلك العصر حسبما يتراءى لكل منهم ، ومن الزاوية التي ينظر منها إلى الحوادث التاريخ المعاصر ، أما

(١) هي دوقية أولدنبرج في المانيا انتزعها نابليون سنة ١٨١٠ من صاحبها بطرس فردريك أستف لوبك . وقد أبى أن يساطا نابليون بمقاطعة ارفرت (Erfurt) فأرغم على الفرار والالتحاق بالحلفاء ضد نابليون بيد أنها عادت إليه في مؤتمر فينا سنة ١٨١٥ مع مقاطعة بكنفيلد Birkenfild بتؤازرة قيصر روسيا (الموسوعة البريطانية)

عن أهل هذا الزمان ، فما موقفنا منها ؟ أحرّ بنا أن نراها عقيمة تافهة لا وزن لها ولا خطر ، فلا تقنع الباحث المفكر منا أو تنقع غلته . ذلك لأن المعاصرين لتلك الاحداث التاريخية العظيمة لم يكونوا في الواقع يبصرون من الحرش غير الأشجار على حدّ التعبير الانجليزي في حين أننا ، بسبب البعد الزمني نكاد نبصر الحرش بكامله .

ويعالج تولستوي جميع هذه الأسباب مبيناً صعوبة بل استحالة الأخذ بها رغم زعم بأنه ليس بالمؤرخ المحقق . ويعتقد أن كل سبب ظاهر للحملة الفرنسية قد يبدو بحدّ ذاته معقولاً مقبولاً ، بيد أنه ليس كذلك حين يقاس بخطورة الحوادث المنبثقة عنه . إذ لا يُعقل أن يبلغ سببٌ واحدٌ حدّاً كبيراً من القوّة والتأثير بحيث يجلب على العالم الأوربي أحداثاً خطيرة كتلك . لهذا يؤكد تولستوي أن تكون هناك أسباب أخرى عديدة عملت جميعها يداً واحدة وتساندت وتآزرت . وربما سلكت في بدء الأمر سبلاً شتى ، إلاّ أنها لم يكن لها مناص من الالتقاء أخيراً في طريق واحد ، والتضافر والسعي نحو تحقيق هدف واحد هو ذلك النزاع والاصطراع الذي أمسى وقوعه محتماً . ويخيّل لتولستوي أن رغبة جندي واحد في القتال أو عنه لسبب يبلغ من الوجاهة والخطورة والتأثير حدّاً لا يقلّ عمّا بلغه رفض نابليون سحب قواته عبر نهر النمستولا ، نزولاً على طلب الكسندر كشرط أساسي لوقف القتال . بل انه لا يقلّ قيمة وخطراً عن رفض نابليون اعادة دوقية أولدنبرج لصاحبها إذ لو أبى جندي واحد الانخراط في سلك الخدمة العسكرية أو عدم المضي في العمل في أحد أدوارها وفعل ذلك ثانٍ وثالثٌ وغيرهم لأدّى ذلك إلى نقص في عدد رجال الجيش وبالتالي إلى عدم اقدام أحد المعسكرين على المجازفة بقبول الحرب ، أو استئنافها في أحد مراحلها بأية حال .

فقد كان من اليسير تجنّب هذه الحرب على هذا الأساس من التعليل الخاطىء لو لم ير نابليون تحدّياً واساءة في طلب القيصر سحب قواته وراء النمستولا . فيأمر جنوده بالهجوم لمحو تلك الاساءة . وكان هيّناً أن يُحال دون وقوعها لو رفض الضباط والجنود العمل في إحدى مراحل الخدمة العسكرية . والحرب ما كانت لتقع قطّ لو أحبط دسائس الدبلوماسية البريطانية كما زعم نابليون ، أو لو انه لم يكن في الوجود رجلٌ اسمه الدوق أولدنبرج ، أو لو ان الكسندر لم يغضب لكرامته بسبب امتهان نابليون له كما يدّعي ، أو لولا انه لم يقمْ في روسيا آنئذٍ حكمٌ فرديٌ مطلق ، أو لولا اندلاع لهيب الثورة الفرنسية من قبل ، وما تلا ذلك من قيام دكتاتور وامبراطورية ، أو لولا جميع الظروف والأحوال التي أدّت إلى تأزّم الوضع السياسي بسبب الحالة الاقتصادية والاجتماعية مما أفضى الى الثورة

الفرنسية . والواضح ان ليس ثمة سببٌ واحدٌ من هذه الاسباب التي يذكرها الناس إلاّ أمكن معالجته بمفرده والحيلولة بواسطته دون وقوع الحرب . ولكن الحقيقة التي لا ريب فيها انه لم يكن له سببٌ واحد أو عشرة ، وإنما هذه الاسباب كلها والوفٌ غيرها من المنظورة وغير المنظورة الظاهرة والباطنة ، جميعها عملت معاً وسلكت سبيلاً واحدة ، فأنتجت تلك الحرب وتلك الحالة الطائلة التي ما يزال يتردد صداها في نفوس الناس وعقولهم في أوربا وفي آسيا كذلك .

وقد يتوهم المرء ان وقوع الحرب الروسية — الفرنسية كان متوقفاً على ارادة القيصر أو الامبراطور وحدهما لاغير . والحقيقة انه كان يتوقف على ارادة ملايين البشر الذين في يدهم منفردين ومجتمعين السلطة الحقيقية والتأثير البعيد كالجنود الذين رضوا لانفسهم ان تقدّم على مذبح المريخ ، والرجال الذين رافقوا الجيش وأمدّوه بالمؤن والمعدّات الكافية ، والعمال الذين صنعوا له كلّ لوازمه وهيأوا حاجاته ، والمدنيين الذين دعموه وعضدوه بمؤازرتهم الادبية والمادّية ، ومئات الالوف غيرهم بما لكل منهم من تأثير مباشر أو غير مباشر في سير تلك الحرب في روسيا وفي فرنسا بل في جميع أوربا .

وما دام الامر على هذه الشاكلة ، فلا محيص من الرجوع إلى القدرية كعقيدة أساسية يستند اليها في تعليل أسباب تلك الحرب بل كل حرب في التاريخ لا يستطيع للعقل احصاء أسبابها . إذ كلما حاولنا ردّ تلك الحرب إلى بواعثها الحقيقية وقصدنا تحليلها إلى عواملها بشكل منطقي كلما لاحت لنا بعيدة عن العقل خارجة على قواعد المنطق ، أو تبدّت كأن ليس من سبب ظاهر لها نفهمه ونقبله ونبرره .

ويقول تولستوي مجارياً القدرية ان لكل امرىء في الحياة مطلق الارادة وملء الحرية في تعيين أهدافه الشخصية والسعي كيفما أراد إلى بلوغ تلك الاهداف فيأتي من الافعال ما قد يقرّبه من تحقيقها ، ويُعرض عمّا يقصيه عنها . والواقع انه طالما يصدر عنه عملٌ ما خطير أو قولٌ له قيمة ، فانه في تلك اللحظة ذاتها يفلت من يده ويخرج من نطاق سلطته وسيطرته ، بحيث لا يستطيع استرجاعه ، فيدخل في نطاق الماضي أو بعبارة أخرى في نطاق التاريخ ويصبح لذلك القول بعد الافضاء به أو للعمل بعد أتيانه تلك الخطورة الاجتماعية والأهمية المقدّرة المحتومة والمقيّدة المحدودة . من هذا نستنتج ان لحياة الانسان مظهرين مختلفين ، مظهر الفرد وهو ما يتعلق بحياته الفردية المستقلة ، التي كلما انطلقت وتجردت في مهامّها وأمورها وأعمالها تحرّرت وأبت التقيد بقاعدة أو الارتباط بقيد . ثم مظهر العضو ، وهذا يتعلق بالحياة الاجتماعية المنعمرية . وفيه يرى المرء نفسه مكرهاً عليها

رضوخاً لقوانين شرعت وقواعد وتقاليد فرضت ووضعت ، وليس من سبيل الى التحرر منها . فالانسان في المظهر الاول يكاد يعيش حياته لنفسه ، وفي سبيل تحقيق أهدافه الفردية واعياً مستقلاً إذا أحب . ولكنه يبدو في المظهر الثاني كأنه ألعوبة في يد غيره ، أو كأنه آلة تعمل دون فهم أو وعي في سبيل تحقيق أهداف تاريخية كونية تتعلق بمجتمعه الخاص أو بالانسانية جمعاء .

* * *

وهنا نرى كيف يدخل عامل الصدفة في المظهر الاجتماعي من حياة الانسان ، فقد تقع حوادث وتجيء أعمال ملايين من الناس في حين واحد ، فتدخل جميعها في نطاق الماضي الذي هو التاريخ ، وتسبب كلها بمجموعها قوة هائلة لها تلك الأهمية والفعالية التاريخية وكلما ما المرء منصباً وارتقى في سلم الحياة السياسية أو الاجتماعية ، كثر الناس الذين يحيطون به ويلتفون حوله ، وكلما ارتفعت مكانته وتضاعفت سلطته اتضح لنا بجلاء انه خاضع لسلطة القضاء في جميع ما يصدر عنه من أقوال أو أعمال لها علاقة بالمجتمع أو بغيره من الناس ، ليس له أدنى نصيب من القوة والارادة الحرة المستقلة في ذلك .

إن قلب الملك في يد الله ، والملك هو عبد التاريخ ، والتاريخ الذي هو الحياة الاجتماعية العامة غير المدركة أو الواعية انما يستغل كل لحظة من حياة الملك ويستخدمها في سبيل تحقيق أغراضه التي لا تدرك ولا ترى ، فمع أن نابليون يعتقد اعتقاداً جازماً بأن أعليه وحده كان يتوقف مصير كل ما يجري حوله من أحداث سياسية وأعمال عسكرية ، وانه وحده مسؤول عن سفك دماء الملايين من الأبرياء (كما عبر ذلك قيصر روسيا في رسالة بعث بها الى نابليون) إلا أن تولستوي يعتقد جازماً بأن نابليون لم يكن في حين ما أكثر من ذلك مستسلماً لمشيئة القضاء ، مكرهاً على طاعته ، يسيره القدر ويوجهه أنى شاء ، وكيفما شاء ، ويسوقه رغم أنفه ، مع ظن نابليون بأنه يعمل وفق ارادته الشخصية ، الى السير في سبيل واحد مع مجموعة المظاهر الاجتماعية لحياة الأفراد الذين يمثلون شتى الأدوار على مسرح الحياة .

لقد زحف أهل الغرب نحو الشرق في حركة خطيرة الشأن مستهدفين تقتيل اخوان لهم من بني الانسان . فنقف من هذه الظاهرة مندهشين باهتين ، نبحث عن الأسباب التي أدت الى مثل هذا الشر الاجتماعي . فيجيب تولستوي بأن ألوفاً من الحوادث الدقيقة جاءت صدفة في حين واحد ، ووقعت في الوقت الملائم ، وانتظمت كما في عقد لاحداث تلك الحركة الشريرة الزاخرة ، فسخط نابليون على روسيا لخروجها على قواعد النظام القاري ، وما زال

بالذوق ولم يخرج من اهانة وسوء ، وكذلك رحف نابليون على روسيا للحصول على سلم مسلح كما خيل له ، ثم زعة نابليون الحربية كلها تجيء في وقت يتلج فيه . في صدور أبناء فرنسا حين للحرب ورغبة في القتال . وانبهار المدنيين منهم بعظمة الاستعداد الحربي ، وضع الكثيرين منهم في غنائم وأسلاب تعوض عليهم ما انفقوه في سبيل ذلك الاستعداد. هذا مع ما لاقاه نابليون من تكريم حلفائه ملكي بروسيا وسكسونيا وأمبراطور النمسا له في درسدن واعتقادهم به طيلة شهر ، مما زاد في عجرفته وزهوه وخيلائه وغذى نزعته العسكرية وقواها . وكذلك المفاوضات الدبلوماسية التي عقدها الساسة للوصول الى سلم شامل دائم ، فأعقب وعد كل منهم بالتضحية في سبيل ذلك مسًّا لكرامة الدولة التي يمثلها وجرحاً لكبريائها . هذه وملايين من الاسباب تهيأت واجتمعت حسب قانون المصادفة وتكيفت على غرار أدى الى تلك الحرب الكامحة .

حين تنضج التفاحة على الشجرة وتسقط ، نسأل عما سبب ذلك السقوط . هل هو جاذبية الارض ، أم ما أصاب ساقها من يبس وجفاف ، أم الشمس التي ساعدت في انضاجها ، أم الريح ، أم لانها أصبحت ثقيلة لا قبل للغصن بها ولا طاقة له على حملها ، أم لان هنالك صبيًّا واقفاً ، يرنو اليها عن بعد ، وكل جارحة في نفسه تدعو لها بالسقوط . الواقع أن لا واحد من هذه هو السبب الوحيد بمفرده بل ان تصادف مجيء الظروف ووقوع الحوادث والتفاعلات العضوية والعنصرية في حين واحد هو ما أدى الى ذلك السقوط فكما أن العالم النباتي يعزو سقوط التفاحة إلى تعليله العلمي ، فكذلك يزعم صبينا بأنه انما ناشيء عن دعواته الحارة .

* * *

ليس الملوك والقواد والساسة العظام الا عناوين لعصورهم وأزمانهم وأسماء لحوادث التاريخ التي تقع في عهودهم . ولا تزيد الصلة بينهم وبين تلك الاحداث والعصور عن تلك التي بين العلاج في القارورة وبين الايضاح الملصق عليها من الخارج . بل لا تتعدى قوتهم وسيطرتهم على الحوادث ، وتوجيه سير التاريخ قوة طفل يعدو به الحصان مسرعاً فلا يملك من القوة ما يمكنه من كبح جماح ذلك الحصان وضبطه واخضاعه .

فالتاريخ جارٍ على الدوام بقوة دافقة نحو الأمام . والفرد بل الملك أو القائد أو السياسي لا يستطيع صد هذه الحركة أو توجيهها . بل انه في كل ما يصدر عنه من أفعال أو أقوال انما يفعل ذلك خاضعاً منقاداً مع تيار التاريخ الغلاب في سبيل معين نحو هدف مقدر محتوم كما أسلفنا ، ومقضي به منذ الأزل .

سير التاريخ

بسطنا فيما مرّ رأي تولستوي في تعليل الحوادث التاريخية ، وملخصه أن من تحسبهم رجال التاريخ هم في الواقع عبيد التاريخ الأرقاء ، لا يملكون القوة التي بها يضبطون حوادث التاريخ ويخضعونها لارادتهم ويوجهونها وفق مشيئتهم . وفي ما يلي سوف أراجع فصلاً عقده فيلسوفنا في صبر التاريخ الدائم وحركته المستمرة .

فتولستوي يرثي للعقل البشري لعجزه عن ادراك هذا الاستمرار الدائم المطلق لحركة التاريخ ، أو معرفة القوانين التي يخضع لها كل عنصر من عناصر الحركة منفصلاً عن الآخر غير حاسب انه من جراء هذه التجزئة المصطنعة سوف يقع في حومة سحيقة من الحيرة والارتباك والخطأ الكبير . ويستعين تولستوي على توضيح رأيه بالأسطورة اليونانية المعروفة التي عملت أذهان الاقدمين وبلبلت عقولهم مدة من الزمن أعني بها أسطورة (أخيلا والسلحفاة) . وأغلب تذكر أن أخيلا لم يستطع ادراك السلحفاة رغم محاولته اللحاق بها ، ذلك لأنه كان يسير بمعدل من السرعة يعدل عشرة أمثال تلك . فكلما قطع أخيل المسافة بينه وبين السلحفاة ، وجدها قطعت عشر المسافة أمامه . وحين تقطع ذلك العشر تصبح على بعد واحد من مئة عنه . وهكذا دواليك مما يدل ظاهراً على استحالة ادراكه لها ، وقد غرب عن بال الاقدمين وهم يتدارسون هذه المسألة ويبحثون عن حل لها ، انهم قد ضلوا سبيل الهدى منذ جزأوا المسافة كلها الى أجزاء منفصلة بينما حركة أخيل والسلحفاة معاً استمرار واحد منطلق لا سبيل الى تجزئته . وقد نقرب من حل لهذه المشكلة التي تبدو معضلة بتقسيم الحركة الى عناصر بمتناهية الدقة والصغر . بيد أننا لن نصل إلى حلّ تام بغير جمع حدود المتوالية الهندسية اللانهائية الناتجة عن تجزئة الحركة إلى فترات يرتبط بعضها ببعض بنسبة واحد على عشرة ، التي هي نسبة سرعة السلحفاة الى سرعة أخيل .

وتولستوي لا يقسو في حكمه على الاقدمين لعجزهم عن فهم ما تنطوي عليه هذه الأسطورة من مغالطة وسفسطة ، ذلك أنهم لم يكونوا يُلمّون بهذا الفرع من الرياضيات العالية الذي يسهل عليهم الوصول إلى حلّ يروي الغليل ويرضي العقل . وإننا حين نبحث عن القوانين التي تسير التاريخ وتوجه حركته ، إنما نقترف مثل ذلك الخطأ الذي فيه وقع

الأقدمون بسبب معالجتهم عناصر عديدة مختلفة للحركة بدلاً من وحدة تامة مستمرة . فحركة التاريخ الناشىء المتكون من مجموعة من الإرادات والرغائب البشرية العديدة ليست إلاّ حركة دائمة السير لا انقطاع لها ولا انفصال بين الأجزاء والعناصر التي تتألف منها .

وعلم التاريخ يسعى جاهداً إلى معرفة هذه القوانين التي تضبط حوادث التاريخ وتوجّه سيره . وهي كذلك الهدف الأسمى لعلماء التاريخ في جميع دراساتهم وجهودهم الفكرية العنيفة . بيد أنهم يستسهلون تجزئة الحركة ، حتى يعالجوها ، إلى وحدات منفصلة فيقعون بسبب ذلك في حيرة ويضلّون سبيل الرشاد .

وأول نهج يختاره علم التاريخ ويسلكه لتحقيق هذا الهدف يكون باختيار سلسلة من الحوادث المستمرّة يفحصها علماؤه ويدرسونها ، إحداها منفصلة عن الأخرى . مع العلم أن ليس هنالك نقطة ابتداء واضحة معيّنة لأيّ حادث تاريخي . ذلك لأنّ كل حادث يتسبّب عن آخر سابق له ، وينبعث منه ، ويتولد عنه . وعملية الانبثاق والتوليد هذه في استمرار دائم مع الزمان في سيره .

وأما النهج الثاني لعلم التاريخ في سعيه لمعرفة القوانين التي تضبط سير التاريخ فذلك بأن يقع اختيار علمائه على أقوال فرد واحد وأعماله لتتخذ موضوعاً للدرس والبحث والتنقيب ، مفترضين أنّ الأفعال والأقوال الصادرة عن فرد واحد تساوي مجموعة إرادات أفراد عديدين أو مشيئة أمة بكاملها . بينما من الواضح أنه لا يمكن لشخصية تاريخية واحدة بالغة ما بلغت من العظمة أن تجمع في ذاتها رغائب ومشيئات كثيرة . وكلا السبيلين لا يفضيان بعلم التاريخ إلى بلوغ هدفه الأسمى ، لأنه في كلا الحالين يختار وحدات صغيرة للفحص والتدقيق . ومهما كانت درجة أهمية الحوادث التاريخية ، فإنّ دراسة كل واحدة منها منفصلة عن الأخرى ، أو الظنّ بوجود نقطة ابتداء معيّنة لكل حادث تاريخي ، أو الزعم بأن إرادة أمة بكاملها يستطيع فردٌ واحد أن يعبر عنها تعبيراً صادقاً هو خطأ فاضح وخطل في الرأي وضلال ، بل أنه مضيعة للجهد والوقت اللذين ينفقهما الباحث في هذا السبيل . فالخمس عشرة سنة الأولى من القرن التاسع عشر شهدت في أوروبا ملايين من الناس يمرعون مُبْسَل عيشهم ويسيرون من طرف أوربا الغربي إلى الآخر الشرقي ، فيتقاتلون

ويتناهبون ، فيفوز أحد الفريقين تارة وينخذل أخرى ، ويعمون جميعاً فرائس الضجر والكدر واليأس والجزع . ولعدة سنين تحال وجه الحياة ونظامها قد تغير بسبب هذه الحركة التي تنشط في بدء الأمر ، ثم تتباطأ وتخمد وتتلاشى كأنها لم تكن . فيسأل العقل عن الباعث لذلك وعن القوانين الضابطة لهذه الحركة العنيفة الهائلة ، فيذكر التاريخ جواباً على ذلك أفعال وأقوال تفر من الناس اجتمعوا في أحد بيوت باريس مسمياً تلك الأقوال والأفعال (الثورة الفرنسية) . ثم يتجاوز ذلك الى سرد تراجم ضافية لحياة نابليون ولكل من خصومه وأعوانه ، مبارحاً مدى تأثير الواحد منهم في الآخر ، وفي الأحداث المعاصرة لهم جميعاً ، مؤملاً إنك في ذلك سوف تجد الحافز الأكيد لتلك الحركة الزاخرة ، وان تكتشف القوانين التي تضبطها وتسيّرها والعقل لا يرد هذا التعليل رداً أو يرفضه بكامله رفضاً فحسب ، وإنما يتمدّاه إلى التنديد بهذه الطريقة العقيمة من البحث والتعليل الذي ينطوي على كذب وتحتك وخداع ، ذلك لأنها تبرهن على وقوع حادث قوي عنيف من جرّاء حافز ضئيل ضعيف . فالواقع ان قيام الثورة الفرنسية ، وظهور نابليون قد نجما عن مجموعة من الإرادات الفردية التي أذنت الثورة ولنابليون بالظهور في عالم الوجود التاريخي ، والجري مع الأحداث المندفعة في حركة دائبة ، وتساءلت في قبولها في أول الأمر ، بيد إنها عادت ونبذتهما ، وقضت على الثاني منهما قضاء مبرماً ، لأنهما لم يعودا يصلحان لخدمة التاريخ وتحقيق أهدافه في ظروفه المتبدلة . وللتاريخ في ذلك شأن لا نعرفه ، وهدف يسعى لتحقيقه نجهله كل الجهل . وله فوق ذلك ارادة حديدية لا تخضع لسلطان الفرد مهما بدا في حين ما عظيماً في أعين الناس . ويزعم التاريخ أنه مع كل فتح لا بدّ من فاتح ، وفي كل ثورة لا بدّ من رجال يضرمون أوارها . فيجيب العقل هازئاً ساخراً ، ولكن ليس ثمة ما يدلّ على أن الفاتح أو الثائر هما سبب الفتح والثورة ، ذلك لأن قواعد الحرب أو الثورة لا يمكن أن تتركز في مجهود فرد واحد ونشاطه . ومثل علم التاريخ في تحليله هذا وأسلوب بحثه كمثل من ينظر إلى الساعة فيرى عقاربها تشير إلى العاشرة ، فيسمع عندها أجراس الكنيسة تقرع ، فيظن بل يجزم أن قرع الأجراس سببه وصول العقارب الى العاشرة . كأن هنالك آصرة أو علاقة وثيقة بين حركة العقارب والوضع الذي تتخذه ، وبين قرع الأجراس . أو كمثل القطار تراه

يهم بالسير فتسمع آنئذٍ صفارة الايذان بالسفر تدوي ، والصمامات تفتح والدواليب تتحرك ، فنظن أن هذا الصفير وانفتاح الصمامات وتحرك الدواليب هو علة حركة القاطرة وسببها الحقيقي . ومثل هذا أيضاً اعتقاد الفلاحين في روسيا بأن هبوب الرياح الباردة في أواخر فصل الربيع قد نتج عن ظهور براعم الزهر على شجر البلوط . ومع أننا نجهل السبب الذي حدا إلى مجيء الرياح وظهور البراعم في حين واحد فليس ثمة ما يدل على أن هبوب الرياح ناشئ عن هذه البراعم . إذ كيف يصح ذلك ما دامت الريح على حظ وافر من القوة والشدة بحيث لا يؤثر فيها ظهور البراعم الصغيرة اللطيفة .

اننا في جميع هذه الأحوال إنما نرى حظ المصادفة في وقوع الحوادث كالذي يجري في جميع نواحي الحياة ليس أكثر . ومهما أدمت النظر في عقارب الساعة وتفحصت صمامات القطار ودواليبه وشجر البلوط وبراعم زهره ، ومالت في الملاحظة والدرس ، فانك لن تعرف السبب الحقيقي لقرع الأجراس وتحرك القطار وهبوب الرياح في أواخر فصل الربيع عن هذا الطريق . وما عليك لكي تتوصل الى معرفة ذلك الا أن تبدل وجهة نظرك بالكلية ، وان تنهج نهجاً آخر في الدرس والتمحيص ، فتحاول معالجة القوانين التي تضبط حركة البخار وقرع الأجراس وهبوب الرياح وتقيدها وتسيرها .

ولكي تتكشف لك القوانين التي تضبط التاريخ وتسيطر على حوادثه وتوجه حركته لا بدَّ لك أيضاً من تبديل موضوع الملاحظة وحقل الدرس واتجاهه تبديلاً تامًّا ، وانتهاج سبيل آخر للوصول الى الحقيقة . وذلك بأن تدع الملوك والوزراء والقواد جانباً ، وأن تلتمس أدق العناصر الدقيقة العامة والعوامل المؤثرة التي تحفز الشعوب وتحرك الجماهير فانها هي التي تصنع التاريخ ان لم تكن التاريخ نفسه .

ومع أن مدى التقدم في الوصول الى فهم قوانين التاريخ عن هذا السبيل لا يزال غامضاً محدوداً لا يبعث على الرضى والارتياح ، الاَّ أن اثنين لا يختلفان في أنه السبيل الأوحد المفضي الى هذه الغاية النبيلة وان جهود المؤرخين في هذا المضمار لمن القلة والضآلة والضعف ، بحيث لا تقاس بجهودهم الجبارة في وصف وتفصيل وتحليل أعمال القواد والوزراء والملوك ، والانتهاء من ذلك كله الى نتائج وهمية خيالية لا يرضى بها العقل .

(البقية — شرق الاردن) جبرايل القسوس

ظمآن

أنا ظمآنُ فهاتِ من كؤوسٍ مُترعاتِ
خمرها للروح بعثٌ من حياةٍ كالمماتِ
لا تلُمني في هواها أنا عبدٌ للسقاة
والمدام الصِّرف ديني لا أُبالي بالشُّماتة
جفَّ كأسي أيها السـاقي فأسرع بالحياة...!
أنا روحٌ مستطارٌ عذَّبتني لهفاتي
مثلما ذبَّ ضرام النـار هبَّت جُرعاتي
أضرمتْ منِّي كياني وضَرتْ في خطراتي.
ما أرى؟ هذا شهابٌ هائمٌ في الظلمات
يذرع الأكوان وثباً حائراً في الفلوات
أتُراه يطلب المسكين سرًّا لا يراتي ؟
أم تُراه عاشقاً تلك النجوم الحالمات ؟
أم تُراه جنَّ هوىً بالبدور السافرات ؟
إنه روحيَ لا يهدأ أو يرتاح شكاتي . . . .

***

أنا ظمآن فهاتِ من كؤوسٍ مُترعاتِ
يا نديمي.. وَيْكَ رفقاً بقتيل اللفتـاتِ

وصريع الخمدقات والجفون الساجيات
والكؤوس الصافيات فالتلاقي مُحْيِياتي
ملهماتي صلواتي !

أنا ظمآن فهاتِ من كؤوسٍ مُترعاتِ
كلما دار يميناً أو شمالاً قلتُ : هاتِ
اسقنيها من سُلافٍ أطلقتني من حياتي
فإذا بي كلهيف البرق صبَّت ومضاتي
وإذا بي كغنيّ السحر لاحت معجزاتي
وإذا بي كأنين الشجو بُحَّتْ عبراتي
أو كلحنٍ مُوثِقِ الأنّات داجي النبرات ... !
أيها الساقي أما تسـ ـمع ما قاضت شكاتي ؟
ما أراكَ الآن عنّي صادراً في غفلاتِ
كلهم باتوا سُكارى ما لِكأسي لم تُراقِ ؟
ويح نفسي ... اصْنَعا بي فجُنَّت أُمنياتي
وجفاني في فضاء الكون تذوي سَرَحاتي
تنهش الأهوال روحي تأكل الآلام ذاتي
فاتركوني في ظلى الحرمان أشدو أغنياتي
هي كنزي وحياتي هي خمري وسُقاتي...

القاهرة محمد فريد

القدر

تأليف ج . شلر

كان أولويسيوس ابن رجل من عامة الشعب استطاع بجده أن يرقى الى وظيفة مرموقة في خدمة إحدى الشركات واستطاع أن يعلم ابنه تعليماً طيباً . وأبدى الابن قدرة وهمة لأن يصبح أحد رجال الأمير العسكريين . وكان شاباً موفور الشباب قوي العاطفة جامحها جريئاً ، وكذلك كان الأمير الذي وجه نظره الى الشاب مشاركته اياه في ظروفه وطبائعه ، ومرده منه سرعة بديهته وجاذبيته وخفة روحه وسعة معارفه التي جعلت منه كعبة الأبصار ، ومرضع التقدير في كل اجتماع ، وشاء أن يستفيد من خدماته ، وقربه اليه وأضفى عليه من رعايته وثقته ، فأوصله إلى درجة لم يكن يحلم بها المحنكون من السياسة والاداريين الذين قضوا حياتهم الا قليلاً في الرقي البطيء خطوة خطوة ، حتى أصبح هؤلاء يحقدون عليه وينفسون عليه مكانته . إذ وكل اليه الأمير أمر تصريف شؤون أمارته متفرغاً هو لملاذه وملاهيه ، وأنعم عليه بلقب الوزارة ، وغم أنه كان شاباً لم يجاوز الثانية والعشرين من عمره .

ولم يكن الشاب ذا تجارب في الحياة ، وكان وقبه سريعاً ، فما رأى الامراء وهم أعلا منه منبتاً ، وأشرف منشأ ، يتسابقون الى ارضائه ما وصمهم التسابق ، حتى استفحلت كبرياؤه ، واشتد سلفه ، وتمددت مطالبه ، فكثر أعداؤه ، وكانوا أقوياء دهاة محنكين ، يرقبون كل صغيرة وكبيرة يأتيها يحصونها عليه لتكون سلاحاً في أيديهم اذا دعا الأمر يشهرونه في وجهه ويقضون به عليه ، لا سيما وأنه كان يختار معاونيه وأصحابه وأصدقاءه دون تحرٍ عما اذا كانوا أهلاً لذلك ، بل كان يختار لساعته حينما اتفق . فمثلاً اختار الكونت جوزيف مارتنزو الايطالي ليكون في حاشية الأمير ليؤدي عنه واجبه في ارضاء همم الأمير وتوفير ملاذه وتحقيق ملاهيه . لأن اولويسيوس كان قد شغلته مهام الامارة عن أن يقوم بذلك الواجب .

ولم يكن الوزير ليخفى هذا المكونت وهو يعلم انه هو الذي رفعه الى تلك المكانة، وانه هو الذي أحسن اليه. وأخذ المكونت يتقرب الى الأمير تقرباً أدناه من نفسه، وجعله يرى فيه ضرورة لحياته ليس له عنها غنى فزادت أهميته. ولكنه كان دائماً يظهر الخضوع للوزير، عاملاً على ألاّ يثير شبهته أو شكوكه في مقدار اخلاصه له، وتفانيه في تقدير جميله عنده. ولم يترك فرصة تمر دون أن يغتنمها في الفوز بتقدير الامير ولو كان ذلك على حساب كرامته ورجولته ودينه، إذ كان في سبيل ارضاء سموه يبارك آثامه وفجوره في سهولة ويسر، كأنما قد نشأ وهو كونت في مساغة نسق. وكان موفقاً في اخفاء مغامرات سيده وطمس معالمها. وكان هو الرجل الوحيد المطلع على أسرار الأمير. وعندئذ بدأ يعمل لنفسه على حساب هذا الأمير الذي أصبح في يده ليصرفه كيف يشاء. كل هذا والوزير لا يدري شيئاً عن مبلغ ما وصل اليه المكونت من مكانة وسلطان.

وقد يبدو عجيباً أن يصل المكونت الى ما وصل اليه دون أن يعلم الوزير، ولكن هذا كان يستبعد أن يصبح من رفعه بيديه مزاحماً له شديد الخطر عليه. وكان المكونت حريصاً كل الحرص على إخفاء خطواته عنه حتى يظل في أمان من انقلابه عليه. وأخيراً علم الوزير الأمر، وعلم أن مثل ما حدث هو الذي كان يهوي بمن سبقوه في كرسي الوزارة، فقلق كل القلق، لا سيما وأنه كان قد اكتفى بما بلغه من نجاح، فلم يعمل على ابقاء آصرة الود قوية تشده الى ركاب الأمير، بل انشغل بالعمل المجدي عن الامارة، ولم يعبأ بالابقاء على ما قرّبه في أول أمره الى الأمير.

ولم يكن المكونت ممن يقنعون بأن يكونوا تابعين أو مقودين. ولقد زادت مطامعه بازدياد نفوذه على الأمير، فنبت من دعائم سلطانه وإثارة كبريائه، لاسيما عند ما كان الوزير يعمد الى امتهانه فيذكره بماضيه وبمن أسدى اليه هذه اليد، حتى لم يعد يحتمل ما كان يلقاه من الوزير، فصمم على أن يضرب ضربته ودبر الأمر سرّاً، إذ كانت الشجاعة تنقصه فجابهة الوزير بالعداء رغم أنه أصبح في مثل قوته ونفوذه.

* * *

ورأى المكونت الايطالي أن تكون ضربته قوية حاسمة، وإلاّ راح هو ضحيتها. وساعدته الأقدار على الوقوف على سرّ مؤامرة كان الوزير يدبرها مع بعض الأمراء المجاورين ضد الأمير الذي أحسّ أن الوزير أصبح خائناً لا يؤمن جانبه، وأصبح واجباً عقابه والضرب على يده. واتفق مع المكونت على إجادة تدبير الأمر وجمع القرائن ضد الوزير.

وكان الوليبوس حاملاً كل الجميل مما كان يدبر له حتى اللحظة المؤلمة التي هوى فيها من حالق بجده إلى الحضيض .

* * *

وفي اليوم المعلوم ، وكان يوم عرض عام للقوات العسكرية ، وكان الوزير يشغل مركزاً ممتازاً فيها ، ويعتمد على هذا المركز في تمكين مركزه السياسي ودعم نفوذه الاداري . وكان ذلك المظهر الفخم الذي تبدو فيه كبرياؤه حين يتملقه المتملقون من ذوي الأغراض والحاجات ، وحين يطل من سماء عظمته على أتباعه وأعوانه ممن رفعهم الى المراكز العالية وهم ملتفون حوله كالهالة حول القمر . ورآه الأمير على النحو الذي ذكرنا فعلم خطورة هذا الوزير عليه بعد إذ صار كوكباً تدور حوله الكواكب . وبينما كان الوزير الأول ينعم بمظهره ومجده ، جاءه الكونت وقد تغير حاله ، فلم يعد ذلك الوديع الخجول المؤدب مطأطىء الرأس حياء ، بل وقف أمام الوزير وقبعته على رأسه ، وخاطبه في جرأة ، وناداه باسمه المجرد من الالقاب ، وطلب منه أن يسلمه سيفه باسم الأمير ففعل ، وأخذ الكونت السيف وحطمه وألقى حطامه بين قدميه ، وعندئذٍ تقدم بعض الضباط الذين جاءوا مع الكونت من الوزير ونزعوا عنه علاماته وأوسمته . والريشة التي كانت تزين قبعته . ولم يستغرق كل هذا أكثر من لحظة ولم يرتفع صوت معارض واحد ، بل خيم سكوت رهيب ، فوقف الأمراء والنبلاء صامتين ، وقد اصفرت وجوههم ، وزادت ضربات قلوبهم سرعة ، وكانت الدهشة تبدو واضحة على كل وجه . واحتمل الوزير ما حدث له في شجاعة وجلد .

وانتبذ الوليبوس خلال صفوف النظارة حتى آخر الميدان حيث كانت تنتظره عربة مغطاة يجرها فريق من الفرسان ، وانتشر النبأ في المدينة انتشار النار في الهشيم ، فتشحت النوافذ ، وأطلت الوجوه على العربة التي كانت تحمل وحلاً هوى من سمت مجده .

وسارت به العربة حتى دار الحاكمة مدى سبع ساعات . وكان وحيداً لا مؤنس له ولا مواسٍ حتى انحطت قواه المعنوية ، وخارت قواه البدنية ، وغاب عن وعيه . ولما أفاق وجد نفسه في غرفة سجن مظلمة لا ينيرها إلا بضعة أسلاك من نور القمر ، سجنت بمرورها القضبان المتشابكة في النافذة الوحيدة بالغرفة . ووجد الى جواره خبزاً جافاً ، وأبريق ماء ، وبعض القش لينام عليه إذا ما دعاه داعي النعاس . وقبل الأمر على علاته حتى ظهر اليوم التالي عند ما فتحت طاقة في سقف غرفته ، ورأى فيها يدين تدليان له صفعاً به خبز كالذي وجده الى جواره في أمسه ، فأحس برغبة في نفسه للتساؤل عما جاء به الى هذا المكان

وأي مصير ينتظره . وسأل ولكنه لم يُجب ، بل انسحبت البدان ، وأغلقت الطاقة ، فعاد الى وحدته المريرة القاتلة التي قضى فيها ثمانية عشر يوماً . واستطاع أن يعلم أن هذا السجن الذي يضمه بين جدرانه إنما هو من صنعه أمر بإنشائه منذ عهد قريب ليزل فيه أحد الضباط لا لذنب إلا أنه كان قد أساء إليه ، وأن هذا الضابط قد أفرج عنه ، بل وصار حاكم السجن .

ولحسن حظه لم يشأ حاكم السجن أن ينتقم منه ، وقد أتى به القدر بين يديه ، مهيض الجناح مسلوب القوة ، بل وساءه أن يناط به تعذيب الاسير ، ولكنه لم يشأ أن يتنحى عن أداء ما كلف به محبوه ، لأن النظام العسكري كان يقضي عليه بذلك . إلا أن قلبه كان رحيماً بالرجل فوكل أمره الى أحد مساعديه وهو واعظ السجن . ورأى هذا الواعظ الصالح أن من واجبه أن يخفف آلام السجين ويواسيه ، وقد ندب عليه أن يحرم كل رحمة . ولكن ادارة السجن لم توافقه على ما ذهب إليه من تفكير ، فقصد العاصمة وقابل الامير وسجد بين يديه . وناشده الرحمة والسماح له بأداء رسالته مع السجين على النحو الذي رآه إذ أنه أصبح مسئولاً عن نفسه وروحه ، فمن واجبه أن يطهرها حتى اذا غادر الرجل الدنيا غادرها وقد عرف سبيل الله . وبعد جهد عنيف سمح له الأمير بذلك .

* * *

وكان وجه الواعظ أول وجه إنسان رآه الويسيوس منذ ستة عشر شهراً وكان بليغاً في التعبير عن مبلغ فرحه وتقديره لجميل ذلك الواعظ صديقه الوحيد بين العالمين . والذي لم تستطع الايام أن تمحو عليه بمثله ، وقد كانت الدنيا تحت قدميه . أما الواعظ فقد ارتاع لمرآه لأنه لم ير بشراً كما كان يظن بل رأى هيكلاً لا يكاد يتماسك زاحفاً اليه على قدميه ويديه ، ولولا بريق عينيه لظنه الواعظ بقايا ميت متحركة . لقد ذهب بكل ما كان فيه البأس والأسى . وطال شعره كما طالت أظافره فأصبح يحكي الاشخاص الخرافيين التي يخيفون بها الاطفال .

وكان جو ذلك الجحر الذي كان يعيش فيه فاسداً يقتل الاصحاء . وأسرع الواعظ الى الحاكم والتمس منه بدءاً أخرى لذلك السجين تخفف آلامه حتى يكون لوعظه وارشاده أثر . ولما كان هذا يتعارض مع التعليمات التي يتلقاها الحاكم في شأن هذا الاسير ، فقد رأى الواعظ ألا مندوحة له من الذهاب الى العاصمة ليلتمس من الأمير أن يخفف عن

السجين بعض آلامه ، بعد أن بلغ ما بلغه من انحطاط واضمحلال ، فسمح الامير بذلك ، وهكذا تحسنت ظروف الوليسيوس وتحسنت حاله .

وفي الأعوام التالية لم يجد العذاب الذي كان يلقاه في أعوامه الاولى ، لاسيما وقد طرحت الايام بالوزير الذي خلفه وأعقبه في ذلك المركز آخرون كانوا أكثر السابية ، واقل رغبة في الانتقام منه . ومرت عشرة اعوام على الرجل في سجنه دون ان يتقدم الى المحاكمة وانتهى به الأمر الى أن أنعم عليه الأمير باطلاق سراحه ، على ان يغادر ارض الامارة ، فغادرها الى أمارة أخرى ، وانخرط في سلك الجندية ورزقته مواهبه العسكرية فارتقى في سرعة حتى ارتفع نجمه وتألق سعده . أما الأمير فقد كانت نفسه قد تغيرت فأصبح إنساناً لكل الناس ، له قلب ، وله عاطفة ، وودعته كبرياؤه وصلفه ، والتحف بالتواضع والتقى ، وابيض شعره ، وأفزعته رهبة القبر ، وذكر صديق شبابه وتنكيله به ، فبعث إليه أن عد إلينا فنعيد عليك ما كنت فيه ، ونداوي جراحك ، ونعوض عليك ما نالك منا . وكانت بالوليسيوس رغبة ملحة في العودة الى وطنه فعاد وأحسن الأمير استقباله ، ولكن هذا الاستقبال على روعته كان مؤلماً ، فان الأمير أخذ يمعن النظر فيه كأنما ينكره ، أو يفتش عن ظاهرة في وجهه تذكره به ، وأخذ يمدّ تجاعيد وجهه التي كان له الفضل الاول في وجودها .

كان الاستقبال حاراً ولكنه كان ظاهرياً لا اخلاص فيه فان الثقة كانت قد فقدت وإذا ما فقدت الثقة ، فليس الى استعادتها من سبيل . كان كلاهما يخجل من الآخر ويخافه . وشاء الامير أن يرضي ضميره ، فأعاد الى الوزير مكانته ومجده ، ولكنه لم ينجح في اكتساب حبه ، وصدق ولائه ، وقد كانتا أهم صداقتين ربطت بينهما في الماضي . واحس هذا وتمكن منه هذا الاحساس ، فظل حزيناً آسفاً الى ان مات .

***

أما الوزير فلم تكن التجارب التي مرت به قد غيرت من صفاته أو أخلاقه ، بل ظل كما كان في أبان قوته ، وعنفوان سطوته ، ووافته منيته ، دون أن يندم على قسوة أبداها او ظلم أتاه ، بل كان كلما ذكر ما حلّ به زاد غلظة وقسوة وظلماً كأنما كانت الذكرى وقوداً لعاطفته المتأججة ، وزاد لانتقامه ممن رماه تحت رحمته القدر .

[مترجمة] عبد المنعم صادق

سكرة الموت

يا من ستساعدونني في نزعي الأخير . لا تقولوا لي هيئاً
بل اجعلوني أنعم بقليل من الإيقاع حتى أموت بسلام !
إن الموسيقى تسكّن ، تبهج . وتفكّ الأشياء من عقالها
إني أتوسل إليكم ، أن تحنوا على ألمي فلا تكلموه
فإني تعِب من الكلام . ومن سماع ما يجوز عليه الكذب
فإني أفضل عليه الألحان التي أحسها دون ما حاجة الى فهمها . .
أنشودة تسبح فيها الروح — وبدون مجهود تذهلني
من الهذيان الى الحلم . ومنه الى الموت . . .
يا من ستساعدونني في نزعي الأخير . لا تقولوا لي هيئاً
فلا يعاشني بقليل من النغم يهوّن عليّ
ستذهبون لإحضار مربيتي المسكينة التي ترعى قطيعاً
وستخبرونها إذ ذاك اني أتوق وأنا على حافة القبر
أن أسمعها تغني في خفوت أغنية قديمة
دارجة مكررة تلمس الشغاف بدون كلفة ! . .
انكم لا بدّ واجدوها فأهل الأكواخ يعيشون طويلاً .
وستتركونها معاً وحيدين
وسيلتحم قلبانا
وستغني لي بلكنة مرتعشة ويدها على جبيني
وربما كانت عندئذٍ هي الوحيدة التي تحبني . . .
على ألحان هذه الأغنية سوف أتجه الى أيامي الأولى
حتى لا أفكر في ساعتي الأخيرة أذ قلبي يذوب
حتى لا أفكّر
وحتى يموت الرجل
كما وُلد الطفل . . .

باب الأخبار العلمية

من معجزات العلوم والفنون [1]

(١) تسخير الهواء ومنافعه

إذا ضغط الهواء ضغطاً يفوق كثافته الطبيعية ، فلا مندوحة له عن التمدد عند انطلاقه . وهذا بلا شك سرُّ القوة التي تتولد من الهواء المضغوط ، والهواء المضغوط يدير المثاقب التي هي من الضروريات لاستخراج الفحم الحجري والحديد . كما يجدِّد الهواء في آبار المناجم والانفاق ، ويحول دون تدفق المياه على العمال في خلال حفر المناجم ، ويساعد أيضاً على ادارة دفات السفن التي تنقل القاذورات الى أفرن صهرها ، ذات المراوح حيث يحتاج كل فرن منها الى زهاء ثلاثة أطنان من الهواء المضغوط ، وذلك لانتاج طنّ واحد من الفولاذ ، ثم إنّ عرّاقات القطرات (فراملها) التي تنقل ذلك الفولاذ الى مصانع الذخائر الحربية ، يسيطر عليها الهواء المضغوط . وهذا الهواء عينه يقوم في هاتيك المصانع بتحريك الآلات المتذبذبة التي تساعد على سبك أجزاء الآلات « قطع التغيير » والمفاتيح الانكليزية والشواكيش . وفي البواخر ، والمدرّعات ، والدبابات ، والطائرات التي تنتهي مراحلها في ميادين القتال ، يؤدي الهواء المضغوط أعمالاً كثيرة ومنها تنشيط آلات الهبوط وادارة الونشات والأدوات الرافعة للذخائر الحربية في السفن ثم اطلاق الطوربيد . ولا تتاح وقاية الانفاق الكبرى التي تجتازها القطرات مارّةً تحت الأنهار وفي بطون الجبال ، إلاّ بحجرى ثابت من الهواء التي يُزوَّد به عمالها حيث تتناول الشفاطات الكبيرة ذات الأغطية ، الهواء المضغوط ، ثم تبثه في العنق القاصية لتلك الكهوف التي صنعها الناس ، كما يستعمل في نفخ اطارات السيارات وفي ترطيب التبغ في مصانع السجاير .

وربما كانت أشهر منافع الهواء المضغوط

---

(١) العلم بفتح القوة وسببها . وهو وحده الذي أفاضها على من عرف من الاقوياء في العالم والعلم الصحيح هو كشف أسرار الطبيعة وتسخيرها لمصلحة الانسان ، وما عداه فلم لفظي لا يقدم الآن كثيراً ولا يؤخر — عبد العزيز فهمي باشا — من خطاب مطوّل ألقي في دار حزب الاحرار الدستوريين لمناسبة حفلة عيد الجهاد في ١٣ / ١١ / ٤٦

استخدامه في آلات الثقب التي تستعملها فرق رسميم أراضي الشوارع أو في المباني التي تقام على الأسس الصخرية . وتستعمل المصانع الهواء المضغوط لأغراض مختلفة فتستخدم مجاري الهواء الساخن في تجفيف الأغذية ، وبذلك تستطيع اعداد ٢٥ مليون رطل منها ونقلها بالسفن الى مواضع استهلاكها مجردة من ٥٠ مليون رطل من المياه ، كانت تحويها قبل تجفيفها ، ويستعمل رشاش الهواء المضغوط ، في صقل الطائرات والسفن والعربات صقلاً متقناً بطبقات الدهان الذي تدهن به بغية تضليل الأعداء الذين يطمحون الى ضربها من الجوّ .

ويقوم الهواء المضغوط بادارة مجرى من الرمل صوب الأجزاء المعدنية ليزيل ما يعتورها من الخشونة وما ينشأ منها من الصدأ . وفي شركة الكهرباء العامة الأمريكية تربينة هوائية يزعم المطلعون عليها أنها لا مثيل لها في العالم ، اذ تفعل العمل الصحيح الذي تؤديه تربينة بخارية ، وذلك فيما عدا اعتمادها على الهواء المضغوط بدلاً من البخار المألوف ، لتوليد القوة الدافعة لها .

وتوجد تحت كثير من شوارع المدن الأمريكية وغيرها أنابيب هوائية تحرك المراسلات والرسائل البريدية والطرود من مكان إلى آخر (كما هي الحال عندنا في كثير من مكاتب التلغراف المصرية) وفي مدائن لندن وباريس وبرلين ونيويورك وبوسطن ، شبكات أنابيب كهذه ممتدة تحت شوارعها لنقل البريد . ويوجد تحت شوارع نيويورك وحدها ٢٥ ميلاً من هذا النوع . وكذلك تحت شوارع بوسطن ستة أميال منها . وتبلغ الرسائل البريدية التي تنقلها كل يوم شبكة أنابيب الهواء المضغوط في نيويورك أكثر من سبعة ملايين رسالة . وفي بعض المصانع الكيميائية الأمريكية حيث تحدث التفاعلات الكيميائية في درجات حرارية منخفضة جداً ، يضغط الهواء المضغوط المجرد من الرطوبة كل التجريد ، بتحريك الصمامات وغيرها من المفاتيح التي تستهدف للتجمد من الرطوبة ، ويستعمل الهواء المضغوط لتحريك المحضرات المختلفة في محال تعبئتها وفي إبادة الحشرات بالتصفير وفي ادارة أجهزة حلب البقر والجاموس ، وفي إطفاء الحرائق في أمهات الغاز ، وفي تهوية مجاري القاذورات وفيما عدا ذلك من الأغراض

(٢) قنطرة لاستخراج الدم من الأعضاء البدنية الداخلية

لنشر حديثاً في أمريكا نبأ طبي طريف هو تمكن بعض أطباء الولايات المتحدة الامريكية من ادخال قناطر دقيقة جداً في العروق البشرية الممتدة من المرفق الى القلب

مباشرة . ومن ثمة الى الكبد والكليتين أيضاً بغية سبر أغوارها جميعاً . ومنفعة هذه الطريقة ، تسهيل تناول العاذج ، كالدم مثلاً ، من أي عضو أو منطقة بدنية معينة ، يتوخى الباحث استكشاف حالتها . فيتبين له عند فحصها كيميائيًّا ، مبلغ قيام العضو المقصود بوظيفته الحيوية واختبار أطواره الصحية ما دام ذلك الدم المستخرج بتلك الوسيلة لا يمتزج بدم آخر مما يجري في غيره من الأعضاء البدنية .

ومما ينبغي اثباته في هذا الصدد أن هذا الابتداع العجيب ، ألماني الأصل ، إذ يمارسه في جسمه ، منذ بضع سنين ، طبيب ألماني فذا حذوه أخيراً ، فريق من أطباء مدينة أطلنطة ، عاصمة اقليم جورجية ، فوصفوا هذا الاختراع ولكنهم لم ينتحلوه لأنفسهم قط . ثم عكف الدكتور أندريه كورنند الطبيب المشهور في مستشفى بلفيو بمدينة نيويورك ، هو وطائفة من مرؤوسيه ، على احياء هذه الطريقة الباهرة وابلاغها مرتبة الكمال . ويعتقد أطباء أطلنطة أنها وسيلة يسيرة ، وإن خيل للناس أنها عسيرة وقد باشرها جميعهم أكثر من ٣٠٠٠ مرة في السنتين الماضيتين ، دون الاصطدام لأية عاقبة وخيمة .

والقسطرة أنبوب دقيق طويل مرن ، يدخله الطبيب في شق يحدثه في وريد من أوردة المريض الممتدة في باطن مرفقه ، على أن يراقب ذلك العمل ويشرف عليه ، مشرّح حاذق ، حيث يلاحظه بفلوروسكوب مما تظهر عليه أشعة رنتجن ، حتى تصل القسطرة الى البطين الأيمن الذي المؤمن اختبار حالته الصحية . ومن القلب يتيسر مد القسطرة الى الأوردة المتصلة بالكبد والكليتين . بيد أنه لم يتيسر الى الآن بلوغ غيرها من الأعضاء .

(٣) التخاطب بأشعة ما دون الاحمر

إذا انتشر الضوء الأبيض انتشاراً تامًّا بمنشور زجاجي ، تمكن المرء من رؤية طيف النور ، وهو خطه المؤلف من ألوانه السبعة وهي البنفسجي والنيلي والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر . وهذه الألوان مجتمعة تمثل النور ، وإن اختلفت أطوال أمواجها . وهي تشاهد على تفاوت في قوس قزح . ولكن العين البشرية تعجز عن رؤية الأشعة الخفية التي في طرفي ذلك الطيف ، كما تعجز عن مشاهدتها في طرفي قوس قزح .

وتتولد الأشعة التي تحت الحمراء أو أشعة ما دون الأحمر من مداخن البواوج ومحركات الطائرات والفلزات الساخنة مثل مكاوي

الثياب، ومن الدراجات التي تنتشر من أنابيب عادم المحركات، على شكل سحب. وتستعمل هذه الأشعة لاعطاء الاشارات الخفية على أن يكون بعضها مصباح من المصابيح الكشافة ومستقبلها مرقب من المراقب الخاصة بها. وعلى ذلك لا يستطيع الرقيب (الذي لا يُزوَّد بذلك المرقب) الشعور بتلك الأشعة وإن مرَّت بجانبه. وتتولد هذه الأشعة الخفية، ليلاً ونهاراً وتخترق البخار الخفيف والضوء والضباب والدخان بسهولة.

***

ومن الأسرار الحربية التي تكشفت للحلفاء المنتصرين، ولم تذع إلا عقب انتهاء الحرب الأخيرة، أن الألمانيين واليابانيين كانوا يستخدمونها في محادثة جنودهم، عبر الأنهار والأودية والمواضع التي لا يزيد بعد بعضها عن بعض على عشرة أميال وذلك في المراحل الأخيرة من تلك الحرب الضروس، إذ اخترع علماء تينك الدولتين أجهزة تليفونية لاسلكية قوامها أشعة ما دون الأحمر، لمخاطبة بعضهم بعضاً، فكان الضابط يعمد الى ميكروفون فيتحدث فيه كيف شاء فتتحول كلماته تواً، نبضات كهربية، تحرك مرآة، فتعكس هذه المرآة ما يقع عليها من هاتيك الأشعة الضوئية المتموجة في الأثير، فتلتقطها آلة مستقبلة حساسة بالضوء حيث توجد مرشحات تجعلها خفية وتسيرها كلمات كأسلها. وكانت الآلات المستعملة لذلك الغرض تشبه مصابيح كهربية كشافة مثبتة على ركائز ثلاثية القوائم تتفاوت أثقالها بين ٣٠ رطلاً و ٢١٠ أرطال انكليزية.

***

وقد تيسر لجنود الحلفاء في صيف ١٩٤٤ و ١٩٤٥ الاستيلاء على أجهزة عدة من هذا الطراز فأرسلوها الى جامعة نورثوسترن حيث تولى فحصها وتحليلها الأستاذان و. س. هكسفورد، و أ. ه. وينركوت الصغير، المدرسان في شعبة الطبيعيات. فأسفر بحثهما عن تقريرهما بأن الأجهزة الألمانية كانت نموذجاً لدقة الصناعة إذ تحتوي على وحدات بصرية من صنع مصنع كارل زايس المشهور في مدينة «يينا» Jena. وهذا على حين كانت مثيلاتها اليابانية أمتن منها صنعاً ولكن كان ينقصها كثير من التعديلات البسيطة. إذ كانت صماماتها المضخمة للصوت، تقليداً لامثالها الأمريكية التي تم صنعها منذ عشرة أعوام. ثم قال الأستاذ هكسفورد إن هذه الوسيلة من وسائل التخاطب اللاسلكي، يتسنى الانتفاع بها في أزمان السلم وذلك في المسافات القريبة التي تكون في اتجاه النظر وهذا بصفة كونها ملحقة بالراديو. واذا أتيح تحسينها، أمكن استعمالها في المراقىء البحرية والموانىء الجوية حيث يزخر الجو بموجات الراديو فتحول دون حدوث الالتباس هناك في الوسائل اللاسلكية.

(٤) جهاز رائد لاسلكي يصلح للارتياد في جميع الأحوال

قلت في مقتطف مارس سنة ١٩٤٦ وذلك في وصف الرادار أي الرائد اللاسلكي « إن استخدام الصمامات الكهربية جميعها يتم طبقاً لقاعدة واحدة أو أكثر، من القواعد الآتية : —

« وهي توجيه الموجات القصيرة جداً لاظهار المواقع النائية للطائرات المعادية، كما يُصوَّب اليها الضوء لكشفها. وسوف تستعمل هذه الموجات في رسم السلم لأداء أعمال مدهشة في البيوت وفي الطرق العامة وفي البحار الهائجة وفي المصانع وذلك كتصريح أحد خبراء شركة وستنهوس الكهربية الصناعية »

* * *

وسرعان ما تحققت هذه الأمنية العلمية إذ وافتنا المجلات الامريكية بالنبأ الآتي : —

لقد أوتي جمهور المتحمسين للطيران بالطائرات الخفيفة، عاملاً جديداً يقوي تفاؤلهم في مستقبل الطيران الشخصي. وهو جهازاً اخترع حديثاً يتيح لهم الطيران بطائراتهم الخاصة أناء الليل وأطراف النهار رغم ما يطرأ على الجو من التقلبات. وهذا الجهاز هو رائد لاسلكي خفيف الوزن، يحمو الطيارين الذين يطيرون طائراتهم الخاصة ويعيون كهربية تخترق الأمطار وتتغلغل في الثلوج والظلام والضباب. وهو من مخترعات شعبة رياسة العوازم العسكرية في الجيش الأمريكي. ويزن ١٢٥ رطلاً انكليزياً. ومن ميزاته أنه يسوق دليلاً جهاز الراديو المنزلي من جهة تعقيد تركيبه إذ أنه يدار بخمسة مفاتيح. ومن غريب أمره أنه قد يزن الكبير البالغ ثقله ٥٠٠ رطل. وذلك بما أدخل عليه من التحسين العظيم، الذي صيره أنفع من الصنف الثقيل السالف الذكر ذي المفاتيح الأربعة والثلاثين، الذي كان مستعملاً في الجيش الأمريكي في زمن الحرب السابقة. ولا تتطلب ادارته إلا تحريك مفتاح كهربي حركة خفيفة، فيشغل منظاراً لاسلكياً من الأشعة الكهربية. فيقوم هذا المنظار بالتفرس في أي بعد من خمسة أبعاد. ويبلغ طول كشفها أربعة أميال حيث تظهر صور متألقة ضخمة للأنهار والمدن والأرياف وبه يتسنى أيضاً رؤية الأشياء على بُعد أنحاء ٩٠ ميلاً. أما المسافات المتوسطة التي تتفاوت أطوالها بين عشرة وعشرين وثلاثين ميلاً فانها تظهر للمشاهد مناظر مصغرة مختلفة المقاييس تزيد معلومات الطيار في أثناء اضطراب الأحوال الجوية. ويمكن استعمال الشعاعة التي تنير الأشياء التي يهدف اليها الطيار كمقياس صحيح يدل على مبلغ حقيقة ارتفاع طائرته أيضاً. وهذا من شأنه تسهيل التقدير في الأقاليم الجبلية

تسهيلاً عظيماً حيث يحول نمط المقياس المألوف لذلك الغرض . وبما أن قوام إدارة هذا الرادر الصغير الكشاف ، هي الذبذبات المتناهية في الشدة التي تستخدمها المنائر الجوية القانونية ، وهي كفيلة بالاستدلال على الموانىء المقصورة واتجاهها وبعدها وذلك بعبارات ترسمها موجات صوتية تنجلي على ذلك المنظار ، فعلى هذا النمط يكون جهاز الرادر الذي وصفناه معواناً على الملاحة الجوية ، حيث يعد قائد الطائرة بعيون كهربية ثاقبة ومعلومات ثابتة خاصة بموقعه المضبوط من الجو الذي يكون سابحاً فيه . ويقول مخترعوه إن هذا الجهاز الذي أطلقوا عليه اسم ا . ب . س . A. P. S. رقم ١٠ هو الطلقة الأولى من سلسلة الرادارات الخفيفة الوزن السهلة الاستعمال التي شرعوا في انتاجها وأولها جهاز يزن ٧٥ رطلاً سيكون أبعد مدى من سوابقه .

(٥) سائل سحري يعجل النمو البدني

تيسر للعلماء حديثاً تنقية هرمون لانماء الجسم البشري ، يتاح به إنتاج جيل من الجبابرة . ومن المحتمل أنه سيلقي ضياء على مشكلة داء السرطان . وقد أسفرت التجارب التي جربت في جامعة كليفورنيا ، عن دليل قاطع ، هو إن مادة واحدة هي مصدر النمو البشري . ونعني بها هرمون النمو الذي تولده الغدة النخمية . وهي غدة صغيرة جداً في قاعدة المخ . وبلغ من عظم منفعولها ، أنها أيّا كانت ضؤولة إفرازها ، الذي لا يُرى إلا بالمجهر ، فانه يعجل نمو الجسم ، كما ثبت ذلك في الحيوانات التي استعملت للتجربة . ولا عجب فان [redacted] من المليجرام منه يحدث نمواً محسوساً في الجرذان ، على حين أن ثلاثة أضعاف هذا المقدار ، تزيد جراماً واحداً يومياً إلى ثقل الجرذ . وكان الدكتور هربرت م . إفانز الطبيب بجامعة كليفورنيا ، أول من استفرد هذه المادة الكيميائية الجديدة ثم استعملت بخاصة لاختبار الحيوانات ، إذ أعدت للتجربة جرذان استؤصلت غددها النخمية فتوقف نموها توقفاً تاماً . ولما بلغت (من الشيخوخة) حقنت بذلك الهرمون فاستأنفت نموها بأقصى قوة الشباب . واطرد نموها حتى بلغت جرماً ضخماً جداً .

وقد دلت التجارب التي جربت في العظام الكسيرة ، أن ذلك الهرمون يساعد الجسم على الاحتفاظ بالنيتروجين ، بغية تركيب البروتينات تركيباً كيميائياً . والبروتينات هي اللبنات الأساسية للنسيج الحي كله . أجل إن تأثير هذا الاكتشاف في علاج الكسور ، طفيف ، ولكنه خطير الشأن لأنه يلقي ضوءاً عظيماً على الوسائل الأساسية لنمو الخلايا البدنية . ومن ثمة على معضلة داء السرطان .

(٦) سر اكتشاف قاتل سوس القمح

قلت في مقال نشرته في إحدى المجلات في شهر مارس سنة ١٩٤١ بعنوان اللعنة الفرعونية الجهنمية على لصوص المقابر المصرية ما يأتي : —

قال الدكتور "O. O. Kinnamn" كينامان العالم الأميركي الأثري المشهور وهو أحد الأحياء القلائل الذين كانوا أول من ولج مدفن توت عنخ آمون ، وذلك في خطبة ألقاها في مدينة هوستون بولاية تكساس إن المذهب القائل أن أولئك الرجال ماتوا من لعنة الفراعنة ، هو من الخرافات المحضة . ومع ذلك فاللعنة وقعت ولكنها ليست روحية كما يتوهمون . واعتقادي أن قبر توت عنخ آمون قد عولج عند اتمام تشييده ، بغبار مسحوق سام ، وان كل ركن من أركانه ، وكل شيء من الأشياء التي وجدت فيه ، قد ذُرّ عليه ذلك المسحوق الزعاف ، فلما دخل أعضاء الجمعية التي اكتشفت القبر ، ولجه الهواء التي أيضاً في الوقت عينه فأثار نقمه السام ، فتنشقه فأضره .

ولما انتابهم المرض فيما بعد ظهرت عليهم أعراض تشبهها في الالتهاب الرئوي فعولجوا بعلاجه فلم ينجع فيهم الدواء فاستفحل الداء حتى قضى عليهم . فالاعتقاد بأن مقابر ملوك مصر القدماء ، كانت تحميها من النهب والسلب وسائل خفية وأن لصيب كل من كان يعتدي عليها الاستشهاد للكوارث أو الموت العاجل لا محالة — هذا الاعتقاد هو من المذاهب العتيقة الخاطئة الواسعة الانتشار . اهـ

* * *

هذا ما آثرت الاستشهاد به على اعتقادي بأن قاتل سوس القمح هو ذلك المسحوق عينه كما سيثبت فيما يلي : —

روت جريدة الاجبشن ميل في ١٥ مايو ١٩٤٣ ما يأتي : —

« سر مدفن أحد الفراعنة يساعد على إطعام الجيش » .

أذاعت شركة الصناعات الكيميائية الامبراطورية في أحدث تقرير أصدرته أن الاسرار التي كشفت في أحد مقابر الفراعنة ، تكفل صون اهراء المنطقة من السوس فتضمن تغذية الجيوش البريطانية المرابطة في أرجاء الشرق الأوسط .

* * *

وقد تبين العلماء عند فتح أحد المقابر الفرعونية منذ أعوام ، أن القمح الذي وجد مدخراً فيه كان صالحاً للتغذية الصحية . وحينئذ عمدوا الى تحليل تربة ذلك القبر تحليلاً كيميائياً فتحققوا أنها تحتوي على

مسحوق ناعم جداً يقتل سوس القمح.

وأهم عناصر ذلك المسحوق هي قشات الجير وكبريت الصود المصريان والطن منهما يساوي الآن عشرة جنيهات انكليزية. وبهذا الطن تتاح وقاية مائة طن من البُر.

* * *

ويُعزى حل اكتشاف سر هذا التركيب الكيميائي الجديد، القديم، لعالم مصري من علماء الحشرات في القاهرة هو الأستاذ الدكتور رزق عطية».

وقالت جريدة المصري في اليوم نفسه ما يلي: —

وجد العلماء بعد تحليل التراب الذي في مقابر الفراعنة أنه يحفظ القمح من التعفن (كذا) و (الأصوب أن تقول السوس) وبذلك أمكن حفظ مقادير هائلة (كذا) والصواب عظيمة منه في مستودعات لتموين الجيوش البريطانية في الشرق الأوسط. ومنذ سنوات ذهب العلماء الى هذه المقابر للبحث عن السبب في أن القمح الذي دفنه ملوك قدماء المصريين بقي سالماً ولم يتلف الى اليوم. وقد أسفرت أبحاثهم عن اكتشاف مسحوق لقتل السوس. وحضّره الدكتور رزق عطية الأستاذ في علم الحشرات المصرية وقد بدأ تجاربه بمواد أخذها من الأرض المصرية

* * *

وقد أثنت الصحف البريطانية اليوم على الدكتور رزق عطية أجمل الثناء لأنه كان واسطة لإطعام الجيوش البريطانية» وأيدت سائر الصحف المصرية هذا النبأ في حينه

* * *

وعقدت جريدة «الديلي ميل» فصلاً لفتت فيه الأنظار الى البحوث التي يقوم بها الدكتور رزق عطية من كبار المتخصصين في علم الحشرات بوزارة الزراعة في القاهرة قائلة أنه هو الذي اخترع (قاتل السوس) لحماية القمح من آفاته المهلكة. ثم أشارت الى ما ذكره أحد رجال (شركة الصناعات الكيميائية الامبراطورية) من أن (قاتل السوس) مصنوع من مواد موطنها مصر وأن التجارب دلت على أنه ذو أثر فعّال في الأجواء الجافة.

* * *

وتلقت وكالة الأنباء العربية من لندن، إنه ينتظر أن يصل إلى مصر قريباً الدكتور كورن الخبير العالمي بالحشرات الزراعية للبحث مع وزارة الزراعة والسلطات المختصة بشأن خزن القمح في الشرق الأوسط.

ومما جاء في هذا النبأ، أن اكتشاف الدكتور رزق عطية، الذي تقدم ذكره يرجع إلى تجارب أجراها في قبور الفراعنة وعثر فيها على قمح يرجع إلى قرون متعددة. فتبين له أن التراب الذي يحيط بالقمح يحتوي على خواص معينة لحمايته.

(٧) الجهاز المسجل للحديث التليفوني

قلت في مقال نشرته في مقتطف مارس سنة ١٩٤٦ تحت عنوان « من معجزات العلوم والفنون » ومن المخترعات التي أسفرت عنها الحرب الماضية ، استعمال الصمامات الكهربية ، لتدوين المحادثات التليفونية في أثناء غياب صاحب التليفون ، عن مسكنه ، ريثما يعود إليه في أية ساعة ، فيتلوها ذلك الجهاز عليه بصوت جهوري » .

وقد جاءتنا المجلات العلمية الأمريكية حديثاً ، بوصف الجهاز المشار إليه ، فنزفه إلى قرائنا نقلاً عنها فيما يلي : —

وافقت اللجنة الحكومية الأميركية المتحدة التي استشارتها وزارة المواصلات هناك بشأن ضم الجهاز المسجل للأحاديث التليفونية إلى التليفونات مشترطة لذلك شرطاً واحداً إذ نصحت للمتكلم ، بملازمة الحرص في أقواله وذلك إنه عند شروع المخاطب « بكسر الظاء » في حديثه ، تصدر من الجهاز إشارة أوتوماتيكية ، تحذر المستمع بأن هناك أسطوانة تسجل عليها كلماته التي ينوه بها وقتئذ . وقدرت الشركات الأمريكية الثلاث التي تصنع هاتيك الأجهزة عدد ما تم صنعه منها حتى أواخر سنة ١٩٤٦ بنحو ١٩٠٠٠ جهاز بما فيها المستعملة لدى القوات الحربية .

ومما ينبغي ذكره أن شركة أمريكا للتلغراف والتليفون لم تدخر وسعاً في مقاومة هذا الاختراع عند بدء ظهوره ، محتجة بأنه سيمس بالسرية الواجبة في المحادثات التليفونية . ومع ذلك فإن هذه الشركة عادت فأعلنت أنه ما دامت سرية الحديث ، ستكون مصونة كما يجب ، فلا اعتراض لها على القيام بخدمة ممتازة لمشتركيها الذين يبغون سجلا دائماً لتدوين ما يفضون به لمخاطبيهم وكذلك لتبديد ما يقال لهم تليفونياً في حينه . وهي تكفل إتمام هذا المشروع بثلاث وسائل . وهي أولاً — جهاز أوتوماتيكي ينبه على الصوت إذ يولد إشارة واضحة تتكرر في فترات وجيزة في أثناء المحادثة في حالة قيام المسجل بعمله .

ثانياً — وجوب وضع علامة نغمة أو أية نغمة مميزة ، تجاه اسم المشترك التليفوني الذي يستعمل الجهاز المسجل للكلام

ثالثاً — قيام الشركات التليفونية وصناع الأجهزة المتقدم وصفها ، بالتضافر بعضها مع بعض ، في سبيل نشر هذه الأجهزة وتعليم الجمهور معنى الإشارات التحذيرية .

ثم أعلنت أيضاً اللجنة التي نحن بصددها ، أنها إنما تؤيد استعمال الأجهزة السالفة الذكر التي توصل بخطوط التليفون ، لا الأجهزة التي تلتقط الأحاديث عن طريق ميكروفون يوضع بقرب سماعة التليفون .

عرض جبري

مكتبة المقتطف

رباعيات عمر الخيام

بقلم توفيق مفرج — ١٢٨ صفحة بالالوان

منذ أكثر من خمس عشرة سنة أخرج الأستاذ توفيق مفرّج كتابه « آلام وأحلام » الذي ضم مجموعة من خواطر المؤلف أرسلها شعراً منثوراً في نغم متساوق وعاطفة جياشة ، وكان لي نصيب الاشادة بذلك الكتاب في هذه المجلة وقتذاك ، ثم مضت الأعوام والأستاذ توفيق مفرّج في عزلة عن قرّائه حتى طلع عليهم أخيراً بكتاب جديد عن رباعيات عمر الخيّام . طبعه على ورق جميل بالألوان وزينه بواحد وثلاثين رسماً عن حياة عمر الخيام.

وليس الكتاب ترجمة لرباعيات الخيّام ، وإنما اتبع المؤلف فيه غير ما اتبع كثير ممن نقلوا إلى العربية هذه الرباعيات سواء من الانجليزية أو الفارسية ... فقد درس المؤلف فلسفة الخيام دراسة تعمق واستوعب في نفسه هذه الفلسفة والاتجاهات الخيّامية ثم خرج من الجو الخيّامي بروح ونغم جميل .

فهو قد وضع رباعيات الخيّام من خلال فلسفة الخيّام ، شرب كأسه فاستطاع أن يؤلف من النشوة التي أخذ بها أناشيد جديدة فيها خمر معتقة قديمة ، لها جمال الجديد في تصويره وجلال القديم في تعبيره. ولقد قال في المقدمة النفيسة التي صدّر بها تلك الرباعيات :

« لقد درست الفارسية خصيصاً لأستعين بالأصل الفارسيّ ، ثم استعنت بالوضع الانكليزي ، الذي وجدته بعيداً كل البعد عن الأصل الفارسي . . . إني لم أترجم عمر الخيّام ترجمة حرفية ، ولم أتحرّ الكلمات والجمل ، ولم أحرص على مراعاة الأصل ، بل أخذت المعنى ووضعته وضعاً جديداً ، حتى إذا شئت أن تعود به للأصل الفارسيّ فقد لا تجد تقابلاً أو تقارباً أو تعاشقاً بين الأصل والفرع »

« لقد نزعت عنها الثوب الفارسيّ ، وألبستها بالعربية روح الخيّام الشاعر الفيلسوف . لقد سكبت روح عمر الخيّام في روحي ، ومزجت نفسه في نفسي ، وأطلقت روحي إلى الحياة من ذات النافذة التي أطلت روحه منها » .

هذه هي الطريقة التي انتهجها الأستاذ ثروت مفرّح فأحسن النهج ووفّق في الوصول إلى أفق الخيّام ، وشرب من كأسه فانتشى ، ولم تأخذه النشوة الساحرة دون أن يستطيع التعبير الصادق عن تلك الروح التي فتنت الكثيرين وخلدت في آداب الأمم فلسفة وشعر خالدين على مرّ الزمان . وإنا لنعتد صدور هذا الكتاب فتح جديد في اللغة العربية .

ويكفي تقريظاً للكتاب الرسالة التي أرسلها رفعة النحاس باشا إلى مؤلفه بعد اطلاعه عليه وهي منشورة على غلافه الخارجي .

حسن كامل الصيرفي

صور من التاريخ العربي

للاستاذ نقولا زيادة . ٣٠٤ صفحات . دار المعارف في القاهرة .

تحضرني وأنا ماضٍ في الحديث عن كتاب (صور من التاريخ العربي) كلمة ذكرها فيلسوف الفريكة المرحوم أمين الريحاني يوم جاس ديار نجد باحثاً منقباً ، وعندما حملته الركائب إلى (القاع) في قصيم نجد قال رفيقه (بداح) .

« والله يا هذال ان بلاد نجد عجيبة » فأجابه (هذال) بقوله : وأعجب منها يا بداح نحن الذين نعرف ما فيها ! »

والواقع أننا كأمة ناهضة تتشوف الى الاستقلال ، وتصبو الى تحطيم الأغلال ، وتتطلع إلى فجر يوم جديد مقصرون جدًّا في معرفة أحوال بلادنا والوقوف على الأحداث التاريخية التي مرت بها ، وعلى النقيض منا الغربيون فهم قوم يختلفون عنا بمتاحفهم القائمة ببيوتهم ومدارسهم ، إذ يوجهون النشء إلى مدارسة البيئة وما يلابسها ويصدر عنها ، ولهذا الغرض حينه تعنى المدرسة والأسرة الغربيتان بتنظيم الرحلات العلمية فيطوف الطلاب الناشئون في البلاد عرضاً وطولاً ، يتلمسون أخبارها ويستروحون آثارها ، ويتدارسون معالمها وعادات سكانها في مختلف نظم الحياة ، بينما نحن معاشر العرب ندعو إلى امبراطورية عاملة ونهتف باسم مصر والسودان ، ولبنى وعمان ، ونسعى الى تحرير طرابلس ومراكش من ربقة الاجنبي دون أن يعرف أكثرنا أين تقع طرابلس ! وفي أي الأقاليم تقع تونس !

ولكن الأستاذ نقولا زيادة هذا الشاب الفلسطيني الواعي زاد بقاع سوريا الطبيعية ساحلاً وداخلاً ، وعقد الفصول الضافية عما شاهده في رحلاته الممتعة من آثار بعلبك وتدمر وجرش والبتراء وأماكن تاريخية لها قيمتها الاستراتيجية في تاريخ العرب وفتوحهم كالسهول التي جرت فيها معارك (مؤته) و (اليرموك) و (حطين) و (عين جالوت) وضمنها في كتاب أخرجه للناس تحت عنوان « صور من التاريخ العربي » قال في مقدمته :

« أيها القارىء الكريم ! في التاريخ العربي قامات فنّ داخلوها ، وسبق فنّ صاوفوه ، وزوايا فنّ والجوها ، وفي هذه القامات والسبل والروايا خير كثير ، لو أتعبها الناس . وهذه الصور التي أقدّمها لك هي ثمرة جهد بذل في سبيل التعرّف إلى تلك النواحي المبحورة من تاريخنا !

ولقد لقيت في جمعها متعة ولذة ، رأيت أن لا أحرمك منهما ، وآمل إن أوفق إلى إثارة رغبتك في الكشف عن صور مماثلة لها وما أكثرها . . . ! »

وفصول الكتاب رحلة هذية الفوح ، معطرة الجنبات ، نظم عقدها الأستاذ زيادة وراح يتنقل بالقارىء من فن إلى فن ، ومن أيكة إلى أخرى ، فهو يقف بك في مدينة انطاكية ، ويسير بك إلى كنائسها الجميلة المزخرفة بالفصّ المذهب والزجاج الملوّن والبلاط المجزّع ثم يصطحبك إلى أسواقها المتطلبة ومبانيها الجميلة وينابيع مياهه إلى حلب الشهباء عاصمة بني حمدان فيصفها وصفاً مغريًا مستحبًّا ! ويسير إلى دمشق المدينة الخالدة خفيفاً طائراً ، ويحط عصا تياره في ندوة طليعها الشهير البيرودي فيجد الحديث قد دار حول الخصال المفروض توفرها في الشخص الذي يود ان يكون طبيباً ، وبعد أخذ ورد في أصول الموضوع وفروعه يغادر الرحالة الفلسطيني ندوة البيرودي الى مؤتمر مدرسين عقد في أحد أبهاء دمشق ، وفيه دار حديث هادىء ونقاش مستمر حول الغايات التي يجب أن يضعها المعلم والمتعلم نصب أعينهما ، وما هي الاّ لمحة عابرة حتى ترى المؤلف قد هبط القاهرة وحضر جلسة عقدت في مسجد السلطان حسن اقتصر فيها البحث حول (كاتب الديوان) والشرائط التي يتحتم توفرها فيه .

وكانت إحدى الصور النفيسة التي طالعنا المؤلف بها عزلة الامام الغزالي في بيت المقدس وحلقات الوعظ التي كان يعقدها في المسجد الأقصى المبارك ، وكان من همة الاستاذ زيادة أن شد الرحال الى أبرز الأماكن الأثرية في بلاد العرب ، وراح يحدثنا بلباقة المؤرخ الخبير وأسلوب المحقق المعتدل ، عن صلة كل موضع زاره بالفتح الاسلامي الأول ورجاله الغر الميامين الذين كونوا من هتات البدو دولة ، ونفثوا من جوف الصحراء حضارة ، ونفخوا في قلوب العرب من روح الله ، فطمحوا الى ملك كسرى وهم جياع ، وصبوا الى عرش قيصر وهم عراة ، وصمدوا لحكم العالم وهم حفاة !

وفي آخر فصول الكتاب يطالعك المؤلف بصفحات مطوية من تاريخ العرب تناول فيها عفو معاوية ودهاءه في استقبال نسوة من العرب ناصبنه العداء في سبيل نصرة الامام علي ، وحلم المأمون الى آخر هذه اللوحات الزاهية من صور السلف الصالح !

هذه إلمامة عابرة عن كتاب يريد في تاريخ العربي واعتزازه بأمته ومفاخرها عندما يقلّب صوره ، ويتلو فصوله ، ويستعرض لوحاته ، وموصلاً للهدف القومي الذي يرمي إليه الأستاذ زياده في مؤلفه النفيس أقول لإخواني من الشباب العربي المثقف : تعالوا سيحوا مع المؤلف ليبدّ لكم حقائق تقلها العربي عنا ملتوية مشوّهة ! وسيروا مع هذا الشاب العربي المؤمن إلى بلاد انبثق منها نور النبوءات والمكرمات تروا أنكم أحفاد شعب طيب صار في ركب الحضارة قدماً فكان المجلي الموهوب .

(بيت المقدس — فلسطين) البروى الملتم

ثلاثة دواوين

١ — ليالي الشاطئ : للاستاذ مصطفى عبد الرحمن — القاهرة
٢ — العرائس : للاستاذ ابراهيم العريض — البحرين
٣ — وابل وطل : للاستاذ يعقوب ابراهيم صروديا — بغداد

قبل أن نتكلم عن هذه الدواوين الثلاثة ألم في سطور قليلة بمدارس الشعر ومذاهبه منذ فجر نهضته الحديثة مستخلصين من تلاحم هذه المدارس واختلاطها بعضها ببعض خيوطاً تحدد لنا المعالم بوجه التقريب . وقد نكتفي بخيط واحد عن خيوط كثيرة .

كان سامي باشا البارودي هو الفجر الرائع لأحياء الشعر العربي القديم بروعته وجزالته ، ثم تلاه شوقي وحافظ والزهاوي ومطران . . . .

وقد كان شوقي أعلاقة تمخضت عنها المدرسة القديمة وكأنما وضعت تلك المدرسة كل عبقريتها في شوقي لتتحدى به الأجيال ، بل لقد تحدى شوقي المدرسة الحديثة بشمليانه الشعرية وكما اختتمت العصور الوسطى أروع ختام بفكسبير ومؤلف (دون كيشوت) كذلك انتهت المدرسة القديمة بموت شوقي انتهاء رائعاً كما تغرب الشمس وسط أبدع مشاهد الغروب .

أما المدرسة الحديثة فنجد بذورها عند مطران وعبد الرحمن شكري متأثرة أحياناً برواد الشعر في الشام والمهجر . فعمل شعر مطران نفاً ناجي وعلي طه وأبو هادي وللأخير فضل التوجيه أكثر من فضل الانتاج على المدرسة الحديثة ، إذ أنشأ مجلة الشعر المعروفة باسم « أبولو » التي كانت معرض نتاج هذه المدرسة من الشعراء المحدثين أمثال الهشري وصالح جودت والصيرفي والشابي (أبو القاسم الشابي) .

أما شكري فقد أنشأ مدرسة قوامها العقاد والمازني — الذان وضعا بنقدهما الأساس الصحيح لتذوق الشعر الحديث ، وكما كان مطران عماد مدرسة بأكملها تقريباً فقد جاء العقاد

عماد مدرسة على حدة تمتاز بتعمق الفكرة وتتبعها و ستقصائها دون العناية الواجبة بالمظاهر الشعري (Emotion) ما دام المعنى جديراً بالقول موسوماً بالابتكار وتعتبر ملحمة العقاد (ترجمة شيطان) أبدع مبتكرات تلك المدرسة وقد انتظمت هذه المدرسة تقريباً جميع شعراء دار العلوم .

والدواوين الثلاثة التي بين أيدينا هي صدى من قريب أو بعيد لهذه المدارس المتنافسة في مصر والبلاد العربية، وهي برهان على أن الأقطار العربية تعيش في جوّ ثقافي واحد رغم تقسيمها السياسي .

أما أولها وهو ديوان (ليالي الخالدي) فهو امتداد لمدرسة الهمشري وناجي ولكنه مطبوع بطابع خاص هو الطابع الفلسطيني . وإذا قلنا أن كتاب الأغاني يحوي طائفة من الأشعار تتميز بطابع خاص عن بقية الشعر العربي فان ديوان ليالي الخالدي لأقرب إلى الرقة الغنائية من أي ديوان آخر، إسمعه يقول :

آه لو تسمعني أشكو الجوى ياحبيبي آه لو تسمعني
وترى القلب ونيران الهوى ولظاها بات يرعى بدني

ثم يقول : —

أيها الخالدي قد طال بنا أمدُ البعد ولما نلتقِ
أين أيامٌ قضيناها هنا مشرقات من سناك المشرق !
أتعودين مع العفو لنا راقصات يا ليالي الزورق ؟!

* * *

أما ديوان العرائس للأستاذ ابراهيم العريض فيذكرنا بشاعرين من نبغاء الشباب هما أبو القاسم الشابي والتيجاني يوسف بشير ، وشعر هذا الديوان مع ما تركه هذان الشاعران ثروة ومعين لا ينضب لمدرسة الشعر الحديث . وفي ديوان العرائس نجد الصور الجميلة الفاتنة والمعاني المتدفقة النابضة تختال أحياناً وتتراقص أحياناً في أنغام غاية في العذوبة ، وجمال الإيقاع . ولا يمكن أن تسمع أو تقرأ قصيدة من هذا الديوان دون أن تحس بأحساس يرفعك عن مستوى الأرض إلى دنيا الجمال السامي، بينما تسترخ روحك شجناً دفيناً في الأعماق. إسمعه يناجي إبنته :

طيبي يا ليلاي نفساً فانهمي ليس كالشاعر في الناس مُمنّى
هو من أحلامه في جنّة فإذا حدّث عنها قيل جُنّا

كلنا طائره في قفصه إنما يُطلقه المحدود منّا
لو درى الضاحك في سكرته أنه يشرب دمعاً لتأنّى !!

ومن غزله الرقيق :

أريني ناظريك فما سحا قلبي بإدمانه
لأسيرُ فيهما غير المحيط وراء شطآنه
وخلّي خدك الورديّ يفتنني بألوانه
لأنثر فوقه قبلاً وأملؤه بعض فيرانه !!

* * *

أما ديوان «دوابل وطل» فرغم أنه وصلني من بغداد وان شاعره يعيش في العراق فانك لو جهلت شاعره ومنبته لنسبته الى شاعر في مصر أو الشام ، فرغم أن بغداد كان يجلجل فيها الى عهد قريب شعر الزهاوي والرصافي عليهما رحمة الله . ورغم أن المذاهب الشعرية هناك لا تتصارع بالصنف التي تتصارع به في مصر والشام الاّ أن ديوان «دوابل وطل» قدم لنا برهاناً قاطعاً على أن التطور الشعري ينتظم الاقطار العربية كلها ، وان البراعم المنثورة في هذا الديوان هنا وهناك ، والحنان والانفعال المغبوبين بين الابيات والمقاطع ، تجعلنا نأمل خيراً في هذا الشاعر ، ولسوف يطلع علينا بديوانه التالي وقد تفتحت أزهاره وورودة عن أريج يعطّر أرجاء الأقطار العربية فضلاً عن العراق .

ومن صوره الشعرية :

ملأت يدي اليمنى بلؤلؤ أدمعي وقلبيَ في يُسرى يديَّ ذبيحُ

ومن شعره المفعم بالحنان :

يا زهرات البنفسج العطِر بالله لا تسأمنّ من سهري
قد صفت دمعاً بليلتي وبذي الكواكب الزاهرات والقمر
قد ثقلتْ وحدتي عليَّ وقد جدّدتْ الذكريات لي حزني
ما أروع الذكريات حافلةً تشغلني في اصطخابها الحسن
تذبُ فيها الحياة في صور تفرحني تارةً وتحزنني ...

وانا نلاحظ على هذه الدواوين ندرة أشعار المديح والمناسبات وهذا مما يفعم نفوسنا لأمل والغبطة إذ نرى ما نادينا به منذ سنوات في ديواننا [أفاريد] قد استجابت له أنفس كثيرين من الشعراء في الأقطار العربية ، وأننا لسعداء اذ نجد اخواناً يشاركوننا نفس الآمال والمشاعر في كل قطر عربي .

محمد فريد

فهرس الجزء الثالث

من المجلد العاشر بعد المئة

١٦٣ التعليم والتربية : اسماعيل مظهر

١٦٧ النظائر وكيمياء النواة : جريس الشرايحه

١٧١ الزادار كيف يشتغل : نقولا الحداد

١٧٦ النار (قصيدة) هاشم البراري

١٧٧ الأدب الرخيص

١٧٩ احمل قلمك واتبعني ! : عيسى ابراهيم الناعوري

١٩١ الحضارة واختلاف الطبائع : ع . ش .

١٩٥ العلامة اللغوي الأب انستاس ماري الكرملي : محمد فاتح توفيق

٢٠١ كيف تحفظ صحتك — عيناك : فهمي عطا الله

٢٠٢ أنغام باكية (قصيدة) : عفيفي محمود عفيفي

٢٠٣ الحرب والسلم : جريس القسوس

٢١٩ طمأنة (قصيدة) : محمد فهمي

٢٢١ القدر : تأليف ج هلر : ترجمة عبد المنعم صادق

٢٢٦ سكرة الموت (قصيدة) للشاعر الفرنسي سولي برودوم ترجمة ج. توفيق نهرا

٢٢٧ باب الاخبار العلمية * من معجزات العلوم والفنون (١) تسخير الهواء ومنافعه (٢) قطرة تستخرج الدم . (٣) التخاطب بأشعة مادون الاحمر (٤) جهاز رائد لاسلكي يصلح للارشاد في جميع الاجواء (٥) سائل سحري يمحو النمو البدني (٦) سر اكتشاف قاتل سوس القمح (٧) الجهاز المسجل للحديث التليفوني : عوض جندي

٢٣٦ مكتبة المقتطف * رباعيات عمر الخيام : حسن كامل الصيرفي . صور من التاريخ العربي : البدوي الملثم ، ثلاثة دواوين (١) ليالي التناضي (٢) العرائس (٣) وابل وطل : محمد فهمي

لحق

١ — ٤٨ المسرحية عند شوقي : تأليف محمود حامد شوكت

لواحق المقتطف الشهرية

الرمزية

وسر شيوعها في شعر شوقي

تأليف

محمود حامد شوكت

ليسانس في الادب الانجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي وماجستير في الآداب

طبع بمطبعة المقتطف والمقطم

١٩٤٧

تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الأوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهره المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألفها أحمد شوقي بك في الأعوام الأخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة وناقصة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بمقوماتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، حتى يمهد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كمركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتطور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة عامة عن المسرح الأوربي الذي أخذ شوقي فكرة مسرحه عنه ، وبزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم . ثم عرض عام للظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعليل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام المسرح المصري من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لزم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتبع ذلك عرض لفن شوقي كمركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثرها بغيرها ، ثم تأثير مسرح شوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث من الاطلاع على مخطوطات ومجلات ومسرحيات عفا عليها الزمن ، والاتصال برجال المسرح ، وبمن اتصلوا بشوقي . ومن تحليل دقيق لبعض المسرحيات التي لم تعد تمثل حتى اليوم ليكون البحث على أساس سائب قدر الإمكان .

وقد كان المرجع الرئيسي الدائم حضرات الأساتذة المشرفين ، فلصاحب العزة الأستاذ احمد بك أمين ، ولحضرة الدكتور شوقي ضيف ، ولحضرة الدكتور صبري فهي شكر عميق على الجهد والعطف والتشجيع والتوجيه القيم الذي تفضلوا به صاحب هذه الرسالة .

وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل يشكر على إدلائهم بآرائهم فيما يتصل بالموضوع ، وللأستاذ حسين شوقي نجل الشاعر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والإدلاء بالمعلومات التي تتصل بحياة الشاعر الخاصة .

المؤلف

مقدمة

المسرح الأوروبي

١ — المسرح اليوناني : منشؤه الغنائي . تطور المأساة وأهم كتابها . تطور الملهاة وأهم كتابها . المسرح الإغريقي وشكله . النقد المسرحي وكتاب الشعر لأرسطو . قيمته ومدلوله من الوجهة العامة والوجهة الخاصة .

٢ — المسرح الروماني : تقليده للمسرح اليوناني . انحطاط المأساة . تطور الملهاة . أثر الحياة الاجتماعية وطبيعة الشعب في انحطاط الأدب المسرحي . النقد وكتاب الشعر لهوراس .

٣ — المسرح في العصور الوسطى : المسرح الشعبي المتجول . المسرح الكنسي ونشأته . خلط النقاد والمؤلفين بين مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي . الكوميديا الإلهية لدانتي .

٤ — المسرح في عصر النهضة : الحماس للتراث الكلاسيكي . مظاهره في إيطاليا وفرنسا وانجلترا . سيطرة الآراء الكلاسيكية والمؤلفات الكلاسيكية . هبوط موجة الحماس وظهور الألوان المحلية في آداب البلاد المختلفة . التراث الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا : كورني وراسين وفولتير . المسرح الروماني في انجلترا : مارلو وشكسبير . انتشار المذهبين في أوروبا .

٥ — الدراما الحديثة : النقد الكلاسيكي وسيطرته على النقاد حتى القرن السابع عشر . أوجيه ودريدن وحركة التحرر . الدراما الحديثة ودعاتها الاجتماعية . أهم خصائصها . النقد الحديث .

٦ — النقد المسرحي : الأسلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمسرحية. الممثل والجمهور . القيمة الذاتية للمسرحية : الموضوع . الشخصيات . الحوار. صلة القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تعاون المخرج والمسرح والممثل على تجسيم ما يصوره الكاتب . اتكاء النقد على المسرحية في تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ، متسع المدلول ، بعيد الأثر في النفوس ، يتحذ جذوره ، ويجتذب إليه عقول المؤلفين والنقاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي — كما رسمها مؤرخو المسرح — الى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناشيد في بلاد اليونان ، تلك الأناشيد التي كان ينشدها الشعب الأغريقي في عيد إله الخمر باخوس إلى قصص مستمدة من التاريخ الشعبي ابتدأ بتأليفها اسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت شكلاً دينياً مسرحياً على يد سوفوكليس (٤٩٥ — ٤١٦ ق . م) . ثم بلغت صورتها المسرحية الإنسانية الخالصة في مسرحيات يوريبيد (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م) .

فلنصوّر لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة والثياب الثقيل والأقنعة المصبوغة . ويغير الممثل ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصوّر لأنفسنا جوقة موسيقية تنشد أناشيد دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليقاً غنائياً بين الفصول والمناظر التي لم توجد على المسرح الأغريقي . ولنصور لأنفسنا مدرّجاً يتسع للآلاف من المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء الفرس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

ولنتأخر في الزمن قليلاً لنشهد نوعاً مسرحياً آخر غير المأساة ، انتقل إلى أثينا من صقلية ، وتطور فيها من الأغراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، ولنلاحظ تطورها من صور شخصية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكر أسماءهم الواقعية ، إلى الصور النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاة ، التي تنقل الوقائع وتستمد صورها العامة من الشعوذ الإنساني ، وتعرضه عرضاً فكاهيًّا ، كما ظهرت على يد مينا ندر (٣٢٠ ق . م).

ولننظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد ، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول . ونبرز من بين صفحات هذا النقد ، ما ذكره ارسطو في كتابه عن فنون الشعر ، اذ بحث فيه — بحثاً مجرداً نظريًّا فلسفيًّا — شعر المأساة وشعر الملحمة ، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاة لم يصل إلى أيدينا . وقد فصَّل ارسطو في كتابه فيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار ، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي ، ثم انقلب الحماس لها إلى ثورة متطرفة ، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية ، وأنموذج للروح العلمي الدقيق . ورغم عدولنا عن بعض آرائه ، وتحويرنا لبعضها ، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها .

* * *

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح ، ولنطو معها صفحات مجد أثينا وبلاد الاغريق ، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى روما حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أشرقت فيه ، إذ احتذى الرومان حذو الإغريق ونحوا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم . على أن الأدب المسرحي لم يزدهر فيها ، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية ، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المثيرة كمصارعات الوحوش ، بتطور الجوانب المسرحية الفنية غير المحسوسة ، ولئن كان لذلك أثره في انحطاط المأساة ، فقد كانت الملهاة أسعد حظًّا إذ تقدمت عما وصلت إليه المأساة ، وبرع في التأليف الكوميدي بلوتس وتيرنس . على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها لم تتفوق على الملهاة الاغريقية الرفيعة ، ولم يضف نقاد الرومان كثيراً إلى النقد المسرحي ، بل تطورت أساليب النقد إلى قواعد شكلية ، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء ، فأتى كتاب النقد لهوراس (٦٥ — ٨ ق . م) تطبيقاً لوضع القاعدة دون أن يسبقها التحليل والاستقراء كما نهج ارسطو ، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه الى أنواع ، وبين جوهره وأوزانه . ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يسل القاعدة بمثال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً.

* * *

وانطوت صفحة الحضارة الرومانية بسقوط روما، واستمرّ المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوربا دون أن تستقر في مكان واحد، وتمثل مخلفات المسرحيات الكلاسيكية، وتحط الناس الخلقي، مما اضطر رجال الكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينية للوعظ والإرشاد، وبذلك تكوّنت المجموعات الدينية والخلقية. وأتت هذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية، إذ اختلطت فيها مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي والقصة. فسمى دانتي (١٣١٨م) قصته بالكوميديا المقدسة، رغم أنها قصة، وليست مسرحية، وعلل ذلك بأن بدايتها محزنة ونهايتها سعيدة. وتنطوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى، إذ ساد أوربا سبات عميق، وتقلصت مراكز الثقافة بالتدريج من الميدان الاجتماعي، وانحصرت بين جدران الأديرة، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الكنيسة الذين جمعوا بين الثقافة الدينية واللاتينية.

* * *

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوربا من سباتها في عصر النهضة، وتخلصت من أوزار تقاليد العصور الوسطى وأغلالها، وانتشر بين الناس تحاس لكل ما هو كلاسيكي، وكشفت الآداب اللاتينية الحضارة الكلاسيكية. وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا، وظهرت في النحت والتصوير خاصة، ثم انتقلت إلى فرنسا، وظهرت في الهندسة والبناء خاصّة. ثم انتقلت إلى انجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصّة. على أن أحد هذه العصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد، فقد تأثر الكتاب في إيطاليا بآراء الكلاسيكيين وحذوا حذوهم في الأدب شكلاً ومادة، فترجمت كتب النقد لأرسطو، وعلق عليها النقاد وشرحوها، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوربا.

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس للتراث الكلاسيكي بالتدريج، وأن تبدأ الألوان

المحلية ، والمميزات الاجتماعية في الظهور . فترى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآسي كورني (١٦٠٦ — ١٦٨٤ م) وراسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩ م) وفولتير (١٦٩٤ — ١٧٧٨ م) وملاهي موليير (١٦٢٢ — ١٦٧٣ م) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلقي والاجتماعي من العصر .

ونزع المسرح الإنجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فنحى عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنويع متسع فيه حركة وحيوية ، وعن الشعر المقفى كوسيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الإنجليز ، وعن الاقتصار في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو ملهاة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الرومانتي إلى غايته في مسرحيات شكسبير (١٦١٦ — ١٦٥٤ م).

وانتشر المسرح بصورتيه الكلاسيكية والرومانتية بعد ذلك الى أوربا ، على أن المسرح الرومانتي كان أوسع ذيوعاً وانتشاراً من المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي نقد اتبع في شكله العام مناهج النقد الكلاسيكي ، سواء في انجلترا أو فرنسا . وفصل النقاد بين صفات الشعر الغنائي والشعر المسرحي . واتضحت لوازم المسرح من جمهور وممثل في لوحة النقد . وشاعت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هرمان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحيطت بهالة من التعظيم والتقديس في ايطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجيه بفرنسا (١٦٧٠ م) ودريدن بانجلترا (١٦٣١ م)، وبينا مزايا المسرح الرومانتي ونجحا في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . وانقلب التشيع لها إلى عداء اتضح في تمثيل أول مسرحية رومانتية مثلت في فرنسا ، وهي كورنيل لهوجو . على أن التطرف في المغايرة أو العداء انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزايا كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفصل النقاد بين المقتضيات التي تستدعيها أحوال اجتماعية وتقاليد دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

ونبلغ نهاية صفحات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدراما الحديثة ، فنلحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر طبقة جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانتقالاً في نظم الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بكيانه ، واتصل المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وسعى إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدراما ممثلة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إبسن النرويجي (١٨٢٨ — ١٩٠٦م) الذي ابتدعها ، وشو الإنجليزي وتشيكوف الروسي (١٨٦٠ — ١٩٠٤م).

وساير هذا النوع الجديد حركة نقد متسعة النطاق في أوربا ، كديدرو (١٧١٣ـ١٧٨٤م) ولسنج (١٧٢٩ — ١٧٨١ م) وكولدج (١٧٧٢ — ١٨٣٤ م) وهازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٤م) وأدخل شليجل (١٧٥٧ — ١٨٤٥م) المنهج المقارن في ألمانيا بألمانيا ، وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ، وانبعثت روح أرسطو العلمية التحليلية — للوصول الى الحقيقة المجردة — إلى الوجود . وتنقعب سبل النقد المسرحي وتتعدد صور تآليفه وأمكنتها وبواعثها . على أنها تعتمد بشكل عام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات داخلية تتصل بتركيب المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .

* * *

فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان والمكان الواقعين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من شوائبها وتفاصيلها ، ومسيرة إلى غاية قد لا نلمسها في الحياة . على أنه يشاركه في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمت زيادة هذا التعريف بأن المسرح يقدم المسرحية لجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات نفسية خاصة ، فالكاتب المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائط هي المسرح والممثل . وللممثل طاقة ، وللمتفرج طاقة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وسياسية ، يحسب لها الكاتب المسرحي حساباً خاصاً .

فقيمة المسرحية متصلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل . فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جانباً آخر من الوسيلة التي يرماها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور — كما بين علم النفس — هو الإيحاء في اللفظ والعبارة ، والاتصال به عن طريق عاطفته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمناجاة والتشبع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والحسي في الشخصيات ، وأولها هو خير الأنواع وأرقاها وأسماها .

* * *

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو للموضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من انسجام هذا الموضوع وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووسطه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، فتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أسخيلوس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويسير نحو الأزمة فالانقلاب ، فالاكتشاف أو التعرف . ولا بد من تشبع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلاً يصل إلى الجمهور عن طريق عواطفه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتهكم المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الذاتي للموضوع والشخصيات ، لا أن تتوارد عن طريق الصدفة أو الافتعال

وتعبر الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في مجاله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويوجز في تحليلها ويركز ، مستعيناً بالتلميح والإشارة والإيحاء لا الإطناب . ولا بد من أن تكون منسجمة الأقوال والأفعال ، صادقة التصوير .

وتعبر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية، وهي إمَّا شعر أو نثر أو شعر مرسل. على أن الشعر يغلب كتعبير للمأساة، إذ هو أنسب الوسائل للتعبير عن العواطف والأهواء، وعن موضوع المأساة. ويغلب النثر كأسلوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عادي. على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في المأساة تبعاً لمكانته الشخصية أو دواعي الموقف، وفي الحالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي.

وليس الحوار غاية في ذاته، إذ يخضع لدواعي المسرح وسمات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة. والكاتب المبتدىء يسعى الى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون التشخيص الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والموضوع، ويعتمد المنظر على المسرحية، بمعنى أنه يوضح ويجسم ما تستدعيه الحوادث المسرحية. ويتعاون الممثل والمخرج، وما يصور من مناظر وما يجهز من أدوات مسرحية، من إضاءة وصورات، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى الكاتب إلى تصويره في عالمه الخيالي الفكري.

المسرح المصرى قبل سوفى

الباب الأول

١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم

إشارة هيرودوت وبلوتارك إليه . اكتشافات كونتز وكورت وسليم بك حسن
ميزاته الدينية . أهميته التاريخية . أسبقيته للمسرح اليوناني

ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي . وترجمت أوراق البردى في متاحف برلين ولندن والقاهرة فوضحت لنا نواحي هذا الأدب العامة . على أن الأدب المسرحي خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إشارة هيرودوت المؤرخ الأغريقي وبلوتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبوها شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من قصة إيزيس وبحثها عن أوزيريس . وهذا التلميح كانت تعوزه الشواهد والأدلة . كما كان يقف عند الصورة البدائية للمسرح المصري القديم دون أن يوضح تطوره . واعتبرت فكرتنا عن المسرح المصري القديم على هذه الصورة حتى تتالت الاكتشافات والبحوث التي قام بها إرمان وكونتز سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسليم بك حسن سنة ١٩٣٧ ودريتون ، وتتلخص بحوث إرمان وكونتز وكورت كما ذكرها عبد القادر حمزة باشا [1] في أن إرمان عثر على نصوص تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام حوريس إلى جب يفكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعث أوزيريس إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس لمصرعه ، واكتشف كونتز حجراً جنائزيًّا في أدفو ، أقيم لذكرى الموتى ، ونقشت عليه العبارة الآتية « إني أتبع أستاذي وسيدي أينما سار

(١) على هامش التاريخ المصري القديم ج ٢ ص ١٧ — هامش .

دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وسيدي وهو يمثل لأبادله الحوار ولأساعده . فاذا كان يمثل دور الإله مثلث دور الملك ، وإذا أمات فإنني أحيي موتاه » . واكتشف كورت نقشاً يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزريس وأيزيس وحوريس وعدوهم ست . وعثر دريتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لا مجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولدغ العقرب له ، وتوسل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت .

على أن أوسع دراسات للمسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الراقصين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص . (١)

* * *

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل ذي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتدأ داخل المعبد ثم خرج إلى الشعب ليسليه بمعالجة بعض شئون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والغناء في الساحات أو في صحون الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإله ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون فن التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا نستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الأغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العبادتين المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حدّ كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وباخوس الإله الاغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلقي ضوءاً على صفحات هذا المسرح وتطوره وأنواعه وأشكاله .

---

(١) الادب المصري القديم : ج ١ الباب الاول .

٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان فالرومان . ثم فتحها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي، ونشروا فيها أدبهم كما نشروا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصبغت حياتها بصبغة الحضارة الإسلامية .

ويعثر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية تشبه إلى حدّ كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المصري القديم، والمسرح الإغريقي، والمسرح الأوربي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلهة ووجدت الأسواق التي تناشد فيها الشعراء والخطباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الاغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً بباخوس إله الخمر . بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الاسلامية الأولى ذكرها السيد توفيق البكري [1] .

فوجد عند العجم بعد الإسلام ما يشبه المسرح ، إذ احتفل الشيعة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله — وألفوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . وسمى الأعجام هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم الشاه ، حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالعباس وجعفر وزينب وسكينة وكلثوم وأم ليلى ، وعمر بن سعد وغيرهم . ومثلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورسمت عليها شارات الجداد ، وبعدها يفد على القوم مقتل الحسين شيخ ينعم محزن تهيج له عواطف الناعين فيبكون ويندبون ويتوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقطم بها دموعهم، ثم يقطرها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يعز الشفاء ، وينتهي التمثيل بإحراق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغطى بالسواد » . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : —

قال عبد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملاً عالماً لا يترك

---

(١) صهاريج اللؤلؤ صفحة ٢٠٨ .

أسلوباً ولا سبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق ، وتربية النفوس إلا فعله . وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة بخارج بغداد ، فتجتمع عليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان، فيصعد تلاً وينادي بأعلا صوت : « ما فعل النبيون والمرسلون ، أوَليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق» . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول «جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية» فقد عدلت فقمت بما أرضى الله، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنت الخلافة ، ووصلت حبل الدين بمدحل وتنازع، وفرغت منه إلى أوثق عروة ، وأحسن ثقة ، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال . ثم يقول « اذهبوا به إلى أعلى عليين » . وينادي « هاتوا عمر » . ويتقدم رجل آخر فيقول: «جزاك الله خيراً». وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية ويزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ومحاكم كلاً بفعله) . وتشبه هذه الظواهر المسرحيات الأخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية العصور الحديثة في فرنسا وانجلترا ، حين مثل القس قصصاً مستمدة من التاريخ الديني لتهذيب النفوس وعارضة المسرح الشعبي البذيء بوسائله .

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المماليك من مثل هذه الظواهر التمثيلية . وكثر ذلك في روايات خيال الظل إذ نزعت إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار . وقد كشف برل كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القصص[1] . وذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطبقات العليا قبل أن يكون ملهاة الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ العصر الأيوبي خاصة . فتذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد شهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م . ويذكر ابن إياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١ م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل . كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لمحاكاة خيال الظل لممثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤هـ) ١٤٩٨م . وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر، إذ حضر رواية تمثل إعدام طومان باي، واصطحب معه الممثل إلى اسطنبول. وتعتمد هذه القصص على

(١) مجلة الأدب والفن — عدد ٣ — ١٩٤٤ ص ٦٠

الحوار، وقد استعملت الرجل أسلوباً لها أحياناً ، والشعر أحياناً ، والسجع أحياناً . فكتب الشيخ مسعود وعلي النحلة وداوود العطار روايات زجلية . وكتب ابن دانيال روايات بالشعر والسجع واتخذت هذه الروايات مواضيعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها وشخصياتها. في رواية (غريب وعجيب) تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة ، ووصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوفري تشوسر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في (قصص كانتربري) حيث عرض شخصيات متنوعة خلال القصيدة . ولابن دانيال رواية أخرى هي (طيف الخيال) وبطلها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحدب القصير . ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً ، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية . ويعرض النواحي اجتماعية عامة . وموضوعها اجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاء حين يتزوجها .

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأشخاصها وحوارها تلائم ذوق العامة ومستوى إدراكها .

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوجود أدب مسرحي في الأدب العربي . ونكاد نقدر بوجود سائل حال دون تطور هذا الفن في العصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية الراقية . وإذا رجعنا الى العصور الجاهلية وجدنا عبادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق . وإذا انتقلنا الى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب الكلاسيكية . واتصل الأدب العربي بالآداب الأوربية حين انتقل المسلمون إلى الأندلس فلم يوجد في الأدب العربي فن تمثيلي مستقل عن الشعر الغنائي ، واضح المعالم ، بين السمات . ونجد بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخاصة بالعصر ، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية مبنىً ومعنىً ، فهي هزيلة التركيب ، ضحلة الغور لم تبلغ التناسق والتكامل الاغريقي ، ولم تحي وتكتسب أبعاد السامية ومدلولاً فنياً يوحي بالجمال [1] وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني ، ثم مسرح دنيوي ينمي

(١) التمثيل ولماذا لم يعالجه العرب مجلة الكتاب نوفمبر ١٩٤٥ ص ١٠١

يتقربون الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك قسوة الحياة الجاهلية التي شغلت الإنسان عن الترف الفكري وبحث القيم المثالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إبهام فيه ولا تعقيب . وقد عمل أنصاره على محو الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محواً تامًّا سيما الأوثان . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن تتطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يخف الدين الجديد كرهه لفنون النحت والزخرفة وما يقوم على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة ، هذا إلى انصراف المجتمع الإسلامي إلى نشر مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وسار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه التفكير الإسلامي ، وهذبت الديانة الجديدة الواحدية المبسطة المتعمقة مناهضة الوثنية ذات الآلهة المتعددة ، وما اتصل بها من طقوس ، ووضعت مكانها شعائرها البسيطة ، ومعنويتها القوية .

واستمر هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف المختلفة ، ولكنا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة . وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن التغاضي عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الأغريقي . ويعلل الأستاذ أحمد بك أمين هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلاسيكية في الأدب العربي ضعيفاً إذا قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أسباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة والعلوم عالمية . والأدب قومي . والفلسفة نتاج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم وإن اختلفوا في أنصبائهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس جميعاً . أما الأدب فلغة العواطف . وليس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأمم الأخرى في أهدافها ومراميها . من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو ، وطب جالينوس ، وإلياذة هوميروس . وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه عبادة أبطال ، والذوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستسغ هذا النوع من الأدب الوثني »[1] .

(١) ضحى الاسلام ج ١ ص ٢٥٩

ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأشبيلية دائماً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الغربية في البناء والزخرفة والنحت والتمثيل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم يبتدعوا نهجاً أدبياً جديداً في تعبير مبعثه عقيدة مخالفة لعقيدتهم. فما زال الإسلام ملأ قلوبهم وعقولهم وموجهاً لآدابهم.

وقد سيطرت هذه النزعة الإسلامية العامة ، والاتجاهات الأدبية ، على الآداب الإسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية، وتعدى تأثيرها إلى الآداب الشعبية.

٤ — المسرح المصري الحديث

لم يظهر المسرح المصري الحديث بمعناه الحقيقي بمصر إلا حين اتصلت بأوروبا اتصالا وثيقاً تمتد الناحية السياسية إلى الناحية الاجتماعية والثقافية . وقد تهيأ ذلك عند مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر سنة ١٧٩٨ ، كما ذكر الأستاذ حسين شفيق[1]. فقد أحضر نابليون معه بين رجال البعثة الفرنسية اثنين من كبار الموسيقيين الفرنسيين ، ويسمى أحدهما فيلوتو والآخر ريجل . وقد غنى نابليون بونابرت بشئون التمثيل كما يستدل على ذلك من رسالة كتبها إلى الحكومة الفرنسية يطلب فيها إرسال فرقة من الممثلين للتمثيل بمنزل كريم بك ببولاق ، وقد عثر الأستاذ حسين شفيق على رسالة كتبها فيلوتو إلى الجنرال مينو بالأسكندرية قال فيها : «كلفت بأمر القائد العام أن أسألك أن تبذل الجهد في مساعدتنا على إتمام مسرح التمثيل الذي تقرر إنشاؤه هنا ، فأرجو أن ترسل إلينا ما عندك من الآثار والأدوات الفرنسية » .[2]

ويذكر التاريخ اسم الروايتين اللتين مثلتا به وهما «الطمأنينة» و«زيليس وفلكور» أو «بونابرت في مصر» وانطوت صفحة هذه الفترة برحيل نابليون عن مصر وخروج الحملة منها سنة ١٨٠١ إذ لم يؤثر هذا المسرح في الحياة المصرية المعاصرة . ومن المرجح أنه وجد لأجل تسلية الجنود والضباط الفرنسيين بمصر ، ولم يقصد به إدخاله في الحياة القومية المصرية .

ولم تعب الفنون شيئاً كثيراً من رعاية محمد علي باشا ، إذ احتكر مجهوده تكوين جيش قوي منظم ، ودارت إصلاحاته في معظمها حول لوازم الجيش من صناعة وزراعة وتعليم . وانصرف بعد ذلك إلى تدعيم ملكه ، وترسيخ سلطانه ، فكان الفن — ومنه المسرح والتمثيل — عنه كالي في ذلك العصر .

وتبدأ صفحة تاريخ المسرح الرئيسية في مصر في عهد الخديوي اسماعيل أي بعد منتصف

(١) التمثيل في مصر : محاضرة ، لعلي التمثيل في عهد الحملة الفرنسية .
(٢) » » » » » » »

القرن التاسع عشر . إذ يفتح اسماعيل باشا إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظي التمثيل والغناء بعناية خاصة من جانبه . فافتتح مسرح (الكوميدي) عام ١٨٦٩، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المسارح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية (ريجوليتو) . وعهد إسماعيل باشا إلى فردي — الموسيقار الأيطالي — بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف العلامة الفرنسي ماريت باشا بتأليفها ، وهي المسرحية المشهورة (عائدة) وقد ألفت باللغة الأيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي (عائدة — أوبرا في أربعة فصول وسبعة مناظر من تأليف ا . غيسلانزوني وتلحين الكومنداتوري ج فردي . كتبت بأمر سمو الخديوي لمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥٢ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجمت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت الى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و (١٢٨٨ هـ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتب إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير ماريت باشا . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اشتراك ماريت باشا في التأليف ، فهو الذي استخرجها من أوراق البردي . وقد كتب الى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أني وضعت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثل في مسرح القاهرة في فبراير القادم ؟ إن الخديوي ينفق مليوناً — لا تدهش ولا تسخط — فإن ما أقوله صحيح حقاً » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه (خطابات وهدايا) ما يثبت اشتراكه في وضعها وتوفيقه في إخراجها .

وقد استدعى ماريت باشا أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعتزم عرضها في مساء سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها ، ومثلت بدلاً منها في نوفمبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليتو » التي وضعها فردي .

وشبّ حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرجائها.

ومسرحية عائدة مأساة تدور حول عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر ورادامس قائد جيش فرعون، وهي مأساة تنشأ من حيرة عائدة بين هواها ووطنها، وحيرة رادامس بين هواه وواجبه وهي مليئة بالمواقف الأنسانية وبصور من الصراع النفسي، وتدبر العقدة وتحل ببراعة فائقة.

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزبكية، وشجع الفرق التمثيلية، وصرف لها أعانات. فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت. وانقضى عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده، وأتت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة، مثل فرقة أبو خليل القباني وماروت وسليم النقاش.

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات، من سوريا بحكم اتصالها بأوربا عن طريق التجارة وتعدد الهجرات بين أهلها وبين دول الغرب. ويرجح الأستاذ حسين هفيق، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية (البخيل) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها ماروت النقاش سنة ١٨٤٨، وتبع هذه المسرحية مسرحيتين هما (أبو حسن المغفل) و (الحسود). وللأولى أصل معروف وهو مسرحية موليير (سيد من الطبقة الوسطى)، ولم يعرف النقاد بالضبط مرجع المسرحيتين الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غربية.

ونظرة عامة إلى مسرحيات ماروت النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة دقيقة، وإنما عرّبها بما يتفق واللغة والذوق المحلي — وجارى هذا الذوق في وضع مقطوعات غنائية خلالها تغنى مصحوبة بعزف الموسيقى.

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه الذي ورد الى مصر في عصر إسماعيل بعد إنشاء الأوبرا. ومثل أمام الجمهور المصري مسرحيات مشابهة للمسرحيات السابقة، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخل من بعض الركاكة مثل (أندروماك) و (الظلوم).

وقد عاصر هذه الفرقة كاتب مصري من أصل اسرائيلي هو يعقوب بن روفائيل أو مانو

أبو نضارة . وقد أنشأ سنة ١٨٧٠ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل ، أول مسرح عربي بالقاهرة . ولقبه إسماعيل بلقب موليير مصر ، وشجعه على العمل ، فألف المئتين وثلاثين رواية هزلية غرامية منها ما هو في فصل واحد ، ومنها ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته معربة عن مسرحيات موليير وبعض المسرحيات الأوربية ، مع صبغها بصبغة مصرية ناجحة حوّرت لتتفق والذوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنقولة . على أنه نجح إلى حدّ كبير في جعلها تتصل بالمجتمع المعاصر ونقد عيوبه . وبذلك يكون أول واضع للمسرح التهكمي الانتقادي رغم لغته العامية .

* * *

ويبرز من بين كتّاب المسرح أحمد أبو خليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من التاريخ العربي ، وأدخل فيها الكثير من الأناشيد ومناظر الرقص في دمشق . واضطهد من أجل ذلك اضطهاداً شديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحية اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب الشعبي . وأتت مسرحياته أضعف في حبكتها وسياقها من المسرحيات الأولى ، إلاّ أنه كان أرق لغة من المسرحيات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعر دون شرط ولا قيد : ويعتبره بعض النقاد أول كتاب المسرح الغنائي العربي .

وهكذا أتت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ورسمت الصورة العامّة والمثل الأعلى للاتجاه المسرحي الغنائي ، متوخية سهولة الموضوع وتأليف الأغاني وسهولة الحوار والانتفاع بالموسيقى .

فبعد أن ابتدأت النهضة المسرحية ، وتعددت المسارح الأهلية ، مثل دار التمثيل العربي التي أسسها ومثل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغة العامية وسيلة للتأليف ، وفريق استعمل الزجل ومصّر فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناشيد لغنى ، وفريق ثالث نهج منهج المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والأدب الشعبي مستعملة اللغة العربية الفصيحة والسجع والنثر وسيلة أدبية لما عني بالمجتمع يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويمثل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ، والفريق الثاني حامد الصدر وإبراهيم الطرابلسي ، ويمثل الفريق الثالث فرح أنطون وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بشكل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية .

أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وشيوعها عوامل اجتماعية . فقد شاع في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبعد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واشتهر أمر المغنين والموسيقيين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامه حجازي وغيرهما . وأقبل الجمهور على سماع حفلات المغنين اقبالاً قويًّا . وساير المغنون والموسيقيون هذه العاطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني ، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . ونهج هذه النزعة الغنائية ما صحب القصص الشعبي كقصص عنترة وأبي زيد الهلالي من ترقيع على القيثارة . وغذت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية ، عاطفة الشعب الشرقي والشعبي القريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة أن يجتمع نفر من الناس إلى قصاص يقص قصص الفرسان والأبطال ، وينوّع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . وانعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . حيا وأن المسرح في بدايته قد ساير ذوق الجمهور وخضع لذوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامه حجازي ، الذي انتقل من الغناء الى المسرح ، وصحب معه شخصيته كمغنٍّ ، وافتتح دار التمثيل العربي ليغني بها ويمثل . على أنه غنى كثيراً ومثل قليلاً . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بمظاهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائعة ، كما تدل على اعتماده الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ سليمان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي ، إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لأبناء سوريا وبنانها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تلت فرقة سلامه حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عيد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المؤلفين والمترجمين وعنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فاتخذ البعض الزجل أسلوباً للترجمة حتى يفهمها العامّة ،

واتخذ للمزج السجع والشعر أسلوباً للترجمة والتعبير ، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور ومعظمه ممن نشأ على الثقافة الأزهرية . ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي عنى بأن تتخلل مسرحياته (أدواراً تغنى) ، وقال في مقدمة «مسرحيته» وجعلت نظمها يفهمه العموم ، فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام ، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام » وهذه بداية مترجمة هي (أفغانية) تمثل صنعته .

أغا ممنون أنا الملك اللي بصحيك يا صبي قوم شوف يا أركاس اللي حلّ بي

أركاس يه . د الملك جالي يصحيني صحيح وله بتصحى قبل ديكنا ما يصبح

النور شقشق والناس ما صحت وكل أبواب الخيم ما اتفتحت

يارب على دا يكون الريح طلع ويكون ربي للدعا مني سمع

أغا ممنون سعيد في الدنيا اللي يرضى بالقليل ولا يكون زي الملك حمله تقيل

يعيش متهني براحة السر دوم والرزق من ربه يجيله يوم بيوم

ويلاحظ في الترجمة أن المترجم لم يتقيد بالأصل الذي ترجم عنه وانما صوّر الشعر تصويراً قوياً ، كاد أن يفقدها صبغتها الأصلية ، كما أنه اتخذ الوحدة في شطرتي البيت ، كما في الأصل الفرنسي . وترجم على هذه الطريقة « التقلاء » لموليير ، و«طرطوف» تحت اسم « الشيخ متلوف » له أيضاً و « هرتان» تحت اسم « حمدان» .

وبينما اتخذ محمد عثمان جلال الزجل وسيلة أدبية موسيقية تعبر عن الحوادث والشخصيات واتخذ نفر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والشعر أسلوباً موسيقياً آخر للتأليف والترجمة ومن ذلك مسرحية « خائفة» ترجمة خليل النقاش وهذه بدايتها تمثل صنعته .

رادامس: ليت في هذي الحروب أنني ما اشتهي ثم أحظى بحبيبي وعذابي ينتهي

الكهنة في داخل المعبد ينشدون

أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهر عظمتك

أيها الفتاح يا نعم النصير أنت في حال برايك بصير

أهدنا سبل الهدى نعم المعين وأضل الخصم وابذل رحمتك

رادامس لنفسه : آه لو أوحت الآلهة باختياري لاكتمل سعدي ، وعساها مع ذلك تتم

قصدي ، ها هو ذا رمضيس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة لكل استعجال فلنسأله عما يكرنون أوحوا إليه بانتخابي قائداً للجيش في الغزال ، فتكرز قد عدت أعلمه ، فأبلغ قصدي ومرامي» .

فما زالت الميزة الغنائية الموسيقية مسايرة للصنعة المسرحية ، وتجاري بذلك ميول الجمهور ، وطبيعة الممثل والمسرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة تراجم (الأمير المنفي) و (تاجر البندقية) و (الليلة الثانية عشر) و (البر وهملت) ترجمة اسكندر فلدس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و (العاطفة والانتقام) لميشو دوميناك وترجمة أنطون زكري ، و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل وهو طالب بالحقوق (سنة ١٨٩٢ م ١٣١١ هـ) و (الهنا بعد العنا) لعبد الله فكري (١٩٠٢ م — ١٣٢١ هـ) وتدور حول اسلام عبد الله مينو ، و (الظلوم) لسليم خليل النقاش (١٩٠٢ — ١٣٢١ هـ) وقد طرد بسببها من مصر ، إذ ظن الخديوي إسماعيل أنها تعرّض به . (وحسن الوفا والظهور بعد الخفا) لحامد الصدر ، وابن زيدون وولادة لابراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م — و (حسام الدين الأندلسي) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ وغيرها . وليست تواريخ المسرحيات هي تواريخ تمثيلها وانما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الغنائي الذي تمر به كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يغلب فيها جانب الموسيقى واللغة والألفاظ على جانب الإجادة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي . وحدث ذلك في مصر حين أقبل المثقفون على التمثيل مثل عبد الرحمن رشدي ، وعزيز عيد . على أن مؤرخي المسرح يعتبرون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا حاملاً معه طرقاً جديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثراً في ذلك بدراسته في فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكوّن حوله فرقة من الشباب المثقف ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامه حجازي ، مثل عبد الرحمن رشدي وزكي طليمات بك وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه ارتقاءً كبيراً إذ مثل خير المسرحيات المترجمة والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاحتماعي الذي جنح عن التمثيل الغنائي إلى

تمثل مسرحيات ذات نزعة اجتماعية . وترجمت له مسرحيات موليير ومسرحيات شكسبير، وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون (مصر الجديدة ومصر القديمة)، وإبراهيم رمزي مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الفنائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي تمثل نواحي المجتمع المعاصر، وتستمد منه أحداثها وشخصياتها، وتعنى بإبراز المغزى الراقي والتحليل النفسي والقيمة الأدبية والانسانية، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمور مثل (العشرة الطيبة)(وعبد الستار أو الهاوية). ومنها مسرحيات أخرى لأبراهيم رمزي مثل (بنت الإخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) ومسرحيات عباس علام مثل (الشريط الأحمر) و (عقاء العائلات) و (آلاموه) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة). وتمتاز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة وجودة حركة الحوادث المسرحية وبساطة الموضوع وخلوه من الحشو ، وقوة الصفة المحلية فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وسبر غورها وخواطها ما زال في بدايته ، وإنما يأتي ذلك نتيجة للخبرة المكتسبة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق .

وهذه مسرحية (مصر الجديدة) لفرح أنطون . ويظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . وتعد ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديدة . وقد مثلتها في الأوبرا الأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤، ولاقت اقبالاً عديداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكتاب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه العقبات هي اللغة . فهي الوسيلة الأدبية التي تتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله « واذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها شؤون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية ـ ولا أقول محورتهم ـ إذ ليس لكتاب البلاد القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشئون...وإذا جعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الرواية التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا الواقع في محكه وصورته . وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الاساسية ، وكيف يستطاع

مثلاً جعل (خريستو) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية إذا عمرا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمين والخادمات والبوابة والسكارى المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى .

ثم نرى من وجه آخر أننا إذا حطنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد ، كما هي وظيفة دور التمثيل والمراسح ، وقعنا فيما هو أشد وأنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضعاف الفصحى ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا مجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي »

وينتهي الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطلح كما ذكر على جعل أشخاص المسرحية يتكلمون تبعاً لتربيتهم ومعارفهم وأحوالهم ، فتتحدث أشخاص الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية ، ولكل عذوبة وحلاوة ، وللغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى ، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فجنح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرقة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المفعمة بالغرائب والعجائب والمبالغات والعناصر الشرقية والمحسنات والغناء والموسيقى ، مما شغل الكاتب عن الدرس السيكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها ، وتخريج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكمامها مما جعله يوسع لوحة مسرحياته طولاً لا عمقاً ، وجعل عالم مواضيعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ، فقد جعل فكرتها الأساسية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجد حتى في أحايين اللهو ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح .

وتلك أول مسرحية فعالة سعت إلى حل مشكلة اجتماعية يصح أن نسميها بالدرامة الحديثة . وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال بشاكل المجتمع وإحكام العقدة والأزمة ، والتطور والحل ، وغوصها حية ذات أبعاد ، بين أرجحتها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من الصدق ، على أنها لم تبلغ من التعقيد الفني وعمق المدلول ومالوده نصيباً عظيماً .

الباب الثاني

المسرح عند شوقي

الفصل الأول

١ — شوقي [1]

عاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . ويذكر الدكتور محمد حسين هيكل باشا أنه ولد بباب اسماعيل وشب في حماه . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية فالثانوية ، ثم درس عامين بمدرسة الحقوق ، فعامين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧، ثم قضى عامين في مونبيليه ، زار انجلترا في أثنائهما حيث مكث فيها شهراً . ومرض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها عامين آخرين وعاد الى مصر سنة ١٨٨٩، ومكث فيها حتى نفي إلى برشلونه بإسبانيا سنة ١٩١٥، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وساح في الشرق وأوربا وتركيا وتوفي بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية، وفي مقدمتها تركيا أو كما سميت في القرن التاسع عشر بالرجل المريض. فقد صارت هذه الدولة مطمعاً لدول أوربا . وقد حاول محمد علي باشا أن يستولي عليها ، فوقفت الدول الغربية أمامه وحطمت الاسطول المصري . وسلخت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وشك أن تترك أوربا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦، فاستطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية ومضيق البسفور والدردنيل . وأحدثت هذه الاحداث أثرها في الشرق

---

(١) مقدمة الشوقيات ج ١ ص ٣٣٠

الإسلامي عامة ومصر خاصة ، ونظروا إليها نظرة القبلة الدينية ، فكان السلطان رمزاً للخلافة الإسلامية وشخصت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربية شكل حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب . وقد عبر شوقي عن هذه الحوادث تعبيراً قوياً خاصاً بحكم الدم والدين واللغة .

أما من حيث العوامل السياسية الداخلية التي أثرت في عقلية شوقي وفنه فهي الحركة القومية المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجها ، ثم في عهد محمد علي باشا ، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل ، واتصال مصر بأوروبا اتصالاً قوياً مباشراً ، وازدياد هذه القومية بالتدريج أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢ ، وأذكاها العهود التي تكشفها انجلترا بعد دخولها مصر ، وعزل الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظمى الأولى ، ونفي زعماء مصر ومفكريها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ . وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكتابها ومفكريها .

وإذن فقد تأثرت نفسية شوقي بالبلاط الذي نشأ فيه ، وتربى تربية مترفة ، وأخلص للعرش الذي شمله برعايته فأخلص له ، كما تأثرت بحبه للأتراك . وقوّى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه . كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهد نموها ، فظهرت هذه النزعات جلية واضحة في ديوانه ومسرحياته . فقد عبر عن رأيه في الخلافة كمهبط الحكمة والإلهام ، وموئل الإسلام ، وتحدث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي ، وتحدث بعد ذلك عن مصر وآثارها ، وافتخر بمجدها ، وأسف على فترات ضعفها ، على أننا نلمس بوضوح أنه التهب حماسة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر ، وعنى بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما عنى بالوطنية المصرية .

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حين التقت مخلفات الثقافة الفرعونية والإغريقية واللاتينية والعربية والتركية ، وابتدأ سهرها البطيء في كيان الشخصية المصرية ، الرحبة الجوانب ، المتعددة النواحي ، وساعد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولغتها المبسطة التي هبطت إلى مستوى العامة غير المتحذلقة ، عن ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتق أذهانهم للملاحظة وصقل عقولهم بالألفاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للآداب المصرية والعربية من كتّاب وشعراء ، وإحياء للقصص الشعبي وأساطيره ، ووجدت الموسيقى الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح شوقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولته الدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح ، كما انعكست آثار إسلاميته المتسعة الأفق ، والنابية بتغليب الفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن شرفها ، ودافع الأمويون عن سياستهم ، وكفّر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن شوقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصوّر عيوبها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية جلية حين يقبل قائد الأسطول الرومي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدة من يخالفه في الدين ولا تظهر مصريته واضحة جلية بشكل فعال إذ فضل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستطع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التعبير عما يجيش في نفسه إذ عاش في عزلة عنه ، وإنما لجأ إلى التاريخ والأدب ، واختار منه ما لاءم مزاجه وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، كما تدل على ذلك القصة الآتية : يقول الأستاذ احمد عبد الوهاب أبو العز[1] « في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، فتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيد من ثلاثين سنة . وقال لي إقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحيفتين قال على أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدّلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعثر على هذه المسرحية . على أنها تدل على شيئين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ شبابه ، وثانيهما أنه لم يحب

(١) ص ٩٧ الثنى عشر عاماً في صحبة امير الشعراء .

بهذه التجربة الأولى فلزم على تغييرها، وحقق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الشوقيات) . وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المصريين أثر في ذلك، وربما أن الشاعر آثر جانب المحافظة على جانب التجديد، ولم يأنس في نفسه القدرة بعد على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة وخبرة وصبر من جانب المؤلف .

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع نفوذه ونشاطه، وكثر الإقبال عليه، وتشجيع الناس له، والدعوة إلى التجديد الأدبي . ولكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طفرة . فاتجه إلى الغناء . ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه الغنائي القديم، وحاول أن يكيفه للمسرح، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته، وإنما تطور في نطاقها فنه المسرحي، مثل إحكام الموضوع وجودة التشخيص وبراعة إدارة الحوار .

* * *

٢ — شعره الغنائي

جوهره : رواسب الشعر الغنائي العربي مادة وشكلا . تطوره في مجال موسيقى من تقليد وتوليد إلى تجديد . نواحي التقليد والتوليد تبلغ ذروتها في الاندلس . التجديد ومناحيه ودواعيه الاجتماعية . النواحي التي جدد فيها شوقي . القصص والحكاية . أدب الحياة الخاصة والأدب المسرحي .

نشأ شوقي في عصر تلقى ما خلفه المغول من بقايا التراث العربي، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه الصدأ . وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود سامي البارودي باشا .

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر الفحول من شعراء العرب ويتشبع بأساليبهم وروحهم، ويتهيج مناهجهم، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن . ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقتهم

الزوابة ، إذ لم تتغير نظم الحياة الاجتماعية تغيراً جوهرياً كما حدث بعد ذلك بقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهجاء، وفخر وغزل، وغيرها من أغراض الشعر العربي مسالك يطرقها شعراء هذا العصر

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر شوقي الأول كما هو بين أيدينا في الشوقيات ، وقد تعدّى شوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحي منها أو يحوّرها . وقد أوضح نقّاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله.

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب ويُنصر دين الله أيان تضرب

بمقارنتها ببائية أبي تمام وهو يمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سينيته التي استوحى فيها من سينية البحتري، وكذلك في دالّيته التي استوحى فيها من دالّية أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على إنه تتمتع بالرغم من ذلك بسمات ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسيقي ، والمشبعة بالعناصر والتقاسيم الغنائية التي تحدث رخامة وطرباً وتتشبع بالعاطفة . كما نعثر في هذه القصائد الأولى على معانٍ من ابتكاره تتخلل ثنايا هذه القصائد .

وحين نفي شوقي إلى الأندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واشتعلت نفسه بما شعرت به من عوامل الحزن والوحدة والاغتراب ، وبما شاهده من آثار العرب في الأندلس ، واتسع أفق شعره ، وعارض في قصائده قصائد البحتري في إيوان كسرى ، وابن زيدون وابن عباد والخطيب وغيرهم من شعراء الأندلس ، ونلمس في هذه القصائد حرارة قد لا نلمسها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الأندلس إلى مصر، نرى تغيراً واضحاً في أغراض شعر شوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراً سياسياً وأدبياً. فقد خُلع الخليفة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وطالب زعماء مصر بالاستقلال وغالوه ، وافتتح البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالإصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود مشروعات ترمي إلى إصلاح التعليم والزراعة والمشروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين تثقفوا بثقافتها ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، هما مدرسة تتعصب للقديم وتكره الجديد ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على شوقي أثر واضح جلي ، إذ نلمس فيه قلة في الشعر التقليدي إلاّ ما ولدته الظروف الاجتماعية المرغمة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وساق شوقي بشعره القديم فسعى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي الشعبي .

على أن التمييز قال الموضوع أكثر مما قال جوهره . فقد مارس شوقي الشعر على مناهج خاصة ، ورسخت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمرونته الأولى حين قويت الدعوة إلى التجديد ومجاراة دواعي العصر ، فدخل شوقي ميادينه الجديدة حاملاً معه رواسب شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكوّن عنصراً هاماً في شعره الغنائي .

فنلمس في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والأندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اشتمل في الأندلس ، وشعره في الحكمة والتأمل لفرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدائحه للملوك كوسائط الأصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم الدول بالعلم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورثائه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكافئة ، وشعره الديني الذي يعبر عن إيمان وعقيدة تعتز بالإسلام وتقدسه وتفخر به وتذود عنه ، وتنتقد أهله لتركهم تعاليمه ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لغزل أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الشكلية للشعر الغنائي العربي دون أن يجدد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من مسرحياته ، كما في كليوبترة ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، وصفات شعر الحكمة واستخلاص العظة حين تحدث الكارثة

في مآسيه جميعاً . وتتخللها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع نفسي ، أو أحياناً تعاد الأمة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كثير من الحوادث في وادي النيل يستمد منها مواضيع مسرحياته عن مصر القديمة . فيقول فيها عن قمبيز

لا رماك التاريخ يا يوم قمبيز ولا فطنت بك الأنباء

وقص فيها قصة فرعون وكيف أتى به قمبيز ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ، فجعله يبكي لا لأن ابنته حملت جرة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي كليوبترة فيها فقال عنها :

فقضى الله أن تضيع هذا الملك أنثى صعب عليها الوفاء
تخذتها روما الى الشر تمهيداً ، وتمهيده بأنثى بلاء

وقص فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافيوس ثم انتحارها .

ثم انتقل إلى أبطال الغزل العربي في الأغاني ، فاستمد منه موضوعات عن الهوى هي مجنون ليلى وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائي العربي بأواصر قوية .

***

٣ — مسرحياته

حاول شوقي وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية علي بك الكبير ، كما تدل على ذلك القصة التالية . يقول مترجمه أحمد عبد الوهاب أبو العز « جاء أفندي بهذا المظروف فتحناه فاذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف انفقيد من ثلاثين سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له صحيفتين قال على أثرها ، لو أعطاني ربي للصحة بدلتها بأخرى »[1] ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى عند أهل شوقي . وتدل هذه الظاهرة على شيئين هامين ، أولها وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما تدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقق ما عزم عليه .

(١) اثنى عشر عاماً ص ٩٧

وانصرف شوقي عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شمل قصصاً خرافية على ألسنة الطيور والحيوانات ، كما شمل قصصاً من التاريخ رمى بها إلى استخلاص العظة والعبرة ، اذ لم يألف الذوق العربي بعد هذا الضرب من الأدب المسرحي المكتوب باللغة الراقية ، فآثر أن يوجه الميل للقصة والتصوير التمثيلي الى الشعر الغنائي

على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقي مستوى المسرح قبل أن تنافسه الخيالة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كمركز من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوربا ، وتكوينه لفرقته الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كونه يوسف وهبي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا الى امتداد حركة الدعوة الى التجديد الأدبي وازدياد الحملة على التقليد ، أصاب شوقي رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرّم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكيّف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ تلّمت بروعته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغاني أولاً ثم انتقل الى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوّماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطوّر فنه تطوراً بطيئاً في حدود هذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بملامسته لمطالبه ، واستشارته لأهله ، وإدراكه لما يستهوي جمهوره من عناصر .

على أن هذا المسرح المعاصر في جملته وأدواته وممثليه وجمهوره لا يحقق المثل الأعلى المسرحي . فقد عنى هذا المسرح بهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما عنى بالمطالب الفنية الراقية المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جملته خطابي النزعة ، يستهوي الجمهور بالشعر وما فيه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يتخلله من غناء . وتغذى الجمهور بهذا الغذاء الرخيص ، وفاته أن ما تقدم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرتفع المثل والمسرح

إلى ذوق ما هو أرقى فنًّا وأنقى جوهراً وأرفع قدراً . ولم يستطع بعد ذلك أن يميز الغث من السمين . ولم يحاول شوقي رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني وترقية ذوقه التمثيلي .

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوربية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوربا في شعره إلا بشكل عام . فقد استهواه من المسرح الفرنسي بناؤه وسمو شعره كما كان مسرح راسين وكورنى ، واستهواه من المسرح الإنجليزي السلسلة التاريخية القومية التي نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك لير وغيرها . ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تتصل بحياة المجتمع المعاصر .

ويتضح أثر المسرح الغنائي المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها سلامه حجازي ، وأخذه عنه معظم كتاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له ، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتتفرق في ثنايا مسرحياته ، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة ، وبالعناية بمناظر العشاق ومحاوراتهم العاطفية .

وتفاعل هذان العاملان مع مقومات شعر شوقي الغنائي ، بحيث بلغ المسرح الغنائي ذروته فيه ، وصارت الرواة الغنائية محور فنه بأجمعه ، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور . ومن هذه الرواة تنبع حسنات فن شوقي وعيوبه ، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون ، ولنظرة إليها وإلى تركيبها تبين ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية ، وتعبيرها عن عاطفة هي الحب عامة ، وتتشبع به تشبعاً عالياً ، ويعبر بعضها عن عواطف هائمة بين النفوس : ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب ، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت ، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلى ، وقد توجد أناشيد للمدح كما في قيس حين يمدح فرعون ، أو للرثاء كما في علي بك حين يتزوج آمال ، وعنترة حين يتزوج عبلة ، على أنها تشترك جميعها في التشبع بالعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغناء . ولنضرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة ، يغني إيراس :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى

غنينا بالشوق أو غنّ بنا نحن في الحب حديث بعدنا
رجّعت عن شجونا الريح الحنون وبعيدينا بكى المزن الهتون
وبعثنا من نفثات الشجون في حواشي الليل برقاً وسنا

قد لا يكون في هذه الأبيات معنىً واضحاً عميقاً، على أنه يتضح الاختيار الدقيق للألفاظ ذات الرنانة في الصوت، وتتكرر الحروف بصورتها المجائية أو ما يناسبها من حركة صوتية. حتى تحدث نغماً موسيقيًّا اشتهر به شعر شوقي عامة. ففي البيوت الأربعة الأولى يتكرر حرف الواو وتتكرر الفتحة كما يتردد حرف النون هذا إلى اتحاد القافية في الشطرات الثلاث الأولى من كل بيتين، واتحادها في القافية في الشطرتين الرابعتين من كل بيتين.

ولم تقف النزعة الغنائية عند حد الغناء، وإنما تكون لحمة الحوار ونسيجه الرئيسي، كما يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام، وتظهر جلية في المسرحيات الأولى، ولا تنعدم في المسرحيات الأخيرة، أنظمة الحوار التي تقترب من نظام القصيدة العربية مبنىً ومعنىً، وتطول في أماكن الوصف، والرثاء، والحكمة، والغزل، وتدور حوادث الفصول في العادة على هذه الصور ومثلها من صور الشعر الغنائي، ويختلف من عيوبها المسرحية ما يتخللها بين الفصول من حوار متقطع، تشترك فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية المتحدثة، فتقلل من هذه النزعة الخطابية، إن القيت على مسامع الجمهور، أو النزعة الغنائية إن غنيت أمامه. وتتناسب هذه النزعة تناسباً عكسيًّا مع قدرة شوقي المسرحية، فيكثر اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي، دون اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية في مسرحياته الأولى، ويقل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع، والتأثير بوسائل المسرح الخاصة. على أن هذه النزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية، التي تعتمد على الحكاية والخطابة، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة، بحيث يكون للحوار تعبيراً لازماً، وعنصراً اقتضاه المقام. ولجأ شوقي، كما لجأ المسرح الغنائي، إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي، واجتذاب اهتمام جمهوره، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية، بينما تتصف بروعة المنظر، كما في مناظر الولائم

والحفلات الراقصة والموسيقية . وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحيتي مصرع كليوبترة وقيصر والمنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . ويعيب متن هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الذاتي لحوادث المسرحية الدقيق ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها . فهي وسائل غير جيدة يلجأ إليها الكاتب البادىء الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجة عن تطوّر الموضوع الذاتي ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي منير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطوّر . وقد قلت هذه العيوب إلى حدّ كبير تبعاً لازدياد خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعنترة والست هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر هوجو بالمسرح الانجليزي ، وشكسبير خاصة كما يظهر في مسرحيته الأولى وهي مصرع كليوبترة ، إذ استوحى من هذه المسرحية بعض المناظر ، كمناظر لقاء أنطونيو وكليوبترة ، ومنظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوبترة ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جليًّا الفارق بين مذهب هوجو ومذهب شكسبير ، أو المذهب الغنائي القصصي والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الكاتب حياته ، وهي تتضح أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وشخصياتها وحوادثها من الأغاني ، وأن مقارنة بين أوجه الشبه في شعر المجنون الذي ورد بالأغاني وشعره كما ورد في مسرحية هوجو ليؤكد هذه النزعة الغنائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحياة البلاط والملوك ، ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن ، والتغني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا تشعر شعوراً قويًّا بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن نتنبأ باتجاهات مسرح هوجو عامة ، بل وأمكننا التنبؤ بنواحي الأجادة والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم مما يصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملكات ، ويقصر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعلم

عنهم شيئاً ، نتيجة عزلته عنه ، إلاّ في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي اتصل بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حدّ كبير.

وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أساساً لمسرحه ، ليفتح مسرحاً ذاتيًّا فيه من شخصيته الكثير. ولم يحاول شوقي أن يختفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواره ، وإنما تظهر فيها ذاتيته وآراؤه وأهواؤه بشكل واضح.

* * *

استمدّ شوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التاريخ . فموضوع مصرع كليوبترة مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليلى مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية ، وموضوع قمبيز مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنترة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النثرية الوحيدة التي ألفها — فمستمد من التاريخ الاسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على شوقي سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويساير الشعور القومي . إذ اتسع التاريخ المصري القديم والإسلامي لصفحات بطولة ناصعة مشرقة . ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوبترة ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمرة خلال العصور ، وصوره شعباً جاهلاً لا حياة فيه ، يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم . وفي هذه المآخذ الكثير من الصدق ، ومنشؤها انفعال الشاعر عن حياة الشعب من جهة ، وتغلب عاطفته نحو الترك على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعاً عنهم ومحاولاً ستر عيوبهم ، وإكسابهم سمة البطولة والنبل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يعرضه لحياة شاعر منله من السهل أن يتفهم وسائله وقضيته وصوغ حواره ، ومن السهل أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى ، وإنشاء الغزل . كما في مجنون ليلى وشبيهتها عنترة . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها مباشرة صور الناس كما تراهم وتحسهم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة .

على إنه يهمنا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب الفنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والأطناب والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات وتفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارىء الذي يتسع وقته للمقارنة والموازنة والتحليل والتعليل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أكثر الحوادث مدلولاً ومغزًى ، وأقواها تأثيراً ، ويضعها في فصول ومناظر مركوزة ، تجمع مدلول الموضوع ، والحوادث بين طياتها عن طريق التمثيل المباشر ، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطور الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في انسجام . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تنتهي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتتوتر وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلا لأن المسرحية تمثل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتعليل ، وإنما يتابع المسرحية بعواطفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بد من اجتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية بالحوادث المفعمة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإنا لنقابل في مسرح شوقي ما يدل على عدم اعتبار هذه الفروق الأساسية . منشؤها عناية الشاعر بالصفات الفنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإنما عني باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طغت صفاته الفنائية ، على صفاته المسرحية وأفقدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويتها ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، صيافي أبطال المسرحيات ، حيث تدخل شوقي في تعبيرها ، فلم تترك لتعبر عما بها ، وإنما تكلم شوقي من ورائها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما سبب هذا الاسترسال الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما سبب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوبترة ومجنون ليلى ، قد قلت بالتدريج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرج فن شوقي بازدياد خبرته

المسرحية ، فوضعه الأزمة في المسرحية التالية ، وازدادت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً .

ولشوقي أسلوب متشابه في تأليف مسرحياته ، فالموضوع يتكون في العادة من خمسة فصول كما في مجنون ليلى ، أو أربعة كما في مصرع كليوبترة ، أو ثلاثة كما في الست هدى . ويبدأ الفصل الأول في العادة بتمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية الموقف ، وتوضح علاقة البطلين بعضهما ، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة . ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني . وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير ، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير ، أو تتوتر العقدة ، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهاة . ويبث الشعر في فصول المسرحية الأولى ألواناً بهجة عن طريق الشخصيات الثانوية ، ويتدرج نحو الأظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة ، مستعيناً بالأدوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره ، أكثر مما يستعين بتحليل نوازع الشخصية والتعمق في سبر غورها ، والتدسس إلى تحليل عواطفها .

ولعل ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصر شوقي نفسه فيه . فقد قيد نفسه بحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه . ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية ، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر لشاعر المبتدىء . والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح ، بينة الصفات ، كما نجد في الشخصيات التي تعيش في الحياة ، فهي حية نابضة متميزة ذات فردية . ووفق شوقي في العثور على هذا المفتاح الهام للمسرحيين جميع للحياة ، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة ، وهي الست هدى ، لأول مرة ، ولكنه لم يمهل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتم بعضها ومجد علي الكبير التي لم يبدأ في تأليفها .

وحاول شوقي أن يزاوج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل كتاب المسرح الروماني ، فيساير الموضوع التاريخي في مصرع كليوبترة موضوع مبتدع يوازي الموضوع التاريخي ، ويخفف من ثقل أعبائه ، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين ، ويطيل الموضوع وحوادثه . وكذلك يساير الموضوع التاريخي في علي بك موضوع آخر مبتدع ،

وبقدايك الموضوعان وتكسب نهاية المرسوع المبتدع الموضوع التاريخي نهاية مختلفة الوقع ، إذ تتصل حظوظ علي بك ومصيره بحظوظ آمال ومراد ، ويتطور الموضوعان معاً بمهارة لا نلمسها في المسرحية الأولى . على أن هذا الموضوع الثانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة والجودة لا يبلغها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح شوقي مناظر العشاق ، وتبرز فيها العواطف ويلتهب الشعر ، وهذه المناظر تعجب الجمهور لشيوع هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فيوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليوبترة ، بل هو لب مأساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في ليلى وحيرتها بين هواها وواجبها ، ويبلغ غايته وذروته في آمال ، حيث يتصارع في نفسها اخلاصها لزوجها واخلاصها لهواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيو واكتافيو ، وفي مجنون ليلى صراع بين قيس وآل ليلى ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام بين علي بك وسعيد . ويبلغ غايته في عنترة حيث يتكرر بصورة ملحوظة لا تخلو من المبالغة

وتوجد مناظر الولائم والحفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالغناء والرقص والولائم وعيبها أنها تشغل حيزاً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حشواً يفسد الموضوع الدقيق التطوّر . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاحداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأساة في الجوّ بالتلميح به عن طريق الشعر وحفد أدوات مسرحية خارجية كأزهار وأفاعي ، وقبور وجرحى على المسرح ، وتعبر الشخصية في هذا الموقف عامّة عن عواطف متقاربة ، في جملتها بكاء الأهل والأحبة والوطن مما يشابه عمر المؤلف في الرثاء إلى حدّ كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكاهيًّا في مسرح شوقي يبتدىء بصورة أولية في المسرحيات الأولى عن طريق اللفظ أو المنظر الجسمي للشخصية ، وتتطوّر حتى ينبع من الموقف والشخصية والمزاج في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند شوقي بسيطة التركيب قليلة التعقيد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد العدام الملامح وضياع السمات ، أمام تيار السيل الغنائي الذي يفقدها الكثير من حيويتها ، وصدق تصويرها ، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن نعرفهم ونعاشرهم من الأحياء . وتدفع الشخصية في العادة عاطفة عامة توجه تفكيرها وسلوكها وتوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها ، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيوس عاطفة الحب ، كما توجه قيس صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولي عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التدبير نحو المأساة .

والمسرحيات شوقي في العادة بطلان أحدهما رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة في مصير الرجل الى حدٍّ كبير ، كما في مصرع كليوبترة ، ومجنون ليلى ، والست هدى . وفي البطل عيب تفقد منه المأساة اليه . فكليوبترة لا تعبر بوضوح عن حبها لوطنها ، وحبها لأنطونيو ، ولا تستقر على جانب منهما ، فهي أمام المصريين مصرية تدافع عن مصر ، ومع أنطونيو عاشقة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تتماسك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فشلت ، انتحر انطونيو ، وانتحرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تتمشى مع سياق المسرحية . وأنطونيو عاشق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباسل كما يصفه من حوله . وحظ ليلى خير من حظ كليوبترة . فهي بدوية عاشقة ، على انه قام في نفسها صراع ، كان من الممكن أن يحلل تحليلاً هائقاً كما حلل في نفس جوليت ، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تتمسك بها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي الى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . وقيس كأنطونيو عاشق ، بالغ الشاعر في اظهار سيطرة هذه العاطفة على أموره ، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة عاشق أيضاً ، وعبلة عاشقة . على أن عنترة أوضح في قسماته وشخصيته من سابقيه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه ، كما قويت ألوان عبلة وسماتها . فعنترة محب بدوي عفيف ، وعبلة فتاة بدوية خشنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً بصور خارقة خارجة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الأزمة أمام الجمهور على المسرح ، ويسترسل في انشاد الشعر في معظم أجزاء المسرحية . وعلي بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم الى

فقد الطرافة ، وانقضاض أعوانه من حوله ، وما يؤدي به الى التأس المؤلمة من غدره ، وآمال مبورة حقة بما يبرز فيها من صراع نفسي بين ميلها الى مراد ، وتخلاصها لزوجها ، وقد انتصر ضميرها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلى وكليوبترة . أما قيير فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة ، من جنون إلى ندم إلى حب مذاجي . وتيتياس تظهر وتختفي وتضطرب في أقوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك نفريت التي تظهر في بداية المسرحية مظهراً لا يتفق وانتحارها في النهاية . ولعلَّ أبرع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحيا حقًّا وتكاد تنسى بين من عاشرهم من الناس ، فهي عجوز ترث ثروة من يطمعون في مالها واحداً إثر الآخر ، ممن يلتمسون مالها ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئاً لزوجها الأخير .

ولعلَّ شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ، أو يتدخل في طريق تعبيرها الحر عما يخالجها ، كما تدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بتر أحد جوانبها ، كما بتر كليوبترة مثلاً حين حلل نفسيتها من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل تعمله . وإنما تحيا الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحيا بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل التافهة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأوروس تابع وفي لأنطونيوس ، كما يتبع قيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تفي هيلانة وشرميون لكليوبترة ، وعذراء لليلى . وتدع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفصحون عما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعيًّا يكشف مغالق عواطفها حين توجد هذه الشخصيات الثانوية وتفترك فيه . والنساء في العادة أكثر علقاً على سادتهنَّ من الأتباع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانها وأهميتها تبعاً لاتصالها بها .

ولهذه الشخصيات أدوار تظهر وتختفي دون استمرار في المسرحية ، فرينون وأنشو في مصرع كليوبترة ، وابن ذريح وهند في مجنون ليلى ، والملاحة والبواري في علي بك الكبير ، ووند قبير ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم

بعضها في العادة بتبادل فكاهات لفظية تثير في الجوّ روح المرح والفكاهة . فهي كالفلون في يد الرسام ، تعطي الصورة لوناً جميلاً . على أن بعضها أداة تهكم حين يظهر في نهاية المسرحية لصورة محزنة كابن ذريح في مجنون ليلى ، وإياس في مصرع كليوبترة .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولمبوس في مصرع كليوبترة ، وزياد في مجنون ليلى ، وتامر في قمبز . وأبو الذهب في علي بك ، وصخر في عنترة . وهي تؤدي في النهاية جميعاً ، بل أن شوقي قد يعاقبها بالقتل كما في أولمبوس وزياد وتامر ، وقمبريت ، فتعتبر بقراً قد يكون غير طبيعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة

ومن هذا تتضح طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قليلة الألوان ، ضحلة الغور . ولعلّ الشاعر لم يقصد إلى عمق التحليل ، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحية ، مما حدا إلى اضطرابها أحياناً . يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وغني عن الإبانة أن هذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع »[1] ويرجع هذا إلى انعدام شخصيته في شعره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقاً ، ولكن نرجعها إلى الاتجاه الغنائي الذي اندفع فيه الشاعر ، وضحى في سبيله بالقيمة المسرحية ، والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن تختفي شخصيته من المسرحية ، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية ، وتعكس مثلاً كأنه عالم الحياة .

وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل عليا إسلامية رغم اختلاف هذه الأنواع . فالبطل في العادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كأنطونيو وعنترة ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تتضح في عنترة ، وضرغام ، وزياد ، وفرعون ، وناصر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحية ضعف تنفذ المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون عاماً ، وتصير هذه الميزة صفة البطولة فيه . ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوبترة الشعر ، وصار قيس بطل البادية لمزة ، وكذلك

(١) شعراء مصر وبيئاتهم : ص ١٦٥ — ٢٦٦

عنترة . ولا تخلو صحبة الملك من شاعر يمدحه ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل شوقي محور حياتها عاطفة الحب ، وأقام بجوارها عاشقاً يمثل الرجل . وكثيراً ما ينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليوبترة بطلة سياسية ، وهم هواها . وليلى عاشقة ، ولكنها تتمسك بواجبها . وتتباس تحب ، وتجد في أداء الواجب مهرباً لها من حب يائس . وقد حرص شوقي على عدم خروج نسائه على تقاليد الإسلام بشكل واضح ، فيحيط ملوكه وملكاته وأبطاله بهالة من العفة والعفاف .

ومعراء شوقي يحسنون الشعر ويسترسلون فيه استرسالاً قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات مخترعة . ويدور شعرهم بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليوبترة ، وليلى ، وعنترة ، أو الفخر أو الحماسة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها . ويصحب الشاعر في العادة مغنٍّ يغني بعض المقطوعات . وقد يصاحبه مضحك يثير الفكاهة بألفاظه كأنشو ومقلاس .

والبطل تابع تفنى شخصيته في سيده ، ويخلص له إخلاصاً تامًّا ، ويتيح له الفرصة للتحدث عما يجيش بنفسه . فأوروس وزياد وداحس شخصيات تتبع الأبطال وتعطف عليها عطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والأنثى الحنون . وقد ترتبط مصائرها بمصائر أبطالها كما في أوروس الذي ينتحر قبل سيده ، أو تفنى لذة حياته ببقائه كما في زياد . والبطل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفء لمنافسة البطل ، فزينون منافس مضحك لأنطونيو ، ومنازل منافس ، أدنى مرتبة من قيس . وصخر غير كفء لمنافسة عنترة ، وضرغام هو المنافس الوحيد الكفء لمنافسة عنترة ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجو لعنترة .

* * *

أما ذلك العنصر المسرحي الذي اعتمد عليه شوقي في حواره ، فهو الشعر الغنائي وروائعه . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة منمقة تعنى بالتشبيه والاستعارة والبديع والأخيلة البعيدة المآخذ أحياناً ، والمعاني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تفد الى أماسينا وخيالنا . ولم يفكر شوقي مليًّا في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكييفه للمسرح . ولم تقف هذه المشكلة عند البحور والأوزان أو القوافي ، وإنما تتعدى الشكل إلى الجوهر ، إذ يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تامًّا للتسلسل بحيث يعبر عما يجول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الأزمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات وأحيائها ، حتى نلمسها بارزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات شوقي الأولى صور من الحوار تركيبة المبنى ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط ملامل الحوار بأواصر السببية ، ويعم عنصر الوحدة التابع من الشخصية . وسيقابلنا في المسرحيات الأولى كمصرع كليوبترة ، ومجنون ليلى ، اصطراع غنائي يزلق فيه المؤلف بسهولة ، فيغفل زمام تصوير الموقف والشخصية ، والتطور السريع المتوتر للحركة المسرحية من يده . وستقابلنا أنغمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنىً ومعنىً ، من وصف أو شكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتدأ منها في شوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عند ما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إقتربه إلى الأسس المسرحية وغير اتجاهه الأول ، فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص. ولسوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أتمها ولم يطبعها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يطبعها . وما زالت نسختها الناقصة عند أحد المعجبين به (الدكتور سعيد عبده) .

ولقد خدع شوقي بالنجاح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . واعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية وسماع الغناء والطرب بسماع الألفاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المثقف ذا ثقافة أزهرية ، ولم يخلق بعد الناقد والمؤلف الذي اطلع على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريفاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناشئة حين كتب شوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهاً آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نجحت من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها شعر مطرب ، وألحان تغنى ، ومناظر تبهر ، وقصص مستحدثة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراقي . على انه ليث مسرحاً مترفاً خاصًّا عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي. فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيم المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

عمق في التصوير والتشخيص والمدلول . على أنه لا بدَّ من الإشارة إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف شعره الغنائي للمسرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقاً . فقلت النزعة إلى إنشاء القصائد بالتدريج ، وازدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحور وبرزت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهدته لمسرحياته . وملاءمته لحاجات الجمهور . وهو اجتهاد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه ، وربما هدته دراسة قليلة إلى الأسس القويمة .

وصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن شوقي المسرحي ، فقد زاد اعتماده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناتجة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملامحها بالبروز إلى حدٍ ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهكم المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن الدراما الغنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع شوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يفلت من زمامه . ولم يفطن إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

* * *

على أنه رغم هذه العيوب فشوقي هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقي ، وترك لمن بعده مهمة إتقان نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . وتمثيله صورة تنقصها الروح ، وإن حببها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الأغريق ، كما اطلع على كتابة قدماء العرب ، فاطلع على إلياذة هومر وأوديسته ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشىء الشعر التمثيلي في الأدب العربي . »[1]

حقاً لقد بذل شوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيليات في هذه السنوات الأربعة من حياته ، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته ، فكثر الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتاريخ ، ثم كل استقلاله بنفسه حين خلف التاريخ كلية إلى الحياة يستوحي منها .

[يتبع]

---

(١) حافظ وشوقي ص ٢٢١

خليل بك مطران

(تصوير الدكتور احمد موسى