القسم الثانى

مع بعض الأدباء المصريين

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

obeikandl.com

obeikandl.com

مصطفى لطفى المنفلوطى

الأديب المناضل ، وشيخ الأسلوبيين

— ١ —

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

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

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

---

* نشر هذا المقال فى مجلة الهلال عدد يناير سنة ١٩٧٢

هذا الاتفاق يتضح حينا ويخفى حيناً آخر ، ولكنه بقى حقيقة لايمكن إنكارها لأنها موجودة أبداً .

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

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

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

— ٢ —

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

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

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

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

القصيدة فى منشور هو ٤-- ١١ -- ١٨٩٧ وهو اليوم التالى لعودة الخديوى. وهذه هى القصيدة .

قدوم ولكن لا أقول سعيـــدُ ... وملك وإن طـــال المدى سيبيد
بعدت وثغر الناس بالبشر باسم ... وعدت وحزن فى الفؤاد شديد
تمـــر بنا لاطرف نحوك ناظر ... ولا قلب من تلك القلوب ودود
علام التهانى ؟ هل هناك مآثر ... فنفرح ؟ أو سعى لديك حميد؟
إذا لم يكـــن أمر ففيم مواكب ؟! ... وإن لم يكن نهى ففيم جنود؟!
تذكرنا رؤياك أيام أنزلت ... علينا خطوب من جدودك سود
رمتنا بكم « مقدونيا » فأصابنا ... مصوّب سهم بالبلاء سديـــد
فلما توليّم طغيّم . وهكـــذا ... إذا أصبح التركى وهو عميد
فكم سفكت منا دمـــاء بريئة ... وكم ضمنت تلك الدمـــاء لحود
وكم ضم بطن البحر أشلاء جمة ... تمزق أحشاء لهـــا وكبود !!
وكم صار شمل للبلاد مشتتـــا ... وخرب قصر فى البلاد مشيد
وسيق عظيم القوم منـــا مكبلا ... له تحت أثقال القيـــود وئيد
فما قام منكم بالعدالة طـــارف ... ولا ســـار منكم بالسداد تليد
كأنى بقصر الملك أصبح بائدا ... من الظلم ، والظلم المبين مبيد
ويندب فى أطلاله اليوم ناعب ... له عند ترديد الرثـــاء نشيـــد
أعباس ترجوا أن تكون خليفة ... كما ود أباء ورام جـــدود ؟!
فياليت دنيانا تزول وليتنـــا ... نكون ببطن الأرض حين تسود

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

— ٣ —

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

ولكن مسعى كريماً من الشيخ محمد عبده أعاد إلى الرجل بعد حين حقوقه الشخصية . وحين تولى سعد زغلول نظارة المعارف سنة ١٩٠٦ عين المنفلوطى فى وظيفة تتفق ومواهبه الأدبية . وهى وظيفة المحرر العربى بوزارة المعارف .

وكان سعد يعتز بالمنفلوطى ويعرف قدره فى المجال الوطنى والأدبى على السواء . ولذا نراه يتمسك به ويتصدى للمستشار الإنجليزى (دنلوب) ، حين حاول هذا الطاغية فصل المنفلوطى من وزارة المعارف ، عقوبة له على هجومه على « روزفلت » الذى كان قد زار مصر ، وأنكر — فى حديث له — حق المصريين فى الاستقلال ، فرد عليه المنفلوطى بمقالة تحت عنوان « محاكمة روزفلت أمام محكمة العدل » . . وقد كان مما قاله سعد « لدنلوب » وهو يدافع عن المنفلوطى : « إن الحكومة فى حاجة إلى مثل السيد مصطفى ، وليس هو فى حاجة إليها ، والوظائف قبور للأدباء . وخير للحكومة أن مثله داخلها » .

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

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

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

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

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

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

— ٤ —

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

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

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

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

أعمال قصيرة كتلك التى جاءت « فى العبرات » ، وبعضها أعمال طويلة مثل « الفضيلة » و« مجدولين » و « الشاعر » و« فى سبيل التاج » . . وهذه الكتابات القصصية كانت تترجم أولا بأقلام بعض المترجمين ، ثم يأخذها المنفلوطى ليعيد صياغتها بطريقته مع ألوان من التصرف تكاد تجعلها جديدة . .

وهكذا عرف المنفلوطى — بعد أن وجد طريقة — كثائر صاحب طريقة ، وأهل الشعر مكتفيا بريادته لتلك الطريقة الفنية التى عرفت به وأحدث بها فى تاريخ النثر العربى وثبة كبرى .

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

وقد عيب على طريقة المنفلوطى : الاهتمام الشديد بالأسلوب ، والفقر فى الجانب الفكرى ، والمبالغة فى اصطناع الأسى وإثارة العاطفة ، ثم عدم الدقة فى الاستعمال اللغوى أحيانا ، والميل إلى حشد المترادفات ، والعبارات المكملة ، والكلمات المؤكدة . . وربما كان الكثير من ذلك حقاً . ولكن الحق أيضاً أن الكتابات التى خلفها هذا الكاتب بطريقتها الفنية ، كانت أول اتجاه أسلوبى فنى حديث ، رد إلى النثر اعتباره ، وجعله ينافس الشعر ، وخرّج آخر الأمر أعلام الكتاب الأسلوبيين ، الذين يفخر بهم تاريخ أدبنا الحديث ، كالزيات وطه حسين وغيرهما . .

ولا يزال المنفلوطى بعيش بفنه إلى اليوم ، برغم ماطرأ على أدبنا من تطورات وما جد فيه من اتجاهات . ولا يكاد يشذ أديب — بعد جيل المنفلوطى — عن التلمذة على هذا المعلم الرائد . .

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

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

رحم الله المنفلوطى ، وجزاه عن لغتنا وأدبنا ووطننا وتاريخنا الحضارى الحديث أكرم الجزاء .

طـــه حسين

مؤصل منهج الدراسات الأدبية

— ١ —

الدراسة الأدبية هى تناول الآثار الشعرية والنثرية تناولاً يجمع بين العلم فى اعتماده على الحقيقة وقصده إلى تجليتها ، وبين الفن فى اتكائه على الذوق والعمل على إمتاعه وإثرائه . . ودراسة الأدب التى تتناول الآثار الشعرية والنثرية هذا التناول العلمى الفنى ، تتنوع من حيث الجانب الذى تنظر منه إلى العمل الأدبى . أو من حيث الغاية التى تسعى إليها من وراء النظر فيه . .

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

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

---

* نشر هذا المقال في مجلة الثقافة عدد ديسمبر سنة ١٩٧٣

« النقد الأدبى » وليس بين المجموعتين حاجز حاسم ، فتاريخ الأدب — رغم إيثاره جانب التتبع والرصد والتطور والاهتمام بجانب الزمن — لا يمكن أن يغفل الفحص والتفسير ، كما لا يمكن أن يغفل التبصير بمواطن الجمال والقبح . . كما أن النقد الأدبى — رغم تأكيده على الجوانب الفنيه فى الأدب — لا يمكن أن يهمل العوامل التى أثرت فيه ، وهى عوامل يحتويها التاريخ و يؤثر بها فى الأدب من غير شك .

وإنما يكون الدرس الأدبى تاريخاً بينا حين يتناول أدب أمه فى مجموعة أو فى عصر من عصوره أو فى إقليم من أقاليم تلك الأمة أو فى شخصيه من شخصياتها . أو فى تطور فن من فنون أدبها . فهناك يكون العنصر الزمنى أوضح فعالية من أى عنصر آخر ، باعتبار الزمن بمثابة التضاريس التى تشكل مسيرته وتلونه بما تحوى من مؤثرات شتى .. كما يكون الدرس الأدبى نقداً واضحاً عندما يتناول عملاً أدبياً محدداً ، كديوان شعر أو مجموعة قصص أو مسرحية أو رواية أو قصيدة ، فهناك يكون الجانب الفنى أكثر اتضاحا ، وتكون الحاجة إليه أكثر إلحاحاً . . و كثيراً ما يمتزج « التاريخ الأدبى » « بالنقد الأدبى » امتزاجاً لا يكاد معه يغلب أحدهما الآخر . ومن هذا مايكون من دراسة نتاج قصاص أو مسرحى أو شاعر ممن كثرت آثارهم وتطورت وتلونت فى مراحل شتى . فهناك لابد من التاريخ لرصد التطور ، ولابد من التحليل والتقويم وعرض النتاج على الأسس والقواعد الفنية المتصلة به ، حتى يتم التعرف على هذا النتاج ووضعه حيث يجب أن يوضـــع .

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

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

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

— ٢ —

وقد مرت الدراسة الأدبية بمراحل فى عصرنا الحديث ، قبل أن يتعهدها الدكتور طه حسين ، وقبل أن يوجهها ويؤصل منهجها على النحو الذى سنعرف .

فقد بدأت هذه الدراسة فى أواخر القرن الماضى تخطو عدة خطوات ، كانت أولاها مشدودة إلى الوراء لا تكاد تبتعد عما وقف عنده القدماء إلا فى تردد أو تعثر ، وذلك حين بدأ الشيخ حسين المرصفى يدرس لطلاب دار العلوم (علوم الأدب) وألف لهذه الدراسه كتابه « الوسيلة الأدبية » ، ثم حين تبعه الشيخ حمزه فتح الله فى هذه المهمة وألف بدوره كتابه « المواهب الفتحية » . . وكانت تلك الدراسة التى قام بها الشيخان تسير — تقريباً — على أسلوب دارسى الأدب القدماء من أمثال المبرد والقالى والجاحظ ، حيث كانت العناية فى الدرس تتجه أولاً إلى جميع النصوص الشعرية والنثرية المختاره ، بالإضافة إلى طائفة من الحكم والملح والأخبار والأمثال ، ثم تناول ذلك كله تناولا يعنى باللغة والبلاغه والتذوق وما إلى ذلك .

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

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

---

* انظر : دراسه أدب اللغة العربية بمصر للاستاذ احمد الشايب ص ٢ — ٢ .

كله إلى التعرف على طبيعة الأديب المنتج للأدب ، وطبيعة العصر المنتج للأديب ، كل هذا بطريقة علمية منظمة وبأدوات ثقافية منوعة وبروح موضوعية محايدة . وقد كان يقوم بدراسة الأدب فى الجامعة على الطريقة القديمة الأستاذ حفنى ناصف ثم الشيخ محمد المهدى ، على حين كان يقوم بالدراسة على الطريقة الحديثة هؤلاء المستشرقون الذين استقدمتهم الجامعة لهذه الدراسة ، كالأستاذ جويدى والأستاذ نالينو والأستاذ فييت .. وكانت تلك الطريقة التى سار عليها المستشرقون فى تدريس الأدب بالجامعة تمثل تلك الخطوة الثالثة التى خطتها الدراسة الأدبية فى طريق تطورها قبل طه حسين .

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

---

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

كما كان من أخصب هذه الجهود ماقام به الأستاذ مصطفى صادق الرافعى ، حين أخرج كتابه « تاريخ آداب العرب » مهمّا فيه بالحديث عن العرب ولغتهم والرواية لديهم ، وما إلى ذلك مما يعد تمهيداً ضرورياً لدارسى الأدب العربى . ثم مركزاً بعد ذلك على دراسة إعجاز القرآن وبلاغة الحديث(١) .

كما كان من أخصب الجهود أيضاً ما كان يكتبه الأستاذ العقاد من مقالات فى نقد بعض الأدباء والشعراء ، ومن مقدمات لبعض الدواوين ، حيث عرض فى ذلك كله ألواناً من الأفكار الجديدة فى دراسة الأدب لا عهد للقدماء بها ، ولفت الأنظار إلى قيم جديدة كالصدق الفنى والوحدة العضوية واتضاح شخصية الأديب . . وقد جمع العقاد أطرافاً من تلك الكتابات فى « خلاصة اليومية (٢) . .

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

— ٣ —

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

---

(١) أخرج الرافعى الجزء الاول من كتابه ١٩١١ ، ثم أخرج الجزء الثانى الذى تضمن الحديث عن اعجاز القرآن أساسا حتى سماه الرافعى بهذا الاسم . ثم أعد ابوابا مختلفة فى الأدب لم يتمها ولم ينشرها فى حياته فنشرها تلميذه سعيد العريان على أنها الجزء الثالث من كتاب الرافعى سنة ١٩٤٠

(٢) صدر هذا الكتاب سنة ١٩١٢ ، ولكن مقالاته كتبت قبل هذا التاريخ .. ومن أمثلة كتابات العقاد النقدية حينذاك تلك المقدمة التى كتبها للجزء الثانى من ديوان عبد الرحمن شكرى سنة ١٩١٣

الأهلية منذ سنوات . وتابع باهتمام وتفتح محاضرات بعض أساتذتها المستشرقين كالأستاذ نالينو ، وأضاف هذا الزاد الجديد فى وعيه إلى ذلك الزاد القديم الذى كان يتلقاه من بعض شيوخه الأزهريين الواعين كالشيخ سيد المرصفى. فعرف بذلك أصول منهج الدراسة الأدبية على وجهها الجديد الذى عرفه الأوربيون ، بعد أن قويت معرفته بالمادة الأدبية العربية كما خلفها وتناولها العرب . . وكان طه حسين قد بدأ محاولات فى دراسة الأدب قبل ذلك ، فى مثل تلك المقالات التى كان ينقد بها المنفلوطى فى « نظراته » وجورجى زيدان فى « تأريخه للأدب » . . ولكن طه حسين فى عام ١٩١٤ بالذات قد دخل ميدان الدراسة الأدبية بعمل كبير يعد علامة مميزة على طريق هذه الدراسة ، كما يعد الباكورة الأولى الناضجة فى حقل الدراسات الأدبية المنهجية الحديثة . . وذلك العمل هو « ذكرى أبى العلاء » الذى تقدم به طه حسين إلى الجامعة الأهلية لنيل عالميتها مع لقب دكتور[١] . . وقيمة هذا العمل فى مجال الدراسة الأدبية تتمثل فى أنه رادها إلى المنهج ، أو على الأقل إلى كثير من معالم هذا المنهج ، ويتضح ذلك من عدة جوانب فى هذا العمل الجليل .

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

---

(١) نوقش هذا العمل مناقشة علنية فى ٥ من مايو ١٩١٤ ، ثم طبع فى كتاب فى نفس العام ثم أعيد طبعه سنة ١٩٢٢ وتكرر طبعه بعد ذلك وقد أصبح يحمل اسم « تجديد ذكرى أبى العلاء »

(٢) تجديد ذكرى ابى العلاء ط المعارف سنة ١٩٥١ ص ١٢

ثم يقول بعد ذلك : « فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل فى إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسيه والاجتماعية بل الحال الاقتصادية » (١) .

وأخيراً يقول «تدل المقاله الأولى على أن الحياة العامة فى عصر أبى العلاء لم تكن شيئاً تطمئن إليه النفس أو يرضى به الرجل الحكيم لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق ومن تقسيم ثروة . . وتدل المقاله الثانية على أن الحياة الخاصة لأبى العلاء لم تكن خيراً من الحياة العامة ، فقد مزجت بألوان من المصائب وعثور الجد ، وعلى أن الرجل قد أحسن الدرس وأجاد التعليم ، ورحل إلى مدن مختلفة وأقام فى بيئات متباينة ، وكان له قلب ذكى وأنف حى وبصيرة ثاقبة وذوق سليم . فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت فى تأليف التراث الأدبى لابى العلاء »(٢) .

والكتاب قد قرر من صفحاته الأولى أنه لن يسلم بكل ماذكره المؤرخون وانما سيرفض كثيراً من الروايات التى أحصوها فى كتبهم من غير تثبت ولا تحقيق، وقال فى مقياس الرفض إنه « إذا دل البحث العقلى والاجتماعى على غير ماتدل عليه فإن هذا البحث من غير شك ولا ريب أصدق منها دلالة وأصح طريقاً » (٢) .

والكتاب قد رفض تقسيم تاريخ الأدب إلى عصور تماثل عصور السياسه ، وذلك لعدم التوافق دائماً بين أزدهار السياسة وازدهار الأدب ، وهذا على الرغم من إلحاحه دائماً على ما للسياسه — كغيرها من مؤثرات — من دور فى توجيه الأدب وتلوينه والتأثير فيه .. وقد أيد فكرته فى فساد تبعية التقسيم الأدبى للتقسيم السياسى ، مارآه من أن رجلا كأبى العلاء وأدبا كأدبه قد ارتبط بما سماه أصحاب التقسيم القديم عصر الضعف أو عصر الانحطاط . . ولذا

---

(١) المرجع نفسه ص ١٩١

(٢) تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٠

عاب طه حسين ذاك التقسيم واقترح تقسيما آخر لفترات تاريخ الأدب يقوم على رصد المؤثرات الحقيقية فى مسيرة الأدب ، تلك المؤثرات التى يؤلف مجموعها الحدود الفاصلة الحقيقية بين فترة وفترة أو بين عصر وعصر ، والتى كثيراً ماتخالف فى تحديدها لفترات الأدب وعصوره ماعرف من فترات التاريخ السياسى وحقبه .

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

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

---

(١) المرجع نفسه ص ١٧

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

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

— ٤ —

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

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

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

وفى بعض مقالات أخرى من هذا الكتاب تناول طه حسين — فى جملة ماتناول — موضوع الغزل فى العصر الأموى ، مفسراً ظاهرته مرتبطة بظروف الزمان والمكان والسياسة والاجتماع والاقتصاد والدين فى ذلك الحين . وحين عرض لدراسة شعراء الغزل أنكر الوجود التاريخى لبعضهم مثل مجنون ليلى ، وسلك فيما أثبت وما أنكر مسلكاً أراد له أن يكون منهجياً قائماً على الشك من أجل المعرفة ، فحاول التحرى والتحقيق . ومناقشة الروايات ونقد النصوص وعرض كل شىء على العقل وربطه بطبيعة المجتمع .

وهكذا نجد فى هذا الكتاب تأكيدا لما سبق أن اتجه إليه طه حسين فى

---

(١) لعل طه حسين كان متأثرا بمقالات الكاتب الفرنسي « سانت بيف » « حديث الاثنين »

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

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

---

(١) اقرأ كتابه : مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

شعراء إسلاميين قد نظموه لأغراض مختلفة بعد العصر الجاهلى، وبعض هذه الأغراض سياسى ، وبعضها قبلى ، وبعضها دينى ، و بعضها تعليمى . . وقد اعتمد طه حسين فى هذا الحكم على أمور ، من أهمها أخذه بمذهب «ديكارت» فى الشك ، والتفاته إلى ماقاله من قبله بعض المستشرقين الشاكين أيضاً فى هذا الشعر . ثم مابدا لطه حسين أيضاً من أدله قوت هذا الشك عنده ، وهى أدلة بعضها لغوى وبعضها اجتماعى و بعضها عقلى إنسانى . . فهو يرى أن العرب كانوا فى الجاهلية شعبين كبيرين، لكل منهما لغته — أو لهجته — ، وهذان الشعبان هما عرب الشمال العدنانيون ، وعرب الجنوب القحطانيون . وقد كان من هؤلاء وأولئك شعراء فى الجاهلية ، وهو يرى بناء على ذلك أنه لو كان مابين أيدينا من شعر جاهلياً حقاً ، لوجب أن يكون ممثلا للغتى العرب الرئيسيتين ، أو لهجتيهم الكبيرتين اللتين كانتا — فى رأيه — موجودتين فى الجاهلية . وهو يرى كذلك أن العرب الجاهليين كانت لهم حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والدينية ، والمفروض أن يمثل الشعر هذه الحياة تصويراً واضحاً ، لكن هذا الشعر — كما يرى طه حسين — لم يمثل هذه الحياة ولم يصورها ، بل على العكس من ذلك صور الحياة إسلامية فى كثير من الأحيان . والدكتور طه حسين يرى أيضاً أن الشعر الجاهلى قد نُقل عدة قرون — وإلى عصر التدوين — عن طريق الحفظ والرواية ، حيث الاعتماد على الذاكرة البشرية والمشافهة ، وحافظة البشر لا يمكن الاطمئنان إليها تمام الإطمئنان على النحو الذى قبل به الأقدمون الشعر العربى الجاهلى . كما أن الرواة ليسوا مبرئين من الوضع والانتحال ، بل قد ثبت ذلك على بعضهم بل اعترف به فعلا . .

وقد أشبع الدارسون الغيورون على التراث العربى والفكر الإسلامى آراء طه حسين رداً وتفنيداً، فأثبتوا أن العرب كانوا قد توحدت لغتاهم — أولهجاتهم — فى لغة واحدة فى العصر الذى قيل فيه الشعر الجاهلى ، وأكدوا أن ذلك ثابت

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

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

---

(١) انظر : مصادر الشعر الجاهلى للدكتور ناصر الدين الأسد .

ثلاثة هى : الجنس الذى ينتمى إليه الأديب ، والزمان الذى يعيش فيه ، والمكان الذى يحيا عليه ، وذلك باعتبار هذه العوامل هى التى تشكل الأديب ، وبالتالى تشكل أدبه . ثم قدم طه حسين كذلك تعريفاً بطريقة « برونتيير » الذى يتناول الأدب تناول علماء الحياة من أصحاب « دارون » ويخضعه مثلهم لظاهرة النشوء والارتقاء .

ثم إن طه حسين بعد أن قدم تعريفاته بكل هذه الطرق وأدرجها تحت اسم « المقياس العلمى . عده — مع فائدته — جافاً بعيداً عن طبيعة الأدب ، فلم يرتض هذا المقياس العلمى وحده . كما لم يرض المقياس اللغوى وحده ، واختار للدراسة الأدب مقياساً سماه « المقياس الأدبى » ، وهو مقياس يمتزج فيه العلم بالفن ، بحيث لا ينحصر دارس الأدب فى النظريات الجافة التى تصيب الأدب بالجفاف ، ولا يتقوقع فى اللمحات والانطباعات الفنية الشخصية التى تؤدى بالدرس الأدبى إلى الانحراف . . .

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

والكتاب — قبل ذلك وبعد ذلك — قد أدخل إلى منهج البحث الأدبى روح مذهب « ديكارت » فى الشك من أجل المعرفة واليقين . وقد غالى طه حسين فى حماسته لروح هذا المذهب حماسة جرت عليه كثيراً من المتاعب ، ولكنه صمد وصمدت معه روح المذهب بعد أن زالت عنها عصبية التحمس المندفع الذى شاب تطبيق هذه النظرية مع ناقلها الأول إلى الدرس الأدبى عندنا . .

وأخيراً أضاف طه حسين — فى جملة ماأضاف بكتاب «فى الشعر الجاهلى» — تلك الريادة إلى فكرة دراسة الأدب من خلال تصنيف الأدباء ونتاجهم فى مدارس فنية . وقد عرض طه حسين لذلك عندما تحدث عن مدرسة المجودين للشعر : أوس بن حجر ، وزهير بن أبى سلمى ، وكعب بن زهير والحطيئة . هذا و إن كان عرض طه حسين لفكرة المدرسة الأدبية أو الفنية قد جاء بإجمال يوشك أن يكون مجرد تنبيه . .

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

فهو قد قدم دراسة الشخصية الأدبية فى « ذكرى أبى العلاء » ، كما قدم دراسة الفن الأدبى فى « حديث الأربعاء » . ثم قدم دراسة العصر « فى الشعر الجاهلى » ، كما عنى فى كثير من كتاباته — فى هذه الكتب وغيرها — بدراسة النصوص وتحليلها وتقويمها . . وخلال هذه الأعمال جميعاً ، قد عنى بالمنهج وصفاً وتعريفاً ونقداً واقتراحاً ، كما عنى بالتخطيط للكتب والدراسات على الوجه الذى يمثل الصورة التى يتجلى فيها المنهج ويتضح فى مجال التنفيذ والعـــرض .

— ٥ —

ثم تتابعت أعمال طه حسين فى مجال الدراسة الأدبية . ولكنها كانت — تقريباً — سيرا على نفس الطريق ، وتأكيداً لنفس المنهج . فكتابه « مع المتنبى »

---

(١) عن جهود طه حسين فى تأصيل الدراسات الأدبية اقرأ مقال الدكتور شوقى ضيف فى الهلال عدد فبراير سنة ١٩٦٦

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

كل ذلك بطبيعة الحال مضاف إليه هذا التناول النقدى الذى عرض فيه طه حسين لكثير من الأعمال الأدبية المعاصرة ، على نحو ما نجد فى الجزء الثالث من « حديث الأربعاء » . وهذا التناول النقدى التطبيقى الجزئى ربما كان أقل مايحسب لطه حسين من جهد فى ميدان الدراسات الأدبية التى تألق فيها بأعماله الكلية الشاملة ، لا بلمحاته النقدية الجزئية ، التى كان يتجه فيها وجهه تأثرية توشك أن تكون خالصة .

— ٦ —

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

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

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

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

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

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

---

(١) انظر : مقدمة لدراسة بلاغة العرب للدكتور أحمد ضيف ص ١١٥ وما بعدها ، ١١٨ وما بعدها ، ١٤٣ وما بعدها . والكتاب مطبوع سنة ١٩٢١ وقد ألقيت مادته محاضرات على طلبة الجامعه قبل هذا التاريخ. ثم انظر الادب الجاهلى للدكتور طه حسين ص ٣٩ — ٤٥ والكتاب مطبوع بعد كتاب الدكتور ضيف بسنوات كما أن مادته ألقيت بعد أن ألقى ضيف مادته في الجامعة بسنوات أيضا .

(٢) انظر : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص٨ ومابعدها . ثم أنظر من الادب الجاهلى للدكتور طه حسين ص ٤٥ وما بعدها .

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

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

ولكن المرحوم الأستاذ الدكتور طه حسين ، قد امتاز بجهارة الصوت ، وذيوع الكلمة ، وعظمة الموهبة ، وجاذبية الأسلوب ، كما أتيح له العمل فى ميادين أكثر ولمدة أطول . مما جعله أكثر انتشاراً وأعظم ذيوعاً . هذا كله تأصل منهج الدراسات الأدبية عن طريقه ، سواء فى ذلك تلك الأسس والأفكار التى راد هو الدراسات الأدبية إليها لأول مرة ، أو تلك المبادئ والآراء التى سبقه غيره إليها ، ولكنه هو الذى تبناها وعمل على تثبيتها . . .

وبعد فهل يمكن استنباط منهج طه حسين الذى أصله فى ميدان الدراسات الأدبية ؟ وهل يمكن تجميع أطراف هذا المنهج المفرقة وتقديمها فى صورة محددة ؟ الجواب أن ذلك ليس من السهولة بحيث يدعى هذا المقال القدرة عليه . ولكن مع ذلك يمكن الاقتراب بحذر من هذه المحاولة بمثل هذا التصور الذى يمكن أن نقول معه : « إن منهج طه حسين منهج اجتماعى فى أساسه ، أدبى فى عرضه ، تأثرى فى نزعته ، ديكارتى فى روحه » .

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

شـــوقى

وسياســـة عصره

عاصر شوقى فترتين مختلفتين من تاريخ مصر ، كان لكل منهما طابعها السياسى الخاص ؛ كما كان لشوقى فى كل منهما موقفه المتميز . أما الفترة الأولى ، فهى فترة الاحتلال البريطانى ، التى أعقبت التآمر على الثورة العرابية سنة ١٨٨٢ . وأما الفترة الثانية ، فهى فترة الاستقلال الجزئى ، التى أسلمت إليها الثورة المصرية سنة ١٩١٩ .

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

أما الخلافة فكانت تعتبر مصر — رسمياً — جزءا من الدولة العثمانية ، ترتبط — رغم الحكم الذاتى فيها — بالدولة الأم ، الممثلة لكل الدول الإسلامية فى المنطقة ، التى يعتبر الخليفة — أو السلطان — العثمانى أباها الروحى ورمز وحدتها . وقد كان هناك تعاطف قوى مع هذا الاتجاه فى تلك الفترة ، بخاصة من ذوى النزعة الإسلامية ، وبصفة أخص من ذوى الأصول التركية .

وأما القصر فكان على عرشه فى تلك الفترة التى ظهر فيها شوقى ، الخديوى عباس الثانى ، وقد كان هذا الخديوى فى أول عهده يتظاهر بالوطنية ، ويحاول أن يكسب ثقة الزعماء من أمثال مصطفى كامل . ثم مالبث أن تنكر للوطنيين ، وهادن المستعمرين ، وظهر على حقيقته كصاحب مصلحة من شأن الحركة الوطنية أن تزلزلها ، ومن شأن الاستعمار أن يساندها .

---

* نشر هذا المقال فى مجلة المجلة عدد ديسمبر سنة ١٩٦٨

وأما الإنجليز فقد جاءوا إلى مصر متآمرين مع الخديوى السابق توفيق ، واستطاعوا أن يُصفوا الثورة العرابية ، وأن يجثموا على صدر البلاد مسيرين حاكمها ومعظم شئونها إلى مايحقق مصالحهم كمستعمرين . وكانت لهم مآس فى خنق الحريات والتنكيل بالأحرار ، قد بلغت ذروتها فى حادث دنشواى المشئوم .

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

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

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

أمةُ الترك والعراق وأهلـــوه ولبنان والربى والخيـــامُ
عالم لم يكن لينظم لـــولا أنك السلم وسطه والوئـــام

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

ياقومَ عثمانَ والدنيا مداولةٌ تعاونوا بينكم ياقومَ عثمانـــا
كونوا الجدار الذى يقوى الجدار به فالله قد جعل الإسلام بنيانا

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

وإنى لَطيرُ النيلِ لا طيرَ غيره وما النيل إلا من رياضكَ يُحسبُ
فلا زلت كهف الدين والهادى الذى إلى الله بالزلفى لـــه نتقرب

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

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

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

أعباس هذا آخر العهد بيننـــا ... فلا تخش منا بعد ذلك عتابـــ
أيرضيك فينا أن نكون أذلـــة ... ننال إذا رمنا الحياة عقابا ؟
وأرضيت أعداء البلاد وأهلها ... وأصليتنا بعد الوفاق عذابا

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

أضَرُّ الناسِ ذو تاجٍ تولّى ... فـــا نفع البلاد ولا أفـــاد
وكان على الرعية شرّ راعٍ ... وأشـــأم مالكٍ فى الدهر ساد
فلا هو يُرتَجىَ يوما لنفعٍ ... يعزّ به الرعيـــة والبـــلاد

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

صَغارٌ فى الذهابِ وفى الإيابِ ... أهذا كُلُّ شأنك ياعرابى
عفا عنك الأباعـــدُ والأدانى ... فَمن يعفو عن الوطن المصاب؟

ويقول فى الثانية متهكماً :

أهلا وسهلا بحاميها وفاديها ... ومرحبّاً وسلاما يا عرابيهـــ
وبالكرامة يامن راح يفضحها ... ومقدم الخير يامن جاء يخزيها

ثم يقول فى الثالثة لائماً :

عرابى ، كيف أوفيك الملامـــا جمعْتَ على ملامتك الأناما
فقف بالتل واستمع العظاما فإن لها — كما لهمو — كلاما

وليس من السهل الاقتناع بأن الدافع إلى هذا الهجاء كان حب مصر وكراهية ماترتب على ثورة عرابى من احتلال ، لأن الدافع لو كان ذلك ، لرأينا الشاعر يهجو توفيقاً ، الذى استدعى الإنجليز واستند إلى حرابهم ليحكم مصر قهراً .

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

وواضح أن السر فى هذا الولاء الدائم العميق من شوقى للقصر والخديوى ، هو مانعرف من أصل الشاعر ونشأته واعتباره للخديوى ولى نعمته ، فهو الذى بعث به إلى فرنسا ليتم دراسته ، وهو الذى جعله فى معيته ، واختاره شاعره المفضل .

أما فيما يتصل بالإنجليز ، فقد كان موقف شوقى منهم — فى شعره — يرتبط غالباً بموقف القصر ، باعتباره من كبار موظفيه الذين يؤثرون العافية ،

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

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

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

خطَبْتَ فكنتَ خطبا لا خطيبا ... أضيف إلى مصائبنا الجسامِ
لهجتَ بالاحتلال وما أتاه ... وجُرحك منه لو أحستَ دام
أراعك مقتل من مصر دام ... فقمت تزيد سهما فى السهام

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

لمّا رحلتَ عن البلاد تشهدتْ ... فكأنك الداء العياء رحيلا
أنذرتنا رِقا يدوم وذلة ... تبقى ، وحالا لا ترى تحويلا
أحسبتَ أنّ الله دونك قدرة ... لا يملك التغيير والتبديلا

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

«نيرون» لو أدركتَ حكم «كرومر» لعرفتَ كيف تنفـــذ الأحكام

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

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

السياسى منهم — وقتئذ — بموقف القصر ، أو تبعاً لسيره — حينذاك — فى طريق المصلحة الشخصية . ومن ذلك الشعر المتورط ، قصيدته التى قالها بمناسبة حفل تتويج الملك « إدوارد » السابع سنة ١٩٠٢ ، تلك القصيدة التى يقول فيها عن موكب الملك البريطانى :

إلى موكبٍ لم تُخرج الأرض مثله ولن يتهادى فوقها من يقاربهْ
إذا سار فيه سارت الناس خلفه وشدت مغاوير الملوك ركائبه

ومن ذلك الشعر المتورط كذلك قول شوقى فى قصيدته اللامية التى نظمها بعد عزل الإنجليز لعباس وتوليتهم للسلطان حسين كامل سنة ١٩١٤ ، حيث يتحدث عن الإنجليز على هذا النحو :

حالفاؤنا الأحرار إلا أنهـــم أرق الشعوبِ عواطفا وميولا
لمـــا خلا وجهُ البـــلادِ لسيفهم ساروا سماحاً فى البلاد عدولا

وأخيراً من هذا الشعر المتورط قول شوقى عن الإنجليز فى قصيدته التى قالها بمناسبة ذكرى « شكسبير » سنة ١٩١٦ :

يُستصرخون ويُرجى عزُّ نجدتهم كأنهم عرب فى الدهر عرباءُ
وكان ودهم الصافى ونصرتهم للمسلمين وراعيهم كما شاءوا

وهكذا نرى أن موقف شوقى من الإنجليز كان — فى تلك الفترة — إيجابياً حيناً ، وكان سلبياً أحياناً ، كما كانت تشوبه تقية أن نفعية فى كثير من الأحايين .

بقى لتمثل صورة تلك الفترة من حياة شوقى السياسية أن نعرف موقفه من

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

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

أبكى صباك ولا أعاتب من جنى ... هذا عليه ، كرامة للجانى ! !
يتساءلون : أبالسلال قضيت ، أم ... بالقلب ، أم هل متّ بالسرطان؟
الله يشهد أن موتك بالحجا ... والجد والإقدام والعرفان
إن كان للأخلاق ركن قائم ... فى هذه الدنيا فأنت البانى ! !
هل قام قبلك للمدائن فاتح ... غاز بغير مهند وسنان
يدعو إلى العلم الشريف وعنده ... أن العلوم دعائم العمران

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

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

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

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

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

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

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

فإذا أردنا أن نتعرف على موقف شوقى السياسى ، من خلال شعره فى هذه الفترة الثانية وجدنا مايلى :

فيما يتعلق بالخلافة الغاربة ، راح شوقى يبكيها ويوجه التقريع إلى مصطفى كمال مسدل الستار عليها . ومن ذلك قول الشاعر من حائيته المشهورة :

ضجت عليكِ مآذن ومنابر ... وبكت عليك ممالك ونواحِ
بكت الصلاة ، وتلك فتنة عابث ... بالشرع عربيد القضاء وقاح

أفتى خزعبلة وقال ضلالة وأتى بكفر فى البلاد صراح

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

قم ناج جلّق وانشد رسم من بانوا ... إلخ مشت على الأرض أحداث وأزمان
تغير المسجد المحزون واختلفت ... على المنابر أحرار وعبدان
فلا الأذان أذان فى منابره ... إذا تعالى ، ولا الآذان آذان
ونحن فى الشرق والفصحى بنو رحم ... ونحن فى الجرح والآلام إخوان

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

نصحتُ ونحن مختلفون دارا ... ولكن كلنا فى الهم شرقُ
ويجمعنا إذا اختلفت بلاد ... بيان غير مختلف ونطق
وللأوطان فى دم كل حر ... يد سلفت ودين مستحق
وللحرية الحمراء باب ... بكل يد مضرجة يدق

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

الحرية فى مصر ، ومعاناة إخوته من أجلها فى سوريا ، وموضحاً أن الطريق الوحيد للنصر هو طريق الدم . وفى تلك القصيدة يقول شوقى :

سلوا الحرية الحمـــراء عنا وعنكم : هل أذاقتنا الوصالا
وهل نلنا كلانا اليوم إلا عراقيب المواعـــد والمطـــالا
عرفتم مهرها فمهرتموهـــــا دما صيغ السباسب والدغالا

وقريب من هذا يصنع شوقى فى مؤازرة لبنان . وفى مناصرة ليبيا ، مدركاً بوعى سليم مايشد هذه البلاد جميعاً من روابط الدين واللغة والتاريخ وشتى مقومات الأمة الواحدة . . وبناء على هذا الوعى السليم لا يكاد يترك شوقى مناسبة عربية أو إسلامية دون أن يسهم فيها بشعره الإسلامى العربى ، مبشراً بمة إسلامية قوية واحدة ، وقومية عربية فتيه منتصرة . . وهذا أول مايلاحظ على شوقى وموقفه السياسى فى هذه الفترة الثانية ، حيث يترك تمجيد الخلافة ودولتها تركيا ، أو حيث يقلل من ذلك تقليلاً واضحاً ، ليحل محل ذلك الإكثار من تمجيد الدول الإسلامية ومؤازرة نضالها ، وليشيد بالعروبة والعرب والكفاح الذى يخوضه الشعب العربى من أجل حريته وكرامته ، مع التأكيد على أخوة تلك الشعوب واتحاد بنيها ، الذين يجمعهم اللسان ، ويضمهم الشرق ، ويوحد بينهم الماضى والحاضر والمصير .

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

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

وأما موقف شوقى من الإنجليز ، فقد كان فى هذه الفترة واضح الإيجابية والنضالية ، بعيداً عما عرف عنه فى الفترة السابقة من التشكل بموقف القصر ، أوالسير فى طريق التقية أوالنفعية . فنحن نراه فى مناسبات كثيرة يندد بالاستعمار المقنّع ، الذى توارى خلفه الإنجليز فى هذه الفترة وسموه الاستقلال ، وهو يشكك فى مشروعاتهم وتصريحاتهم ويحذر المواطنين والزعماء من نياتهم وألاعيبهم . ففى سنة١٩٢٢ يقول شوقى من قصيدة له عن تصريح ٢٨ فبراير المشهور ، معتبراً هذا التصريح قيداً استعمارياً مختلف الشكل عما قبله من قيود :

ربحتْ من التصريح أن قيودها ... قد صرن من ذهب وكن حديدا
يا فتية النيل السعيد خذوا المدى ... واستأنفوا نفَس الجهاد مديدا

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

أتعلم أنهم صلفوا وتاهـــوا ... وصدوا الباب عنا موصدينا
ولو كنا نجر هناك سيفـــــا ... وجدنا عندهم عطفا ولينـــا

وفى سنة ١٩٢٤ نجد شوقى يتحدث عن الجلاء ، أثناء تمجيده للوطنيين الذين كانوا قد اتهموا باغتيال الإنجليز فيما سمى بالمؤامرة الكبرى . ومن هذا الحديث قول الشاعر :

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة لم يطلبوا أجر الجهاد شهيدا
والله مادون الجلاء ويومه يوما تسميه الكنانة عيدا

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

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

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

احتل حصنَ الحق غير جنوده وتكالبت أيد على المفتاح
ضجت على أبطاله ثكناته واستوحشت لكماتها السزاح
هجرت أرائكه وعطل عوده وخلا من الغادين والرواح
وعلاه نسج العنكبوت فزاده كالغار من شرف وسمت صلاح

وفى سنة ١٩٢٦ ، حين يعود البرلمان ، يقول شوقى من قصيدة أخرى عن هذا السد المنيع الذى يحمى الحريات ويؤكد أرادة الشعب :

بنيان آباء مشوا بسلاحهم وبنين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المضرج حائط ومن المشانق والسجون جدار

وما يفعله شوقى فى التغنى بالبرلمان ، يفعله فى التغنى بالدستور ، فحين تفوز مصر بدستورها المضطهد يقول شوقى من إحدى قصائده ، مقسما به كشىء مقدس :

وبالدستور ، وهو لنا حياة نرى فيه السلامة والفلاحـــا
اخذناه على المهج الغوالى ولم نأخذه نيلا واستباحـــــا
بنينا فيه من دمع رواقـــا ومن دم كل نابتة جناحـــا

ويصل من تغنيه بالدستور إلى أن يجعله غاية النعم التى يهون من أجلها كل ما كان من نضال ، ويُغفر بسببها للدهر كل ذنب . ومن ذلك قوله :

إذا سَلِمَ الدستور هان الذى مضى وهان من الأحداث ما كان آتيا
ألا كل ذنب لليالى لأجلـــه سدلنا عليه صفحنا والتناسيا

وهكذا نلاحظ الملاحظة المسعدة الثانية فى موقف شوقى السياسى ، وهى عدم خضوع موقفه لموقف القصر . فليس من شك فى أن القصر كان يهادن الاستعمار ، ولا يحب مهاجمته ، وليس من شك أيضاً فى أن القصر كان مقاوماً لفكرة الدستور والبرلمان والحكم الوطنى . ولكن شوقى رغم مجاملاته التقليدية الشعرية للقصر ، كان لا يهادن الإنجليز أولا ، كما كان يشيد بالدستور والبرلمان والحكم الوطنى ثانياً .

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

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

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

إلامَ الخُلفُ بينكمُ إلا ما ... وهذى الضجة الكبرى علاما
وفيم يكيد بعضكمُ لبعضٍ ... وتبدون العداوة والخصامـــا
ولينا الأمر حزبا بعد حزب ... فلم نلك مصلحين ولا كراما

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

التامت الأحزابُ بعد تصدع ... وتصافت الأقلام بعد تلاحِ
سُحبتْ على الأحقاد أذيال الهوى ... ومشى على الضغن الوداد الماحى
وجرت أحاديث العتاب كأنها ... سمر على الأوتار والأقداح
ترمى بطرفك فى المجامع لا ترى ... غير التعانق واشتباك الـراح

وبناء على هذا الموقف المحايد ، كان شوقى يرتبط بعلاقات ود مع معظم رجال الأحزاب المختلفة . وكان يجاملهم فى المناسبات بشعره مهنئاً ومعزياً ، كما كان يشيّع كبارهم راثيا ، مهما اختلفت أحزابهم وتعددت مذاهبهم . فهو يهنىء سعداً بالنجاة من الاغتيال ، كما يهنىء لطفى السيد بترجمة كتاب الأخلاق لأرسطو . ثم هو قد كان صهراً لعبد الحليم العلايلى الذى كان سكرتيراً لحزب الأحرار ، كما كان صديقاً لعبد الخالق ثروت ومحمد حسين هيكل ، على حين كان صديقاً — فى الوقت نفسه — لكثيرين من رجال الوفد والحزب الوطنى . والقارئ لمراثى شوقى يدرك هذه الصلات المتشعبة المحايدة التى كانت تربط الشاعر بجل الزعماء ورجال السياسة على اختلاف أحزابهم وتعدد اتجاهاتهم .

وهكذا يمكن أن يقال : إن الطابع الغالب على موقف شوقى السياسى فى هذه الفترة الثانية ، هو الطابع الحر الجرئ الإيجابى المناضل ، الذى أدرك به الشاعر مافاته فى الفترة السابقة ، أو كفر به عن سيئاته السالفة . « إن الحسنات يذهبن السيئات ، ذلك ذكرى للذاكرين » .

إبراهيم ناجى

ومكانة فنه ، وملامحه

— ١ —

لكى نحدد مكانة فن ناجى من تراثنا الشعرى ينبغى أن نلتفت إلى الوراء قليلا، لنتتبع الشعر العربى فى تطوره مع عصرنا الحديث ؛ حتى نصل إلى المدرسة التى ينتمى إليها فن ناجى . وهى مدرسة كان ظهورها نتيجة لعوامل كثيرة . بعضها يرجع إلى ماتقدم تلك المدرسة من مدارس ، وبعضها يرد إلى طبيعة من أسهموا فى تأسيس هذه المدرسة وماأحاط بهم من مؤثرات .

وحسبنا فى لفتنا إلى الوراء أن نقف بأبصارنا عند العصرين المملوكى والتركى، لنرى الشعر العربى قد كاد يلفظ آخر أنفاسه ، ويصبح أجداثا تكفنها أردية زاهية أو باهته من المحسنات ، قد تبارى فى نسجها قوم غشّى قرائحهم ظلام العصر ، وأنضب مواهبهم الانقطاع عن الماضى وبدد طاقاتهم الكلف بالتلاعب .

ثم كانت فترة الصحو فى أواخر القرن الماضى ، ومعها فتحت عيون أمتنا العربية على سنى فجرها الجديد ؛ المؤذن يصبح مشرق بغمر كل آفاقها : فى السياسة والثقافة والفن . . وهبّ فى تلك الفترة شاعر موهوب ، راح يبعث شعرنا العربى ويرد إليه الحياة . ذلكم هو الشاعر الثائر « محمود البارودى » فقد نفر مما كان يلهو به سابقوه ومعاصره من أجداث شعر مكفن فى المطرزات . وأكب على الرائع من الشعر القديم يقرأه ويتمثله ، ثم ينسج على منواله . فأنتج شعراً أشبه بالتراث العربى فى عصور الازدهار أيام بنى أميه وبنى العباس ،

---

* نشر هذا البحث في صدر ديوان ناجى سنة ١٩٦١

وأطلع الناس على شعر حديث قديم ، حديث فى زمانه ومناسباته وتجاربه ، قديم فى أصالته وروحه وديباجته . وكان هذا الشعر — رغم تلك العناصر القديمة فيه — حيا مشرقا ، قد أعادت نماذجه إلى الشعر روحه وجماله معاً . فكانت حركة البارودى حركة بعث حقيقى لشعرنا العربى ، وكان البارودى نافخ صور هذا البعث المجيد الرائع .

ومالبثت تلك الحركة أن تحولت إلى مدرسة ، بفضل جهود خصبة وإنتاج رفيع . وتلك المدرسة هى « المدرسة المحافظة البيانية » التى كان على رأسها أمير الشعراء أحمد شوقى ، والتى كان من عمدها حافظ وعبد المطلب ومحرم والجارم والأسمر والجندى وغنيم وغيرهم .

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

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

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

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

ومن خلال الصراع بين المدرستين السابقتين : المدرسة المحافظة البيانية

التى وضع أسسها البارودى وتزعمها شوقى ، والمدرسة التجديديةالذهنية التى دعا إليها مطران ودعمها وصار على قمتها العقاد — من خلال الصراع بين هاتين المدرستين ، انبثقت مدرسة ثالثة ، كان نواتها طائفة من شباب الشعراء أفادوا من كل من المدرستين فأخذوا مايلائمهم من كل ، أخذوا من المدرسة الأولى: الروح الفنى الشفاف ، والصياغة البيانية المشرقة ، والموسيقى الشعرية المؤثرة ، ثم أخذوا من المدرسة الثانية: الاعتماد على التجربة الحية ، وتوسيع النظرة الشعرية وإيثار الوحدة العضوية ، والميل إلى التعبير بالصور الفنية . كذلك أخذوا من تلك المدرسة الثانية ، النهل من المناهل الغربية بعامة ، والإفادة من المدرسة « الرومانتيكية » بخاصة .

وكانت جماعة « أبولّو » أهم مراكز هؤلاء الشعراء الجدد . وكان مع تأليف تلك الجماعة تكوّن مدرستهم ، وهى المدرسة « الرومانتيكية الغنائية » التى كان من دعائمها : محمد عبد المعطى الهمشرى ، وعلى محمود طه ، وأحمد زكى أبو شادى ، وصالح جودت ، ومحمود حسن إسماعيل . وإذا أمكن أن يعتبر أحمد زكى أبو شادى داعية تلك المدرسة ، فليس من شك فى أن إبراهيم ناجى كان من أهم عمدها وأرفع هاماتها . فشعر ناجى يمثل تلك المدرسة « الرومانتيكية الغنائية » أروع تمثيل ، « وناجى » يتألق بين شعراء تلك المدرسة كما يشمخ العقاد بين شعراء المدرسة « التجديدية الذهنية » وكما يضىء شوقى بين شعراء المدرسة « المحافظة البيانية » .

— ٢ —

ومن الواضح أن طبيعة ناجى ونشأته وظروف حياته قد ساعدت جميعاً على دفعه إلى هذا الاتجاه « رومانتيكى الغنائى » حتى السبق فيه غيره . أما

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

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

— ٣ —

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

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

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

وعاطفة ناجى فيما يصوغ من شعر عاطفة صادقة أولا ، لأنه قد عاش التجارب التى عبر عنها ، ثم هى عاطفة مشبوبة ثانياً ، لأنه قد أحس تجاربه بكل كيانه . وأخيراً هى عاطفة إنسانية سمحة ، لا تعرف الحقد ولا الكراهية ولا الأنانية ، و إنما تتعلق بالمحبة ، وتميل إلى التسامح ، وتجنح إلى التماس الأعذار حتى للمخطئين . ويغلب أن تبدو عاطفة ناجى مغلفة بضباب الأسى ، ندية بآثار الدموع ، لأن الرجل كان فى أعماقه جحيم أسى مكتم ، ونبع بكاء حبيس ، وذلك لكثرة ماقاسى ولطول ماعانى . . ورغم كل ماقاسى ناجى وعانى نسمعه يقول لمعذبه :

ياحبيبى كل شىء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساءْ
ربما تجمعنا أقدارنـــا ذات يوم بعد ماعز اللقاء
فإذا أنكـر خل خلـه وتلاقينا لقاء الغربـاء
ومضى كل إلى غايتـه لا تقل شئنا وقل لى الحظ شاء

وأفكار ناجى عميقة فى غير تفلسف ، وهو يستوحيها من تجاربه الكثيرة وخبراته العديد وثقافته الواسعة ، ثم هو يصوغها فى صور بيانية أخاذه ، فلا يُحَسُّ معها هذا الطابع الذهنى الجاف ، وإنما ، يحَسُّ هذا الطابع الغنائى الرقيق ، حتى لوحاول الشاعر أن يتفلسف فى مثل قوله :

سِبَّانِ ماأجهل أو أعلمُ من غامض الليل ولغز النهارْ
سيستمر المسرح الأعظمُ روايةً طالت وأين الستار

* * *

عَييتُ بالدنيا وأسرارِها وما احتيالى فى صَموتُ الرمالْ؟
أنشُدُ فى رائع أنوارها رشداً فما أغنم إلا الضلال

* * *

أغمضتُ عينى دونها خائفا مبتغيا لى رحمة فى الظلامْ
فصاح بى صائحُها هاتفا كأنما يوقظنى من منام

* * *

أنت امرؤ ترزح تحت الضنى لم يُبق منك الدهر إلا عنادْ
وكل ماتبصره من سنا يهزأ بالجذوة خلف الرماد

* * *

انظر إلى شتى معانى الجمالْ منبثةً فى الأرض أو فى السماءْ
ألا ترى فى كل هذا الجلال غير نذير طالع بالفناء

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

ياريا حا ليس يَهْدَا عصفُها تَنضب الزيتُ ومصباحى انطفا

وإذا أراد تصوير عذاب محبوبه له قال :

كم تقلبت على خنجـــره لا الهوى مال ولا ايلحفن غنما

وإذا أراد الحديث عن الغد ومافيه من مجهول ومطال فى تحقيق الوعود قال :

إن غداً هُوَّةٌ لناظـره تكاد فيها الظنون ترتعـــدُ
أطِلُّ فِي عمقها أسائلهـا : أفيك أخفى خياله الأبـــد؟!

وإذا أراد وصف لهفته حين يبصر الحبيبة قادمة قال :

قَدَمٌ تخطو وقلبى مُشْبِـــهٌ موجةً تخطو إلى شاطئهـــا

وإذا أراد رسم عينى تلك الحبيبة قال :

بالَلْغَدِ يرين فى عينيك إذ لمعا بالشوق يومض خلف الماءمضطرما
كأننى ناظر بحراً وعاصفة وزورقاً بالغد المجهول مرتطما

وإذا أراد تصوير دموع الحبيبة وهى تنحدر على خدها قال :

وما راع قلبى منك إلا فراشة من الدمْع حامت فوق عرش من الوردِ
مجنحة صيغت من النور والندى ترف على روض وتهفو إلى وردِ
بها مثل مابى ياحبيبى وسيدى من الشجن القتال والظمأ المُردى

واذا أراد تسجيل يد محبوبته عليه وإنقاذها له قال :

ويـــد تمتد نحوى كيـــــد من خلال الموج مدت لغريق

وإذا أراد تصوير انتظاره لمحبوبته قال :

وحنينى لك يكون أعظمى والثوانى جمرات فى دمـــى
وأنا مرتقب فى موضعـــى أرهف السمع لوقـــع القـــدم

وإذا أراد تجسيم حالة الإحساس بالرغبة الجـ ـدية قال :

ومن الشوق رسول بيننـــــا ونديم قـــدم الكأس لنـــا
وسقانا فانتفضنا لحظـــــة لغبار آدمـــى مستـــــــا

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

لى نحو اللهب الذاكى به لفتة العود إذا صار وقودا

وإذا أراد التعبير عن ركود الشيخوخة وانطفاء المشاعر معها قال :

وَهَـبِ الطائرَ عن عشك طارا جَفَّتْ الغدرانُ والثلج أغارا
هذه الدنيا قلوب جمـــدت خبت الشعلةُ والجمر توارى

* * *

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

الجديد قوله فى حبيبته :

أين من عينى حبيب ساحرٌ فيه نُبل وجلال وحيـــاءْ
واثق الخطوة يمشى ملكـــا ظالم الحسن شهى الكبرياء
عَبقُ السحرِ كأنفاس الربـّا ساهم الطرف كأحلام المساء
مشرق الطلعة فى منطقـــه لغة النور وتعبير السمـــاء

وشعر ناجى مفعم بتلك الأوصاف الجديدة أو القائمة على طبيعة العلاقة بين الحواس، تلك العلاقة التى تسمح بتقارض الأوصاف فكثيراً ماترى فى شعر ناجى مثل : الطعنة المجنونة ، والليل الضرير ، والسراب الخئون ، واللانهاية الخرساء ، والأمانى البيض ، والهوى المجروح ، والمغرب الباكى ، والخصْر الجائع .

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

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

نُعطى ونأخذ فى الحديث ومقلتى مسحورة بجمالك الوضـــاءِ

وقوله :

وانتحينا معا مكانا قصيـــا نتهادى الحديث أخـــذاً وردا

وناجى كباقى الشعراء الغنائيين مولع بالبحور الهادئة الموسيقى ، المهموسة

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

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

أيــن شــط الــرجــاءْ باعبــــاب الهمــــومْ
ليــلــــتى أنــــواءْ ونهــــارى غيــــومْ

ويمثل هذا الاستخدام لبعض أوزان الموشحات فى القصائد ، التفاتاً

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

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

obeikandl.com

محمود حسن إسماعيل

وسمات شعره حتى « قاب قوسين »

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

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

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

---

* نشر هذا المقال فى مجلة الشعر ، عدد يونية سنة ١٩٦٥ .

إسماعيل . وتلك الأسس هى :

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

ثانياً : تجسيد المعانى ثم منحها صفات الأحياء فى كثير من الأحيان . فكثيراً مانرى فى هذا الديوان : « الرق المصلوب » و « الندم المسعور » و « التوبة الموعودة » و « القلق المسهد » ، وكثيراً مايطالعنا « القدر يشهق » و « الغيب يعول » و « الأمس يتمى » و « الزمان يحدودب » . هذا إلى « تلفع الشاعر بسره » و « تناثر شظايا ندمه » ، وما إلى ذلك من تجسيدات للمعانى ، تصل فى أكثر الأحيان إلى بث الحياة فيها ومعاملتها ككائنات حية .

ثالثاً : تجريد المحسوسات ، وتحويلها إلى معان . فنحن نرى الشاعر فى بعض الأحيان يعامل الشىء المجسم كأنه معنى مجرد ، ويقدم المحسوس بعيدا عن الحس ، بعد أن يحيله إلى مدرك عقلى فحسب . ومن ذلك على سبيل المثال ، مانراه فى الديوان من أن « النهر خُلْد » و « الموج ذكرى » و « الأغصان أحلام » .

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

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

خامساً: الاعتماد فى التعبير — إلى حد كبير — على الصورة المركبة ، التى تستطرد فى بعض الأحيان، ويغلفها التهويم . ورغم أن التركيب والاستطراد والتهويم ، مما يسبب غموض الصور فى بعض شعر محمود حسن إسماعيل ، فمن الحق أن يقال : إن هذه الخصائص كثيراً ماتمنح الصورة فى شعره حيوية وحركة ، ثم تمدها بفطرية كفطرية الغابة المهيبة ، أو غزارة كغزارة النبع الجياش ، أو غموض لذيذ كغموض المعبد المقدس . . ومن الحق أيضاً أن يقال : إن كثيراً من الصور فى شعر محمود حسن إسماعيل ، تأتى متآزرة محققة وظيفتها فى البناء الشعرى . ومن تلك الصور فى « قاب قوسين » ماعبر به الشاعر عن فلسطين حين قال عن مآذنها :

ولاحت مآذنها فى الظلام وقد أذهلتها عوادى الغير
سواعد مشلولة فى الفضاء تجمد فيها دعاء البشر
تمد إلى الله راحاتها وتزأر فى صمتها المستمر

سادساً : الاهتمام كثيراً بخلق الجو المصرى ، الذى يمثل الدين أعبق عطوره ، والذى تمتزج خلاله الموروثات الفرعونية، والطقوس القبطية ، والشعائر الإسلامية . وبالقدرة الفائقة على خلق هذا الجو ، يعتبر محمود حسن إسماعيل أبرع شاعر مصرى يفوح من شعره عطر الأجواء المصرية العريقة ، ويقدم فنه ملامح الحياة على ضفاف النيل كما تتجلى بخاصة فى صعيد مصر ، حيث المعابد الفرعونية تجاور الكنائس القبطية والمساجد المسلمة ، وحيث تمتزج بقايا ترانيم الكهان بأصداء الأجراس وتكبيرات المآذن ، وحيث يشكل النفوس كبرياء

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

بالله ياكاهنة الحب أعيدى أرغنى
إبريل دير العاشقين من قديم الزمـــن
سمعته يتلو المزامير ، فهـــل يسمعـــنى ؟

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

كهان منف على أجراسه انتبهوا من الزوال ، وذابوا قبل سكتته
ومد خوفو من الناووس نظرته وعاد للأبد الغافى بدهشتـــه
وخيل رمسيس من خلف البلى صهلت وحن برجاسها شوقا لساحته

وإذا تحدث عن النهر الخالد وصفه قائلاً :

خشوع وتسبيح وطهر كأنه بكف الليالى أو بكفى مصحف

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

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

سابعاً : استخدام معجم شعرى يوشك أن يكون خاصاً، وهو معجم تصب فيه روافد عديدة ، أهمها : الألفاظ التى تصور الجو المصرى الصعيدى الدينى ، بكل موروثاته الفرعونية والقبطية والإسلامية ، كالمعبد والدير ، والمسجد والمصلى ، والمحراب والمئذنة ، والعابد والراهب ، والناسك والخاشع ، والمسوح والزنار ، والصلاة والسجدة ، والناووس واللحد ، والجنازة والقبر ، والغدير والنبع ، والريح والإعصار ، والربيع والخريف ، والفجر والشروق ، والزوال والمغيب ، والشعاع والظل ، والحقل والروض ، والنخل والدوح ، والزهر والعطر ، والفراش والنحل ، والشدى والعبير . . وأخيراً الألفاظ التى ترتبط بالغناء والموسيقى ، كالشدو واللحن ، والنشيد والنغم ، وكالوتر والرباب ، والقيثار والناى ، والمزهر والعود ، والشبابة والمزمار .

ومما يتصل بالمعجم الشعرى لمحمود حسن إسماعيل ، إيثاره لطائفة من أفعال الأصوات ، وتطويعه لها رغم أنها قليلة الاستعمال فى الشعر على وجه العموم . ومن تلك الأفعال مانرى فى « قاب قوسين » من مثل : جمجم ، وزمزم ، وغمغم ، وهمهم ، وتهته ، وهسهس . وقد برع الشاعر فى استخدام أمثال هذه الأفعال والإفادة مما بها من إيحاءات تساعد على خلق الجو .

والحق أن تاريخنا الأدبى سيذكر دائماً لمحمود حسن إسماعيل أنه أغنى لغتنا الشعرية الحديثة ، حين أمدها بهذا المعجم الشعرى الذى أشرنا إلى بعض روافده ، والذى بدأ أول الأمر خاصاً على قلم الشاعر ، ثم شاع على أقلام كثيرين ممن أعجبوا به .

أما التطور اليسير الذى بدا فى أسلوب هذا الديوان، والذى كنا نرجوا أن يتضح أكثر ، فيلمح فى ابتعاد الصور عن الكثافة بعض الشىء ، كما يلمح فى لعب « النور » فى كثير من الصور أهم الأدوار ، حتى لقد شغل مساحات هائلة من صور الديوان ومن معجمه الشعرى، « فالنور زاد »، و « النور قد أورق » ، و « النور ظمآن » ، و « النور يزدحم على باب بلقيس » ، و « الضوء ينوح » ، و « الضياء مبحوح الصوت » ، ثم « الدرب ينبوع شعاع » . و السماء تسكب النور للحائرين » ، و « النفس تسمع أصداء النور » ، و « الفجر يغسل بالضياء مالوثته أيدى العصاة » . . وهكذا يمكن أن يقال : إن أسلوب محمود حسن إسماعيل فى هذا الديوان بدأ يتطور فى طريقة تصويره ، حيث ابتعد إلى حد ما عن الكثافة والضبابية والإحالة التى عرفت فى بعض أعماله السابقة ، كما أن طريقة تلوينه للصور غايرت بعض المغايرة ماعرف عنه من قبل . وأن معجمه الشعرى بدأت تسيطر عليه كلمات النور ومايتصل به .

ثم شىء آخر يمكن أن يلمح على أسلوب محمود حسن إسماعيل فى «قاب قوسين » ، وهو الالتفات أحياناً إلى استعمالات شعبية فى التصوير والتعبير . ومن تلك الاستعمالات قوله فى المستغل الماهر فى الاستغلال : « إنه يسرق كحل العين» ، وقوله عن العالة الذى يعيش على جهد غيره : « إنه يلعق أكتاف الآخرين » . ثم استخدامه لكلمات « البرجاس » ونحوها . .

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

بين الطين والنور ، وتطلعها إلى الحق والتصاقها بالإثم ، واعتزازها بالحرية والاختيار ، وتعللها بالقيود والجبر . . والشاعر فى ذلك كله لا يلجأ إلى الميتافيزيقا ليلقى أعباءه ويطوح مسئوليته ، أو ليريح نفسه ويلوذ بالسلبية ، وإنما هو يتخذ من التجارب الميتافيزيقية مجالاً لإبراز صراع يعمق الإحساس بقضايا من أجل خير الإنسان وحريته ، ومن أجل تشييد عالمه الأفضل .

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

لستِ فى فأنا لحن على كل رباب ... كافر الأمس تقىُّ الغدِ مقطوع الإيابِ
فجرته راحة تمتد من أفق جديـــدِ ... وسقته خمرة النسيان للماضى العنيد

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

زادكِ النورُ ، وفى دربك ينبوع الشعـــاعِ
فانفذى فالسر إن سرت على قيـــد ذراع
واصرعى اللج ولو أقبلتِ من غير شـــــراع
واركبى الإعصار والإصرار فى وجه القـــلاع
إنما الخائف عند الزحف محتوم الضياع

وحين يحس الشاعر أن نفسه تريد — فى بعض نزواتها — أن تلتصق بذكريات الماضى الذليل ، يبرأ منها ، بل ينفصل عنها ويقول :

عانقى الماضى كما شئت وذوبى فى يديهِ
واجرعى الظلمة من كفيه وانسابى إليـــه

إرجعى أنت فإنى للسفوح الخضر سائـــر
لصباح ليس فيه نظرة من جفن صاغـــــر

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

ليس فيه آكل من لقمة بنت سفاحِ
ولُدت مرجومة الأنساب من غير كفـــاح
ليس فيه جائر يمتص أيام الضعيفِ
رشفة راقصة الحور على نعش الرغيـــف
ليس فيه قابع فى ذاته يعبد ذاتـــــه
لا يحب النور إلا إن سقى النور حياتـــــه
لا يحب العطر إلا إن رمى البستان زهـــره
وتلاشى فوق كفيه فلا ينفح غـــيره
ليس فيه من ضباب الكره والأحقـــاد ذره
كل مافيه صبابات وحب ومســـــــره
كل مافيه أنا ، أنت ، لكل الناس نمضى
قبسا من بعضه النور إلى راحات بعـــض

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

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

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

على أنه إلى جانب تلك القصائد التى تمثل من ناحية المضمون مرحلة جديدة فى شعر محمود حسن إسماعيل ، توجد فى الديوان قصائد قليلة أخرى ، سارت فى نفس الدرب الذى سلكه بعض شعر الشاعر فى مراحله السابقة . ومن هنا اشتملت تلك القصائد على مايؤخذ على محمود حسن إسماعيل أحياناً فى بعض أدائه الشعرى ، كالتعميم والتجريد والتهويم وعدم استخدام الصور استخداماً بنائياً نامياً .

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

التعابير الشعبية التى لا ترفضها الفصحى ، والتى تشتمل على طاقات شعورية وألوان محلية غنية .

وبعد . فليس الشاعر محمود حسن إسماعيل وإنتاجه الخصب ، بالذى يمكن أن يحاط بجوانبه الفنية فى مقال . فأرجوا أن تكون هذه الصفحات تحية للشاعر الذى أجله ، ولديوانه الجديد ، الذى أعتز به كما اعتززت بأشقائه السابقين . . كما أرجو أن تكون ملاحظاتى فيما لا يوافقنى عليه الشاعر ، مجرد اختلاف فى الرأى ، لا يفسد قضية الود .

obeikandl.com

نجيـــب محفوظ

وروافد فنه ومراحل انتاجه

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

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

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

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

---

* نشر هذا المقال في مجلة الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٧٢

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

لقد أسهم نجيب محفوظ فى تأصيل الأدب القصصى فى لغتنا ، وكان أقدر من تسلم الراية من يد جيل الرواد ، فساربها متقدماً متقدماً الجيل الثانى ، جيل الأعلام المؤصلين ، وظل أكثر من ثلث قرن يكتب مبدعاً فى هذا الفن الجديد ، الذى لم يكن له عمر يذكر قبل عهد نجيب وجيله العظيم . واستطاع هذا الفنان المقتدر الخصب أن يقدم نحو عشرين رواية طويلة ، ومئات من القصص القصيرة ، مضافاً إليها ما اتجه إليه أخيراً من الحواريات والمسرحيات .

ونجيب فى هذا النتاج الغزير الأصيل المنوع ، يعكس دائماً فكراً واعياً فى إطار من الفن العالى . وهو فى فكره وفنه متأثر بمجموعة من المؤثرات التى صاغت شخصيته وشكلت طريقته ، وأمدت بالألوان ريشته .

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

ولد نجيب محفوظ عبد العزيز السبيلجى بالقاهرة فى أسرة متوسطة سنة ١٩١٢ وكان ميلاده ونشأته بأعرق أحياء القاهرة الوطنية وأكثرها شعبية ، بين الدباسية والجمالية .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

١ — تاريخ مصر بكل ماللماضيها من عراقة وإشراق ، وما لحاضرها من نضال وصبر ومعارك تثير الإشفاق .

٢ — سياسة مصر بكل ما يصطرع فيها من مبادئ ، وبكل مايصطدم بها من نزعات ، من لدن ثورة ١٩ وحزب الوفد ، إلى ثورة ٥٢ والاتحاد الاشتراكى .

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

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

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

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

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

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

أما نزعته النفسية والميتافيزيقية فقد كانت من ثمار دراسته فى كلية الآداب أولاً ، ثم من قراءاته لألوان من الأدب الغربى الذى عنى بمثل تلك القضايا النفسية والميتافيزيقية ثانياً ، وأخيراً من تأملاته هو وتجاربه فى الحياة والوجود والناس والكون ثالثاً .

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

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

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

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

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

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

ويدخل فى النتاج الممثل لتلك الرحلة كثير من قصص نجيب محفوظ القصيرة التى ضمتها مجموعتاه : « خمارة القط الأسود » و « تحت المظلة » التى تحوى عدداً من المسرحيات القصيرة والحواريات التى تمثل أيضاً هذه المرحلة .

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

ويجب أن نلاحظ هنا ماسبق أن أشرنا إليه من قبل ، وهو تداخل الموضوعات فى النسيج القصصى عند نجيب محفوظ ، فليس هناك موضوع تاريخى خالص ،

ولا موضوع سياسى أو اجتماعى فحسب ، ولا موضوع ميتافيزيقى أو نفسى منفرد . فى جل أعمال نجيب محفوظ تقريباً تمتزج هذه الموضوعات وتتداخل هذه الدوائر ، حتى لنرى فى رواياته التاريخية المبكرة جوا سياسياً قومياً معاصراً، حيث يحاول نجيب محفوظ أن يستخدم التاريخ القديم فى توجيه سياسة العصر الحديث ، وحيث يلمح من خلاله — بل يكاد يصرح — بآراء وأفكار هى فى صميم السياسة المصرية المعاصرة .

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

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

أما المرحلة الثانية ، وهى المرحلة الاجتماعيةالسياسية ، فقد كانت فى

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

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

وأما المرحلة الثالثة ، فقد كانت ذات نزعة رمزية . ترك فيها الفنان الواقعية والتعبيرية بكل مالهما من منطق مباشر وغير مباشر ، وبكل مافيها من وضوح جلى وخفى ولجأ إلى طريقة الرمز ولف الأفكار فى أردية كثيفة وإلباسها أقنعة ساترة ، تاركاً لذكاء القارئ أن يفهم مايشاء ويستخرج مايريد ، وأحياناً مورطه فى الحيرة والتخبط والتخليط .

وربما لم يكن اللجوء إلى هذا الطريقة تطوراً فنياً لكاتبنا العظيم ، بقدر ماكان تحايلاً فنياً فرضته بعض الظروف التى أراد فيها الفنان أن يقول كلمته بأية طريقة ليؤدى رسالته ويريح ضميره . . وفى يقينى أن هذه الطريقة غريبة على طبيعة نجيب محفوظ الجلية النقية ، التى ترتبط جذورها بتلك البيئات الشعبية المصرية الأصلية ، التى تحب الصراحة وتؤثر النور وتعيش حياتها اليومية فى الواقع بكل أفراحه وأتراحه ، وبكل آلامه وآماله . . . ومن هنا أتوقع أن تكون مرحلة الرمزية مرحلة مؤقته بتلك الظروف الخاصة التى فرضتها ،

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

---

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

١ — « ثلاثية نجيب محفوظ » للأب « جوميه » ، ترجمة الدكتور نظمي لوقا .

٢ — « المنتمي » لغالي شكري .

٣ — سلسلة المقالات التي كتبها أحمد عباس صالح ونشرها في جريدة الشعب سنة ١٩٥٩

٤ — الحديث الذي نشرته مجلة الكاتب لنجيب محفوظ في عدد يناير سنة ١٩٦٣ بعنوان « رحلة الخمسين » .

٥ — عدد مجلة الهلال الخاص الصادر في فبراير سنة ١٩٧٠ ، وخصوصا مقالات ابراهيم عامر ، وفؤاد دواره ، والدكتورة لطيفة الزيات ، والدكتور أدهم رجب ، وصبري حافظ .

obeikandl.com

يوســـف إدريس

ونسيجه القصصى كما فى « بيت من لحم »

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

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

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

---

* نشر هذا المقال فى مجلة الهلال عدد سبتمبر سنة ١٩٧٢.

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

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

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

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

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

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

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

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

ثالثا — العقيدة الاشتراكية : — فكتابات يوسف إدريس تعبير صريح — بل صارخ — بأن صاحبها يؤمن بالاشتراكية ويدين بالالتزام ، مما يدفعه إلى الاهتمام بمعالجة مشكلة الطبقات الكادحة والانتصاف لها .

وانطلاقاً من الاشتراكية الملتزمة التى يدين بها الكاتب نراه يلح كثيراً — بل ربما دائماً — على تأكيد قيم العدالة والحرية والكرامة الإنسانية .

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

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

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

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

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

سابعاً — تعدد الأبعاد : فنحن نرى بوضوح أن يوسف إدريس بسبب ماتقدم متعدد الأبعاد فى أعماله الفنية . فالقصة الواحدة من قصصه مثلاً يمكن أن تؤخذ على ظاهرها ، فنفهم باعتبارها تحكى بطريقة فنية حادثة محلية وقعت فى قرية أو مدينة . وحكايتها قد جاءت بقصد الإمتاع الفنى أو الإثراء الوجدانى أو ما إلى ذلك . . .

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

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

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

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

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

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

منها على البنات أن تتزوجه إحداهن ، وبعد رفض منهن إيثاراً ومراعاة للسن وأملا فى أزواج أنسب . . .

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

وهكذا دبت فى الحجرة حياة ومرح بل وصخب أحياناً . وانزاح الصمت والجمود عن الجميع . حيث كانت الأحاديث تتوالى بعد العشاء وتتناثر الفكاهات ويغنى الشيخ مقلداً عبد الوهاب حيناً وأم كلثوم حينا آخر . وبعد هذا كانت الأم تأوى إلى الفراش مع الشيخ . وأما البنات فكن ينمن معاً مبعثرات متباعدات . يفهمن ويدركن ، ولكن مسمرات فى مراقدهن .

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

ومع تردد ه نهاراً فى غياب الأم وقعت الواقعة وكان سببها — قبل عمى الفاعل — سكوت المفعول به . ثم تكررت الواقعة وتضاعفت المأساة مع الباقيات ، وكان وراء الواقعة المكررة والمأساة المضاعفة سكوت آثم مجرم . . . ولنترك المؤلف يتحدث عن الشيخ والزوجة حين بدأت تعرف عدوانه الأولَ وإثم ابنتها الأولى معه :

« وذات مرة بعد ما شبعا من الليل وشبع الليل منهما ، سألها فجاة عما

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

ولكن غصة خانقة حبست كل هذا ، وحبست معه أنفاسها ، سكنت ، وهمها الأول أن تعرف الفاعلة ، إنها متأكدة لأمر ما أنها الوسطى . . . ثم غرقت فى حلالها الثانى ونسيت حلالها الأول — بناتها .

وعلى الإفطار كانت تماما — كما قدرت — الوسطى ، فهى صامته ، وعلى الدوام ظلت صامتة .

والعشاء يجئ ، والشيخ سعيد ، ومستمتع ينكت ويغنى ، ويضحك ، ولا يشاركه إلا — الصغرى والكبرى فقط .

« وتتأمل الكبرى ذات يوم خاتم أمها فى أصبعها وتبدى الإعجاب به ، ويدق قلب الأم ، وتزداد دقاته ، وهى تطلب منها أن تضعه ليوم ، لمجرد يوم واحد لا غير ، وفى صمت تسحبه من إصبعها ، وفى صمت تضعه الكبرى فى أصبعها المقابل .

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

ولكن الصغرى تصبح بالصبر والحم وقلة البخت أكبر . وتبدأ تسأل عن دورها فى لعبة الخاتم . وفى صمت تنال الدور .

والخاتم بجوار المصباح . الصمت يحل فتصغى الآذان . وفى الصمت

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

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

والمقرئ الكفيف الذى جاء معه بذلك الصمت ، وبالصمت راح يؤكد لنفسه أن شريكته فى الفراش على الدوام هى زوجته وحلاله وزلاله وحاملة خاتمه. تتصابى مرة أو تشيخ ، تنعم أو تخشن ، ترفع أو تسمن ، هذا شأنها وحدها ، بل هذا شأن المبصرين ومسئوليتهم وحدهم ، هم الذين يملكون نعمة اليقين ، إذ هم القادرون على التمييز . وأقصى مايستطيعه هو أن يشك ، وهو شك لا يمكن أن يصبح يقيناً إلا بنعمة البصر . ومادام مجروماً منه فسيظل محروماً من اليقين ، إذ هو أعمى ، وليس على الأعمى حرج . أم على الأعمى حرج ؟ ! . . .

فهذه القصة يمكن أن تفهم على أنها حكاية أسرة مصرية فقيرة فقدت العائل ، وساقتها الظروف الاجتماعية القاسية إلى أن صارت كومة ، بل بيتا من لحم طرى شهى ، ينهش فيه هذا الرجل الذى تزوج الأم ، واستغل — برغم عجزه وعاهته — بيت اللحم كله لإرضاء شهواته .

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

على أنه يمكن أن تفهم القصة على أنها تجسيم رمزى لما هو أكبر وأضخم وأخطر . وهو جريمة الصمت على الخطأ الكبير . والسكوت فى مواجهة الجريمة البشعة ، والتواطؤ بالتسليم حيال مايمس العرض ومافى درجته من كل المقدسات .

إن المؤلف يجعل الصامتين والساكتين على الباطل فى مثل وضع هؤلاء البنات اللاتى تواطأن على أنفسهن فخسرت كل شئ . كما يجعل فارض الصمت والذل من نفس نوع هذا الإعمى الغائص فى الآثام إلى نخاعه ، فهو مجرد حيوان لا يعرف إلا إرضاء شهواته وإشباع غرائزه . وفيما سوى ذلك هو أعمى ، بل يضيف إلى عماه تعامياً عن مواجهة الحقيقة ، بل يستند إلى عماه — وهذا أفحش — فى تسويغ عدم مسئوليته أمام الحقيقة ! .

بقيت كلمة أحب أن أهمس بها للفنان المقتدر يوسف إدريس : ليتك ياصديقى تترك الأحاجى والألغاز فى كل أعمالك ، مهما كان ذلك يدافع التقية أو البحث عن شكل جديد . فأنت ترتفع جداً حين تكتفى بالرمز القريب أو الإيحاء اللطيف وتترك لقارئك متعة الكشف بعد إعمال الذهن .. أما حين تتجاوز ذلك إلى الإلغاز والتعمية فإنك تبتعد عن قارئك كثيراً وتكاد تنفصل . وفرق بين الارتفاع والانفصال ، وأنت سيد العارفين .

ثم ليتك ياصديقى تقترب — كما كنت قديماً — من الواقع المصرى ، ولا تبعد عنه جرياً وراء الواقع الإنسانى من خلال مادة مصرية فحسب .

وأخيراً ليتك تخفف من حدة اللون الجنسى الذى يبدو صارخاً فى كثير من أعمالك. فأنت مهما استخدمت عنصر الجنس استخداماً علمياً، ففى كثير

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

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

obeikandl.com

أمـــين يوسف غـــراب

وآخر أعماله « الساعة تدق العاشرة »

هذه الرواية تمثل مرحلة النضج بالنسبة إلى فن الكاتب العصامى الراحل أمين يوسف غراب . وهى لذلك تعكس أبرز سمات قصصه ، فى الاتجاه والموضوع والأسلوب جميعاً . . ومن هنا يمكن أن يكون الحديث عنها ملخّصاً لأدب كاتبنا المسهب ، ومجمعاً لأطراف فنه المتعدد السمات .

فأمين يوسف غراب من أبرز كتاب القصص الواقعى التحليلى ، ومن أشهر من عنوا بموضوعات العلاقة بين الرجل والمرأة ، أو كما يقال بموضوعات الجنس .. وهو من أهم من حاولوا تحليل مايكتنف تلك الموضوعات ويحركها من مشاعر وأحاسيس ودوافع نفسية بعيدة . . ثم هو من ألمع من اهتموا بوصف مايرتبط بتلك الموضوعات من مواقف وأجواء وأحداث ، فى كثير من التفصيل والتدقيق . كل ذلك لكى يقدم فناً صادقاً ، قد يضيف إلى متعة الفن وروعة الصدق ، هدفاً إنسانياً نبيلاً ، هو الكشف عن الضعف الإنسانى ، وإماطة اللثام عن وجه دوافع الإثم وحوافز الخطيئة ! ! .

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

نشر هذا المقال في مجلة المجلة عدد فبراير ١٩٧١ .

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

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

فهذه الرواية تحكى قصة صراع بين الفضيلة والرذيلة ، بين الطهارة والدنس ، بين الرجل الذى يحاول أن يحتمى بالدين والخلق ، والمرأة التى تستخدم أسلحة الإغراء وتنصب شراك الأنوثة .

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

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

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

الشربينى فيما بعد — من البستانى الذى يعمل عند هذا السيد — أن رب البيت كان يحب « كوثر » ويغار عليها وأنه رأى فى السائق الجديد من يمكن أن يكون منافساً له فى تلك الخادمة ، فدبر هذه الحيلة معها لكى يبرر طرده أمام الزوجة الطيبة !

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

وبعد التحاق الشربينى بالعمل فى هذا القصر ، طلبت سيدته ألا يبيت كل ليلة فى منزله بالروضة ، وأن يعيش مع الجميع فى القصر ، حتى يستطيع الذهاب بنفين كل صباح إلى المدرسة دون أن يكلف نفسه مشقة التبكير والقدوم من الروضة . . وراحت بعد ذلك تسبغ عليه من العطف والرعاية والحنان فى مسكنه ومأكله وكل شئونه ، مايلفت النظر ، وخاصة نظر فاطمة الخادمة ، التى كانت تعرف من ألاعيب النساء وكيدهن الكثير ! ! وكانت فاطمة هذه تطمع فى الشربينى وتكثر من ملاحقته والتعرض له ، أما هو فقد كان يصدها ويفر منها مااستطاع .

وتجاوزت السيدة أنوار حد الحنان والرعاية إلى مرحلة الإغراء ، فقد استدعته مرة إلى مجلسها بالحديقة لتسأله عن بعض الشئون التافهة ، وبدت أمامه شبه عارية بحجة أنها تأخذ حمام شمس . ثم تتابع هذا الإغراء ، والفتى يصد ويتأبى . كل ذلك وفاطمة ترقب وتترصد ، حتى تحولت المسألة إلى منافسة خفية بين السيدة والخادمة على السائق الشربينى .

وخلال ذلك كانت عاطفة الفتى تتجه بتقدير ثم حب إلى نفين ، تلك البنت الصغرى التى كان يوصلها يومياً إلى المدرسة ويعود بها منها ، والتى قام بتعليمها قيادة السيارة فى طريق المطار ، فجذبته نحوها بكثرة المخالطة وبما كانت تتحلى به من روح إنسانى عذب وأدب رفيع جم وعطف ملائكى غامر . . ثم تأججت تلك العاطفة حين أصاب نيفين مرض احتجزها مدة . وجعل عبد الحميد أفندى يبكى وهو يحدث الشربينى عنها . .

وكان الشربينى قد عرف من « عم إسماعيل الجنايني » بعض أسرار تلك الأسرة ، وعجز عن معرفة البعض . عرف أن السيدة أرملة أحد البشوات ، الذى كان غنياً ووزيراً عدة مرات ؛ كما عرف أن هذا الباشا قد تزوج تلك السيدة وهى مطلقة ، بعد أن فتن بجمالها وتمنى أن يحصل عليها بأى ثمن ، وأن الذى سعى فى جمع شملهما هو عبد الحميد أفندى الذى كان فى الأصل كاتب أنفار ، فرقى بسبب جهده فى هذا الشأن حتى أصبح مدير الأعمال ، وصار الرجل الأول فى القصر بعد وفاة الباشا . . أما سر حياة الأسرة فى هذا البذخ فلم يعرف ، وأما سر طلاق البنين وابتعادهما كثيراً عن البيت والقاهرة كلها ، فكذلك لم يكشف . وأما وضع عبد الحميد أفندى بالضبط ، وهل هو مجرد مدير أعمال أم شئ أكثر ؟ فهو أيضاً قد بقى فى طى الكتمان ، ولم يستطع الشربينى استدراج عم إسماعيل لإماطة اللثام عنه . .

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

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

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

وفجأة ، وبينما الشربينى فى حجرته ليلاً منهالكاً مهدماً مكدوداً ، أقتحمت عليه الحجرة فاطمة الخادمة ، وراحت تسبه وتلعنه وتعلن أنها ستفضح أمره ، فقد عرفت كل شئ عن علاقته بالسيدة « أنوار » وأهاجها صده لها وإقباله على سيدتها . . وعبثاً حاول أن يسكتها فلم تسكت إلا بعد أن استجاب لنزوتها التى جرته إلى اقتراف إثم جديد .

وفى ليلة أخرى فُتح عليه الباب ليلاً ، وإذا بنفين ، وقد جاءت تستنجد به وتعلن أن « الهانم » قد قررت إلحاقها بمدرسة « داخلية » حين أحست بمنافستها فى حب الشربينى . ثم كشفت نيفين عن بقية المستور من أمر هذه الأسرة ، فقالت : إن « أنوار » ليست أمها وإنما هى زوجة أبيها . وأن هذا الأب هو عبد الحميد أفندى الذى تزوجته « أنوار » بعد وفاة الباشا لتتستر وراءه وترتكب ماتشاء من موبقات . وقالت أيضاً : إن ابنتيها طلقتا بسبب انحرافهما وانحراف الأم ، وأنهما تعيشان فى بيروت ، حيث تديران مرقصاً يحمل اسم الأم « أنوار » .

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

وبعد ثلاثة أيام جاء عبد الحميد أفندى إلى الشربينى فى سجنه باكياً

معتذراً ، راجياً منه الابتعاد عن نيفين اتقاء لشر الشرسة « أنوار هانم » التى تعلم أنها وراء نفور فحلها منها ، وأنها هى المنافسة الحقيقية فيه . . فوعد الشربينى عبد الحميد أفندى بتنفيذ ما طلب ، ثم خرج من السجن بعد تنازل الرجل عن حقه كزوج . . وذهب إلى بيته فى الروضة يجر أقدام مجرم وأذيال دنس . . وفى حجرته تطلع إلى نفسه فى المرآة وأخذ يصرخ ، وأخذت الساعة تدق فى برجها القديم فوق أحد أبنية الروضة ، واختلط صراخه المجنون بدقات الساعة المشئومة ، التى كانت دقاتها ترتبط دائماً بكارثة أو حادثة غير سارة . . وفجأة سمع صوت شىء يسقط فى حجرته ويرتطم بالأرض ويتحطم . .

وهكذا نرى أن موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة — أو موضوع الجنس — هو العنصر الأساسى فى مادة الرواية . وقد سار الموضوع فى مراحل مختلفة ، تمثل كلها مطاردة المرأة للرجل أو تصديها له . فأولا طاردته صاحبة المقهى فى طنطا ، ثم طارته كوثر الخادمة المنافسة ، وأخيراً طاردته « أنوار هانم » حتى انتهت به إلى السجن والتحطم . كل هؤلاء بالإضافة إلى نيفين التى عرض له حبها أو تعرضت له بهذا الحب ، فلعبت دوراً مهماً فى دفعة إلى تلك النهاية ، دون أن تدرى . . وقد لا ينسى فى هذه السلسلة الطويلة من النساء ، هؤلاء البنات الطيبات ، اللائى كن سبباً فى طرده من العمل عند والدهن لمجرد أنه فتى وسيم وفيه « الطمعة » ، وأن البنات جميلات « فاترات » كما تقول الرواية على لسان بعض الشخصيات . .

وليس يخفى هذا التناول الواقعى ، الذى يبدو أكثر ما يبدو فى رسم التضاريس التى تحدد مجرى حياة البطل وترسم مستقبله وتحدد نهايته ، فقد نشأه المؤلف نشأة متدينة وجعله يفشل فى دراسته بسبب مرضه ، وصوره وسيما ، واختاره فقيراً محتاجاً ، ووضعه بكل تلك الجوانب فى مواجهة ظروف قاهرة تناقض

ما اتسم به البطل من صفات ، بل من شأنها أن تدخل معها فى عراك . .

كذلك ليس يخفى هذا الأسلوب التحليلى الذى يتمثل أكثر مايتمثل فى سبر العالم النفسى للشخصيات وبخاصة البطل . ويبدو ذلك بوضوح فى هذا الصراع النفسى الذى أخذ أحياناً شكل الحوار الداخلى الحاد ، حيث يوشك البطل أن ينقسم ، ويدور بين شطريه حوار درامى حاد ، فعقله يرفض وقلبه يقبل ، أوضميره يأبى ورغبته تسعى ، أوتدينه ينهى وظروفه تسوغ . .

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

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

ومن ذلك أيضاً موقف تورط الشربينى مع الخادمة فاطمة بعد أن هددته بفضح أمره مع سيدتها إن لم يستجب لنزوتها . فقد عبر المؤلف عن ذلك الموقف الحساس أيضاً بقوله على لسان البطل : « كانت الدوامة عميقة الغور . . بحيث أنها جرفتنى . . ابتلعتنى . . رحت فى الظلام أرى صورا مجنونة . . مسعورة . . كان القمر قد تسلل فى الليل من ثقوب الأسلاك الضيقة . التى وضعت على النافذة لتمنع البعوض والذباب . وانطبع نور على الحائط فى دائرة كبيرة ، دائرة كأنها مليئة بحبات الماس . كانت هذه الدائرة تتبدى لنا فى الظلام كأنها شاشة صغيرة ترتسم عليها خيالات فيلم داعر ، يجب إعدامه . حتى لا يراه أحد . . كانت الصور تتداخل فى جنون وتتشا لك فى هوس . كانت تتبدى لعينى أحياناً كخيالات فرسان تتصارع فى معركة حامية الوطيس . كخيل لاهثة يكر ويفر بها فرسان مجندون . وأحياناً كانت كوحوش ضارية تفتك بالفريسة وتنهش لحمها . . كان كلانا يريد أن يكون هو الأقوى . هو الأعز . . لم تحتمل عينى الرؤية فأغمضتها ، أو لعلى فقأتها ، لأنى لم أعد أرى شيئاً ولا حتى نفسى . . ظلت المعركة حتى الفجر . . فى الصباح نهضت خزيان أجر أذيال الهزيمة . . » .

ومن مظاهر التوفيق كذلك فى هذه الرواية استخدام الأوصاف الجانبية استخداماً بنائياً ، يدخل فى صميم المواقف ، ويرمز إلى بعض السمات ، ويوحى بعض الإيحاءات . فمثلا حين يتحدث « عم خليل » البستانى عن بعض الشخصيات الدخيلة فى الأسرة ، نراه يميل على بعض النباتات الضارة فيجتثها بالمقص . . وحين يكون حديثه عن نيفين الفتاة البريئة الطيبة ، نراه يميل إلى زهـرة « الست المستحية » مـلاطفاً حانياً . . وأبرز ما فى هـذا الجانب الوصفى الرامز ، استخـدام المؤلف للمرآة التى راح الشربينى ينظر إليهـا ويصرخ ، ثم جعلها تسقط دون أن يصرح بأنها هى التى سقطت وتحطمت ، ليجعل التصور جامعاً متشعباً هائلا ، بحيث يشمل المرآة والخيال الذى فيها والحقيقة التى تعكس الخيال ، وهو الشربينى نفسه ، بكل تاريخه وأخطائه ومبادئه وحياته جميعاً ..

تلك أهم الجوانب المشرقة فى الرواية . وهناك بعض الجوانب التى تؤخذ على هذا العمل ، وكان من الممكن ألا تشوبه .. ومن هذه المآخذ : عدم تسويغ بعض الأحداث الرئيسية ، بحيث جاءت فى الرواية غير منطقية أو على الأقل غير مقنعة بالقدر الكافى .. ومن تلك الأحداث تحول محمد أفندى الشربينى من شاب ابن ذوات ، إلى سائق عربة عند بعض الأسر ، أو إلى خادم كما يسميه المؤلف فى كثير من الأحيان . فالرواية تقدم هذا البطل أولا ابن أسرة غنية ، حيث يعمل أبوه مفتشاً عاماً للرى فى الوجه البحرى ، وحيث تسكن أسرته قصراً فى طنطا ، وحيث يعمل فى هذا القصر كثير من الخدم . . ثم تقدمة الرواية ثانياً . — وبسرعة — فقيراً عاطلا ضائعاً وحيداً محتاجاً سائقاً بل خادماً. ولا يستغرق هذا التحول إلا سطوراً قليلة من الرواية. وهى على قلتها لا تقدم تسويغاً لهذا التحول العجيب السريع . فليس بمعقول أن شاباً كهذا، برغم مرضه الذى أقعده عن إتمام دراسته ، وبرغم موت

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

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

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

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

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

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