الفصل الثانى

الشعر وتطوّره

١

استمرار التقليد

كان الشعر يجرى فى مصر فى أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر على الصورة السيئة التى كان يجرى عليها فى أثناء العصر العثمانى ، وهى صورة رديئة مسفّة سواء فى الأغراض والمعانى والأساليب ، أما الأغراض فكانت ضيقة تافهة ، وكانت المعانى مبتذلة ساقطة ، وأما الأساليب فكانت متكلفةً ، مثقلة بأغلال البديع وما يتصل بها من حساب الجُمَّل الذى كانوا يؤرخون به حوادث شعرهم وقصيدهم .

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

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

يأنس له العقل ، لأنه لا يحوى معنى ، وإنما هو زخارف لفظية تخنق الشعور ، وتقتله قتلا .

وقد أخذت مصر مع أوائل القرن التاسع عشر فى النهوض ، ولكن محمد على وجّه هذا النهوض إلى العلم والفن التطبيقى ولم يعن بالشعر والشعراء ، فقد كان تركيًّا فى ثياب مصرية بل لقد كان تركيًّا فى ثياب تركية ، فكسَد الشعر فى سوقه وسوق خليفتيه : عباس وسعيد ، وأيضاً فإنه قتل الروح المصرية الناشئة ، ونقصد الروح القومية ، فلم تتفتح عيون المصريين لعهده على حياة كريمة .

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

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

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

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

ولكنه لم يكن يريد بذلك مصر ، إنما كان يريد شخصه ومطامعه فى تحقيق إمبراطورية ضخمة ، فلم تكن مصر هى الموضوعة نصب عينيه ، إنما كانت أحلامه هى التى تدفعه إلى النهوض بالجيش وإعداد حياة علمية من أجله . ولذلك لم يحقق للمصريين حرياتهم الفردية والسياسية ، ولا حقق لهم رخاء ماديًّا ، ينتهى بهم إلى رخاء أدبى ، فوقف الأدب ووقف الشعر معه عند حياة جامدة خاملة .

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

وعن أى شىء يعبِّر الشاعر وكل ما يتصوره من الشعر أنه نظمٌ لمعان معروفة ، وكل ما له من فضل تكديسُ ألوان البديع بل أثقاله ، وإضافة أثقال جديدة من مثل أن ينظم الشاعر قصيدة من حروف معجمة أو مهملة أو تُقَرِّأ أبياتها من آخرها إلى أولها على نحو ماتقرأ من أولها إلى آخرها ، أو ينظم قصيدة تأتلف من أوائل الحروف فى أبياتها أبياتاً أخرى ، أو يستخرج منها تاريخاً بحساب الجُمَّل .

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

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

٢

نهضة وإحياء

رأينا شعرنا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر لا يكاد يخرج عن الإطار العثمانى السقيم ، ولكننا لا نكاد نمضى فى النصف الثانى من هذا القرن حتى يأخذ هذا الإطار فى التغير والتحطم فى بعض جوانبه .

وهيأت لهذا التطور بواعثُ مختلفة ، فإن جذوة الحقوق السياسية التى استشعرتها مصر منذ مفتتح القرن التاسع عشر أخذ ينزاح عنها رماد الظلم الثقيل ، وأخذ المصريون يحسون هـذه الحقوق المقدسـة ، ويستضيئون بها فى حياتهم . وكان قد وصل كثير منهم ، منذ عهد سعيد ومنذ رجوع البعثات ، إلى المناصب الكبرى . وكان لاستكشاف حجر رشيد وقيام علم الآثار المصرية وتأسيس المتحف المصرى فضل كبير فى شعورهم بكرامتهم وكرامة أصلهم ، فقد وقفوا على تاريخهم وعرفوا فيه حقائق غير تلك الأساطير القديمة التى كان يرويها المؤرخون ، من مثل المقريزى ، عن بلادهم .

واضطُرَّ إسماعيل أن يستجيب لهذه الروح الجديدة ، فأنشأ الحياة النيابية . وفى هذه الأثناء كانت تُطْبَعُ دواوين الشعر القديم ، فاطلع المصريون على نماذج لم يكونوا يألفونها إذ تخالف فى جملتها النماذج التى كانوا يعرفونها . فقرأوا لشعراء العصر العباسى وما سبقه من عصور ، وأمعنوا فى ذلك حتى العصر الجاهلى . ولا بد أنهم التفتوا إلى أن الشعر العربى وخاصة فى منابعه الأولى كان شعراً طبيعيًّا يصور حياة أصحابه تصويراً دقيقاً ، فالشاعر فى العصر الجاهلى مثل امرئ القيس وفى العصر الإسلامى مثل جرير كان يمثل حياة قبيلته تمثيلا دقيقاً ، فهو مرآة صافية نقية لها يسجل حوادثها ومفاخرها ومحامدها وكل ما يتصل بها ، وهو فى العصر العباسى مرآة صافية أيضاً تعكس كل ما فى العصر من حياة ، ولا تحول أعشاب البديع دون هذه الغاية ، فهى وسيلة لا أقل ولا أكثر ، ولكن حدث بعد ذلك أن اضطربت الغاية من تمثيل القبيلة والعصر ، وأصبحت الوسيلة هى الغاية ، فغاية الشاعر وخاصة منذ العصر العثمانى أن يعبر عن لون من ألوان البديع .

فكان اطلاع المصريين على النماذج القديمة المغرقة فى القدم سببا فى انصرافهم عن الصورة السقيمة التى انتهى إليها الشعر فى موطنهم . ورشح لذلك اطلاعهم على الآداب الأجنبية وخلوّ الشعر فيها من هذه الأثقال البديعية التى تفسد المعانى فى أغلب الأمر ، والتى تقف حائلا بين الشاعر وبين التعبير الحر عن عصره ونفسه . وكان ذلك وما يتصل به من وقوف المصريين على حياة الأوربيين العلمية وحياتهم المادية دافعا إلى تغير ذوقهم ، فلم يعد ذوقا متخلفاً ، بل أصبح ذوقا حيًّا تغذيه وترقيه الآداب الأجنبية . وكلما تعمقنا أو سرنا مع الزمن ازداد اتصالنا بالأدب العربى القديم والأدب الغربى الحديث ، فمن جهة كثر طبع الدواوين العباسية وغير العباسية ، ومن جهة أكثرنا من المدارس والبعوث إلى الغرب ، ونما اتصالنا به لا عن طريق التعليم والبعوث فحسب ، فقد نزلتْ بلادنا وخاصة منذ فتح قناة السويس طبقاتٌ من الأوربيين شاركت فى حياتنا الثقافية بما فتحت من مدارس كما شاركت فى حياتنا الاقتصادية والمادية ، حتى أصبحت طائفةٌ منا متحضرة تحضرًا أوربيًّا خالصاً ، وخاصة صاحب القصر ومن اتصلوا به .

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

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

فلما استشعرنا شيئاً من حريتنا وكرامتنا ووجودنا الإنسانى أخذنا نحقق مطامحنا وآمالنا وأخذنا نندفع نحو مثل عليا جديدة . وكانت هذه المثل تدفعنا إلى إصلاح كل شىء فى حياتنا ، فى الدين وفى السياسة وفى الأدب ، بحيث يمكن أن نسمى النصف الثانى من القرن التاسع عشر عصر الإصلاح أو عصر محاولة الإصلاح ، وهى محاولة إن يكن الإخفاق السياسى أدركها عند عرابى وإخوانه فإن الإخفاق الروحى والعقلى لم يدركها أبداً .

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

وتقدم رُوّاد فى الشعر يريدون أن يستأنفوا حياته الخصبة الأولى ويحيوا فيه الروح التى خمدت عندما تغلغلت العناصر الأجنبية والعثمانية فى حياتنا وحياة العرب من حولنا ، وينشروا فيه حياتنا الجديدة التى نريدها ، وهى حياة تقوم على دعامتين من الحرية القومية والحرية الفردية أو الشخصية .

وقد أخذت تظهر تباشير هذا التحول فى شعرنا عند محمود صفوت الساعاتى وعلى أبى النصر وعبدالله فكرى وعلى الليثى وعبد الله نديم وعائشة التيمورية ، غير أنهم

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

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

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

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

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

وكان من أهم الأسباب فى إخفاق هذا الاتجاه أن البارودى ومن نسجوا على منواله أثبتوا أن ضعف لغتنا لا يرجع إلى قصور ذاتى فيها ، وإنما يرجع إلى الجهل بها وعدم التزود بأساليبها الناصعة الشفافة التى لا تحجب معنى من المعانى. فاللغة العربية بذاتها ليست جامدة وليست ضعيفة محصورة فى خنادق البديع وما يتصل بها ، إنما ذلك شىء عارض فيها ، عرضَ لها فى عصور محنّها وضعفها ، وينبغى أن تعود إلى مجالها القديم لتعبر عما نريد من مدارك ومشاعر ، ولن يكون ذلك إلا عن طريق التثقف بها ثقافة حقيقية ، نطلع منها على مصادرها وأساليبها وألفاظها الأولى .

وتقدم الشيخ حسين المرصفى فألف كتاب « الوسيلة الأدبية » وهو يقع فى مجلدين ضخمين ساق فيهما بطريقة عصرية قواعد اللغة والنحو والبلاغة والعروض ، وعَرَض هذه القواعد فى نماذج بديعة انتخبها من الأساليب القديمة الحية ، ولم يكد يترك قطعة طريفة لشاعر جاهلى أو إسلامى أو عباسى إلا جاء بها ، وكثيراً ما وقف فأنشد القصيدة التى يعجب بها عند شاعر من الشعراء .

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

وسمات فنية . وبذلك هيأ أذهان الشعراء وأعدها لطريقة البارودى الجديدة التى لم تكن نقضاً للقصيدة العباسية القديمة ، وإنما كانت نهضة وإحياء ورجوعاً بالشعر إلى صياغته الطبيعية الحرة التى تستمد جمالها من جزالة الأسلوب ورصانته . وأُعْجِب بذلك الشباب الناشئ من الشعراء وعلى رأسهم شوقى وحافظ ، وامتد ذلك إلى من هاجروا إلى مصر من السوريين واللبنانيين ، بل امتد إلى إخوانهم فى الشام ، فقد جاءنا خليل مطران أواخر القرن يحمل فى حقائبه نفس الأسلوب ونفس الصياغة .

وهؤلاء الشعراء الثلاثة هم خير من اضطلعوا بهذه النهضة التى بدأها البارودى ، فقد عكفوا على قراءة شعره وقراءة الشعر العباسى ونماذجه المُثلى ، وما زالوا يتزودون من هذه الينابيع ، حتى استقامت لهم أساليبهم . ومن ثم سماهم الجيل الذى خلفهم محافظين ، وهم ليسوا محافظين بالمعنى السيء الذى يصبح فيه الشاعر نسخة مكررة لمن سبقه ، أو يصبح طبق الأصول التى يطلع عليها بدون حذف أو تغيير . فتلك مرتبة عقيمة ، وهى نفسها التى زهد فيها هؤلاء الشعراء ، وانصرفوا عنها بقدر ما وسعته جهودهم .

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

ومن غير شك هم من حيث المادة محافظون ، إذ كانوا يترسمون هذا المثلَ الذى ضربه البارودى ، مثلَ الاحتفاظ بجزالة الأسلوب ورصانته . أما بعد ذلك فهم يفرضون ثقافتهم وعصورهم على شعرهم وما ينظمون منه . فهى طبقة كانت تلائم ملاءمة شديدة بين القديم والجديد ، بين الأسلوب العربى وبين الثقافة وروح العصر .

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

وجدانية تشبه من بعض الوجوه روح الشعر الغربى عند أصحاب المنزع المعروف بالرومانسية ، ففى شعره وجدانية قوية ، وهى وجدانية شاكية تفيض حزناً وألماً ، وهو يعكسها على ما حوله فى الطبيعة ، فيجعلها بجزئياتها وكلياتها صدى لأحاسيسه . ثم هو ينزع إلى صورة جديدة غير مألوفة لنا فى شعرنا القديم ، إذ يطيل فى بعض قصائده ، ولا يجعلها خواطر وجدانية متناثرة ، بل يجعلها قصة على طريقة الغربيين . وبذلك كان من أوائل من ثبّتوا النزعة القصصية أو الدرامية فى شعرنا . وهو لا يندفع فى ذلك بأسلوب جديد ، وإنما بنفس الأسلوب ونفس المادة التى كان ينظم بها أسلافنا شعرهم .

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

همَّتِ الْفُلْكُ واحتواها الماءُ وحَدَاها بمن تُقِلُّ الرجاءُ

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

أما حافظ فكان مثل البارودى لا يتجه إلى الأدب الأوربى ولا يقلده ، بل كان اتجاهه إلى الأدب القديم ، ومع ذلك لم يتأخر عن عصره وروحه ، بل ربما كان أكثر تفاعلا مع روح عصره وأمته ، لأنه لم يكن أرستقراطى النشأة مثل البارودى وشوقى ، فاندمج من أول الأمر فى الشعب ، وكأنما أعفته ثقافته من تقليد الأدب الأوربى والاستقاء منه والنسج على منواله إلا بعض خيوط ضئيلة ربما أتته من قراءته لبعض المترجمات .

والمهم أن هؤلاء الشعراء الثلاثة حافظوا محافظة دقيقة على صورة القصيدة

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

ونحن لا نستطيع أن نقف على خطورة هذا التحول إلا إذا رجعنا بذاكرتنا إلى الشعر وأصحابه فى العصور القديمة ، فقد كان الشعر يذاع فى نسخة أو نسخ مخطوطة محدودة ، وكان شاعر مثل أبى تمام حين يتوجه بشعره إلى خليفة مثل المعتصم لم يكن يفكر إلا فى إرضائه وإرضاء الطبقة المثقفة التى تعيش حوله ، وهى أرقى طبقة فى الأمة حينئذ ، فيها الفيلسوف وفيها العلماء المختلفون من لغويين وغير لغويين . فكان يحبِّر فى شعره ، ومايزال يبحث عن المعنى الدقيق واللفظ الرائع البديع ، حتى يرضى هذه الطبقة الراقية ومن فيها من الفلاسفة مثل الكِنْدى وغيره .

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

ومنذ شاعت المطابع وعُرفت الصحف وانتشر التعليم أخذ الشعراء يوجهون شعرهم عن طريق الصحف أو عن طريق طبع دواوينهم إلى طبقات الجمهور المختلفة ، فلم يعد الشعر أرستقراطيًّا كما كان الشأن فى القديم ، بل أصبح ديمقراطيًّا يوجَّه إلى الطبقات الشعبية من حيث العلم والثقافة ومن حيث تذوق الشعر والمتعة به . وحتى فى قصائد المديح الخاصة التى كانت توجَّه إلى صاحب القصر كان الشاعر يلاحظ هذه الطبقات ويحاول أن يرضيها بجانب إرضائه للأمير وبطانته ، لأنه لم يعد خاصًّا بالأمير ولم يعد يعيش على فتات مائدته ، فقد امتدت مائدة الشعب أمامه ، وأغنته عن تلك المائدة الأرستقراطية القديمة ، أو على الأقل أعانته على أن يستغنى عنها من بعض الوجوه .

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

وعلى العموم أخذ الشعر يسهل ، حتى يقربَ من أذهان العامة ، وحتى لا يجدوا فيه عسراً ولا مشقة ، ويمكن أن نلاحظ من هذه الناحية أن شعرنا لم يَسْعَ عند أصحاب النهضة والإحياء إلى أن يتطور من الوجهة الفنية إلا فى حدود ضيقة ، فلم يعد الاهتمام به من حيث الفن كما كان الشأن فى العصر العباسى حين أحدث الشعراء فى شعرهم اتجاهات ومذاهب فنية جديدة ، إذ كانوا يقصدون إلى التجويد الفنى من حيث هو ، لأنهم يخاطبون طبقات راقية ، وهى طبقات كانت تحرص على هذا التجويد ، والشاعر يريد أن يظفر بإعجابها ، فجوَّد فى ألفاظه ومعانيه ، واخترع أوزاناً جديدة ، وسعى إلى التطور بشعره من حيث الشكل والموضوع ، فأنشأ أوزاناً قصيرة تلائم الموسيقى والغناء ، وعبَّر عن حياته المترفة فى مجونه وعن حياته العقلية الراقية فى استعارته لبعض الأفكار الفلسفية على نحو ما هو معروف عند ابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء .

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

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

وعلى هذا النحو لم تعد عناية الشاعر موجهة إلى نفسه فحسب ، بل أصبحت موجهة فى الغالب إلى الجمهور وميوله ، فهو لا يغنى كالشاعر العباسى بنفسه ومجونه قبل أن يغنى بعصره وبيئته ومحيطه ، بل هو يغنى أولاً بجمهوره الذى يخاطبه وعواطفه وأنحاء حياته المختلفة .

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

ورجَع شعرنا إلى هذه السيرة القديمة . فالشاعر لا تهمه نفسه بقدر ما تهمه الجماعة التى أخذ ينطق باسمها . وإذا كان الشعراء الجاهليون ينقسمون فيما

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

وربما كان أشبه الثلاثة بطرفة خليل مطران فإنه عاش فى شعره للجماعة ولكنه لم يفن فيها فناء تامًّا ، فشخصيته واضحة فى ديوانه ، إذ كان شاعراً وجدانيًّا أكثر منه شاعراً اجتماعيًّا ، فتفجرت على لسانه ينابيع عاطفته ، وهى ينابيع حارة ، ظلت تتدفق ولم يستطع لها دفعاً ولا كَبْحا . ومع ذلك فإن موجة الغيرية فى روح شعراء النهضة وجدت متنفساً لها عنده ، تارة فى شعر اجتماعى ، وتارة فى شعر سياسى ، وقد ولَّته وجهةً جديدة ، إذ اتجه إلى شعر قصصى يصور فيه جانباً بائساً يائساً من جوانب حياتنا مثل قصة « الجنين الشهيد » وهى قصة فتاة فقيرة غرَّر بها شاب ثرى دنس ، ولم يكتف بمثل هذه القصة الاجتماعية ، بل أضاف إلى ذلك قصصاً تاريخية مثل « نيرون » التى صور فيها ظلم الرعية ، وتغنى فيها وفى أخوات لها بالحرية التى كان يتمناها لقومه . ومعروف أن الشعر القصصى شعر غَيْرى موضوعى ، وليس شعراً ذاتيًّا غنائيًّا ، ومطران بذلك يسير فى نفس الاتجاه الغيرىّ الذى عمَّ عند شعراء النهضة ويقتحم فيه باباً جديداً ، ومن غير شك أحسن اقتحامه .

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

المصرية ترى فيه نفسها وأهواءها وكل ما اضطربت فيه من وجوه إصلاح فى الدين والسياسة والاجتماع ، بل لعله كان يشعر بذلك أكثر مما كان يشعر به شوقى ، فقد نشأ فرداً من أفراد الشعب ، فصوّر عواطفه تصويراً بارعاً . ومع ذلك كان مرآة لنفسه ، فشعره كما يصور البيئة التى يتنفس فيها يصور شكواه وآلامه وهمومه وكل ما اضطرب فيه من بؤس وشقاء ، وأيضاً فإنه يصور مزاجه ودعابته المعروفة وما كان يقبل عليه من خمر ولهو . وهو لذلك كله شاعر ذاتى غيرى فى نفس الوقت ، فيه من ملامح العباسيين ومن ملامح الجاهليين .

على كل حال كان شعراء النهضة والإحياء ومن نسج على منوالهم يقصدون بشعرهم إلى الشعب ، فهم يغنّونه الآراء والمذاهب الإصلاحية التى تروقه . وتستطيع أن تعود إلى دواوينهم وخاصة عند شوقى وحافظ فستجدها تصور فى صدق كل ما كان يضطرب فيه الشعب ، وكل ما حلم به من أمانى وآمال فى جميع شئون الحياة العامة من سياسة واجتماع ودين . ويتضح ذلك بالرجوع إلى تاريخنا منذ أخذنا نخلص من فتورنا فى أواسط القرن الماضى ، فقد بدأنا حياة نشيطة فى شئون الفكر والسياسة ، وبدأنا فى التوّ نفكر فى شئون ديننا وفى موقف الإسلام والمسلمين الذين كان يأخذهم مسيحيو أوربا من جميع الجهات . وقد استولوا فعلا على كثير من أطراف العالم الإسلامى ، ويحاولون أن يقضّوا قضًّا ما امتد منه فى أوربا الشرقية ، إذ كانت الحروب قائمة على قدم وساق بين تركيا وروسيا وبينها وبين الأمم البلقانية ، والكُتّاب الغربيون يكتبون ضد الترك والخلافة العثمانية ، بل ضد الإسلام نفسه . وكنا حينئذ نفكر فى ديننا ، نريد أن نطهره من الخرافات التى ألمت به ، وكنا نفكر فى أعدائه الذين يحاربونه بالسيف تارة وبالقلم تارة أخرى .

ونزل مصر جمال الدين الأفغانى وكان يحمل نفس هذه الأفكار سواء من جهة الإصلاح الدينى أو من جهة محاربة الاستعمار وعقْد الآمال على الخلافة العثمانية . فالتف حوله المصريون الذين كانوا يؤمنون بهذه المبادئ من مثل الشيخ محمد عبده الذى مضى فى الشوط إلى نهايته ، حتى أصبح أكبر

مصلح دينى عرفه الشرق الإسلامى الحديث .

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

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

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

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

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

فشعر الشاعرين يكتظ بعواطف إسلامية وعربية وشرقية ، وهى ليست عواطفهما . فهما لا ينظمان فى ذلك إرضاء لأنفسهما ، وإنما ينظمان إرضاء للشعب المصرى والشعوب الإسلامية والعربية من حوله ، تلك الشعوب التى تقرأ لهما ، والتى تريد منهما أن ينفِّسا عن عواطفها المكظومة والفائرة ضد المستعمرين وجشعهم .

وكذلك الشأن فى شعرهما الوطنى الحماسى ، فهما إنما ينظمانه تلبية للجمهور وتعبيراً عن الثورة المضطرمة فى نفسه . وكان حافظ — بحكم نشأته فى الشعب — أسبق من شوقى إلى هذا الشعر فقد اندفع إليه منذ قامت حركة مصطفى كامل الوطنية ، أما شوقى فكان يلم به إلماماً ، حتى إذا نُفى وعاد بعد الحرب الأولى فى هذا القرن اندفع فى نفس الاتجاه ، وكاد يتفوق على حافظ فيه ، تعينه فى ذلك مواهبه الفنية النادرة .

وكان الجمهور يلغط فى هذه الأثناء بدعوة اجتماعية واسعة ، يدعو فيها مصلحون مختلفون إلى تقويم خلقنا ونفى سوءاتنا والأخذ بيد الفقير ، فأكثرَ شوقى وحافظ من هذه الدعوة ، وأنشآ قصائد كثيرة فى جمعيات البر وملاجئ البائسين .

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

الشعب يطمئن إلى الدعوة فاطمأن الشاعران وتغنيا بنهضة المرأة والعناية بتعليمها وتثقيفها ، وفى ذلك يقول حافظ بيته المشهور :

الأمُّ مدرسةٌ إذا أعددتَها أعددتَ شعباً طيِّبَ الأعراقِ

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

وعلى هذا النحو كان الشاعران يصوران كل دقيق وكل جليل فى حياتنا ، وكان مما صوراه اندفاعُنا نحو الغرب وحضارته . ولهما فى ذلك موقفان : موقف يشيدان فيه بالعلم الحديث وما ينبغى أن يحوز الشباب منه ، وموقف ثان يصفان فيه المخترعات والمنشآت الأوربية وما يخترع الأوربيون من آلات كهربائية وغير كهربائية . وأكثرا من وصف الطيارات والبواخر والغواصات وغير ذلك من منتجات الغرب ومخترعاته فى السلم والحرب .

وليس من ريب فى أن هذا كله كان تجديداً ونهضة واسعة فى شعرنا ، فإن الشاعر لم يعد يُعْنَى فيه بنفسه وإنما أصبح يعنى بالشعب وتصوير عواطفه وأهوائه . ووقوفُنا عند هذين الشاعرين ليس معناه أن الجو كان خالياً لهما ، ولم يكن عندنا فى عصرهما شاعر ينحو هذا المنحى الشعبى ، فقد كان هناك كثيرون يسيرون فى نفس الاتجاه من مثل إسماعيل صبرى ومصطفى صادق الرافعى وأحمد محرم ؛ ولم يكن صبرى مكثراً ، وقد نحى منحى وجدانياً فى شعره ، ولكن من حين إلى حين تلقانا عنده قصائد تفيض بالوطنية وتمجيد معانى القومية ومجاهدة الاستعمار والمستعمرين . وقد عُنى الرافعى فى الشطر الأول من حياته بالشعر ، وأخرج فيه ديواناً مؤلفاً من ثلاثة أجزاء ، وهو فيه يتوجع لمصر وطنه إزاء الإنجليز الغاصبين وما ينزلون بها من كوارث مستثيراً فى المصريين حميتهم الإسلامية والعربية ، ولا يزال يحرِّك همم مواطنيه للتخلص من قهر الظالمين ومن بعض العيوب الاجتماعية التى تقف عائقاً فى سبيل النهوض . وبنفس العبارات الصادرة من أعماق النفس والفؤاد تغنَّى أحمد محرم فى ديوانه مردداً أناشيد الحرية ومحاولا بكل جهده أن يبعث قومه على مقاومة الإنجليز ، فهم

أصل الداء وأصل كل بلاء . وعلى الدرب نفسه يلقانا أحمد الكاشف ومحمد عبد المطلب ، وغيرهما كثير . وجميعهم كانوا يحتذون على نماذج البارودى ومدرسته فى شعرها الوطنى والاجتماعى من ناحية وفيما اتخذته لنفسها من الإطار التقليدى وخصائصه فى الجزالة ومتانة الأسلوب . وقد أصدر على الغاياتى فى سنة ١٩١٠ ديواناً سماه « وطنيتى » وهو فيه ثائر ثورة عارمة على الإنجليز وعباس والأسرة العلوية ، ومن أجل ذلك حوكم وكان غائباً عن وطنه . فلم يرجع إليه إلا فى سنة متأخرة، سنة ١٩٣٧ ، وهو فى ديوانه يتأثر تأثراً واسعاً بمبادئ العدالة والحرية ويعلن الجهاد على ظلم الحاكمين . غير أن الغاياتى وغيره من الشعراء الذين عاصروا شوقى وحافظاً لم يكونوا من قوة الشعر بحيث يثبتون لهذين الشاعرين اللذين تغنيا غناء عذباً جميلا بأحاسيس الشعب وآماله .

وهذه الدفعة التى دفع فيها شوقى وحافظ شعرنا إلى تمثيل ميول الجمهور وأهوائه الدينية والسياسية والاجتماعية لم تنحسر عنه حتى اليوم ، فلا يزال الشعراء يتغنون بنزعاتنا الوطنية و بالإسلام . حقًّا لا يتغنون بالترك ، فقد سقطت الخلافة التركية ولم تعد تركيا رمزاً للإسلام . وإنما يتغنون بالعرب والعروبة . وقد كان لفلسطين وحوادثها أثر واسع فى شعرنا وشعرائنا ، كما كان لحوادث بورسعيد والعدوان الثلاثى الغادر ، عدوان إسرائيل والإنجليز والفرنسيين فى الأيام الأخيرة ، أثر لايقل عن أثر فلسطين فى إذكاء الجذوة القومية .

على كل حال خطا شعراء النهضة والإحياء وعلى رأسهم حافظ وشوقى بشعرنا خطوات واسعة ، فهم من جهة حافظوا له على تقاليده العباسية القديمة فى الوزن والصياغة ، وهم من جهة ثانية عبَّروا به عن مشاعرنا وعواطفنا ، وبعبارة أخرى استأنفوا لشعرنا حياته القديمة الخصبة ، وطوعوه ليؤدى حياتنا العامة أداء دقيقاً .

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

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

حتى إذا كان العصر الحديث وظهر البارودى ثم شوقى وحافظ أخذت مصر نصيبها من التفوق والامتياز ، فكان لها فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن قصب السبق فى مضمار الشعر والشعراء بين البلاد العربية . وقد يرجع ذلك إلى أن نهضتنا بدأت مبكرة وأننا انفصلنا عن النفوذ العثمانى منذ أوائل القرن التاسع عشر وأخذنا نستأنف حياة نشيطة أقبلنا فيها على العلم الغربى ، ولم نلبث أن أرسلنا البعوث إلى أوربا ، وأخذنا فى طبع الدواوين القديمة ، كما أخذنا نسترد حريتنا وحقوقنا السياسية .

وكان ذلك سبباً فى أن نُبْعَثَ قبل غيرنا من الأقطار العربية التى كانت ترزح تحت ظلم العثمانيين واستبدادهم ، وأن نمكّن لأنفسنا نهضة أدبية تسبق نهضاتهم ، وهى نهضة زاوج فيها شعراؤنا بين القديم العربى والجديد الغربى ، ودفعوا شعرنا فيها إلى التعبير عن روح عصرهم ووطنهم . وأخذت العناصر السورية واللبنانية التى وفدت إلينا تؤيدها ، وفتحت مصر صدرها لهذه العناصر ودفعتها فى نفس الغاية ، على نحو ما نجد عند خليل مطران .

ولسنا نقول ذلك متأثرين بفكرة قومية أو فكرة وطنية ، وإنما نقوله للحق والتاريخ ، فقد سبقْنا فى القرن الماضى الأقطارَ العربية إلى استئناف حياة أدبية وعقلية نشيطة ، وإن أخذت بعد ذلك هذه الأقطار تزاحمنا وتُسْهم معنا فى هذه الحياة ، فالذى لا شك فيه أننا كنا السابقين وأن مصر احتلت زعامة النهضة الأدبية بين العرب فى هذه الحقب التى كان يصدح فيها البارودى وحافظ وشوقى . فإليهم يُرَدُّ هذا الفضل العظيم .

٣

جيل جديد

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فكان طبيعيًّا لذلك أن يستغرق منزع الرومانسية الأوربية شعراءَ هذا الجيل الذى تعمق فى قراءة آداب القوم ، فأعجبه هذا اللون الغنائى الذاتى الذى

يصور خوالجه ، وكأنه ينبع من ذات نفسه ، وتقدم شكرى فاندمج فيه وتبعه صاحباه .

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

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

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

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

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

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

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

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

والمخترعات . وقال إن أمثال هذين الشاعرين لا يمتازون فى شىء عن القدماء ، ورماهما كما رمى أضرابهما بأنهم جميعاً غير صادقين فيما يعبرون عنه ، إذ يعبرون عن معان لا يؤمنون بها ، فيمدحون من يحتقرونه بينهم وبين أنفسهم ويهجون من يحترمونه !

ودائما نجد عند العقاد والمازنى هذا الصوت المزرى على صنيع حافظ وشوقى وغيرهما من مدرسة الإحياء، وفيهم يقول المازنى فى مقال نشره بصحيفة الجريدة سنة ١٩١٢ : « إن الناظر فى شعر هذا العصر يجد كلاماً منسجماً وأسلوباً رائعاً ولفظاً شائقاً ووشْياً حسناً وديباجة مليحة وجودة فى الحبك وصحة فى السبك ودقة فى المسلك ولطفاً فى التخيل . وهذا كله شىء حسن جميل ما لحسنه نهاية ، فإذا أراد شخصيةَ الشاعر أخطأها ولم يجدها أو روحَ العصر لم يكد يحسها ، وذلك لأن شعراءنا وإن كانوا لا يزالون يأتون فى شعرهم بالبيت النادر والمثل السائر والقلادة المروية والفريدة العبقرية ، غير أنهم لا يجلون المعانى الحديثة فى كلامهم ، ولا يزفُّون أبكار الأغراض فيما يحوكون من الأشعار . بل لا تزال لهم التفاتة إلى الشعر القديم يسرقون منه ويُغيرون عليه ، أو ينحون نحوه ويقتاسون به » .

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

وكتَب فى سنة ١٩١٤ مقالات متعاقبة فى صحيفة « عكاظ » انتقد فيها حافظاً نقداً مراً ، وقد جُمعت ونشرت فيما بعد باسم « شعر حافظ » وهو فيها يقارن مقارنة واسعة بين شعره وشعر شكرى . ويلاحظ أن شعر الأخير يمتاز بفضيلة الصدق فى الإحساس وتصوير محن البشرية وآلامها وآمالها ومخاوفها فهو

شعر جديد ، هو نجوى الفؤاد وحديث القلب والنفس ، وهو لذلك شعر مطبوع لا تكلف فيه ولا تصنع ، أما شعر حافظ فشعر مصنوع لا يمت إلى النفس التى تنشده بوشائج صحيحة ، إنما هو شعر سياسى أو صحفى ، شعر مناسبات يومية طارئة ، شعر شاعر ضعيف أو قاصر لا يستطيع أن يستلهم فى شعره ما فى الكون من حق وجمال . شعر لا يصور صاحبه ولا يشف عما فى نفسه من أحاسيس وعواطف ، وهو لذلك شعر غير صادق ، إنما هو شعر كاذب يقوم على المبالغة والتهويل والخروج عن الحد المعقول . ويتمادى المازنى فيتحدث عن بعض أخطاء حافظ اللغوية كما يتحدث عن سرقاته ، وهو فى ذلك لا يختلف فى شىء عن نقادنا القدماء الذين لم يكونوا يقيسون الشعراء بمقاييس نقدية عامة ، إنما كانوا يتسقطون أخطاءهم اللفظية ويفتحون فصولا واسعة لسرقاتهم . وينبغى أن يعفو الناقد الحديث عن الأغلاط التى تندّ عن الشاعر ، كما ينبغى أن لا يقف عند السرقات ، ما دام الشاعر لا يدعى التجديد الكامل ، بل ما دام من ذوق حافظ ونظرائه الذين كانوا يستمدون من معانى القدماء وصياغاتهم ليُضفوا على شعرهم جلال الشعر القديم وجماله .

وكان أولى للمازنى أن يتسع بالحديث عن طريقة شكرى وأن يعفّ عن مهاجمة حافظ هذه المهاجمة العنيفة ، فلكل ذوقه ، ولكل طريقته فى صناعة الشعر ونظمه . ونمضى فنجد العقاد يخرج الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٦ ويخرج المازنى الجزء الثانى من ديوانه سنة ١٩١٧ ولا يزال شكرى يخرج جزءاً تلو جزء من ديوانه حتى يخرج الجزء السابع سنة ١٩١٩ .

وحتى هذا التاريخ لا نسمع رأى المدرسة فى شوقى ، غير أننا لا نتقدم إلى سنة ١٩٢١ حتى ينشر العقاد والمازنى معاً كتاباً سمياه « الديوان » وفيه يعقد العقاد فصولا طويلة فى نقد شوقى يقول فيها :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأنّ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لُبابه وصلة الحياة به .

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

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

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

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

مثل المتنبي وأبي العلاء براعة منقطعة النظير. وبذلك اختار له العقاد عامداً هذا الحصن الضعيف من حصون شعره ليسلط عليه سهام نقده. وأهم مرثية اتخذها غرضا لسهامه مرثيته لمصطفى كامل، فقد لاحظ عليها أنها تمتاز بأوصاف أربعة معيبة هي التفكك، والإحالة، والتقليد، والولع بالأعراض دون الجواهر.

أما التفكك فأراد به عدم الالتحام بين الأبيات بحيث يمكن أن يغيَّر نسقها وترتيبها دون أن يختلَّ نظامها. والعقاد يستغل في ذلك طبيعة الشعر العربي وأن أبياته يستقل بعضها عن بعض، وهي لذلك يمكن أن يغيَّر نسقها في كل قصيدة من قصائده، فإن كان ذلك عيباً فهو عيب عام في الشعر العربي جميعه منذ العصر الجاهلي حتى عصر شوقي ونظرائه. وكذلك الشأن في العيب الثاني وهو الإحالة أو المبالغة إلى درجة غير معقولة، فإن معاني الشعر العربي تُبْنَى في كثير من جوانبها على الغلو إلى درجة الإفراط.

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

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

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

ومما وقف عنده العقاد طويلا أن القصيدة ينبغي أن تعمها وحدة عضوية، فتكون جسداً واحداً، ولا ينتقل الشاعر من فكرة إلى فكرة في غير نظام،

وأيضًا لا بد أن يلتحم كل بيت بما قبله وبما بعده بحيث لا يستغنى البيت فى تمام فهمه عن سابقه ولاحقه . وهى نظرية جديدة كان لمدرسته فضل إذاعتها وتطبيقها إلى حد ما على نماذجها ، وقد استمدتها مما قرأت فى نماذج الغربيين وقصائدهم .

وليس هذا كل ما للعقاد فى نقد شوقى فقد عاد إلى نقده فى مجلة البلاغ الأسبوعى ، وجمع هذه المقالات فيما بعد ونظمها فى كتابه « ساعات بين الكتب » . وهو فى هذه المقالات لا ينقد قصائد لشوقى بعينها ، بل يتحدث عن شعره من وجهة عامة ، وقد هاجم ما ينظمه فى الأحداث والمخترعات مهاجمة مرة .

وهذه النظرات للعقاد والمازنى جميعًا تعد شيئًا قيمًا جدًا فى تاريخ شعرنا الحديث لأنها تصور مذهبهما الجديد فى عمل الشعر ونظمه ، وتوضح مدى الخلاف بين مدرستهما ومدرسة الإحياء السابقة ، وأيضا فإن كثيراً منها قام من شعرنا مقام السكّان والمجداف من السفينة ، فهو يحرك ويدفع ويثير .

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

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

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

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

ويتضح ذلك فى ديوانين هما : « هدية الكروان » و « عابر سبيل » ، أما الأول فنظم أكثر قصائده فى الكروان طائر مصر الذى يعطر أنفاس لياليها بتغريداته الشجية ، محللا لاختلاجات نفسه فى أثناء سماعه وتأملات عقله . وكل من يقرأ فى الآداب الإنجليزية يعرف قصيدة شلى فى القُبَّرة ، وما نشك فى أن هذه القصيدة وما يماثلها هى التى أوحت للعقاد لا بنظم قصيدة واحدة فى الكروان ، ولكن بنظم طائفة من القصائد . وهو لا يأخذ من شلى ولا غيره رقعاً يضيفها إلى نسيج قصائده ، بل يكتفى بالإيحاء والإلهام من بعيد .

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

الذى يحمل اسمه مدلوله ومعناه .

على أنه ينبغى أن نعود فنلاحظ بجانب هذه الإيحاءات والإلمامات الغربية فى شعر هذه المدرسة إيحاءات وإلمامات كثيرة من شعرنا القديم ، فإن هذه المدرسة لم تنفصل انفصالا تامًّا عن نماذج الشعر العربى ، وإن كانت كتاباتها النقدية فى شعراء الإحياء توهم ذلك . والحقيقة أنها كانت تتصل بروائع شعرنا السابقة التى تقرب من ذوقها ، مما قرأته عند ابن الرومى والمتنبى والشريف الرضى وأبى العلاء ، وقد كتب المازنى فصولا طريفة عن ابن الرومى وأشاد بشعره إشادة واسعة ، وأفرد له العقاد كتاباً ، وكتب مراراً عن المتنبى وأبى العلاء المعرى .

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

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

٤

جماعة أبولّو

لا نصل إلى العقد الثالث من هذا القرن حتى يكثر عندنا الشعراء كثرة مفرطة ، فقد اتسع التعليم وانتشرت الثقافة ، وبدا أن كل شيء فى مصر يستعيد حياته نشيطة خصبة، فقد نلنا تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ورُدّت إلينا حريتنا فأنشأنا البرلمان ، وحرّرنا المرأة، وفتحت الجامعةُ المصرية أبوابها للطلاب والطالبات ، وأخذنا فى نهضتنا الحاضرة التى نستقبل ثمارها يوماً بعد يوم .

فكان طبيعياً أن ينهض الشعر وأن يكثر الشعراء ويكثر ما تنتجه قرائحهم ، ولا نكاد نمضى فى العقد الرابع حتى تتألف منهم « جماعة أبولّو » وكان رائدَها وقائدها وصاحبَ فكرتها والداعى لها أحمد زكى أبو شادى ، فألفها فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ وأسند رياستها إلى شوقى ولكن الموت عصف به فى أكتوبر من نفس السنة ، فقلد الرياسة خليل مطران ، وجعل نفسه كاتب سرها ، وأصدر مجلة باسمها ظلت حتى سنة ١٩٣٥. وأوضح فى العدد الأول من أعدادها فكرة الجمعية وغايتها ، ولماذا اختير لها هذا الاسم ، أما فكرتها فالسمو بالشعر ، وأما غايتها فالعناية بالشعراء وحياتهم المادية ، وأما اسمها فقد استعاروه من الميثولوجيا الإغريقية التى تزعم أن أبولّو ربّ الشعر والموسيقى ، وكأن هؤلاء الشعراء أرادوا أن يسموا أنفسهم باسم عالمى يشير إلى فنهم .

ولكن أبولّو رب كل شعر عند الإغريق ، لا يفرق فى ربوبيته بين شعر وشعر ولا بين مذهب فنى ومذهب . ولعل هذا أول ما يلاحظ على تلك الجماعة، فلم يكن لها هدف شعرى ولا مذهب أدبى معين ، بل هى جماعة كل شعر مصرى ، ويتضح هذا فى اختيار رئيسها وأعضائها ، ففيهم كثير من شعراء الإحياء مثل شوقى وخليل مطران وأحمد محرم وغيرهم .

فهى جماعة تفقد التخطيط الفنى منذ أول الأمر . ليست كجماعة الجيل

الجديد السابقة التى حملت مذهباً أدبياً بعينه ضد شعراء النهضة، وظلت تدافع عنه آماداً طويلة ، وتنتج تحت شعاره دواوين من ذوق معين ووجهة معينة .

وقدضمت هذه الجماعة شعراءنا الذين صدحوا بقصيدهم بعد ثورتنا الأولى فى سنة ١٩١٩ من مثل إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ،وأخذت تشجع ناشئة الشعراء حينئذ بما تنشر فى مجلتها من شعرهم مثل حسن الصيرفى ومصطفى السحرتى ومحمود أبى الوفا وعبد اللطيف النشار والهمشرى ومحمود حسن إسماعيل ومختار الوكيل وصالح جودت وعبد الحميد الديب ومحمد عبد الغنى حسن .

ومن المحقق أن شعراء هذه الدورة أتيح لهم ما لم يتح لشعراء الدورتين السابقتين ، فقد ازداد اتصالنا بالآداب الغربية عن طريق الجامعة وطريق كتابات الجيل المجدد وما أذاعه طه حسين وهيكل والعقاد والمازنى من آراء جديدة فى الأدب والشعر .

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

فلم تعد الآداب الغربية خافية على شعرائنا ، ولم يعد بينهم وبينها هذا الحجاب الصفيق الذى كان قائماً فى القرن الماضى وأوائل هذا القرن بين أسلافهم وبينها ، بل أصبحت تُلْقَى إلقاء فى حجورهم .

ولم يكن أمام شعراء الجيلين السابقين نماذج أدبية محلية معينة المدلول ، فأصحاب الإحياء اقترحوا نموذجهم لأول مرة ، وكذلك شعراء الجيل الجديد ، أما هم فكان أمامهم هذان النموذجان ، وجاءهم نموذج عربى ثالث من شعراء العرب الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية ، مثل جبران وإيليا أبى ماضى ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة ، وهو نموذج يستلهم — فى كثير من جوانبه — المنزع الرومانسى الغربى ، ولكن على طريقة أخرى تخالف طريقة جيلنا

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

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

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

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

وجرّى فى إثر أبى شادى بعضُ الشباب ، فلم يعيشوا فى مذهب أدبى ينظمون فيه ، بل توزعتهم الاتجاهات المختلفة . وظل بجانبهم فريق يتمسكون بالإطار القديم ومنزع شعراء الإحياء . على أنه ينبغى أن نعود فنقيد هذا الكلام بعض التقييد ، فإنه يلاحظ أن موجة حادة من النزعة الرومانسية غلبت على شعرائنا حينئذ ، ولم يكن مبعثها اطلاعهم فقط على نماذج الجيل الجديد وشعراء المهاجَر الأمريكى الشمالى وشعراء لبنان ، بل كان مبعثها الحقيقى أن مصر كانت تجتاز فى تلك الفترة التى ظهرت فيها « جماعة أبولّو » حلقة سوداء من حلقاتها التاريخية فى العصر الحديث ، وهى حلقة فقَد فيها الشعراء حرياتهم ، إذ تآمَر الملك فؤاد ورئيس وزرائه صدقى والإنجليز على حكم الشعب المصرى بالحديد والنار ، حكما لا يُرْعى فيه عهد ولا ذمة ، كُمِّمَت فيه الأفواه ووُضعت الأغلال على العقول والقلوب . فكان طبيعيًّا أن ينطوى الشعراء على أنفسهم وأن يَجْتَرُّوا الألم والحزن ويعكسوهما على ما حولهم من الطبيعة . فإذا هم رومانسيون فى جمهورهم . وهى رومانسية تتضح أصداؤها فى أشعارهم وفى نفس عنوانات دواوينهم ، فلأبى شادى « الشعلة » و « فوق العباب » ولإبراهيم ناجى « من وراء الغمام » ولعلى محمود طه « الملاح التائه » ولحسن الصيرفى « الألحان الضائعة » ولمحمود أبى الوفا « الأنفاس المحترقة » .

ويحسن أن نقف قليلا عند ناجى وعلى محمود طه ، إذ هما أكثر شعراء هذه الجماعة دويًّا فى أقطارنا العربية . أما ناجى فارتبط ارتباطاً شديداً بنفسه كما ارتبط

بالمنزع الرومانسى الغربى الذى ارتبط به من قبله الجيل الجديد ، فشعره وجدانى يصور نفسه وانفعالاته ، وهى نفس ظامئة دائماً إلى الحب ، بل هى نفس ملتاعة دائماً ، لأنها تُخفق فى حبها . وهو لذلك يصرخ صرخات حادة هى صرخات الهزيمة ، وهى هزيمة تلقاه فى كل جانب : فى الحب والصداقة والعلاقات الاجتماعية .

وربما كان ناجى الشاعرَ الوحيدَ بين شعراء هذه الدورة الذى التزم موقفاً بعينه ، وقد تكون معرفته الوثيقة بآداب الرومانسيين هى التى هيأتْ له ذلك ، فقد كان يعجب إعجاباً شديداً بهذا الاتجاه وظل ينمِّيه . ومن أجل ذلك تتضح شخصيته فى شعره تمام الوضوح بجميع ملامحها العاطفية وقسماتها الوجدانية ، وهى شخصية شاعر مجروح يئن دائماً ويشكو إفلات سعادته منه بصورة محزونة .

وأما على محمود طه فكان يعرف أطرافاً من الآداب الغربية ، ولكنه لم يكن يتعمقها ، إذ كان حظه من معرفة اللغات الأجنبية محدوداً . ومع أنه ترجم من الشعر الفرنسى بعض نماذجه الرومانسية إلا أن معرفته بهذا الشعر كانت ضئيلة ، ولذلك لم يستطع أن ينفذ إلى موقف معين يعيش فيه .

وكل ما هناك أنه أُعْجب بموسيقى شوقى الرائعة ، وسمع أو عرف أن بعض الشعراء الفرنسيين يعنون عناية واسعة بانتخاب الكلمات الشعرية ذات الرنين ، فاستقر ذلك فى نفسه .

واقرأ قصائده فستجد عقوداً تتلألأ من الألفاظ الخلابة ، التى تنشر ضباباً من الأحلام والأشباح ، ولكن قلما تجد فكراً عميقاً ، أو فكراً غامضاً ، ففكره مجلوٌّ مكشوف ، لا يستر أى شىء وراءه . فهو شاعر لفظى وليس صاحب نزعة فلسفية ولا نزعة نفسية ، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية مشعَّة أو موحية .

٥

شعر الوجدان الجماعى

لا نصل إلى نهاية الحرب الثانية من هذا القرن حتى يزداد شعورنا بمحنة الاحتلال الإنجليزى وكوارثه ، فقد مضى فى غُلوائه ، يلغى حرياتنا إلغاء بما يقيم فى ديارنا من حكومات تعلن الأحكام العُرْفية وتعنف بنا عنفاً متصلا . وفى هذه الأثناء وفدعلينا وباء الكوليرا ، ففتك بفقرائنا ، واشتدت الحياة ، واشتد فسادالحكم والطغيان . ونشبت معركتنا ، بل معركة العرب قاطبة ، مع إسرائيل . وبلغ السَّيْل الزُّبَى ، وبينما نحن نحتمل من الظلم ما يُطاق وما لا يطاق إذا ثورتنا المجيدة تنبثق فى ٢٣ من يولية سنة ١٩٥٢ وتبدأ زحفها ضد عناصر الطغيان والاستبداد والفساد ، وتأخذ فى تحقيق العدالة الاجتماعية وتحقيق كل أحلامنا القومية ، فتنكشف عن صدر بلادنا غُمَّة الاحتلال الإنجليزى ، وتُرَدُّ إلى العرب قُواهم ، فتتوالى ثوراتهم على المستعمرين ، وتتوالى انتصاراتهم فى كل مكان . ونُؤَمِّم قناة السويس ، فيندب الإنجليز والفرنسيون ، وتنوح معهم إسرائيل ، ويدبرون عُدْوانهم الآثم ، وسرعان ماتدور عليهم الدوائر فى بورسعيد ، فيُوَلُّون على وجوههم يجرُّون ثياب الذل والعار . وتمضى ثورتنا فى بناء مجتمعنا بناء سليما قوامه تكافؤ الفرص أمام الجميع والإحساس العميق بوحدة العرب وقوميتهم العريقة ، وتمد سورية الشقيقة يدها العزيزة إلينا ، فنضمها إلى صدورنا ، وتقوم جمهوريتنا العربية المتحدة .

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

مع الاستعمار الغاشم ، حتى يمحوه من الأرض محواً . وما أناشيدنا فى بورسعيد ببعيدة . وإنها لتؤلف مجلداً ضخماً ، رمى شعراؤنا بسهامه المصمية فى وجوه القراصنة الأشرار .

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

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

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

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

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

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

على أنه ينبغى أن نقف قليلا عند صور من التجديد فى شكل قصيدتنا المعاصرة ، وهى تتفرع فرعين : فرعاً يستند على تراثنا السابق وما حدث فى منظوماته من تنويع فى القوافى والأوزان على نحو ما نعرف فى شعرنا المزدوج والموشحات والرباعيات ، وفرعاً ثانياً يستند على صور الشعر الغربى وما فيه من ألوان القافية المتعانقة أو المتقابلة ، والشعر المرسل ، والشعر الحر .

ونزعم زعماً أن ما يستند على تجديد أسلافنا لا ينبو على أذواقنا ، لأنه لا يلغى القافية تماما ، بل ينوع فيها ، حتى يختفى هذا الرتوب الذى ينشأ من تكرار القافية الواحدة وتماثل النغم . غير أن فريقا من الشعراء المعاصرين لم يكتف بذلك ، فاندفع — على هدى ما قرأه عند الغربيين — إلى الانفكاك عن القافية ، وقد تكون الصورة التى تتعانق فيها القوافى بحيث تتحد فى البيت الأول والثالث وفى البيت الثانى والرابع وهكذا أقرب إلى ذوقنا ، لأنها تلتقى من بعض الوجوه مع صورة شعرنا المزدوج الذى تتعانق فيه القافية فى شطرى كل بيت ، وفى الوقت نفسه تختلف من بيت إلى آخر . أما صورة الشعر المرسل الذى تلغى فيه القافية

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

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

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

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

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

٦

الشعر التمثيلى

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

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

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

وكان اقتحام شوقى لهذا الفن الغربى وتأليفه فيه فتحاً جديداً وعملا خطيراً لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة فى العربية فحسب ، بل أيضاً لأنه كان يقاوم تيار اللغة العامية الذى طغى على المسرح المصرى وفتن به الشباب ، إذ كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح كشكش والكسار . فجاهد شوقى ضد هذا التيار العامى ، واستطاع أن يصرف الشباب عنه ، بل استطاع أن يفتنه به وبتمثيلياته حين مُثِّلت فتنة منقطعة النظير .

وتدل تمثيلياته دلالة واضحة على أنه عُنى بقراءة هذا الفن الغربى ، ويقال إنه كان يختلف فى أثناء بعثته إلى مسارح باريس المشهورة . وما زال يُعْنَى بهذا الفن حتى انطبعت فى نفسه طريقته واستقرت فكرته . حينئذ أخذ يؤلف هذه المسرحيات ، وكلٌّ من يطلع عليها يلاحظ أنها تختار فى جملتها الملوك والأمراء موضوعاً لها ، ناصرة للواجب على العاطفة فى الصراع المنبث فيها ، مما يدل على أنه قرأ كثيراً فى المدرسة الكلاسيكية الفرنسية عند راسين وكورنى وموليير وأمثالهم .

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

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

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

ومما يلاحظ عليه أيضاً أنه يتخلل مسرحياته بقطع تلحَّن وتغنى ، وكأنه يستجيب فى ذلك لنزعة المصريين وميلهم إلى الغناء . وكان المسرح المصرى العامى قبله يهتم بهذا الجانب . فأدخله شوقى فى مسرحياته . ولو أنه درس المسرح الغربى دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء حقًّا على مسرحياتهم ، ولكنهم كانوا يجعلون للغناء أوزاناً خاصة وللحوار أوزاناً أخرى . ثم خلف من بعدهم الغربيون ، فأفردوا التمثيل الغنائى عن التمثيل المسرحى ، وخصّوا به «الأوبرا» التى يُتَّخَذُ التمثيل فيها وسيلة لا غاية ، فالغاية هى الموسيقى والحركات والمناظر . وبذلك وُجد عندهم التمثيل الغنائى والتمثيل الخالص .

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

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

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

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