القسم الثاني

عن الأدب العربي المعاصر

[مدارسه وأعلامه]

obeikandl.com

obeikandl.com

مدخـــل

بدأ أدبنا المدرسى الحديث غائباً عن وعيه تماماً .. فقلّد عصور الانحطاط اللغوى والفكرى وانحنى على ذاته يجتر مقولاته الصفراء التى كان العصر قد تخطاها بلا حدود ... ولكنه ما لبث أن أفاق من إغماءته الطويلة . وقبض على سيفه بيديه وخاض معركة التطور بجسارة رائعة ، فاستطاع أن يتخطى عصور البلاغة الشكلية الميتة إلى عصور البـلاغة المضمون ، وبدأ يمـلأ وعيه الحضارى بهموم الأرض والإنسان والقضية ... ومد يديه من بعيـد فصافح بهما كل الأيدى الممتدة إليه من شرق ومن غرب .... ومنذ هذه اللحظة وهو يحيا الحياة .

لقد رفض قشرية الفكر ومارس عُمْقيته .... وتخطى تخوم المحدودية إلى لا نهائية العالم ... ونهض من أنانيته إلى كل التجاوب الإنسانى ... وأخرس فى تراثه الآنىّ صوت الكراهية والتعصب ليسمع دائمـاً صوت الحب والحرية والوحـدة الإنسانية والسلام العالمى ...

هذا هو إتجاهة البدئىّ .....

فليظلّ فارساً على حصانه .....

وليحاذر أن تقهر الريح شعلته .....

فيغيب فى الليل الذى بارح كوخه الواهن من زمان ..... !!!!

أمّا نحن — هنا — فقد أعطينا صورة لتطور هذا الأدب ، ولسنا نزعم أنها رؤية ذاتية بحتة . فقد أفدنا فيها من مصادر كثيرة ومن مراجع كثيرة وربما تكون قد تجاوزنا الإشارة المدرسية إلى مواطن هذه الإفادات ،

إلا أنها تظلّ فى واعية هذه الدراسة لؤلؤة تشعّ عليها بالضوء ، وخلفيّة تنضح عليها من عطائها بلا حدود !!

وأمّا لماذا (عن الأدب العربى المعاصر) دون سواه من مراحل هذا الأدب العربى فى عصوره الوسيطة والقديمة ؟ فربمّا كان استيفاء البحث فى هذه العصور الموغلة وقصوره فى العصر الحديث جواب هذا التساؤل المشروع . فقط نرجو أن نكون قد أضأنا مجرد زاوية من زوايا المسرح الكبير !!

obeikandl.com

المفهوم الزمنى والفنى
للحداثة والمعاصرة فى الأدب

(١)

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

(٢)

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

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

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

(٣)

ومهما يكن من شىء ، فقد استطاع محمد على منذ توليه ، أن يتوجه إلى تحديث الدولة بكل ما استطاع ، فاقتبس من ألوان المدنيات الحديثة : فى الجيش والطب والإدارة والصناعة والكتابة ، ونشر العلم والأدب ، فأنشأ المدارس ، وبعث العلم والأدب من خلال نشر الكتب وترجمتها وتأليفها :

وحرص على إرسال البعوث إلى أوربا ، ولم يتردد فى الاستعانة على هذه النهضة برجال من الفرنسيين والأتراك ، وترك ذلك كله أكبر الأثر فى إنهاض الحياة الثقافية . . . كذلك أنشئت دار الألسن ، ودار الترجمة ، وأقيمت المطبعة المصرية . وأنشئت الوقائع المصرية ، وهى أول صحيفة عربية فى الشرق . . .

وهكذا أخذت الشرارة التى أضاءتها الحملة الفرنسية تستحيل شيئاً بعد شىء إلى ضوء قوى ، ينير للأمة العربية الوسنى طريق الحضارة والتطور ويدفع بها إلى استشراف آفاق البعث الذى يرفض أن يظل قابعاً فى عصور الظلام .

(٤)

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

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

(٥)

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

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

(٦)

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

١ — التجارب المختلفة لبناء هيكل الدولة وتنظيمها السياسى والإدارى والقانونى على الطراز الحديث .

٢ — التطورات الاقتصادية والمادية التى استجدت فى مصر والعالم

(١) عبد الرحمن الرافعى — جمال الدين الأفغانى باعث نهضة الشرق ص ١١ .

العربى نتيجة لتصفية الإقطاع التركى المملوكى ، وإعادة تنظيم العلاقات القومية والطبقية أيام الحملة الفرنسية ، ونتيجة للثورة الصناعية والتكنولوجية التى استحدثها محمد على .

٣ ـ التطورات الاجتماعية التى استجدت فى مصر ، والعالم العربى عن طريق الأدب خاصة والصحافة عامة ، والكلمة المكتوبة بوجه أعم . أو عن طريق الاختلاط الحضارى والثقافى المباشر وغير المباشر بارتياد مصر لأوربا أو بارتياد أوربا لمصر عن طريق البعوث أو عن طريق الحاليات الوافدة علينا .

٤ ـ التيارات الفكرية التى استجدت فى مصر والعالم العربى نتيجة لهذا الالتقاء بالحضارة الغربية ، وللصراع معها ، ولا سيما فيما يتصل بالمعتقدات السياسية والاجتماعية والثقافية ، وفيما يتصل بالعلاقة بين العلم والدين ، وبمواجهة الفكر الدينى لمقومات الحضارة الحديثة بوجه عام .

٥ ـ التيارات الأدبية والفنية التى استجدت فى مصر والعالم العربى نتيجة للتواصل الثقافى مع أوربا ، ولا سيما ما يتصل منها بتطور اللغة وأشكال التعبير الأدبى والفنى (١) .

(٧)

ويمكن أن نستدرك هنا فنلاحظ أن هذا الاتصال الحضارى الذى تم بين العالم العربى والعالم الغربى بعد الحملة الفرنسية على مصر ، يمكن أن يكون قد أعطى بعض ثماره فى الجانب العلمى الحربى ، والطبى ، والصناعى والرياضى . . . أما الجانب الأدبى فقد ظل راسفا فى قيود التقليد والتبعية فى أكثر مظاهره ، ربما لأن الانتقال فى الجوانب المادية لا يحتاج إلا إلى اصطناع وسائلها وقوانينها ، أما فى الجوانب الفكرية والفنية ، فقد يحتاج إلى

---

(١) دكتور لويس عوض ، تاريخ الفكر المصرى الحديث جـ ١ ص ٨ ، ٩ .

مساحة زمنية أكبر حتى يمكن استيعابه وتمثله والإطلال من خلاله على الواقع برؤية جديدة ومنظور جديد .

(٨)

وفى عهد عباس الأول وسعيد انطفأت فى مصر بوادر هذه النهضة ، وتجمد مدّ هذه الحركة الناشطة فى اتجاه التطوير والانتقال ، لأنّ هذين الأمرين كانا منصرفين تماما عن قضية العلم والفكر والتحضير ، فأغلقت المدارس ، وتوقفت المصانع ، وذبلت روافد التبادل الحضارى بين مصر وأوربا ، وأقصى العلماء الفرنسيون والمصريون عن مواقع العمل ، واستحالت الحياة الفكرية إلى يباس .

(٩)

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

(١٠)

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

(١١)

وفى سنة ١٨٧٠ يفد على مصر الثائر الإسلامى جمال الدين الأفغانى وينفخ فيها من روح اليقظة والحياة ، ويعيّ كل تلاميذه ضد السكونية والاستسلام ، ويشعل فى كل اتجاه حريقاً ، فهو فى الجانب العلمى ثائر لايعرف المسلّمات الباردة ، وهو فى الجانب الدينى ثائر لايرتضى الإيمان المقلد ، وهو فى الجانب الاجتماعى ثائر لايقبل الحياة فى كهف الخرافة ، وهو فى الجانب السياسى ثائر لايطيق أن ينام على ذراع القهر والاستعباد .

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

(١٢)

وحين قامت الثورة العرابية سنة ١٨٨١ فى مصر بقيادة ثلاحها العظيم (أحمد عرابى) ، مست كل أطراف الجسم العربى ، وهزت فيه رواقد أحلامه . وأيقظته على حقائق جديدة . . . فقد خرج عرابى يطالب بتحقيق بعض آمال الشعب الكـــادح ، فتآمر عليه الخديوى توفيق من الداخل ، والاستعمار الانجليزى من الخارج ، وزحفت انجلترا لتضرب

الإسكندرية من البحر فى يوليو سنة ١٨٨٢ ، ونزلوا أرض مصر ، وحاول عرابى ومن معه بجسارة الفلاح المصرى وروعة لامبالاته ، أن يتصدوا للغزو ، ولكن الزحف الكاسر كان أقوى ، فهزم عرابى فى التل الكبير . . . وارتضى خديوى مصر أن يعيش ظلا للحاكم الفعلى (الاستعمار الإنجليزى) وأطلق يدهم فى البلاد ... ونفى الثائر الفلاح ومن معه، وحوصرت الحركة الوطنية، وصفيت العناصر الغاضبة لشرف مصر، وسرّح الجيش الوطنى ، وبيعت مؤسساته، ورزح الاقتصاد المصرى تحت وابل الضربات المستعمرة ...

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

(١٣)

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

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

(١٤)

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

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

(١٥)

وقد واكب الفكر الأدبى هذه الأحداث المتعاقبة ، وشارك فيها مشاركة صميمة ، فنزل الشعراء إلى أرض المعركة ، يقاتلون ويحمّسون ، وتفجر تيار القصة والرواية المستحدثة فى الأدب العربى ، وانهمر مدّ المسرح ، والبحث ، والتراجم الذاتية والغيرية ، ودعوات الأدب للحياة . . . واشتجر الخلاف حول معارك الفصحى والعامية ، وحول قضية الجديد والقديم ، وحـول إقليمية الإبداع ، وأمميته ، وحول استشراف التراث أو استشراف الواقع الحضارى . . . إلى غير ذلك كله من عناصر الصراع الذى غطى الساحة الأدبية كلها على مستوى الشعر والنثر ، وعلى مستوى الخصوص والعموم ، حتى امتد هذا الصراع إلى مناطق الحساسية الدينية فأشعل من حوله لهبا مايزال دخانه يثور فى سماء حياتنا الفكرية حتى اليوم . ونحسب أنّه لن يهدأ إلا بعد آماد قد تقصر وقد تطول .

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

(١٦)

ويديهى أنه كانت لثورة ١٩١٩ — كما لكل ثورة فى العالم القديم والحديث — نتائج سلبية وأخرى إيجابية . . كانت إيجابياتها تتمثل فى إعلان إنهاء الحماية (٢٨ فبراير ١٩٢٢) . وفى صدور الدستور (١٩ ابريل ١٩٢٣) — وفى ما اشتمل عليه هذا الدستور من مبادىء تؤكد (أن مصر دولة ذات سيادة ، وهى حرة مستقلة . . . وملكها لاينجزأ أو لاينزل عن شىء منه) . : وأن (جميع السلطات مصدرها الأمة) . . وأن جميع المصريين (متساوون فى التمتع بالحقوق المدنية والسياسية ، وفيما عليهم من الواجبات والتكاليف العامة) . . وأن (حق ولاية المناصب مقصورة على المصريين) . . وأن (الحرية الشخصية ، وحرية الاعتقاد ، وحرية الرأى مكفولة) . . . إلى آخر ما جاء فى هذا الدستور من مبادىء أعطت الجماهير إحساسها الحقيقى بأنها صاحبة الحق فى هذا الوطن ، وأن من حقها أن تمثل فى برلمان يعبر عن آمالها وآلامها (١)

وكانت سلبيات هذه الثورة تتمثل فى قِشريَّة هذه المظاهر الدستورية وإجهاضها العاجل من جانب السلطة الأجنبية المحتلة . . . فصحيح أن الاستقلال الإسمىّ قد تحقق ، وصحيح أن الدستور الرسمى قد صدر ، ولكن البلاد ماتزال واقعة فى قبضة الاحتلال ، يدير فيها دفة الحكم ، ويلعب بمقدرات الأمة ، ويستغل ضعف الزعماء الوطنيين وتناحرهم فيضرب زعيما بزعيم أوحزبا بحزب .

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

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية — عبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ١١٥ وما بعدها .

زعمائها لفترة أو لفترات ـ لقهر أو لجبروت ، وإنما ظلت تناضل وتنتفض وتجبر المستعمر على الجلوس مع زعمائها على موائد المفاوضات .

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

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

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

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

(١٧)

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

فقفّتْ فرنسا بتونس بعد الجزائر سنة ١٨٨٢ بحجة حماية وعاياها ، وتعرضت ليبيا للغزو الإيطالى سنة ١٩١١ ، ووقع المغرب فى براثن الحماية الفرنسية فى سنة ١٩١٢ . . وتقاسم الاستعمار الإنجليزى والفرنسى مناطق الشام والخليج : . . وهكذا أصبح العالم العربى كله تركة منهوبة بين أيدى طامعين محتلين . إلا أن الجذوة لم تمت أبداً تحت الرماد ، فقد ظل يقدم لوجه الحرية الفاتن أرتال الضحايا والقرابين ، ويشعل نار الثورة بدءاً من هذا التاريخ : فى مصر على الاحتلال الإنجليزى ، وفى ليبيا على الاحتلال الإيطالى ، وفى العراق على الاحتلال الإنجليزى ، وفى تونس على الاحتلال الفرنسى ، وفى الريف المراكشى على الاحتلال الأسبانى ، وفى سورية على الاحتلال الفرنسى ، وفى فلسطين على الاحتلال الانجليزى ، وفى الجزائر على الاحتلال الفرنسى : . .

وكانت النتيجة الطبيعية لكل هذه الانتفاضات أن تحررت مصر وليبيا والمغرب والعراق وسورية وتونس ، واستشرف العالم العربى مستقبلا يوحى بالوفرة والحرية ومزيد من الرخاء . . . ولكنه لم ينج من حبائل الاستعمار العالمى ، فقد زرع هذا الاستعمار العالمى فى قلب المنطقة دولة إسرائيل ، وأحاطها بأسوار من الرعاية والدعم ، حتى استحالت إلى قوة عدوانية فاحشة تتمدد على خريطة العالم العربى بلا مبالاة ، وتَشرَهُ كل يوم إلى جديد من مواقع التمدد . . وتركت هذه المعاناة بصماتها على جبين الواقع الأدبى فى هذا العالم العربى ، حتى ليمكن للباحث استقراء الصراعات السياسية من خلال الإبداعات الفكرية والفنية فى هذه المرحلة ، على تفاوت فى المستوى الفنى لهذه الإبداعات لا يمكن أن ينكر أو يمارى فيه . .

(١٨)

هذا تخطيط عام لمسيرة الحركة السياسية والاجتماعية فى العالم العربى منذ الحملة الفرنسية على مصر (سنة ١٧٩٨) حتى الآن . . وهى الفترة التى يمكن أن تكون إطاراً زمانياً للأدب الحديث والأدب المعاصر ، أو فلنقل للحداثة

والمعاصرة فى الأدب العربى ، فبديهى أن الأدب فى القرن التاسع عشر ، قد حاول جاهداً تحت إيقاع التغيير الكمّىّ والكيفىّ فى الخارطة السياسية والفكرية والجغرافية للعالم العـربى أن يعبر عن واقع هـذا التغيير ، وأن (يستحدث) أشكالا جديدة ، ومضامين جديدة تصوّر زحف هذه الحضارة الوافدة فى مدّها وانحسارها معاً ، وقد وفق من ذلك إلى أشياء كثيرة ، ولم يوفق إلى أشياء كثيرة أيضاً ، فظل يطلّ على الحداثة آناً ، ويتخفى فى ثلوج التقليد آناً آخر ، وهذه هى السمة العامة لحركة الإبداع الأدبى فى هذه المرحلة من أوائل القرن التاسع عشر حتى نهايتها .

ويرى الباحث عند استعراضه لفنون الشعر والنثر فى هذا الطور كم كانت حيرة هذه الفنون وتمزقاتها بين الاتّباع والابتداع ، بين التقليد والتجديد حتى قيض لها البارودى فى الشعر ومحمد عبده فى النثر ، فحسما قضية التردد بالعودة ، وأبحرا بالشعر والنثر من عصور التخلف الفكرى والفنى إلى عصور التحرر والاندفاع ، وقد تلقف الراية منهما رعيل من وراء رعيل ، فاستحالت (الحداثة) إلى مسلمة من مسلمات الحياة الثقافية . . . ولم تلبث (المعاصرة) أن زاحمتها على أرض الواقع الأدبى ، بل وتخطتها منذ مطالع القرن العشرين تحت ضغط كثير من العوامل المادية والأدبيه ، وأصبح التردد والتقليد ذكرى من ذكريات ماضٍ غابر يلتفت إليه بكثير من الإشفاق والدهشة كيف أمكن لأجيال من الأدباء أن يبدعوا من خلاله ، أو ينوّعوا على لحنه الواهن المكرور ! !

(١٩)

وإذن (فالحداثة) تتخـذ من القرن التاسع عشر إطـاراً زمنياً لها على اختلاف آماد هذا الإطار تجمداً واندفاعاً وتتخذ (المعاصرة) من القرن العشرين إطاراً زمانياً لها حيث استيقظت فى الأمة العربية من أقصاها إلى أقصاها روح التمرد على الواقع البائس المحتل لأكثر من قوة خارجية واغلة . . . ولكن الأمر فى تحديد معنى المعاصرة ليس جارياً على قاعدة واحدة مجمع

علمها من الباحثين . فقضية المعاصرة كقضية الحداثة من القضايا الخلافية فى فكرنا الأدبى المعاصر : لأن هناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بالحرب العالمية الأولى على أساس أنها أحدثت فى المنطقة عديداً من التحولات السياسية التى تصلح بداية للمعاصرة فى الأدب والفن . . . وهنـــــاك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩١٩ على أساس أنها ثورة نبعت من هذه الأرض . ومن وحى إنسانها العربى الذى استطاع من خلالها أن ينتزع لشعبه عديداً من المكاسب السياسية والاجتماعية التى لابد أن تكون قد أسهمت فى تشكيل الوجدان الفنى على نحو ذاتى وجماعى تابع من حركة الوعى بما يجرى فى العصر من تحولات وتطلعات . . : وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بمطالع الثلاثينيات على أساس أن الثلاثينيات شهدت استجماع القوى الأدبية وبزوغ كثير من المجالات الثقافية سواء فى المجامع أو الروابط أو الجماعات أو الدوريات . . . وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩٥٢ عـلى أساس أنها ثورة أعقت إنجازات سياسية واجتماعية غيرت بها من هيئة التركيب الطبقى والفـكرى للمجتمع العربى . وشاركت فى وضع إنسان المنطقة فى قلب التاريخ المعاصر واهبا ومتلقياً :

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

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

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

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

هذه الأسباب — وغيرها — مجتمعة ومتدرّجة معاً ، ربطت بين أشكال التعبير الفنى وبين قضايا العصر التى عاناها أدباء وشعراء المرحلة من أمثال : طه حسين ، والعقاد ، وشكرى ، والمازنى . وسلامة موسى ، وأحمد أمين ، وعلى عبد الرازق ، وهيكل ، وشوقى ، وحافظ ، ومطران ، والزهاوى ، والجواهرى ، والرصافى ، والقروى ، ونعيمة ، وجبران ، وناجى ، وعلى طه ، وغيرهم ... وغيرهم ... فأبدعوا فناً يعكس روح العصر وملامحه ومحتواه وما تزال نقرأ إبداعهم الفنى فنستضىء به

فى خوض معارك التطور والحضارة . وما يزال هذا الإبداع الفنى لهؤلاء قادراً على إلهام وجداننا المعاصر بأعمق المشاعر الإنسانية ... مما يؤكد أن هذا الرعيل الجليل الذى بدأ مع مطالع هذا القرن العشرين ما يزال يحتل موقعه وأن المعاصرة الحقيقية بدأت مع بداية هذا الرعيل الجليل : لأن معنى المعاصرة فى الأدب أن يظل هذا الأدب بشكله ومحتواه قادراً على الإلهام وتفجير القضايا الآنية وإضاءة الوجدان المعاصر ببصيرة الوعى وحكمة الاقتحام... وقد استطاع أدب هؤلاء وما يزال مستطيعاً أن يفى بكل هذه الأغراض .

(٢٠)

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

(٢١)

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

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

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

٣ — وعناق تيار الثقافة العربية التى مثلها الأزهر فى هذه الفترة الحالكة مع تيار الثقافة الغربية التى مثلتها الترجمة والبعوث والمدارس الخاصة (١) .

ولتحديد أهم العوامل المؤثرة فى ظهور الأدب المعاصر فى مصر والعالم العربى كذلك يمكن أن نتوقف عند عديد من هذه العوامل المؤثرة : كالدور البايغ الذى أداه البارودى فى الشعر ، والدور الرائع الذى أداه الامام محمد عبده فى النثر ، وكظهور الوعى القومى من خلال الاحتدام الوطنى الذى صاحب الثورة العرابية واستمر بعدها مشتعلا فى ثورات بلا خمود . وكتبلور التيار الوطنى فى اتجاهات رئيسية استقطبت عديداً من المفكرين والأدباء الذين ناضلوا تحت راياتها ، وكبروز المدارس الأدبية فى حياتنا الثقافية مما أهل الإبداع لعملية استقصاء الهموم الإنسانية لإنسان هذه الأرض العربية وليس مجرد ملامسة الأشياء الخارجية ملامسة قشرية ، هذا بالإضافة إلى عديد من العوامل المساعدة كالصحافة والإذاعة والترجمة والجامعات والمجامع والروابط واللقاءات والمؤتمرات وفتح أكل النوافذ على كل آفاق الفكر المعاصر فى شرق الأرض وغربها بلا حدود . كل هذه العوامل الرئيسية والمساعدة عاونت على خلق أدبى عربى يستلهم واقع الحركة التاريخية لإنسان المرحلة ، ولايكتفى باستلهام الذاكرة فى عملية الإبداع كما كان يفعل الأديب فى عصور خالية . وهذا هو الفرق الحقيقى بين أدب المعاناة وأدب الاجترار ! !

---

(١) أنظر (الأدب العربى المعاصر فى مصر) للدكتور شوقى ضيف ص١١ وما بعدها ففيه تفصيل لصورة هذه العوامل المؤثرة .

obeikandl.com

المدارس الشعرية
فى الأدب العربى الحديث والمعاصر

مدخل

(١)

إذا كانت بداية المدارس فى الأدب العربى الحديث والمعاصر هى (مدرسة البعث) التى رادها محمود سامى البارودى . . . فإن هذا الأدب العربى مر منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث بعديد من العصور الأدبية المتعارفة وشكل فى كل عصر منها ملامح حركة عامة إن لم تشكل مدرسة لها فلسفتها الخاصة فقد شكلت اتجاها تتحرك داخله حركة تتسم بكثير من خصائص التقارب الفنى الذى ينزع عن جوهر حضارى عام . . . ولعل المدخل الطبيعى قبل أن نلم بخصائص المدارس الشعرية فى الأدب العربى الحديث والمعاصر هو أن نطوف بصور هذا الأدب منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث لتكون الرؤية شمولية وليكون المنحى التاريخى فى صيرورة هذا الأدب ماثلا أمام بصيرة هذا النقد فى استقصاء ملامح العصور .

(٢)

والعصر الجاهلى هو العصر الذى يمثل مرحلة ما قبل التاريخ إلى ظهور الإسلام ويشمل العصر القديم أو الجاهلية الأولى (من قبل التاريخ إلى القرن الخامس للميلاد) والعصر الجاهلى قبيل الإسلام أو الجاهلية الثانية (من القرن الخامس للميلاد إلى ظهور الإسلام سنة ٦٢٢ م) . . . ومن أبرز شعراء هذا العصر المهلهل التغلبى ، وامرؤ القيس ، والنابغة الذبيانى ، وزهير بن أبى سلمى وعنترة العبسى ، وعمرو بن كلثوم ، وطرفة بن العبد ، وأعشى قيس ، والحارث بن حلزة ، ولبيد بن ربيعة ، وأمية بن

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

(٣)

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

ومن أبرز شعراء العصر الإسلامى : كعب بن زهير . وعمرو بن معدى كرب . والخنساء . وحسان بن ثابت . والحطيئة . والنابغة الجعدى . وعمر بن أبى ربيعة . والأخطل . والفرزدق . وجرير . والكميت . أما خصائص الشعر فى هذا العصر فتتمثل خصائص الشعر الجاهلى مع بعض الدماثة اللغوية . وتطوح الخيال الشعرى ، وتأثر المضمون بعناصر الدين والحضارة واشتباك الشعر مع السياسة ، وشيوع نوع من الغزل الصريح فيه ، مع إلتفات واضح إلى شعر النقائض والزهد والطبيعة .

(٤)

والعصر العباسى هو العصر الذى يمثل المرحلة من قيام الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ إلى سقوط بغداد فى أيدى التتار سنة ٦٥٦ هـ . ويشمل العصر العباسى الأول (من ظهور الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ — إلى أول خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ) والعصر العباسى الثانى : (من خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ — إلى استقرار الدولة البويهية فى بغداد سنة ٣٣٤ هـ) . والعصر العباسى الثالث (من استقرار الدولة البويهية سنة ٣٣٤ هـ إلى دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ) والعصر العباسى الرابع : (من دخول السلاجقة بغداد إلى سقوطها فى أيدى التتار سنة ٦٥٦ هـ) . . . ومن أبرز شعراء هذا العصر : بشار بن برد . وأبو العتاهية ، وأبو نواس ، وأبو تمام ، ومسلم بن الوليد ، وابن الرومى ، وابن المعتز ، والبحترى ، والمتنبى ، وأبو فراس ، والشريف الرضى ، وابن هانئ الأندلسى ، وأبو العلاء المعرى ، وابن خفاجة الأندلسى ، وابن زيدون ، والطغرائى ، والبهاء زهير ، وابن الفارض ، وغيرهم . . . أما خصائص الشعر فى هذا العصر فتتمثل فى الانتقال من البداوة إلى الحاضرة ، وفى الخروج من التقليد إلى التجديد ، وفى هجر الغريب الموحش إلى الواضح العذب ، وفى الاستكثار من البديع والتشبيه و الاستعارة ، وفى ترك الابتداء بذكر الأطلال والدمن ، وفى التوجه إلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، وفى ابتداع أوزان : كالمستطيل والممتد وهما عكس الطويل والمديد . وكالموشح والزجل ، وكذلك فى القافية كالمسمط والمزدوج . وفى الإكباب على وصف الخمر والرياض ، والغزل بالمذكر ، والزهد ، والشعر السياسى ، وشعر الطراد ، والصيد ، وشعر الفلسفة .

(٥)

والعصر التركى هو العصر الذى يمثل المرحلة من سقوط بغداد فى قبضة المغول على يد هولاكو سنة ٦٥٦ هـ إلى مجئ الحملة الفرنسية على مصر

سنة ١٢١٣ هـ . ويشمل العصر المغولى من (٦٥٦ – ٩٢٣) أى من سقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ إلى دخول العثمانيين مصر على يد سليم الفاتح سنة (٩٢٣ هـ)، والعصر العثمانى من (فتح العثمانيين مصر سنة ٩٢٣ هـ إلى مجئ نابليون إليها سنة ١٢١٣ هـ) (سنة ١٧٩٨م) ومن أبرز شعراء هذا العصر : التلعفرى ، والشاب الظريف ، والبوصيرى ، وابن نباته المصرى ، وابن حجة الحموى ، والقلقشندى ، وصفى الدين الحلى ، وابن معتوق ، وغيرهم ... أما خصائص الشعر فى هذا العصر فتتمثل فى : رداءة التقليد ، وتكلف المعنى ، وحشد المحسنات الباهظة . . . والوقوع فى الخلط اللغوى ، وسيطرة الدخيل والعامى ، وشيوع الاستخذاء والذل .

(٦)

والعصر الحديث هو العصر الذى يمثل المرحلة من مجئ الحملة الفرنسية إلى مصر حتى نهايات القرن التاسع عشر . . . ويشمل هذا العصر مراحل توشك أن تكون متمايزة : المرحلة الأولى من مجئ الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ إلى ولاية إسماعيل سنة ١٨٦٢ م بما فيها ولاية محمد على وعباس وسعيد . . . والمرحلة الثانية من ولاية إسماعيل سنة ١٨٦٣ إلى الثورة العرابية سنة ١٨٨٢ م . والمرحلة الثالثة من الثورة العرابية سنة ١٨٨٢ إلى أوائل القرن العشرين . . . ومن أبرز شعراء هذا العصر اسماعيل الخشاب – وعلى الدرويش – وابن الصباغ العراقى – والشيخ شهاب الدين المصرى – وعبد الباقى العمرى الموصلى – وعبد الغفار الأخرس العراقى – وعمر الأنسى البيروتى – وعلى أبو النصر المنفلوطى – ومحمود صفوت الساعاتى – والشيخ خليل اليازجى – وعبد الله فكرى – والشيخ على الليثى – وعائشة التيمورية – ومحمود سامى البارودى – .

أما خصائص الشعر فى هذا العصر فقد تحتاج إلى تأمل طويل بعض الشئ ، لأنها المقدمة الطبيعية للتطور الشعرى الذى استحال من مجرد

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

(٧)

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

فالشيخ على الدرويش يقول متغزلا فى بيتين كل كلماتها مبدوءة بحرف العين :

عَلَيَّ علَى عينيك عذْلُ عواذ لِي
عذابٌ عليها عند عاشقها عذبُ

عِذارُك عدُوِى ، عُجبُ عِطفك عُذتى
عيونُك عَضْبِي عَادَ عَائِبَها عضْبُ(١)

والشيخ شهاب الدين يقول فى الوصف محاولا أن تكون كل كلماته مفرقة مع تعمد ظاهر للجناسات الهامدة :

راحَ ددَ أدرْتَ أم ذوبَ وردِ رقَّ إذ دار دون آس وورد
رب روض أراك دوح أراك دون أوراق ورده راق وِرْدى(٢)

والشيخ حسن قويدر يبتعد عن المحسنات ولكنه لا يستطيع أن يأتى فى شعره إلا بالمعنى المسطح والخيال الركيك ، يقول .

احفظ لسانك من لغو ومن غلط كل البلاء بهذا العضو مرصود
واحذر من الناس لا تركن إلى أحد فالحل فى مثل هذا العصر مفقود
بعواطن الناس فى ذا الدهر قد فسدت فالشر طبع لهم والخير تقليد(٣)

(٨)

وفى المرحلة الثانية (١٨٦٣ — ١٨٨٢ م) تردد الشعر بين التقليد

---

(١) ديوان السيد على الدرويش ص ١٧ .
(٢) ديوان السيد محمد شهاب الدين ص ٦ .
(٣) الآداب العربية للويس شيخو ص ٤٩ .

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

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

إذا كنت فى الآداب سيد من درى
وفى محكم الألغاز أحسن من يدرى
فما كلمة فيها كلام . . . وانها
لفى غاية • الإشكال ياغرة الدهر
هى الحرف من حرفين ، واسم بمدة
كذا الفعل منها لايغيب عن الفكر
وفى قلبها فى الأصل بعض فوائد
ولكنه لا زال فى حيز الهجر
وغايتها بدء لها عند ذى النهى
وجملتها تأتيك فى النظم والنثر(١)

وحين يتعرض للحديث عن مجلس النواب وأعضائه لا يشغل نفسه بما يرمز إليه هذا المجلس ، وما يمكن أن يلقيه على أعضائه من أعباء لصوالح الجماهير ولكنه يفدح نفسه بالحديث الساذج الذى يؤرخ الشطر الأول

(١) ديوان الشيخ على أبوالنصر – ص ٩٠ – ٩١

من كل بيت فيه للتاريخ الإفرنجى والشطر الثانى من كل بيت للتاريخ العربى ه (١)

وحين يتحدث عن النبى صلى الله عليه وسلم لا يتذكر فيه صورة الثائر الأول ولكنه يستدعى ألواناً من الحناسات الفاحشة التى تميت فى أبياته كل نبض عاطفى :

حادىَ العيس نحو سرْبىَ سرْبِهِ
عَلَّ يوماً ينُال فيه العلاءُ
واحْدُها وَحْدَها ، ودعنى ووجدى
إذ لأشجانها يهيج الحداء
وتمَسك بطيبِ طيبةَ ... وانزل
بحمىً تحتمى به الأنبياء (٢)

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

(٩)

وكأنما كان القدر يدخر للشعر العربى الحديث فى المرحلة الثالثة (١٨٨٢ — إلى أوائل القرن العشرين) هذه العبقرية المتمردة . عبقرية

(١) الديوان ص ١٩٠.
(٢) الديوان ص ٨ .

البارودى : الذى فجّر حركة البعث ، وأصّل بها لبداية تاريخ المدارس الشعرية فى الأدب العربى الحديث ، بعد أن ظل الإبداع الشعرى على مر العصور يتلكأ فى دروب النزوع الفردى ويتراءى على أغراضه بلا فلسفة فكرية محددة فى الكون والطبيعة والإنسان والمتّعد يصدر عنها فى حركة إبداعه الشعرى ؛ وتضعه مع الآخرين الذين يدينون برؤيته الفلسفية فى إطار مدرسة شعرية تتحدد تخومها وأبعادها بلا انفراط .

obeikandl.com

obeikandl.com

مدرسة البعث

(١)

حين وصل الشعر – فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر – إلى مرحلة الجمود الشكلى والخواء المضمونى – كانت المأساة قد بلغت ذروتها العالية . وكانت الحياة الأدبية فى هذا الطور تتطلع إلى من يجدد لها شبابها الذابل . ويعيدها إلى عصور اخضرارها الأولى . وكان البارودى(١) (١٨٣٨ – ١٩٠٤) هو هـذا الصوت الأمل . الذى حمل إلى الساحة الشعرية بشارة الوعى وبطاقة الحضور .

(٢)

وإذا كانت حياة أى شاعر تشكل بالضرورة وافداً من أهم روافد إبداعه الفنى . فإن حياة البارودى بما تعاورها من قطوب وتهلل ، ومن انتصارات وانكسارات ومن دعة وتشريد ، قد أمدته بألوان من المعاناة التى أغنت

---

(١) ولد محمود سامى البارودى بمصر سنة ١٨٣٨ وتولى أهله بعد وفاة أبيه تربيته ثم ألحق بالمدرسة الحربية . وحين تخرج فيها لم يجد عملا عسكريا فتوفر على قراءة الشعر والأدب ثم سافر إلى الأستانة وعمل بها فى وزارة الخارجية . وحين زار اسماعيل تركيا سنة ١٨٦٣ انضم البارودى إلى حاشيته وعاد معه إلى مصر ، ثم عين فى سلاح الفرسان ، وحين شبت ثورة كريت ضد تركيا سنة ١٨٦٦ اشترك البارودى فى الفرقة التى وجهها إسماعيل لمساعدة تركيا ، وحين أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة ١٨٧٧ اشترك البارودى فى العون العسكرى الذى وجهته مصر لمعاونة دولة الخلافة وحين رجع إلى مصر عين مديرا للشرقية ثم محافظا للعاصمة . وفى عهد توفيق عين وزيرا للأوقاف . ثم عين وزيرا للحربية ولكنه مالبث أن استقال ثم عاد وزيراً فرئيسا للوزراء وحين اندلعت الثورة العرابية انضم البارودى إليها وحين فشلت الثورة قدم للمحاكمة . ونفى إلى سرنديب وظل بها سبعة عشر عاما وبضعة أشهر ثم صدر العفو عنه سنه ١٩٠٠ فعاد إلى مصر وتوفى سنة ١٩٠٤ تاركا وراءه ديوانا طبعته زوجته بعد وفاته كما خلف مختارات للثلاثين شاعرا طبعتها كذلك زوجته بعد وفاته .

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

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

(٣)

ولقد ساعدت البارودي على اشتقاق هذا الطريق لنفسه مؤثرات كثيرة منها ما هو وراثي كأصوله ومنها ما هو اجتماعي كبيئته ، ومنها

---

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

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

(٤)

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

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

يقول العقاد : — (وكأنما البارودى هنا ممثل قدير ليس دور الشاعر البدوى فوفاه لغة وشعورا وزيا وحركة . فخلقه خلقا جديداً وجعل له تمثالا من نفسه وحياته . وأصبح مبتكراً فى الدور الذى أخذه كما يبتكر الممثل فى انتحال أدوار أبطاله . فهو فنان خالق فى اتباعه كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه ... وفرق بين هذا التقليد وتقليد العاجز المتكلف الذى يطلع فى آثار القادرين بغير أداة المعارضة والمجاراة ... ولهذا بزغت مقومات (الشخصية) البارودية من وراء حجب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح فعرفنا الرجل من شعره على صورة لا كالتى عرفناه بها فى سيرته وأخباره)(١) .

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

---

(١) عباس محمود العقاد — شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — ص ١٩٨ .

(٥)

لقد شكلت البارودى عناصر الوراثة والبيئة والثقافة ... وصهرته تجاريب الحياة رخاء وتأزما ، حباً وحربا ، ألما وحنيناً ، ومشايعة وتحريضا .. وثوّره لقاؤه الذاتى بالتراث فى عصور سطوعه على الواقع الشعرى الركيك الذى كان يجتاح المرحلة ... وطوف شعره بكل مفردات حياته الذاتية والاجتماعية قابضا فى هذا التطواف على كل عناصر الذات والموضوع ... وعكس فى كل أولئك رؤيته الشخصية من خلال صوته الخاص ، فجاء شعره بحق زيادة على طريق البعث والإحياء ، وإرهاصا بمخاض التمرد الرائع الذى كان يجنه الغيب للحركة الشعرية فى مستقبل حياتها المتشابكة الجذور والفروع .

(٦)

وكان لابد لحركة البعث التى رادها البارودى على هذا النحو الأصيل ، من أن تمتد فى حركة تالية تحمل عنها عبء التجديد والابتداع فى الشعر العربى الحديث وكانت هذه الحركة التالية هى مدرسة المحافظين التى وادها شوقى وحافظ ومحرم والرصافى والزهاوى وغيرهم كثيرون .

obeikandl.com

مدرسة المحافظين

(١)

كانت مدررسة المحافظين امتداداً لمدرسة البعث التى رادها البارودى بكل ما يعنيه مصطلح الامتداد من احتذاء وبعث وتطوير ... ولقد تزعم هذه المدرسة جيل من العمالقة الذين أثروا حياتنا الشعرية بعديد من الإبداعات العظيمة ، وفى طليعة هؤلاء : أحمد شوقى . وحافظ إبراهيم — وأحمد محرم ، ومعروف الرصافى وجميل صدقى الزهاوى ، وعبد المحسن الكاظمى ، ومحمد عبد المطلب ، وعلى الغاياتى ، ثم تفنّى على آثارهم جيل من من الحواريين من أمثال: عزيز أباظه ، ومحمد الأسمر ، ومحمود غنيم ، وعلى الجندى .. وغير أولئك وهؤلاء :

(٢)

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

(٣)

وقد أطلق مصطلح (المحافظين) على هذه المدرسة ليس لأن شعراءها مجرد ظلال باهتة أو قوية لمن سبقهم من الشعراء الغابرين أو المحدثين ولكن لأن هؤلاء الشعراء قد استطاعوا أن يحافظوا على العناصر الصياغية وعلى الشكل الهيكلى للقصيدة الشعرية كما هى فى عصور الشعر العربى خلال تألقه وازدهاره ، وعلى الروح العربى المنتمى إلى تراثه الحضارى والفنى .

ولعل هذه المحافظة على الشكل والروح والانتماء هى التى أعاقت أجنحة شعراء هذه المدرسة عن الإبحار نهائيا إلى عالم آخر جديد ، كانوا يستطيعون بحكم تكويناتهم الثقافية أن يبحروا إليه ... مع التسليم بأن هؤلاء الشعراء — على الرغم من محافظتهم الواضحة — قد أعطوا للحركة الشعرية الحديثة من حضورهم التاريخى ومن ثقافتهم المتنوعة . ومن التحامهم العضوى بواقع الجماهير الحياتى والنضالى ومن الإطلال بالشعر على عوالم جديدة . وروى مثقفة وأجناس أدبية مستحدثة .

(٤)

فشوقى (١) قرأ فى الثقافة الفرنسية ، وأطل على ثقافات أخرى متنوعة

---

(١) ولد شوقى سنة ١٨٦٩ أو سنة ١٨٧٠ . على خلاف فى ذلك بين دارسى الأدب ومؤرخيه واختلط فى دمه العنصر الكردى والعربى والشركسى وكان مولده بباب اسماعيل كما يقول هو فى شعره . وحين بلغ الرابعة من عمره ألحق بكتاب الشيخ صالح . ثم التجهيزية . وأتم تعليمه الثانوى سنة ١٨٨٥ . ثم دخل مدرسة الحقوق ومكث فيها سنتين التحق بعدهما بقسم الترجمة لمدة سنتين أخريين . وحين تخرج من قسم الترجمة ألحق بقلم السكرتارية الخديوية . وفى سنة ١٨٩١ أرسله الخديوى توفيق فى بعثة إلى فرنسا لمدة أربع سنوات . عاد بعدها رئيساً للقسم الافرنجى بالقصر . وفى هذه الفترة ارتقى ذروة مكانته الاجتماعية . وفى سنة ١٨٩٤ مثل مصر فى مؤتمر المستشرقين بقصيدته ذات الطابع المدحى (كبار الحوادث فى وادى النيل) وفى سنة ١٨٩٨ نشر الجزء الأول من ديوانه الشوقيات وكتب له مقدمة أسقطت للاسف بعد ذلك فى الطبعات التالية : وفى سنة ١٩١٥ ينفى إلى أسبانيا ثم يعود إلى مصر أواخر سنة ١٩١٩ وأوائل سنة ٢٠ وفى سنة ٢٤ عين عضوا فى مجلس الشيوخ المصرى . وفى سنة ٢٧ يبايع بإمارة الشعر ويتوج أميرا للشعراء . وفى الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ يصمت الوحى وينتقل شاعر العربية الأكبر إلى الرفيق الأعلى ... وقد ترك شوقى من المؤلفات الشعرية والنثرية والمسرحية هذا الكم العظيم : مسرحية الست هدى الشعرية سنة ١٨٩١ ومسرحية على بك الكبير الشعرية . ومسرحية علداء الهند النثرية سنة ١٨٩٧ والجزء الأول من ديوانه سنة ١٨٩٨ ولاديداس سنة ١٨٩٩ ودل وبتان سنة ١٩٠٠ وشيطان بتاع مورسنة ١٩٠١ والبخيلة سنه ١٩٠٧ ودول العرب وعظماء الاسلام وهو أرجوزة شعرية فى المتنى ومصرع كليوباترا والجزء الثانى من الديوان سنة ١٩٢٧ ومجنون ليلى وقمبيز سنه ١٩٣١ وعنترة وأسواق الذهب والجزء الثالث من الشوقيات سنة ١٩٣٢ وفى سنة ٤٢ وبعد وفاته بعشر سنوات طبع الجزء الرابع والأخير من الشوقيات وكذلك الشوقيات المجهولة .

وكان يرجى منه أن يعصى فى مجال التجديد والخروج على واقع المرحلة الشعرى أضعاف ما أعطى ولكنه التزم طريق المحافظة على نسق القصيدة العربية شكلاً عروضياً وقاموساً لغوياً وتردد على كثير من موضوعات وتقنيات القصيدة الجاهلية والأموية والعباسية مع فروق مسلّمة بين طبيعة شاعر وشاعر . وبين معطيات عصر وعصر ولكن شاعرنا الكبير ما لبث أن اهتدى إلى ذاته الفنية . فأبحر إلى جديد فى الشعر لا يُشكّ فيه فكتب شعراً على لسان الحيوان كما فعل (لافونتين) فى أساطيره وكتب شعراً تاريخياً كالذى كتبه (هيجو) وغيره فى تاريخ وآثار الرومان واليونان . . . وحين تعرض لمحنة النفى عن الوطن إلى أسبانيا أعاد تقييم موقفه الحياتى والشعرى ، وأرسل شعره اللافح فى الحنين إلى مصر . وبكائياته الأسيانة على الفردوس العربى المفقود . وغنائياته الآسرة فى تعشق التاريخ العربى والمصرى والإسلامى . وصرخاته المؤهبة لتنوير الجماهير وتحريض كتل الشعب فى مواجهة الاحتلال والكبت ... وتأملاته العميقة فى منادح الطبيعة والحيـاة والإنسان وبراءة الطفولة والحيوان . . .

ولكن مجد شوقى الحقيقى يكمن فى اقتحامه عالم المسرح الشعرى وتخليق هذا الجنس الأدبى المستحدث فى أدبنا العربى الحديث . مما يمهد لشوقى فى عالم الريادة الحقيقية التى لا يستطيعها إلا نوع من المبـدعين وبما لا تجود بهم كل العصور .

(٥)

وعلى طريق المحافظة والاحتذاء لروح مدرسة البعث البارودية سار شاعرنا حافظ ابراهيم . ولعل المشابه الكثيرة التى ربطت بين البارودى وحافظ قد خلقت نوعاً من التأثير التلقائى الذى حمله الخالف عن السالف (فإن هناك بواعث كثيرة قربت بين حافظ والبارودى فى الطريقة وما زالت بهما

حتى جمعت بينهما بعد ذلك بجامعة الألفة والمودة . فحافظ قد اختار حياة الجندية كما اختارها البارودى من قبله وحافظ كان مفطوراً كصاحبه على إيثار الجزالة والإعجاب بالصياغة والفحولة فى العبارة وكان كصاحبه أيضاً من حزب التمرد والثورة لا من حزب التسليم والاستكانة . وكان الشيخ حسين المرصفى أستاذ الشاعرين وقدوتهما فى الرأى والنقد وتذوق الكلام (١) .

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

وإذا كان حافظ قد قلد البارودى أو احتذى نمطه الشعرى فإن نشأته الشعبية قد أتاحت له فرصة التعبير عن هموم الطبقات الكادحة . . ومخاطبة الشعب من خلال إحساسه الحقيقى بمعاناته ومكابداته ، حتى ليحس المتلقى لشعر حافظ أن هذه الجراح الشعبية التى يصورها فى شعره إنما يسيل من خلالها دمه . وأن هذه الأحزان الوطنية التى تعسكها قصائده إنما هى بوح أيامه ولياليه .

(٦)

أما سائر شعراء مدرسة المحافظين فقد نوّعوا على هذه الألحان الرئيسية التى عزفها زعماء المدرسة ، ولكن عديداً منهم شذوا عن هذه القاعدة ونوّعوا على ألحان هم عازفوها الرواد . فقد نزع الزهاوى إلى شئ مختلف تماماً جدد فيه هو التمرد الميتافيزيقى الذى امتلأ به ديوانه المفقود (النزغات)

---

(١) عباس محمود العقاد – شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٣ ، ١٤ .

(٢) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد ص ١٥ ومابعدها .

وديوانه (الأوشال) وملحمته (ثورة فى الجحيم) . . . ونزع الرصافى إلى التمرد الاجتماعى الذى سخر فيه من كثير من مسلّمات الدين والأخلاق والعرف والاجتماع . . . ونزع الغايانى إلى التمرد السياسى الذى يضج به ديوانه (وطنيّتى) والذى سبق بسببه إلى المحاكمات والسجن ... ونزع محرم إلى التدثر بالحس الإسلامى والغناء من خلاله أعمق وأجمل أغانيه !!(١)

(٧)

ومهما يكن من شئ فإن مدرسة المحافظين قد اتسمت بروح التجديد المحاذر فجود شعراؤها فى صياغة القصيدة . وأضفوا على موسيقاها نوعاً من الدماثة والرقة ، وسلسلوا التعبير الشعرى بعيداً عن المعاظلات والتبديع ، كان هذا فى الشكل . . أما فى المضمون فقد أنزل شعراء هذه المدرسة مضمون القصيدة الحديثة عن مخاطبة الأمراء إلى مخاطبة الشعب ، وانتقلوا به من الانكفاء الأنانى على هموم الذات إلى الانفتاح على هموم الجماعة ، وبارحوا نمط التغنى بالقناعات الذاتية إلى أنماط أخرى يتغنون من خلالها بالاتجاهات الوطنية والدعوات الإصلاحية والقضايا الجماهيرية .

(٨)

وبينما كانت مدرسة المحافظين تعمل على تعميق مسار البعث والتجديد — كان هناك شاعر آخر يعمل وحده فى صمت عنيد ، هو الشاعر خليل مطران ، ولقد شارك مطران مدرسة المحافظين فى تأكيد الصياغة الشعرية وترسيخ الدماثة الموسيقية وتوسيع قاعدة السلاسة التعبيرية ... ولكنه استقل بجوانب أخرى لعل من أهمها : رومانسية المضمون الشعرى ، وتصعيده عذابات الذات الشاكية الحزينة ، وتوحده مع الطبيعة فى إهاب واحد يبكيه مايبكيها ويرقصها ما يرقصه . وتطويله لبعض قصائده تطويلا غير مألوف فى القصيدة

---

(١) أنظر : ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر — للمؤلف — ط دار المعارف — (اقرأ) (٤٤٢) .

العربية وإرهاصه الباكر بالوحدة العضوية التى أشار إليها فى مقدمة ديوانه ، وبالوحدة الموضوعية التى مارسها فى كثير من قصائده ، وبالقص الشعرى الذى أشاعه فى غير موضع وفى أكثر من عمل . . . ولكنه بعد ذلك ظل شاعراً محافظاً بل وموغلا فى المحافظة وقد يهول الباحث ما يجده فى ديوانه من هذا الكم الرهيب من شعر المدح والمناسبات والضرورة . وما يصادفه فى هذا الشعر من بعض المعاظلات اللغوية التى تخطاها حتى أضرابه من شعراء مدرسة المحافظين .

(٩)

ومع شيوع النسق الشعرى الذى رادته مدرسة المحافظين على هذا النحو من الأصالة العربية والنظر فى الإبداع إلى روائع التراث « كان لابد للحياة الفنية أن تتطلع فى ضوء المتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية إلى نموذج جديد يستشرف روح العصر ويواكب طبيعة المرحلة . وكان هذا النموذج الجديد هو مدرسة الديوان التى فجر روادها الثلاثة : العقاد وشكرى والمازنى معارك الجدل والتغيير فى الحياة الأدبية العامة وفى الشعر على وجه الخصوص .

مدرسة الديوان

(١)

فى الوقت الذى ملأت فيه مدرسة المحافظين الدنيا وشغلت الناس ؛ كان هناك ثلاثة من شباب الجيل الطالع يعكفون على الأدب الغربى . والانجليزى منه بصفة خاصة ويمدون من طموحاتهم إلى أبعد من حدود الأدب الغربى ليلتقوا بكافة ألوان الإبداع الإنسانى فى شرق الأرض وغربها ، وفى قديم التراث ومستحدثه ، لأن النموذج الأدبى العربى الذى كان سائداً فى المرحلة لم يشبع نهمهم العقلى ولم يرض فيهم نزوعهم الجارف إلى التمرد على سكونية الحياة الأدبية وهدم ما يحتل أبهاءها الواسعة من أصنام ... هؤلاء الثلاثة هم : عباس محمود العقاد — وعبد الرحمن شكرى — وإبراهيم عبد القادر المازنى . . . وحتى لا يفقد هذا الثالوث النزاع إلى التجديد والثورة والتمرد أرضه التى يقف عليها . لم يشأ أن تكون ثقافته غربيّة فحسب . فاتجه إلى التراث العربى يستظهره ويتأمله ويستوحيه . فكان له من هذا التاريخ الثقافى ، عربيّاً وغربيّاً ، ما أعانه على مواصلة الرحلة وإحلال البديل فى حركة الشعر المعاصر بعد أن انتهى أو كاد من تقويض كثير من المسلمات القديمة التى كانت قائمة . . . أى أنهم لم يكتفوا بالهدم النقدى الذى يعيب الظاهرة الإبداعية من هنا أو من هناك . . . ولكنهم أصلوا لقواعد جديدة فى هذه الظاهرة الإبداعية يصح بها بناؤها . ويستقيم معها منطق الخلق فى هذه المرحلة التى شهدت حلولهم النقدى فى ساحة الحياة الأدبية فى مطلع القرن العشرين .

(٢)

وقد بدأ نِتَاجُ مدرسة الديوان بإخراج شكرى للجزء الأول من ديوانه بعنوان : (ضوء الفجر) فى سنة ١٩٠٩ بكل ما يحمل هذا الديوان من ثورة على شعرنا القديم والحديث شكلا ومضمونا ومن استقطاب للذات .

وتنويع على القلق . وانحياز للوجدان وتأمل فى الكون . وتشاؤم غائم الأسارير . . . وحين أخرج شكرى الجزء الثانى من ديوانه سنة ١٩١٣ قدم له العقاد بمقدمة ضافية أدان فيها القديم ... وخلع كل صفات الكمال والمجد على الجديد .... ولم يلبث المازنى أن أخرج الجزء الأول من ديوانه . وقدم له العقاد كذلك راسما طريقهم الجديدة فى الشعر محرضا على الثورة والتجديد والتمرد على القافية ... ثم أخرج العقاد الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٦ والمازنى الجزء الثانى من ديوانه سنة ١٩١٧ ... وتواترت دواوين شكرى ، حتى إذا كانت سنة ١٩١٩ كانت هذه الدواوين قد وصلت إلى سبعة دواوين . . . وفى سنة ١٩٢١ أخرج العقاد والمازنى كتابهما الهاجم (الديوان) وهاجما فيه بلا هوادة شوقى وحافظ والمنفلوطى . . . وجسدا فيه خلاصة فلسفتهما الشعرية الثائرة فى وجه القديم والحديث والداعية إلى جديد يقف فى ساحة العصر معبرا عن فهم حضارى لطبيعة الفن الصحيح... واكتفى كل من المازنى وشكرى بهذه المشاركة الشعرية وانصرفا إلى اهتمامات أخرى ، ولكن العقاد واصل الطريق .. وظل يخرج الديوان بعد الديوان ويتصل اتصالا حميما بالشعر مبدعا وناقدا حتى رحل عن دنيانا سنة ١٩٦٤ .

(٣)

وقد عملت مدرسة الديوان منذ نشوئها على التمرد فى وجه القصيدة العربية التقليدية شكلاً ومضمونا وبناء ولغة . ربما لأن روادها فتنوا بنماذج الشعر الغربى الذى لا يغرق فى هذه القيود والتى كانت القصيدة العربية قد اصطنعتها لنفسها أو اصطنعتها لها عصور التخلف والانحطاط والتقليد ، بعد توهج اندفاعها الأول فى عصور سطوعها الأولى .

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

تتردد بين البيتين والأبيات القليلة . . . بل امتدت بهم الثورة (شعر شكرى) إلى التمرد الكامل على القافية فألغاها فى عديد من قصائده وراد بذلك حركة (الشعر المرسل) فى مطالع هذا القرن والتى ربما تكون أساساً لحركة (الشعر المتحرر) التى رادها من بعد أبو شادى . ثم لحركة (الشعر الحر) التى رادها أخيراً جيل الأربعينيات .

وفى مجال المضمون تمرد رواد مدرسة الديوان على محدودية الفضاء الذى يتجول فيه الشاعر بشعره مسقطا من حسابه بقية آفاق الوجود . ودعوا إلى تحطيم السدود التى يحبس الشعر فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين ... وتمردوا على محدودية الطموح والانحصار فى توافه الأمور . ودعوا إلى أن يخلق الشاعر فوق اليوم الذى يعيشه . ثم ينظر فى الآباد والآماد فهو رسول الطبيعة المزود بنغماتها العذاب كما يقولون . . . وتمردوا على رضوخ الشاعر حيال ما يراه فى الكون من تناقض ونقص ودعوا إلى ضرورة التعبير عن إيقاع هذا التناقض فى ذهنية الشاعر . . . وتمردوا على تعالى موضوعات الشعر عن الواقع التاريخى الذى تحياه الجماهير بكل مفرداته ونثره اليومى ، ودعوا إلى استلهام كل الأشياء والأحياء لنفض التفاهة المعتادة التى غلبت على الحياة والشعر ... وتمردوا على خلو الشعر من عناصر التفكير ، ودعوا إلى الشره العقلى الذى ينكر كل فكر ويحس كل إحساس . . . وتمردوا على شعر المواربة والتزلف وشعر انتظار المناسبة ليهنئ بمولود وما نفض يديه من تراب الميت . ودعوا إلى رفض أن يكون الشاعر نداباً يتوثب به الداعى فحست إذا تهدّم جدار أو اصطدم قطار أو وقع طيار ... وتمردوا على (وصف) الأشياء وتعديد أشكالها وألوانها . ودعوا إلى الشعور بجوهر هذه الأشياء ونقل هذا الشعور من نفس إلى نفس . وتمردوا على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة إنسانية ودعوا إلى أن يكون الشعر بوح الكائن الإنسانى فكريا ونفسيا ووجوديا . وتمردوا على ضياع الموقف الشخصى فى الشعر . ودعوا إلى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب . . . وتمردوا

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

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

---

(١) عباس محمود العقاد — الديوان ص ١٣٠ .

على اقتحام مما لك الذات فى الآخرين ، فإذا هم يحسونه على نحو ما أحسه الشاعر أو قريباً من ذلك على الأقل ... أى أن هذا الواقع الموضوعى – حسيا كان أو معنوياً – ذاتيا كان أو وجودياً – يصبح بعد تخلّقه فى أعماق الشاعر أولا . وبعد تحققه الوجودى فى عمل فنى ثانياً . قادراً على التوهج العاطفى والفكرى واللغوى فى وجدان المتلقى ونقل تجربة التكونيات ، التى رافقها ورافقته حتى أصبح واقعا إبداعياً ، إلى هذا المتلقى بكل حرارة التهيؤ وبكل مرارة المعاناة .

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

(٤)

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

---

(١) للتوسع فى هذا الصدد أنظر كتابنا (ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر) ط دار المعارف – سلسلة (اقرأ) عدد (٤٤٢) .

المدرسة سكون حياتنا الفكرية والفنية منذ مطالع القرن حتى الآن — ربما تكون قد نمت من خلال التأصيل النظرى لها فحسب لأن أصحابها — العقاد وشكرى والمازنى — وهم شعراء بالدرجة الأولى لم يستطيعوا — إلا قليلا — تجسيدها فى واقع شعرى ممتاز يغرى بمتابعتها أو التشيّع لها . فانصرفوا يدعون لها دعوة نقدية هائلة حتى استقرت كأساس راسخ من أسس قيمنا النقدية المعاصرة ... لقد حاولوها شعرا ، ولكن قاماتهم الشعرية كانت أقل من حجم الدعوة المغامرة . . . . وحاولوها نقدا . ففسحوا لها فى تاريخنا الفكرى المعاصر . وأشعلوا بها ثورة جدل ما يزال رهجها ملء آفاقنا . ومهما يكن من شىء فإن مدرسة الديوان نهضت فى قضية تطور شعرنا المعاصر بأخطر الأدوار شكلا ومضمونا وبناء ولغة .

(٥)

ومع ما أحدثته مدرسة الديوان فى الحياة الشعرية من تغيرات فقد كانت تتبادل بطاقات التأييد مع مدرسة أخرى عاصرتها خلقاً ونشوءاً . تلك هى مدرسة المهجر التى أرسل روادها من وراء البحار صيحات الثورة والانقلاب على ما كان يسود حياتنا الشعرية من جمود .

مدرسة المهجر

(١)

منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . نزح طائفة من الشباب اللبنانى والسورى ، تحت وطأة الإحساس بالكبت السياسى والحاجة المادية . إلى المهجر الأمريكى . حيث استقرت جماعة منهم فى المهجر الشمالى بينما استقرت الجماعة الأخرى فى المهجر الجنوبى ... وهناك تنفسوا هواء الحرية الحقيقية واستطاعوا من خلال التجارة أن يحصلوا على الوفرة المادية التى كانوا ينشدون .

وقد حمل هؤلاء الشباب منذ البداية ملء حقائبهم كل ذكريات أوطانهم العربية ولم يتخلوا للحظة واحدة عن الحلم بالعودة إلى تراب الأرض بكل ما يحمل هذا التراب من عطر التاريخ . وعمق الجذور . وأصالة الانتماء . وكان هذا الحلم الملحّ من وراء إقدامهم على محاولة خلق عالم عربى فى المهجر الأمريكى . الشمالى منه فى الولايات المتحدة الأمريكية والجنوبى وخاصة فى البرازيل . فأصدروا المجلات والدواوين وأسسوا (الرابطة القلمية) فى الشمال سنة ١٩٢٠ برياسة جبران خليل جبران وعضوية ميخائيل نعيمة . وإيليا أبى ماضى . ونسيب عريضة . ورشيد أيوب . وعبد المسيح حداد . ونديم حداد . ووليم كاتسفليس ، وأمين الريحانى وأمين مشرق . ومسعود سماحة . ونعمة الحاج . . . كما أسسوا (العصبة الأندلسية) فى الجنوب سنة ١٩٣٢ برياسة ميشال معلوف وعضوية داود شكور ونظير زيتون ويوسف البعينى ، وحبيب مسعود ، ونصر سمعان . وحسنى غراب ويوسف غانم . واسكندر كرباج . وانطون سليم سعد . وشكر الله الجر . . . ثم انضم إليها بعد صدور مجلتها (العصبة الأندلسية) وذيوعها أمثال : شفيق المعلوف ، والشاعر القروى ، وتوفيق قربان ، ونعمة قازان ، وإلياس فرحات ، وتوفيق ضعون وآخرون . . .

(٢)

وقد تحرك هؤلاء المهجريون فى الشمال من خلال جريدتهم (السائح) وقبلها كانت مجلة (الفنون) وكانت السائح تحمل أصواتهم إلى العالم الخارجى . وفى كل سنة كانوا يصدرون منها عدداً ممتازاً يضمنونه أروع ما قالوه . . . وفى سنة ١٩٢١ ظهرت (مجموعة الرابطة القلمية) تحمل قصائد هؤلاء الشعراء ومقالاتهم وقد ظلت تحمل إبداعهم حتى سنة ١٩٣١ حيث تبدد رجالها واحداً بعد واحد بفعل الموت . أما فى الجنوب فكان الشعراء المهجريون هناك يتحركون من خلال ندواتهم الحافلة فى دارهم فاستحالت محلتهم إلى مسرح للكتاب والشعراء يعكس صورة رائعة للأدب العربى فى البرازيل . . . وقد توقفت المجلة سنة ١٩٤١ حين أصدر رئيس جمهورية البرازيل أمراً بحظر أى نشاط صحفى بغير لغة البلاد ، ثم عادت إلى الظهور سنة ١٩٤٧ على يد شفيق المعلوف . ثم توقفت نهائياً سنة ١٩٥٤ . . . وقد رأس العصبة بعد رئيسها الأول : الشاعر القروى ، ثم شفيق المعلوف . . .

(٣)

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

شوقى وأصحابه من مدرسة المحافظين ثم يعودون إلى ذواتهم فيغامرون فى طرائق التجديد والابتداع وهكذا ظلوا يتواصلون على الفعل الإبداعى من خلال المحافظة والتجديد . والاتباع والمغامرة . وإن كان ذلك لا ينفى أن آحاداً منهم قد غامروا بلا نهاية ، وشقوا عصا الطاعة على العمود الشعرى الذى تعبد له الشعراء العرب على مر العصور .

(٤)

ولأن هذين الجناحين من الشعراء فى شمالى المهجر وجنوبيه معاً قد ظهرا فى وقت متقارب منذ أوائل القرن العشرين . فقد شكلا ملامح مدرسة الشعر المهجرى التى تفردت بسمات خاصة فى الشكل والمضمون ، وظهر اتجاههما الفنى محدداً منذ الحرب العالمية الأولى :

ففى الشكل تمرد شعراء المهجر على قيود القديم فى هيكل القصيدة وموسيقاها ولغتها وشخصيتها التعبيرية ، وإن كان تمردهم النظرى فى نتاجهم النقدى قد فاق تمردهم الإبداعى فى نتاجهم الشعرى بما لا يقاس . . . بمعنى أن جبران خليل جبران . وميخائيل نعيمة . وأمين الريحانى . قد أحدثوا فى المعركة النقدية زلزالا عنيفاً بما طالبوا به من تهديم حوائط الشكل هيكلا وموسيقى ولغة وتعبيراً وذهبوا فى ذلك إلى أعمق أعماق الشطط ، ولكن شعرهم لم يستطع أنا يحقق من هذا الذى طالبوا به إلا أقل القليل — تماماً كما فعل أصحاب مدرسة الديوان فى الشرق — ومهما يكن من شىء فنحن لا نستطيع أن نهوّن من اقتحامهم ساحة المطالبة بتغيير هيكل القصيدة نظرياً وتطبيقياً . ولعلهم خضعوا فى ذلك لكثير من تأثيرات الموشحة الأندلسية فنوّعوا فى القافية وتحرروا فى توزيع التفعيلات مع خضوع الهيكل العام لنظام ثابت . . . ولجأوا إلى شعر المقطع والمقطوعة وضمنوا القصيدة أكثر من صوت واحد . واتكأوا فى قضية التعبير على الصورة بدلا من التعبير

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

---

(١) ميخائيل نعيمة - الغربال ، ص ٩٥ .

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

غارقة فى بحر من أحلام شبابها ... أقول لكم : إن النظم والنثر عاطفة وفكر ، ما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة ... لكم لغتكم ولى لغتى) (١) . وقد لا نستطيع أن نتجاوز تجسيد الشعر المهجرى لشخصية الأسلوب فى القصيدة المعاصرة فإن هذا الشعر قد تأبى تماماً على الغياب فى أودية الآخرين أو التحدث بمصطلحهم أو من خلال حناجرهم ، كما كانت تفعل أجيال من الشعراء فى القديم والحديث . إن كل شاعر من شعراء المهجر يقبض على ملامحه الخاصة ويطالعك بصوته الخاص . بحيث يظل فى منطقة التحدّد الذاتى وإن كان لا يرفض أن يذكّرك بأنه من فصيلة شعرية لها أرومتها العامة وتربتها المنبتة ... ولعل من أبرز ملامح الشكل فى القصيدة المهجرية نوعية من شعر المطولات ذات الطابع الملحمى : كالمواكب لجبران ، وعلى بساط الريح لفوزى المعلوف . والحكاية الأزلية لأبى ماضى ، والطلاسم له أيضا . . والربيع الأخير للشاعر القروى ، وأحلام الراعى لإلياس فرحات . . ومعلقة الأرز لنعمة فازان . . . وقد تذكرنا هذه المطولات على الفور بمطولات مقابلة ذات طابع ملحمى كذلك فى الشرق . كترجمة شيطان للعقاد . وثورة فى الجحيم للزهاوى . والأعراف للهمشرى . . . وأخيراً تبرز الوحدة العضوية كأساس من أسس الشكل فى قصيدة الشعر المهجرى . ولعلهم فى ذلك استلهموا واقع التراث الشعرى فى الغرب أكثر مما استلهموا واقع التراث العربى فى شعر الديوان الذى كان قد ألح إلحاحاً متواصلا على هذه الوحدة العضوية كأحد المكونات الأساسية لقصيدة الشعر المعاصر . . . هذه هى أهم ملامح التجديد فى الشكل عند شعراء المهجر الشمالى والجنوبى وهى

---

(١) بلاغة العرب فى القرن العشرين (جمع محى الدين رضا) ص ١٥ وما بعدها .

ملامح تتفاوت فى درجة حلولها فى الواقع الشعرى عند شعراء هذه المدرسة ولكنها حقائق فنية تشكل عنصراً من أهم عناصر هذه الحركة الشعرية وإن كان بعضها غائراً فى قلب هذه الحركة وبعضها الآخر طافياً على السطح بلا جذور ضاربة فى القرار .

(٥)

أما خصائص المضمون فقد شاعت فى شعر المهجر ظواهر عديدة نوع عليها شعراؤه بلا ملال . ولعل من أبرز هذه الظـواهر : الحنين إلى الوطن : والإحساس الدائم بالاغتراب الروحى والمادى ، والنزعة الإنسانية الشاملة ، والتطلع إلى عالم مجهول يستطيع الشاعر فيه أن يحقـق آماله ومطامحه ، والتغوّر فى الإحساس بالطبيعة الصامتة والصائتة ، والقتال بالشعر عن قضايا الوطن واللغة والتقاليد ، والاقتدار الظاهر على الوصف وتصوير المرئيات والمحسومات والإبغال فى غنائية شفيفة عذبة . والتطوّح وراء الحرية إلى مدى شارف تخوم الحرية الدينية : والتردد فى هذا الصدد بين موقف الحيرة وموقف التساؤل وموقف الرفض ، وتغليب جانب المعنى على جانب اللفظ ، والتجوّل فى أبهاء النفس الإنسانية بكل ما فيها من دروب وأدغال والنزوع إلى لون من الغموض الفنى يحاذى غموض العالم الذاتى والموضوعىّ الغارق فى غموض بلا حدود . والهمس الذى يرفض الخطابية الزاعقة ويتوافق مع طبيعة النجوى وتأمل الأشياء . . . وربما نستطيع إيجاز هـذه الظواهر فى اتجاهات عامة تتمثل فى رومانسية الرؤية ، وواقعية المحتوى ، والتحرر المطلق فى مواجهة الذات والفن والكون وما بعد الطبيعة .

(٦)

ومن واقع هذا التغيير الذى أحدثته مدرسة المهجر بموازرة مدرسة الديوان فى اتجاهات الشعر العربى المعاصر وأسسه الفنية ، فقد كانت نهايات المطاف فى المدرستين معاً توشك أن تطلّ من هنا أو من هناك . لتتيح لحركة جديدة أن تستقطب أروع ما فيهما معاً . بالإضافة إلى أروع ما فى مدرسة المحافظين كذلك . وتتخطى أيضاً جوانب السلب والجمود فى هذه المدارس جميعاً . وكانت هذه الحركة الجديدة هى جماعة أبولو . على تباين اتجاهات شعرائها ومنازعهم الفنية ، وإن كانت النزعة الرومانسية الحالمة تغطى بجناحيها كل شعراء الجماعة بلا استثناء .

obeikandl.com

جماعة أبوللو

(١)

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

(٢)

فى هذا الجو المُعبّأ بالصمت والإيلاف ولدت جماعة أبولو الشعرية سنة ١٩٣٢ بفضل جهود رائدها الدءوب أحمد زكى أبو شادى . الذى جمع شتات الشعراء وساعد كثيراً منهم على نشر دواوينهم وتقديمها للجمهور . وكوّن منهم جماعة تلتف من حوله . وتشكل ملامح مرحلة من

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

أما رياسة الجماعة فقد أسندت إلى شاعر العربية الكبير أحمد شوقى الذى رأس اجتماعها الأول فى كرمة ابن هانئ يوم الاثنين العاشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ ولكن القدر لم يمهل شاعرنا الكبير فاختاره الله إلى جواره فى الرابع عشر من أكتوبر من السنة نفسها ، فتم اختيار الشاعر الكبير خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩) رئيساً للجماعة التى كان من أبرز أعضائها : أحمد محرم . وإبراهيم ناجى . وأحمد الشايب . وعلى محمود طه . وعلى العنانى . وحسن كامل الصيرفى . وأحمد ضيف . وكامل كيلانى . ومحمود صادق . وسيد ابراهيم . ومحمود أبو الوفا . وغيرهم . . . . . ثم انضم إليها فيما بعد كثير من الأدباء والشعراء والنقاد مثل مصطفى السحرتى وصالح جودت . وعبد العزيز عتيق . ومختار الوكيل . وغيرهم كثيرون .

(٣)

وقد اصطلحت الحركة النقدية المعاصرة ، على أن أبولو تشكل جماعة وليس مدرسة لأن المدرسة الشعرية تنهض أساساً لتحقيق أهداف معينة فى الفن الشعرى وتنزع فى ذلك عن رؤية فلسفية واضحة المعالم والحدود ... بينما تنهض الجماعة لتشجيع نوعيات من الفن الشعرى أو الفن القصصى أو الفن المسرحى . وتضم تحت جناحيها نوعات من المبدعين فى هذا الفن

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

والدليل على ذلك أن مدرسة كمدرسة (الديوان) نشأت عن اقتناع فكرى بعديد من الأسس الفلسفية التى ترى أن يكون الشعر وجداناً مفكراً لا وجداناً سطحياً . وأن يكون الخلق معاناة لتجربة وليس نضحاً من الذاكرة . وأن يكون الشعر تعبيرا عن الشخصية وليس تعبيراً بلا ملامح. وأن تكون القصيدة بناء عضوياً تتحقق فيه الوحدة العضوية التى لاتتيح لفراغٍ ما أن يحتل مساحةً ما بين بيتٍ وبيت . ولاتتيح لجزئيةٍ تاليةٍ من القصيدة أن تتقدم جزئية سابقة . إلى آخر ما هنالك من ملامح تميز اتجاه مدرسة الديوان عن غيره من الاتجاهات السالفة أو الخالفة .

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

١ — السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً .

٢ — مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر .

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

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

يؤكد ذلك أكثر أن الجماعة فتحت صدر مجلتها لكافة الاتجاهات الشعرية والنقدية . فأنت ترى فيها قصائد لشوقى ومطران والرافعى والعقاد ومحرم وناجى والأسمر وزكى مبارك والشابّى والزين وأبى ماضى والجواهرى والمعلوف والقايانى . وغيرهم من هذا الخليط الذى يمثل قمة التقليد وقمة التجديد وقمة التردد بين شاطئ التجديد والتقليد . وهذا يدعم قضية أن أبولو لم تكن تحرص على تحقيق أو تعميق فلسفة معينة فى الشعر تتيح لها أن تشكل تيار مدرسة خاصة . بقدر ما حرصت على النهاض الشعر ومناصرة نهضاته وترقية مستوى الشعراء على هذ النحو من الشمولية والعموم ، مما يؤكد أن طابع (الجماعة) ألصق بها من طابع (المدرسة) وإن كان ذلك لايتحيف من القيمة النهائية للإنجاز العظيم الذى حققته الجماعة للشعر المعاصر كما يخيل إلى بعض متحمسٍ من الباحثين والدارسين !!

(٤)

وهكذا رأينا أن جماعة أبولو نهضت فى مطالع الثلاثينيات وأمامها نماذج ثلاثة فى نوعيات الشعر الذى كان سائداً فى المرحلة : كان أمامها النموذج الذى اقترحته مدرسة المحافظين بجهارته وحفاظه على النسق العربى التقليدى شكلا ومضموناً مع بعض الدماثة اللغوية فى الشكل واتساعٍ ما فى رقعة الأغراض والمضمون . وكان أمامها النموذج الذى اقترحته مدرسة الديوان بهمسه و ذهنيّته ودعواته فى البناء والتجربة والانقلاب على المضامين القديمة . . . وكان أمامها النموذج الذى اقترحته مدرسة المهجر بقلقه وتمرده ، وثورته فى وجه اللغة والمدينة والتقاليد المكبلة للنزوع الحرية والانطلاق . . . ثم عاصرت مدرسة أخرى بدأتْ تفرض حلولها الفنى فى التاريخ الشعرى المعاصر وهى : مدرسة الرمزية التى انبثقت أولى صيحاتها فى لبنان من خلال إلياس أبى شبكة وسعيد عقل ويوسف غصوب وغيرهم . . . إلى جوار ذلك كان الشعر الغربى قد بدأ يستقر فى ذاكرة شعراء الجيل ويترك فيهم تأثيراته العميقة . . . . وكان شعراء أبولو من بين

هؤلاء من أكثرهم إلتحاماً بواقع هـذا الشعر الغربى وخاصة بالإبداع الرومانتيكى فيه .

كل هذه النماذج التى كانت قد اقترحتها هذه الاتجاهات كانت موجودة على خارطة الواقع الشعرى حين تكوّنت جماعة أبولو . ولقد استفادت الجماعة منها جميعاً فأكبت على أروع ما فى المحافظين من متانة التركيب وفحولة الأسلوب وإشراق المعجم الشعرى . وأكبّتْ على أروع ما فى الديوان من تأمل ومعاناة ووحدة عضوية وأسلوب دال على صاحبه . وأكبّتْ على أروع ما فى المهجر من ثورة على المعنى الوضعى للغة ومن قلق وجودى يتجسد حينا فى اللاأدريّة القلقة وأحيانا فى الرفض والتمرد والاحتجاج . كما أكبّتْ على استلهام جراءة الرمزية فى تهديم الحوائط العازلة . بين ما هو محسوس وما هو ملموس وما هو مرئى وما هو مسموع فى اللغة ؛ كما أكبت كذلك على استلهام أروع ما فى رومانتيكية التراث العالمى من رؤى ومضامين فكان لها من ذلك كله حصيلة دافعة إلى إجادة التعبير وتعصير الرؤية الشعرية من جانب وإلى التشتت بين هذه الاتجاهات والتيارات فلم تستقر على اتجاه واحد بعينه من جانب آخر ، مما أحدث فى اتجاهها العام تشعّبا وتمزقا فى شتى الدروب . فمن تحليق فى سماوات المثال إلى لصوق بقيعان الواقع ومن تحرر يشارف التمرد إلى تقليد يشارف الجمود ومن إنسانية توشك أن تحتضن بين ذراعيها العالم كله إلى أنانية توشك أن تتعبد للذات فى ضمورها الوجودى .

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

الشكل و المضمون فى القصيدة إلا إذا أمكن الفصل بين الزهرة وأريجها فى النبات وهذا غير ممكن على الإطلاق .

ففى الشكل : حمل أبو شادى راية التجديد لتعدد قراءاته فى الأدب الغربى وتأثره العميق بهذه القراءات . فنادى فى مطالع العشرينيات بضرورة التحول من نظام الشعر التقليدى إلى نظام الشعر المتحرر وضرورة الجمع بين البحور المتعددة فى القصيدة الواحدة ، وضرورة التنويع فى عدد التفعيلات التى يضمها كل بيت وإن كان قد غلب على هذا العنصر الأخير من عناصر دعوة أبى شادى إلى التجديد نوع من الثبات المرحلى . بمعنى أن التنويع ينتهى عند مدى معين ليعود مقطع آخر من مقاطع القصيدة فيكرر نفس الشكل بنفس الترتيب أو بعكسه . . . وقد تابع أبا شادى فى هذه الدعوة إلى الشعر المتحرر بعضُ شعراء أبولو فى مصر والعالم العربى من هؤلاء : حسن كامل الصيرفى سنة ١٩٢٧ وخليل شيبوب سنة ١٩٣٢ ومحمود حسن اسماعيل سنة ١٩٣٣ : . . وفى مجال الشكل أيضاً آثرت أبولو الشكل المقطعى مزدوجاً ومربعاً ومخمساً بديلا عن الشكل الذى يحصر القصيدة بين ضفتى بحرٍ واحدٍ وقافيةٍ واحدة كما آثرت الحرية التعبيرية أى استعمال اللغة استعمالاً جديداً يفجرها بدلالات مستحدثة تتوسع فى المجازات وابتداع الصورة وإيثار معجم معين ، ونقل الألفاظ من وضعيتها القاموسية وتجسيم المعنويات وتجريد المحسوسات وخلع الحياة على ما ليس بحى والتعاطف مع الأشياء الجامدة والنامية والاتكاء على الرمز لتفجير أكثر من معنى والتعبير بالصور تعبيراً بنائياً ، وإيثار نوع من الألفاظ المتصلة اتصالا حميماً بالطبيعة والحرص على الوحدة العضوية للقصيدة .

وفى المضمون : تميزت أبولو بخصائص تنويعها على الوجدان الذاتى المشتعل وبانحنائها على الذات انحناء مفتشاً فى أعماقها عن كوامن الحس وبواعث الشعور وبنوعية خاصة من الانفراد بالحزن كأنه صديق يسرّ إليه

الشاعر بعالمه الداخلى ويبادله الحزن إسراره إليه بكل ما فيه من عمق وشفافية واستقطار لجانب الهم الفكرى فى وجود بلاحدود . وبروح النزوع التأملى فى الظاهرة الكونية الجامدة والحية إلى نوع من المشاركات الوطنية والاجتماعية والدينية العامة . . . على أن تمر كل هذه العناصر على الذات الشاعرة من خلال المعايشة والتجربة وليست من خلال الذاكرة .

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

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

obeikandl.com

مدرسة الشعر الحر

(١)

حين قامت الحرب العالمية الثانية . وواجه العالم العربى بعدها عديداً من التحديات التى ذاق من خلالها طعم النصر والهزيمة . وحين استشرف المثقفون العرب آفاق الإبداع العالمى المعاصر بمضامينه القلقة وقضاياه المتمردة وحين وفدت على المنطقة أيديولوجيات كثيرة زعزعت من طمأنينة الاعتقادات السائدة . كان لابد للنمط الشعرى أن يحاذى إيقاع هذا التغير . وأن يخرج من سكونية العادة إلى مغامرة التجريب والابتداع حاملا بين يديه مبرراته الكثيرة التى يضع فى الطليعة منها عديداً من الأساسيات الحقيقية لعل من أهمها : —

١ — غلبة التيار الواقعى فى الأدب والحياة .

٢ — تفريغ الشعر العمودى تقريباً من مضامينه النضالية والإنسانية .

٣ — تطور الذوق العام من الفنون بمعاظلات الشاعر اللغوية إلى البحث فى شعره عن قضيته .

٤ — اتساع رقعة الثقافة الوافدة بما تحمل من دلالات معاصرة .

٥ — شيوع نزعة الانقلاب والتمرد فى الأدب والفن والفكر والحياة .

كل هذه المبررات الأساسية كانت من وراء تفجر حركة الشعر الحر — كلون من ألوان الاحتجاج على الواقع الفنى العربى — فى نهاية الأربعينيات من هذا القرن العشرين ... وقد بدأ زحف الحركة من العراق على يد السياب ونازك الملائكة ، وما لبث التيار أن جرف الحياة العربية بكاملها . وأصبح الشعر الحر ظاهرة من ظواهر الحياة الأدبية المعاصرة ، ومدرسة لها ملامحها الذاتية التى تنفرد بها فى الشكل والمضمون .

(٢)

وقد بدأ الشعر الحر بثورته على نظام القصيدة العربية التى توارثت نوعاً من الهندسة العروضية منذ أبعد عصور الجاهلية حتى منتصف هذا القرن العشرين مع تطور الحياة وتغيرها فى كافة مجالاتها المادية والروحية والذوقية فنحن بالتأكيد نعيش عصراً مختلفا عن عصور التاريخ القديم . ونحن بالتأكيد كذلك نعيش علاقات مادية ومعنوية مباينة لنوعيات ما كان يعيشه أحياء هذه العصور من علاقات فليست حياتنا المادية مشابهة لحياتهم المادية وليست همومنا الروحية هى همومهم الروحية ، ليس حسّنا الفنى من نوع حسهم الفنى . أى أن كل شىء تطور أو تحوّر أو تغير ، فلماذا فى الشعر وحده يبقى النمط القديم قابضا على أعناقنا بلافكاك ؟ إن ما كان يريح الأذن العربية البادية من غناء وترجيع وموسيقى تتمطى فى ترسلها البطىء بلا انتهاء قد لا يريح الأذن العربية المعاصرة بكل استجاباتها الحتمة لتوفز موسيقى العصر وجيشانها الظافر المتوثب الذى يعكس روح المرحلة بكل إيقاعها المتوتر الهادر العجلان ، فلماذا لايستجيب التعبير الشعرى وهو صدى حركة الواقع الإنسانىّ لهذا التحول الهائل فى كمّ التطور التاريخى وفى كيفه على السواء ؟ إن الشاعر القديم كان يستلهم إيقاعه من وخْد الناقة وخببها على بحار الرمال فى الصحراء . ولكن الشاعر المعاصر يحيا دوار حضارة مادية متطورة إلى حدّ الإعجاز . فلماذا لا يستلهم إيقاعه الشعرى من إيقاعها الحضارى ولماذا يتحسس طريقه إلى نفسه فى ضوء شمعة رافضاً عصر الطاقة ؟ من هنا رفض الشعر الحر أن يبقى سجين العروض الخليلى وأبحر إلى مغامراته حاملا عذابه الأسطورى على ملامح وجهه وفى نهار عينيه بلا ملال .

(٣)

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

رفض الجمود على قاعدة ثابتة ودفع الفن فى اتجاه الحياة الجارية على نواميس التطور ، مما يعطى الشعر وجهه الحضووى المستجيب لإيقاع الحياة المعاصرة والمعبر عن كل مايجيش فى أطواء هذه الحياة المعاصرة من قضايا وتفريعات كما يعطيه حسّ تجاوز النماذج المسبقة والأصول القَبْلِيَّة .

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

طرح القافية الضاغطة . واستبدالها بقافية مرنة أو بإيقاعات داخلية مما يعطى العمل الشعرى حرية تضويئة للمضامين التى يريد تضويئها . مع الاحتفاظ بقيمة الإيقاع والضبط التى تخلقهما القوافى الداخلية أو القافية التى ينتهى بها السطر الشعرى فى شكله الجديد، كما يعطيه تجنب الوقوع فى نثرية الإحساس والصحو الذى يفقد التجربة حرارتها ، ويقرب العمل الشعرى دائماً من دوائر القصة والمسرحية والملحمة .

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

التزام الشعر الحر بقانون عروضى معين . ويتشابه التفعيلات فى الأشطر تشابها تاما . وباستدعائه التفعيلة المنفردة فى الشطر كشرط لا يجوز الخروج عليه . مما يعطى هذا الشعر الحر ملامح الالتزام وليس ملامح الفوضى التى حاول دعاة القديم أن يلصقوها به . وأن يضيفوه إليها .

وضع أساس جمالى يقوم عليه التشكيل الجديد ليحدث نوعاً من المو ءمة بين الإيقاع وعالم الذات ، مما يعطى حركة التمرد فى هذا المجال أساساً فلسفيا تصدر عنه مقولاتها وتطبيقاتها . ويضفى عليها طابعا منطقيا يتيح لها مكاناً فى حركة التاريخ .

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

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

(٤)

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

وقد أعطى الشاعر الانجليزى الكبير (توماس اليوت) لمضمون حركة الشعر الحر — كما يعترف بذلك روادها جميعا — أرضية تتحرك عليها وخلفية تصدر عنها . من المنظور الفنى على الأقل ، من تحميل القصيدة الشعرية لكثير من الصور البلاغية والأفكار الفلسفية العميقة . والإنتقال بالقارىء مفاجئاً دون تمهيد أو مقدمة مما أشاع الغموض فى معظم هذه الأشعار : . . وافتتاح القصائد بالافتتاحيات الدرامية التى تثير فى المتلقى عنصرى الدهشة والفضول والإتكاء على الحوار فى معظم هذا الشعر لتوسيع محيط الدائرة التى يتحرك فيها العمل الشعرى وتضمين بعض الكلمات الدالة على مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة والتركيز على الأشياء العادية وفتات الواقع اليومى . والاغتراف من التراثات العالمية قديمها وحديثها مع الدعوة إلى إحياء الشاعر لأسلافه فى شعره بشرط أن لا يطغى ذلك على فرديته وذاتيته . وملء القصيدة بالمشكلات الفلسفية الكبرى وتركها نهباً لصراع الخير والشر . والمادة والروح . والزمن واللازمنية . والمكان واللانهائية . والذاتية والموضوعية . والحقائق الكلية وانعكاساتها على النفس الواعية ثم الوجود الحقيقى للإنسان (١) .

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

---

(١) أنظر : اليوت . للدكتور فائق متى .

الشاعر المعاصر التى تصل فى بعض الأحيان إلى حد البعد عن الحياء فى تحطيم التصورات والصيغ التقليدية . وشق عصا الطاعة على القوالب والقواعد والأشكال العتيقة ، سواء كانت هى النظام والتوازن الكلاسيكى . أو التجانس والتناسب الإقليدى . أو التجربة والعاطفة والإحساس الرومانتيكى ، أو ضيق الأفق والتزمت الواقعى والطبيعى . أو الفوضى والاضطراب والجنون السريالى والطليعى ، وهو لا يكتفى بالثورة عليها فحسب ، بل يثور كذلك على نفسه ليتحرر منها ، إنه دائماً على الطريق إلى نفسه ولغته وتراثه وواقعه يحاورها ويحاسبها ، لا يتخفى وراء ستار الماضى ، ولا يعتصم بقلعة التزمت . ولا يتحصن ببرج الأحلام . وإنما يمضى فى هذا الحوار بكل قلبه وعقله ، ولا يجد بأساً من أن يستعير لقصيدته أغنية أطفال ، أو مثلا عامياً ، أو إعلاناً من الشارع . أو خبراً من جريدة . أو عبارة من مرجع علمى عويص (١)) .

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

(٥)

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

---

(١) د. عبد الغفار مكاوى – لمن الحرية والصمت – ص ١٧ ومابعدها .

(٢) أنظر مقدمة الشعر العربى لأدونيس .

والجملة لا تتم وإن تمت فبغير الصورة المألوفة فى تركيب الجملة العربية . وحروف العطف أسقطت واعتمد فى الربط على الجمل الفعلية المتجاورة .

(٦)

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

obeikandl.com

تطوّر النثر الحـــــــديث
وخصائصه الفنية

obeikandl.com

obeikandl.com

تطور للنثر الحديث وخصائصه الفنية

(١)

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

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

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

سلام كزهر الروض أو نفحة الصبا أو الراح تجلى فى يد الرشأ الأمْلَى

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

هذا هو المستوى الذى كانت لغة النثر الفنى قد انحطت إليه شكلا ومضمونا ، فليس هناك من عاطفة تتوهج بين السطور ، وليس هناك من تواصل نفسى توحى به الكلمات ، وليس هناك من لغة توقظ فى المتلقى بعض حسٍّ لجمال ، وإنما كل ما هناك عَمْد إلى ما يستطاع من تسجيع ميت ، وجناس باهت ، واستعارات خشنة ، ومجاز بليد ، وانطفاء فى قضية الصدق وقضية التعبير .

(٢)

ولكن رفاعة الطهطاوى العائد من الغرب ، يحمل إلى التعبير النثرى بعض شعاعات خافتة فى هذا الظلام المخيف ، وذلك من خلال كتابه (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) فهو يترسل فيه بعض الشىء ، وبعكس انطباعاته ومشاهداته فى فرنسا ، فيبتعد بالسياق عن المقامة والرسالة التى كان الشكل التعبيرى فى النثر يضطرب بينهما ، ويبتعد بالمضمون كذلك عن اللعب البارد باللغة إلى شىء من رصد مظاهر الحياة الفكرية والعلمية والفنية والاجتماعية الأوربية من خلال رؤية شرقى أزهرى . . . كما أقدم صاحبنا — رفاعة — على ترجمة (مغامرات تليماك) التى كتبها القس الفرنسى (فينيلون) ، وقد سماها — رفاعة : (مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك) ومن خلالها رأى العقل العربى نوعية من الإبداع الذى يشغل الذهنية الغربية ، حاول فيه مترجمة أن يبتعد به عن تراكم قيود السجع والمقابلة والجناس وألوان التوشية البلاغية إلى مدى ما .

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

الذى أنشىء سنة ١٨٤٢ دفع الحياة الأدبية من خلال هذين الموقعين دفعةما إلى الأمام :

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

(٣)

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، جدت عوامل حررت النثر من قيوده الغليظة شكلا ومضموناً ، فقد تحرر من شكل المقامة والرسالة والوصف الخارجى للأشياء بكل ما يحمل أولئك من ألوان المحسنات البديعية الباهظة ، وتحرر كذلك من الدوار الأعمى فى دائرة الاعتذار والشكر والتهنئة والتقريظ والرثاء بكل ما يحمل أولئك من تقليد للمعنى المستهلك والمضمون المتهرىء من طول ما تعاوره من تكرار بلا حدود . . وربما استجابت الكتابة الديوانية فى هذه المرحلة إلى لون من الترسل الخالى من معاظلات الفارغين تواؤما مع طبيعتها التى تقصد إلى الإفادة لا إلى الإغراق فى التزاويق البلاغية المملولة . . . كذلك ظهرت المقالة كلون من ألوان الإبداع النثرى ، وأخذت تستولى على مناطق الألوان التقليدية موقعاً بعد موقع ، ومكن من ذلك الاندفاع فى اتجاه الوجود والتأصيل توفرُ عديد من الأقلام الشابة المتمردة المثقفة التى حملها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أمثال : جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وتلاميذهما الكثيرين الذين أنهضوا — بالمقالة — النثر العربى فى هذه المرحلة من كبوته ، وأعادوا إليه مجده واخضراره وبعثوا فيه من روح الجاحظ وابن المقفع وابن خلدون ما بعد به عن الغياب فى معاظلات

يلاجدوى ، وما اقترب به من واقع الدماثة والترسل والتعبير التلقائى عن عالم الذات وهموم الطبقات وأشواق التاريخ الاجتماعى .

أما العوامل التى دفعت النثر فى اتجاهه نحو تطور دائم ومفولاته فى هذه المرحلة من النصف الثانى من القرن التاسع عشر فكثيرة نستطيع أن نلمح من بينها :

تشكل الإحساس بفكرة الوطنية والحقوق السياسيه والاجتماعية والنضال فى سبيل هذه الغاية من طرق شتى وبأساليب متنوعة .

والتطلع إلى المشاركة الحقيقية فى حكم البلاد واتخاذ القرار . بعد تردى اسماعيل فى وهدة الديون والانحراف وراء نزواته الخاصة وأهوائه الذاتية .

ويقظة الحس الدينى المهان باستعمار المنطقة بلداً من وراء بلد ، وباعتداء المستعمر فى كثير من البلاد العربية على مقومات كثير من الأشياء المقدسة .

وشيوع الكتب المطبوعة التى كانت المطبعة قد أخرجتها فى ذلك الحين فجددت فى المفكرين والأدباء روح الانتماء العربى ، والاعتزاز بالماضى التليد الذى أنجب أجيالا من المفكرين ، وأجيالا من الفكر الذى أضاء للعالم بأسره فى مرحلة غابرة من التاريخ .

والإطلال بعمق على الحياة الأدبية الغربية ، فقد فُتحتْ قناة السويس وسهلت الاتصال بين الشرق والغرب ، ووفد على مصر كثير من الأجانب الذين امتزجت ثقافة المصريين بثقافاتهم ، فكان من هذا المزج بدءُ نهوض حقيقى للأدب ، ليس فى مصر وحدها بل فى العالم العربى .

التوسع فى المدارس والتعليم العالى والأوبرا ودار الكتب ، مما أوجد حركة ثقافية خاصة وعامة أطلعت الجماهير على جوانب من النهضة ، وحفزتها إلى مزيد من التثقيف الذاتى والجماعى .

وفود السوريين واللبنانيين المهاجرين على مصر ، وكان هؤلاء أشد اتصالا بالثقافة الغربية من المصريين ، لأن البعوث الدينية المسيحية الكاثوليكية والبروتستانتية الفرنسية والأمريكية قوّت صلتهم بالآداب الغربية .

(٤)

إلى جانب هذه العوامل الدافعة ، ظهرت الصحافة ، وأخذت تعمل عملها الخالق فى توسيع رقعة القاعدة القارئة ، وانتخاب لغة ميسرة لمخاطبة هذه القاعدة ، وتوجيه الفكر الأدبى إلى مخاطبة الجماهير العريضة وليس الأفراد ، وتوظيف الأدب فى التعبير عن إيقاع الحس الديمقراطى وليس الغناء فى بلاط الارستقراطية ، واستلهام واقع الحياة اليومية التى يعانيها إنسان المنطقة وليس استلهام الذاكرة أو المحفوظ اللغوى ، والتعبير عن مااستحدث من موضوعات بأشكال أدبية مستحدثة ، وحمل رسالة رعيل من زعماء الإصلاح كالأفغانى والكواكبى ومحمد عبده فى ضرورة الانقلاب على النمط السائد فى الحياة السياسية والاجتماعية والدينية . وإثارة كوامن الطاقة فى الشعب ضد حكامه ومستعمريه وتربية أجيال من التلاميذ الذين يعدونهم لتغيير وجه المرحلة .

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

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

(٥)

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

إتجاه الجامعة الإسلامية . . . واتجاه الجامعة الوطنية . . . وقد ناصر كلا من الاتجاهين لفيف من الأدباء . . . كما تغير إيقاع الحياة السياسية والاجتماعية يظهور دعوات قاسم أمين إلى تحرير المرأة وفتحى زغلول إلى احتذاء النمط الغربى فى السلوك ومحمد فريد إلى تنظيم نقابات للحركة العمالية والتعاونية وضرورة الإصلاح الزراعى واسماعيل مظهر وسلامة موسى إلى الاشتراكية والتصنيع . وكانت هذه الدعوات تترك صداها الضخم فى كل آفاق العالم العربى وليس فى مصر وحدها ، كما نشبت معارك طاحنة بين القديم والجديد ، والعامية والفصحى ، والحرف العربى والحرف اللاتينى . . . كل ذلك غير من مضمون وشكل الإبداع النثرى فى مطالع القرن العشرين ، ومهد لظهور أنواع عديدة من الفنون النثرية المستحدثة أضافت إلى تراثنا الأدبى وجددت منه شكلا وموضوعاً .

ولكننا ما نكاد نخطو خطوات بعد مطالع القرن حتى تفجأنا تعبيرات جذرية فى نوع الإبداع النثرى وكمه على السواء . فقد استوت القصة على سوقها ، واحتل المسرح موقعه الحقيقى على خارطة الإبداع العربى ، واستحالت المقالة إلى شكل أثير يؤلف أروع ما خلفه الجيل من كتب كاملة وأعمال عظيمة ودخل مجال الإبداع لفيف من العبقريات العربية الرائدة من أمثال : طه حسين ، والعقاد ، وهيكل ، والمازنى ، وأحمد أمين ، وسلامة موسى ،

وتوفيق الحكيم ، وميخائيل نعيمة ، وجبران ، والريحانى ... وغيرهم من أولئك الرواد الذين قادوا حركة النثر العربى المعاصر فى اتجاهها الحضارى الحديث . على ضوء ما أفادوه من احتكاكهم الحميم بثقافات العالم كله ، شرقه وغربه ، شماله وجنوبه .

كما شهدت هذه المرحلة عديداً من الرجات الفكرية المزلزلة التى أجبرت المثقفين على إعادة تقييمهم للموقف الثقافى بكامله ، فقد فجّر كتاب (الخلافة وأصول الحكم) للشيخ على عبد الرازق سنة ١٩٢٥ حرائق ما يزال دخانها عابقاً فى آفاق حياتنا حتى اليوم ... كما فجر كتاب (فى الشعر الجاهلى) للدكتور طه حسين سنة ١٩٢٦ معارك جدل صميمى أعادت إلى العقل العربى حسّ مراجعة تاريخه كله ... كما فجر كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى سنة ١٩٢٧ قضايا أرقت سكون الحركة الفكرية جيلا بكامله .. لقد نادى على عبد الرازق بمدنية الحكم فى الاسلام وليس بدينيته ... ونادى طه حسين بمنهج الشك الديكارتى أساساً للحكم الأدبى وليس بمنهج التسليم ... ونادى سلامة موسى بتحرير المرأة ومدنية التعليم وديمقراطية الحكم ... وكانت كل هذه الدعوات بمثابة تحول خطير زلزل سكون المرحلة ، ودفع بالأدباء فى طريق الجسارة الفكرية واشتراع الجديد فى كل بحث أو حوار ، وهو ما نشاهده الآن فى كل إبداع فنى ، على مستوى الشباب والشيوخ وعلى مستوى الفكر والفن . وعلى مستوى النوع والتأصيل .

obeikandl.com

للفنون الأدبية المستحدثة

١ ـ المقالـــــــــة

٢ ـ القصـــــــــة

٣ ـ المســـــــرحية

٤ ـ الملحمـــــــــة

obeikandl.com

obeikandl.com

المقالة

(١)

المقالة (قطعة فنيّة مؤلفة متوسطة الطول . وتكون عادةً منشورة فى أسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد . وتعالج موضوعاً من الموضوعات ، ولكنها تعالجه — على وجه الخصوص — من ناحية تأثر الكاتب به) (١).

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

وإذا عبرنا النصف الأول من القرن التاسع عشر الذى لم يشهد سوى بدايات هزيلة للمقالة هى إلى الرسائل أقرب منها إلى ماعُرِفَ للمقالة من أصول . فإننا نقف من بدايات النصف الثانى من هذا القرن التاسع عشر عند البدايات الحقيقية لهذا اللون من ألوان الإبداع الفنى فى أدبنا الحديث ، التى سرعان ما تشكلت فى اتجاهات أساسية يحمل كل اتجاه منها خصائصه الفنية وقيمه الموضوعية :

---

(١) دائرة المعارف البريطانية .

(٢)

فالمقالة السياسية : ــ مقالة تعبر عن مضمونها السياسى تعبيراً مباشراً يلمس مواطن الإثارة فى الجماهير ، ولذلك فهى تتكئ اتكاء أساسياً على نوعية من العاطفة الملتهبة والمحتوى الوطنى المستنفر للشعب على طريق الاتجاه إلى ضرب المستعمر وتحرير الأرض . . . ولذلك فقد تعرّض كتاب هذا النوع من المقالة السياسية لألوان من العسف والاضطهاد كما حدث بعد الثورة العرابية لعبد الله النديم الذى كان يرسل مقالاته السياسية رياحاً ورماحاً مسددة إلى قلب المستعمر عازفاً فيها على الوتر الحماسى الذى تثيره النزعة الخطابية التى كان يمتاز بها . إذ كان خطيباً مفوهاً من خطباء الثورة وشاعراً شعبياً يحرك الكتل الجماهيرية بشعره المتمرد الساخر . . . وكما حدث لمحمد عبده الذى نفى بعد الثورة العرابية كذلك بسبب مقالاته اللافحة التى كان يضمّنها بعضاً من الانفعال وكثيراً من الفكر العميق بأسلوب يتسم دائماً بكثير من الوقار والرصانة و لإشراق البيانى الوضىء . . . وكما حدث قبلهما لجمال الدين الأفغانى الذى أبعد عن البلاد بسبب مقالاته السياسية الغاضبة التى كانت تشعل فى الشرق كله روح الغضب والثورة ، وتحرض الجماهير العريضة على الرفض والتمرد والخروج من وهدة المسألة إلى قمة المواجهة بأسلوب متحرر يخاطب العقل والعاطفة ويلمس الفكر والوجدان .

(٣)

وقد تطورت المقالة السياسية بعد ذلك فى مطالع القرن العشرين على يد رواد جيل الحركة الوطنية : مصطفى كامل . وعلى يوسف . ولطفى السيد . فقد واجه مصطفى كامل الاحتلال الانجليزى بقلمه الشاب معبئاً ومنددا . وحملت صحيفة (اللواء) صرخاته الوطنية المتقدة بحماس الحب للأرض . والإخلاص للقضية والحفز للجماهير والتقبيح للاحتلال . . .

وقد أودع مقالاته السياسية عناصر نزوعه الخطابى فجاءت كلها شعلة من الحماس الملتهب والعاطفة الجارفة والاندفاع الشريف .

كما أرسل الشيخ على يوسف صرخاته الوطنية فى مقالات على صدر صحيفة (المؤيد) مازجاً فيها روح الوطنية بروح الدين . ومقاتلا عن قيم الإسلام والشرق : ومحرضاً الشعب على مناهضة الاحتلال الغاصب . كما دعا لطفى السيد فى مقالاته السياسية على صدر صحيفة (الجريدة) إلى تربية الشعب وتأهيله لحمل رسالة الاستقلال وتبصيره بحقائق الحرية والديمقراطية والتثقيف الذى لايعرف الحدود .

(٤)

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

(٥)

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

وقد اتخذت هذه المقالة الأدبية اتجاهات متعددة . فمن مقالة وصفية تصف تطور الأدب وانتقاله من عصر إلى عصر . . إلى مقالة نقدية تهدف إلى تحديد القيم الجمالية والفنية فى العمل الفنى . . . إلى مقالة جدلية يخوض بها صاحبها معركة من معارك الجدل التى اكتظت بها حياتنا الأدبية منذ مطلع القرن . كالمعركة بين القديم والجديد . والمعركة بين العامية والفصحى . والمعركة بين الكتابة العربية والكتابة اللاتينية . والمعركة بين الشعر العمودى والشعر الحر .

وربما كان معظم ما أخرجته المطبعة فى هذه المرحلة من نتاج أدبى كان مقالات كتبها أصحابها وصفاً لمسيرة الأدب العربى فى تاريخه الطويل . أو نقداً لأعمال واتجاهات غابرة ومعاصرة . أو خوضاً بها فى معارك هذا الجدل الذى كان طابع المرحلة ... كحديث الأربعاء وغيره لطه حسين ، والفصول وغيره للعقاد ، وحصاد الهشيم وغيره للمازنى وتحت راية القرآن للرافعى ، ووحى الرسالة للزيات ، وفيض الخاطر لأحمد أمين . . . على تباين نوعية واتجاهات هذه الأعمال الرائدة الجليلة .

(٦)

والمقالة الاجتماعية : — مقالة تتناول الجانب الاجتماعى فى حياة الأمة وتحاول أن تزكى فى هذا الجانب كل عناصر الإيجاب ، وتهاجم كل عناصر السلب ، فتؤازر القيم الاجتماعية الرشيدة التى توائم روح التطور . وتندد بالقيم المتهرئة التى تصادم حركة التاريخ كما تنادى بكثير من دعوات الإصلاح فى شتى نواحى الحياة الاجتماعية كمقالات قاسم أمين فى الدعوة إلى تحرير المرأة ومقالات فتحى زغلول فى الدعوة إلى السلوك الأوروبى ومقالات سلامة موسى فى الدعوة إلى الاشتراكية .

(٧)

وهكذا رأينا فن المقالة — كفن مستحدث فى الأدب العربى الحديث — يمر بأطوار النشوء والتطور والارتقاء ، منسجماً فى ذلك مع طبيعة نمو

الظاهرة الفنية والطبيعية وهذه سمة البقاء لنوع لأ من انواع التى لاتقفز على أكتاف التطور غير الطبيعى فى النشوء أوالتطور أو الارتقاء .

(٨)

وإذا كان لابد من التركيز على طبيعة أساليب بعض من أدباء هذه المرحلة كالشيخ محمد عبده والمنفلوطى وطه حسين والعقاد والمازنى وهيكل وأحمد أمين والزيات والرافعى ، فإن أبرز خصائص أسلوب الإمام محمد عبده تلوح فى أصالة ثقافته وترسل عبارته وواقعية مضمونه وجزالة لفظه ، وثوريّة اتجاهه ، وقوة عارضته . . . أما أسلوب المنفلوطى فإن أبرز خصائصه يَلُوحُ فى نقاء الشكل ومعاصرته وموسيقيته وفى رومانسيّة المضمون الاجتماعى وعاطفيته المسرفة . . . أما أسلوب طه حسين فإن أبرز خصائصه اليُسرُ والسلاسة والجمال وتكرير المعنى فى أكثر من شكل بقصد الاستيلاء على قلب القارىء وعقله . . . أما أسلوب العقاد فإن أبرز خصائصه يلُوح فى صرامة المنطق : وترتيب المقولات . وشمولية الفكر ، ؛والاقتصاد فى جمالية الشكل . . . وأما أسلوب المازنى فإن أبرز خصائصه يَلُوحُ فى السخرية ، والرشاقة وانتقاء المفردة الدارجة ، والجملة المفاجئة . . . وأما أسلوب هيكل فإن أبرز خصائصه دقة الوصف وانسيابيته وفى تدوير الفكرة واستيعابها ، والتعبير عنها من طرق مختلفة وبساطة الجمل الصغيرة : . . ووضوح الأداء . . . وأما أسلوب الزيات فإن أبرز خصائصه يَلُوح فى هندسة الجمل وتقابل العبارات وتسجيع جملتين متتاليتين والتقفية عليهما بثالثة مخالفة . والجمالية البلاغية المسرفة . . . وأما أسلوب الرافعى فإن أبرز خصائصه يَلُوحُ فى بلاغة التعبير ، وإعمال الفكر وبيانية الصور وتطوّح الخيال وتوليد المعانى ، وكبرياء الثقة .

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

obeikandl.com

القصة

(١)

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

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

(٢)

وفى الأدب اليونانى لم تظهر القصة إلا فى القرن الثانى (قبل الميلاد) وربما كان ما انطوت عليه الملاحم فى هذا الأدب أساساً لظهور هذا الجنس الأدبى فيه ، وقد أضفى ذلك على القصة اليونانية القديمة طابعا ملحميا ذا صبغة دينية وطابع غيبىّ ، ثم مازالت تتخلّص منه شيئاً فشيئاً لتنحو منحى واقعيا يعكس هموم الإنسان وإيقاع حياته اليومية .

(٣)

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

ثم وقعت القصة اللاتينية فى دائرة التأثير الذى كان يشعه الأدب اليونانى بما عرف عنه من نزعة أسطورية غير ملتزمة بالواقع التاريخى فكانت القصة الخيالية — من هذا المنطلق — أسبق فى الوجود من القصة الواقعية :

(٤)

وفى العصور الوسطى ظهرت نوعيتان من القصص :-

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

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

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

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

(٥)

وفى عصر النهضة الكلاسيكى ظهر نوعان من القصص :

١ – **قصص الرعاة** : وهى قصص حبّ تبدو أقرب إلى الواقع من قصص الفروسية فالحوادث فيها إنسانية الطابع . وأبطالها دائماً من الطبقة الأرستقراطية . ولكنهم يلبسون أقنعة الرعاة والراعيات . وقد نشأت هذه النوعية القصصية أولا فى الأدب الإيطالى ثم فى الأدب الأسبانى ، ثم فى الأدب الفرنسى .

٢ – قصص الشطار : وقد ظهرت هذه القصص فى القرنين : السادس والسابع عشر فى أوربا . وقد وجدت أول ماوجدت فى أسبانيا على التحديد وتتميز هذه القصص بأنها خطت نحو الواقع خطوات فسيحة . . وكان المؤلف يحكيها بضمير المتكلم كأنها حدثت له ، ويملؤها بهجاء المجتمع ويبدو البطل من خلالها بوهيميا . هائما على وجهه . منفصلا عن مجتمعه . تفعى النظرة والحكم : غريزى الإحساس بالأشياء . . . وهى تبدو مواجهة تماما لقصص الرعاة حيث لا مثالية فيها ، ولا تحليق فوق الواقع المباشر الغليظ .

ويوجد شبه ما بين قصص الشطار وبين المقامات العربية ، ومن المؤكد تاريخيا أن مقامات الحريرى عرفت فى الأدب العربى فى أسبانيا وقد ألف (ابن القصير الفقيه) على غرارها فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى. وشرحها غيره كثيرون وترجمت إلى العبرية فى القرن الثانى عشر. ويؤكد رواج هذه المقامات فى أسبانيا والتشابه بينها وبين قصص الشطار فى الأدب الأسبانى تأثر كتاب الأسبان بها فى قصصهم .

وكان المحى الواقعى فى الأدب الأسبانى الذى شاع فى قصص الشطار ذا تأثير فى القضاء على قصص الرعاة . وفى التقريب بين القصة والواقع .

مما أثر فى كتابة القصة الأوربية . فتخلصت من الطابع الملحمى فى خوارقه الفاقعة ومالت إلى الواقعية وظهرت قصص العادات والتقاليد .

كما كانت الكلاسيكية ذات أثر تحليلى نفسى فى القصة .

(٦)

وفى أواخر القرن الثامن عشر . وفى ظل الحركة الرومانتيكية ظهرت :—

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

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

(٧)

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

(٨)

أما فى الأدب العربى :— فلم تكن القصة ذات شأن فى أنماطه القديمة حتى اللون الساذج الذى ظهر منها فيه لم ينهض برسالة اجتماعية أو إنسانية وظل محصوراً فى مفهوم خاص . وكانت أشيع فى التاريخ والسير والوصايا منها فى الأدب الخالص ونستطيع أن نركز على الأنماط التى تعد بشكل أو بآخر قصصا حقيقية : كألف ليلة وليلة ، والمقامات ، ورسالة التوابع والزوابع ، ورسالة الغفران ؛ وحى بن يقظان (١) .

---

(١) انظر : الأدب المقارن — د . غنيمى هلال ص ١٧٨ وما بعدها .

١ ــ **ألف ليلة وليلة** :ــ من المؤكد أن الكتاب كان معروفا لدى المسلمين فى أصله قبل منتصف القرن العاشر الميلادى وهو قصص خرافية تدور فى عالم ملىء بالسحر والمخاطرات والغرائب . وكان أصله فى الفارسية يعرف باسم (هزاز أفسانة) أى ألف خرافة . ثم تناوله الأدباء الشعبيون بالتحوير والتهذيب والزيادة حتى أصبح أدبا شعبيا .

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

وحين ترجم هذا الكتاب إلى الأدب الأوربى ــ منذ القرن الثامن عشر ــ ترك آثاره العميقة فى هذا الأدب الأوربى : قصة ومسرحاً وشعراً غنائياً(١) .

وفى العصر الرومانتيكى شاعت ألف ليلة وليلة بالنظر إلى طابعها الهروبى الموغل فى الاتكاء على العاطفة وليس على العقل فى الاهتداء إلى الحقيقة ، كما فعلت شهر زاد مع الملك ... وقد عاد الأدب الأوربى ليؤثر فى الأدب العربى بألف ليلة من هذا المنحى العاطفى ، كما حدث مع أديبنا توفيق الحكيم فى تأليفه لمسرحية (شهر زاد) وكما فى قصة شهر زاد فى قصة (القصر المسحور) التى كتبها طه حسين وتوفيق الحكيم . و (أحلام شهر زاد) التى كتبها طه حسين ومسرحية (شهريار) لعزيز أباظة . ومسرحية (شهر زاد) لعلى أحمد باكثير .

٢ ــ **المقامات** : ــ والمقامة فى الأصل معناها : المجلس ثم أطلقت

---

(١) يرى محمد مفيد الشوباشى أن الأدب العربى شكل الجزء الأكبر من نهضة الأدب الأوربى . نتيجة انطباع الأدب الأوربى فى عمومه بطابع الأدب العربى بعد اتصاله به وقد اعترف بذلك غير واحد من المنصفين وإن أنكره سواهم (انظر : العرب والحضارة الأوروبية) للشوباشى .

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

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

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

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

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

وقد اختلف فى تأثر أبى العلاء بابن شهيد ، أو ابن شهيد بأبى العلاء ولكنهما معاً تأثراً بالإسراء والمعراج .

٤ — **رسالة الغفران** : — (لأبى العلاء المعرى) المتوفى سنة ٤٤٩ هـ : وهى رحلة خيالية فى عالم مابعد الحياة . واستطاع المعرى أن ينفيض فيها عن صدره ما ضاق به فى الواقع الحى من مشكلات الفكر والعقل والفلسفة والاجتماع والدين واللغة من خلال السخرية تارة : والنقد الموضوعى تارة أخرى :

والرسالة تبدو على جانب عظيم من الخطورة فى اقتحامها هذا العالم البكر ، وفى تصديها لكثير من المقولات الحياتية والغيبية على نحو من الجراءة والتحرر . . . ولكن الأشياء الكثيرة المعترضة لانسياب الرحلة الطبيعية والموضوعية تضعف من القيمة القصصية للرسالة .

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

لدانتى . . . فى نوع الرحلة . وفى أقسامها وفى كثير من مواقفها ولكن نتائج البحث العلمى أكّدت أخيراً أن دانتى لم يتأثر بأبى العلاء بالذات ولكنه تأثر بمصادر عربية أخرى فى طليعتها قصة الإسراء والمعراج .

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

وقد ألف الفيلسوف العربى (ابن طفيل) ٥٨١ هـ . رسالة أخرى بعنوان (حىّ بن يقظان) . وموجز هذه القصة أن طفلا اسمه (حىّ بن يقظان) ولد فى جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط الاستواء . ولم يعرف له أباً ولا أماً ، فربّته غزالة ظنته ولدها المفقود . . . وحين تفتحت عينا هذا الطفل على الوجود من حوله . أخذ يتأمل ويفكر حتى اهتدى إلى كثير من حقائق الكون وحقائق ما بعد الطبيعة . وحاول أن يرحل بهذا الوَجْد إلى العالم الآخر . ولكن صوفيا آخر كان يتعبد لله على دين أهل جزيرة متاخمة . وفَدَ على جزيرته . والتقيا . فعلّمه هذا الصوفى (أسال) اللغة والشرائع السماوية . واصطحبه إلى الجزيرة التى وَفَد منها رجاء أن يستطيعا معا هداية أهلها إلى ما توصلا إليه من الحقائق الكبرى التى عرفها عن طريق الإشراق الروحى . ولكنهما لم يفلحا فعرفا فى النهاية أن هذه الحقائق الكبرى لا سبيل لها إلى قلوب العامة . . . فتركا سواد أهل الجزيرة على عباداتهم القديمة . . . ورحلا إلى جزيرة حىّ بن يقظان ليتعبدا على طريقتهما حتى يرحلا عن عالم الأعْراض إلى عالم الجواهر .

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

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

* * *

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

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

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

الواقعى والميتافيزيقى . ومحمد عبد الحليم عبد الله الاتجاه الرومانسى . ؟ .
وبديهى أن هذه الاتجاهات التاريخية والاجتماعية والتحليلية والإنسانية والواقعية والميتافيزيقية والرومانسية لم تنحصر فى هذه الأسماء ، فقد زخرت الحياة الأدبية بأجيال من المبدعين الذين ذهبوا على هذا اللحن أو ذاك ، كما وجد من بين هؤلاء المبدعين من خطا بهذه الاتجاهات فى طريق التطور خطوات هائلة استقرّت بها على مشارف العالمية إن لم تكن قد التحمت بها على هذه العالمية أسوارها العالية بلا مبالاة !! .

obeikandl.com

المسرحيـــــــــه

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

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

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

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

ثم جاء المسرح الرومانى متأثراً خطا المسرح اليونانى شكلا وموضوعاً.

---

(١) انظر – المصطلح فى الأدب الغربى للدكتور ناصر الحانى ص ١٢٥ .

مظهراً وجوهراً . فالموضوعات والملابس والمناظر هى هى وقد نبغ فيه (بلوتوس) سنة (٢٥٤ — ١٨٤ ق . م) ومن أعماله الجهيرة (وعاء الذهب) تلك الملهاة التى حاكاها موليير فى ملهاته الشهيرة (البخيل) .

وفى العصور الوسطى اتسم المسرح بالطابع الدينى الكنسى : واستلهم موضوعاته من الإنجيل . ولكنه لم يفلت تماماً من تأثيرات المسرح اليونانى واللاتينى .

. . .

وفى عصر النهضة (الكلاسيكى) عكف الأدباء الكلاسيكيون الأوربيون على المسرح اليونانى والرومانى . واستلهموه مع تحوير يوائم طبيعة العصر . . وحين آذنت أواخر القرن السادس عشر بالاقتراب نشأ فى إيطاليا (المسرح الغنائى) الذى يتكىء على حركة (المنولوج) والغناء والمناظر . ويقلل من الحوار . مما مهد لظهور الأوبرا فيما بعد (١) .

. . .

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

. . .

ويمكن إلحاق (المسرحية الغنائية) التى ظهرت فى إيطاليا فى أواخر

---

(١) انظر فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور ص ١٥١ وما بعدها .

القرن السادس عشر . ثم انتقلت منها إلى الآداب العالمية جميعها ، بهذه الألوان السابقة . وتمتاز هذه المسرحية الغنائية بكونها ذات طابع ميتا فيزيقى أو ملحمى تعتمد على الحديث الفردى (المنولوج) وتقلل من الحوار وتتكىء على الخرافة والأساطير .

وفى هذا اللون أعطت الآدابَ الشرقيةُ والأدبَ العربيُّ . للأدب الأوربى الكثير من الموضوعات والإلهامات . فعن (ألف ليلة وليلة) ظهر كثير من المسرحيات الغنائية الأوروبية بعنوان: (علاء الدين والمصباح السحرى) و (معروف اسكافى القاهرة) (وملهاة شهرزاد) :

. . .

أما عن المسرح فى الأدب العربى :

فغير صحيح أننا تأثرنا بالمسرح المصرى القديم لأنه لم يكن هناك مسرح مصرى قديم بل هى مجرد نصوص دينية متفرقة تتخذ أحياناً شكل الحوار . ولكنها أبداً لم تنزل إلى أرض المعاناة الإنسانية لتصويرها كما فعل المسرح اليونانى بعد انفصاله عن الشعر الغنائى الدينى — كما أن الأدب العربى القديم لم يعرف الشكل المسرحى كما هو الآن أو حتى قريباً منه . والنماذج التى اتكأت فى شكلها على الحوار (كالمقامات) لم تفطن أساساً إلى الصياغة المسرحية . . . على أن الأدب الشعبى العربى قد عرف عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى (خيال الظل) المعروفة باسم (البابات) مفردها (بابة) ويقدمها صاحبها من خلال عرائس الورق المقوّى والجلد المهيأ ، ويحركها تبعاً للحوار ، واضعاً من خلفها مصباحاً لتنعكس صورها على الستارة حتى يراها النظارة من الجانب الآخر ... وهو قريب من (القره كوز) التركى الذى كان يظهر فوق الستارة ولا يكتفى بانعكاس ظله عليها .

ولعل ابن دانيال (١٢٤٨ — ١٣١٠) العراقى الأصل والذى رحل

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

والمؤكد أن المسرح الغربى هوالذى أعطى المسرح العربى إمكان النشوء والتطور والارتقاء . ففى النصف الأول من القـرن التاسع عشر أسس الإيطاليون مسرحاً كان بـداية الانطلاق نحو هذا الفن . . . وقد سبق السوريون إلى المسرح العربى فى منتصف القرن التاسع عشر (وكانت سوريا تشمل سوريا ولبنان وفلسطين) وكان مارون نقاش (١٨١٧ — ١٨٥٥) بثقافته الإيطالية والفرنسية والتركية والعربية هو رائد هذا المسرح العربى بما نقل من مسرح وإخراج ، محاولا أن يوائم بينها وبين جمهوره البادىء . ثم أتت إلى مصر فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر جماعة تمثيل سورية على رأسها سليم النقاش ابن أخ مارون ومن بين هذه الجماعة أديب اسحق . ويوسف الخياط فمثلوا مسرحيات أكثرها مترجم مع إضفاء الطابع الغنائى عليها ٠٠٠ ثم أخذ هذا اللـون يشيع وينهض على أرض استقلاله فى مؤلفات أديبنا المسرحى الكبير توفيق الحـكيم . ومن تلاه من هذه الأجيال التى اقتحمت بالمسرح العربى (النثرى) أرض التجريب والخلق حتى استقر فى اتجاهات أساسية تخلقت فى الواقع الفنى من خلال ممارستها فى كل من المسرح الحركىّ و المسرح الذهنى ٠٠٠ أما المسرح الشعرى الذى راده شوقى وقفى على أثره عزيز أباظة وبا كثير وغيرهما . فقد بدأ يأخذ مسارات أكثر التحاماً بالواقع الموضوعى والواقع الفنى من خلال الأعمال المسرحية والشعرية التى أنجزها جيل المعاصرين من

خلال الشعر الحر . فقد قرب هذا اللون من الإبداع بين طبيعة الشعر وطبيعة المسرح ، وأتاح للجدل الحياتى والقدرىّ معاً أن يأخذا طريقهما إلى الحلول فى واقع الحياة والفن ، لأن هذا الشكل الشعرىّ هو أكثر الأشكال الشعرية ملاءمة لهذا النوع من أنواع الخلق المسرحى ، بما يتيحه من حركة وطواعية وقدرة على تبادل الحوار القافز بين شخوص المسرحية أو متقولاتها على السواء .

obeikandl.com

obeikandl.com

الملحمة

الملحمة قصة تحكى – شعراً – بطولةً ما (١) ، على نحو من السذاجة الخالية من تعقيدات العقل والفن ، لأن نشوء الملحمة فى فجر التاريخ هدّم الحوائط الفاصلة بين العقل والخرافة وبين الواقع والخيال. ولم تكن الملحمة بهذه الوضعية الأسطورية بغريبة على العقل اليونانى القديم الذى ابتدعها لأن هذا العقل لم يكن فى هذه المراحل الباكرة قدأقام الحواجز الفاصلة بين ما هو عقل وما هو خرافة ؛ ليس لأنه كان عاجزاً عن التفرقة بين هذين العالمين ، ولكن لأنه كان واقعاً تحت سيطرة عديد من الاعتقادات الوثنية والخرافية تناقلها جيلا بعد جيل . . . لقد كان يتقبل ظهور الأرواح والجن والملائكة والشياطين ، فلم يكن غريباً أن يقبل على ملحمة كالأوديسا مليئة بمواجهات بطلها الأسطورى لهذه المخلوقات الرهيبة فى رحلته الخرافية القاسية فى أعماق البحار . . . ولم يكن غريباً كذلك أن يقرأ باستغراق ملحمةً كالإلياذة بكل ما فيها من تجاوزات للواقع المُحَسّ وارتماءٍ فى أحضان الخرافة والتّخْييل .

ولكن لابد من ملاحظة أن أساس الملحمة تاريخى ، إلا أن هذا الأساس التاريخى قد أحيط بطوفان من الخرافة والأسطورة والخيال كما أنه لابد من ملاحظة أن الفرد الملك ؛ أو الفرد الإقطاعى كان هو البطل فى هذه الملاحم . أما الشعب فكان بيئة بشرية يعمل من خلالها البطل فإن انتصر صفّقوا لانتصاراته وإن انهزم بكوا تحت شرفاته .

والأبطال فى الملاحم يتسمون بكثير من الثبات والملازمة ، فاسم هيلانة يرتبط بصفة واحدة هى (ذات الخزام العميق) وأندروماك لايرد

---

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

اسمها إلا مردفاً بهذه الصفة التى لاتتغير (ذات الذراع البيضاء) واسم (آخيل) يرتبط بهذه الصفة الملازمة : (ذو القدم الخفيفة) (١) .

وقد تأثر الأدب اللاتينى بهذا النمط الشائع فى الأدب اليونانى ومعروف مدى تأثر اللاتين باليونان فى كل الأجناس الأدبية . فأنشأ (فرجيل) ملحمته (الإنيادة) واحتذى خط هوميروس فى ملحمتيه الرائعتين : (الإلياذة) و (الأوديسا) إلا أنه لم يبلغ شأو سلفه الشامخ على الرغم مما شاع فى ملحمته من رقة وعذوبة وانسياب وروح دينية تطوف بالعالم الآخر من وجهة نظر مسيحية .

وقد أشاع هذا الحس الدينى تياراً نبع منه اتجاه (دانتى) إلى كتابة ملحمته (الكوميديا الإلهية) التى يبحر فيها إلى العالم الآخر ويسقط رموزه فيها على ما كان يمر به عصره من تيارات وانقسامات ... لقد تأثر (بفرجيل) فى وصفه للحياة الآخرة وعالمها الغريب ، وتأثر بمصادر أخرى عربية منها : قصة الإسراء والمعراج . . .ومنها الفتوحات المكية لابن عربى ..

وهكذا تبادل العالم الملحمة تأليفاً وتطويراً وتعديلا مما يدل على عمق التأثر والتأثير الذى تتبادله الآداب المختلفة فى شتى اللغات .

* * *

أما فى الأدب العربى فإن إطلاق مصطلح الملحمة على أى من الأعمال الفنية يعدّ مبالغة حماسية غير مبررة ، ولايضير أدبنا العربى أن يكون خالياً من الملحمة فقد انتهت عصور الملاحم من جهة . . . وانتهت كذلك نزعة المفاخرة بوجود نوع أدبى فى تراث أمة لايوجد مثله فى تراث أمة أخرى من جهة ثانية ، لأن القيمة النهائية فى الفن ليست فى احتواء

---

(١) أنظر : فن الشعر — د . محمد مندور .

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

وعلى الرغم من هذه البديهية النقدية . فقد أصر كثير من أدبائنا العرب على أن يكتبوا أعمالا – مطولة وأن يطلقوا عليها اسم الملحمة : وما هكذا ينبغي أن يكون الأمر بعد أن انطوت صفحة المرحلة الملحمية من كتاب الإبداع العالمي تحت تأثير عوامل التطور الحضاري الذي يرفضُ الخرافةَ في سبيل الحقيقة ؛ والأسطورةَ في سبيل الواقع ، وتأليهَ الأشياء والأحياء في سبيل تشييئها وأنسنتها .

obeikandl.com

من روّاد الأدب المعاصر

[أضواء على حياتهم وإبداعهم

- أحمد لطفي السيد
- أحـــمـد شوقي
- طه حسين
- عباس محمود العقاد

obeikandl.com

obeikandl.com

أحمد لطفى السيد

إذا قيل إن (أستاذ الجيل) أحمد لطفى السيد يشكّل منعطفاً حضاريا فى حركة الفكر العربى المعاصر كذلك المنعطف الحضارى الذى شكله الحضور الفكرى للأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده . فإن هذا القول لا يكون رجما بالغيب ولا مصادمة الطبيعة الواقع الحضارى الذى شهدته المنطقة العربية منذ مطالع القرن العشرين : وإن كان هناك بعض التمايز فى طبيعة الدور الذى أداه كل من الرائدين الجليلين ، وفى طبيعة الوسائط التى تسلح بها كل منهما لأداء دوره فى حركة التغيير .: فبينما أكب الأستاذ الإمام على مصاولة الواقع الدينى المتبيس من خلال تأليفه ودروسه ومحاضراته . . نرى أن أستاذ الجيل أكب على مناجزة واقع الفكر الاجتماعى المترهل من خلال ترجماته وتلاميذه ومؤسساته . : ولكنهما فى نهاية الأمر يلتقيان على مبدأ مهاجمة التخلف من كل الاتجاهات . وشق طرائق جديدة لحركة الإيقاع الحضارى الذى تمور به المرحلة حتى يفرض حلوله على الأرض العربية التى عانت من الحرمان أحقابا بلا حدود .

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

وبين أمّها . . ولمـا خرجنا من الامتحان وذكرت ذلك لزميلى محمود عبد الغفار أسف جدا لما فعلت وقال لى : (يا لطفى أنا مش عارف فلسفتك دى حاتوديني فين) .. وقد القى فى روعى أنى أخطأت فى هذا العمل . ووثقت إنى سآخذ (صفرا) على هذا الجواب ، ولكن حينما دخلت الامتحان الشفوى وجلست أمام اللجنة قال لى الشيخ محمد عبده : (إنى أهنئك بما كتبت وقد أعطيناك أعلى درجة لا على ثورتك على الحكومات ولكن على الإنشاء) .

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

ومترجما . . وفى سنة ١٨٩٦ عين كاتبا فى النيابة فى القاهرة ، ثم نقل إلى الاسكندرية ، ثم عين بعدها سكرتيرا الأفوكاتو العمومى . ثم انتدب معاونا للنيابة فى بنى سويف ، وهناك أنشأ مع صديقه عبد العزيز فهمى جمعية سرية غرضها « تحرير مصر » يقول : (وكانت هذه الجمعية مؤلفة من : عبد العزيز فهمى ، وأحمد طلعت رئيس النيابة ، وحامد رضوان وكيل النيابة ، ومحمد بدر الدين وكيل النيابة ، والدكتور عبد الحليم حلمى ، وأنا... ثم ضممنا إليها على بهجت بك . ومحمد عبد اللطيف الذى كان صيدليا بطنطا) . ثم اشترك مع الزعيم الوطنى مصطفى كامل وآخرين فى تأليف الحزب الوطنى . . وفى سنة ١٩٠٥ استقال من النيابة لخلاف فى الرأى القانونى بينه وبين النائب العمومى (كوريت بك) وقد أصر على هذه الاستقالة على الرغم من نزول النائب العام عن رأيه . . وفى سنة ١٩٠٧ اشترك فى تأسيس حزب الأمة ورأس تحرير صحيفة (الجريدة) حتى عام ١٩١٤ وفى الجريدة جهر لطفى السيد بآرائه الخالدة فى السياسة والاجتماع والتربية والفكر . . وفى سنة ١٩٠٧ اشترك فى تأسيس الجامعة الأهلية . . وفى سنة ١٩١٥ تولى إدارة دار الكتب خلفا للدكتور شاده المدير الألمانى وكان أول مصرى يتولى إدارة دار الكتب . . وفى سنة ١٩١٦ أسس مع آخرين أول مجمع للغة العربية وكان هو سكرتير هذا المجمع .. وفى سنة ١٩١٨ اشترك مع سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى ومحمد محمود فى تأليف الوفد المصرى واستقال من أجل هذا الغرض من عمله فى دار الكتب المصرية . . وحين وقع الخلاف بين سعد وعدلى على رياسة المفاوضات بعد تفجر ثورة ١٩١٩ العارمة اعتزل لطفى السيد السياسة وعاد إلى عمله فى دار الكتب وأخذ يشتغل بترجماته لمؤلفات أرسطو . . وفى سنة ١٩٢٣ أنشئت الجامعة المصرية وعين مديراً لها .. وفى سنة ١٩٢٨ عين وزيرا للمعارف فى وزارة محمد محمود . . وفى سنة ١٩٣٠ عاد من جديد مديرا للجامعة .. وفى سنة ١٩٣٢ استقال من الجامعة احتجاجا

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

هذا هو المسار الحياتى اللاغب الذى اضطربت فيه حياة فيلسوفنا الرائد أحمد لطفى السيد وهو مسارٌ يشى بضخامة الدور الذى نهض به فى حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وهذا الدور هو الجانب الآخر من حياة أستاذ الجيل الذى يجب أن نحدق فيه طويلا لاستقراء عناصر شخصيته الرائدة من جهة ، ولتأمل طبيعة التأثير الخارق الذى تركه فى تلاميذه ومريديه من جهة أخرى .

إنّ هذا الفلاح التابع من قرية مصرية صميمة لم يفتنه انتماؤه الطبقى المتعالى عن حتمية انتمائه الحقيقى للأرض ولإنسانها الكادح المتطلع ، لقد رفض منذ البدء أن يكون ابن الطبقة وليس ابن الجماهير ، ورفض أن يكون التمايز أساساً للعلاقة ليس بينه وبين الجماهير الكادحة وحدها ، ولكن بينه وبين طبقته كذلك مما يؤكد نظافة الكون الداخلى الذى تنطوى عليه أعماق هذا الرجل العظيم . ٥ (فى مذكرات المرحوم عبد العزيز فهمى (باشا) أنه لما اشترك مع صديقه أحمد لطفى السيد فى العمل معا بالمحاماة

سنة ١٩٠٦ جاءه والده ذات يوم وكان يحبه حباً جماً ، وأخبره أنه شارع فى شراء عزبة مساحتها أربعمائة وخمسون فداناً ، وأنه يريد كتابتها باسم (لطفى) عند ذلك غضب لطفى و قال لأبيه : كلا.. لا أقبل مطلقا أن تميزنى على أخوىّ سالم وسعيد ، فإن أردت أن يكون العقد لى ولهما ، فذاك .. وإلا فلا — فأكبر والده ذلك الشعور ، وأكبرت ذلك الخلق ، وتلك العاطفة النبيلة ، ولم يسع والده إلا إجابة طلبه) .. وهكذا نرى عناصر الأصالة فى تكوينه الصميمى مما يؤكد أن مواقفه التالية ليست مجرد اندفاع حماسى ، أو مجرد ردود لأفعال لايملك معها إلا أن يطاوع تيارها العارم فى زحفه الغلاب !!

ولعل موقفه الطليعى الباكر فى امتحان الحقوق والذى كان الإمام الشيخ محمد عبده من شهوده العدول يدل دلالة أكيدة على طبيعة ما يمتلك من اقتدار عقلى بارز ، وعلى إحساسه الخارق بأن الحق وليس القوة هو ما ينبغى أن يوشج العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، وعلى إيمانه الجذرى بأن الرجل هو الكلمة وأن كل ما يصيبنا تحت وهج الاعتراف الصوابى بما نعرف وبما نريد ليس سوى سحابة ما ينبغى أن تحجب عنا ذكاء الرؤية وحتمية التبليغ !!

لقد التقى لطفى السيد بجمال الدين الأفغانى ، وكأن لقاءه الأول بمحمد عبده كان تمهيداً للقائه الآخر بجمال الدين .. لقد أخذ عن الشيخ حرية الفكر وعدالة التحكيم ، وأخذ عن الثائر صرامة المنطق ومناهضة التخلف .. وظل طوال حياته أميناً على هذه العناصر الصميمة : الحرية ، والعدالة ، والمنطق ، والتطور.. ولم يشأ أن يكون وحده حامل هذه الشعلات وإنما نقلها إلى أيدى حواريه فعاشوا فى أضوائها وماتوا تحت راياتها ، وهكذا ينبغى أن تكون أستاذية الرواد !!

فإذا نظرنا إلى جانب النضال الوطنى الذى خاضه أستاذ الجيل فإن من الطبيعى أن تأخذنا رجفة هائلة أمام هذا الجانب العارم ، لأنه ما من زاوية

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

على مستوى الوطنية الصميمة — ورأوا أن القضية هكذا ينبغى أن تفهم وأن تواجه ، فإن ذلك لايشكّل مطعناً من أى لون لأىّ من الاتجاهين على السواء .. وهكذا تستقيم الموازين !!

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

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

أمام حركة التحول الصاعد ، وانتخاب أروع ما فى الحضارات المعاصرة لصبه فى جداول التحول الاجتماعى فى الفكر العربى .. مايؤكد صلابة موقفه إلى جوار التطور ، ودفع عجلة التاريخ إلى الأمام وليس إلى الوراء ..

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

أحمد شوقى

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

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

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

• • •

ولد شوقى فى مصر – فى السادس عشر من أكتوبر سنة ١٨٧٠ كما جاء فى شهادة الليسانس التى نالها من باريس فى الحقوق ، أو ١٨٦٩ كما يجمع على ذلك كثير من مؤرخى الأدب الحديث ، ولد من أب يجرى فى عروقه الدم العربى والكردى والشركسى . ومن أم يجرى فى عروقها الدم التركى واليونانى ، فكان بذلك مزاجا من هذه السلالات مجتمعة كأنما ليستصفى أروع ما فيها جميعا ليصبه نغماً فى ضمير الزمن ، وشعراً فى كتاب الخلود . . يقول شوقى : (سمعت أبى رحمه الله يرد أصلنا إلى الأكراد فالعرب . ويقول : إن والده قدم هذه الديار يافعا يحمل وصاة من أحمد باشا الجزار إلى وآلى مصر محمد على باشا ، وكان جدى وأنا حامل اسمه ولقبه يحسن كتابة العربية والتركية خطًّا وإنشاء ، فأدخله الوالى فى معيته ، ثم تداولت الأيام وتعاقب الولاة الفخام ، وهو يتقلد المراتب العالية ، ويتقلب فى المناصب السامية ، إلى أن أقامه سعيد باشا أمينا للجمارك المصرية ، فكانت وفاته فى هذا العمل عن ثروة راضية بددها أبى فى سكرة الشباب ، ثم عاش بعمله غير نادم ولا محروم ، وعشت فى ظله وأنا واحده ، أتمتع بما كان من سعة رزقه ، ولا أرانى فى ضيق حتى أندب تلك السعة ، فكأنه رأى لى كما رأى لنفسه من قبل ألا أقتات من فضلات الموتى .

أما جدى لوالدتى فاسمه أحمد بك حليم ، ويعرف بالنجدى نسبة إلى نجدة إحدى قرى الأناضول ، وقدم هذه البلاد فتيا كذلك فاستخدمه والى مصر إبراهيم باشا من أول يوم ، ثم زوجه بمعتوقته جدتى التى أرثها فى هذه المجموعة ، وأصلها من مورة جلبت منها أسيرة حرب لا شراء ، وكانت وقيعة المنزلة عند مولاها ، وكان زوجها محبوبا عنده كذلك ، فما زالا مغمورين بنعمة هذا البيت الكريم حتى توفى جدى وهو وكيل الخاصة الخديوى اسماعيل باشا ، فأمر بنقل مرتبه إلى أرملته وأن يحسب ذلك معاشا لا إحسانا ، وكان الخديوى المشار إليه يقول عنهما : « لم أر أعف منه ولا أقنع من زوجته ولو لم يسمه أبى حليما لحلمه لسميته عفيفا لعفته » .

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

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

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

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

ثم رأى له أبوه أن يدرس القوانين والشرائع فدخل مدرسة الحقوق ومكث فيها سنتين ، ثم ارتأت الحكومة أن تنشىء فيها قسما للترجمة يتخرج فيه المترجمون الأكفاء فالتحق به شوقى لمدة سنتين منحته بعدهما نظارة المعارف الشهادة النهائية فى فن الترجمة .. وفى هذه المدرسة تعرف إلى أستاذه

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

وفى سنة ١٨٩٠ ؛ وحين تخرج شوقى فى قسم الترجمة من مدرسة الحقوق عينه الخديوى توفيق فى (قلم السكرتارية الخديوية) قسم الترجمة .

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

وحين تمت لشوقى سنواته الأربع ، حصل على الشهادة النهائية فى الحقوق

رأى الخديوى أن يقيم فى باريس العاصمة ستة شهور أخرى يتمكن فيها من رؤية أشياء كانت الدراسة تحول بينه وبينها ، ولا بد أن شوقى قد محّض هذه الشهور لتقليب النظر فى الآفاق الفنية والطبيعية والاجتماعية ، ثم عاد بعدها إلى أرض الوطن – مصر – فعمل رئيساً للقسم الأفرنجى بالقصر ، ولم يلبث أن ارتقى ذروة المجد الاجتماعى والأدبى بما أتاحه له الخديوى عباس من جهة ، وبما تفتقت عنه عبقريته الشعرية الخالقة من جهة أخرى ، وأمضى فى هذا العمل عشرين عاماً تزوج فيها من سيدة ثرية كانت مثالا للزوجة وقد أنجب منها أبناءه : (على وحسين وأمينة) .

وفى سنة ١٨٩٤ ، ينعقد مؤتمر المستشرقين فى جنيف بسويسرا ، وتوفده الحكومة المصرية ممثلا لها فى هذا المؤتمر حيث يلقى قصيدته الهائلة (كبار الحوادث فى وادى النيل) . . ومن هناك يسافر فى رحلة إلى بلجيكا ، ويزداد بكل هذا التجواب التصاقاً بروح الحضارة المعاصرة ، واندفاعاً إلى غاية الامتلاء الفكرى والنفسى ، مما يلوح بوضوح فى عذوبة إيقاعه الشعرى ، وانديا ح آفاق خياله الخالق ، وطموحه الكامن والفاعل معاً فى خلق شكل أدبى يضع المسرح فى قلب حركة الشعر العربى : ويضع الشعر العربى فى قلب حركة المسرح .

وفى سنة ١٨٩٨ ينشر الجزء الأول من الشوقيات ، ويكتب له مقدمة ضافية تلقى أضواء كثيرة على الجانب الحيوى والجانب الفنى فى شخصيته ، والعجيب أن الطبعات التالية لديوان شوقى تعمدت أن تسقط هذه المقدمة ولسنا ندرى لماذا ، مع ما تنطوى عليه هذه المقدمة من إضاءات لجوانب الحياة والفن وعلاقة شاعرها بقيم المعاصرة وقيم التراث على السواء .

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

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

« كان شعرى الغناء فى فرح الشرق وكان العزاء فى أحزانه »

وفى سنة ١٩٢٤ يعين عضواً بمجلس الشيوخ .

وفى سنة ١٩٢٧ يبايع شوقى بإمارة الشعر . ويتوج أميراً للشعراء .

وفى سنة ١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، يصمت الوحى ، وينتقل شاعر العربية إلى العالم الآخر ، ويسدل الستار على حياة واحد من عباقرة الحرف فى كل أجيال العربية بلا حدود !!

هذا هو الجانب الحياتى من جوانب شخصية شوقى ، نرجو أن نكون قد وضعنا به علامات — مجرد علامات — على مراحل الطريق ، لنفرغ بعد إلى تأمل الجانب الآخر الذى هو الجانب الفنى بما هو محور الحركة فى هذه السطور ، والذى نرجو كذلك أن يكون مدخلا — مجرد مدخل — إلى عالم شوقى العظيم ، يرصد الكم ، ويرمز إلى الكيف ، ويضوىء المسافة الفاصلة الواصلة بين هذين المحورين وما وراءهما من محاور الخلق والإبداع !!!

* * *

(٢)

بدأ شوقى يتحسس طريقه إلى الفن منذ مطالع الصبا و بواكير الشباب ، وقد تتلمذ فى هـذا الصدد على الشيخ حسين المرصفى صاحب كتاب (الوسيلة الأدبية) وأستاذ البارودى وقرأ عليه كتاب (الكشكول) لبهاء الدين العاملى ، وشعر البهاء زهير ، واتصل كذلك بالشيخ حفنى ناصف وتتلمذ عليه سنتين ، وكذلك كانت له مدارسات مع الشيخ عبد الكريم سلمان ، إلى جانب اجتهادات ذكية وفرها له استعداده الأدبى وموهبته الشعرية النابغة . . . ويقولون : إن أول عهده بالشعر الحقيقى كان وهو فى الرابعة عشرة من عمره حين طلب إليه أستاذه الشيخ حسين المرصفى أن يجرب لسانه فى الحكمة ، فقال شوقى هذين البيتين :

قصارى العيش أن يذهب إنْ حلواً وإنْ مُرًّا
فإن شئت فمتْ عبداً . . وإن شئت فمتْ حرّا

فأعجب بشعره الشيخ وبشره بمستقبل فى الحكمة غزير !!

وأول ما نشر لشوقى قصيدة فى (الوقائع المصرية) إبريل من سنة ١٨٨٨ . . . وفى سنة ١٨٩٠ كتب مسرحيته الشعرية (الست هدى) . . وفى سنة ١٨٩٣ كتب مسرحيته (على بك الكبير) وهى مسرحية شعرية ألفها فى باريس سنة ١٨٩٢ ثم أعاد كتابتها سنة ١٩٣٢ واستقرت فى شكلها النهائى منذ ذلك التاريخ . . وفى سنة ١٨٩٧ كتب (عذراء الهند) وهى رواية نثرية تستمد عناصرها من التاريخ المصرى القديم وترجع حوادثها إلى زمن رمسيس الثانى المعروف باسم سيزوستريس . . وفى سنة ١٨٩٨ كتب أرجوزة شعرية باسم (فاشودة) .

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

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

وفى سنة ١٨٩٩ كتب (لا دياس أو آخر الفراعنة) وهى رواية نثرية تاريخية تدور أحداثها فى عهد الفراعنة ، ويصور فيها الشاعر تمرد قائد الجند (أمازيس) على فرعون الطاغية . : وفى سنة ١٩٠٠ كتب (دل وتيان) وهى رواية نثرية لم تطبع ، وتعد تتمة لرواية لادياس : . وفى سنة ١٩٠١ كتب (شيطان بنتاؤر : أو لبد لقمان وهدهد سليمان) وهى محادثة يناجى فيها شوقى بنتاؤر شاعر رمسيس الأكبر الذى تخيله فى صورة نسر معمّر (لبد) أما شوقى فكان (الهدهد) ويدور الحوار بين الشاعرين حول مصر وتحولاتها فى القديم والحديث . . وفى سنة ١٩٠٥ كتب (ورقة الآس) وهى رواية تاريخية تدور حوادثها حول قصة (النضيرة بنت الضيزن) ملك الحضر . . وفى سنة ١٩٠٧ كتب (البخيلة) وهى مسرحية شعرية لم تتم ولم تطبع ، وقد ضمت (الشوقيات المجهولة) الأجزاء التى كتبها شوقى من هذه المسرحية . . وفى سنة ١٩١١ أعاد طبع الجزء الأول من (الشوقيات) بمقدمته التى حملته الطبعة الأولى من نفس الديوان : : وفى الفترة التى قضاها شوقى فى المنفى (١٩١٥ — ١٩١٩) كتب مسرحيته (أميرة الأندلس) وهى مسرحية نثرية أعاد كتابتها فيما بعد . . وكتب كذلك

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

كما حمل بعد إسقاط مقدمة شوقى منه مقدمة للدكتور محمد حسين هيكل . ؛ وضم الجزء الثانى قصائد شوقى فى الوصف والنسيب وأغراض أخرى متنوعة فى السياسة والتاريخ والاجتماع . وفى المناسبات الخاصة المتعلقة به وبأسرته ، وفى الحكايات التى تدور حول الحيوانات وهى شبيهة بقصص كليلة ودمنة ، وقصص (لا فونتين) ، وفى الأطفال وهى القصائد التى كتبها بأسلوب مبسط يوائم ملكة التلقى فى هذه السن الباكرة . . .

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

يبقى أن نجيل النظر فيما وراء الكم الحياتى من معنى ، وفيما وراء الكم الفنى من معطيات ، وإذا نحن استطعنا أن نصل من ذلك إلى شىء صميمى فإننا نكون بالفعل قد وضعنا أيدينا على المنابع الحقيقية التى شكلت من شوقى شاعر العصر ، ورفعت له سارية الإمارة على أرض مزحومة بأرتال من شعراء المرحلة الخالقين ! ،

* * *

(٣)

أول ما يَبْدَهُ الدارس لحياة أمير الشعراء أحمد شوقى أنه يقف من حياة هذا الشاعر العظيم أمام جدل طبيعى فائر بالمواصفات حيناً وبالتناقضات أحياناً كثيرة : لأن شاعراً يولد بباب إسماعيل ، ويحبو على مهاد من الثراء والترف ، وينشأ وفق طبيعة الإيقاع الأرستقراطى لحياة طبقة فوقية ،

ويتعلم فى الخارج بما يتيحه هذا اللون من التعليم من إمكان الاحتكاك بروافد الثقافات الأوربية الناهضة ، ويعمل بعد ذلك كله إلى جوار الحاكم بكل ما تعنيه هذه الوضعية الوظيفية من ممارسات وأعراف : . . إن شاعراً هذه حياته وهذا دوره لا يمكن لا أن يكون مصدر جدل طبيعى فائر بالموافقات والتناقضات ! !

فالعروق الضاربة فى أصوله تتشابك وتتشاجن بين العربية والكردية والشركسية واليونانية لتؤلف وحدة حيوية شاعرة تستقى أول الأمر على التوافق مع إيقاع الحركة الشعرية السائدة ، ثم تحاول من بعد أن توصّل لحركة شعرية بازغة تتخطى مجرد التنويع على لحن أساسىّ إلى حركة ابتداع شكل فنى له معاييره الذاتية البكر — (المسرح الشعرى) — بكل ما ينطوى عليه هذا العمل الخلاق من كدْح ومغامرة وإصرار ! !

ووضعية وجوده منذ ولادته فى بيئة كبيئة القصر ، حاصرت أجنحته الشعرية ، وأعاقت فيه اقتداره الباكر على الإبداع والتجديد ، وحبست أغراضه الشعرية الأولى فى أدغال المدح والتهنئة والمناسبات ، وأشعرته دائماً أنه ليس ابن هــذه الجموع الكادحة التى تعطى أى فن مضمونه الإنسانى والتقدمى ، وليس حتى ابن أمه وأبيه هذين الأثيرين . . وإنما هو ابن هذا الجناب العالى الذى ودّعه إلى رحلة التعليم فى أوربا بهذه الكلمات : (لا حاجة بك منذ اليوم إلى أهلك فلا تُعنّهم بطلب النقود وَأعْنِتْ أباك هذا الغنّى) يعنى نفسه ! !

وسفره الباكر إلى أوربا أتاح له أن يحتك احتكاكاً لصيقاً ومباشراً بحركة الحياة الأوربية فى عنفوان اندفاعها الحضارى ، وأعطاه إمكانية أن يجول فى فرنسا وانجلترا وسويسرا وبلجيكا وتركيا والجزائر ، وأن يعرف عن كثب حشوداً من المعرفة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية والفنية والحضارية التى تنظم حياة الأفراد والشعوب فى هذه البلاد ، وأن يدخر من كل أولئك لقابل أيامه الشعرى ! !

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

إن هذه الظواهر الحياتية التى تتمثل فى عروقه المتشابكة ، وولادته فى مناخ القصر ، وإبحاره الباكر إلى أوربا ، ونفيه خارج أرض الوطن... هى التى شكلت منه فى النهاية هذا الشاعر المحور الذى استقطب فى حياته وبعد وفاته ثورة جدل لم يزل أواوها مشتعلا ، ونحسب أنه سيظل مشتعلا كذلك إلى آماد ربما تجاوز حتى أحلام الحالمين ، ولأن شاعرية شوقى لا تنفصل عن حركة وجوده الحياتى ، ولأن وجوده الحياتى أعطى شعره ماهية خاصة هى إلى التوحد الخالق أقرب منها إلى مجرد التماس بين تخوم وتخوم ، فإننا نعتقد أن المردود الفنى من هذا الجدل هو فى النهاية رصيد يضاف إلى هرم التتابع الهائل فى الطريق إلى أدب عربى حاشد بالأصالة والمعاصرة وخصوبة الاندفاع ! !

فماذا إذن عن الجانب الفنى المجرد ، هذا الذى يشكل لوناً من ألوان التوحد بين الذات والموضوع ، وإن كنا سنقصره على الانشطار المتوهم بعض الوقت حتى نتمكن من رؤية أبعاده وأعماقه، إن كان سيتاح لنا أن نصل من ذلك إلى مسافة من مسافاته ؟ ؟

كان لأستاذية المرصفى ، وحفنى ناصف ، وعبد الكريم سلمان ، بظلالها المحافظة ، أثرها البارز فى تشكيل ذوق شاعرنا على النحو اللاهج — فى مطالع حياته الشعرية — بالمدح والحكمة والاحتذاء ، وكان النقع الذى أثاره البارودى ما يزال سارياً فى جوانب آفاق الحياة الأدبية ، مما حدا

بشوقى أول الأمر إلى متابعته ومشايعته والانضواء تحت رايته التى كانت راية الانتصار الشعرى على جدب المراحل الغابرة ، وضيابها الذاهل فى ظلام الركاكة والمعارضة والترهل وانطماس المعايير !!

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

وكان المنفى نقطة تحول وانعتاق معا ، فقد راجع الشاعر ماضيه وحاضره وحدد إلى مدى بعيد ملامح مستقبله الشعرى — إذا جاز أن يقال — لقد استشعر لفح الحنين وعطره الفاغم فكتب غنائيات رائعة فى مصر الأرض والتاريخ والإنسان.. وعاش محنة الفردوس المفقود فبكى المجد الغابر والجناح المهيض . . وخالط حركة الجماهير فى صراعها النازف مع قوى البطش والاحتواء فجاهر بالعصيان الشعرى وأعطى الجماهير ملامح صوتها الناغم ، وحفر غضبها المقدس قسمات على واجهة الخلود . . وأعاد تقييم موقفه الحضارى من كثير من قضايا الفن والوطنية والتاريخ والاعتقاد ، فرأينا فى شعره إيقاع الفن المعايش لحركة الواقع الاجتماعى ، والمواكب لروح النضالية الوطنية ، والمحرك للتاريخ الغابر فى اتجاه جدلى يثرى مسارات التاريخ الحديث ، والشايع للعقائدية

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

وكانت خاتمة المطاف فى رحلة إبداع شوقى الشعرى هى اقتحامه الجسور لمناطق المسرح الشعرى أو الشعر المسرحى كما يحب نقاده دائماً أن يقولوا بموضوعية حيناً وبغلاظة غير موضوعية فى أكثر الأحيان . . لقد اقتحم شوقى مجال الخلق فى المسرح الشعرى ليعطى اللغة العربية اقتدارها الموصول على استيعاب الحركة والحوار وتقلب الشخوص فيما ندرى ومالاندرى من توترات العواطف وتواليات المواقف وانكسار الخط البيانى أو صعوده على نحو من التتابع الضاغط والتراكم الخلاق . .

وقد اختلفت الحركة النقدية خلافات هائلة حول طبيعة المسرح الشعرى عند شوقى ، وأطلقت فى هذا الصدد أحكاماً لا تلتقى على سواء . . فقد قيل : إنه مسرح تاريخى ، وأخلاقى ، وكلاسيكى ، وطبقى ، ولغوى .. وقيل أيضاً : إنه مسرح لا يرتكز على الصراع الجدلى ، ولا يلتفت إلى عنصر التحليل . . وقيل أيضاً : إنه مسرح غنائى تبطىء فيه الحركة ويطول فيه تمديد الغناء . . . وهى كلها آراء تقبل المناقشة ، وتتسع لمزيد من الحوار . . أما انه مسرح تاريخى فهذه حقيقة تعكسها مسرحيات شوقى جميعها ما عدا مسرحيته (الست هدى) التى اختار لها أن تدور حوادثها حول طبقة من نامس مصر المعاصرين . . وأما انه مسرح أخلاق فهذه حقيقة أخرى يؤكدها الجانب المضمونى الذى ينتصر فيه الواجب على العاطفة ، والخير على الشر ، والجمال على القبح بلا فكاك . . وأما انه

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

مسرح شوقى بعد من تأمل واستقصاءات واجتهادات ! !

وفى النهاية . . هذا هو حجم شوقى فى جانبيه : الحياتى والفنى . . وهذا هو دوره فى نقل الشعر العربى من مرحلة الإحياء إلى مرحلة التجديد.. وهذا هو فعله الخالق فى إيجاد شكل فنىٍّ أضيف إلى نهر الإبداع .. وحسبه أن يكون حجمه هذا الحجم .. وأن يكون دوره هذا الدور ، وأن يكون فعله هذا الفعل الخالق العظيم ! ! !

obeikandl.com

طه حسين

(١)

إذا قيل إن رجلا فى الأدب العربى المعاصر ملأ الدنيا وشغل الناس منذ مطالع القرن العشرين حتى الآن فلن يكون هذا الرجل غير طه حسين ، هذا الفتى الريفى الضرير الذى جاء من قرية فى أعماق صعيد مصر مُمْتَشِقاً سيفَ الفارس وقلمَ الفنان ليضرب مرحلة كادت تسلم نفسها إلى غياهب رؤية حاضرها فى ماضيها دون أن تعطى للمستقبل صيغة يفرض بها حلوله على الأرض ، أوحتى يتخلّق بها من تربة الحاضر ، وكأنّ الزمن بأضلاعه المثلثة قد نسى جناحيه اللذين هما الحاضر والمستقبل ، ولم يعد قادراً على التشكّل إلا فى إطار حركة الماضى بلا أمل فى تجاوزها أو الإطلال منها على عالم جديد ! !

والجانب الحياتىّ من جوانب شخصية طه حسين جانب خارق يضج بأشتات من القضايا التى توشك أن تكون معجزة . . والجانب الفكرى من جوانب شخصية طه حسين جانب خارق هو الآخر ، لأنه يمثل فى مجموعه قوة الانتقال من عصور البلاغة الشكلية إلى عصر البلاغة الفكرية ، وهذا هو منحنى التطور فى كل مرحلة من مراحل التاريخ ! !

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

يجد نفسه فى فكرها ومناهجها وأساتذتها فيرتبط بها ارتباط حب ومصير . ؛ ويتجه إلى تعلم اللغة الفرنسية ليستطيع بها متابعة دروس الأدب الفرنسى فى الجامعة ويحرز فى ذلك شوطاً ليس بالضامر وليس بالمستفيض . . وفى الخامس من مايو سنة (١٩١٤) يحصل على أول دكتوراه من الجامعة المصرية عن رسالته (ذكرى أبى العلاء) . . وفى الرابع عشر من نوفمبر سنة (١٩١٤) يسافر إلى فرنسا فى بعثة علمية ، ولكن ظروف الحرب العالمية الأولى منعته من التوجه إلى باريس فاعتاض عنها فى الجنوب من فرنسا بجامعة (مونبلييه) وهناك ألح على دراسة اللغة الفرنسية حتى أتقنها وأجادها كتابة وحديثاً . . وفى سبتمبر سنة (١٩١٥) تقرر الدولة إعادة مبعوثيها لعجز فى مواردها حينذاك فيعود إلى مصر حزيناً يائساً مقهوراً . . ثم تنفرج الأزمة ويسافر مرة أخرى إلى فرنسا فى ديسمبر سنة (١٩١٥) متجهاً هذه المرة إلى باريس ليلتحق بكلية الآداب بالسوربون وليحصل منها فى سنة (١٩١٧) على ليسانس فى الآداب .. وفى يناير سنة (١٩١٨) يحصل منها على الدكتوراه عن رسالته (الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون) . . وفى يونية سنة (١٩١٩) يحصل منها على دبلوم الدراسات العليا بدرجة ممتاز عن رسالة فى التاريخ القديم تتصل بالقانون المدنى الرومانى ليعود بعدها إلى القاهرة أستاذاً للتاريخ القديم ثم أستاذا للأدب العربى فى كلية الآداب . . وفى سنة (١٩٢٦) يصدر كتابه (فى الشعر الجاهلى) ويثير من العواصف ما يثير .. وفى سنة (١٩٢٨) يعين عميداً لكلية الآداب يوماً واحداً خلفاً لعميدها الفرنسى ، وتندلع معارضات الحانقين فيستقيل ويعاد تعيين العميد الفرنسى ، وكانت معركة الشعر الجاهلى مانزال تلح على الواقع الفكرى والاجتماعى آنذاك .. وفى ٢٩ من مارس سنة (١٩٣٢) يُحال على التقاعد لرفضه منح الدكتوراه الفخرية لبعض السياسيين حفاظاً على كبرياء اللقب وهيبة الجامعة .. وفى ديسمبر سنة (١٩٣٦) يعين أستاذاً فى كلية الآداب .. وفى سنة (١٩٣٨) يخلو كرسى العمادة بالكلية فينتخب عميداً لها ويظل فى منصبه حتى مايو سنة (١٩٣٩) حيث

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

هذا هو الجانب الحياتى الخارق من شخصية طه حسين ، وفى وضع الدارس مع كل تاريخ من هذه التواريخ ومع كل موقف من هذه المواقف أن يتعمق الحقائق والدقائق والتفريعات الهائلة وأن يخرج فى كل مرة بحصاد يمكن أن يشكل ملحمة من ملاحم البطولة الفكرية المعجزة التى لاتتوافر إلا للعباقرة النابغين فى تاريخ الأمم وحضارات الشعوب !!

وإذا انتقلنا إلى الجانب الخارق الآخر من جوانب شخصية طه حسين وهو الجانب الفكرى — من وجهة إحصائية بحتة — هالنا أن هذا الفتى الريفى المكفوف المرتطم بجفاف الأشياء والأحياء من حوله قد استطاع أن يعبر هذا الحاجز الشاهق ، وأن يوغل فى مناطق الإبداع والخلق إلى كل هذه المسافات التى ليست مناطق إبداع تقليدى يمر على سطوح الأشياء من خلال ملامسها ملامسة قشرية ، ولكنها مناطق إبداع بكر تحاول أن تؤسس أدب المرحلة على وطائد من الفهم المعاصر للفن . . وإن تقعد لنقد المرحلة على ركائز من الموضوعية المؤصلة لعلم النقد . . وأن تعطى لفكر المرحلة وجهه الحضارى الذى يستقطب الغابر والمعاصر فى استشراف حقيقى لعالم الآتى . . . وهذا كله بعض ماتركه فى حياتنا الفكرية والفنية هذا الرائد الجليل طه حسين !!

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

وفى التحقيق والتراث قدم لنا : نقد النثر لقدامة بن جعفر – بالاشتراك مع عبد الحميد العبادى – (١٩٣٣) . . شرح لزوم ما لايلزم لأبى العلاء المعرى – بالاشتراك مع إبراهيم الإبيارى – (١٩٥٤) . . تجريد الأغانى – بالاشتراك مع إبراهيم الإبيارى (١٩٥٥) ! !

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

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

وفى الدراسات والتلخيصات عن الأدب الغربى كتب : الظاهرة الدينية عند

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

وفى مجال الدراسات والرسائل كتب : مستقبل الثقافة فى مصر – جزءان – (١٩٣٨) مرآة الضمير الحديث (١٩٤٩) ! !

وفى مجال الترجمة قدم لنا : الواجب لسيمون – ٤ أجزاء – بالاشتراك مع محمود رمضان (١٩٢٠ و ١٩٢١) . . نظام الأثينيين لأرسطو – عن اليونانية – (١٩٢١) . . روح التربية لجوستاف لوبون (١٩٢١) . . أندروماك لراسين (١٩٣٥) . . من الأدب التمثيلى اليونانى (١٩٣٩) زاديج أو القدر لفولتير (١٩٤٧) من أبطال الأساطير اليونانية (١٩٤٧) . . أوديب – بلاتاريخ – يجمع بين : (أوديب ملكاً لسوفوكليس – وأوديب فى كولونا لسوفوكليس ، وأوديب لأندريه جيد !

وفى أشتات من الفن والفكر كتب : بين (١٩٥٢ و ١٩٥٦) . . خصام ونقد (١٩٥٥) . . نقد وإصلاح (١٩٥٦) . . رحلة الربيع والصيف (١٩٥٧) . . من لغو الصيف (١٩٥٩) . . من الأدب التمثيلى العربى (١٩٥٩) . . أحاديث (١٩٥٩) . . خواطر (١٩٦٧) . . كلمات (١٩٦٧) . . من تاريخ الأدب العربى – ٣ أجزاء – (١٩٧٠) و (١٩٧١) وقد نشر بعناوين أخرى !!

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

الإبداعى لفكر ما قبل طه حسين ، ثم ننتقل إلى تَضْوِيء مرحلة طه حسين الفكرية ، لنقيم مقارنات موضوعية محايدة بين ما كان وبين ما هو كائن الآن ، ولنرصد أبرز الظواهر الإبداعية والنقدية التى أصَّلَ لها هذا الرائد الجليل : ثم ليضع مبدأ (التمرد) الذى اشترعه فى أدبنا العربى المعاصر تحت أشعة التقييم النقدى بكل ما له وما عليه . . وهنا يمكن أن نكون قد التزمنا بقضية المنهج العلمى الذى يضع الأشياء فى مناطاتها الحقيقية ، وهو ذلك المنهج الذى قاتل من أجله طه حسين ورفع رايته المقتحمة بلامبالاة !!

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

* * *

— ٢ —

من الوجهة الوجودية ماذا تعطينا حياة طه حسين ؟

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

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

هذا من الوجهة الوجودية ! !

ومن الوجهة الفكرية ماذا يعني عطاء طه حسين ؟

هنا يتخالج القلم شيء غير قليل من التهيب ، لأن عطاء طه حسين في الأدب والنقد والقصة والرواية والترجمة عطاء أشمل من أن يقع في محدودية صفحات عجلى تتأمل الخطوط العريضة في ضفة الفكر وفي ضفة الحياة . . ولكننا مع ذلك كله لابد أن نضع شمعة على مفارق الطرق التي رَادَهَا هذا المقتحم الرائع الجسور ، فإن ذلك وحده هو ما يعطي هذه الدراسة قيمتها الحقيقية ، فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان في التاريخ ، انه يحيا بالكلمة الرائدة والرأي الشجاع ، والفكرة التي تنفع الناس وتمكث في

الأرض . . . من هنا أستطيع أن أتجاوز إبداع طه حسين فى مجال الخلق الفنى بما هو قابل أساساً لقضية أن يظل مطروحا على الفكر النقدى يتجول فى حدائقه لاصطياد ظواهره وقضاياه، لأقف أمام إبداعه فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية وهو المجال الذى أصل فيه للفكر الأدبى المعاصر على نحو يستحق مزيدا من محاولات البذل والمعاناة والاستقصاء . . . ثم أتابع السير لأتأمل واجهة المعارك الفكرية التى خاضها طوال حياته اللاغطة ، فإن هذا الجانب هو الآخر يشكل ثورة فى عالم الفكر العربى المعاصر ماتزال تتجاوب بها آفاق هذا الفكر منذ حلوله حتى الآن!!

إن مطالع صفحات كتابه الجليل (فى الأدب الجاهلى) تحدد منهجه فى نقد الأدب ودراسته تحديداً يمكن أن يكون أساس كل المقولات التى طرحها من بعد على امتداد حياته الفكرية تأصيلا وتطبيقا . . فهو قد ألقى الضوء على طبيعة المناهج الأدبية التى كانت سائدة فى هذه الفترة وحصرها فى مذهبين بينهما ثالث مشوّه : (أحدهما مذهب القدماء الذى كان يمثله الأستاذ الشيخ سيد المرصفى ، حين كان يفسر لتلاميذه فى الأزهر ديوان « الحماسة » لأبى تمام أو كتاب « الكامل » للمبرد ، أو كتاب « الأمالى » لأبى على القالى ، ينحو فى هذا التفسير مذهب اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد إلى النقد والغريب ، وانصراف شديد عن النحو والصرف وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة والآخر مذهب الأوربيين الذى استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ نلينو ومن خلفه من المستشرقين والذى كان ينحو فى درس الآداب العربية نحو النقاد ومؤرخى الآداب ، حين يعرضون لدرس الآداب الأوربية الحية أو الآداب الأوربية القديمة . وكنت ألاحظ أن الفرق بين المذهبين عظيم . وكنت ألاحظ أن كلا المذهبين لابد منه إذا أردنا أن نتقن الآداب العربية اتقانا صحيحا ونفقه تاريخها فقها مقاربا وننشىء نفوس الطلاب ملكة النقد والكتابة ونأخذهم بمناهج البحث المنتج . وكنت ألاحظ أنه قد كان بين هذين المذهبين مذهب ثالث مشوّه رديء كله شر ، والخير كل الخير فى أن يصرف عنه الأساتذة والطلاب صرفا ، وهو هذا المذهب الذى كان قائماً

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

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

إذ نرى من خلاله خصائص المؤرخ الأدبى العقلية وملكاته وقدرته على طرافة العرض والتصوير حتى لكأننا بإزاء عمل فنى رائع) كما يلاحظ ذلك بحق الدكتور شوقى ضيف .

فإذا أضفنا إلى ذلك منهج الشك الديكارتى الذى خاض معركة الانتحال فى الشعر الجاهلى ليؤكد أن القداسة لا يمكن أن تكون عباءة مسحوبة على كاهل هذا اللون من ألوان الإبداع فى الأدب العربى ليتيح لليقين العقلى فى مجال الدراسات الأدبية أن يتخلق من خلال العملية التقييمية الدراسة والمقارنة على ضوء من حقائق الواقع وطبائع الأشياء وشواهد التاريخ . . إذا أضفنا هـــذا المنهج الديكارتى الشاك إلى طبيعة النظرة المازجة بين علمية النظر وفنية الرؤية فإننا نكون بذلك قد اقتربنا ربما كثيراً من العالم النقدى لطه حسين ، على شرط أن نضع فى حساباتنا دائماً قيمة القضايا المترتبة على هذه الأساسيات كقضية التركيز على ضرورة الحرية فى الرأى والبحث ، وضرورة فهم الجمال عن ضوء من النسبية التاريخية ، وضرورة مشايعة الجديد إذا عبر عن حتمية فنية وواكب روح المرحلة !! وهكذا تتكامل النظرة إلى عالم طه حسين النقدى إذا جاز لمثل هذه السطور أن تزعم لنفسها اقتناص ظاهرة متكاملة من عمار عالم غاصّ بأشتات هائلة من الظواهر والقضايا والمقولات .

هذا من الوجهة النقدية !!

فماذا عن المعارك الفنية والفكرية التى خاضها طه حسين ؟؟

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

وفى سنة (١٩١١) يخوض معركته مع جورجى زيدان حين أخرج كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) متهما إياه بارتكاب أغلاط تاريخية ، وبتقسيم الشعراء باعتبار شئونهم الخاصة فى حرفهم لاباعتبار الشعر نفسه ، وما يؤثر فيه من طبيعة الإقليم ، وبإبهام عبارته وعموميتها فى كتاب ينبغى أن يحدد مقولاته على نحو لايقبل التعميم .

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

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

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

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

الأدب الجاهلى) بعد حذف أبعاض من المقولات التى أثارت الضجة وأشعلت العاصفة !!

وفى سنة (١٩٣٣) يخوض معركتين ضاريتين فى وقت معاً . . معركة مع العقاد وسلامة موسى حول ضرورة أى من الثقافتين : اللاتينية أو السكسونية . . منحازاً هو بطبيعة الحال إلى جانب الثقافة اللاتينية ، ومعركة مع هيكل ومحمد عوض محمد حول طبيعة كتابه (على هامش السيرة) ذلك الكتاب الذى اختلفت حوله الآراء فهاجمه اليمين واليسار والوسط ، ورحبت به طليعة الشباب الظامىء إلى استقراء تاريخه العقائدى فى مثل هذا الإطار المنطور الخلاب !!

وفى سنة (١٩٣٤) يخوض معركته مع الدكتور زكى مبارك ، حين أصدر الأخير كتابه عن (النثر الفنى) ونجاهله طه حسين ، فثارت ثائرة الرجل ، وناجزه أستاذه ، واستمرت المناجزة بعد ذلك فى اتجاه أخذ طابع القسوة والتحدى والمجافاة!!

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

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

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

وفى سنة (١٩٤٣) يخوض معركتين : إحداهما مع اسماعيل القبانى حول (التربية والتعليم) . والأخرى مع المازنى وزكى مبارك حول مقدمته لديوان (أنات حائرة) للشاعر عزيز أباظة !!

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

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

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

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

إن طه حسين لا يمثل فى حياتنا الفكرية والفنية مجرد كاتب عبّر عن وجداننا الأدبى ، ولكنه يمثل فى وجودنا الصميمى نوعاً من الخالقين الذين شكّلوا وجداننا الجماعى على مستوى الفن والاجتماع والسياسة والفكر وكل التطلعات . . وهو من هذه الوجهة قيمة حضارية تعطى عصرنا العربى إمكانية أن يكون عصراً تاريخياً يمتدُّ بجذوره فى كل عصور التاريخ !!

obeikandl.com

عباس محمود العقاد

(١)

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

ولم يتبوأ العقاد مكانه فى طليعة حركة التغيير من خلال وضعية طبقية أو وضعية أكاديمية فلقد نشأ فى بيئة كادحة من بيئات مجتمعنا المطحون ، ولم يوغل فى أشواط التعليم الأكاديمى شوطا غير الابتدائية ، ولكنه تبوأ مكانه فى طليعة حركة التغيير من خلال وضعية أخرى مختلفة هى وضعية قلمه المقاتل الذى خاض به معارك السياسة والفكر والفن تحت راية الحرية والكبرياء الذاتى الذى تحطمت على صياخيده أمواج الهشاشة المرحلية جيلا بعد جيل ..

وإذا كنا سنركز منذ البدء على الجانب الحياتى والجانب الفكرى فى إطلالة خاطفة تعطى ضوءا هنا وضوءاً هناك ، فإن بديهيا أن نلاحظ أن الحياة المائجة بالحركة والتحول والارتداد والصعود والاقتحام تتيح لصاحبها إذا كان يملك قلما قادرا على رصد المسارات النفسية والحياتية والفكرية أن يعطى فى مجال الفكر والحياة والنفس عطاء مائجا هو الآخر بحركة هذا الجدل الهائل ، وقد أتاحت حياة العقاد للعقاد أن يعطى وأن يجزل العطاء ، وأن يظل واقفا حتى الموت تحت راية الفعل الفكرى والفنى كأنه قابض على محاور الأشياء ..

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

(١٨٨٩) ، وحين شارف السابعة من عمره أدخله والده المدرسة الابتدائية وتخرج فيها سنة (١٩٠٣) وفى هذه المدرسة الابتدائية كان لقاؤه الأول بالأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده حين كان يزور المدرسة فأطلعه مدرس اللغة العربية على كراسة إنشاء العقاد ، وكانت المفاضلة بين شيئين هى المحور الغالب على موضوعات الإنشاء فى أيامه بمدرسة أسوان ، أيهما أفضل : المال أو العلم ؟ الذهب أو الحديد ؟ الصيف أو الشتاء ؟ الرأى أو الشجاعة ؟ السيف أو القلم ؟ الحرب أو السلم ؟ إلى أشباه هذه المفاضلات ... وكان من عادة العقاد أن يختار أضعف الجانبين ليقف إلى جانبه مرانة للقلم واستنفاراً للذاكرة . . وحين تناول الشيخ محمد عبده كراسة العقاد تصفحها باسما وناقشه فى بعض مفاضلاتها ثم التفت إلى مدرسه وقال له : (ما أجدر هذا أن يكون كاتبا بعد . . .) وكانت كلمة الأستاذ الإمام حافزاً قويا بين الحوافز التى وجهت العقاد إلى الكتابة جاءت بعد عزيمة سابقة فأعانتها ودفعت عنها عوارض التردد والإحجام . . وكان العقاد يتمنى أن يلتحق بمدرسة الحربية أو مدرسة الزراعة ، و (كانت أمنية الجندية وعلوم الزراعة ترجمة لأمنية الكتابة مستعارة فى صورة من صور الصناعات الأخرى وبخاصة حين نذكر أنها كتابة لا تخلو من نضال ، ولا تخلو كذلك من زراعة ولا من عناية بالحياة والأحياء) . . ولكن والده رأى أن يكتفى بهذا القدر من التعليم ليلتحق ابنه بإحدى الوظائف ، وبقى العقاد بلا عمل مدة رأى خلالها أن يتطوع للتعليم فى المدرسة الإسلامية الخيرية بأسوان ، ثم التحق بوظيفة بالقسم المالى فى مدينة قنا وجاء إلى القاهرة للكشف الطبى سنة ١٩٠٤ وكان عمره إذ ذاك ١٥ سنة . ولم تكن اللوائح تسمح بتثبيته لأنه لم يكن قد بلغ بعد سن الرشد ، ثم ينتقل إلى الزقازيق ، ويثبت فى عمله الوظيفى ، وتتكرر زياراته للقاهرة للبحث عن الكتب الخاصة التى لا تصل إلى الأقاليم مع الباعة المتجولين ، ويتجه فى واحدة من هذه الزيارات إلى دار المقتطف فى محاولة للحصول على كتاب (الكائنات) للشاعر الباحث العراقى جميل صدقى الزهاوى ، وكانت مجلة المقتطف هى التى تولت طبعه فى القاهرة

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

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

بأن الديوان يعانى من الفساد بسبب حرمانه من الرقابة الأجنبية ، فثار العقاد فى وجه السكرتير الشرقى قائلا له : إن المجلس البلدى الإسكندرى يتمتع برقابة أجنبية من كل جنس وملة ، ولا أظنكم تحسبونه مثلا من أمثلة النزاهة والنظام . . فأجفل الرجل ولم يجب بشىء وعرف أنه بإزاء شخصية وطنية مثقفة تحمل قضيتها بين اهدابها وتعيش . . وفى سنة ١٩١٢ أنشئت الجمعية التشريعية فحولت الديوان إلى وزارة حتى تستطيع الإشراف على ميزانيته وغل يد الخديو عن اغتيال أمواله . . ولأن الحاشية لم تنس للعقاد موقفه فقد أوحت إلى أحمد حافظ عوض المحرر الأول لصحيفة (المؤيد) أن يزين للعقاد أمر استقالته من عمله الوظيفى الذى لا يتساوق مع مواهبه الأدبية ليعمل معه محرراً فى صحيفته ومشرفاً على صفحة الأدب قائلا له : (ماذا تصنع هنا ؟ إن مكتبك مستعد بدار المؤيد ، وإن عملك الذى خلقت له أن تكتب المقالات لا أن تلخص المحاضر والمذكرات ، إن صفحة الأدب فى المؤيد تحتاج إلى أديب يتفرغ لها ، ولا ينظر فى عمل من أعمال الصحيفة غير كتابتها والإشراف على ما يكتب فيها) . ووافق العقاد على الفور حنيناً منه إلى الصحافة والأدب . . وحتى تكتمل المهزلة فقد أريد من العقاد فى سنة ١٩١٤ أن يشارك فى (كتاب الرحلة الذهبى) الذى يتحدث عن مآثر الخديو فى زيارته للوجه البحرى ، فيرفض العقاد ويترك عمله فى (المؤيد) مؤثرا حياة التشرد مرة أخرى على الانحناء . . وسافر إلى أسوان ليعد كتابه (ساعات بين الكتب) الذى حالت الظروف دون نشره ، وهو غير الكتاب الذى نشر بنفس الإسم فى سنة ١٩٢٩ ، وفى هذه الفترة نفسها كتب كتابه عن المرأة بعنوان (الإنسان الثانى) وأتم كتابه (مجمع الأحياء) تلخيصاً للآراء فى فلسفة النشوء وفلسفة القوة وفلسفة الفطرة وكان قد ألف (الشذور) قبل ذلك بقليل.. وكتب كذلك أكثر من نصف قصائد الجزء الأول من الديوان . . وفى سنة ١٩١٥ عين رقيباً على الصحف ولكنه لم يمكث فى وظيفته هذه غير ستة أيام لإحساسه بأنه يفرض عليه مالا يريد ولاصطدامه بالرقيب الانجليزى فقدم استقالته على الفور . . واشتغل بالتدريس

فى المدارس الحرة مع صديقه المازنى ولوقاره وشـدته لقبوه بالكاهن « حرحور » . . وفى السنة نفسها (١٩١٥) نشر كتابه (الشذور) . . وفى سنة ١٩١٦ نشر كتابه (مجمع الأحياء) . . والجزء الأول من ديوانه بعنوان (يقظة الصباح) . . ثم استقال هو والمازنى من عملهما بالمدرسة ؛ وعرف ذلك الدكتور يعقوب صروف فتحدث إلى العقاد ليعمل مراسلا صحفياً لمنطقة الحدود المصرية الشرقية لدى القيادةالعسكرية الانجليزية فرفض العقاد إيماناً منه بأن مصر وحدها يجب أن تتولى واجب الدفاع عن حدودها موفورة السلاح والاستقلال وأن لا تتولاه — بداهة — فى ظل الحماية والاحتلال ، فهيأ له صروف العمل مع زميله المازنى فى مدرسة وادى النيل الثانوية ، وفى هذه الفترة (١٩١٧) نشر الجزء الثانى من ديوانه بعنوان (وهج الظهيرة) . . ثم استقالا من عملهما بالمدرسة وأقاما فى حى الإمام الشافعى على أطراف الصحراء بين عالم الحياة وعالم الموت . . ويعرض عبدالقادر حمزة على العقاد العمل معه فى تحرير صحيفة (الأهالى) بالاسكندرية فيوافق على الفور ويحزم حقائبه إلى الثغر ، وتضع الحرب العالمية الأولى أوزارها فى الحادى عشر من نوفمبر سنة ١٩١٨ وتسهم (الأهالى) مع غيرها فى تأجيج الوطنية ومساندة الوفد المصرى ، وتندلع ثورة ١٩١٩ ويستقيل العقاد من (الأهالى) حين تفترق الخطة العامة بين الصحيفة والوفد فيتركها ليكتب فى (الأهرام) ، التى فتحت صدرها لكل خواطره فى السياسة والأدب . . وينضم خلال هذا المد الثورى إلى جماعة (اليد السوداء) ويشترك فى وضع منشوراتها اللاهبة . . ثم يمرض العقاد من جديد ويعود إلى أسوان فى شتاء سنتى ١٩٢١ ، ١٩٢٢ وينشر فى أثناء ذلك الجزء الثالث من ديوانه (أشباح الأصيل) سنة ١٩٢١ . . وكتاب (الديوان فى النقد والأدب) بالاشتراك مع صديقه المازنى سنة ١٩٢١ . . وفى سنة ١٩٢٢ يشترك مع عبد القادر حمزة فى تحرير صحيفـة (الأفكار) وينشر كتابه (الفصول) الذى ضمنه بعضا من كتابه الضائع (ساعات بين الكتب) . . وفى ٢٨ يناير سنة ١٩٢٣ يصدر عبد القادر حمزة صحيفة (البلاغ) ويشترك

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

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

ويستمر في منازلته لحكم صدقي في (الأفكار) و (المساء) و (كوكب الشرق) و (الجهاد) وينشر في هذا العام ١٩٣١ كتابه (ابن الرومي حياته من شعره) . . وفي سنة ١٩٣٢ ينشر كتابه (تذكار جبتي) و (رواية قمبيز في الميزان) . . وفي سنة ١٩٣٣ ينشر ديوانه : (وحي الأربعين) و (هدية الكروان) . . وفي سنة ١٩٣٤ يقام له احتفال بمسرح الأزبكية بمناسبة تأليفه النشيد القومي يشترك فيه أعلام الفكر والأدب ويبايعه فيه طه حسين بإمارة الشعر بعد تحليله الرائع لقصيدة العقاد الفريدة (ترجمة شيطان) وفي سنة ١٩٣٥ يختلف مع زعيم الوفد مصطفى النحاس فيقول له كلمته المشهورة ، (إني كاتب الشرق بالحق الإلهي) ويفترق منذ ذلك التاريخ عن الوفد ليعيش استقلاله وتفرده ، ويلهب الوفد وزعيمه في (روز اليوسف) سياطه اللاهبة فتصادر الصحيفة . . وفي سنة ١٩٣٦ يكتب كتابه (سعد غاول سيرة وتحية) ويهاجم الوفد للذي وقع المعاهدة على صفحات (مصر الفتاة) . . وفي سنة ١٩٣٧ ينشر ديوانه (عابر سبيل) وكتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) وكتابه (عالم السدود والقيود) ويعيد طبع كتابه (ساعات بين الكتب) مضيفاً إليه كثيراً من بحوثه ومقالاته . . ويخرج عبد القادر حمزة من الوفد حين ينشقق الحزب فينضم العقاد إلى أسرة البلاغ ويحمل راية المعارضة في جسارته المعهودة . . وفي سنة ١٩٣٨ يعين عضواً في (المجمع اللغوي) وينشر قصته (سارة) . . وفي سنة ١٩٣٩ ينشر كتابه (رجعة أبي العلاء) وفي سنة ١٩٤٠ يتصدى للفاشية المجتاحة في كتابيه (هتلر في الميزان) و (النازية والأديان) . . وفي سنة ١٩٤٢ ينشر ديوانه (أعاصير مغرب) وكتابه (عبقرية محمد) وكتابه (عبقرية عمر)

وفى سنة ١٩٤٣ ينشر كتابيه (شاعر الغزل) و (الصديقة بنت الصديق) . . وفى هذه الفترة دعا عبد العزيز فهمى إلى استخدام الحروف اللاتينية مكان الحروف العربية و ماجت الحياة الأدبية بهذه الدعوة الهادمة فتصدى لها العقاد بقوة عارضته حتى انحسر مدها الهاجم المخيف . . وفى سنة ١٩٤٤ ينشر كتابه (عمرو بن العاص) وكتابه (جميل بثينة) ويعين عضواً بمجلس الشيوخ . . وفى سنة ١٩٤٥ ينشر كتابه (هذه الشجرة) وكتابه (أبو الشهداء) وكتابه (داعى السماء) وكتابه (عبقرية خالد) وكتابه (فرانسيس باكون) وكتابه (عرائس وشياطين) وكتابه (فى بيتى) . . وفى سنة ١٩٤٦ ينشر كتابه (الشيخ الرئيس) وكتابه (أثر العرب فى الحضارة الأوربية . . وفى سنة ١٩٤٧ ينشر كتابه (الله) وكتابه (الفلسفة القرآنية) وكتابه (يسألونك) . . وفى سنة ١٩٤٨ ينشر كتابه (روح عظيم) وكتابه (عقائد المفكرين فى القرن العشرين) . . وفى سنة ١٩٤٩ ينشر كتابه (عبقرية الإمام) . . وفى سنة ١٩٥٠ ينشر ديوانه (بعد الأعاصير) وكتابه (برنارد شو) وكتابه (فلاسفة الحكم فى العصر الحديث) . . وفى سنة ١٩٥١ ينشر كتابه (عبقرية الصديق) . . وفى سنة ١٩٥٢ ينشر كتابه (الديمقراطية فى الإسلام). . وكتابه (١١ يوليه وضرب الإسكندرية وكتابه (القائد الأعظم محمد على جناح) وكتابه (سن ياتسن) وكتابه (بين الكتب والناس). . وفى سنة١٩٥٣ ينشر كتابه (عبقرية المسيح) وكتابه (فاطمة الزهراء) وكتابه (أبو الأنبياء) وكتابه (ابن رشد) وكتابه (أبو نواس) وكتابه (على الأثير) . . وفى سنة ١٩٥٤ ينشر كتابه (ذو النورين) وكتابه (ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى) وكتابه (الإسلام فى القرن العشرين) . . وفى سنة ١٩٥٥ ينشر كتابه (مطلع النور) وكتابه (فلسفة الثورة فى الميزان) وكتابه (الشيوعية والإنسانية) وكتابه (الصهيونية العالمية) وكتابه (إبليس) . . وفى سنة ١٩٥٦ يعين عضواً فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ويختار مقرراً لجنة الشعر بالمجلس ويفجر فى أثناء هذه الفترة عديداً من المعارك الأدبية حول مفهوم التجديد

فى الشعر . . وفى السنة نفسها ١٩٥٦ ينشر كتابه (معاوية فى الميزان) وكتابه (جحا الضاحك المضحك) وكتابه (أفيون الشعوب) وكتابه (مطالعات) وكتابه (بنجامين فرانكلين) . . وفى سنة ١٩٥٧ ينشر كتابه (الإسلام والاستعمار) وكتابه (لا شيوعية ولا استعمار) وكتابه (حقائق الإسلام وأباطيل خصومه) . . وفى سنة ١٩٥٨ ينشر مختارات من شعره فى دواوينه السابقة تحت عنوان (ديوان من دواوين) وكتابه (التعريف بشكسبير) . . وفى سنة ١٩٥٩ ينشر كتابه (القرن العشرون : ماكان وما سيكون) وكتابه (المرأة فى القرآن الكريم) وكتابه (الرحالة : ك) . . وفى سنة ١٩٦٠ يمنح جائزة الدولة التقديرية فى الآداب تتويجاً لحياته العلمية الهائلة ، وينشر كتابه (فلسفة الغزالى) وكتابه (الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين) وكتابه (اللغة الشاعرة) وكتابه (شاعر أندلسى وجائزة عالمية) . . وفى سنة ١٩٦١ ينشر كتابه (الإنسان فى القرآن الكريم) وكتابه (محمد عبده) . . وفى سنة ١٩٦٢ ينشر كتابه (التفكير فريضة إسلامية) وفى سنة ١٩٦٣ ينشر كتابه (أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب) وكتابه (رجال عرفتهم) . . وفى سنة ١٩٦٤ ينشر كتابه (جوائز الأدب العالمية وكتابه (اليوميات) . . ويترك العقاد العظيم دنياناً إلى رحاب الخلود فى الثانى عشر من مارس سنة ١٩٦٤ مخلفاً وراءه كل هذا التراث الثرى الذى سيظل علامة تحول جذرى فى مسار أدبنا العربى المعاصر يضع المحتوى على مستوى واحد مع الشكل ، ويرفع التنظير فى وجه الارتجال ، ويخدّد فى أرض الإبداع لأنماط جديدة مستحدثة ، ويفتح كل النوافذ لتطل فى كبرياء على كل النوافذ بلا مواضعات معقدة تعيق من تدفق الشرق فى الغرب وتدفق الغرب فى الشرق كما يلتقى المحيطان المتكافآن ! !

هذا هو الجانب الحياتى من هذه الرحلة العبقرية التى خاضها العقاد إنساناً وفناناً . . وإذا كان جانب الحياة المادية قد اختلط عبر هذه السطور بجانب الحياة الفكرية فإن ذلك كان تساوقاً مع المنطق الطبيعى للأشياء من

حيث هو مؤامة لكون العقاد الإنسان يعنينا بالدرجة الأولى من وجهة كونه فناناً ، وأيضاً فإن الفنان فى العقاد كان لا يمكن أن يفرض حلوله فى التاريخ إلا من خلال كونه حيا ؛ وهكذا تتداخل الحياة بالفن ، ويتداخل الفن بالحياة ليؤلفا هذا المزيج العبقرى الذى نعرفه تاريخياً باسم : عباس محمود العقاد !!

يبقى أن ندخل إلى عالم العقاد الفكرى من وجهة تجريدية أو قل من وجهة فنية بحتة لنحاول أن نجسد مقولاته فى الأدب فناناً وناقداً ؛ ولنرصد أبرز معاركه الفكرية والفنية وهى كثيرة ورائعة . . فإن العقاد من هذه الوجهة هو أمل هذه الدراسة التى نرجو أن توفق إلى بعض ما ننشد من آمال كبار ! !

(٢)

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

ففى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين كان جيل شوقى وحافظ وغيرهما من المنتمين إلى مدرسة الإحياء والبعث التى قادها البارودى ، هو الجيل الذى تولى توجيه الحركة الإبداعية فى الشعر — أبرز أنواع التعبير حينذاك — واستطاع بالفعل أن يحرر هذا الشعر من كثير من معاظلاته وقيوده البديعية وأوقاره اللفظية وانحداراته الموضوعية ، إلى حيث استطاع فى كثير من الصفاء أن يعبر بمحولة ودماثة معا عن الأحداث السياسية

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

بلاغة الكلمات..ولابد أن يكون على قدر من الشجاعة التى ترفض التقليد بكل صوره وأنماطه فى الشكل والمضمون وأن يكون على مستوى الفهم لطبيعة الحركة الشعرية من حيث هى قضية عصر وليست مجرد حركة فن تعيش بمعزل عن صراعات الأشياء والمفاهيم . . ولابد أن يكون صوت الحرية وحنجرتها جميعا حتى يستطيع كل شاعر أن يكون نفسه وأن لا يكون صدى الآخرين . . ولابد أن تمتد هذه الحرية لتشمل المعمار الشعرى نفسه فتتيح للشاعر أن يعدد القافية بين المزدوجة والمتقابلة . . ثم لابد فى النهاية أن تتنفس القصيدة هواءها الصميمى فتنحنى على وحدتها العضوية التى تجعل منها كائنا كالكائن الحى يفضى فيه شىء إلى كل شىء ، ولكن العقاد هنا يحذر من فهم هذه الوحدة العضوية على نحو ميكانيكى ضاغط يصيب العمل الشعرى بالضمور والإحباط ، ويؤكد أنه يدعو إلى فهم هذه الوحدة العضوية من حيث كونها (وحدة نفسية شعورية وفكرية) .

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

فاذا انتقلنا من النقد الشعرى إلى النقد المسرحى عند العقاد فاننا نجد أصول هذا النقد فى كتابته المبكرة عن مسرح شوقى وهى بصفة عامة تتمثل فى : حسن النظم والصياغة .. وتمحيص حوادث التاريخ . . وابتكار الخيال أو سد الثغرات فيما قصر فيه المؤرخون . . والتركيز على إبراز الشخصية فى المسرحية بمعنى أن نعطى للأبطال قدراً من التركيز المميز حتى لا تلتبس ملامح البطل بملامح الشخوص الآخرين . .

فإذا انتقلنا إلى النقد القصصى والروائى عند العقاد فإننا نجد أن إطلاق الحكم العام هو ما يميز هذا الموقف النقدى ، فهو يرى أن القصة تستقطب (الموقف) موضوعا ، وترتفق الإيحاء ولفت النظر أو ما يقابل حرفيا كلمة (الاقتراح) على حين تستقطب الرواية (رسم الشخصية) موضوعا لها ، وترتفق تحليل الشخوص واستيعاب الحوادث الكبيرة والإحاطة بمساحات شاسعة من الزمان .. ونستبين أن العقاد ليس حسن الظن بالقصة كثيرا ، فإنه شديد الإيمان بأن بيتا واحدا من الشعر يعكس من حقائق النفس والكون والطبيعة ما تحتاج إلى الإلمام بمفرداته الأعمال القصصية إلى صفحات وصفحات بعد ذلك أن تعطى فى النهاية ما أعطاه هذا البيت الشعرى الساحر الملىء بالكنوز ..

فإذا انتقلنا إلى التراجم وإلى الأسس النقدية التى يبلور العقاد من خلالها منظوره فى هذا المجال ، فإننا نجد أن العالم الداخلى للذات هو ما يستقطب اهتماماته كلها ، فليست الحوادث الضاجة ولا الطبيعة القاهرة ولا الملامح الفذة ولا طول الحياة وعرضها بذات قيمة فى الميزان النقدى عند العقاد ما لم تضىء زاوية من زوايا النفس أو مجهولا من مجهولات العالم الداخلى للذات .. إن العبقريات الإسلامية والتراجم الأدبية كلها تنبع من هذا المنبع ويصب فى هذا المصب ، لا قيمة لحادثة ما لم تضىء عالم الروح ، ولا قداسة لكم ما لم يجسّد هوية كيف ، وهكذا بالافكاك .

فإذا تكاملت صورة العقاد ناقدا فى مجالات الشعر والقصة والرواية والمسرح والتراجم ألحت صورة العقاد مصاولا أو معاركا أو مقاتلا إذا شئنا أن نقول ، وهى أروع صوره بلا مبالغات ، لأن فيها يتجسد الحجم الحقيقى لهذا العملاق الرائع الجسور عباس محمود العقاد ..

لقد خاض العقاد معركه الفكرية مع الرافعى وشوقى وجبران وطه حسين وزكى مبارك وهيكل والحكيم ولطفى السيد واسماعيل مظهر وأبى شادى وأمين الخولى ومندور وغير هؤلاء وهؤلاء .. وكان فى كل معركة من معاركه صاحب المنطق الصارم والرأى المقنع والدليل الجهير ، وإن شابت معاركه هذه الحدة القاسية التى هى صورة من طبيعة اعتداده الجازم بنفسه إلى مدى قد يتجاوز ما ينبغى أن يتوافر لهذه المعارك من دماثة الجدل ونظافة المنطق وإنسانية الحوار .

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

وخاض معركته مع شوقى حول مبدأ الصدق فى الأداء الفنى وخاصة فى الشعر ، وحول طبيعة المسرح التاريخى وما ينبغى له من أصول ..

وخاض معركته مع طه حسين حول الأدب اللاتينى والأدب السكسونى وأيهما ألزم لتطور الأدب العربى وأقدر على رفده بمقومات هذا التطور . . ثم امتد السجال بينهما رفيقا حينا ولاهبا حينا آخر حول طبيعة الدراسة الأدبية وصلتها بعلم النفس ، وحول ضرورة الرحلة إلى العالم أو استشرافه الفكرى ، وحول طبيعة كل من النقدين : النظرى والاستقرائى ، وحول الوحدة العضوية فى القصيدة الشعرية ..

وخاض معركته مع زكى مبارك حول مفهوم الكتابة ومفهوم النقد ، وحول الشخصية الأدبية وحلولها فى الأثر الفنى محتوى وأسلوبا ..

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

وخاض معركته مع توفيق الحكيم حول طبيعة العلائق الأدبية والأخلاقية التى يمكن أن توشج أواصر الحب بين الأدباء ، وحول إمكان أن يرفع النقد الأدبى كاتبا أو يحط من قدره بعيدا عن حقيقة إبداعه الفنى وما ينحى عليه من مضامين ..

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

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

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