الفصل الرابع

فترة الصراع

من أعقاب ثورة ١٩ إلى قيام الحرب العالمية الثانية

١٩٢٢ – ١٩٣٩

obeikandl.com

obeikandl.com

دوافع الصراع ومجالاته

١ – بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية :

لقد خرجت مصر من ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب ، وخطت فى سبيل حريتها بعض الخطوات . فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ، الذى نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور ، فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وقرر أن الحرية الشخصية مكفولة ، وأن حرية الرأى والصحافة مضمونة ، كما قرر حق الأمة فى حكم نفسها ، وحقها فى أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات وفاز بالأغلبية حزب الوفد ، الذى كان يمثل العناصر الوطنية حينذاك ، فأسند إلى رئيسه سعد زغلول تأليف الوزارة . ثم افتتح البرلمان[١] ، وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضى فى طريق النصر ، محافظة على حقوقها بالدستور ، معلنة إرادتها بالبرلمان ، محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يعش طويلا ؛ فقد تآمر القصر والإنجليز على استقلال مصر الوليد ، وعلى دستورها الذى لم يجف مداده ، وعلى برلمانها الذى لم تطو أعلام الاحتفال به . أما القصر ، فكان يرى أن الدستور منحة منه ، وأن السلطة العليا فى البلاد يجب أن تكون له[٢] . وأما الإنجليز فكانوا يريدون للاستقلال أن يكون شكلا لا مضموناً ، وللدستور أن يكون ملهاة تحول النضال الوطنى ضدهم ، إلى صراع سياسى على الحكم . كما كانوا يريدون من البرلمان أن يخرج سياسيين أمعات ، يربطون بلادهم ببريطانيا ربطاً

---

(١) اقرأ تفصيل أحداث هذه السنوات فى كتاب : « فى أعقاب الثورة المصرية » لعبد الرحمن الرافعى ، جـ ١ ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق جـ ٢ ص ٢٣٧ وما بعدها إلى ٢٤٢ .

توثقه جمهرة الأصوات[١] . وقد ساعد بعض زعماء ثورة ١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة ، وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية . وقد استغل كل من القصر والإنجليز هذا الضعف فى نفوس هؤلاء الزعماء ، فوجهوا الضربات إلى الاستقلال والدستور والحكم الوطنى ، بل إلى هؤلاء الزعماء أنفسهم ؛ حيث ضربوا بعضهم بالبعض، وأحالوا طاقاتهم الوطنية النضالية ، إلى خصومات حزبية نفعية . وهكذا أصبح القصر والإنجليز والزعامات المنحرفة فى جانب العدوان على الحرية والدستور ، وأصبحت القوى الوطنية — تقودها بعض الزعامات المخلصة — فى جانب الدفاع عن الحرية والدستور ومكاسب ثورة ١٩ على وجه العموم .

وقد سجل تاريخنا الحديث أن القوى الوطنية كانت تمكن للزعامات المخلصة من السلطة عن طريق الانتخاب والسير على هدى الدستور . وأن القوى العدوانية المتحالفة ضد مكاسب الشعب ، كانت تمكن للزعامات المنحرفة من السلطة عن طريق الانقلابات والمؤامرات والاعتداء على الدستور. فقد جاءت القوى الوطنية بسعد زغلول إلى الحكم عن طريق الدستور والبرلمان فى أوائل سنة ١٩٢٤ فأطاحت القوى العدوانية بسعد فى أواخر العام نفسه، وجاءت بزيور ومكنت له عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان[٢]. ثم جاءت القوى الوطنية — بعد نضال — بمصطفى النحاس الذى خلف سعداً فى رياسة الوفد ، وكان يتمتع بتأييد الأغلبية البرلمانية وبمساندة الدستور حين جاءت به إلى الحكم تلك القوى الوطنية سنة ١٩٢٨ . ولكن القوى العدوانية المتحالفة ضد حرية الشعب ودستوره ، قد أطاحت به فى نفس العام ، وجاءت بمحمد محمود عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان[٣]. وبعد نضال آخر جاءت القوى الوطنية بمصطفى النحاس للمرة الثانية إلى الحكم

---

(١) انظر : Allenby in Egypt : Viscount wavell, P. 104.

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ص ١٣٥ وما بعدها و ١٩٥ وما بعدها .

(٣) انظر : المصدر السابق جـ ١ ص ٢٢٩ وما بعدها وجـ ٢ ص ١١ ، ٥٢ .

فى أول سنة ١٩٣٠ ، وكان ذلك عن طريق الانتخابات ورعاية نصوص الدستور ؛ ولكن قوى العدوان ما لبثت أن أطاحت به وجاءت بصدقى بعد شهور من نفس العام . وكان هذا الانقلاب — ككل الانقلابات السابقة — عن طريق تعطيل البرلمان والعبث بالدستور . بل إن هذا الانقلاب قد أضاف إلى التآمر العدوانى تزييف دستور خادع يسلب الأمة حقوقها ، ويضع مقدراتها فى قبضة القصر ، كما أضاف إلى ذلك تشكيل برلمان شائه يزور إرادة الشعب ويحل محلها إرادة خصوم الشعب[١]. وبعد نضال أطول وجهاد أشق أتت القوى الوطنية بمصطفى النحاس إلى وزارته الثالثة فى مايو سنة ١٩٣٦ ، وكان ذلك — كما حدث دائماً — عن طريق الانتخابات ورعاية الدستور . غير أن قوى العدوان أطاحت به فى العام التالى ، وجاءت بمحمد محمود عن الطريق الذى سلكته دائماً تلك القوى العدوانية ، وهو طريق العبث بإرادة الشعب الممثلة فى برلمانه ، والزراية بحقوقه المسطرة فى دستوره[٢] .

هذا ، وقد نجحت قوى العدوان أخيراً فى تحويل البقية الباقية من الزعامات الوطنية ، التى كانت تتصدر النضال الوطنى فى تلك السنين ؛ فانحرفت عن الطريق القويم ، وتورطت فى مهادنة القصر ، وفى الاستسلام الإنجليز ، هذ الاستسلام الذى أكدته معاهدة ٣٦ ، التى أبرمت بين مصر وبريطانيا ، واشترك فى توقيعها عن مصر جبهة تضم ممثلين لكل الأحزاب السياسية العاملة فى ذلك الوقت . فقد كانت تلك المعاهدة تحمل فى طياتها خديعة كبرى ، حيث نصت فى مقدمتها على الاستقلال ، ثم حوت فى صلبها كل ما يسلب هذا الاستقلال[٣] .

كذلك تورطت البقية الباقية من الزعامات الوطنية فى مصادرة الحريات

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٥٣ — ١٥٢ .

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ١٥٤ — ٢١٨ وجـ ٣ ص ١٠ — ٥٩ .

(٣) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٣ ص ١٨ — ٣١ .

والإغداق على المحاسيب ، واتخاذ التأييد الشعبي – أو الأغلبية البرلمانية – مسوغاً لدكتاتورية حزبية ، تعمل من أجل تأكيد سلطانها ونفع أنصارها ، وإن كان ذلك على حساب الوطن والمواطنين .

ويُرى هذا الانحراف بصورة واضحة ، فى مسلك مصطفى النحاس ، منذ وزارته التى جاءت سنة ١٩٣٦ ؛ حيث مكن بما تورط فيه من انحرافات ، لنجاح المؤامرة التى طوحت بوزارته ، وجاءت بوزارة محمد محمود فى أواخر سنة ١٩٣٧ [١] .

كذلك يرى هذا الانحراف بصورة أوضح فى مسلك مصطفى النحاس أيام وزارته التى ألفها بأمر الإنجليز فى فبراير سنة ١٩٤٢ ، خلال الحرب العالمية الثانية ؛ ففى خلال حكم هذه الوزارة ، اتضحت التبعية للاحتلال كما لم تتضح من قبل . واتخذت مساندة الإنجليز وسيلة لقهر الخصوم السياسيين ، حتى أصدقاء الأمس الذين جرأوا فقط على النقد أو المخالفة فى الرأى [٢] .

ومن هنا تفككت القوى الشعبية ، وانحرف زعماؤها ، وأصبح حزب الوفد – الذى كان فى أول عهده يمثل القيادة الوطنية المخلصة – يمثل دكتاتورية حزبية لا تقل ضرراً عن أحزاب الأقلية . بل إن انحرافات هذا الحزب ولدت منه أحزاباً أخرى ، أضافت إلى الصراع الحزبى الممزق عناصر جديدة ، تلقى الوقود فى اللهب .

فقد بدأت الحياة الحزبية فى الفترة السابقة بحزب الأمة والحزب الوطنى [٣] ،

---

(١) انظر : المصدر السابق جـ ٣ ص ٤٤ وما بعدها.

(٢) انظر : المصدر السابق جـ ٣ ص ١٠١ – ١٠٨ و ١١٣ – ١٢٠ .

(٣) ألف حزب الأمة بصفة رسمية فى ٢١ سبتمبر سنة ١٩٠٧ (انظر مذكراتى فى نصف قرن حمد شفيق جـ ٢ ص ١٢٩) .

وألف الحزب الوطنى بصفة رسمية فى ٢٧ ديسمبر سنة ١٩٠٧ . وقد كان اسم الحزب الوطنى يطلق اية جهاد مصطفى كامل ، على جماعة الوطنيين الذين ينادون بالاستقلال والحرية (انظر : مصطفى عبد الرحمن الرافعي ص ٢٢٥ و ٢٦٠) .

أما فى هذه الفترة، فقد تحول حزب الأمة أولا إلى حزب الوفد[١] ، ثم انفصل المختلفون مع سعد — وأكثرهم من رجالات حزب الأمة السابق — وألفوا حزب الأحرار الدستوريين[٢] . ومضى الصراع بين الوفد والأحرار حيناً إلى أن انفصل عن الوفد جماعة وألفوا الهيئة السعدية[٣] ، ثم انفصل آخرون وألفوا الكتلة الوفدية[٤] . كل هذا بالإضافة إلى تلك الأحزاب التى كانت تظهر أشبه بعمليات الإجهاض غير المشروع ، كحزب الاتحاد الذى افتعل لتأييد زيور[٥] ، وحزب الشعب الذى اصطنع لمساندة صدقى[٦] .

وهكذا طبعت تلك الفترة من الناحية السياسية بطابع الصراع ، الذى يمثل تحالف قوى القصر والإنجليز والمستوزرين طرفه العدوانى ، وتمثل القوى الوطنية طرفه المناضل . وبرغم تفوق قوى العدوان ونجاحها حتى فى الانحراف بالبقية الباقية القليلة المخلصة من الزعامات الوطنية ، قد تجلت مقاومة الشعب

---

(١) تألف الوفد أول ما تألف فى ١٣ نوفمبر سنة ١٩١٨ ، وكان أبرز أعضائه من أبناء حزب الأمة (انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٧٥) .

(٢) تألف حزب الأحرار فى ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ ، وكان رئيسه أولا عدلى ، ثم عبد العزيز فهمى ، ثم محمد محمود (انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٦٨) .

(٣) فصل محمود فهمى النقراشى من الوفد فى سبتمبر سنة ١٩٣٧ لمعارضته، ثم فصل أحمد ماهر فى يناير سنة ١٩٣٨ لتضامنه مع النقراشى ، ولأنه حين كان رئيساً لمجلس النواب أمر بعدم المناقشة فى مرسوم تأليف وزارة محمد محمود ومرسوم تأجيل البرلمان ، وكان هذان الرجلان دعامتى الهيئة السعدية . (انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٣ ص ٥٠ وما بعدها وص ٥٨) .

(٤) فصل مكرم عبيد من الوفد فى مايو سنة ١٩٤٢ لعدم موافقته على استثناءات معينة ، فألف ما سمى بالكتلة الوفدية (انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٣ ص ١١٨ وما بعدها) .

(٥) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ص ٢١٢ . وقد كان تأسيس هذا الحزب فى يناير سنة ١٩٢٥ .

(٦) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٢٤٢ . وقد كان تأسيس هذا الحزب فى نوفمبر سنة ١٩٣٠ .

نفسه فى كثير من المواقف المشرفة ، التى تشهد بأنه لايمكن أن يقهر مهما كانت قوى الشر التى تحاربه ، أو تحاول تعويق خطاه على طريق النصر . فقد قابل ممثلو الأمة قرارات حل البرلمان فى عهود الانقلاب الدستورى ، وسد مداخل دار النيابة بالجنود المدججين بالسلاح ؛ قابلوا ذلك بالتحدى والاجتماع على شكل برلمان فى أماكن أخرى . ثم اتخذوا قرارات جريئة تدين الحكومات الانقلابية بالاعتداء على الدستور والحريات . حدث ذلك فى عهد زيور[١] ، كما حدث فى عهد محمد محمود[٢] ، كما حدث فى عهد صدقى[٣] .

كذلك قابل كتاب الأمة ومفكروها إجراءات المصادرة وكبت الحريات ، بالصيحات الحرة والكتابات الجريئة ، التى دفعت بعدد منهم إلى السجن ، كما حدث للأستاذ العقاد ، حين هاجم فؤاداً الملك الطاغية تحت قبة البرلمان[٤] .

بل إن كثيرين من أبناء الشعب قد قابلوا القهر بالتمرد ، والعدوان بالثورة ، وعرضوا أجسادهم لسياط العذاب ، بل فتحوا صدورهم لرصاص القتل[٥] وتاريخ مصر الحديث مزدان بكثير من أسماء هؤلاء الأبطال الذين سقطوا فى سبيل الحرية . وفى مقدمة هؤلاء تأتى أسماء شهداء سنة ١٩٣٥ : عبد الحكم الجراحى طالب الآداب ، وعبد المجيد مرسى طالب الزراعة ،

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ص ٢٣٦ وما بعدها .

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٦١ وما بعدها .

(٣) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية : جـ ٢ ص ١١٨ وما بعدها .

(٤) كان صدقى قد تولى الحكم ١٩٣٠ وأصبح من المتوقع — كما هى العادة — حل البرلمان وتعطيل الدستور ، فاجتمع البرلمان اجتماعاً خاصاً للنظر فيما يراد بدستور البلاد ، ونوقش الموضوع ، ووقف العقاد خطيباً ، فكان مما قاله : « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه » ، وكان من الواضح أن المقصود هو الملك فؤاد ، فدبر للعقاد قضية عيب فى الذات الملكية ، وحكم عليه بالسجن تسعة أشهر (انظر : العقاد — دراسة وتحية ص ص ٦٤ — ٦٥) .

(٥) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ١١٩ وما بعدها وص ٥٠ وما بعدها ، وص ١٧٤ وما بعدها .

وعلى عفيفى طالب دار العلوم[١] .

وبرغم أن قوى العدوان المتحالفة ضد مكاسب الشعب قد حولت الاستقلال إلى لفظ بلا معنى ، وجعلت من الحرية شهيداً تمزقه الحراب ، وأحالت النضال الوطنى إلى صراع حزبى ، وخلقت من الدستور ملهاة يعبث بها القصر والمستوزرون ، ومن البرلمان والحكومة مطمعاً يهرول نحوه هواة السلطة ومحترفو الحكم ؛ برغم ذلك كله قد التمعت فى تلك الفترة إشراقات كانت ذات أثر بالغ فى حياة مصر الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد بقيت الروح الوطنية حية نامية مناضلة ، تتطلع إلى غد أكثر إشراقاً ، وتبحث عن زعيم أعظم قدرة وأنفذ بصيرة ، كما أصبح الناس أشد تعلقاً بالحرية التى كسبوها بدمائهم ، وحاولوا جاهدين ممارستها وتأكيدها فى حياتهم ، مما جعل من تلك الفترة خطوة واسعة على طريق النصر .

٢ — بين نشوة النصر ومرارة النكسة :

كان لثورة ١٩١٩ ومشاركة كل الطوائف الشعبية فيها ، ثم انتهائها ببعض المكاسب ، أثر واضح فى الشعور بالثقة عند أبناء الشعب ، الذين حملوا عبء النضال ثم استشعروا حلاوة النصر ، بعد أن ذاقوا ويلات الحرب ، ومن قبلها آثام الاحتلال

وقد تحسنت الأحوال الاقتصادية فى أوائل تلك الفترة بعض الشىء ، حيث استشعر الناس الاستقرار والأمن ، بعد معاناة القلق والخوف ، وحيث أنشئت بعض المؤسسات الاقتصادية كبنك مصر وبنك التسليف . فقد أدى بدء الالتفات إلى الصناعة مع شركات بنك مصر ، إلى إتاحة الفرصة لطائفة من الأيدى العاملة ، على حين أنقذ بنك التسليف كثيرين من الفلاحين ، من أيدى المستغلين والمرابين[٢] .

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٢٠١ وما بعدها .

(٢) انظر : تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث للدكتور أمين مصطفى عفيفى عبد الله ص ٥٠٣ وما بعدها .

وقد أسهمت تلك العوامل فى نمو القوى الشعبية ، التى أحست كيانها وأدركت دورها ، وفرضت وجودها على القوى المتصارعة التى اضطرت إلى أن تحس هذا الكيان وتدرك هذا الدور .

غير أن هذه القوى الشعبية لم تستطع برغم ذلك أن تتصدر ، وهذا لعدم إمكانياتها المادية ، ولعدم اكتمال قوتها إلى الحد الذى يتيح لها تولى القيادة. فقد كانت السيطرة لا تزال فى أيدى الإقطاعيين ، الذين كانوا يلقبون بأصحاب المصالح الحقيقية[١] ، والذين كانوا يتولون الزعامة السياسية ويضمون إلى جانبهم من يتولون الزعامة الفكرية[٢] ، الأمر الذى أعطاهم مزيداً من القوة ، بل مزيداً من السيطرة ؛ فجعل منهم أكثر الحكومات والبرلمانات ، وأهم السلطات التى تتصدر طبقات الشعب .

ولقد كان من أسباب بقاء الإقطاعيين مسيطرين على النفوذ والتصدر ، أن ثورة ١٩ لم تلتفت إلى التغير الاجتماعى فى حياة المصريين ، أو بتعبير أدق ، لم يلتفت زعماء تلك الثورة إلى أن يجعلوا منها ثورة اجتماعية واقتصادية[٣] ، ولم يتجاوزوا بها هذا المجال السياسى الضيق ، والذى انتهى ببعض المكاسب التى تنازع عليها هؤلاء الزعماء . فقد ظلت الزراعة هى عماد الاقتصاد المصرى وبقيت معظم الأراضى الزراعية التى هى عماد هذا الاقتصاد ، فى أيدى الإقطاعيين . وقد سبب هذا الوضع كثيراً من الأضرار الاقتصادية والاجتماعية زيادة على الأضرار السياسية . فبالإضافة إلى سيطرة طائفة قليلة من الطوائف وتحكمها فى مصائر البلاد ، كان من أهم الأضرار استغلال الاستعمار لهذا الوضع لصالحه ، وذلك بالضغط على السياسة المصرية وتوجيهها إلى حيث يشاء . فقد تبع بقاء مصر بلداً زراعيا ، الاهتمام بالقطن كمصدر أول لثروة البلاد ،

---

(١) انظر : الجريدة عدد ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وعدد ١٣ يونية سنة ١٩٠٧ .

(٢) كان حزب الأمة يستكتب الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين ، كما كان حزب الوفد يستكتب الأستاذ عباس العقاد ، والأستاذ سلامة موسى .

(٣) انظر : الميثاق الوطنى ص ٢٦ — ٢٧ .

وتبع ذلك اعتبار بريطانيا لنفسها المستورد الوحيد لهذا القطن ، وتبع ذلك الاعتبار تحكمها فى ثمنه ، أى تحكمها فى مصدر الثورة المصرية الأول . ومن هنا كان التخلف الاقتصادى الذى بلغ حد الأزمة فى عهد صدقى (من سنة ٣٠ إلى ٣٤) تلك الأزمة التى عانى منها الشعب كثيراً من العسر والضيق والتأزم[١] .

لكن برغم عدم تصدر القوى الشعبية ، وبقاء الصدارة لطبقة الإقطاعيين ؛ قد كان لنمو القوى الشعبية أثر واضح فى حياة تلك الفترة ، وبخاصة من الناحية الأدبية ، وسوف نرى فى مجال الأدب ، كيف عنيت فنون بهذه الطبقة فاستلهمت جوانب من حياتها ، وصورت بعض شخصياتها ، وعالجت كثيراً من مشكلاتها .

هذا ولقد كان من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية فى تلك الفترة ، استقرار تجربة تحرر المرأة ، ومشاركتها فى كثير من المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية . فبعد أن كان قاسم أمين فى الفترة السابقة ينادى للمرأة بالسفور ويرى الكثير من المعارضة بل المعاداة ، نرى المرأة فى هذه الفترة قد خرجت إلى كل مجالات الحياة وشاركت الرجل فى تلك المجالات مشاركة توشك أن تكون تامة . وكانت ثورة ١٩ قد ساعدت على هذه الدفعة ، حيث شجعت المرأة على الإسهام فى الحياة السياسية ، حين خرجت أول مظاهرة نسوية سنة ١٩١٩ تطالب بالاستقلال وتحقيق مطالب البلاد[٢] ، ثم تبع ذلك تأليف لجنة مركزية للسيدات الوفديات سنة ٢٢ ، شاركت فى حركة المقاطعة التى نظمها الوفد ضد الإنجليز ، على أثر اعتقال سعد للمرة الثانية[٣] . ثم دخلت المرأة الجامعة وواصلت مشاركتها فى الحياة العلمية[٤] . كذلك ألفت الجمعيات

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ٢ ص ١٦٣ ، وما بعدها .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ١٣٧ — ١٤٠ .

(٣) انظر : حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق — المقدمة جـ ٢ ص ٣٦٥ — ٣٦٧ .

(٤) دخلت المرأة الجامعة لأول مرة سنة ١٩٢٩ (انظر تقويم جامعة القاهرة الصادر سنة ١٩٥٧ ص ٣٨٦) .

النسوية ، ومضت تسهم بشكل واضح فى الحياة الاجتماعية .

فإذا جاوزنا الجوانب الاقتصادية والاجتماعية لتلك الفترة ، إلى تلمس الجوانب النفسية ، أو التعرف على « سيكلوجية » المجتمع حينذاك ؛ رأينا أن النفسية الاجتماعية كانت — فى أوائل ذلك العهد — مزيجاً من الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، ثم من روح الثورة والرغبة فى التغيير . وقد وصل الشعور بالاستقلال والحرية عند البعض إلى حد الغرور الذاتى أو الفردية الجامحة[١] . كما بلغ الإحساس بروح الثورة والرغبة فى التغيير عند بعض آخر ، إلى درجة التمرد أو التخبط أو الهدم فى بعض الأحايين[٢] .

أما بعد سنوات من ذلك العهد ، وبالأخص بعد اتضاح انحراف الزعامات ، وافتضاح حيل الاستعمار ، وانكشاف تآمر القصر ؛ وبعد تحول الاستقلال إلى حماية مقنعة ، والدستور إلى خديعة يتلهى بها المستوزرون ؛ وبعد التنكيل بكثير من المواطنين ، والضغط على الحريات والانتكاس بمكاسب الشعب — بعد أن كان ذلك ، قد تحول البعض إلى الشعور بالمرارة والإحساس بخيبة الأمل ، مما أدى بطائفة إلى الانطواء على النفس ، أو العكوف على الذات ، أو الانعزال عن قضايا المجتمع[٣] . على أن نفراً من هؤلاء كان يستسلم فى انطوائه وعزلته إلى الحزن واجترار الشكاية والألم[٤] . على حين كان يستعيض نفر آخر بألوان من المسكنات أو الملهيات ؛ فيعيش على فلسفة استمتاعية ، تلهى ذاته ، وتزيد الهوة بينه وبين قضايا

---

(١) كان من مظاهر هذا الشعور عند البعض ، الدعوة إلى الانفصال عن آسيا وأفريقيا . بل الانفصال عن الماضى الإسلامى ، كما نرى فى بعض كتابات سلامة موسى حينذاك .

(٢) كان من آثار هذا الإحساس عند البعض ، الدعوة إلى التغريب حيناً وإلى الفرعونية حيناً ، وإلى العامية حيناً آخر . كما نرى فى بعض ما كتب حينذاك بأقلام هيكل عن الفرعونية وطه حسين عن التغريب ، وسلامة موسى عن العامية .

(٣) وقد عبر عن هذا الشعراء الابتداعيون الذين انضم كثير منهم إلى جماعة « أبوللو » .

(٤) من أمثال الشاعر الهمشرى المتوفى فى ديسمبر سنة ١٩٣٨ .

أمته[١]. وسوف نرى حين نتحدث عن الأدب ، كيف كان مرد الاتجاهات الأدبية المختلفة إلى هذه الأنماط من المشاعر والأحاسيس ، بل كيف تشكل النتاج الأدبى عموماً بهذا الطابع الاجتماعى وما حدد معالمه من أبعاد .

٣ ــ نمو الحياة الثقافية :

نمت الحياة الثقافية فى مصر بعد ثورة ١٩، وكان هذا النمو نتيجة لعوامل عديدة . ومن أهم تلك العوامل : تدعيم الجامعة ، واتضاح شخصيتها ، بعودة طلائع بعثاتها إلى الوطن ، وإسهام هذه الطلائع بنشاط واضح فى الحياة الثقافية ، وكان من ألمع هؤلاء، الدكتور طه حسين ، والدكتور أحمد ضيف ، والدكتور على العنانى[٢] . كما كان من أسباب تدعيم الجامعة

---

(١) من أمثال الشاعر على محمود طه المتوفى سنة ١٩٤٩ .

(٢) عاد طه حسين من بعثته فى فرنسا سنة ١٩١٩. وعاد أحمد ضيف سنة ١٩١٨ وعاد على العنانى سنة ١٩٢١ .

وقد ولد طه حسين فى عزبة الكيلو (على بعد كيلو من مغاغة مركز المنيا) ، وذلك سنة ١٨٨٩ ، وتلقى دروسه الأولى فى كتاب القرية بمغاغة ، ثم انتقل إلى القاهرة ليدرس فى الأزهر سنة ١٩٠٢ . وحين أنشئت الجامعة الأهلية أخذ يتردد عليها من سنة ١٩٠٨ ، ثم تفرغ لها حين أسقط فى العالمية سنة ١٩١٢ . ونال الدكتوراه من الجامعة سنة ١٩١٤ على بحثه : « ذكرى أبى العلاء » . ثم أوفد فى بعثة فى نفس العام إلى فرنسا فدرس نحو عام فى مونبلييه ، ثم عاد إلى مصر لعجز ميزانية الجامعة سنة ١٩١٥ ، ثم سافر فى أواخر هذا العام إلى باريس بعد إصلاح شئون الجامعة ، وظل بها حتى سنة ١٩١٩ . وكان قد نال الدكتوراه سنة ١٩١٨ على بحثه « فلسفة ابن خلدون » ، ثم دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ القديم سنة ١٩١٩ ، ثم عاد إلى مصر ، فعمل مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة القديمة ، ثم أستاذاً للأدب العربى حين ضمت الجامعة إلى الحكومة سنة ٢٥ ، ثم انتخب عميداً للآداب سنة ١٩٣٠ ، ثم أخرج من الجامعة فى عهد صدقى سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد إلى الجامعة سنة ١٩٣٦ ، ثم انتخب عميداً سنة ١٩٣٨ ، ثم عين مستشاراً فنيا لوزارة المعارف ، ثم مديراً لجامعة الاسكندرية فى وزارة الوفد سنة ١٩٤٢ ، ثم أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٤ ، ثم عاد وزيراً للمعارف فى وزارة الوفد سنة ١٩٥٠ . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦١ . وخلف بعد ذلك لطفى السيد فى رياسة =

واتضاح شخصيتها وضعها تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ ، وضم مدارس الحقوق والطب والعلوم إليها ، ثم تتابع [١] الكليات الأخرى إلى حرمها بعد ذلك ، حتى تمت جامعة مكتملة [٢] .

كذلك كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية فى مصر خلال تلك الفترة ، إصلاح الأزهر وإنشاء كلياته المتخصصة [٣] . كما كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية أيضاً توسع الدولة فى التعليم نسبيًّا ، وبخاصة فى مجال التعليم العام . ثم ازدياد الاهتمام بتعليم المرأة ، وإيفاد كثير من البعثات [٤] ، التى لم تقتصر على الجانب الحكومى ، بل تعدته إلى الهيئات والمؤسسات ، التى يأتى

=المجمع اللغوى. (اقرأ عنه فى : « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلانى) ، « ويع طه حسين » لسامى الكيلانى و « الهلال » عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

واقرأ عنه فى : Studies on the Civilization of Islam: Gibb·PP. 275-279.

أما أحمد ضيف فقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وتخرج فى دار العلوم سنة ١٩٠٩ ، وأرسلته الجامعة فى بعثة إلى فرنسا فحصل على الدكتوراه سنة ١٩١٧ ، وعاد فى أوائل سنة ١٩١٨ ، فعمل فى الجامعة ، إلى أن نقل منها سنة ١٩٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم عاد إلى دار العلوم سنة ١٩٣٢ ، وما زال بها حتى صار وكيلا لها سنة ١٩٣٨ . ثم أحيل إلى المعاش سنة ١٩٤٠ ، فعمل فى كلية الآداب حتى توفى سنة ١٩٤٥ ، (اقرأ عنه فى : « تقويم دار العلوم » ، لمحمد عبد الجواد ص ١٦٤ وما بعدها) .

أما على العنانى فقد ولد سنة ١٨٨١ ، وتخرج فى دار العلوم سنة ١٩١٠ ، وأوفدته الجامعة فى بعثة إلى ألمانيا ، وحصل على الدكتوراه سنة ١٧ ، وقضى فترة بتركيا ، ورجع إلى مصر نحو سنة ١٩٢١ ، وعين مدرساً بالجامعة ، ثم نقل منها سنة ٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم إلى دار العلوم ، ثم إلى وزارة المعارف ليعمل مفتشاً . وتوفى سنة ١٩٤٣ (اقرأ عنه فى : « تقويم دار العلوم » ص ٢٢١ وما بعدها) .

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ٢ ص ٢١ — ٢٢ ، وانظر : محمد فريد للمؤلف نفسه ص ٣٧٧ .

(٢) انظر : تقويم جامعة القاهرة الصادر سنة ١٩٥٧ ص ١ — ٤ .

(٣) انظر : الأزهر — تاريخه وتطوره — ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٤) انظر : تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية برقم ١٢٠٨) .

فى مقدمتها بنك مصر ؛ حيث أوفد طائفة من أبناء الأمة للتخصص فى فنون مختلفة ، لينتفع بهم فى مجالات الصناعة التى احتضنتها شركات البنك حينذاك[١] .

على أن هناك أجهزة أخرى غير هذه الأجهزة التعليمية الرسمية ، وغير الرسمية قد أسهمت بشكل واضح فى النمو الثقافى الذى شهدته البلاد فى تلك السنين .

وقد كانت الصحافة أهم تلك الأجهزة ؛ فقد استتبع الصراع الحزبى الذى كان سمة السياسية فى تلك الفترة ، أن أنشأ كل حزب صحيفة أو أكثر ، وكان هذا أساساً لخدمة أغراض الحزب ، ولكن رؤى أن ملء الصحف بحديث السياسة وحدها لا يلفت أنظار القراء ، ولا يجلب كثيراً من الأنصار ، ومن هنا اهتمت الصحف الحزبية بالنواحى الثقافية التى لا صلة لها بالسياسة ، وكان لتلك الصحف كُتاب ، هم أساساً من الرواد الثقافيين ، لا من الزعماء السياسيين . وهكذا كان لحزب الوفد من الصحف : « البلاغ » و« كوكب الشرق » و« البلاغ الأسبوعى » ، وكان له من الكتاب — فى أوائل تلك الفترة — طائفة منهم : عباس العقاد وسلامة موسى وعبد القادر حمزة . كذلك كان لحزب الأحرار من الصحف : « السياسة » و« السياسة الأسبوعية »[٢] ، كما كان له من الكتاب طائفة منهم : الدكتور محمد حسين هيكل ، والدكتور طه حسين ، والدكتور محمود عزمى .

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ٢ ص ٢٦٨ .

(٢) ظهرت « السياسة » فى ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ و« السياسة الأسبوعية » فى ١٣ مارس سنة ١٩٢٦ بمثابة ملحق أدبى للسياسة . وظهر « البلاغ » فى سنة ١٩٢٣ ، و« كوكب الشرق » فى سبتمبر سنة ١٩٢٤ ، و« البلاغ الأسبوعى » فى ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٢٦ (انظر تطور الصحافة المصرية لإبراهيم عبده ص ٢٠٦ وما بعدها) .

وقد كان كتاب صحف الوفد متأثرين بالثقافة الإنجليزية كما كان كتاب صحف الأحرار متأثرين بالثقافة الفرنسية[١] .

على أن الأمر لم يقتصر على هذه الصحف الحزبية ، أو ذات اللون الحزبي الواضح ، بل كانت هناك صحافة ثقافية ، أو ذات مسلك ثقافي في الظاهر على الأقل . وتمثل مجلتا الهلال والمقتطف هذا اللون من الصحافة ، وقد كان يغلب على الأولى الطابع الأدبي ، وعلى الثانية الطابع العلمي . وأصحاب كل من المجلتين كانوا من المتمصرين الشاميين ، الذين يقدرون مصلحة البلاد حيناً ، ويخطئونها في كثير من الأحايين[٢] .

كذلك لم يقف الأمر عند هذين اللونين من الصحافة المسهمة في نمو الثقافة عن طريق الترويج للأحزاب السياسية حيناً ، وعن طريق إنجاح المؤسسات الشامية حيناً آخر ؛ بل إن صحافة وطنية ثقافية خالصة قد ولدت خلال تلك الفترة ، وأدت أجل الخدمات إلى البلاد في تلك السنوات ومثل ميلادها مرحلة تحول في الحياة الثقافية والفكرية على السواء . وقد تمثلت هذه الصحافة في مجلات « الرسالة » و « الرواية »[٣] و« أبوللو »[٤] و « الثقافة »[٥] وأمثالها .

---

(١) وقد كان لون إحدى الثقافتين واضحاً في آثار إحدى الطائفتين ، على حين كان يتضح لون الثقافة الأخرى في الطائفة المقابلة . فعلى حين نجد طه حسين مثلا يهتم ببودلير ويتهج نهج ديكارت نجد العقاد يهتم بتوماس هاردي ويأخذ طريق هازلت .

(٢) انظر : بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب المقتطف في : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ص ٧٣ وما بعدها وج ٢ ص ٣٣٤ وما بعدها . وانظر بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب الهلال في المصدر نفسه ج ٢ ص ٣٢٧ وما بعدها .

(٣) أنشأ هاتين المجلتين الأستاذ أحمد حسن الزيات ، الأولى في يناير سنة ١٩٣٣ وظلت تصدر حتى سنة ١٩٥٣ . أما الثانية فظهرت في فبراير سنة ١٩٣٧ ، وظلت إلى سنة ١٩٤٠ ، ثم ضمت إلى الرسالة .

(٤) أنشأ هذه المجلة الدكتور أحمد زكي أبوشادي في سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، واستمرت عامين ، فكان آخر أعدادها في ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٥) أصدرت هذه المجلة لجنة التأليف والترجمة والنشر برياسة الأستاذ أحمد أمين في يناير سنة ١٩٣٩ ، واستمرت ١٤ عاماً .

وهناك جهاز آخر بعد جهاز الصحافة ، لا شك أنه قد أسهم بنصيب فى تنمية الثقافة فى تلك الفترة . هذا الجهاز هو المسرح . فقد ازداد الاهتمام بهذا الجهاز ، فأنشئت الفرقة القومية وجعل على رأسها الشاعر خليل مطران[١] ، كما كانت قد أنشئت فرق مسرحية أخرى كفرقة رمسيس[٢] . وقد أسهم هذا النشاط المسرحى الخصب فى إفساح آفاق المشاهدين ، إلى ما كان من إنضاج فن المسرحية وإخصاب الأدب المسرحى ، على ما سنرى حين يكون الحديث عن الأدب المسرحى فى هذه الفترة .

ولا يمكن فى مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية وإسهامها فى التنمية الثقافية خلال ذاك العهد ، أن نغفل السينما . فقد دخلت مصر لأول مرة خلال هذه الفترة[٣] . وبرغم أنها بدأت بأفلام أجنبية صامتة ، وبأفلام عربية صامتة كذلك ، ثم ثنت بأفلام ناطقة ولكنها هزيلة — برغم ذلك قد أدت السينما بدورها خدمات لاتنكر فى مجال تنمية الثقافة ؛ حيث أطلعت مشاهدين كثيرين على أقطار بعيدة ، وأشركتهم فى قضايا عديدة ، كما حركت خيالهم ، ووسعت دنياهم ، ونمت مشاعرهم ، وزادت من معارفهم .

كذلك لايمكن أن تغفل الإذاعة فى مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية التى عرفت فى هذه الفترة . فقد دخل المذياع إلى مصر لأول مرة خلال هذه السنين . وبرغم أنه بدأ يتلقى إذاعات إعلانية ومواد ترفيهية هزيلة مما كانت ترسله

---

(١) أنشئت هذه الفرقة سنة ١٩٣٥ .

(٢) أنشئت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ .

(٣) ظهر أول فيلم مصرى سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليلى ، وكان فيلماً صامتاً ، وظهر أول فيلم مصرى ناطق سنة ١٩٣٥ ، وهو فيلم أولاد الذوات . انظر : صحيفة الأخبار العدد الصادر فى ١٢ نوفبر سنة ١٩٦٧ .

المحطات الأهلية المحلية ؛ ما لبث أن خضع لإشراف الدولة[١] ، واهتم بالمواد الثقافية عن طريق البرامج والأحاديث والتمثيليات ، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالمواد الأدبية الخالصة كالأشعار والقصص والنقد ، مما كان له أثر فى الحياة الثقافية بعامة وفى الحياة الأدبية بخاصة .

٤ — غلبة التيار الفكرى الغربى :

شهدت تلك الفترة تحولا خطيراً فى الحياة الفكرية . وقد تمثل هذا التحول فى تغلب التيار الفكرى المتجه إلى الغرب ، والمستدبر للشرق ، والقائم أولا على الشعور الوطنى لا الإسلامى ولا العربى ، والمهتم ثانياً بالارتباط بالواقع المحلى ، واتخاذ الغرب مثلا أعلى لترقية هذا الواقع والنهوض به ، ثم المبتعد آخر الأمر عن التراث وتمجيده[٢] . .

وقد كانت هناك أسباب عديدة دفعت بهذا الاتجاه الفكرى إلى الأمام ، بعد أن كان فى الفترة السابقة يأتى فى المحل الثانى ، ويكاد ينحصر تفوقه فى المجال السياسى والإصلاحى فحسب ، مع ترك التفوق فى المجال الفكرى والأدبى للاتجاه المحافظ المؤمن أساساً بالفكرة الإسلامية ، والمتجه ابتداء إلى تطوير الحاضر بالاتكاء على أمجاد الماضى وعدم الافتتان بكل ما هو غربى[٣] .

---

(١) وجدت محطات إرسال وإذاعات ساذجة قبيل سنة ١٩٣٢ ، وكان يديرها بعض تجار أجهزة الراديو . ثم أصبحت الإذاعة تحت إشراف الدولة فى مايو سنة ١٩٣٤ . وكانت تديرها شركة ماركونى تحت إشراف وزارة الداخلية حيناً وتحت إشراف وزارة المواصلات حيناً وتحت إشراف وزارة الشئون فى بعض الأحايين . ثم أنهت الحكومة المصرية عقدها مع شركة ماركونى وصيرت الإذاعة جهازاً مصرياً محماً ودماً منذ مايو سنة ١٩٤٧ .

(٢) اقرأ ما ورد عن هذا التيار فى الفصل السابق ، المقال ٢ — مراحل النضال وطرائقه . . . وانظر مراجع هذا المقال .

(٣) اقرأ ما ورد عن هذا التيار فى الفصل السابق ، المقال — مراحل للنضال وطرائقه ، وانظر مراجع هذا المقال .

أما أهم تلك الأسباب التى جعلت من الاتجاه الغربى اتجاهاً رئيسياً متفوقاً، ودفعت به إلى الأمام فى المجال الفكرى والأدبى ، فأهمها : تلك الروح التى خلفتها الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة سنة ١٩١٩ ؛ فشأن الحروب والثورات أن تزلزل القيم وتدعو إلى التغيير ، وتدفع إلى التطلع نحو الجديد . كذلك كان من أهم الأسباب ، هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى ، واتضاح فشل فكرة الخلافة والجامعة الإسلامية ، بقيام ثائرين فى تركيا نفسها ، يلغون الخلافة ويرفضون الجامعة الإسلامية ، وينادون بفكرة الوطنية المحلية[١] ؛ الأمر الذى شجع على تبنى الفكرة نفسها فى مصر ، بل على ظهور كتاب جرىء ، يقرر أن الخلافة ليست شكلا حتمياً للحكم يفرضه الإسلام ، وهو كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق ، أحد كتاب جريدة السياسة[٢] .

ثم كان من أهم أسباب تفوق هذا الاتجاه كذلك ، ازدياد الاتصال بالغرب فى المجال الفكرى بسبب عودة طائفة من الدارسين فى أوربا إلى مصر ، ممن كانوا يؤمنون بهذا الاتجاه الغربى ويروجون له ، من أمثال محمد حسين هيكل ومحمود عزمى وطه حسين .

كما كان من أسباب تفوق هذا الاتجاه ، سيطرة روح حزب الأمة على الحياة فى تلك الفترة ؛ فذلك الحزب الذى أسس ذلك الاتجاه فى الفترة السابقة ، قد تحول فى هذه الفترة أولا إلى الوفد ، حين اشترك أعلامه فى تبنى القضية الوطنية تحت اسم « الوفد المصرى » بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى[٣] ،

---

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ١٢٨ وما بعدها .

(٢) لمعرفة تفاصيل عن قضية هذا الكتاب اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٢٢٦ — ٢٢٨ . واقرأ المنار ، م ٢٦ جـ ٣ ص ٦١٢ — ٢١٧ و جـ ٥ ص ٣٦٣ — ٣٩١ .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ١٢٩ وثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٧٥ .

ثم تفرع عن هذا الحزب ، حزب « الأحرار الدستوريين » مؤلفاً من الخارجين من الوفد والمعارضين لسياسة سعد زغلول رئيس الوفد[١] . وهكذا جاء حزب « الوفد » وحزب « الأحرار » امتداداً لحزب الأمة ، حيث كان على رأس الأول سعد زغلول ، المناصر فى الفترة السابقة لذاك الحزب ، والمؤازر لمفكره لطفى السيد ، كما كان على رأس الثانى عدلى يكن ، ثم عبد العزيز فهمى ، ثم محمد محمود ، وكلهم ربيب حزب الأمة ، بل إن ثالثهم كان ابن الرئيس الأول لذاك الحزب[٢] .

وبرغم أن حزب « الوفد » كان فى عهوده الأولى يقود القوى الشعبية ويمثلها من الناحية السياسية إلى حد كبير ، قد كان فى المجال الفكرى كحزب « الأحرار » يمثل روح حزب الأمة ، من حيث الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، ومن حيث الاعتماد أساساً على فكرة الوطنية المحلية ، وعدم الاتساع بها إلى فكرة القومية العربية أو الجامعة الإسلامية .

وقد ساعد على ذلك استخدام هذين الحزبين الرئيسيين — اللذين يمثلان هذا الاتجاه الفكرى — لطائفة من الكتاب الكبار الذين كانوا فى جملتهم من أصحاب هذا الاتجاه[٣] .

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٦٨ .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ جـ ١ ص ٧٥ ، وفى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ص ٦٨ ، والاتجاهات الوطنية جـ ٢ ص ١٢٩ (هامش) .

(٣) كان من صحف الوفد : « البلاغ » و « البلاغ الأسبوعى » و « كوكب الشرق » ، وكان من صحف الأحرار : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية » ؛ وكان من كتاب الوفد فى أوائل تلك الفترة : عباس العقاد وسلامه موسى ، كما كان من كتاب الأحرار فى أوائل تلك الفترة : هيكل وطه حسين . وقد ظل العقاد كاتب الوفد الأول حتى سنة ١٩٣٥ ، حين هاجم وزارة توفيق نسيم لعدم إعادتها للدستور الذى يحقق آمال البلاد ، فغضب مصطفى النحاس لهجوم العقاد على نسيم الذى كان فى نظر النحاس تمهيداً لعودة الوفد إلى الحكم ، وإزاء إصرار العقاد على مهاجمة نسيم فصله الوفد (انظر : العقاد دراسة وتحية ص ٦٥ وما بعدها) .

أما طه حسين فقد ظل موالياً للأحرار ، حتى سنة ١٩٣٢ حين أخرجه صدقى من الجامعة ، وكان الوفديون والأحرار متضامنين لمحاربة صدقى ، فأخذ طه حسين يكتب فى صحف الوفد باسم هذا التضامن=

وقد بدأ هذا الاتجاه حاداً فى السنوات العشر الأولى من سنى هذه الفترة ، ومثل ما يشبه المراهقة الفكرية ، أو الحيرة « الأيديولوجية » التى تبحث عن المثل فى عصبية واندفاع ، فتخطئه كثيراً ، ولا تكاد ترى وجه الحق إلا بعد جهد . ومن هنا دعا أصحاب هذا الاتجاه إلى خلق الأدب القومى[١] ، كما دعوا إلى استلهام الماضى الفرعونى[٢] ، ونادوا باتباع الغرب حيناً[٣] ، وبالارتباط بشعوب البحر الأبيض حيناً آخر[٤] .

ثم بدأ أصحاب هذا الاتجاه يهدئون من ثورتهم ، ويعدلون من خطتهم ، بل بدأوا يقربون كثيراً من نقط الإشراق فى الماضى العربى الإسلامى ، ويخففون من اندفاعهم نحو كل ماهو غربى . فبدأ الدكتور محمد حسين هيكل ، الذى احتضن دعوة الفرعونية حيناً ودعوة الأدب القومى حيناً آخر ، والذى جعل الغرب وقيمه ورجالاته مثلا أعلى فى بعض الأحايين[٥] ؛ بدأ يكتب عن « حياة

= أولا ، وما زال يقرب من الوفد حتى لم يعد مع الأحرار حين فضوا التضامن ، بل حتى صار وزيراً فى وزارة الوفد بعد ذلك بسنوات .

(انظر : مجلة الهلال — أول فبراير سنة ١٩٦٦ ص ١٦١ و « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلانى) .

(١) قام بهذه الدعوة طائفة من كتاب السياسة الأسبوعية « وفى مقدمتهم هيكل ، (انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها) . وانظر : « فى أوقات الفراغ » و « ثورة الأدب » للدكتور محمد حسين هيكل .

(٢) تزعمت صحيفة « السياسة الأسبوعية » كذلك هذا الاتجاه الذى تبناه الدكتور محمد حسين هيكل أيضاً فترة من حياته ، قبل أن يتحول إلى الاتجاه الإسلامى . (انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٣٥ وما بعدها .

(٣) كتب فى ذلك كثيرون مثل طه حسين ، ومحمود عزمى وهيكل . (انظر : أعداد السياسة الأسبوعية منذ سنة ١٩٢٦) .

(٤) كتب فى ذلك طه حسين ، وبسط فكرته عن هذا الموضوع فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » .

(٥) لقد كتب فى أول عهده عن « جان جاك رسو » حيث أخرج عنه كتاباً فى جزأين ، الأول سنة ١٩٢١ ، والثانى سنة ١٩٢٣ ، كما كتب عن آخرين من قادة الفكر الغربى مثل : « أناتول فرانس » ، « وبيرلوتى » اللذين كتب عنهما فى كتابه « فى أوقات الفراغ » الذى ظهر سنة ١٩٢٥ .

محمد[١]» ، ويهيم فى « منزل الوحى [٢] » . كما بدأ الدكتور طه حسين يحوم « على هامش السيرة[٣] » وإن بقى سنوات بعد ذلك أكثر من صاحبه افتتاناً بالغرب وإيماناً به[٤] . ثم تبعهما — بعد سنوات — الأستاذ عباس العقاد ، فشرع يجلو العبقريات الإسلامية ، ويتغنى بالحضارة العربية ، ويزداد إيماناً بتلك الحضارة وأعلامها على مر السنين[٥] .

أما الاتجاه المحافظ الذى كان له السبق فى المجال الفكرى خلال الفترة السابقة ، فقد أصبح فى المحل الثانى ، وراحت فكرته السياسية تتطور رويداً رويداً لتحل فكرة الجامعة العربية محل فكرة الجامعة الإسلامية[٦] كما راح يقاوم بعنف دعوات أصحاب الاتجاه الأول ، ويخوض معهم صراعاً فكرياً[٧] ، تؤججه السياسة والحزبية والصحافة فى كثير من الأحايين[٨] . لكنه استطاع آخر الأمر ، أن يحد من غلواء أصحاب الاتجاه الغربى ، بل

---

(١) بدأ يكتب عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم مقالات فى : « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ١٩٣٢ ، وأخرج كتابه حياة محمد سنة ١٩٣٥ .

(٢) أظهر هذا الكتاب سنة ١٩٣٦ بعد أن زار الأراضى المقدسة .

(٣) بدأ طه حسين ينشر هذا الكتاب مقالات فى « الرسالة » سنة ١٩٣٣ ، ثم أخرجه كتاباً بعد ذلك .

(٤) تمثل فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » الذى صدر سنة ١٩٣٨ .

(٥) بدأ العقاد يكتب « العبقريات » والتراجم والدراسات الإسلامية منذ سنة ١٩٤٢ حين أصدر « عبقرية محمد » .

(٦) انظر : فى تطور فكرة الجامعة العربية : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ٨٨ وما بعدها .

(٧) اقرأ صورة من هذا الصراع فى كتاب : « المعركة بين القديم والجديد » لمصطفى صادق الرافعى .

(٨) مما يصور ذلك مثلا أن ردود الرافعى على طه حسين حول « الشعر الجاهلى » نشرت فى كوكب الشرق ، لسان حال الوفد ، نظراً لدفاع « السياسة » عن طه حسين وهى لسان حال الأحرار .

استطاع أن يكسب نفراً من قادتهم ، لا فى جانب المحافظة والاتجاه إلى الماضى والإيمان بالجامعة الإسلامية ، بل فى جانب الاعتدال والإنصاف ، والإيمان بروائع التراث العربى وأمجاد الماضى الإسلامى ، حتى كفروا أخيراً بما دعوا إليه أولا من محلية ضيقة ، وفرعونية منصرمة ، وفرنجة تابعة[١] .

وإذا كان هيكل وطه حسين والعقاد يمثلون الاتجاه الغربى ، فى حدته أولا ثم فى اعتداله أخيراً ، فإن الرافعى وعزام والزيات[٢] يمثلون الاتجاه المحافظ ،

---

(١) لقد عبر الدكتور محمد حسين هيكل عن العودة إلى الاعتدال والإنصاف ، فى مقدمة كتابه « فى منزل الوحى » .

(٢) المراد مصطفى صادق الرافعى ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد حسن الزيات .

أما الرافعى ، فقد ولد فى بهتيم من قرى القليوبية سنة ١٨٨٠ ، ونشأ بطنطا حيث كان يعمل والده ، وتنقل معه فى دمنهور والمنصورة ، فتعلم بمدرسة دمنهور الابتدائية ، والمنصورة الابتدائية ، التى نال منها شهادته ، ثم أصيب بالصمم فى تلك المرحلة وقعدت به تلك العاهة عن مواصلة الدراسة الرسمية ، فتفرغ للدراسة الحرة والتثقيف الذاتى . وعمل كاتباً بمحكمة طلخا الشرعية سنة ١٨٩٩ ، ثم نقل إلى إيتاى البارود ، فطنطا حيث ظل كاتباً بمحكمتها إلى آخر حياته ، ولم يتجاوز الدرجة السادسة ، ثم توفى سنة ١٩٣٧ ، ودفن بطنطا . (اقرأ عنه فى « حياة الرافعى » لسعيد العريان) .

وأما عزام فقد ولد فى بلدة الشوبك بالجيزة فى أول أغسطس سنة ١٨٩٥ ، وتعلم بالأزهر والقضاء الشرعى ، واشتغل مدرساً فى كليات الشريعة واللغة العربية والآداب . وكان قد أوفد إماماً فى سفارة مصر بلندن ، فاستغل وجوده فى إنجلترا فى تعلم الإنجليزية وإعداد رسالته لنيل الدكتوراه ، وكان موضوع رسالته « الشاهنامة » . وله رحلات كثيرة إلى تركيا والحجاز والعراق بالشرق ، وإلى لندن وبروكسل فى الغرب . وقد عمل سفيراً لمصر بالمملكة السعودية . وتوفى سنة ١٩٥٨ ، (اقرأ عنه فى : النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٧٢٥ وما بعدها) .

وأما الزيات ، فقد ولد فى قرية كفر دميرة القديمة مركز طلخا سنة ١٨٨٥ ، وتلقى علومه فى الأزهر عشر سنين ، ثم انتقل إلى الجامعة القديمة ، ثم علم فى الفرير ، حيث تعلم الفرنسية ، ثم دخل مدرسة الحقوق الفرنسية ، وأدى امتحانها فى باريس ، ثم عمل رئيساً لقسم اللغة العربية فى الجامعة الأمريكية فى القاهرة سنة ١٩٢٥ ، ثم عين أستاذاً للأدب العربى فى المعلمين العالية ببغداد سنة ١٩٢٩ ، ثم عاد من العراق سنة ١٩٣٢ ، وأصدر الرسالة سنة ١٩٣٣ . ثم عين رئيساً لتحرير مجلة الأزهر ، ثم مجلة الرسالة التى أصدرتها وزارة الثقافة . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٣ ، وظل عضواً بالمجمع اللغوى ، والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، إلى أن توفى سنة ١٩٦٨ (اقرأ عنه فى : النثر العربى ص ٦٥٥ وما بعدها) .

فى صراعه من أجل الفكرة الإسلامية والتراث العربى ، وفى انتصاره بعد ذلك فى ترويض المندفعين وحملهم على كثير من الاعتدال .

وهكذا أصبح التيار الفكرى الرئيسى هو التيار العربى المعتدل ، المؤمن بالفكر الغربى واتخاذه مثلا أعلى مع الالتفات إلى مواطن الإشراق فى الماضى العربى والإسلامى ، ومحاولة الإفادة من تلك المواطن ما أمكن . ووراء هذا التيار يأتى تيار أقل قوة منه ، وهو التيار المحافظ المؤمن بالفكر العربى الإسلامى ، واتخاذه فلسفة ومذهباً بل حِمىً يذاد عنه ويحارب من أجله ، هذا مع التسليم ببعض جوانب الخير فى الحضارة الغربية ومحاولة الانتفاع بها ولكن بحذر .

ووراء هذين التيارين وجد تيار ثالث كان فى تلك الفترة أضعف من التيارين السابقين ، ولكنه كان ذا أثر فى الحياة الفكرية لا يخفى . هذا التيار ، هو التيار الغربى المتطرف ، الذى كان يؤمن بالغرب وماديته إيماناً مطلقاً ، ولا يرى فى الشرق وروحانيته شيئاً يستحق أن يؤخذ به ، وقد تحمس هذا الاتجاه المتطرف لكل الدعوات التى دعا إليها الاتجاه الغربى ، وزاد عليها تطرفاً وصل أحياناً إلى حد الهدم . ومن ذلك الدعوة إلى إحلال اللغة العامية محل اللغة الفصحى . وكان يمثل هذا الاتجاه سلامه موسى [١] . وإذا جاز أن نطلق على الاتجاه الأول الاتجاه الحضارى ، وعلى الثانى الاتجاه الروحى ، أمكن أن نطلق على الاتجاه الثالث الاتجاه المادى . فقد كان التفكير المادى بخاصة أساس الاتجاه الأخير [٢] .

---

(١) اقرأ مثالا من كتابات سلامه موسى حول إحلال العامية محل الفصحى فى : مجلة الهلال عدد يولية سنة ١٩٢٦ . واقرأ بعض آرائه فى العربية والعرب فى كتابه : « البلاغة العصرية » وكتابه « اليوم والغد » ، واقرأ تفصيل تاريخ الدعوة إلى العامية وما لها من أصول استعمارية فى كتاب الدكتورة نفوسة زكريا « تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها فى مصر » واقرأ عرضاً للموضوع نفسه فى مقال للأستاذ محمود شاكر فى الرسالة العدد ١٠٥ الصادر فى ٧ يناير سنة ١٩٦٥ .

(٢) لقد عنى سلامة موسى بترجمة آراء « ماركس » و « دارون » و « فرويد » ، وكان من المبشرين دائماً بالاتجاهات المادية والمناهضين للاتجاهات الروحية . وقد ولد =

وقد عاشت هذه الاتجاهات الثلاثة فى الحياة الفكرية خلال تلك الفترة ، وأثرت فى أدبها تأثيراً يختلف وضوحاً وخفاء ، أو قوة وضعفاً ، تبعاً لما كان لكل اتجاه من قوة ونفوذ ، أو تبعاً لما كان لكل من ظروف ملائمة وأرض مهيأة . وسوف نرى ذلك كله حين يكون الحديث عن الأدب إن شاء الله ، حيث نرى ابتداء أن أبرز نتاج وأكثره وأهمه كما وكيفا ، هو الذى خلفه زعماء الاتجاه الأول ، من أمثال هيكل وطه حسين والعقاد ، كما أن النتاج الذى يليه هو نتاج زعماء الاتجاه الثانى ، من أمثال الرافعى والزيات وعزام ، وأخيراً يأتى نتاج الاتجاه المادى المتطرف الذى يتزعمه سلامة موسى ، وهذا اللون الأخير برغم فاعليته وتأثيره فى جيل تال ، لا يعد عند البعض نتاجاً أدبياً بقدر ما يعد كتابة إصلاحية وفصولا فكرية ومقالات صحفية .

= سلامة موسى بإحدى قرى الشرقية سنة ١٨٧٧ ، وتعلم فى المراحل الأولى بمصر ، ثم سافر إلى أوربا سنة ١٩٠٨ ، وقضى مدة بين فرنسا وإنجلترا ، ثم عاد إلى مصر سنة ١٩١٣ ، متأثراً أكثر بالثقافة الإنجليزية ، واشتغل بالصحافة ، فكتب فى الهلال والبلاغ وغيرهما ، ثم أنشأ المجلة الجديدة سنة ١٩٢٩ .

وكان أول من ترجم التفسير المادى للتاريخ لماركس إلى العربية . وتوفى سنة ١٩٥٨ . اقرأ عنه فى : النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٣٦٤ وما بعدها ، واقرأ عن تزعمه للجناح الغربى المتطرف كلام « جيب » فى كتابه : Studies on the Civilization of Islam, PP. 284-585

الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى

لقد عكس أدب تلك الفترة طابعها العام ، ومثل بخاصة أهم معالمها النفسية[1] والثقافية والفكرية . فهو أولا قد سجل الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وهو ثانياً قد صور الإحساس بالحرية الفردية ، وهو ثالثاً قد جسم روح الثورة المتطلعة إلى التغيير ، وهو رابعاً قد مثل — فى بعض جوانبه — هذا التطرف فى الشعور بالحرية والاستقلال والثورة عند البعض ، مما وصل إلى حد الذاتية المنعزلة أو الفردية المتقوقعة أحياناً ، وبلغ درجة التمرد أو الهدم فى بعض الأحايين . . والأدب آخر الأمر قد صور هذا الصراع الذى سببه اصطدام التيار الفكرى الغربى بالاتجاه الفكرى العربى الإسلامى[2] ، هذا الصراع الذى تعددت ميادينه ، واشتعل أواره ، حتى خرج كثيراً عن الموضوعية وتقاليد المعارك الأدبية المهذبة[3] .

فقد كان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، والتشبع بروح الثورة ، طابع أدب أصحاب التيار الفكرى الغربى ، ولم يكن من الممكن أن يتركهم أصحاب الاتجاه المحافظ يروجون لدعواتهم ويدعون لآرائهم ، التى يعتبر كثير منها فى نظر المحافظين خطراً على الروح الإسلامى والفكرى العربى . ومن هنا قاوموهم وتتبعوا بالرد كثيراً من نتاجهم . وخاض الطرفان كثيراً من المعارك الحامية ، التى كان مصدرها الاختلاف الفكرى بين الجانبين . وليس من شك فى أن الصراع الحزبى قد لعب دوراً كبيراً فى إذكاء نار هذا الصراع الأدبى ، وليس من شك أيضاً فى أن الصحافة قد

---

(١) اقرأ تلك المعالم فى المقال الثانى من هذا الفصل (بين نشوة النصر ومرارة النكسة) .

(٢) اقرأ عن هذين التيارين فى المقال الرابع من هذا الفصل (غلبة التيار الفكرى الغربى) .

(٣) اقرأ نماذج من ذلك فى كتاب « على السفود » لمصطفى صادق الرافعى و « المعركة بين القديم والجديد » للمؤلف نفسه .

أشعلت هذا الصراع ، وأن كثيراً من حدة المعارك الأدبية التى دارت فى تلك الفترة ، كان وراءه محركات سياسية حزبية[١] ، ودوافع صحفية نفعية ، تهم أصحاب الصحف وتغريهم بإلقاء الوقود فى اللهب ؛ حتى تجاوزت المعارك ميدانها بين الاتجاهين المختلفين وانتقلت إلى أصحاب الاتجاه الفكرى الغربى أنفسهم . وذلك لانقسامهم بدورهم إلى كتاب وفد وكتاب أحرار[٢] .

وهكذا صور أدب تلك الفترة — إلى جانب روح التحرر والثورة — ما كان من صراع انتقل من الحياة السياسة إلى الحياة الفكرية ، ثم إلى الحياة الأدبية . وهكذا أيضاً كان التحرر والصراع يمثلان أهم جوانب الأدب فى تلك الفترة ، بحيث يمكن إدراج أهم ألوان النشاط الأدبى تحت هذين المعلمين .

ويمكن فى هذا المجال أن نضرب المثل ببعض الاتجاهات والأعمال الأدبية البارزة التى ظهرت فى تلك الفترة :

لقد ظهرت دعوة إلى وجوب خلق أدب قومى يستلهم الواقع المصرى ، ولا يستلهم التراث العربى ، وتبنّى هذه الدعوة طائفة من كتاب « السياسة الأسبوعية[٣] » ، وكان على رأس هؤلاء الكتاب الدكتور محمد حسين هيكل ،

---

(١) يمكن أن نأخذ مثالا لهذه الظاهرة ما كان من دفاع « السياسة » — صحيفة الأحرار — عن كتاب الشعر الجاهلى ، لطه حسين ، ثم نقد « كوكب الشرق » و « البلاغ » — صحيفتى الوفد — لهذا الكتاب . فقد نشر الغمراوى نقده ، لكتاب طه حسين فى البلاغ ، كما نشر الرافعى نقده فى « كوكب الشرق » .

(٢) يمكن أن نأخذ مثالا لذلك ما كان من حديث طه حسين عن وجود الوحدة فى القصيدة العربية القديمة ، واستشهاده بقصيدة لبيد التى مطلعها « عفت الديار » ؛ فليس ذلك إلا رداً على العقاد الذى كان ينفى تحقق الوحدة فى الشعر التقليدى ويطالب بتحققها فى الشعر الحديث .

(نشر طه حسين رأيه ذاك فى حديث الأربعاء ج ١ ص ٣٠ وما بعدها) .

كذلك يمكن أن نأخذ مثلا لذلك ما كان من نقد طه حسين للعقاد والمازنى وأخذه عليهما الاهتمام بالشاعر أكثر من شعره ، على حين يتخذ هو الشاعر وسيلة لفهم الشعر .

(نشر طه حسين رأيه ذاك فى « من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٨) .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها .

الذى تحمس لتلك القضية فى كتابه « فى أوقات الفراغ » ثم عاد إليها بعد ذلك فى كتابه « ثورة الأدب ». فإذا تأملنا تلك الدعوة ، وجدناها تمثيلا للإحساس باستقلال الشخصية المصرية . وقد تطرفت تلك الدعوة حيناً فوصلت إلى الدعوة إلى الفرعونية ، والمناداة باستلهام الأدب للماضى المصرى القديم ، باعتبار أن الروح المصرى الحديث ليس إلا امتداداً للروح الفرعونى ، برغم تتابع العصور وتوالى الديانات وتمازج الأجناس . . وقد تبنى تلك الدعوة كذلك بعض كتاب « السياسة » وتحمس لها بصفة خاصة الدكتور محمد حسين هيكل[١] . وكان وراءها أيضاً هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية .

بل إن هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وعدم ارتباطها بالماضى العربى والتراث الإسلامى ، قد جمح بالبعض فدعا إلى اصطناع اللغة العامية المصرية ، وإحلالها فى المجال الفكرى والأدبى محل العربية الفصحى . وقد ردد تلك الدعوة طائفة من المتطرفين ، من أشهرهم سلامة موسى ، وقد سبقه إلى تلك الدعوة بعض العلماء والخبراء الغربيين ، الذين لا ترتفع دعوتهم عن مستوى الشبهات[٢] .

وواضح أن الإحساس بالحرية الفردية والتشبع بروح الثورة كانا يرفدان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، عند كل أصحاب هذه الدعوات من كتاب تلك الفترة .

---

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٣٦ وما بعدها .

(٢) عرض سلامه موسى لتلك الدعوة سنة ١٩٢٦ فيما نشره بمجلة « الهلال » عدد يولية من ذلك العام . كذلك عرض لها فى كتابات أخرى بعد ذلك وبخاصة فى كتاب « البلاغة العصرية » ، كما أزرى على اللغة العربية والعرب فى كتاب « اليوم والغد » .

وكان قد سبقه إلى ذلك طائفة من الكتاب وخبراء الاستعمار الأجانب منذ سنوات التمهيد للاحتلال سنة ١٨٨٠ .

(اقرأ تفصيل ذلك كله فى : « تاريخ الدعوة إلى العامية » للدكتورة نفوسة زكريا ، واقرأ عرضاً للموضوع نفسه فى مقال للأستاذ محمود شاكر بمجلة الرسالة العدد ١٠٥ الصادر فى يناير سنة ١٩٦٥) .

كذلك ظهرت دعوة إلى عدم إجلال التراث العربى ، أو التسليم بكل ما جاء منه ، ووجوب إخضاعه للمنهج العلمى وإن شوهه ذلك المنهج . وقد تمثلت تلك الدعوة فى عملين أدبيين للدكتور طه حسين ، هما « حديث الأربعاء » و « الشعر الجاهلى » . أما « حديث الأربعاء » ، فقد نشره المؤلف أولا على هيئه مقالات ظهر معظمها فى السياسة ما بين سنتى ١٩٢٢ و ١٩٢٤ ثم ظهر كتاباً سنة ١٩٢٥ . وقد تناول طه حسين فى هذا الكتاب — ضمن ماتناول — طائفة من الشعراء أصحاب الاتجاه المحدث ، من أمثال أبى نواس ومن سلك مسلكه ، وبين كيف أن هؤلاء الشعراء يصورون عصرهم العباسى ، عصر لهو ومجون وشك وزندقة ، ووجه الأنظار إلى وجوب الاعتماد فى صور أمثال تلك العصور العربية ، لا على ما جاء فى كتب التاريخ وأخبار الخلفاء فحسب ، بل على ما ورد فى دواوين الشعر وكتب الأدب ، وأخبار الشعراء والأدباء كذلك ؛ حتى ولو أدى ذلك إلى تجريد عصر مما خلع عليه من جلال ، أو حرمان خليفة مما وهبه التاريخ من تقدير (١) .

أما كتاب « فى الشعر الجاهلى » فقد ظهر سنة ١٩٢٦ ، بعد أن ألقى الدكتور طه حسين مادته محاضرات على طلبة كلية الآداب فى السنة السابقة . وهذا الكتاب يشك فى نسبة معظم الشعر الجاهلى إلى الشعراء الجاهليين ، ويرى أنه من صنع شعراء إسلاميين ، وضعوه بعد العصر الجاهلى لأغراض مختلفة . منها السياسى والقبلى والدينى ، ثم نسبوه إلى الجاهليين . وهذا يخالف ما عليه التقاليد العربية من أن هذا الشعر من صنع شعراء جاهليين معينين ، قالوه فى الجاهلية ، ورواه عنهم الرواة ، وحفظ عن طريق الرواية التى حفظ بها التراث العربى الجاهلى كله ، حتى دُوِّن فى عصر التدوين .

وإذا تأملنا تلك النظرة التى نظر بها الدكتور طه حسين إلى التاريخ العربى أولا ، وإلى الشعر الجاهلى ثانياً ، وجدنا أن وراءها شعوراً باستقلال الشخصية المصرية ، يحمل على عدم الارتباط بالتاريخ والتراث العربيين ، ارتباطاً يحمل

---

(١) انظر : حديث الأربعاء لطه حسين ج ٢ .

على إجلالهما أو التسليم بما اشتملا عليه أو استقر حولهما من قضايا .

وليس يخفى ما وراء نظرة الدكتور طه حسين كذلك من إحساس قوى بالحرية الفردية وتشبع هائل بالروح الثورية ، مما جعله يخرج على الناس بهذه الآراء التى زلزلت أفكارهم وأثارت مشاعرهم ، وجرت عليه كثيراً من الخصومات والخصوم ، حتى تجاوز الأمر الوسط العلمى والأدبى ، وعرضت القضية فى البرلمان ، وأوشكت أن تطوح بالمؤلف خارج الجامعة ، لولا أن هدد رئيس الوزارة حينذاك بالاستقالة ، فسكنت العاصفة إلى حين ، واكتفى بمصادرة الكتاب ، الذى أدخل عليه صاحبه بعض التعديلات التى لم تمس فكرته الأساسية ، ونشره بعد ذلك باسم « فى الأدب الجاهلى »[1] .

كذلك ظهر كتاب « الديوان » للعقاد والمازنى فى جزأين ، ظهر أولهما سنة ١٩٢٠ وثانيهما سنة ١٩٢١ ، وقد نادى فيه المؤلفان بأسس جديدة للأدب ونقده ، كما ناديا أساساً بعدم محاكاة القدماء ، وبالأصالة ، وبرفض اتخاذ الأنماط الأدبية القديمة مثلا للأدب المصرى الحديث . وقد ركزا على تحطيم من تمثل فيهم الارتباط بالتراث ومحاكاة الأدب القديم ، وهما شوقى فى الشعر ، والمنفلوطى فى النثر . هذا بالإضافة إلى هجمات أخرى على بعض الشعراء

---

(١) كانت الخلافات الحزبية من محركات هذه الزوبعة ، فقد كانت الأغلبية البرلمانية وفدية حينذاك ، وكان رئيس مجلس النواب هو سعد . ولذا انتقلت القضية إلى مجلس النواب لينال من طه حسين الموالى للأحرار الدستوريين . ولكن رئيس الوزراء حينذاك كان عبد الخالق ثروت وكانت عواطفه مع الأحرار الدستوريين ، وكان طه حسين قد جعل إهداء كتابه إليه ، ومن هنا دافع عنه رئيس الوزراء على حين هاجمه رئيس مجلس النواب ونظراً لتهديد رئيس الوزراء بالاستقالة ، قد انتقلت القضية من مجلس النواب إلى النيابة ، التى صادرت الكتاب . اقرأ تفاصيل هذه القضية فى كتاب « فصول ممتعة » لمحمد سيد كيلانى ، واقرأ عدد الهلال الصادر أول فبراير سنة ١٩٦٦ الخاص بطه حسين ص ١٥ ، ١٥٩ وما بعدها . وانظر : كتاب الاتجاهات الوطنية جـ ٢ ص ٣٨٦ وما بعدها وكتاب : « المعركة بين القديم الجديد » ص ١٥٨ — ١٦٥ . و « حياة الرافعى » لسعيد العريان ص ١٥٤ — ١٦٠ .

والكتاب الآخرين . من أمثال شكرى والرافعى .

وليس يخفى ما وراء هذا العمل من شعور باستقلال الشخصية المصرية وبالحرية الفردية وبروح الثورة جميعاً .

كذلك ظهر اتجاه شعرى يُغنّى ذات الشاعر وأحاسيسه ، ويفيض بعاطفته الذاتية لا بعواطف قومه ، ويهجر أساليب أسلافه إلى إبداعات فنه ، وهو إلى ذلك يهيم بالخيالات المجنحة والمجالات الحالمة ، ويهرب من متاعب الحياة وبرودة الواقع ، إلى أحضان الطبيعة ودفء الحب .

وإذا تأملنا دوافع هذا الاتجاه الشعرى [1] فى تلك الفترة ، وجدنا من أهمها الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية ، والتشبع بروح الثورة ، هذا بالإضافة إلى كثير من الأسى والمرارة واليأس ، وغير ذلك من مشاعر خانقة قد خلفتها خيبة الأمل ، وسببها الشعور بالنكسة ؛ هذا الشعور الذى جرف طائفة من المواطنين ، وتمثل فى مسلك هؤلاء الشعراء المرهفين ، بعد سنوات من بدء تلك الفترة ، حين ظهر العدوان على الحرية والعبث بمكاسب الشعب والتآمر على انتصارات ثورة ١٩١٩ .

وفى مقابل هذه المظاهر التى تصور الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية والتشبع بالروح الثورية ، والتى مثلتها أعمال أدباء ممن يسيرون فى الاتجاه الفكرى الغربى ، وجدت مظاهر عديدة تصور وجهة نظر المحافظين أصحاب الاتجاه الفكرى العربى ، وتصور فى نفس الوقت هذا الصراع الذى نشأ من اصطدام الاتجاهين الفكريين ، والذى يعتبر الجانب الثانى من جانبى صورة الأدب فى تلك الفترة .

فقد ظهرت كتابات ترد على الدعوة إلى أدب قومى أو أدب فرعونى ، كما ظهرت كتابات تدحض الدعوة إلى العامية . وغيرها من الدعوات التى تدور

---

(١) هو الاتجاه الذى يسمى « مدرسة أبوللو » . انظر : تفصيل هذا الاتجاه فى « جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث » لعبد العزيز الدسوقى و « الشعر بعد شوقى » الحلقة الثانية للدكتور محمد مندور . واقرأ ما كتب عنه فى هذا الفصل فى مبحث الشعر تحت عنوان « ٣ — ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى » .

كلها حول فكرة الانفصال عن التراث والماضى العربى الإسلامى . وكانت هذه الكتابات — فى جملتها — بأقلام أصحاب الاتجاه العربى الإسلامى ، من أمثال محمد رشيد رضا وشكيب أرسلان ومصطفى صادق الرافعى (١) .

كذلك كثرت المقالات وتعددت الكتب التى ترد على آراء طه حسين فى كتابيه « حديث الأربعاء » و « فى الشعر الجاهلى » . وقد حظى كتابه « فى الشعر الجاهلى » بصفة خاصة ، بعدة كتب ألفها أصحابها فى الرد عليه . وأهم هذه الكتب : « تحت راية القرآن » للرافعى ، و « نقد كتاب الشعر الجاهلى » لمحمد فريد وجدى ، و « نقض كتاب فى الشعر الجاهلى » للخضر حسين ، و « النقد التحليلى لكتاب فى الأدب الجاهلى » للدكتور محمد الغمراوى .

كذلك قوبل اتجاه « الديوان » فى الأدب والنقد ، باتجاه مضاد ، مثّله كتاب « على السفود » الذى أخرجه مصطفى صادق الرافعى سنة ١٩٣٠ ، بعد أن نشره مقالات فى مجلة العصور ، بين سنتى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ . وقد صور هذا الكتاب بعض آراء المحافظين فى الأدب والنقد ، وجعلها فى مواجهة آراء أصحاب الاتجاه الغربى ، التى مثّل بعضَها « الديوان » . ولكن « على السفود » صور قبل كل شىء حدة الصراع الأدبى وضراوته التى بلغت ذروتها فى ذلك الحين ، فقد هاجم الرافعى فى كتابه العقاد وأدبه هجوماً نأى كثيراً عن الموضوعية ، وبعد عن أسس النقد ، وقرب جداً من السباب الخالص .

ومن الحق أن نقرر أنه منذ سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت الحدة التى شهدتها السنوات الأولى من هذه الفترة تخف ، فلم نعد نرى مظاهر الشعور الحاد باستقلال الشخصية المصرية ، هذا الشعور الذى حمل أحياناً على الدعوة إلى الانفصال عن الماضى العربى والتراث الإسلامى ، ولم نعد نرى مظاهر الإحساس المفرط بالحرية الفردية ، هذا الإحساس الذى دفع أحياناً إلى الجرأة على التراث والسخرية ببعض المقدسات . كذلك لم نعد نرى مظاهر التشبع

---

(١) اقرأ أمثلة لتلك الكتابات فى : « المعركة بين القديم والجديد » للرافعى . وانظر : أيضاً مقال الدكتور على العنانى فى الهلال ، أول نوفمبر سنة ١٩٣٢ .

المبالغ بروح الثورة ، الذى ورط البعض فى التخبط ، ووصل بهم أحياناً إلى الهدم . كذلك لم نعد نرى مظاهر الصراع العنيف ، الذى أذكته الحزبية والصحافة ، ووصل ببعض الأدباء إلى المهاترات والشتائم ومجانبة ما تمليه روح الأدب فى سماحتها ومثاليتها .

فمنذ سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت تهدأ تلك الفورة التى خلفتها ثورة ١٩١٩ ، كما راح يتلاشى هذا الاستخفاف الذى صنعته الحرب العالمية الأولى . كذلك تجلى فشل تجارب القومية الضيقة ، والفرعونية المنبتة ، والعامية العاجزة ، والتغريب المضلل . وانكشف الغرب للمبالغين فى التعلق به ، عن استعمار جشع . وهنا بدأت موجة التحرر تتعقل ، فلا تنفصل عن الماضى العريق انفصالا ، بل تلتفت إليه بين الحين والحين ، لتنتقى أروع ما فيه ، بل لترتبط به شيئاً من الارتباط ، يمد النهضة ببعض القوة ويجعل اليوم المتحفز ، مستنداً إلى أمس ركين[١] .

كذلك بدأ الصراع يتحول إلى جدل فكرى ، وأدب خصب ، بعد أن كان معارك كلامية جارحة ، تتطاير خلالها الشتائم من غير حساب .

وهنا ، ومع هذا التحرر وتعقله ، وتحول الصراع واعتداله ، ظهرت كتابات طه حسين وهيكل عن محمد صلى الله عليه وسلم ، فقد بدأ طه حسين ينشر « على هامش السيرة » فى « مجلة الرسالة » سنة ٣٣ ، ثم أخرجه كتاباً بعد ذلك . وكان هيكل قد بدأ يكتب « حياة محمد » ويذيع ما يكتب فى « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ٣٢ حتى استوى كتابه العظيم الذى أخرجه سنة ٣٥ . بل إنه أتبع ذلك الكتاب بكتابه الإسلامى الثانى « فى منزل الوحى » الذى

---

(١) عبر الدكتور محمد حسين هيكل عن هذا التحول إلى الاعتدال والتبصر ، أوضح تعبير فى مقدمة كتابه : « فى منزل الوحى » ، كما أشار إلى ما كان من حيرة وتخبط قبل ذلك ، فى تعليقه على كتاب « وجهة الإسلام » الذى أخرجه « جيب » . وقد نشر هذا التعليق فى ملحق السياسة الأدبى عدد ١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ . (انظر : لاتجاهات الوطنية : ج ٢ ص ١٤٩ ، ١٥٩) .

أخرجه سنة ١٩٣٦ ، والذى كتبه بعد أن زار الأراضى الحجازية المقدسة ؛ وفى هذا الكتاب الثانى أعلن الدكتور محمد حسين هيكل توبته عن التطرف فى الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، وأكد أن المذهب الذى اهتدى إليه أخيراً بعد تجارب عديدة ، هو وجوب ربط الحضارة المصرية الحديثة بالحضارة العربية القديمة ، ولزوم استلهام الفكر والأدب المعاصرين للفكر والأدب الإسلاميين ؛ لأن التراث الروحى للعروبة والإسلام ، هو أنسب ما يمكن أن تستلهم الروحُ المصرية الـ لم تنفصل قط عن ماضيها فى العروبة والإسلام (١) .

وكانت سنة ١٩٣٣ ، قد شهدت ميلاد « مجلة الرسالة » التى يمثل صاحبُها الاتجاه الفكرى المحافظ ، فى شكله الناضج الواعى المثقف ، الذى تسلح بثقافة الغرب ، ولكن لم يجعلها تغلب فى وجدانه روح العروبة والإسلام . وقد استكتب صاحبُ الرسالة فى مجلته زعماء الاتجاه الفكرى الغربى ، بعد أن خفت حدتهم ؛ فأذاعوا عن طريق الرسالة كتابات تعتبر مرحلة التحول والاعتدال فى حياتهم الأدبية والفكرية كما تعتبر مرحلة التحول والاعتدال فى الأدب المصرى الحديث أيضاً (٢) .

فمنذ هذا الوقت لم نجد دعوات أدبية مندفعة كالتى عرفت أيام «السياسة» ، كما لم نجد خصومات كالتى شهدناها أيام « السفود » . وقد كانت معاركُ أدبيةٌ تحتدم بين الحين والحين ؛ وعلى صفحات « الرسالة » بالذات ، كالمعارك التى كان يخوضها الدكتور زكى مبارك كثيراً ، ولكن تلك المعارك على حدتها كانت أقرب إلى الموضوعية ، وأدنى إلى روح المنطق ، وأبعد ما تكون عن السباب والتجريح الذى عرف فى المعارك القديمة .

هذا ، وقد كان من أهم نتائج التحرر والصراع ، اللذين مثلا جانبى الأدب فى تلك الفترة ، اتضاح الأساليب الأدبية وتميزها تميز شخصيات

---

(١) انظر : فى منزل الوحى للدكتور هيكل (المقدمة) .

(٢) حسبنا أن نعرف أن طه حسين كتب أول ما كتب فى الرسالة « على هامش السيرة » بعد أن كتب سنة ١٩٢٦ « فى الشعر الجاهلى » الذى تضمن ما أخذ عليه مما يمس العقيدة . كنظرته إلى قصة إبراهيم وإسماعيل وعدم الاعتراف بها علمياً ولوجاء بها التوراة والإنجيل .

الأدباء ؛ فنتيجة للشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية ، قد حاول كل أن يؤكد ذاته ويميز أسلوبه ويذيع طريقته ، وقد ساعد الصراع على تحقيق تلك الغاية ، بدفعه لكل كاتب أن يكون المتفوق والمميز والمفضل . وهكذا تكاملت فى هذه الفترة — ولأول مرة — أساليب طه حسين والعقاد والزيات والرافعى ، وغيرهم من أعلام الكتاب [١] .

وأخيراً كان من أهم نتائج الشعور باستقلال الشخصية وبالحرية الفردية ، ظهور فن التراجم الذاتية ، تلك التى يؤرخ فيها الأديب لحياته ويكتب عن نفسه ، على نحو ما فعل طه حسين فى « الأيام » التى بدأ ينشرها مقالات فى مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ثم أخرجها فى كتاب بعد ذلك [٢] .

وهكذا يمكن أن يقال : إن الطريق الشائك الذى سلكه أدب تلك الفترة ، والذى تردد فيه بين الثورية والمحافظة ، قد وصل به آخر الأمر إلى معالم محددة ، وأول هذه المعالم ، أن الأدب قد غلب عليه الاتجاه التجديدى ، الذى تزعمه أصحاب التيار الفكرى الغربى ، وأصبح الاتجاه المحافظ فى هذه الفترة فى المحل الثانى ، بعد أن كانت له الغلبة فى الفترة السابقة . كذلك صار مؤيدو هذا الاتجاه المحافظ يبذلون أقصى الجهد لمساندة فريقهم والاحتفاظ بوجودهم ، ويحاولون جاهدين أن يطوروا أنفسهم ويعدلوا طريقتهم ، لكن ذلك لم يمنح أدبهم الصدارة ، بعد أن أكد غلبة الاتجاه التجديدى ، أعلام مقتدرون ، مثل هيكل والعقاد وطه حسين .

كذلك كان من أهم المعالم التى انتهت إليها مسيرة الأدب فى تلك الفترة ، استكمال أهم ملامح شخصيته ، واستيفاء بقية فنونه ؛ وسوف نرى تفصيل كل ذلك — إن شاء الله — فيما يلى من فصول .

---

(١) سوف توضح خصائص كل أسلوب حين يكون الحديث عن النثر فى تلك الفترة إن شاء الله فى المقال « ١ — المقالة وتميز الأساليب الفنية » .

(٢) ظهر الجزء الأول من الأيام سنة ١٩٢٧ ، وظهر الجزء الثانى بعد ذلك .

أولا : الشعر

١ — تجمد الاتجاه المحافظ البيانى :

كانت أول ظاهرة تتصل بالشعر فى تلك الفترة ، هى ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البيانى ، الذى نشأ فى فترة الوعى على يد البارودى ، وما زال يقوى حتى سيطر فى فترة النضال على يد شوقى (١) .

ولقد كان من أهم مظاهر هذا الاتجاه فى فترة الصراع — التى يُساق عنها الحديث — أنه من الناحية الموضوعية لم يضف أى كسب جديد إلى المجالات التى كان يعبر عنها من قبل (٢) ، كما أنه من الناحية الفنية لم يصب أى تطور فى أسلوبه الذى عرف به فيما سبق (٣) .

(أ) من الناحية الموضوعية :

أما من الناحية الموضوعية ، فقد ظل هذا الاتجاه يعنى فى المقام الأول بالأمور العامة ، وبخاصة الأمور السياسية والاجتماعية . وإذا كان يلاحظ على تلك الأمور شىء من التغيير ، فهو تغيير فى شكل تلك الأمور لا فى حقيقتها . فكل ما حدث هو نقل الاهتمام من مسألة سياسية إلى أخرى ، أو تركيز الاهتمام حول مجال اجتماعى دون آخر . وقد كان ذلك لما طرأ على الحياة السياسية والاجتماعية من تطورات (٤) .

---

(١) انظر : الفصل الثانى المقال الثانى فى مبحث الشعر وعنوانه (٢ — ظهور الاتجاه المحافظ البيانى) . والفصل الثالث المقال الأول من المقالات الخاصة بالشعر وعنوانه : (١ — سيطرة الاتجاه المحافظ البيانى) .

(٢) انظر : تفصيل هذه المجالات فى الفصل الثالث ، المبحثين ا ، ب من مباحث المقال رقم ١ من المقالات المخصصة للشعر .

(٣) انظر : تفصيل النواحى الفنية لهذا الاتجاه فى الفصل الثالث ، المبحثين جـ ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٤) انظر : فى تلك التطورات الفصل الرابع المقال ١ ، ٢ من المقالات التمهيدية التى قدم بها للحديث عن الأدب .

وهكذا نجد أعلام الاتجاه الشعرى المحافظ ، يشاركون بشعرهم — خلال فترة الصراع — فى القضايا السياسية الداخلية ، أكثر مما يهتمون بالشئون الوطنية الخارجية ، أو بتعبير أدق ، نجدهم يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع الداخلى. ويولون هذا الميدان اهتماماً أكثر من الاهتمام بميدان النضال الوطنى . فقد أصبح الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء شغل الناس الشاغل ، ولما كان من طبيعة هذا الاتجاه المحافظ أن يعبر عما يشغل الناس ، وأن يسهم فى الحياة السياسية كما يعيشها الناس ، نراه فى هذه الفترة يهتم فى المحل الأول بقضايا الدستور ، وأحداث البرلمان ، ومشكلات الأحزاب ، وتقويم الزعماء ، وما إلى ذلك . كل هذا مع اختلاف فى وجهات النظر بين الشعراء فى بعض المسائل ، فى ذاك الوقت .

فحين تتأهب الأمة لتأليف برلمانها بعد أن "فازت بالدستور المضطهد والاستقلال المقيد ، يتحدث شوقى سنة ١٩٢٢ عن هذا البرلمان المأمول ، ويدعو المواطنين إلى انتخاب الواعين الجديرين بالنيابة ، فيقول :

دارُ النيابة قد صفت أرائكها لا تُجلسوا فوقها الأحجار والخشبا
اليوم يا قوم إذ تبنون مجلسكم تبنون للعقب الأيامَ والحقبا[1]

ويردد الفكرة نفسها فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٤ ، فيقول :

دارُ النيابة هيئت درجاتها فليرق فى الدرج الذوائب والذرا
الصارخون إذا أسيء إلى الحمى والذائدون إذا أغير على الشرى
لا الجاهلون العاجزون ولا الأولى يمشون فى ذهب القيود تبخترا[2]

ثم يقول سنة ١٩٢٥ ، منددآ بإغلاق البرلمان ، مشهراً بالعدوان عليه. على أثر الانقلاب الدستورى الأول[3] .

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ٧٣ — ٧٤ .

(٢) الشوقيات جـ ١ ص ١٧٩ .

(٣) وهو الانقلاب الذى تولى الوزارة على أثره زيور.

احتل حصنَ الحق غيرُ جنوده وتكالبت أيدٍ على المفتاحِ
ضجت على أبطاله ثكناته واستوحشت لكماتها النزاح
هُجرتْ أرائكه، وعُطّل عوده وخـــلا من الغادين والرواح
وعلاه نسج العنكبوت فزاده كالغار من شرف وسمت صلاح (١)

إلى أن يقول فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، محيياً عودة البرلمان (٢) ، ممجداً كيانه باعتباره ثمرة لنضال الأمة ، من عهد عرابى إلى عهد مصطفى كامل ، ومن معركة التل الكبير إلى مأساة دنشواى :

بنيان آباء مشوا بسلاحهم وبنين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المدرَّج حائط ومن المشانق والسجون جدار
أبت التقيد بالهوى وتقيدت بالحق أو بالواجب الأحرار
فى مجلس ، لا مال مصر غنيمة فيه ، ولا سلطان مصر صغار (٣)

وحين تفوز الأمة بالدستور المضطهد ، يقول شوقى أيضاً من قصيدة له سنة ١٩٢٤ ، محذراً من اتخاذ هذا الدستور مجالا للهوى الشخصى ، أو مثاراً للنزاع الحزبى :

وتفيأوا الدستور تحت ظلاله كنفاً أهش من الرياض وأنضرا
لا تجعلوه هوى وخلفاً بينكم ومجر دنيا للنفوس ومتجرا (٤)

ثم يعرد إلى الحديث عن الدستور فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ مقسماً به كشىء مقدس ، مصوراً ما بذل فى سبيله من تضحيات ، وما يرتبط به من آمال فيقول :

---

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ١٩٢ .

(٢) هو البرلمان الذى جاء على أثر فوز الوفد بالأغلبية ، وتولى سعد زغلول رياسته ، وعدلى رياسة الحكومة .

(٣) الشوقيات جـ ٢ ص ٢٠٩ .

(٤) الشوقيات جـ ١ ص ١٧٨ .

. . . وبالدستور وهو لنا حياة نرى فيـــه السلامة والفلاحا
أخـــذناه على المهج الغوالى ولم نأخـــذه نيلا واسمّاحا
بنينا فيـــه من دمع رواقاً ومن دم كل نابتة جناحا[1]

ثم يواصل تمجيده فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، مؤكداً أنه هيكل الحرية الذى من شأنه أن يفدى بالضحايا ، وأنه يشاد كما تشاد خنادق المحاربين ، تحت وابل من الرماح :

صَرْحٌ على الوادى المبارك ضاحى متظاهر الأعـــلام والأوضاح
هو هيكل الحرية القانى ، له ما للهياكل من فدى وأضاح
يُبنى كما تبنى الخنادق فى الوغى تحت النبال وصوبها السحاح[2]

إلى أن يجعله فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٧ ، غاية النعم ، التى يهون من أجلها كل حدث ، ويغفر للزمن كل ذنب . وفى ذلك يقول :

إذا سلم الدستور هان الذى مضى وهان من الأحداث ما كان آتيا
ألا كل ذنب لليالى لأجـــله سدلنا عليه صفحنا والتناسيا[3]

وعلى حين نجد شاعراً كشوقى يبتهج بالبرلمان ويمجد الدستور على هذا النحو ، نجد شاعراً آخر كأحمد محرم ، يسخط على الدستور ، ويلعن اليوم الذى فتح فيه البرلمان ؛ وذلك لما رأى من الاتجار الحزبى باسم الدستور ، والتصدع الوطنى بسبب البرلمان ، ولما رأى من استغلال المستعمر لهذه الملهاة لصرف الجهود الوطنية عن نضاله وفى ذلك يقول الشاعر :

سأتبع يوم السبت ما عشتُ لعنة يطير بها عاد من الطير ضابحُ
هو اليوم يوم الشؤم ضج نذيره ومر به طير من النحس بارح
يقولون : نواب ودار نيـــابة وملك ودستور من الحق واضح

---

(١) الشوقيات جـ ٤ ص ٣١ .
(٢) الشوقيات جـ ٢ ص ١٩٠ .
(٣) الشوقيات جـ ٤ ص ١٨٣ .

وساوس أقوام مهاذير ما لهم من الرأى هاد أو من اللب ناصح[١]

وحين يتزعم سعد الحركة الوطنية منذ ثورة سنة ١٩١٩ ويتولى رياسة أول حكومة دستورية كانت من مكاسب تلك الثورة ، نجد شاعراً كحافظ إبراهيم يمجده ، ويدعو إلى مؤازرته والسير على هديه ، فيقول من قصيدة له :

يأيها النشء الكرام تحيـــة كالروض قد خطرت عليه قبول
سيروا على سنن الرئيس وحققوا أمل البلاد ، فكلكم مأمول
أنتم رجال غد وقد أوفى غدٌ فاستقبلوه وحجلوه وطولوا[٢]

لكننا نجد شاعراً آخر كأحمد محرم يدعو عليه ، ويتهمه بتحكيم شهواته ، وبالتسامح مع أعداء البلاد ، وبالاعتداء على المواطنين ، وفى ذلك يقول من إحدى قصائده :

جزى الله سعداً ، إنها شهواته طغت ريحها ، فالشر غاد ورائح
أباح حمى مصر وسودانها معا فأمعن مغتال وأوغـــل طامح
يسامح أعداء البلاد ويعتدى على قومه ، شر الحماة المسامح[٣]

وحين يشتد الخلاف الحزبى سنة ١٩٢٥ ، نرى سخطاً على تلك الأحزاب حتى من أكثر الشعراء تهليلا للدستور والحياة النيابية . فشوقى ينعى على الأحزاب هذا الخلاف فى عدد من القصائد ، ويقول فى إحداها سنة ١٩٢٥ :

إلامَ الخلفُ بينـــكم إلاما وهذى الضجة الكبرى علاما
وفيم يكيد بعضكم لبعض وتبدون العـــداوة والخصاما
ولينا الأمر حزباً بعد حزب فلم نك مصلحين ولا كراما[٤]

---

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ٣٩٦) .

(٢) ديوان حافظ جـ ١ ص ١١٤ .

(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ٣٩٧) .

(٤) الشوقيات جـ ١ ص ٢٧٤ – ٢٧٦ .

كما يقول من قصيدة أخرى فى العام نفسه مقارناً بين اتحاد الأمس أمام الحوادث ، وتفكك اليوم فى مواجهتها :

مشينا أمس نلقاها جميعاً ونحن اليوم نلقاها فرادى
ومن لقى السباع بغير ظفر ولا ناب تمزق أو تفادى[١]

كما ينعى أحمد محرم كذلك على الأحزاب إسلامها البلاد إلى الفوضى ، وإيقاعها بالمواطنين الظلم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

سائل الأحزاب ماذا عندها غير ترجاف ووهم مقلق
وتأمل هل ترى اليوم سوى دولة فوضى وحكم أخرق
فات « نيرون » رجال رزقوا من فنون الظلم ما لم يرزق[٢]

ويقول من قصيدة أخرى فى السنة نفسها ، داعياً الشعب إلى الانفضاض عن الأحزاب ، والانفصال عن الزعماء الحزبيين ، الذين لم يعد لهم هم إلا الكيد والصراع ، وإسقاط الوطن صريعاً شهيداً فى معركتهم الخاسرة :

دع الزعماء إن لهم لدينا يدين بغيره الشعب الرشيدُ
لمن تتألف الأحزاب شتى وما هذى الصواعق والرعود
تداعوا للوغى فهوى صريعاً على أيديهم الوطن الشهيدِ[٣]

كما يندد الكاشف بما منيت به البلاد على يد الأحزاب من فرقة أشعلت بين بنيها ما يشبه الحرب التى لا تنقضى . وفى ذلك يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

تنازع قومى اليوم جنداً وقادة فلم أر إلا سالباً وسليبا
مبادئ أحزاب أرى أم منافعاً توالت صنوفاً بينهم وضروبا
تقضت حروب العالمين ولم أزل أرى بين أبناء البلاد حروبا[٤]

---

(١) الشوقيات جـ ٤ ص ١٦ .
(٢) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .
(٣) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٠٧ .
(٤) انظر : المصدر السابق ص ٢٤٨ .

وحين يكون الائتلاف بين الأحزاب سنة ١٩٢٦ ، ويتهادن الزعماء وتنام الفتنة إلى حين ، يبتهج شوقى بهذا ، بلى يتغنى به ، فيقول من إحدى قصائده فى هذا الوقت :

التامت الأحزاب بعد تصدع ... وتضافت الأقلام بعد تلاحِ
سُحبت على الأحقاد أذيال الهوى ... ومشى على الضغن الوداد الماحى
وجرت أحاديث العتاب كأنها ... سمر على الأوتار والأقداح
ترمى بطرفك فى المجامع لا ترى ... غير التعانق واشتباك الراح[١]

وحين يستبد بعض الحكام فى عهود الانقلابات الدستورية ، نرى بعض الشعراء المحافظين يصبون بشعرهم اللعنات على الاستبداد والمستبدين . وبرغم أن معظم شعر هؤلاء الشعراء فى هذا الميدان قد ضاع أو نسى لما لم يتح له من نشر أو تسجيل ، فإن قليلا منه قد استطاع أن ينجو من وادى النسيان ، ويصل إلينا مسجلا ما كان من مقاومة لهؤلاء الحكام المستبدين . ومن هذا الشعر القليل الذى نجا من الضياع ، قول حافظ من قصيدة له فى صدقى سنة ١٩٣٢ :

ودعا عليك الله فى محرابه ... الشيخ والقسيس والحاخام
لا همَّ أحى ضميره ليذوقها ... غصصا وتنسف نفسه الآلام[٢]

وكما نجد أعلام الاتجاه المحافظ البيانى يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع السياسى ، ويولونه اهتماماً أكثر من اهتمامهم بميدان النضال الوطنى ، نجدهم كذلك يعبرون عما طرأ على الفكر المصرى حينذاك من تطورات « أيديلوجية » وما أصاب النظرة السياسية من تغيرات[٣] .

فحينَ تَغلبُ فكرةُ الوطنية المحلية فكرةَ الجامعة الإسلامية — فى هذه الفترة — نجد أعلام الاتجاه المحافظ يعبرون عن هذا الشعور الوطنى ، حتى ليتطرف بعضهم فيقدس الوطن تقديساً . وهذا شوقى يقول للشباب سنة ١٩٢٤ :

---

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ١٩١ .
(٢) ديوان حافظ جـ ٢ ص ١٠٥ .
(٣) انظر : فى ذلك : الفصل الرابع ، المقال (٤ — غلبة التيار الفكرى الغربى) .

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم أن تجعلوه كوجهه معبودا
ولوا إليه فى الدروس وجوهكم وإذا فرغتم فاعبدوه هجودا[١]

وحين تغذو فكرة الفرعونية الشعور الوطنى ، وتساندها الكشوف الأثرية ، وبخاصة كشف مقبرة توت عنخ آمون ؛ نجد الشعر المحافظ يغنى الأمجاد الفرعونية ، عاكساً هذا الحماس الملتهب لفكرة الوطنية ، التى أصبحت تتكئ على ماض مشرف عريق . ومن هنا نجد لشوقى عدداً غير قليل من القصائد فى الآثار المصرية ، من بينها أربع قصائد فى توت عنخ آمون ، وما حوت مقبرته من عجائب ، وما أوحى به تاريخه من أمجاد ، وما ألهمت قصة آثاره من عظات[٢] . ومن ذلك قوله فى إحدى تلك القصائد مفاخراً بالفراعين :

مشت ممارهم فى الأرض « روما » ومن أنوارهم قبست أثينا
ملوك الدهر بالوادى أقاموا على وادى الملوك محجبينا
تعالى الله كان السحر فيهم أليسو للحجارة منطقينا[٣]

كذلك نجد لحافظ قصيدته المشهورة « مصر تتحدث عن نفسها » ، تلك القصيدة التى نراه فيها يمجد الفراعنة تمجيداً نحس معه تفضيلهم على العرب ، بل نكاد نشم منه اعتبار العرب غرباء عن مصر كاليونان . وفى تلك القصيدة يقول حافظ على لسان مصر ، تحت هذا الحماس الذى كانت تزيده فكرة الفرعونية وتؤججه الكشوف الأثرية الباهرة :

إن مجدى فى الأوليات عريق من له مثل أولياتى ومجدى
أنا أم التشريع ، قد أخذ الرو مان عنى الأصول فى كل حد
وشدا « بنتئور » فوق ربوعى قبل عهد اليونان أو عهد نجد[٤]

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ١٢٧ .
(٢) الأولى فى الشوقيات جـ ١ ص ٧٩ وما بعدها ، والثانية فى نفس المصدر ص ٣٣٤ وما بعدها ، والثالثة فى الجزء الثانى ص ١١٦ ، والرابعة فى نفس المصدر ص ١٩٧ وما بعدها .
(٣) الشوقيات جـ ١ ص ٣٥ .
(٤) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٩١ .

وزعماء الاتجاه المحافظ برغم أنهم عنوا كثيراً بالصراع السياسى ، واهتموا بالحديث عن الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء ، وبرغم أنهم صوروا التحول « الأيديلوجى » ، وسجلوا الحماس البالغ للوطنية المحلية ، وما تؤججه من فكرة فرعونية — برغم ذلك كله ، لم ينسوا قضية الإنجليز ووجوب جلائهم ، كما لم يحولوا أنظارهم عن إخوانهم العرب والمسلمين ووجوب الانتصار لهم . أو بتعبير أكثر إيجازاً : لم يصرفهم الاشتغال بالصراع الداخلى ، عن النضال فى المجال الخارجى ، وإن كانوا قد جعلوا من الميدان الأول أهم الميدانين ، بل اتخذوا من الميدان الثانى طريقاً لخدمة الميدان الأول فى كثير من الأحايين.

فنحن أولا نرى زعماء الاتجاه المحافظ ينددون فى مناسبات عديدة بالإنجليز ، ويشككون فى نواياهم ، ويحذرون الزعماء من حيلهم ، ويتوجسون مما يبدو من خير على أيديهم ويطالبون بالجلاء للخلاص منهم . ونحن ثانياً نرى هؤلاء الشعراء قد تعلقت أنظارهم بالأقطار الإسلامية ، والبلاد العربية ، وسجلوا أهم أحداثها ، وغنوا أفراحها وبكوا مآسيها ، ولم تخلعهم فكرة الوطنية المحلية وما تؤججها من فرعونية ، من الارتباط شعورياً بأبناء دينهم المسلمين وأبناء لغتهم العرب . وظلوا إلى تحركهم فى دائرة الوطنية بعمق ، يتحركون فى دوائر العروبة والإسلام والشرق ، دون تمييز دقيق بين هذه الدوائر فى كثير من الأحايين .

ونتيجة لعدم نسيان مشكلة الإنجليز وقضية الجلاء — برغم الاهتمام الزائد بالصراع السياسى — وجدنا شاعراً كشوقى ، يقول فى قصيدة له سنة ١٩٢٢ متحدثاً عن مصر وخديعة الإنجليز لها بتصريح ٢٨ فبراير ، وعن وجوب مواصلة النضال ضد المحتلين حتى يتحقق الاستقلال الحق :

ربحتْ من التصريح أن قيودها ... قد صرن من ذهب وكن حديدا
يا فتية النيل السعيد خذو المدى ... واستأنفوا نفس الجهاد مديدا[1]

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ١٢٧ .

ووجدنا الشاعر نفسه يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ ، أثناء انعقاد مؤتمر لوزان ، متحدثاً عن غطرسة الإنجليز وتجاهلهم لحق مصر ، نظراً لكونها لا تستند إلى قوة تنتزع بها هذا الحق :

أتعلم أنهم صلفوا وتاهوا وصدوا الباب عنا موصدينا
ولو كنا نجر هناك سيفاً وجدنا عندهم عطفاً ولينا[١]

كذلك وجدنا شاعراً كحافظ إبراهيم يشكك فى تصريح ٢٨ فبراير ، ويدعو إلى الحذر والنضال ، فيقول عن الإنجليز والتصريح :

قد حارت الأفهام فى أمرهم إن لحّوا بالقصد أو صرحوا
إنى أرى قيدا فلا تسلموا أيديكم ، فالقيد لا يسجح
حتّام يمضى أمرنا غيرُنا وذاك بالأحرار لا يملح[٢]

ثم وجدنا الشاعر نفسه يحذر سعداً من الإنجليز وأحابيلهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٤ :

لا تقرب « التاميز » واحذر ماءه مهما بدا لك أنه معسول
الكيد ممزوج بأصفى مائه والختل فيه مذوب مصقول
كم وارد يا سعد قبلك ماءه قد عاد منه والفؤاد غليل[٣]

كذلك وجدنا الكاشف يشكك فى الاستقلال المقيد الذى خدع به الإنجليز تطلع المصريين ، ويندد بحيل المستعمرين وأحابيلهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ فيما سمى حينذاك « عيد الاستقلال » :

يا عيد الاستقلال أنـــت له خيال أم حقيقهْ
للعتق أم للرق ما خطوه فى تلك الوثيقهْ
إن أطلقوا أمس البلا دَ ، فنهم ليست طليقهْ
وحديقة أضحت ولـــكن للغريب جَنَتى الحديقهْ[٤]

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ٣٤٠ .
(٢) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٩٥ – ٩٦ .
(٣) ديوان حافظ جـ ١ ص ١١١ .
(٤) شعراء الوطنية للرافعى ص ٢٤٥ .

وإلى جانب هذا كله ، وجدنا الحديث عن الجلاء يتردد فى أشعار زعماء الاتجاه المحافظ ؛ فشوقى يقول فى قصيدة له سنة ١٩٢٤ متحدثاً عن طائفة من الوطنيين بعد الإفراج عنهم مما سمى حينذاك بالمؤامرة الكبرى :

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة ... لم يطلبوا أجر الجهاد زهيدا
والله ما دون الجلاء ويومه ... يوماً تسميه الكنانة عيدا
وَجَدَ السجين يداً تحطم قيده ... من ذا يحطم للبلاد قيودا[1]

ويقول فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٥ بمناسبة ذكرى مصطفى كامل :

بك الوطنية اعتدلت وكانت ... حديثاً من خرافة أو مناما
بنيتَ قضيةَ الأوطانِ منها ... وصيرت الجلاء لها دعاما[2]

كما وجدنا مجابهة الإنجليز وتحديهم من الأمور التى تتردد كذلك فى شعر هؤلاء الشعراء . فمحرم يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ فى استقبال اللورد « چورج لويد » :

عميدَ الغاصبين نزلتَ أرضاً ... يبيد الغاصبون ولا تبيدُ
يذود الواحد القهارُ عنها ... إذا قهرت جنودك من يذود
أتذكر إذ لقومك ما أرادوا ... وإذ « لكرومرَ » البطش الشديد
تطوف جنوده فتصيد منا ... ومن سرب الحمائم ماتصيد[3]

وكذلك يقول حافظ سنة ١٩٣٢ مخاطباً دار المندوب السامى ، ومنددا بما سموه سياسة الحياد ، ليتخلصوا من تبعة ما كان يتورط فيه صدقى من استبداد وتنكيل بالمواطنين :

قصر الدبارة قـد نقضـ ... ـت العهد نقض الغاصب
أخفيت ما أضمـرته ... وأبنت ود الصـاحب

---

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٢٧ .
(٢) الشوقيات ج ١ ص ١٧٧ – ١٧٨ .
(٣) شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٠٧ .

الحـــرب أروح للنفو س من الحياد الكاذب (١)

ويقول فى نفس السنة مخاطباً « السير برسى لورين » المندوب السامى وقتئذ :

ألم تخبر بنى التاميز عنا وقد بعثوك مندوباً أمينا
بأنا قد لمسنا الغدر لمسا وأصبح ظننا فيكم يقينا
كشفنا عن نوايا كم فلستم وقد برح الخفاء محايدينا
سنجمع أمرنا فترون منا لدى الجُلّى كراماً صابرينا (٢)

ويصل حافظ إلى قمة التحدى حين يقول سنة ١٩٣٢ ، مخاطباً الإنجليز :

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
واملأوا البحر إن أردتم سفينا واملأوا الجو إن أردتم رجوما
إننا لن نحول عن عهد مصر أو ترونا فى الترب عظما رميما (٣)

وواضح أن وطنية شوقى فى هذه الفترة أصرح منها فى الفترة السابقة ، وخاصة فيما يتعلق بموقفه من الإنجليز . والسبب فى هذه الصراحة ، ما أفاده الرجل بعد عودته من المنفى من انعتاق من قيد القصر ، هذا القيد الذى كان يفرض عليه — فيما سبق — أن يربط موقفه بموقف القصر إزاء الإنجليز ، الأمر الذى ورطه أحياناً فى مهادنة المحتلين ، بل أوقعه فى مدحهم .

وواضح كذلك أن وطنية حافظ فى هذه الفترة وخاصة فى أواخرها قد طرأ عليها شىء من الشجاعة ، حتى لنراه يقول للإنجليز ما لم يقله منذ عين فى دار الكتب ، وحتى لنراه أيضاً يقول لبعض الحكام المستبدين ما لم يقله غيره من الشعراء . والسبب فى ذلك أن الرجل كان قد اطمأن بعض الشىء بعد الاستقلال المقيد ، وأمن فى بعض الفترات أذى المحتلين ، كما كان بعد ذلك قد أمضى مدة خدمته فى دار الكتب وأحيل إلى المعاش ؛ فلم يعد قيد الوظيفة يعقل لسانه أو يهيض جناحه . ولذا هاجم الإنجليز وطالب بالجلاء

(١) ديوان حافظ جـ ٢ ص ١٠٩ .
(٢) ديوان حافظ جـ ٢ ص ١٠٦ — ١٠٧ .
(٣) ديوان حافظ جـ ٢ ص ١٠٨ :

ولعن المستبد صدق . ولذا أيضاً وجدنا أهم ما له من شعر وطني فى تلك الفترة قد قاله حول سنة ١٩٣٢ ، وهى سنة إحالته إلى المعاش .

ونتيجة لتعلق أنظار هؤلاء الشعراء بالبلاد الإسلامية والعربية ، وارتباطهم وجدانيًّا بإخوانهم المسلمين والعرب ، وتحركهم فى دوائر الإسلامية والعروبة والشرق ، إلى جانب تحركهم بعمق فى دائرة الوطنية المحلية ؛ نتيجة لهذا كله ، نجد زعماء الاتجاه المحافظ يتابعون أحداث الخلافة بعد الحرب العالمية الأولى ، باكين هزيمة تركيا أولا ، ثم مهللين لانتصار مصطفى كمال ثانياً ، ثم جزعين من إلغاء أتاتورك للخلافة آخر الأمر . وهم فى كل ذلك مدفوعون بمشاعر إسلامية خالصة ، يذكرنوها صراحة ، ويؤكدونها بترديد أسماء المعالم المقدسة فى البلاد الإسلامية ، ليخلعوا على تلك المعالم مشاعرهم ، وليثيروا — بما تحمله من طاقات شعورية — حماس المسلمين فى كل مكان .

كما نجد هؤلاء الشعراء المحافظين يسهمون فى قضايا البلاد الإسلامية العربية الأخرى ، مؤازرين نضالها ، مباركين انتصارها ، باكين من استشهدوا من أبطالها . وهم فى هذه المرة مشيدون بالرابطة الإسلامية والرابطة العربية ، التى تُذْكر كل منهما صراحة أو تكنيه ، أو يشار إلى أى منهما بلفظ الشرق ، الذى كان يعنى الوطن العربى أحياناً ، والوطن الإسلامى أحياناً ، كما تدل على ذلك استعمالات الشعراء فى ذاك الوقت[1] .

فحين تُحتل الآستانة ، ويتقسمها الإنجليز والفرنسيون والطليان ، يتحدث حافظ إبراهيم عن هذه النكبة ، فيقول مناجياً الله سبحانه ، فى تحسر المسلم على ما كان من ضياع أرض إسلامية عزيزة ، وإذلال لإخوة مسلمين أعزاء :

---

(١) من الاستعمالات التى تجعل للشرق معنى العروبة قول شوقى :

كان شعرى الغناء فى فرح الشرق وكان العزاء فى أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح ، وأن نلتقى على أشجانه
كلما أن بالعراق جريح لمس الشرق جنبه فى عمانه

ومن الاستعمالات التى يراد بها الوطن الإسلامى قول شوقى : « ونحن فى الشرق والفصحى بنو رحم » حيث جعل الفصحى رمزاً للعروبة ، وجعل الشرق رمزاً للإسلام .

أيرضيك أن تغشى سنابك خيلهم ... حماك ، وأن يمنى الحطيم وزمزم
وكيف يذل المسلمون وبينهم ... كتابك يتلى كل يوم ويكرم
نبيك محزون وبيتك مطرق ... حياء، وأنصار الحقيقة نوم[1]

وحين ينتصر مصطفى كمال سنة ١٩٢٢ وتنهض تركيا بعد ما منيت به من هزيمة واستسلام ، يتحدث شوقى عن هذا الانتصار بلغة المسلم المبتهج بانتصار قائد مسلم فى معركة إسلامية ، حتى ليذكره هذا النصر القريب فى الأناضول بما كان من انتصار بعيد فى بدر ، وحتى لينقل إليه مصطفى كمال صورة خالد بن الوليد ، وحتى ليجعل الفرحة تهز كل جوانب العالم الإسلامى وتمس كل آثاره المقدسة . وفى ذلك يقول شوقى :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب ... يا خالد الترك جدد خالد العرب
لما أتيت ببدر من مطالعها ... تلفت البيت فى الأستار والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة ... إلى المنوّرة المكية الترب
وأرّج الفتح أرجاء الحجاز وكم ... قضى الليالى لم ينعم ولم يطب[2]

بل يتحدث عبد المطلب عن هذا الانتصار ، فى حماس أعظم واندماج أشد ، حتى ليعتبره انتصاراً لقومه ، وفوزاً لآله ، وهو فى ذلك لا يعتبر نفسه تركيًّا ، ولا يتخلى عن شىء من حماسه لوطنه ، وإنما يصدر عن هذا الشعور الإسلامى المجمّع ، الذى يعتبر المسلمين إخوة ، وفى ذلك يقول من قصيدة له :

لقد ظنوا الظنون بنا سفاهاً ... ورادوا البغى وانتجعوا الخيالا
كأن لم يعلموا أن المنـــايا ... بأيدينـــا نُصرِّفُها نصـــالا
وأن لنا لدى الغارات خيلا ... تجد بنا إلى الموت اختيالا
وما يونان — إن جهلت — بكفء ... لنا يوم المغار ولا مثالا[3]

---

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٨٨ — ٨٩ .
(٢) الشوقيات ج ١ ص ٤٨ — ٥٢ .
(٣) ديوان عبد المطلب ص ١٩٨ .

وحين يُلغى مصطفى كمال الخلافة ، يبكيها شوقى — قبل كل شىء — فى حزن المسلم ، الذى كان يرى فيها وسيلة تجميع وتكتيل لقوى المسلمين ، ومظهراً من مظاهر عظمة الإسلام وجلاله . وفى ذلك يقول :

ضجت عليك مآذن ومنابر ... وبكت عليك ممالك ونواحِ
بكت الصلاة ، وتلك فتنة عابث ... بالشرع عربيد القضاء وقاح
أفتى خزعبلة وقال ضـــلالة ... وأتى بكفر فى البلاد صراح
إن الذين جرى عليهم فقهه ... خلقوا لفقه كتيبة وسلاح[1]

كما يتحدث أحمد محرم — كمسلم — عما لقيت الخلافة من خيانات بعض الزعامات العربية الطامعة ، والمدفوعة بإغراءات الإنجليز وحيل الاستعمار ، فيقول فى قصيدة له فى المناسبة نفسها :

وما نَفعُ الخلافة حين تُمسِى ... حديث خـــرافة للهازلينا
ثوت تتجرع الآلام شتى ... على أيدى الدهاة الماكرينا
منعنا الظلم أن يطغى عليهم ... فخانونا وكانوا الظالمينا
نُصاب لأجلهم ونُصاب منهم ... فإن تعجبْ فذلك ما لقينا[2] .

وحين تهب سوريا فى ثورتها ضد الاحتلال الفرنسى سنة ١٩٢٥ ، يسهم الشعراء المحافظون بشعرهم فى المعركة ، إلى جانب إخوانهم السوريين ، حتى لنجد لشوقى وحده ثلاث قصائد فى هذه المناسبة . فهو أولا يذيع قصيدته النونية المشهورة ، مؤكداً أخوة الإسلام والعروبة والمأساة بين سوريا ومصر ، فيقول :

قُمْ نَاجِ جلق وانشد رسم من بانوا ... مشت على الرسم أحداث وأزمان
تغيرَ المسجدُ المحزون واختلفت ... على المنابر أحرار وعبدان

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ١٠٦ — ١٠٧ .

(٢) ديوان محرم مخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ٣١) .

فلا الأذان أذان فى منابره إذا تعالى ولا الآذان آذان
ونحن فى الشوق والفصحى بنو رحم ونحن فى الجرح والآلام إخوان[١]

ثم يذيع قصيدته الثانية سنة ١٩٢٦ بمناسبة نكبة دمشق ، ويتحدث فيها عن صلات الدين واللسان والمحنة بين المصريين والسوريين ، ويحاول أن يستنهض همم مواطنيه فى نضال الإنجليز ، بتمجيده لبطولات أبناء سوريا فى نضال الفرنسيين . ومن تلك القصيدة يقول شوقى :

نصحتُ ونحن مختلفون داراً ولكن كلنا فى الهم شرقُ
وتجمعنا إذا اختلفت بلاد بيان غير مختلف ونطق
وللأوطان فى دم كل حر يد سلفت ودَيْن مستحق
وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق[٢]

ثم يذيع قصيدته الثالثة سنة ١٩٢٦ أيضاً ، رابطاً بين معاناة قومه من أجل الحرية ، ومعاناة إخوانه فى سوريا من أجلها أيضاً . ويوضح أن الطريق الوحيد إلى الظفر بها هو طريق الدم . وفى تلك القصيدة يقول :

سَلُوا الحرية الزهراء عنا وعنكم : هل أذاقتنا الوصالا
وهل نلنا كلانا اليوم إلا عراقيب المواعد والمطالا
عرفتم مهرها فمهرتموها دماً صبغ السباسب والدغالا[٣]

وحين يستشهد القائد العربى محمد بن سعيد العاصى فى فلسطين سنة ١٩٢٩[٤] ، يذيع محرم قصيدة فى رثائه ، وفيها يستنهض همم المسلمين والعرب من أجل نصرة فلسطين ، سابقاً كل الشعراء إلى هذا الميدان المقدس . ومن هذه القصيدة يقول :

---

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ١٢٢ — ١٢٥ .
(٢) الشوقيات جـ ٢ ص ٩٠ — ٩١ .
(٣) الشوقيات جـ ٢ ص ٢٢٨ .
(٤) كان ذلك حين اتسع نطاق القتال بين العرب واليهود منذ حوادث البراق أو حائط المبكى .

نظم المجد لأبطال الحمى ونظمت الشعر ناراً ودما
يا فلسطين ارفعى تاجيك فى دولة البأس وزيدى شمما
صخرة صماء تحمى صخرة علمتها كيف تشفى الصمما
أسمعتْ « بلفورَ » نجوى وعده ترتمى حزناً وتمضى ندما (١)

وحين يقتل الطليانُ الشهيد المسلم ، عمر المختار سنة ١٩٣١ ، يذيع شوقى همزيته الرائعة ، التى يصور فيها كيف ضجت أفريقيا على البطل العظيم ، الذى ركزه المستعمرون — عن جهل — لواء يتجمع تحته المظلومون ليثأروا من ظالميهم . ومن تلك القصيدة قول شوقى

ركّزوا رفاتكَ فى الرمال لواء يستنهض الوادى صباح مساء
يا أيها السيف المجرد فى الفلا يكسو السيوف على الزمان مضاء
أفريقيا مهد الأسود ولحدها ضجت عليك أراجلا ونساء
والمسلمون على اختلاف ديارهم لا يملكون على المصاب عزاء (٢)

ويذيع محرم قصيدة فى نفس المناسبة ، معتبراً المصيبة مصيبة الإسلام والمسلمين فيقول :

هتَفَ النَّعىُّ فما ملكتُ بيانى ليت النَّعىَّ إلى الإمام نعانى
ذعر الحطيم وراع يثربَ حائط للموت ضج لهوله الحرمان
سهم أصاب المسلمين وجال فى كبد الهُدَى وحشاشة الإيمان (٣)

وحين ينكل الصهيونيون بأبناء الإسلام والعروبة فى فلسطين ، يقول محرم من قصيدة له سنة ٣٨ متنبئاً بما سيجره اغتصاب الأرض المقدسة على الإسلام والعروبة من ويلات ، ومثيراً الهمم إلى خوض معركة الحياة ضد الصهيونية الباغية :

---

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٥٥) .
(٢) الشوقيات ج ٤ ص ١٧ — ١٨ .
(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٥٤) .

من ذا يرى دمه أعز مكانة ... من أن يخضب فى فلسطين الربا
وطن يعذب فى الجحيم وأمة ... أعْزِزْ علينا أن تصاب وتنكبا
إنا لنعلم أن آكل لحمهم ... سيخوض منا فى الدماء ليشربا[1]

(ب) من الناحية الفنية :

أما من الناحية الفنية ، فإن زعماء الاتجاه المحافظ البيانى ظلوا على طريقتهم فى محافظتها على تقاليد الشعر العربى التى حددتها عصور الازدهار ، ووقفوا عند ما ألفوا من الاهتمام قبل كل شىء بالجانب البيانى ، وجعل إتقان الصياغة فى المحل الأول[2] ، شأنهم فى ذلك شأن « الكلاسيكيين » الذين تعد الصياغة المتقنة أبرز خصائصهم[3] .

وليس من شك أنهم أحسوا بحرج موقفهم ، وخاصة بعد الهجوم العنيف الذى وجه إليهم من أصحاب الاتجاه التجديدى الذهنى ، وبصفة أخص ، بعد ظهور كتاب « الديوان » ، الذى أخرجه العقاد والمازنى ، وجعلا من أهم أهدافه هدم هؤلاء المحافظين ، بتحطيم زعيمهم شوقى عن طريق نقد شعره وبيان ما فيه من تخلف وبعد عن الفن الشعرى الذى يتطلبه العصر[4] .

وقد عبر حافظ عن هذا الإحساس عند الشعراء المحافظين ، حين قال :

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة ... بهند ودعد والرباب وَبوْزَعِ
ومَلَّتْ بناتُ الشعر منا مواقفاً ... بسقط اللوى والرقمتين ولعلع
تغيرت الدنيا وقد كان أهلها ... يرون متون العيس أليَن مضجع

---

(١) انظر : شعراء الوطنية للرافعى ص ٢١٠ .

(٢) انظر : تفصيل مذهبهم فى الفصل الثالث ، المبحثين ج ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٣) انظر : Wat is classic T, S, Eliot p, 9,

(٤) ظهر الديوان سنة ١٩٢١ ، وتولى العقاد نقد شوقى والرافعى ، وتولى المازنى نقد المنفلوطى وشكرى ، وكان نقد المازنى لشكرى خارجاً عن طبيعة الكتاب لأن شكرى من عمد التجديد ، وكان النقد له بدوافع شخصية .

وكان بريد العلم عيراً وأينقا ... متى يعيها الإيجاف فى البيد تظلع
فأصبح لا يرضى البخار مطية ... ولا السلك فى تياره المتدفع
ونحن كما غنى الأوائل لم نزل ... نغنى بأرماح وبيض وأدرع
عرفنا مدى الشىء القديم فهل مدى ... لشىء جديد حاضر النفع ممتع ؟ ! (١)

غير أن هذا الإحساس لم يتجاوز هذا الاعتراف من جانب حافظ ، وبعض محاولات للتجديد لا تنم عن فهم لحقيقته عند رفاق حافظ ، ممن حسبوا أن التجديد هو الحديث عن بعض المخترعات الحديثة ، كالقطار والطيارة وما إلى ذلك ، وجعل مجرد الحديث عن هذه الأشياء ثورة على الحديث عن الجمل والناقة مثلا . مع أن من المقررات أن التجديد لا يكون فى تناول شىء جديد فحسب ، وإنما فى طريقة تناول هذا الشىء ، بل فى طريقة الإحساس به والوقوف منه ، قبل طريقة الحديث عنه . وقد تناول الشعراء المحافظون ما تناولوا من مخترعات حديثة بنفس الطريقة القديمة ، التى تتناول الشىء من الخارج ، وتعدد مظاهره لوناً وحجماً وفائدة أو ضرراً ، دون أن تتعدى ذلك — فى الغالب — إلى وقع هذا الشىء على نفس الشاعر ، أو تحاول النفاذ من الحدود الشكلية لهذا الشىء إلى ما وراء اللون والحجم والمظاهر السطحية . بل أكثر من ذلك ، قد عبر الشعراء المحافظون عن هذه المخترعات الحديثة ، بتلك الأوصاف والتراكيب والصور التى ألفت ، بل استهلكت فى الحديث عن أشياء معرقة فى القدم . ومن ذلك قول شوقى فى الطيارة :

أعقابٌ فى عنان الجو لاحْ ... أم سحاب فر من هوج الرياحْ
أم بساط الريح ردته النوى ... بعد ما طوف فى الدهر وساح
أو كأن البرج ألقى حوته ... فترامى فى السموات الفساح (٢)

---

(١) ديوان حافظ جـ ١ ص ١٢٩ — ١٣٠ .
(٢) انظر : الشوقيات جـ ٢ ص ١٩٤ .

(ح) محاولات تجديدية :

ولعل المحاولة الوحيدة الجادة فى مجال التجديد الشعرى من جانب المحافظين هى تلك المحاولة التى قام بها شوقى لتطويع الشعر للمسرح . والحق أن هذه المحاولة ليست وليدة تلك الفترة التى يساق عنها الحديث ، ولم يتجه إليها شوقى فى تلك السنوات فقط وإنمـــا بدأها من قبل ذلك بسنين[١] . ولكن الحق أيضاً ، أن شوقى كان قد انصرف عن كتابة المسرحيات الشعرية منذ خاب أمله بعد كتابة مسرحيته الأولى « على بك الكبير » ، التى ألفها فى فرنسا سنة ١٨٩٣ ، ولكنه تحت عبء الإحساس بالجمود ، وإزاء الاتهام بالتخلف ، وأمام هجمات دعاة التجديد فى هذه الفترة ؛ اتجه من جديد إلى الشعر المسرحى منذ سنة ١٩٢٧ ، ووالى إخراج مسرحياته الشعرية من ذلك التاريخ حتى سنة ١٩٣٢ ، فأخرج فى هذه السنوات : « مصرع كليوبترا » و « مجنون ليلى » و « قمبيز » و « عنترة » و « الست هدى » . كما أعاد كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » بما يتلاءم مع مستواه الشعرى والفنى الجديد ، وبما يجنبه الأخطاء التى تورط فيها حين أقدم على المحاولة لأول مرة[٢] .

وربما اعتبرت محاولة أخرى لأحمد محرم ، فى المحل الثانى من هذه المحاولة ؛ وذلك أنه أراد أن يطوع الشعر للقصص التاريخى الحماسى الطويل ، فألف نحو سنة ١٩٣٣ « ديوان مجد الإسلام[٣] » ليحكى بالشعر سيرة

---

(١) كتب أولى مسرحياته « على بك الكبير » ، وهو فى باريس سنة ١٨٩٣ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى لمحمد مندور ، والمسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت . واقرأ الدراسة التى كتبتها عن مسرحيات شوقى فى الفصل الخاص بها فى كتابى « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر »

(٣) انظر : « ديوان مجد الإسلام » ، المقدمة التى كتبها المشرف على تصحيحه محمد إبراهيم الجيوشى ص هـ .

الرسول وبطولاته وغزواته . وربما أراد محرم بهذا العمل أن يطرق بالشعر العربى فن الملحمة . ولكنه فى الواقع لم يخرج ملحمة بالمفهوم الفنى لهذا الجنس الأدبى ، وإن طاب لكثير ممن تحدثوا عن هذا العمل أن يسموه « الإلياذة الإسلامية »[١] . وذلك أن الملحمة فى حقيقتها وكما عرفت — من أروع نماذجها التى خلفها « هوميروس » — تعتمد أساساً على الأساطير الشعبية والبطولات الخيالية ، التى تصل أحياناً إلى جعل الأبطال فى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة ، وهى لهذا كله لا تعنى بالوقائع التاريخية ولا الأحداث الحقيقية ، وإنما تعنى قبل كل شىء بالخيال الجامح والتصوير الأسطورى ، مما كان يرضى ظمأ الجماهير إلى البطولة الخارقة ، وتلهفها على الأبطال الخياليين[٢] .

أما « ديوان مجد الإسلام » فبرغم اتخاذه سيرة بطل عظيم مادة ، وبرغم تسجيله لمعارك وانتصارات باهرات ؛ فإن هذا العمل الشعرى قد التزم الوقائع التاريخية ، وسجل الأحداث الحقيقية ، ولم يعتمد أصلا على الأساطير ولم يحكم الخيال ؛ ثم هو بعد ذلك قد التزم فى البناء الفنى شكل القصائد الغنائية المتتالية ، التى تؤلف فى جملتها ديواناً ذا موضوع واحد ، هو حياة محمد صلى الله عليه وسلم ، وبطولاته وغزواته .

وقد درج الشاعر على أن يقدم بين يدى معظم القصائد — بمقدمة نثرية تجمل الأحداث التاريخية التى ستعالج فيما يلى من أبيات . كذلك درج على التزام الوزن والقافية فى كل قصيدة تعالج فصلا أو موضوعاً معيناً ، ثم تغيير الوزن والقافية فى القصيدة الأخرى ، وهكذا .

ومن هنا نرى أن أهم تجديد فى هذا العمل ، هو معالجته فى ديوان

---

(١) يفهم من المقدمة أن الشاعر لم يطلق على هذا العمل اسم « الإلياذة الإسلامية » ، وإنما كان ذلك من إضافات الآخرين . انظر المقدمة ص ى .

(٢) انظر : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٧٠ ، وما بعدها وانظر : الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ — ٢٥ .

كامل لموضوع واحد ، هو سيرة الرسول وبطولاته وغزواته . أما بعد ذلك فهو — فى جملته — قصائد غنائية تستلهم مادة تاريخية ، ولا تؤلف ملحمة إلا على سبيل التجوز ، واعتبار الحديث عن البطولة بالشعر المتسم بالطول والإفاضة ، كافياً لإطلاق هذا الاسم(١) .

وهذه أبيات من القصيدة الأولى ، التى تحمل عنوان : « مطلع النور الأول » ، وفى هـــذه الأبيات يتحدث الشاعر عن ثبات محمد صلى الله عليه وسلم ؛ وعدم استجابته لإغراء قومه بالملك والمال ، حتى يصرفوه عن دعوته :

جاءه عمه يقول : أترضى ... أن يقيموك سيداً أو أميرا
ويصبوا عليك من صفوة الما ... ل ، حياً ما طراً وغيثاً غزيرا
قال : ياعم ما بعثت لدنيا ... أبتغيها ، وما خلقت حصورا
لو أتونى بالنيرين لأعرض ... ت أريهم مطالبى والشقورا(٢)
إن يشيروا بما علمت فإنى ... لأدعّ الهوى وأعصى المشيرا
دون هذا دمى يراق، ونفسى ... تطعم الحتف رائعاً محذورا(٣)

على أن محاولة شوقى برغم نجاحها ، إنما كانت محاولة للتجديد فى فن الشعر بعامة ، وليست محاولة للتجديد فى مجال الشعر الغنائى بخاصة ، فهى تهدف إلى عمل شعر « درامى » ، وهو نوع من الشعر مغاير فى حقيقته للشعر الغنائى من الناحية الفنية ، وإن خدمت الشعر العربى بوجه عام . وفتحت أمامه ميداناً من أخصب الميادين .

---

(١) منذ عصر النهضة حاول عدد من الأدباء فى العالم عمل ملاحم بمفهومات مختلفة عن المفهوم القديم للملحمة ، فمثلا وجدت الملحمة الأدبية التى تعتمد على الفكرة والمعانى المجردة والتى تقابل الملحمة التاريخية التى تعتمد على التاريخ الممزوج بالأساطير ، لكن ملحمتى هومير بقيتا تمثلان النسق الأعلى للملاحم وترجمانه . انظر : المفهوم الصحيح لهذا النوع الأدبى فى الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ — ٢٥ ، وانظر : الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٢٦ — ١٢٨ .

(٢) الشقور : الحاجات والأمور المتصلة بالقلب ، جمع شقر .

(٣) ديوان مجد الإسلام ص ٥ .

لهذا نستطيع أن نقرر : إنه باستثناء محاولة شوقى الناجحة — أو برغمها — قد تجمد الاتجاه الشعرى المحافظ فى هذه الفترة ، حيث لم يضف جديداً إلى مجاله الموضوعى ، ولم يصب تجديداً فى أسلوبه الفنى ، وحيث وقف عند المرحلة التى وصل إليها ، منذ وصل إلى قمته مع أمير الشعراء .

وقد سار فى هذا الاتجاه الشعرى المحافظ بعد جيل شوقى ، جيل آخر تمثل فى على الجارم ومحمد الأسمر وعزيز أباظة وعلى الجندى ومحمود غنيم وغيرهم . ولكن بموت شوقى سنة ١٩٣٢ ، ماتت سيادة هذا الاتجاه ، وظل كل السائرين فى طريقه يحاولون جاهدين أن يقربوا من قمته الشامخة ، التى علاها كثير من الجليد .

٢ — انحسار الاتجاه التجديدى الذهنى :

إذا كانت الظاهرة الأولى من ظواهر الشعر فى هذه الفترة ، هى ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البيانى ، فالظاهرة الثانية هى ظاهرة انحسار الاتجاه التجديدى الذهنى[١]. فقد شهدت هذه الفترة انحسار هذا الاتجاه كمًّا وكيفاً ، حتى أوشك أن يختفى من الحياة الأدبية ، لولا جهود العقاد وإصراره وأصالته ، التى حفظت لهذا الاتجاه الاستمرار ، برغم ما أحاط به من معوقات .

وقد كان من أهم أسباب انحسار هذا الاتجاه — ومن أهم مظاهره أيضاً — توقف شكرى عن إصدار دواوين جديدة ، بعد أن أصدر ديوانه السابع « أزهار الخريف » سنة ١٩١٨ . وقد كان هذا التوقف من جانب شكرى ، بسبب تأزمه النفسى ، نتيجة لإحساسه بخيبة الأمل ، وعدم نيله ما كان يطمح إليه من مجد أدبى لم يحققه له إصدار سبعة دواوين ، ثم نتيجة لعدد من الصدمات فى حياته العامة وصلاته الخاصة[٢] ،

---

(١) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه وظهوره وخصائصه فى الفصل الثالث ، المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٢) انظر : ديوان عبد الرحمن شكرى تحقيق نقولا يوسف : المقدمة ص ٨٥ وما بعدها .

ربما كان من أقساها عليه إقذاع صديقه المازنى فى نقده ، وإقرار صديقه العقاد لهذا النقد ، بنشره فى كتاب الديوان الذى أصداره معاً ، والذى اتهم فيه شكرى بالجنون ، وسمى صنم الألاعيب ، ونصح بالانصراف عن التأليف ليريح أعصابه المختلة ، ويريح القراء من جهوده العقيمة [١] !!

كذلك كان من أسباب انحسار هذا الاتجاه — ومن مظاهره أيضاً — انصراف المازنى عن الشعر ، منذ أصدر ديوانه الثانى سنة ١٩١٧ . فقد اتجه إلى الصحافة ، وآثر القصة والمقال من بين فنون الأدب ، حيث لم يعد يرى الشعر كافياً لسد حاجاته أولا ، ولا للتعبير الطليق عما يريد أن يعالج من شئون الحياة ثانياً . وقد حول تأملاته وذهنياته الشعرية ، إلى لون من السخرية الواعية ، أجاد استخدامه فيما كان يكتب من مقالات اجتماعية ، ومن قصص أو صور قلمية [٢] .

وهكذا بقى العقاد وحده من زعماء الاتجاه التجديدى الذهنى يواصل كتابة الشعر . ولكنه لم يجعل الشعر همه أو فنه الأدبى الأول ، بل انصرف هو الآخر إلى الصحافة والكتابة السياسية أولا ، ثم إلى التأليف الأدبى والإسلامى أخيراً ، حتى اعتبر فى طليعة الكتاب السياسيين فى أوائل هذة الفترة ، ثم اشتهر كعلم من أعلام الكتابة الأدبية والإسلامية فى آخريات تلك السنوات [٣] .

---

(١) انظر : الديوان جـ ١ ص ٤٨ وما بعدها ، وجـ ٢ ص ٨٥ وما بعدها .

هذا وقد نشر شكرى بعد فترة من توقفه عدداً من القصائد المتفرقة حين كان يلح عليه خاطر أو فكرة وحين كان يتغلب طبعه الأدبى على تأزمه النفسى . فقد نشر قصيدة الطفل فى الهلال فى أغسطس سنة ١٩٣٢ ، ثم نشر عدة قصائد فى سنتى ١٩٣٥ و ١٩٣٦ بالرسالة والمقتطف والمجلة الجديدة ، ثم عاد فنشر بعض القصائد فى سنة ١٩٤٩ .

انظر : مقدمة ديوان عبد الرحمن شكرى بقلم نقولا يوسف ص ١٠ — ١١ .

(٢) انظر : أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ص ١١٣ — ١١٤ ، ومحاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ص ٤١ .

(٣) انظر : مع العقاد لشوقى ضيف ص ٣٨ — ٥١ . وانظر : العقاد دراسة وتحية =

وبرغم أن العقاد فى هذه الفترة لم يجعل الشعر همه أو فنه الأول ، قد ظلت دواوينه تتوالى دون انقطاع ، بل لقد أخرج فى عام واحد من أعوام تلك الحقبة ديوانين اثنين . .

فبعد أن أخرج الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩١٦ ، ثم الجزء الثانى سنة ١٩١٧ ، أخرج الجزء الثالث من هذا الديوان سنة ١٩٢١ ، ثم جمع تلك الأجزاء وضم إليها الجزء الرابع وسمى كل ذلك : « ديوان العقاد » ، ونشره سنة ١٩٢٨ (١)

وفى سنة ١٩٣٣ ، أخرج العقاد ديوانين آخرين ، الأول باسم « وحى الأربعين » ، والثانى باسم « هدية الكروان » . ثم أخرج سنة ١٩٣٧ ديوانه المسمى « عابر سبيل (٢) » .

والملاحظ على شعر العقاد الذى ظهر فى تلك الفترة ، أنه قد سار — فى جملته — على المبادئ التى ارتضاها هو وزميلاه شكرى والمازنى منذ الفترة السابقة . وهى المبادئ التى تقوم قبل كل شىء على عدم اعتبار الشعر المحافظ البيانى مثلا أعلى للشعر فى العصر الحديث ، والتى تهتم بالتجديد فى موضوعات الشعر وطريقة أدائه، وتعنى فى المحل الأول بنفس الشاعر وأصالته والتى تعطى قيمة كبرى للخيط الذهنى فى النسيج الشعرى ، وتحاول محاولة جادة لتحقيق الوحدة العضوية وصدق التجربة الشعرية (٣) . كل هذا مع توفيق أحياناً وإخفاق فى بعض الأحايين ، وخاصة حين يطغى الفكر فيفسد طبيعة الشعر (٤).

= ص ٣١٠ وما بعدها ، لترى أن أعظم كتبه الأدبية ظهرت فى الثلاثينيات وأن عبقرياته ظهرت فى الأربعينيات .

(١) انظر : ديوان العقاد كلمة ختام ص ٣٥١ ، والعقاد دراسةوتحية ص ٣١٠ ومع العقاد لشوقى ضيف ص ١٣٨ — ١٣٩ .

(٢) وبعد ذلك أخرج « أعاصير مغرب » سنة ١٩٤٢ ثم « بعد الأعاصير » سنة ١٩٥٠ .

(٣) انظر : تفصيل هذه المبادىء فى الفصل الثالث ، المبحث ج من مباحث المقال رقم ٢ من المقالات المخصصة للشعر .

(٤) انظر : The Name and Nature of poetry. Hausman P. 47

فى الجزء الثالث من ديوان العقاد الأول، هذا الجزء الذى ظهر سنة ١٩٢١، نراه يعنى بالتأملات الفكرية ، والقضايا الذهنية ، التى تصل أحياناً إلى درجة التفلسف ، كما نراه يبتعد عن التأثير بالقيم البيانية ، ويركز اهتمامه على التأثير بالقيم الفكرية ، ثم نراه يجعل صدق التجربة الشعرية وتحقيق الوحدة العضوية فى المحل الأول :

ومما يؤيد ذلك هذا النموذج الذى يتحدث فيه العقاد عن الإنسان وحريته الفطرية ، وما يكبلها به الإنسان نفسه من قيود مختلفة . وقد سمى الشاعر هذا النموذج « حانوت القيود » ، وفيه يقول :

تَزَوَّدَ منه الناس فى كل حقبة ... وحجوا إليه موكباً بعد موكب
يصيحون فيه بالقيود كأنهم ... سراحين فى واد من الأرض مجدب
فمن قائل : عجل بقيدى فإننى ... طليق ، ومن عان كثير التقلب
إذا أخطأ الأغلال قطب وجهه ... كئيباً ، وإن أثقلنه لم يقطب
فهذا إلى قيد من العقل ناظر ... وما العقل إلا من عقال مُؤَرَّب
يخفض من أهوائه كلَّ ناهض ... ويغلب من آماله كل أغلب
ويمشى بأغلال التجارب معجباً ... على غبطة منه لمن لم يجرب
وهذا إلى قيد من الحب شاخص ... وفى الحب قيد الجامح المتوثب
ينادى : أنلنى القيد يا من تصوغه ... فنى القيد من سجن الطلاقة مهربى
أدره على لبى وروحى ومهجتى ... وطوق به كفى وجيدى ومنكبى
ورصعه بالحسن المسوم واجله ... بكل سعيد فى المناظر طيب
عزيز علينا أن نعيش وحولنا ... أسارى الهوى من فائز ومخيَّب [1]

وفى الجزء الرابع من ديوانه الأول ، الذى صدر سنة ١٩٢٨ ، ومعه كل الأجزاء الثلاثة السابقة ؛ نرى العقاد يسير فى نفس الخط التجديدى الذهنى ، وربما يصل فيه إلى درجة أكثر نضجاً وأتم استواء ، بل قد يصل إلى حد من التأمل الفلسفى ينتهى به — فى بعض التجارب — إلى فلسفة السخط

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٠٤ — ٢٠٥ .

والرفض ، والإقرار « بلا جدوى شيء فى هذا الوجود » . ففى ذلك الجزء من ديوان العقاد ، نراه — مثلا — يقول فى قطعة بعنوان « سيان » :

يا شمس ما ضرك لو لم تشرقى ؟ يا روض ما ضرك لو لم تعبق ؟
يا قلب ما ضرك لو لم تخفق ؟ ! سيان فى هذا الوجود الأحمق
من كان مخلوقاً ومن لم يخلق[1] ! !

وإنما قلت : « إن شعر العقاد فى تلك الفترة قد سار — فى جملته — » على المبادئ التى ارتضاها هو وزميلاه من قبل ، ولم أقل : قد سار كله على تلك المبادئ ؛ لأن العقاد كان فى بعض هـذا الشعر يفعل فعل الشعراء المحافظين ، من حيث النظم فى المناسبات والسياسيات والإخوانيات ، التى تصل أحياناً إلى حد التفاهة . وليس من شك أن روح الفترة التى عرفنا أنها كانت فترة صراع سياسى ، قد أثرت على العقاد ، فحادت به — بعض الشيء — عن الطريق الذى رسمه هو وصاحباه من قبل . وليس من شك أيضاً فى أن ارتباط الشاعر ببعض الهيئات وصلته ببعض الأصدقاء : قد كان من العوامل التى ورطته فى بعض شعر المناسبات والإخوانيات ، إلى جانب ما ورطته فيه صراعات الفترة من شعر السياسيات .

فمثلا نرى العقاد فى الجزأين الثالث والرابع من ديوانه الأول ، قد أورد قصائد تخالف ما أخذ به نفسه هو وصاحباه من قبل ، وتماثل ما أخذه على خصومه ، حين هاجم رثاءهم وأمداحهم وتهانيهم وما إلى ذلك من شعر المناسبات . فنحن نطالع له فى الجزء الثالث قصيدة فى رثاء السلطان حسين[2] ، وأخرى فى رثاء محمد فريد[3] ، وثالثة فى رثاء الطلبة الذين ذهبوا ضحية حادث قطار فى إيطاليا[4] .

كما نطالع له فى الجزء الرابع قصيدة فى سعد زغلول بمناسبة عودته من

---

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٩٨ .
(٢) انظر : ديوان العقاد ص ٢١٨ — ٢١٩ .
(٣) انظر : ديوان العقاد ص ٢٢٨ — ٢٣١ .
(٤) انظر : ديوان العقاد ص ٢٣١ — ٢٣٣ .

منفاه سنة ١٩٢٣ [١]. ثم نطالع بعد تلك القصيدة مباشرة قصيدة أخرى فى ذكرى مرور أربعين يوماً على وفاة سعد [٢] . . كما نطالع بعد ذلك فى أواخر الديوان قصيدة ثالثة [٣] فى سعد أيضاً قالها العقاد بمناسبة زيارة الزعيم الوفدى لمدينة أسوان سنة ١٩٢٣ .

وما نراه فى الجزأين الثالث والرابع من ديوان العقاد الأول ، نراه فيما صدر له بعد ذلك من دواوين ، فنراه فى « هدية الكروان » قد جعل معظم الديوان لموضوعات تسير فى خطه الشعرى الحقيقى ، بل قد جعل قسما كاملا من الديوان لمناجاة طائرة الكروان، وعرض كثير من القضايا العاطفية والفكرية من خلال هذه النجوى . ومن ذلك قصيدة « اليوم الموعود » التى يقول فيها :

لى جنة يا يومُ أجمعُ فى يدى ما شئته من زهرها المتبسم
وأذوق من ثمراتها ما أشتهى لا تحتمى منى ولا أنا أحتمى
لم آس بين كرومها وظلالها إلا على ثمر هناك محرم
فكأنها هى جنة فى طيها ركن تسلل من جحيم جهنم
أبداً يذكرنى النعيم بقربها حرمان مرؤود وعزة معدم
وأبيت فى الفردوس أنعم بالمنى وكأننى من حسرة لم أنعم [٤]

ولكننا نرى فى الديوان نفسه أن الشاعر قد أورد بعض التهانى والتقريظات [٥] ، بل نراه ينظم قصيدة فى وصف البيرة على لسان طفل ، فيقول كلاماً دون مستوى العقاد واتجاهه بمسافات ومسافات . وحسبنا أن نقرأ مطلع هذه القصيدة الذى يقول فيه :

---

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٧٧ — ٢٨٠ .

(٢) انظر : ديوان العقاد ص ٢٨١ ٢٩٢ .

(٣) انظر : ديوان العقاد ص ٢٤٧ .

(٤) انظر : « هدية الكروان » ص ٤٨ .

(٥) من ذلك تهنئة لمكرم عبيد حين أجرى عملية جراحية ، وتهنئة لحافظ جلال بمناسبة خطبته ، ومنه تقريظ لبعض الأدباء .

البيـــلا البيـــلا البيـــلا ما أحلى سلب البيـــلا [١]

وفى « وحى الأربعين » نرى العقاد — إلى جانب ما له من « تأملات فى الحياة » و « خواطر فى شئون الناس » و « قصص وأماثيل » و « وصف وتصوير » و « غزل ومناجاة » — نراه الى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « قوميات واجتماعيات » . أورد فيه قصيدة ألقيت فى حفل جمعية من جمعيات الإحسان ، وأخرى قيلت بمناسبة عيد الاستقلال السورى . ومطلع هذه القصيدة يذكرنا بطريقة المحافظين الخطابية وجلجلتها البيانية ، فهو يقول فيه :

ربع الشـــآم أعامر أم خالى اليوم عيدك عيد الاستقلال [٢]

كما نرى الشاعر إلى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « متفرقات » وضمنه قصيدة فى مشروع القرش ، كما ضمنه أبياتاً فى إهداء كتاب ، وقصيدتين فى رثاء الكاتب محمد السباعى ، والشاعر حافظ إبراهيم .

بل نجد الشاعر فى هذا الديوان ، يقدم للقراء ما يشبه الاعتذار عن اكتفائه بما قدم فقط من شعر قليل متصل بالمناسبات المصرية ، وعن عدم إيراده لكل ما قد قال فى تلك المناسبات من شعر . وفى ذلك يقول : « اكتفينا بما نقدم فى هذا الباب ولم ننشر فيه كل القصائد التى نظمت فى المناسبات المصرية ، رعاية لعهد الائتلاف » [٣] .

وفى ديوان « عابر سبيل » نجد العقاد يسير فى اتجاهين متضادين ، أو — على الأقل — متباعدين أشد التباعد . فنحن نجده أولا يبلغ حد المبالغة فى رعاية مذهبه الشعرى ، الذى يرى أن موضوع الشعر هو كل ما يقع على الحس ويثير الوجدان ، حتى ولو كان أبسط الأشياء . ومن هنا يجعل القسم الأول من هذا الديوان نماذج تطبيقية لهذه النظرية ، فيتحدث عن جملة أشياء

---

(١) انظر : هدية الكروان ص ١٣٩ .
(٢) انظر : وحى الأربعين ص ١٤٦ .
(٣) انظر : وحى الأربعين ص ١٥٢ .

مما يقع فى طريق عابر السبيل وتقع عليه عينه كل يوم ، « كالبيت » و « أصداء الشارع » و « عسكرى المرور » و « الفنادق » و « القطار العابر » و « المصرف » و « المتسول » و « وجهات الدكاكين » . وهو خلال حديثه عن هذه الأشياء — التى لا تلفت الشعراء عادة — يستبطن الأسرار التى تحتويها ، ويكشف المعانى الإنسانية التى تعكسها ، ويستخرج العبر الكونية التى وراءها . فهو يعمل ذهنه وفكره بل فلسفته فى أشياء قد تبدو أبعد ما تكون عن الذهن والفكر والفلسفة . ومن أمثلة ذلك قوله عن « الفنادق » مثلا :

حَسْبُ الفنادق أن تذكرنا ... مر الفناء بكل من يحيا
تبدو الوجوه لعين عابرها ... وتغيب عنه كأنها رؤيا
فى كل توديع وتفرقة ... شىء من التوديع للدنيا (١)

ومن أروع أمثلة هذا الباب فى « عابر سبيل » ، قول العقاد فى « وجهات الدكاكين » :

إن الدكاكين التى عرضت ... تلك المطارف تعرض النوبا
تحكى الفواجع كلهن لنا ... صدقاً ، ولا تحكى لنا كذبا
هذا الستار ، فَنَحِّ جانبه ... تجد القضاء يهيىء اللعبا
انظر إلى النساج منحنياً ... يطوى بياض نهاره دأبا
وانظر إلى السمسار مقتصداً ... أو طامعاً فى الربح مغتصبا
وانظر إلى التجار ، ما عرفوا ... غير النضار وعده تعبا
وانظر إلى الشارين قد سمحوا ... بالمال يقطر من دم صببا
وانظر تر الحسناء لابسة ... لا تلتمس غير الهوى أربا
لو تعرف الحسناء ما صنعت ... شقت جيوب ردائها رهبا
هذا زمان العَرْضِ فانتظروا ... عرضاً يرينا الويل والحربا
بهر النفوس بكل ظاهرة ... وطوى جمال النفس محتجبا
فالويل للعين التى امتلأت ... والويل للقلب الذى نضبا (٢)

(١) انظر : عابر سبيل ص ٣٧ .
(٢) انظر : عابر سبيل ص ٢٥ .

ثم نحن نجد الشاعر بعد هذه المبالغة فى الذهنية والتفلسف والابتعاد عن الموضوعات المعروفة إلى موضوعات هى أبعد ما تكون عن مجالات الشعراء؛ نجده يسير فى اتجاه مضاد . أو على الأقل فى اتجاه شديد البعد عن هذا الاتجاه . فهو نفس الديوان يعقد باباً « للقوميات » يتحدث فيه عن « ذكرى الجهاد » ، وعن « عيد بنك مصر » ، كما يتحدث عن « ذكرى سيد درويش » وعن نقل « جثمان سعد زغلول » وعن « بعض المتطوعين فى مشروع القرش » ، وعن « بعض العهود السياسية » . وعن « دار العمال » . . ثم يعقد باباً آخر « للمتفرقات » يورد فيه قصائد فى تكريم أحد البشوات بمناسبة حفل قد أقامه أبناء أسوان لهذا الباشا ، ثم يورد كذلك قصيدة فى تهنئة عروسين ، وأخرى فى طبيب عيون ، كما يورد فى هذا الباب قصيدة فى الملك غازى ملك العراق . وقد نظمها لتكون أغنية كما يقول الديوان . وفيها يقول على طريقة المحافظين :

غازى قلوب الشعب بالكرم والفضل والتوفيق والحسنى [1]

وهكذا نرى الاتجاه التجديدى الذهنى قد انحسر فى تلك الفترة ؛ فهو بعد أن كان يندفع بقوة ثلاثة من الشعراء الرواد . الذين كانوا يجعلون الشعر فنهم الأول ، أصبح يسير هادئاً بجهد شاعر واحد من هؤلاء الثلاثة ، جعل من الشعر — فى الغالب — مجالا للتعبير عن لحظات التوهج الذهنى ، وصرف جل طاقته إلى الكتابة السياسية والاجتماعية أولا ، والأدبية والإسلامية آخراً . ثم هو بعد أن كان يأخذ نفسه بقيم شعرية صارمة ، تباعد بينه وبين تقاليد الشعراء المحافظين ، قد ترخص — بعض الشىء — فى هذه القيم ، حتى اقترب فى بعض شعره من هؤلاء الشعراء ، فمدح ورثى وهنأ وقرظ ، وتورط فى كثير من شعر المناسبات ، التى كان يحارب التورط فيها هو وزميلاه من قبل .

ولكن برغم انحسار الاتجاه التجديدى الذهنى فى هذه الفترة ، قد ظل يمثل

---

(١) انظر : عابر سبيل ص ١٤١ .

ـ بنماذجه الجيدة ـ خطًّا مميزاً فى مسيرة الشعر العربى الحديث ، واستطاع بفضل ما تم على يد عملاقه العقاد ، من نتاج شعرى أولا ، ومن كتابات نقدية ثانياً ، أن يبقى ـ بعد رواده الأول ـ ممثلا فى نتاج نفر ممن تتلمذوا على العقاد وشعره ، كمحمود عماد ، وعبد الرحمن صدقى ، وعلى أحمد باكثير . كما استطاع أن يسهم أعظم الإسهام فيما ظهر بعده من اتجاهات تجديدية أخرى ، كان أهمها الاتجاه الذى هو موضوع الحديث التالى :

٣ ـ ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى :

بعد سنوات من مبدأ تلك الفترة ، وبعد أن أصيب الاتجاه الشعرى الأول بالتجمد [١] . ومنى الاتجاه الثانى بالانحسار [٢] ، كانت الظروف مهيأ لنشأة اتجاه شعرى ثالث ؛ فنشأ هذا الاتجاه ليعوض بحرارته وانطلاقه ما أصاب الحياة الشعرية من تجمد على أيدى البيانيين ، ومن انحسار على أيدى الذهنيين .

وإذا كنت قد سميت الاتجاه الأول « الاتجاه المحافظ البيانى » نظراً لميله إلى المحافظة على القيم الشعرية التى خلفتها عصور الازدهار ، ثم لا هتمامه بالناحية البيانية ـ قبل كل شىء ـ فى التعبير الشعرى [٣] ، وإذا كنت قد سميت الاتجاه الثانى « الاتجاه التجديدى الذهنى » ، نظراً لا هتمامه بالتجديد فى مفهوم الشعر وأسلوبه ووظيفته ، ثم لإبرازه الجانب الفكرى فى مضمون الشعر [٤] ؛ أقول : إذا كنت سميت الاتجاهين السابقين على هذا النحو ، فإننى أميل إلى تسمية هذا الاتجاه الثالث « الاتجاه الابتداعى العاطفى » ، نظراً لكون الشعر السائر فى هذا الاتجاه لا يتسم بالتجديد فحسب ، وإنما يتجاوزه إلى الابتداع المنطلق المتحرر ، ثم لكون هذا الشعر يجيش بالعاطفة

---

(١) اقرأ تفصيل ذلك فى المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر فى الفصل الرابع .

(٢) اقرأ تفصيل ذلك فى المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر فى الفصل الرابع .

(٣) اقرأ تفصيل المقال عن هذا الاتجاه فى الفصل الثانى ـ المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر . ثم فى الفصل الثالث المبحث ج من مباحث المقال رقم ١ من مقالات الشعر .

(٤) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه فى الفصل الثالث ـ المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر .

الحارة المتدفقة ، لا بالبيان المنمق ، ولا بالذهن المتفلسف ، وسوف تتضح تلك التسمية بصورة أكثر جلاء ، حين أعرض للخصائص الفنية لهذا الاتجاه [١] .

أما تلك الظروف التى هيأت التربة لظهور هذا الاتجاه ، وجعلت منه اتجاهاً ضرورياً — فى ذلك الحين — لسد الفراغ فى الحياة الفنية ، فأهمها ذلك الصراع الذى كان قد احتدم بين المحافظين البيانيين وعلى رأسهم شوقى ، وبين المجددين الذهنيين وعلى رأسهم العقاد . فهذا الصراع الذى بدأ فى أوائل القرن العشرين ، ووصل إلى ذروته مع كتاب « الديوان » سنة ١٩٢١ [٢] قد كشف القناع عن محاسن كل من الاتجاهين ومساوئهما ، فاتضح أجمل مافى الاتجاه البيانى من روعة الأسلوب وجمال الصياغة . ورونق الموسيقى ، ومائية الشعر ، واتضح كذلك أجمل مافى الاتجاه الذهنى من اهتمام بالصدق الفنى ، والتفات إلى الجانب الوجدانى ، واتجاه إلى التعبير عن نزعات النفس ، وحقائق الكون ، وأسرار الطبيعة ، هذا إلى الاهتمام بالوحدة العضوية ، والصورة الشعرية . كذلك برز — من خلال هذا الصراع — أقبح مافى الاتجاهين ، من تأس لخطى السابقين ، واتجاه إلى المناسبات ، وميل إلى الخطابية عند المحافظين [٣] ، ومن برود ذهنى ، وجفاف شعرى ، وميل إلى العقلانية عند المجددين [٤] . ومن هنا كانت الفرصة متاحة أمام جيل الشباب من الشعراء لكى يختار أحسن مافى الاتجاهين ، ويتجنب أسوأ ما فيهما ، وأن يمزج بين محاسن كل حين يقول شعراً يريد له أن ينجو مما تورط فيه الجيلان السابقان من محافظين ومجددين على السواء .

---

(١) اقرأ الفقرة التى عنوانها « خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء » والفقرة التى عنوانها « خصائصه من حيث المضمون » .

(٢) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من مقالات الشعر — مبحث — أ .

(٣) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ١ من مقالات الشعر — المبحث د .

(٤) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من مقالات الشعر — مبحث — جـ .

وهكذا كان الصراع بين « الاتجاه المحافظ البيانى » و« الاتجاه التجديدى الذهنى » من أهم العوامل التى هيأت لظهور « الاتجاه الابتداعى العاطفى » وتبصيره بكثير من قيم الشعر ، فأخذ ما أخذ ، وطرح ما طرح . وليس من شك فى أن جهود رواد « الاتجاه التجديدى » العقاد وشكرى والمازنى ، قد كانت من أهم ما أفاد منه هذا « الاتجاه الابتداعى » الذى ليس إلا خطوة أفسح نحو التجديد[١] .

وهناك عامل ثان من العوامل التى هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثر بشعر « الرومانتيكيين » الأوربيين ، وبالإنجليز منهم بصفة خاصة . فقد كان رواد هذا الاتجاه من شعراء الشباب — فى ذلك الحين — مثقفين ثقافة أوربية ومجيدين بصفة خاصة للغة الإنجليزية ، ومتعلقين بصفة أخص بشعر « الرومانتكيين » الإنجليز[٢] ؛ فأحمد زكى أبو شادى[٣] الذى

---

(١) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٧ ، ١٥٦ وما بعدها ، ٢٧٨ ، ٣١٥ .

(٢) اقرأ اعتراف ناجى بتأثره هو وزملائه بالثقافة الإنجليزية فى مقدمة : « أطياف الربيع » لأحمد زكى أبى شادى ص « ل » . واقرأ كذلك رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى جـ ٢ ص٢٨١ . واقرأ أيضاً : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٣١ ، وعلى محمود طه للسيد تقى الدين السيد (مقدمة صالح جودت ص ٦ وص ٣٤ ، ٣٥ من هذا الكتاب .

(٣) ولد أحمد زكى أبو شادى سنة ١٨٩٢ بالقاهرة ، وتلقى بها تعليمه الابتدائى والثانوى ثم التحق بمدرسة الطب ومكث بها سنة ، ثم انقطع عن الدراسة عاماً نتيجة لصدمة عاطفية ، وسافر بعدها إلى إنجلترا لإتمام دراسته العالية هناك ، وظل بها من سنة ١٩١٢ إلى سنة ١٩٢٢ ، ثم عاد وقد أتم دراسة الطب وتخصص فى علمى الأمراض الباطنية والجراثيم . وعمل بعد عودته إلى الوطن فى الوظائف الحكومية بين القاهرة والإسكندرية وبورسعيد ، حيث تدرج فى السلم الوظيفى من طبيب « بكتريولوجى » إلى مدير معمل ، إلى وكيل لكلية طب الإسكندرية سنة ١٩٤٢ وفى سنة ١٩٤٦ آثر الهجرة إلى أمريكا واستقر بها حتى مات سنة ١٩٥٥ . وكان إلى تخصصه فى الطب و « البكتريولوجى » هاوياً للنحالة والتعاون مفتوناً بالأدب والشعر بصفة خاصة . وقد كان أشرب حب الأدب من أبيه وأصدقاء أبيه ، فهو ابن محمد بك أبى شادى المحامى والصحافى صاحب جريدة « الإمام » الأسبوعية و « الظاهر » اليومية . وقد كان من أصدقائه ورواد مجلسه الأدبى : إسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد محرم .

يعتبره عدد من الدارسين رائد هذا الاتجاه ، كان قد عاش فى إنجلترا نحو عشر سنوات لإتمام دراسته فى الطب ، وكان مفتوناً ببعض الشعراء « الرومانتيكيين » الإنجليز . وإبراهيم ناجى[1] ، الذى يعد من أهم معالم

= ولا يمكن أن يغفل أثر خاله مصطفى نجيب الذى كان شاعراً له جولات فى ميدان الوطنية .

وقد بدأ أبو شادى نتاجه الشعرى مبكراً ، حيث أصدر ديوانه الأول سنة ١٩١٠ باسم « أنداء الفجر » ، ثم انقطع عن إصدار الدواوين إلى أن عاد من إنجلترا فتوالت دواوينه بغزارة . فأصدر « زينب » سنة ١٩٢٤ و « مصريات » فى نفس العام و « أنين ورنين » سنة ١٩٢٥ . و « شعر الوجدان » فى السنة نفسها ، و « الشفق الباكى » سنة ١٩٢٧ . و « مختارات وحى العام » سنة ١٩٢٨ و « أشعة وظلال » سنة ١٩٣١ ، و « الشعلة » سنة ١٩٣٢ ، « وأطياف الربيع » سنة ١٩٣٣ ، و « أغانى أبى شادى » فى نفس العام ، و « الكائن الثانى » سنة ١٩٣٤ ، و « الينبوع » فى العام ذاته ، و « شعر الريف » سنة ١٩٣٥ ، و « فوق العباس » فى العام نفسه . ثم انقطع حيناً عن قول الشعر وإصدار الدواوين ، إلى أن عاد فأصدر سنة ١٩٤٢ « عودة الراعى » ثم « من السماء » سنة ١٩٤٩ . كل ذلك بالإضافة إلى بعض القصائد المطولة التى أصدرها منفصلة متناولا بعض الأحداث القومية أو المناسبات الأدبية ، مثل « نكبة نافارين » ، و « ذكرى شكسبير » ، و « وطن الفراعنة » ، وبالإضافة إلى قصصه الشعرية التى أشهرها : « عبده بك » ، و« مها » وبالإضافة أيضاً إلى مسرحياته الغنائية التى اشتهر منها : « إحسان » ، و« أردشير » ، و « الزباء » و « الآلهة » . اقرأ عنه فى : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعظم خفاجى ، والشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٢٥ وما بعدها . وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ١٣٢ وما بعدها ، وفى الأدب العربى المعاصر لشوقى ضيف ص ١٤٥ وما بعدها .

(١) ولد إبراهيم ناجى سنة ١٨٩٨ بالقاهرة ، وتعلم بها حتى أتم الدراسة فى كلية الطب سنة ١٩٣٢ . وعمل طبيباً فى مستشفيات سوهاج والمنيا والمنصورة ، ثم القاهرة . وقد سافر فى مهمة علمية إلى لندن . ثم عاد بعد أن دهمته سيارة هناك وعولج من كسر خطير وعمل طبيباً بمصلحة السكة الحديد ، ثم رئيساً للقسم الطبى بوزارة الأوقاف . وأخيراً أحيل إلى المعاش فى سن الخامسة والخمسين ، فتفرغ لعياداته الخاصة بشبرا ، ولم يطل به الأجل بعد ذلك فقد وافته المنية يوم ٢٤ مارس سنة ١٩٥٣ . وقد اعتمد فى ثقافته الأدبية على جهوده الخاصة وهوايته الذاتية ، التى تفتحت على ما كان لدى والده من مكتبة عامرة . وظهرت شاعريه ناجى مبكرة ، وأذكتها حياته فى المنصورة ، كما أطلقتها تجربة عاطفية مريرة تفتح عليها شباب قلبه ، فأكسبته عاطفية ملتهبة وحزناً يغلف بالدعابة . وبدأ ناجى =

هذا الاتجاه — إن لم يكن أهمها جميعاً — كان من المجيدين للغة الإنجليزية ومن أقوياء الصلة بالشعر الإنجليزى « الرومانتيكى » ، بالإضافة إلى معرفته بالفرنسية وقراءته لبعض الشعراء الفرنسيين . ومحمد عبد المعطى الهمشرى[1] ، الذى يمثل أبرز خصائص هذا الاتجاه كان أيضاً يقرأ الشعر

= بنشر شعره فى الصحف فى أواخر العشرينيات وهو فى المنصورة . وتابع نشر شعره بعد ذلك بصورة أوضح منذ إنشاء مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢ . ونشر أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم « وراء الغمام » ، ثم نشر سنة ١٩٥١ ، « ليالى القاهرة » ديوانه الثانى . وبعد وفاته نشر له ديوان ثالث باسم « الطائر الجريح » سنة ١٩٥٣ ، قام باختياره من شعر ناجى الذى لم ينشر صديقه أحمد رامى . ثم رأت وزارة الثقافة جمع تراث ناجى الشعرى ، ونشره كله فى ديوان جامع يضم ما نشر من شعره وما لم ينشر ، فظهر هذا الديوان سنة ١٩٦١ . وقد اشترك فى إخراجه : محمد ناجى وأحمد رامى وصالح جودت ، وقدم له مؤلف هذا الكتاب بمقدمة عن « فن ناجى » .

اقرأ عنه فى : ناجى — حياته وشعره لصالح جودت ، وفى : ديوان ناجى (سيرة حياة الشاعر بقلم صالح جودت) . وفى : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثانية ص٥٧ ، وما بعدها . وفى : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٤ وما بعدها .

(١) ولد محمد عبد المعطى الهمشرى سنة ١٩٠٨ بمدينة السنبلاوين . وتلقى دروسه الابتدائية بها ، أما الثانوية فتلقاها بالمنصورة وانتقل إلى القاهرة ليواصل دراسته فى الجامعة سنة ١٩٣١ ، ودخل كلية الآداب ، ولكنه لم يتم دراسته بها ، حيث اضطر إلى قطعها سنة ١٩٣٤ والحصول على وظيفة فى وزارة الزراعة ، حيث عمل محرراً بمجلة التعاون . . . وقد مات ، وهو فى عمر الورد وكان موته أثر عملية جراحية سنة ١٩٣٨ .

وقد تفتحت مواهبه الشعرية وهو طالب بالمدرسة الثانوية بالمنصورية ، واختلط هناك بناجى وعلى محمود طه وكانا يكبرانه ، فأفاد من صحبتهما ، كما زامل صالح جودت ، فى المنصورة ، ثم القاهرة . وقد بدأ ينشر شعره فى بعض الصحف وهو فى المنصورة ، فنشر أجزاء من قصيدته « شاطئ الأعراف » واحتفى بها الدكتور محمد حسين هيكل محرر السياسة فى ذلك الحين . ثم واصل نشر شعره فى أبولو بعد إنشائها ، وبعد أن انتقل إلى القاهرة طالباً فى كلية الآداب . كما نشر بعض شعره فى غير « أبولو » مثل مجلة التعاون ، ولكنه لم يجمع ديوانا وينشره قبل وفاته ، وبقى شعره متناثراً فى الصحف والمجلات التى كان ينشر بها .

اقرأ عنه فى : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ، وفى الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٦ وما بعدها .

الإنجليزى ويتمثل بعض خصائص شعرائه « الرومانتيكيين » . وكذلك على محمود طه المهندس[١] ؛ فقد كان على علم بالإنجليزية والفرنسية ، وله قراءات فى شعرهما وبخاصة الشعر الرومانتيكى . ومثله صالح جودت[٢] ،

---

(١) ولد على محمود طه بالمنصورة سنة ١٩٠٢ ، وتلقى بها تعليمه الأبتدائى وبعض الثانوى ، ثم التحق بمدرسة الفنون التطبيقية وتخرج منها سنة ١٩٢٤ ، وعين بعد ذلك فى هندسة المبانى بالمنصورة ، ثم نقل إلى القاهرة مديراً للمعهد الخاص بوزارة التجارة ، فديراً لمكتب الوزير بها ، ثم ألحق بسكرتارية مجلس النواب . ومنذ سنة ١٩٣٨ ، أخذ يكثر من الرحلات الصيفية إلى أوربا ، وقد خرج من خدمة الحكومة مع وزارة الوفد سنة ١٩٤٤ ، ثم أعيد سنة ١٩٤٩ وكيلا لدار الكتب . ولكنه توفى فى نفس العام . وقد اعتمد على محمود طه فى تحصيله الأدبى على هوايته الذاتية وتثقيفه الشخصى ، وكان على علم بالإنجليزية والفرنسية كما يؤكد كتابه « أرواح شاردة » ، الذى درس فيه بعض الشعراء الإنجليز والفرنسيين وترجم مختارات من آثارهم . وبدأ ينظم الشعر منذ زمن مبكر ، لكنه بدأ بنشره فى أواخر العشرينيات فى العصور ، وفى أوائل الثلاثينيات فى أبولو ، ثم فى الرسالة . وقد أظهر أول دواوينه « الملاح التائه » سنة ١٩٣٤ . ثم أذاع ديوانه الثانى سنة ١٩٤٠ باسم « ليالى الملاح التائه » . وفى سنة ١٩٤١ أذاع كتابه « أرواح شاردة » ، وأكثره مقالات عن الأدب الإنجليزى والفرنسى وألحق به قصيدة فى دخول الألمان باريس . وفى سنة ١٩٤٢ نشر قصيدته القصصية الطويلة « أرواح وأشباح » . وفى سنة ١٩٤٣ نشر مسرحيته الغنائية « أغنية الرياح الأربع » وفى نفس العام نشر ديوانه الثالث « زهر وخمر » وفى سنة ١٩٤٥ نشر ديوانه الرابع « الشوق العائد » وفى سنة ١٩٤٧ نشر ديوانه الخامس « شرق وغرب » .

اقرأ عنه فى : على محمود طه للسيد تقى الدين السيد ، وفى الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثانية ص ٨١ وما بعدها . وفى الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ١٦١ وما بعدها .

(٢) ولد صالح جودت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، وأتم دراسته الثانوية بالمنصورة والعالية فى القاهرة ، حيث تخرج فى كلية التجارة سنة ١٩٣٧ وقد آثر أن يعمل فى الحقل الأدبى والصحفى ، فعمل بالأهرام والإذاعة ودار الهلال . وهو عضو بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وقد نال جائزة الشعر التشجيعية سنة ١٩٦٢ ، وكان قد نشر أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم ديوان « صالح جودت » ، ثم نشر ديوانه الثانى سنة ١٩٥٧ باسم « ليالى الهرم » ، ثم نشر ديوانه الثالث باسم أغنيات على النيل سنة ١٩٦٢ . ثم ظهر له ديوان « ألحان مصرية » سنة ١٩٦٨ .

اقرأ عنه فى الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٥٢ .

وحسن كامل الصيرفى[١] . . وهكذا نرى أن هؤلاء الذين يعتبرون الدعامات الأولى لهذا الاتجاه — كانوا جميعاً ممن يقرأون الشعر . « الرومانتيكى » ضمن ما يقرأون من أدب أوربى ، وكان لهم ميل خاص إلى « وردز وورث » Wordsworth و« بيرون » Byron و« شيلى » shelly و« كيتس » Keats من « الرومانتيكيين » الإنجليز[٢] . بل إن بعض رواد هذا « الاتجاه الابتداعى العاطفى » كان مفتوناً ببعض هؤلاء « الرومانتيكيين » لدرجة تشبيه نفسه به ، واتخاذ حياته نمطاً لحياته . فأبو شادى مثلا ، كان يرى فى حياة « كيتس » صورة لحياته ، وكان يتحدث عن هذا الشاعر الإنجليزى وكأنه يتحدث عن نفسه. وكان يرى فى تلك المشابهة عزاء عما يعانيه من اضطهاد وعدم تقدير . ومما قاله فى ذلك عن « كيتس » : « إن أساليبه ونزعاته التجديدية لم ترض جمهرة الأدباء فى البداية ، ولكنها استحالت فيما بعد إلى مفخرة من مفاخر الأدب الإنجليزى ، وأن شخصيته الأدبية القوية لم تهضمها البيئة ولا المطالعات ، بل هو الذى هضمها . . وأن المواهب الجـديدة

---

(١) ولد حسن كامل الصيرفى فى دمياط سنة ١٩٠٨ ، ولم تشأ الظروف أن يتم دراسته ، فغادر المدرسة سنة ١٩٢٥ ، وهو فى أوائل الدراسة الثانوية ، ولكنه استمر فى تثقيف نفسه بالقراءة والتحق سنة ٢٦ بوظيفة فى وزارة الزراعة ، حيث ظل إلى سنة ٤٢ ، فانتقل إلى سكرتارية مجلس النواب . وعند ما أنشأت وزارة الإرشاد صحيفة المجلة انتدب سكرتيراً لتحريرها .

وقد بدأ ينشر شعره فى أواخر العشرينات بمجلة العصور ، ثم نشر فى أبولو حين أنشئت سنة ١٩٣٢ . وأخرج أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم الألحان الضائعه . ثم نشر ديوانه الثانى سنة ١٩٤٨ باسم « الشروق » وله دواوين مخطوطه لم تنشر هى : « قطرات الندى » و « دمـ ـع وأزهار » و « رجع الصدى » و « حول النور » .

اقرأ عنه فى : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ، الحلقة الثانية ص ١١١ وما بعدها .

(٢) انظر : على محمود طه للسيد تقى الدين (المقدمة التى كتبها صالح جودت) ص ٦ ، وانظر : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٣١ ، ورائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ج ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد إبريل سنة ١٩٥٤ .

قد لا يعترف بها اعترافاً منصفاً إلا بعد زوال صاحبها ، وعلى الأخص إذا كان من الشباب ، لأن الناس غالباً عبيد ما تعودوه »[١] .

وهناك عامل ثالث من العوامل التى هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثر بأدب المهجر[٢] ، وقد كان هذا العامل كبير الأثر بصفة خاصة عند الشعراء المحبين لهذا « الاتجاه العاطفى » ولكنهم لا يجيدون لغة أجنبية ولا يستطيعون الإفادة من الشعر « الرومانتيكى » فى لغته الأصلية .

---

(١) انظر : الينبوع لأحمد زكى أبو شادى (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ى .

(٢) بدأت هجرة إخواننا الشاميين إلى أمريكا نحو منتصف القرن الماضى ، ونشطت تلك الهجرة بعد سنة ١٨٦٠ ، وبخاصة بعد ما يسمى بمذبحة الستين ، التى كانت فتنة طائفية بين المسلمين والمسيحيين فى لبنان . ووصلت الهجرة إلى مداها فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وكانت أهم أسباب الهجرة : الأضطرابات والمعارك الدامية بين المسلمين والمسيحيين ، ثم سوء معاملة بعض الحكام الأتراك لأبناء الشام ، ثم الفقر والقهر ، والتطلع إلى الحرية والكسب ، وأخيراً روح المغامرة والتنقل التى تكمن فى إخواننا اللبنانيين سلائل الفينيقيين .

وإذا كانت الهجرة قد بدأت نحو منتصف القرن الماضى ، فإن الأدب المهجرى لم يظهر إلا فى أوائل القرن الحالى ، وقد كانت ريادة أدباء المهجر لأمين الريحانى ، وجبران خليل جبران ، ثم تبعهما نسيب عريضه وعبد المسيح الحداد ، ثم ميخائيل نعيمه وإيليا أبو ماضى ، وقد التقى الجميع أخيراً فى « الرابطة القلمية » التى أنشئت فى نيويورك سنة ١٩٢٠ ، وكانت مجلة السائح لسان حال هذه الرابطة والمنبر الذى يذيع أصوات أعضائها من أدباء المهجر الشمالى . وكان قد أنشأها عبد المسيح حداد منذ سنة ١٩١٢ ، كما أنشأ نسيب عريضة « الفنون » سنة ١٩١٣ . وأخيراً أنشأ إيليا أبو ماضى « السمير » سنة ١٩٢٣ .

هذا فى المهجر الشمالى . أما فى المهجر الجنوبى فقد تأخر النتاج والنشاط الأدبى بعض الوقت فتكونت أولا فى سان باولو جمعية قبل الحرب الأولى ، ثم تشكلت جمعية ثانية سنة ١٩٢٢ ، وأخيراً تكونت « العصبة الأندلسية » سنة ١٩٣٣ بالبرازيل . وكانت صحيفتها التى تحمل هذا الاسم أهم منابر المهجر الجنوبى ، الذى كان عمده : الشاعر القروى رشيد سليم الخورى وحليم الخورى شقيقه ، ثم فوزى المعلوف ، وشقيق المعلوف ، ورياض المعلوف ، وإلياس فرحات . وقد كان من أهم صحف المهجر الجنوبى العربية كذلك « الشرق » لموسى كريم ، التى كانت تصدر من سنة ١٩٢٧ . . . ومعظم أدب المهجر يتسم بالرومانسية ، ويتجه إلى العاطفية والابتداع ، ويميل إلى الحنين والتأمل والحيرة وتمجيد الأرض وإن كان أدب الشمال يغالى فى تجديده حتى ليبعد أحياناً عن أوضاع العربية كما أن حظ أدب الشمال من النثر أعظم من حظ أدب الجنوب ، الذى يوشك أن يقتصر على الشعر . (اقرأ : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح . وشعراء المهجر لمحمد عبد الغنى حسن . وشعراء الرابطة القلمية لنادر السراج) .

ومعروف أن أدب المهجر المبكر الممثل فى نتاج جبران خليل جبران، يغلب عليه الطابع الرومانسى ، برغم أن معظمه نثر ، ومعروف أيضاً أن أهم شعراء المهجر قد التقوا فى دعوتهم التجديدية ، بدعوة المجددين المصريين التى رادها العقاد وشكرى والمازنى[١] . غير أن شعر هؤلاء المهجريين كان أكثر من شعر المجددين انطلاقاً وتحرراً ، كما كان أقل ذهنية وأغزر عاطفية ، أو بعبارة أخرى ، كان أشبه بشعر « الرومانتيكيين » الغربيين . ثم إن أدب المهجر نثراً وشعراً كان قد بدأ يذاع فى مصر خلال كتب هؤلاء المهجريين ودواوينهم وقصائدهم ، التى كانت تنشر فى بعض المجلات الأدبية حينذاك ، مثل الهلال والمقتطف[٢] . ومن هنا كان هذا الشعر

---

(١) اقرأ : المقدمة التى كتبها العقاد لكاتب الغربال لميخائيل نعيمه ، واقرأ : ثناء ميخائيل نعيمه على كتاب الديوان للعقاد والمازنى ، فى الغربال ص ١٧٥ — ١٧٧ ، فى ذلك يتضح اللقاء بين المجددين المصريين والمهجريين ، فيما عدا تمسك المصريين بسلامة الأداء اللغوى ، الذين كان يترخص فيه المهجريون .

(٢) كان نتاج جبران من أقدم ما عرف من أدب المهجريين ، فقد بدأ نتاجه يذاع منذ سنة ١٩٠٥ . ومن أهم كتبه النثرية الحياشة بالرومانسية « عرائس المروج » و « الأجنحة المتكسرة » و « دمعة وابتسامة » و « الأرواح المتمردة » . وأشهر أعماله الشعرية « المواكب » . ويلى جبران ميخائيل نعيمه ، الذى بدأ نتاجه الشعرى يذاع بالعربية منذ سنة ١٩١٧ ، ثم إيليا أبو ماضى ، الذى كان قد نشر ديوانه الأول بالأسكندرية سنة ١٩١١ ، باسم « ديوان إيليا ضاهر أبو ماضى » وواصل إخراج دواوينه بعد ذلك فى المهجر ، حيث بدأ بالجزء الثانى من ديوانه سنة ١٩١٩ ، ثم أخرج الجداول سنة ١٩٢٧ ، والخمائل سنة ١٩٤٦ ، ومن نفس الجيل تقريباً رشيد أيوب الذى أصدر ديوانه « الأيوبيات » سنة ١٩١٧ ، ثم ديوانه الثانى « أغانى الدرويش » سنة ١٩٢٨ ، ثم « هى الدنيا » سنة ١٩٣٩ .

وكذلك الشاعر القروى « رشيد سليم الخورى » الذى أخرج « الرشيديات » سنة ١٩١٧ ، ثم « القرويات » سنة ١٩٢٢ ، وأخيراً ظهر ديوانه الكبير سنة ١٩٥٣ .

اقرأ : عن هؤلاء الأعلام : فى أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح ص ٢٢٦ وما بعدها ، ص ٢٤٢ وما بعدها ، وص ٢٥٣ وما بعدها ، وص ٢٨٨ وما بعدها ، وص ٣٢٣ وما بعدها .

أحد العوامل التى هيأت لظهور هذا « الاتجاه الابتداعى العاطفى » ، وكان أكثر المستفيدين من الشعر المهجرى ، هؤلاء الشعراء الابتداعيين العاطفيين الذين لم يتح لهم — حينذاك — الاتصال المباشر بالشعر « الرومانتيكى » الغربى .

وربما كان الشعر المترجم الذى كان ينشره العقاد وشكرى والمازنى وغيرهم ، عاملا مشابهاً لهذا العامل ، من حيث التأثير على طائفة من شعراء الشباب الذين تطلعوا إلى الابتداع ، وفاضوا بالعاطفة وآثروا هذا الاتجاه الشعرى الثالث ، دون اتصال مباشر بروافد ثقافية أجنبية ، بل اعتمدوا — إلى درجة كبيرة — على الشعر المترجم عن « الرومانتيكيين » ، كما اعتمدوا على شعر المهجر المشبه بدوره لشعر هؤلاء « الرومانتيكيين » .

بقى عامل رابع من أهم العوامل التى شاركت فى إظهار هذا الاتجاه بطابعه الابتداعى المنطلق وزعته الفردية الثائرة ، ثم بسمته العاطفى الحزين، ونظرته الدامعة الساخطة ، وهذا العامل ليس عاملا فنيا أو ثقافياً كالعوامل السابقة ، وإنما هو عامل اجتماعى . فقد سيطر على تلك الفترة التى يساق عنها الحديث ، شعور جارف باستقلال الشخصية المصرية ، وإحساس غامر بالحرية الفردية ، وتشبع مستغرق بروح الثورة ، وذلك لما تقدم من عوامل ، كان فى مقدمتها روح ثورة سنة ١٩١٩ ، ومشاركة كل القوى الوطنية فيها ، ثم فوزها بإنهاء حماية بريطانيا ، وإعلان الاستقلال ، وصدور الدستور ، وفتح البرلمان ، وتأكيد ضمان الحريات[1] . وإلى هذا العامل الأول يرد ما كان عند أصحاب هذا الاتجاه من شعور بالشخصية وإحساس بالفردية وتشبع بروح الثورة . . ثم شهدت تلك السنوات التى

---

(١) اقرأ المقال رقم ٢ من المقالات المعهدة لدراسة الأدب فى هذا الفصل .

ظهر فيها هذا الاتجاه ظلام الحياة الاجتماعية فى مصر، بسبب فساد السياسة ، وتأزم الاقتصاد ، واضطهاد الحرية ، مما كان نتيجة مباشرة لتعدد العدوان على الدستور ، وتكرر إغلاق البرلمان ، وتآمر قوى الشر على كل ما حققه الشعب من مكاسب بثورة سنة ١٩١٩ . وكانت الملكية الباغية ، والاستعمار الطاغى ، والإقطاع المستغل ، أهم أطراف هذا التآمر ، الذى وصل إلى ذروته فى عهد إسماعيل صدقى سنة ١٩٣٠ ، على نحو ما اتضح فى التمهيد لهذا الفصل[١] . . وإلى هذا العامل الثانى يرد ما كان من ضيق طائفة من الشباب الشاعر الحساس بالحياة ، وتبرمه بالعيش ، وشعوره بخيبة الأمل . فقد دفعته تلك الظروف الأخيرة إلى أن ينطوى ويهرب ، ويبحث عن العزاء فى الحب حيناً وفى رحاب الطبيعة حيناً آخر ، كما أغرته بأن يتشبث بالأحلام ويتعلق بالخيالات ويهيم بالرؤى ، ليلوذ بعالم أكثر شفافية وأعظم رحابة وأفسح صدراً . وهكذا هيأت ظروف الحياة الاجتماعية التربة فى مصر لينمو بها هذا الاتجاه الذى فيه كثير من الخصائص الرومانسية[٢]، وتآزرت تلك الظروف مع عوامل ثقافية وفنية أخرى ، فكان هذا الاتجاه بجانبيه : الابتداعى المنطلق ، والعاطفى الجياش .

هذا وقد أليف بعض الباحثين أن يحددوا تاريخ ظهور هذا الاتجاه بظهور مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢ ، وتكوين جمعيتها فى العام نفسه ، باعتبار أن أهم شعراء هذا الاتجاه كانوا من بين جماعة « أبولو » أوممن ينشرون

---

(١) اقرأ المقال رقم١ من المقالات المعهدة لدراسة الأدب فى هذا الفصل بعنوان « بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية » .

واقرأ كذلك المقال رقم ٢ وعنوانه « بين نشوة النصر ومرارة النكسة » .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثانية ص ٤ .

وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٧١ ، وما بعدها .

شعرهم على صفحات مجلتها ، وينالون تشجيع مؤسسها الدكتور أبى شادى[١]. كذلك درج بعض الباحثين على تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو »[٢] باعتباره قد انبثق من خلال تلك الجماعة التى أسسها أبو شادى . وبالغ البعض فسمى الاتجاه « مدرسة أبولو »[٣] .

والحق أن هذا الاتجاه قد ظهر قبل ظهور مجلة « أبولو » وتأسيس جمعيتها بسنين ، حيث كان رواد هذا الاتجاه ينشرون شعرهم — قبل ظهور تلك المجلة فى صحف ذاك العهد ، التى كانت تعنى بالأدب ، كالسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى ، وكالمصور والهلال والمقتطف وغيرها[٤] . ثم إن مجلة « أبولو » — برغم أن صاحبها كان من أوائل رواد هذا الاتجاه — لم تكن وقفاً على اللون الشعرى الذى يتسم بالابتداعية والعاطفية ، بل كانت تفسح صفحاتهـا لكل الاتجاهات ، حتى لأشدها محافظة وأكثرها تعلقاً بالقديم ، فكانت تنشر لشوقى والرافعى ، ومحرم ، كما كانت تنشر

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ٩٠ وما بعدها والحلقة الثانية ص ٣ وما بعدها .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٣٧٢ .

(٣) انظر : أحاديث أبى شادى وناجى والشابى عن هذا الاتجاه فكلها تسمية باسم مدرسة . واقرأ مثلا مجلة أدبى سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ ، حيث يتحدث أبو شادى عن أبولو كمدرسة . وانظر : « أطياف الربيع » لأبى شادى — المقدمة التى كتبها ناجى وفيها يتحدث عن أبولو ويسميها مدرسة . وانظر : الينبوع لأبى شادى — المقدمة التى كتبها الشابى حيث يتحدث كذلك عن الاتجاه ويسميه مدرسة .

(٤) من أمثلة ذلك قصيدة للصيرفى بعنوان « مدى الحياة » منشورة فى « المصور » العدد العاشر ، يونية سنة ١٩٢٨ ، وقصيدة أخرى له بعنوان « حبى » منشورة بالعدد السادس والعشرين أكتوبر ١٩٢٩ . وقصيدة لعلى محمود لطه بعنوان « الطريد » منشورة فى العدد الثلاثين ، فبراير سنة ١٩٣٠ . ومن أمثلة ذلك أيضاً قصيدة « صخرة الملتقى » لإبراهيم ناجى ، وهى منشورة فى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ ، وأجزاء من « شاطىء الأعراف » لمحمد عبد المعطى الهمشرى ، وقد نشرت فى السياسة كذلك سنة ١٩٢٩ ، ثم قصيدة أخرى للهمشرى نشرت فى البلاغ سنة ١٩٢٩ بعنوان « العيون الزرقاء » . انظر : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٤٨ .

لناجى وعلى محمود طه والهمشرى[١] . بل لقد وصل عدم التزامها بمذهب معين إلى حد أن جعلت أول رئيس لمجلس إدارتها زعيم المحافظين أحمد شوقى ، على حين ضم المجلس شعراء من اتجاهات مختلفة بعضهم محافظ وبعضهم مبتدع[٢] .

ومن هنا لا أميل إلى جعل تاريخ ظهور هذا الاتجاه ، هو مجلة « أبولو » ، كما لا أميل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو » ؛ لأن هذا الاتجاه قد ظهر قبل المجلة أولا ، ثم لأن المجلة لم تكن وقفاً عليه ثانياً .

ويمكن اعتبار سنة ١٩٢٧ تاريخ ظهور هذا الاتجاه[٣] ، ففى هذا العام أخرج الدكتور أحمد زكى أبو شادى ديوان « الشفق الباكى »[٤] الذى يمثل —

---

(١) وقد كتب فى العدد الأول من الشعراء المحافظين : حسن القاياتى ، وأحمد الزين ، ومحمد الأسمر ، وأحمد محرم ، وصادق عنبر . انظر : أبولو العدد الأول سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، وانظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٣٤٥ — ٣٧١ ، ففيه عرض للأسماء والموضوعات التى احتوتها المجلة .

(٢) اقرأ أسماء أعضاء مجلس الإدارة فى العدد الثانى من أبولو ، أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، وفى العدد الثالث نوفمبر سنة ١٩٣٢ ، وقد كانوا : أحمد شوقى رئيساً ، وخليل مطران وأحمد محرم نائبى الرئيس ، وأحمد زكى أبو شادى سكرتيراً ، ثم الدكتور إبراهيم ناجى والدكتور على العنانى وكامل الكيلانى ومحمود عماد ومحمود صادق وأحمد الشايب وسيد إبراهيم وعلى محمود طه ومحمود أبو الوفا وحسن القاياتى وحسن كامل الصيرفى أعضاء . ثم اعتذر محمود عماد عن العضوية ، فاختير الدكتور أحمد ضيف مكانه فى أول اجتماع للمجلس . وبعد الاجتماع الأول بأربعة أيام توفى شوقى ، فاجتمع المجلس اجتماعه الثانى وانتخب مطران رئيساً . والدكتور على العنانى وكيلا ، وانتخب كذلك إسماعيل صبرى الدهشان عضواً بالمكان الذى خلا ، انظر : « أبولو » عدد أكتوبر سنة ١٩٣٢ وعدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ .

(٣) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٧٤ ، ٢٨٦ .

(٤) كتب على الديوان أنه صدر سنة ١٩٢٦ . ولكن فى نهايته تنبيه إلى أنه تأخر حتى صدر سنة ١٩٢٧ ، وقد ضم بعض شعر المؤلف حتى يوليو من هذا العام كقصيدتيه فى رثاء وتأبين الدكتور يعقوب صروف صاحب المقتطف (انظر : ص ١٣٣٦) .

إلى حد كثير – كثيراً من خصائص هذا الاتجاه . وفى نحو هذا التاريخ كان على محمود طه وإبراهيم ناجى، ومحمد عبد المعطى الهمشرى، وصالح جودت وحسن كامل الصيرفى؛ ينتجون طلائع شعرهم السائر فى هذا الاتجاه ، ويحاول بعضهم نشره فى صحف ذلك العهد[١] .

على أن بعض هؤلاء الشعراء قد سبق هذا التاريخ الذى حدد نقطة ابتداء لظهور هذا الاتجاه ، ونشر بعض شعره مبكراً ، كأبى شادى الذى أخرج ديوانه الأول سنة ١٩١١ باسم « أنداء الفجر »، وكعلى محمود طه الذى نشرت له قصيدة فى السفور سنة ١٩١٨[٢] . غير أن هذا الشعر المبكر لا يحمل طابع ذلك الاتجاه الابتداعى العاطفى ، وإن نسب إلى شعراء صاروا فيما بعد من كبار الابتداعيين العاطفيين . فديوان أبى شادى الأول ، وما تبعه من دواوين قبل « الشفق الباكى »، شعر ملئ بالتقليدية والمحاكاة لشوقى وغير شوقى من الشعراء المحافظين ، وإن ضم بعض لمحات من التجديد أو الابتداع . وقصيدة على محمود طه يغلب أنها ككل ماله من شعر مبكر، إن اتسم بعضه بالعاطفة الحزينة وبعض لمحات الابتداع ، فهو لا يمثل خصائص هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى » ذى السمات المعينة فى الموضوعات والأسلوب والقيم الشعورية والفنية المختلفة ؛ التى لم تتهيأ الظروف لإبرازها قبل سنة ١٩٢٧ .

ولذا يحسن صرف النظر عن هذا التاريخ المبكر لنتاج بعض شعراء هذا الاتجاه السابق لسنة ١٩٢٧ ، كما يحسن صرف النظر عن التاريخ المتأخر الذى حدده البعض بظهور مجلة « أبولو » وجمعيتها سنة ١٩٣٢ .

وإذا كانت سنة ١٩٢٧ قد شهدت ميلاد هذا الاتجاه فى شكل روافد

---

(١) انظر : العصور العدد العاشر (يوليو سنة ١٩٢٨ ، والسادس أكتوبر سنة ١٩٢٩) والثلاثين (فبراير سنة ١٩٣٠) ، وانظر : كذلك السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ والبلاغ الأسبوعى سنة ١٩٢٩ . فى تلك الصحف قصائد لعلى محمود طه وللصيرفى والهمشرى وناجى .

(٢) انظر : على محمود طه للسيد تقى الدين ص ٣٦ .

صغيرة لا تكاد تلفت الأنظار ، فإن سنة ١٩٣٢ قد شهدت تجميع هذه الروافد فى شكل تيار قوى واضح ، قد أخذ مجراه فى الحياة الأدبية من خلال مجلة « أبولو » . فقد كانت هذه المجلة فرصة لهؤلاء الشبان الابتداعيين العاطفيين لكى ينموا ويتضاعفوا ويشتدوا ، ثم كانت سنة ١٩٣٤ بمثابة موسم الفيضان لهذا التيار الجديد ، حيث ظهرت فى هذا العام الدواوين الأولى لمعظم شعرائه الرواد . فقد ظهر لعلى محمود طه « الملاح التائه » ، وظهر لإبراهيم ناجى « من وراء الغمام » ، وظهر لحسن كامل الصيرفى « الألحان الضائعة » ، وظهر لصالح جودت ديوانه الأول الذى سماه باسمه . وكان ظهور هذه الدواوين الأولى فى عام واحد أشبه بمظاهرة فنية تعلن استواء هذا الوليد الذى رأى النور سنة ١٩٢٧ ، ثم راح يدرج فى رحاب « أبولو » سنة ١٩٣٢ ، ثم اكتمل فتياً سنة ١٩٣٤ ، فلفت أنظار النقاد الكبار من أمثال العقاد وطه حسين ، فكتبوا عنه لأول مرة ، وإن كانت كتابات العقاد وطه حسين — فى ذلك الحين — ليست فى صالح هـذا الاتجاه الجديد ، لظروف كان أكثرها بعيداً عن النقد والشعر كما سنرى فيما بعد[1] . وإذا كنت لم أمل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « أبولو » لما أوضحت من أسباب ، وآثرت تسميته باسم يحدد ابتداء طابعه الفنى كما صنعت مع الاتجاهات السابقة ، فإنى لا أميل كذلك إلى إطلاق اصطلاح « مدرسة » على هذا الاتجاه ، وذلك لأن المدرسة الأدبية تقوم أساساً على دعائم فلسفية معينة ، وتكون لها قيم فنية محددة ؛ وذلك مالا نجده — بدقة — فى هذا الاتجاه الشعرى ؛ فهو لا يقوم على دعائم فلسفية تجعل لأصحابه فلسفة خاصة تغاير فلسفة الآخرين ، وهو لا يلتزم قيماً فنية صارمة تعزل شعراءه

(١) قسا كل من العقاد وطه حسين فى نقد بعض ما ظهر من دواوين فكتب العقاد عن ديوان ناجى ، وكتب طه حسين عن ديوان على محمود طه ، ثم عن ديوان ناجى . وكانت كل الكتابات عنيفة ومجرحة ومشوبة باعتبارات سياسية وشخصية سوف تتضح فى آخر هذا الفصل . وهى اعتبارات ليست غريبة على الطابع العام للفترة وهو طابع الصراع الذى لعبت الحزبية فيه أهم الأدوار .

تماماً عن قيم غيرهم من محافظين ومجددين ، وإنما هو يختار أحسن ما رأى فى الاتجاهات السابقة ، ويفيد من الآداب الغربية ، ويمزج بين هذه وتلك ، ويضيف إليها كثيراً من الخلق والإبداع ، مما يشكل له مجموعة من الخصائص الفنية المشتركة التى تجعل منه اتجاهاً مميزاً بين اتجاهات الشعر ، لكنها لا تصل به إلى مستوى المدرسة الفنية ذات الأسس الفلسفية المحددة والقيم الفنية الفريدة .

على أن من بين أعلام هذا الاتجاه أنفسهم من نفى تقيد هذا الاتجاه بمذهب معين ؛ فأحمد زكى أبو شادى يرى أن رفاقه من أصحاب هذا الاتجاه آمنوا بالرمزية والسريالية والرومانسية والواقعية وغيرها ، على درجات شتى ، وإن ندر بينهم من اقتصر فى شعره على مذهب واحد من هذه المذاهب[1]. وقد سمّى الاتجاه مع ذلك مدرسة . وليس من شك فى أن مثل هذه التسمية — بعد ما قرره هو نفسه — فيها كثير من التجوز .

وتلك الخصائص الفنية المشتركة التى يتسم بها هذا الاتجاه، منها مايتصل بالموضوعات الشعرية وطبيعة التجارب ، ومنها ما يتصل بالأسلوب الفنى وطريقة الأداء ، ومنها ما يرتبط بالألفاظ والمعجم الشعرى ، ومنهاما يرجع الى الأوزان والقالب الموسيقى .

(١) خصائصه المتصلة بالموضوعات وطبيعة التجارب :

أما خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالموضوعات ، وطبيعة التجارب الشعرية، فى مقدمتها الاهتمام بموضوع الحب والمرأة . وقد كان شعراء هذا الاتجاه يتخذون من الحب ملاذاً يفرون إليه من عذاب الحياة ، وعزاء يعوضون به ظلم الدهر ، ومرقى يسمون عليه فوق العالم الأرضى . ومن ذلك قول ناجى :

هَوى كالسِّحر صيَّرنى أرى بقريحة الشُّهُبِ
وطهرنى وبصَّرنى ومزق مغلق الحجب

* * *

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى جـ ١ ص٢٣٦ .

سمـــوتُ كأنني أمضي إلى رب ينـــاديني
فلا قلبي من الأرض ولا جسدي من الطين

* * *

سموت ودق إحساسي وجزت عوالم البشر
نسيت ضغائن الناس غفرت إساءة القدر (١)

ومن ذلك أيضاً قول أبي شادي :

أمـــاناً أيهـــا الحب ســـلاماً أيهـــا الآسي
أتيت إليـــك مشتفياً فراراً من أذى الناس
حنانك أيهـــا الداعي فأنت مليـــك أنفاسي
فررت وحولي الدنيـــا تحارب كل إحساسي (٢)

وكان بعض الشعراء يكلف بالمرأة روحاً ووجداً وعذاباً ، وبعضهم يهيم بها جسداً ومتعة ونعيماً . ومن النوع الأول إبراهيم ناجي والهمشري ، ومن النوع الثاني علي محمود طه وصالح جودت . يقول ناجي واصفاً لصاحبته بعض ما يعاني من وحدة وجوى ، وخداع وهم وخيبة أمل :

كم مرة يا حبيبي والليـــل يغشى البرايا
أهيم وحـــدي وما في الظـــــلام شـــاك ســـوايا
أصـــير الدمـــع لحنـــاً وأجعل الشـــعر نايا
يشـــدو ويشدو حزيناً مـــرداً شـــكوايا
مستعطفاً من طـــوينا عـــلى هـــواه الطوايا
حتى يلـــوح خيـــال عرفتـــه في صبـــايا
يدنـــو إلى وتدنـــو من ثغـــره شـــفتايا
إذا بحلمي تلاشـــى واســـتيقظت عينـــايا
ورحت أصغي وأصغي لم ألف إلا صـــدايا (٣)

(١) انظر : ديوان ناجي « قصيدة صلاة الحب » ص ٢٦٣ .
(٢) انظر : أطياف الربيع لأحمد زكي أبي شادي ص ٢٩ « قصيدة الفنان » .
(٣) انظر : ديوان ناجي ص ٣٤٨ (قصيدة الناي المحترق) .

ويقول صالح جودت معبراً لصاحبته عن الظمأ الذى يعانيه ، واللهفة إلى الرى الذى يطمع فيه :

أجـــلْ ظمآنُ يا ليـــلى وماء الحب فى نهرك
خذينى فى ذراعيـــك وضمينى إلى صـــدرك
دعينى أشرب النور الـــــذى ينساب فى شعرك
وروى لهفـــة الظمـــآ ن بالقبلة من ثغرك
هبينى ليـــلة أثمـــــل ياليلاى من خمرك(١)

ومع هذا كان شعراء هذا الاتجاه يجلون المرأة ويكبرونها ، وكانوا يغفرون زلاتها ويلتمسون الأعذار لآثامها ، حتى ولو كانت ممن فرضت عليهن الظروف القاسية أن يحيين حياة الليل ، أو يخضن خوضاً فى الوحل .

فهذا على محمود طه يقول عن مغنية دخل مخدعها ذات مساء :

فضتْ فى عتابها : كيف لم نَدْ ربما برَّحت بك الأتراحُ
إن أسأنا إليه فاليوم نجزيـــــك بما ذقته رضى وسماح
ولك الليـــلة التى جمعتنا فاغتنمها حتى يلوح الصباح
قلت : حسبى من الربيع شذاه ولعينى زهـــره اللماح
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيه بلبل صداح
بليت فى هواه منـــا قلوب وأصابت خلودها الأرواح(٢)

وهذا إبراهيم ناجى يقول لراقصة رآها فى مرقص ذات ليلة ، ثم جمعهما لقاء فى الليلة التالية :

لا تكتمى فى الصدر أسرارا وتحدثى كيف الأسى شاء
أنا لا أرى إثمـــاً ولا عارا لكن أرى امرأة وبأســـاء

* * *

(١) انظر : ديوان صالح جودت ص ٨٠ .

(٢) انظر : الملاح التائه لعلى محمود طه ص ٤١ – ٤٢ (قصيدة مخدع مغنية) .

أفديك باكيـــة وجازعـــة قد لفها فى ثوبه الغسقُ
ودعتها شمســـاً مودعـــة ذهبت وعندى الجرح والشفق

* * *

تمضى وتجهل كيف أكبرها إذ تختفى فى حالك الظُّلَم
روحاً إذا أثمت يطهرها ناران ؛ نار الصبر والألم[1]

بل هذا صالح جودت يصف تجربة له مع بغى ، هزته مأساتها فأنسته كل ما لجسدها من مفاتن ، وكل ما يمكن أن يثير من رغبات ، وراح يدافع عنها وينتصف لها ، ويحمل المجتمع الظالم كل ما يتناثر حولها من آثام :

وقفتْ بالباب فى ثوب رقيقْ تفتح الباب لقطاع الطريق
ثم قالت : مرحباً يا مرحباً بأخى اللذات أهلا بالعشيق
قلت : لا أبغى متاعاً ليس لى جنبيه ، ما أنا إلا صديق
خبرينى يا ابنتى أنت التى لقيت فى خدرها ألفى عشيق
هل وجدت الرفق فيهم ساعة هل وجدت الطاهر القلب الرفيق
يا إلهى ، كيف أعددت لها بعددنياها عذاباً ؟ هل تطيق ؟!
أشقى الدهر يشقى بعـــده وهو بالرحمة فى الأخرى خليق!![2]

وأخيراً هذا محمود حسن إسماعيل[3] يقول على لسان واحدة من بائعات

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٢٧٠ — ٢٨١ (قصيدة قلب راقصة) .

(٢) انظر : ديوان صالح جودت ص ١٨ — ٢٣ .

(٣) ولد ببلدة النخيلة بمحافظة أسيوط ، واتجه فى دراسته وجهة عربية إسلامية ، حتى تخرج فى دار العلوم سنة ١٩٣٦ ، وقد نبغ فى الشعر نبوغاً مبكراً ، حتى أصدر ديوانه الأول « أغانى الكوخ » وهو طالب سنة ١٩٣٥ . ثم تتابعت دواوينه : « هكذا أغنى » ، و « أين المفر » ، و « نار وأصفاد » و « قاب قوسين » ، و « لا بد » ، و « التائهون » ، و « صلاة ورفض » . . وقد تدرج فى الوظائف الحكومية ، من محرر بالمجمع اللغوى إلى أن أصبح المستشار الثقافى لهيئة الإذاعة . ونال جائزة الدولة فى الشعر سنة ١٩٦٥ . اقرأ عن فنه الشعرى : المقال الذى كتبه المؤلف بمجلة الشعر ، يونيه ١٩٦٥ واقرأ عنه أيضاً فى : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور — الحلقة الثالثة ص ١٠٠ .

الهوى ، محملا إثمها للدنيا القاسية الظالمة ، وللبشر الآثمين المخادعين :

واهاً على دنياى ما صنعت ... بالحسن فى كنف الصبا الفانى
فتكت بعصمته ولو عدلت ... فتكت بقلب الآثم الجانى

* * *

سرق الأثيم قداستى ومضى ... ومضيت أندب حظى الكابى
حيرى أروم القبر لى عوضاً ... عن خسة الدنيا وأوصابى

* * *

ويقال فى حكم الورى سقطت ... ونعم ، ولكن من خداعكم
لولا أذى الإنسان ما حملت ... إثم الهوى عذراء بيتكم[1]

ومن أهم الموضوعات التى عنى بها شعراء هذا الاتجاه أيضاً ، موضوع الطبيعة ، فكلهم قد أحب الطبيعة وعشقها ، بل منهم من حاول أن يمتزج بها ويذوب فيها . وقد كانت الطبيعة عندهم كذلك مهرباً يلوذون بصفائه من كدر الحياة ، ويغسلون فى طهره ما يصيبهم من رجس العيش ، ويجدون فى رحابته متنفساً لما يعانون من ضيق وتأزم . كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح ، هو الذى يجعل لحديثهم عن الطبيعة قيمة ابتداعية[2] . . يقول أبو شادى عن الطبيعة :

يا طريق الحزين عَرِّجْ على الغر ... س وسر بينه بروحى وحسى
يا صميم الحقول سرْ بى وخذنى ... من وجود وهبته كل يأس
فى جوار المياه تجرى فتروى ... قبل رى الغراس قلبى ونفسى
فى جوار النبات يخفق من خفـــــق ، ويفضى بهمسه مثل همسى
يا طريق الحزين ما عالم النـــا ... س لمثلى ، فليس مثلى بإنسى
أنا بعض من الوجود الذى يأ ... بى وجوداً على فساد ورجس[3]

---

(١) انظر : أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ٦٧ — ٧١ قصيدة « دمعة بغى ».

(٢) انظر : Romanticism : Laseelles Abercrombie P. 50.

(٣) انظر : عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى ص ٢٨٣ (قصيدة فى الطريق الحزين) .

ويقول ناجى مخاطباً البحر من قصيدة له بعنوان « خواطر الغروب » :

قلت للبحر إذ وقفت مساءَ ... كم أطلت الوقوف والإصغاء
وجعلت النسيم زاداً لروحى ... وشربت الظلال والأضواء
أنت عات ونحن حرب الليالى ... مزقتنا وصيرتنا هباء
وعجيب إليك يممت وجهى ... إذ ملأت الحياة والأحياء
أبتغى عندك التأسىَ ما تملـ ... ـك ردًّا وما تجيب نداء[1]

ويقول محمود حسن إسماعيل من قصيدته « الناى الأخضر » راسماً صورة حية من المرح والنشوة ، التى تملأ وجدانه ببعض مظاهر الطبيعة البسيطة ، وكأنه يستعيض بها عما حرم من مرح ونشوة فى دنيا الناس :

زمارتى فى الحقول قد صدحت ... فكدت من فرحتى أطير بها
الجدْىُ فى مرتعى يراقصها ... والنحل فى ربوتى يجاوبها
والضوء من نشوة بنغمتها ... قد مال فى ردأة يلاعبها
رنا لها من جفون سوسنة ... فكاد من سكرة يخاطبها
نفخت فى نايها فطربنى ... وراح فى عزلتى يداعبها
سكران من بهجة الربيع بلا ... خمر به رقرقت سواكبها[2]

ويقول الصيرفى مناجياً « شجرة عارية » ، يمتزج بها ، ويبثها أحزانه ، ويقارن بين حظها وحظه :

أنا أنت لكن خبرينى ... أترى أعود إلى ربيعى
ترويك أمطار الشتـ ... ـاء إذا ارتويت من الدموع

* * *

أنا أنت منفرد يحيـ ... ـط بى السكون بلا سمير
لكن تحيط بك الطيور ... ركعهدك الماضى الزهير

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٤١ (قصيدة خواطر الغروب) .

(٢) انظر : أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ١٢٠ — ١٢١ قصيدة (الناى الأخضر) الذى أراد به عود البرسيم .

وتحط فوقك تطلب الـــذكرى وتهجرنى طيورى
ولسوف يرتد الربيـــــع فخبرينى عن ربيعى[١]

ويقول الصيرفى أيضاً عن « جدول » ، واصفاً هدوءه ثم ثورته ، مشيراً بذلك إلى حالته النفسية ، حتى كأنه هو الجدول نفسه ، وليس ذلك إلا لإحساسه بالاتحاد به والفناء فيه :

يسير وفى ضفتيه الجمـــال كلحن على شفتى غانيـــه
منابعه من جنان الحياة على تلعات الهـــوى الساميه

* * *

تفانيتُ فيـــه كأغنيّة مضى فى الأثير صداها الجميل
وذبت على ضـــفتيه كما تذوب الرغائب فى المستحيل

* * *

وفى ليلة كاكتئاب الخريف جرى جدولى كالدم النازفِ
تهب الأعاصير فى وحشة على صدره الخافق الواجف

* * *

هدوؤك ياجدولى أين ولى وهمسك ياجدولى أين راح
أعد للضـــفاف ترانيمها ورجع لها أغنيات المراح[٢]

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التى عالجها شعراء هذا الاتجاه : الحنين إلى مواطن الذكريات ، والهروب إليها فى لهفة حزينة وتعطش مُر ، وذلك فراراً من الحاضر المؤلم والواقع المنفر . . ومواطن الذكريات عندهم كثيراً ما تكون مرابع للطبيعة ؛ أو مدارج للحب ، أو مسارح قد لعب الحب عليها أدواره بين أحضان الطبيعة .

يقول الهمشرى فى « النارنجة الذابلة » . جامعاً حولها أعذب ذكريات صباه ، وأجمل أيام حداثته ، بكل ما فيها من نقاء وطهر وصفاء :

---

(١) انظر : الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٥٣ قصيدة (الشجرة العارية) .
(٢) انظر : (مجلة أبولو المجلد الثانى ص ١١٢) .

كانت لنا عند السياج شجيرة ... ألفَ الغناءَ بظلها الزُّرزورُ
طفق الربيعُ يزورها مستخفياً ... ويفيض منها فى الحديقة نور
حتى إذا حل الصباح تنفست ... فيها الزهور وزقزق العصفور
وسرى إلى أرض الحديقة كلها ... نبأ الربيع وركبه المسحور
كانت لنا ياليتها دامت لنـــا ... أو دام يهتف فوقها الزرزور

* * *

قد كنت أجلس صوبها فى شرفتى ... أو كنت أجلس تحتها فى ظلتى
أو كنت أرقب فى الضحى زرزورها ... متهللا يَغْشِي نوافذَ غرفتى
طوراً ينقّر فى الزجاج وتارة ... يسمو يُزَرْزِر فى وكار سقيفتى
فإذا رآنى طار فى أغنيّـــة ... بيضاءَ واستوفى غصون شجيرتى
كانت لنا ياليتها دامت لنا ... أودام يهتف فوقها الزرزور [1]

وكثيراً ما كان هذا الهروب إلى مواطن الذكريات يصاب بخيبة الأمل ويصطدم بالواقع المرير الذى يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشاعر من مرارة . يقول ناجى فى دار أحبابه ، مجسما فجيعته حين عاد إليها وهى مهد أعذب ذكرياته فوجدها قد تغيرت وحال فيها كل شىء :

هـــذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صـــباحاً ومســـاء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ... كيف بالله رجعنـــا غرباء

* * *

دارُ أحـــلامى وحبى لقيتنا ... فى جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا ... يضحك النور إلينا من بعيد

* * *

رفرف القلب بجنبى كالذبيح ... وأنا أهتف يا قلبى اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح ... لمَ عندنا ؟ ليت أنا لم نعد

* * *

---

(١) انظر : الروائع لشعراء الجيل جـ ١ ص ١٢ .

أين ناديك وأين السمرُ أين أهلوك بساطاً وندامى
كلما أرسلتُ عينى تنظر وثب الدمع إلى عينى، وغاما[١]

ويقول الهمشرى فى قريته ، وكان قد أمل أن يكون فى العودة إليها مهرباً لروحه المعذب ، وملاذاً لقلبه الجريح ، ولكنه اكتشف أنه انتقل إليها بأعباء نفسه وعذاب روحه وجراحات قلبه ، وبكل ما حملته الدنيا من أوجاع ؛ فانعكس كل هذا على جمال القرية فجعلها شائهة ، واختلط بصفو الطبيعة فيها فكدرها ، وكانت خيبة الأمل ، واصطدام الذكريات الحلوة بالواقع المرير :

رجعتُ إليك اليوم من بعد غربتى وفى النفس آلام تفيض ثوائرُ
أتيت لألقى فى ظلالك راحة فيهدأ قلبى وهو لهفان حائر
ولكن بلا جدوى ، أتيت فلم أجد سوى قفرة أشباحها تتكاثر
وقد نسجت أيدى الشتاء سياجها عليها ، وأسوار الظلام تحاصر[٢]

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التى اهتم بها شعراء هذا الاتجاه أيضاً ، موضوع الشكوى ؛ فهم كثيراً ما يفضون بأحزانهم ويصورون آلامهم ، التى تكون أحياناً واضحة الأسباب مبررة ، وأحياناً أخرى غامضة غائمة مجهولة المصدر ، حتى لنرى الواحد منهم وكأنه يحزن لمجرد الحزن ويشكو لمجرد الشكوى ، أو كأنه يجد فى الحزن متعة ، أو فى الألم لذة ، كما يجد فى الشكاية تعبيراً عن متعة الحزن ولذة الألم ، ولعل ذلك لاعتقادهم — ككل الرومانتيكيين — أن الألم يطهر النفس والحزن يسمو بالروح ، أو لاعتقادهم أن الألم من سمات الحساسين والحزن من صفات الواعين الشاعرين[٣] .. يقول

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٣٩ . (قصيدة العودة) ، وانظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثانية ص ٥٩ وما بعدها .

(٢) الروائع ج ١ ص ٢٨ .

(٣) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٢٦ وما بعدها ، والشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الثالثة ص ٤ .

على محمود طه متحدثا عن شقائه وأرقه وفزعه وحيرته ، ومرجعاً كل مآسيه إلى أن الأرض مهد الشر منذ الأزل :

شَقِيٌّ أجنّته الدياجى السوادفُ ... سليب رقاد أرقته المخاوفُ
ترامى به ليـــل كأن سواده ... به الأرض غرقى والنجوم كواسف
هى الأرض مهد الشر من قبل خلقنا ... ومن قبل أن دبت عليها الزواحف
غذتها الضحايا بالجسوم فأخصبت ... وأترعها سيل من الدمّ جارف
ولى قصة يُشجى القلوبَ حديثها ... ويعجز عن تصويرها اليوم واصف
ألا إنّ لى قلباً طعيناً تحوطه ... عصائب تنزو من دمى ولفائف (١)

ويقول الهمشرى ، متحدثا عن وحدته وعذابه ، وضياع أمله ومرارة يأسه ، ويتعلل أخيراً بخلود الشعر ومجد الفن :

جلست على الصخر الوحيد وحيدا ... وأرسلت طَرْفى فى الفضاء شريدا
وكفكفت دمعاً لا يكفكف غربه ... وواسيت قلباً فى الضلوع عميدا
أرى صفحة الآمال قد ضاق أفقها ... ولاح على اليأس البعيد مديدا
لقد عشت فى دنيا الخيال معذبا ... فيالبب شعرى هل أموت سعيدا

* * *

لقد كنت فى الدنيا جمالا يزينها ... بما شاده شعرى على هذه الدنيا
خَلَقْتُ لروحى سحرها لا لغيرها ... ومن أجلها أقضى ومن أجلها أحيا
إذا ذبل النارنج عاش عبيره ... وكان له فى الوهم من نفحه محيا
ويخلد بعد البدر فى الفكر رونق ... يغذى خيال الشعر والحب والوحيا (٢)

ويقول ناجى شاكياً ما يعانى فى وحدته من هواتف الذكريات الحزينة ، وأشباح الأمانى الخائبة :

ياوحدتى جئتُ كى أنسى وهأنذا ... مازلت أسمع أصداء وأصواتا
مهما تصامتُ عنها فهْى هاتفة ... يا أيها الهارب المسكين هيهاتا

---

(١) انظر : « الملاح التائه » لعلى محمود طه ص ١٧٦ — ١٧٩ (قصيدة الطريد) .
(٢) انظر : الروائع ج ١ ص ٢٦ — ٢٧ (قصيدة تأملات) .

جَرَتْ على الأمانى من مجاهلها ... وجُمِّعتْ ذِكرٌ قد كن أشتاتا
ما أسخف الوحدة الكبرى وأضيعها ... إذا الهواتف قد أرجعن مافاتا
بعثن ما كان مطوياً بمرقده ... ولم يزلن إلى أن هب ما ماتا
تلفت القلب مطعوناً بوحدته ... وأين وحدته بانت كما باتا
حتى إذا لم يجد رِياً ولا شبعا ... أفضى إلى الأمل المطعون فاقتاتا (١)

وكان بعض شعراء هذا الاتجاه تصل به الشكوى أحيانا إلى حد رفض الحياة وتمنى الموت ، ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل بعد أن أطال الشكوى فى قصيدته « مقبرة الحى » :

يا شاكى الهم لأيامه ... لقد شكوت البغى للباغيه
أقصِر عن الشكوى إليها فما ... دنياك إلا حية غاويه
إهابها يغرى وفى نابها ... لمن تمس الوخزةُ القاضيه
دهر له فى بطشه لذة ... كالوحش يفرى مهجة الثاغيه
غبن من الأيام لا رحمة ... تُحْيِى ولا صبر على العاديه
ولا فناء عاجل أشتهى ... فى وِرده الراحة مما بيه (٢)

ومن الموضوعات التى اهتم بها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد الحب والطبيعة والحنين والشكوى — موضوع تصوير البؤس ، وإبراز بعض الجوانب المظلمة فى المجتمع . فقد عنى بعض الشعراء بتصوير تعاسة الريف وشقاء الفلاح ، كما عنوا بإبراز مأساة بعض ضحايا المجتمع كالمشرد والبغى . وكان أكثر الاهتمام فى هذا الشعر الاجتماعى موجهاً إلى الريف وما يعانى من تخلف وفقر ، وإلى الفلاح وما يقاسى من ظلم وقهر حتى لقد كتب أبو شادى عديداً من القصائد فى الريف والفلاح (٣) ، بل كتب محمود حسن إسماعيل

(١) انظر : ديوان ناجى ص ١٠٢ (قصيدة أصوات الوحدة) .
(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .
(٣) جمع محمد عبد الغفور قصائد أبى شادى التى من هذا القبيل فى ديوان باسم « الريف فى شعر أبى شادى » . وفيه قصائد ، مثل : عابد الريف ، الفلاح ، راعى الغنم ، حياة الريف الفلاحون ، كوخ الريف ، آلام الريف .

ديواناً كاملا سماه « أغانى الكوخ[١] » ، وجعل محوره القرية وساكنيها ، وقصد — فيما قصد — تعميق الإحساس بالريف ومأساته ، وبالفلاح والظلم الاجتماعى الواقع عليه . . يقول أبو شادى عن الفلاح الذى سماه « أميرنا الصعلوك » ، محملا المجتمع إثم تخلفه ، بل مجاهراً بأن المجتمع سيظل مجرماً حتى ينصف الفلاح المظلوم :

هو ذلك الفلاح يا قومى الذى ... يحيا حياة سوائم ورغامِ
وهو الذى لولاه ما ارتفعت لنا ... رأس ولا كنا من الأقـــوام
إنا جميعـــاً مجرمون إزاءه ... حتى يخلص من هوى الإجرام
حتى ينال حقوقه فى عيشة ... خلصت من الأدران والأسقام[٢]

ويقول محمود حسن إسماعيل ، جاعلا من بكاء الساقية رمزاً لبكاء نفسه ومن الثور المغمض العين ، الذى يدور والنير على كتفيه والسوط يلهب ظهره ، رمزاً لهذا الفلاح الكادح المعذب ، الذى أغمض الجهل عيونه ، وأثقل الذل كاهله ، وألهب العذاب ظهره ، تماماً كهذا الثور الذى تنوح عليه الساقية أو تنوح عليه نفس الشاعر :

لها عيون دائمات البكا ... بمدمع كالسيل فى رفده
دؤوبة الشكوى على راسف ... فى الذل مفجوع على جده
دارت به البلوى فما راعه ... إلا عماء غالَ من رشده
أعمى رماه البين فى دارةٍ ... لم يدر نحس الخطو من سعده
شُدّت جبال الذل فى رأسه ... وفتّ صرفُ الرِّق فى كبده
مُنَادِحُ الضجة فى أذنه ... ومِلْعَبُ السوط على جلده
والســـائق الأبله لاينثنى ... عن ضربه العاتى وعن كيده
يتلو على آذانه سورة ... من قسوة السيد على عبده[٣]

وبالإضافة إلى أن هذا الموضوع من موضوعات الشعر لم يكن شائعاً

---

(١) كان هذا أول ديوان للشاعر . وقد صدر سنة ١٩٣٤ .
(٢) انظر : الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى ص ٨٣٢ .
(٣) انظر : أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل قصيدة القيثارة الحزينة ص ٤٤ — ٤٧ .

بين كل شعراء هذا الاتجاه ، قد كان كذلك يعالج في جو « رومانسى » غالباً وبطريقة رمزية أحياناً ، وكان الجو الرومانسى يختلط بحب الشاعر للطبيعة وإيثاره لحياة الريف ، ويوشك أن يشيع الرضا عن تلك الحياة ، ولايدعو إلى الثورة عليها بالقدر الواجب . كما كانت الملامح الرمزية تحجب المضمون ، وتبتعد بالهدف ، وتكاد تفقد الشعر جانبه الاجتماعى الرائع . وكل ذلك كان نتيجة لغلبة الطابع « الرومانسى » على شعراء هذا الاتجاه ، وميلهم إلى استخدام بعض الوسائل الرمزية كما سنرى ، ثم كان نتيجة أيضاً لعدم اكتمال الوعى بوظيفة الشعر والأدب عموما وكونه يجب أن يكون هادفاً — قبل كل شىء — إلى تطوير الحياة والارتفاع بها إلى مستوى أفضل .

ومن الموضوعات التى التفت إليها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد كل ما مضى — موضوع التأمل . وهذا التأمل كان يتجه إلى حقائق الكون بلمحة الصوفى حيناً ، كما كان يرمقها بعين المتفلسف حيناً آخر . ولكن كل التأملات كان يغلب عليها الجيشان العاطفى — المتسق مع طبيعة هذا الاتجاه — لا الطابع الذهنى الذى كان يطغى على شعر أمثال شكرى والعقاد والمازنى ، ممن سُمِّى اتجاههم — لذلك — « بالاتجاه التجديدى الذهنى » .

ومن الحقائق التى كان يتأملها بعض شعراء هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى » بجيشان عاطفة : حقائق الله والناس ، والخير والشر ، والخلود والفناء ، والحياة والموت وما إلى ذلك . ومن نماذج هذا الشعر التأملى ، قول الصيرفى من قصيدة بعنوان « الحيارى » مناجياً الله عز وجل ، ومعبراً عن حيرة الإنسان إزاء سره :

قد سبحنا بالفكر عندك يـــارب فتاهت أرواحنا فى سمائك
وشدونا ما قد شدونا ولكن ضاع هذا جميعه فى فضائك
وعرفنا من الخيـــال معانيـــــه وغابت عنا معانى جلائك
وسمعناك فى الضمائر توحى ما يهز القلوب من إيحائك
فجهلناه واستمعنا إلى ما يملأ الجو من صفير هوائك

ورأيناك فى الظلام مضيئا فمشينا به حيارى ضيائك
ورأينـــاك فى الجمال ولكن لم تقدر لنا حياة الملائك
أنت قدرت أن نعيش حيارى والحيارى هنا ضحايا قضائك[1]

ومن نماذج هذا الشعر التأملى أيضاً قول إبراهيم ناجى من قصيدة بعنوان « الحياة » ، مبيناً كيف يضل الإنسان إذا تأملها ، حتى ليستوى جهله وعلمه ، لأن حقيقته أنه صغير مغرور :

جلستُ يومًا حين حلّ المساءْ وقد مضى يومى بلا مؤنس
أريحُ أقداما وهنَت من عياءْ وأرقب العالم من مجلسى

* * *

أرقبه يا كَبَدَ هذا الرقيبْ فى طيب الكون وفى باطلهْ
وما يبالى ذا الخضم العجيب بناظر يرقب فى ساحله

* * *

سيّان ما أجهل أو أعلمُ من غامض الليل ولغز النهارْ
سيستمر المسرح الأعظمُ روايةً طالت وأين الستار

* * *

عَييتُ بالدنيا وأسرارها وما احتيالى فى صموت الرمالْ
أنشُد فى رائع أنوارها رشدا فما أغنم إلا الضلال

* * *

يارب غفـــرانك إنا صغار ندب فى الأرض دبيب الغرور
نسحب فى الدنيا ذيول الصَّغار والشيب تأديب لنا والقبور[2]

ومن نماذج هذا الشعر التأملى كذلك ، قول صالح جودت من قصيدة بعنوان « أكذوبة الموت » يتحدث فيها عن خلود الروح ، ويصل من ذلك إلى استمرار حياة الإنسان برغم انتقاله من هذه الدنيا :

(١) الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٢٩ (قصيدة الحيارى) .
(٢) انظر : ديوان ناجى ص ١٨٥ – ١٨٧ (قصيدة الحياة) .

قد حرتُ فى الموت وفى أمره ... وما زواه الله من سره
وكلما سألتُ عنه امرأً ... أجابنى : والله لم أدره
والروح إما حلَّ فى غيره ... أو آثر الإخلاد فى بئره
فلِمْ يقول الناس مات امرؤ ... إن هاجر الدنيا إلى قبره
أليس فى القبر حياة امرئ ... تطول بالمرء إلى حشره
فكيف قالوا إنه ميت ... من يوم أن غيِّب عن دهره
وليس بَعْدَ رحلتيه سوى ... جديد عيش دَبَّ فى إثره[1]

وأخيراً من هذا الشعر التأملى ، هذه القصيدة الجريئة التى تعالج تجربة الشك وتجعل الموت هو العصا التى ترفع فى وجه العباد فتحملهم على الإيمان . وفيها يحكى صالح جودت قصة راهب تمرد على حياة العبادة ، بل كفر بالله والآخرة وراح يغرى الكاهن برأيه ، حتى خدعه واستمالة ، وقبيل أن يتركا الدير إلى الدنيا ومتعها ، هبط ملك الموت ليقبض روح الراهب ، فلم يكن منه إلا الإسراع إلى التوبة ، والاعتراف بالله واليوم الآخر . . يقول صالح جودت من تلك القصيدة على لسان الراهب :

خلنى يا كاهن الدير إلى ... نضرة الأيام أجتاز القفار
أنت أفنيْتَ شبابى راحلا ... لم أميز فيه ليلا من نهار
أجلالٌ فى صلاتى نحتِه ... أو وقار ؟ مالمثلى والوقار
أ إلى النار إذا عِفتُ التقى ... إنها أهْون من طول اصطبار

ثم يمضى الشاعر متحدثاً على لسان الراهب باسطاً أسباب شكه ، ومصرحاً بجوانب تمرده ، إلى أن يقول على لسانه، حين هبط عليه ملك الموت فتاب وأناب :

يا ملاك الموت آمنت بسلطان الإله
أيها الكاهن قدنى لمحاريب الصلاه

---

(١) انظر : ديوان صالح جودت ص ٨٢ – ٨٦ .

فإله الـكون يدعونى إلى غـير الحيـاه
خلنى أفنى الهنيهات البقـايا فى هـواه

* * *

ياملاك المـوت إن قابلت رب العالمـين
قل له قد جاءك الراهب مصدوع اليمين
لا بسًا فى مـوقف الذل مسوح النادمين
فلقد علمته بالموت ما معنى اليقين[1]

ومثل هذا اللون من الشعر التأملى المثير للشكوك ، والمسبب للانفعالات غير الحميدة ، مؤاخذ من معظم النقاد ، وإن كان بعضهم يرى أن من حق الأديب أن يعبر عن أى انفعال . ويقول هذا البعض : إن على الباحثين عن الانفعالات المسعدة أن يتلمسوها فى الأخلاقيات والدينيات[2].

هذا ، وقد كان شعراء هذا الاتجاه يبتعدون — فى فترة ظهوره — عن الشعر السياسى وعن شعر المناسبات بصفة عامة ، وذلك باستثناء أحمد زكى أبى شادى ، الذى كان يهتم بالموضوعات السياسية والوطنية والقومية منذ وقت مبكر ، حتى لقد أظهر ديواناً كاملا باسم « مصريات » ، وحتى حشد فى ديوانه الشفق الباكى قصائد عن : « اضطهاد الرأى العام » و « مصر للحضارة » و « عصبة النيل » و « المؤتمر الوطنى » و الطيار المصرى » و « بيت الأمة » و « الزعيم » و عن « الكرامة القومية » و « دار ابن لقمان » و « كارثة دمشق » وعن الأمير عبد الكريم الخطابى الذى سماه « الأسير » .

لكن بعد سنوات من ظهور هذا الاتجاه ، أخذ شعراؤه يدنون قليلا من الموضوعات السياسية والوطنية والقومية ، بل أخذوا يخوضون بشعرهم بعض المناسبات التى كانت من أهم مجالات الشعراء المحافظين .

فنجد لإبراهيم ناجى بعض القصائد الوطنية فى « مصر » و « يوم الشباب »

---

(١) انظر : ديوان صالح جودت قصيدة « الراهب المتمرد » ص ١١٣ — ١٣٩ .

(٢) Poetry and Contemplation : G. R. Hamilton. P. 152.

و « الشهيد الجراحى » الذى سقط برصاص الإنجليز سنة ١٩٣٥ . كما نجد له قصائد فى مدح أنطون الجميل ، ودسوقى أباظة ، وعزيز أباظة ، وعبد الحميد عبد الحق ، وإبراهيم عبد الهادى ، والدكتو على إبراهيم، والدكتوز زكى مبارك ، والفنان سامى الشوا [١] ، وأخيراً نجد له قصائد فى المناسبات التى كانت تتلمسها « جماعة أدباء العروبة » . وبعض هذه القصائد يصل إلى حد الفكاهة والحديث عن بعض الأمور التافهة [٢] .

ونجد لعلى محمود طه بعض القصائد الوطنية والقومية ،كقصائد: « على النيل» و « مصر »و « عودة المحارب » ، وكقصائد « يوم فلسطين » و « شهيد ميسلون » و« بطل الريف » و « الأمير المجاهد » [٣] . كما نجد له قصائد فى بعض المناسبات العربية والمحلية ، كقصيدته فى تحية زعماء العروبة بمناسبة اجتماعهم فى القاهرة سنة ١٩٤٤ لتكوين الجامعة العربية ، وكقصيدته فى رثاء جبرائيل تقلا صاحب الأهرام [٤] .

---

(١) اقرأ قصائد المناسبات فى ديوان ناجى ص ٤٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨١ ، ٨٣ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٠٦ ، ٢٣٩ ، ٢٥٢ ، ٢٦٤ ، ٢٧٢ ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠٣ .

(٢) كانت جماعة أدباء العروبة جماعة أدبية معظمها من الشعراء ، وكان يرأسها الأستاذ الدسوقى أباظه ،الذى كان يحب الشعر والشعراء، وكانت هذه الجماعة تقيم مهرجانات شعرية فى القاهرة والأقاليم وتتلمس لتلك المهرجانات المناسبات الرسمية وغير الرسمية . وكانت بعض لقاءات هذه الجماعة فى دار الدسوقى أباظه ، وكان للشعراء فى هذه اللقاءات أشعار تخرج كثيراً عن معدن الشعر الحق ورسالته الكريمة . انظر : ديوان ناجى ص ٢٠٦ .

(٣) هذه القصائد فى ديوان « شرق وغرب » الصادر سنة ١٩٤٧ .

(٤) هاتان القصيدتان فى ديوان « الشوق العائد » الصادر سنة ١٩٤٤ .

وكان له فى ديوانه الأول « الملاح التائه » قصائد مثل : « الأجنحة المحترقة » ، وهى فى طيارين مصريين احترقت طائرتهما فى سماء فرنسا، ومثل « إلى سيد درويش » و « الملك البطل » ، وهى فى الملك العراقى فيصل الأول . ومثل « قبر شاعر » وهى فى الشاعر المهجرى فوزى المعلوف . ومثل « حافظ إبراهيم » و « شوق » و « عدى يكن » .

ونجد كذلك لمحمود حسن إسماعيل قصائد عديدة فى مناسبات وطنية وقومية مختلفة ، كما نراه يمدح ويرثى ، حتى ليمثل المدح والرثاء قسما بارزاً من بعض دواوينه [١] .

وبرغم كل ذلك ، قد ظل شعراء هذا الاتجاه أقل من غيرهم من الشعراء اهتماماً بالشعر الوطنى والقومى ، وبشعر المناسبات على وجه العموم . وبقيت الموضوعات الغالبة على شعرهم هى تلك الموضوعات المتصلة بالحب والطبيعة والحنين والشكوى والتأمل ، وما إلى ذلك مما سلف عنه الحديث . وقد كانوا يتفاوتون — بطبيعة الحال — فى التعلق ببعض هذه الموضوعات أكثر من بعضها الآخر ؛ فناجى يكثر من شعر الحب المعذب المحروم، وعلى طه يكثر من شعر الحب المانح المعطاء ، والهمشرى يكثر من شعر الطبيعة والحنين ، والصيرفى يكثر من شعر الشكوى والتأمل ، ومحمود حسن إسماعيل يكثر من شعر الطبيعة والريف . وهكذا .

(ب) خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء :

وأما خصائص هذا الاتجاه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء، فأساسها الطلاقة البيانية ، والحرية التعبيرية [٢] ، بحيث تستعمل اللغة استعمالا جديداً أو شبه جديد ، فى استخدام الألفاظ ودلالتها ، ووضع الصفات من موصوفاتها، ثم فى التوسع الكبير فى المجازات والابتكار المبدع فى الصور، وأخيراً فى تفضيل معجم شعرى خاص ، مؤثر من الكلمات ما كان ذا موسيقى معينة ، ومن التعابير ما كان ذا إيحاءات خاصة .

وهذه الجوانب المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء ، هى أهم ما يتضح فيه عنصر الابتداع ، الذى هو أحد ركنى هذا الاتجاه .

---

(١) انظر : ديوان هكذا أغنى على سبيل المثال .

(٢) انظر : ما قاله أبو شادى عن مدرسة أبولو والتحرر الفنى والطلاقة البيانية فى مجلة أدبى سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ .

وما قاله ناجى عن مدرسة أبولو وطلاقة الفن فى ديوان أطياف الربيع لأبى شادى ص (ن) .

أما تلك الخصائص القائمة على هذا الأساس ، فأولاها التوسع فى نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة ، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة ، لا عن طريق المجاز القديم المعتمد على العلاقات التى ذكرها البلاغيون ، وإنما عن طريق مجاز جديد معتمد على تراسل الحواس ، بحيث يستعمل للشىء المسموع ما أصله للشىء الملموس أو المرئى أو المشموم ، ويستخدم للشىء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشىء المرئى أو الملموس أو المسموع ، وهكذا . ومن هنا يتحدثون عن نعومة النغم ، أو بياض اللحن ، أو تعطر الأغنية ، كما يتحدثون عن العطر القمرى ، أو الأريج الناعم ، أو العبير المنغوم . ومن ذلك قول الهمشرى مخاطبًا « النارنجة الذابلة » :

خَتَقَتْ جفونى ذكرياتٌ حلوة ... من عطرك القمرى والنغم الوضِي
فانساب منك على كليل مشاعرى ... ينبوع لحن فى الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى ... لتعب من خمر الأريج الأبيض (١)

فالشاعر فى البيت الأول يستعمل للعطر — وهو مشموم — صفة القمرية المفيدة للإشراق ، وشأنها أن تستعمل للمنظور . كما يستعمل للنغم — وهو مسموع — صفة الوضاءة ، وشأنها أن تستعمل كذلك للمنظور .

وهو فى البيت الثانى يستعمل كلمة ينبوع مع اللحن ، وشأنها أن تستعمل مع الماء ونحوه ، ثم يجعل هذا اللحن مفضضًا ، كما تجعل الأشياء التى تدرك بالعين لا بالأذن .

ثم هو فى البيت الثالث يعطى الأريج — وهو من المشمومات — صفة البياض التى من شأنها أن تكون للمرئيات .

ومثل هذا الاستعمال كثير عند شعراء هذا الاتجاه وبخاصة عند الهمشرى الذى كان أكثرهم إيغالا فيه .

ومصدر هذه الخاصة التعبيرية عندهم ، التأثر بالشعراء الرمزيين ، الذين كانت هذه الخاصة من أبرز سمات أسلوبهم ، والذين اتصل رواد هذا الاتجاه

---

(١) انظر : الروائع ص ١٣ .

بشعرهم وعرفوا تلك الخاصة عندهم فنقلوها بمهارة إلى اتجاههم . فقد كان إبراهيم ناجى مثلا على صلة بشعر « بودلير » الشاعر الرمزى الفرنسى ، وقد ترجم له « أزهار الشر » . كذلك كان على محمود طه على صلة بشعر « بودلير » وقد ذكره هو والشاعر الفرنسى الرمزى « فرلين » فى كتابه « أرواح شاردة »[١] .

و « بودلير » هو القائل : « إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب[٢] » أى أن لونا خاصًا قد يحدث فى النفس أثراً مشابها للأثر الذى يحدثه صوت معين أو عطر بذاته . وبهذا يكون بين الحواس تجاوب وتراسل ، بحيث تتلقى حاسة معطى حاسة أخرى[٣] . وبناء عليه إذا أحس شاعر أن نغماً معيناً يحدث فى نفسه أثراً مشابهاً لما تحدثه الوضاءة ، فلا بأس عليه إذا قال عن هذا النغم : إنه نغم وضىء . وإذا أحس للحن معين تأثيراً أشبه بتأثير ملمس الحرير ، فلا ضير عليه إذا قال عن هذا اللحن : إنه لحن ناعم . وكل ذلك بناء على وحدة الأثر النفسى للشىء المستعمل له اللفظ منقولا ، والشىء الذى كان يستعمل له فى الأصل ، وليس بناء على الجامع الكلى الذى يشترك فيه المشبه والمشبه به فى البلاغة التقليدية ، ولا بناء على أية علاقة أخرى من تلك العلاقات التى يذكرها البلاغيون فى باب المجاز[٤] .

ويفسر الشاعر الهمشرى الأساس الفنى للتعبير الرمزى فى مثل « السكون المشمس » بقوله : « إننا عندما نجلس فى بستان ساكن رأد الضحى ، ترسم فى عقولنا صور متفاوتة لهذه الساعة التى مرت بنا ، فإذا استعرضنا صورة ملازمة

---

(١) انظر : أرواح شاردة لعلى محمود طه ص ٧ ، ص ٣٠ .

(٢) قال ذلك فى قصيدة مشهورة له اسمها «العلاقات» Corrspondance . وانظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٢ ، وانظر : الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس ص ٤٤ ، ٩٢ .

(٣) انظر : الرمزية ص ٤٥ .

(٤) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢١ — ٢٣ .

لهذا السكين ، وهى الشمس ، فلمَ لا يكون السكون مشمسا[١] ؟ ! » . وكأن الهمشرى يضع أساساً ثانياً لظاهرة تراسل الحواس ، إلى جانب الأساس الأول الذى هو وحدة الأثر النفسى . أما هذا الأساس الثانى فهو الملازمة الخارجية بين الشىء الذى يستعمل له اللفظ بعد نقله ، والشىء الذى كان يستعمل له اللفظ قبل النقل .

وقد أثارت هذه الخاصة التعبيرية ثائرة كثير من المحافظين ، فأكثروا من اتهام مستخدميها بالهذيان والخلط والخروج على العرف اللغوى . والحق أن هذا الاستخدام ليس لا ضرباً من المجاز ولكن مع شىء من التوسع ؛ فإذا كان أساس المجاز هو علاقة بين شيئين كالمشابهة فى الاستعارة مثلا ، فإن أساس هذا اللون من الاستعمال ، هو وحدة الأثر النفسى ، أو الملازمة الخارجية بين شيئين . وهذا الاستعمال — كالمجاز التقليدى — سبيل من سبل توسيع اللغة وإثرائها ومرونتها وحيوية تعبيرها وتجددها . وهو — من الناحية الفنية — وسيلة إلى نقل الحالة النفسية بدقة أكثر ورهافة أشد ، حيث يكون اللفظ المنقول أدق تعبيراً وأرهف أداء فى حالة نفسية معينة ، لارتباطه بموقف يتلازم فيه شيئان ، أو لوحدة الأثر النفسى بين الشىء المنقول له اللفظ والشىء المنقول منه[٢] .

والخاصة الثانية من خصائص هذا الاتجاه فى الأسلوب وطريقة الأداء ، هى التجسيم ، أى تحويل المعنويات من مجالها التجريدى إلى مجال آخر حسى ، ثم بث الحياة فيها أحياناً وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك . برغم ما فى عملية التجسيم وحدها من صعوبة أدركها النقاد[٣] .

يقول ناجى فى معاودة ذكريات حب قديم :

---

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونيه سنة ١٩٣٢ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٠ — ٢٣ .

(٣) انظر : A. Premir of literary Criticism : Hollingworth, p. 22.

ذوت الصبابة وانطوت وفرغتُ من آلامها
عادت إليّ الذكريات بحشـدها وزحامهـا[1]

فالصبابة — وهى تجريدية — يجعلها الشاعر تذوى كالنبات ، وتنطوى كالبساط . والذكريات — وهى من المجردات — تعود بتجسيم الشاعر فى احتشاد وازدحام ، كأنها أشياء مجسمة أو كائنات حية وليست معانى مجردة .

ويقول ناجى أيضاً فى الغد وما يزحمه من ظنون وهواجس :

إنّ غـداً هوة لناظرهـا تكاد فيها الظنـون ترتعدُ
أطِلُّ فى عمقها أسـائلها أفيك أخفى خياله الأبد ؟[2]

فالغد — وهو من المجردات — يجسمه الشاعر فى صورة هوة ، والظنون — وهى من المعانى التجريدية أيضاً — يجسمها الشاعر ، بل يهبها الحياة ويجعلها ترتعد . والأبد — وهو تجريدى كذلك — يجسمه الشاعر حتى ليجعل له خيالا يختبئ فى هوة الغد .

والخاصة الثالثة من الخصائص الأسلوبية لهذا الاتجاه وطريقته فى الأداء، هى التشخيص ، أى منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان ، حتى ليتصور شعراء هذا الاتجاه ما ليس إنسانا وكأنه إنسان يحس إحساسه ، ويفكر تفكيره ويفعل أفعاله . . ومن ذلك قول الهمشرى :

فنسيم المساء يسرق عطراً من رياض سحيقة فى الخيالِ

* * *

صوَّر المغرب الذكى رباها فهى تحكى مدينة الأحلامِ

* * *

ووراء السياج زهرة فل غازلتها أشعـة فى المساءِ

* * *

إنّ هذى الأزهار تحلم فى اللـيل وعطر النارنج خلف السياجِ

* * *

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٢٨٢ (قصيدة رسالة محترقة) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ١٥٣ (قصيدة الغريب) .

والندى والظلال تنعس فى الما ء ،وهذا الشعاع خلف الغمام[١]

فالشاعر يجعل النسيم لصًّا ظريفًا، يسرق العطر من رياض سحيقة فى الخيال ، كما يجعل المغرب مصوراً ذكياً ترسم ألوانه لوحة الربا ، ثم يجعل أشعة المساء محبا غزلا ، وزهرة الفل حبيبته التى يوجه إليها هذا الغزل . وأخيراً يجعل الأزهار تحلم فى الليل ، والندى والظلال تنعس فى الماء . وكل هذا بسبب منح الشاعر الحياة الإنسانية لهذه المظاهر الطبيعية ، واعتبارها — فى تصوره — كالبشر فى إحساسهم وتفكيرهم وأفعالهم .

بل إن خاصة التشخيص ومنح الحياة الإنسانية ، لا تقتصر على المحسوسات، وإنما تتجاوزها إلى المجردات . ومن ذلك قول ناجى وقد عاد إلى بيت أحباب فوجده قد تغير :

والبِلى أبصرتُه رأىَ العيانْ ويداه تنسجان العنكبوتْ
صحتُ : يا ويحك تبدو فى مكان كل شىء فيه حى لا يموت

• • •

كل شىء من سرور وحَزَنْ واللياالى من بهيج وشَجِى
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج[٢]

فالبلى — وهو معنى تجريدى — لا يجسمه الشاعر فحسب ، ولا يخلع عليه الحياة فقط ، وإنما يمنحه حياة إنسانية ويشخصه ، حتى ليراه ويداه تنسجان العنكبوت . . وكذلك الزمن والوحدة — وهما معنيان مجردان — يمنحهما الشاعر حياة البشر ، حتى يكون للزمن وقع أقدام ، وللوحدة صوت خطى ، وهما يجوسان خلال بيت الأحباب المهجور .

والخاصة الرابعة من خواص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء، هى التجريد ، وتحويل المحسوسات من المجال المادى الذى هو طبيعتها ، إلى

---

(١) انظر : الروائع ج ١ ص ١٧ — ١٨ .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٤٠ (قصيدة العودة) .

مجال معنوى هو من خلق الشاعر . وهذه الخاصة عكس الخاصة السابقة وأقل منها استعمالا ، ولكنها من سمات التعبير الشعرى عند شعراء هذا الاتجاه أيضًا . ومن نماذجها قول محمود حسن إسماعيل فى شمعة غرفته :

كأنها والدَّجْنُ يلهو بها أمنيةٌ فى يأسها فانيه [١]

وقول عبد الحميد الديب فى بائس فنان :

كأنه حكمة المجنون يرسلها من غير قصد فلا تصغى لها أذنُ
ثيابه كأمانيه ممزقة كأنها — وهو حى — فوقه كفن
هو الهدى صرفتكم عنه محنته إن العزيز مهين حين يمتحن [٢]

فالشمعة — والظلام يلهو بها — أمنية فانية عند الشاعر الأول . والبائس حكمة مجنون ، وثيابه أمان ممزقة ، وهو هدى صرفت الناس عنه محنته ، عند الشاعر الثانى .

والخاصة الخامسة من خصائص أسلوب هذا الاتجاه وطريقة تعبيره ، هى التعاطف مع الأشياء ، الذى يصل أحيانا إلى حد الامتزاج بها أو الحلول فيها والتفكير من خلالها [٣] . فالشاعر لا يكتفى بخلع الحياة على الشىء غير الحى ، ولا يقف عند منح الإنسانية لما ليس بإنسان ، ولا يقنع بإقامة مشاركة وجدانية بينه وبين الأشياء ، وإنما يتجاوز ذلك كله إلى جعل الشىء يفكر بدلا منه ، ويحس نيابة عنه ، ويعبر عما يريد هو أن يومئ إليه . ومن ذلك قول الهمشرى فى « النارنجة الذابلة » :

وهنا تحركت الشجيرة فى أسى وبكى الربيعَ خيالها المهجور
وتذكرتْ عهد الصبا فتأوهت وكأنها بيد الأسى طنبور
وتذكرت أيام يرشف نورها ريق الضحى ويزورها الزرزور [٤]

---

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .
(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٢٤/ .
(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة ٣ ص ١٥ .
(٤) انظر : الروائع ج ١ ص ١٣ — ١٤ .

فالواقع أن الشاعر هو الذى تحرك فى أسى وبكى خيالُه على الربيع ، وهو الذى تذكر عهد الصبا فأرسل الآهات على أيام النور والوضاءة والطلاقة والتغريد ، نعم هو الشاعر الذى فعل كل هذا ، ولكنه حل فى الشجرة أو اتحد بها ، فجعلها تحس ما يحس وتشعر بما يشعر ، وتعبر عما يريد أن يعبر عنه[١] .

ولعل من ذلك أيضاً قول الصيرفى عن « عقب السيجارة » :

فى الأرض ملقاة مُذَهَّبَـــة ... هذى البقية من سجارتهـــا
منبـــوذة كانت مقـــربة ... من ثغرها تَغْنَى لسلوتهـــا

* * *

كانت تؤانسهـــا فتخلق من ... موج الدخان عوالمـــا شتى
كانت تؤانسهـــا فتبعث من ... قبر الحيـــاة حوادثاً موتى

* * *

فرمت بها يا ســـوء ما يلقى ... مَنْ عَزّ يوما مِنْ هوى الغيدِ
يفنى الفؤاد هوى وما أشقى ... قلبـــا يضحى فوق جلمود[٢]

فعقب السيجارة من شأنه أن يلقى ، وألا يصان فى متحف ، ولكنها ليست سيجارة عادية ، إنها سيجارة امتزج بها الشاعر وفكر من خلالها ، أو ربط بين مأساته ومأساتها ، فجعلها تحس بما أحس به ، حين نبذته الحبيبة وطرحته ، بعد أن كان المؤنس الذى يخلق لها عوالم شتى ، ويبعث حولها الحوادث الموتى . ولهذا الامتزاج بين الشاعر والسيجارة ، كانت صرخته من أجل هذا « العقب » الملقى على الأرض ، أو من أجل نفسه الممثلة فى هذا « العقب » : « يا سوء ما يلقى من عز يوما فى هوى الغيد » « وما أشقى قلبًا يضحى فوق جلمود » .

والخاصة السادسة من خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب الفنى

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ص ١٥ — ١٦ .

(٢) انظر : الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٥٤ — ٥٥ .

وطريقة الأداء الشعرى ، هى خاصة التعبير بالصورة . فالغالب على شعراء هذا الاتجاه هو عدم التعبير المباشر عن الأفكار والعواطف والأحاسيس ، وإنما التعبير عنها من خلال صور شعرية ، وهذه الصور تكون حيناً صوراً جزئية تؤلف لتجسيم الفكرة ، أو لتعميق الإحساس بالعاطفة ، كقول أبى شادى فى ملاحة حسناء :

هيفاء ينبض بالملاحة جسمها ... فترى الحياة من الثياب تُطِل [١]

وكقول ناجى فى عذاب محبوبه له :

كمْ تقلبتُ على خنجـــره ... لا الهوى مال ولا الجفن غفا [٢]

وتكون الصورة أحيانا أخرى صورة كلية تمثل مشهداً حيًّا خارجيًّا ، أو جواً نفسيًّا داخليًّا ، وهذا المشهد أو ذاك الجو يؤلف من صور جزئية تتآزر لتشكل الصورة الكلية . وصور شعراء هذا الاتجاه تمتزج فيها الحقيقة بالخيال غالبًا ، فهى تتخذ نقطة انطلاق من الواقع ، ثم تضم إليها إضافات خلاقة من خيال الشاعر ، لتؤلف فى النهاية شيئاً جديداً مبتدعاً [٣] . وقد تعتمد الصورة على الخيال فقط ، ولكنه الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره .

ومن أمثلة صورهم التى تمثل مشهداً خارجيًّا حسيًّا وتمتزج فيها الحقيقة بالخيال ، قول الهمشرى فى قريته وقد لفها المساء :

وقد نسجت أيدى الشتاء سياجها ... عليها ، وأسوار الظلام تحاصرُ
لقد رنقت عين النهار وأسدلت ... ضفائرها فوق المروج الدياجر
وقد خرج الخفاش يهمس فى الدجى ... ودبت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجميز تصرخ بومة ... على صوت هِرّ فى الدجى يتشاجر
وفى فترات ينبح الكلب عابسا ... يجاوبه ذئب من الحقل خادر [٤]

---

(١) انظر : الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى ص ٨٢٢ (قصيدة غادة البحر) .
(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٠ (قصيدة الأطلال) .
(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة ٣ ص ١٤ .
(٤) انظر : الروائع ج ١ ص ٢٨ — ٢٩ .

فهذه الصورة الكلية تتألف من صور جزئية عديدة ، تجمع بين المرئى والمسموع والساكن والمتحرك ؛ فهناك النهار ترنق عينه للنوم ، وهناك الدياجر تسدل ضفائرها على المروج ، وهناك الخفاش يهمس فى الظلام ، والهوام النوافر تدب على الشط ، وهناك البومة تطير من الجميز صارخة ، على صوت هرّ يتشاجر فى الدجى ، وخلال هذا كله ينبح كلب عابس ، ويعوى ذئب وسنان .

وليس يبعد أن تكون تلك الصورة رمزاً لجو الشاعر النفسى ، وما فيه خلال رسم تلك الصورة من قتام وكآبة وتشاؤم وإعوال[1] .

ومن الصور الكلية التى تصور حالة نفسية داخلية ، وتعتمد أساساً على الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره ؛ قول ناجى عن لحظة إحساس بداعى الجسد ، وقد انتابه هو وصاحبته مرة فى ساعة لقاء وشوق :

ومن الشوق رسول بيننـــا ونديم قـــدم الكأس لنـــا
وسقـــانا فانتفضنا لحظـــة لتراب آدمى مسنـــا[2]

فالواقع أنه لم يكن فى الخارج الحسى رسول يسعى بين الشاعر وصاحبته ، أو نديم يقدم لهما كأسًا ، وهما لم يتعرضا لهبوب تراب من أى نوع يصيبهما بالانتفاض ؛ وإنما هى صورة خيالية محضة يستمد خيالُها بعض عناصره من الواقع لتعبر عن جو نفسى داخلى ، هو ما أحس به الشاعر فى تجربته تلك .

هذا وقد كان التعبير بالصورة عند أصحاب هذا الاتجاه يتسم بالتوفيق غالباً ؛ وذلك حين تتضح الصور وتتآزر لتحقيق الوحدة . وفى بعض الأحيان كان يخفق التعبير بالصور لعدم تحقق الوضوح الكافى ، أو لعدم التآزر بينها أو للسببين معًا[3] .

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة ٣ ص ١٤ .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٣ (قصيدة الأطلال) .

(٣) عن عوامل نجاح الصورة الشعرية أو إخفاقها يمكن أن يقرأ :

The Poetic image C, Day Lewis,

والخاصة السابعة من خصائص هذا الاتجاه المتعلقة بالأسلوب ، وطريقة الأداء ، هى الميل إلى استخدام التعابير الرامزة ، التى يغلفها ستر من الضباب الخفيف ، أو يغشيها جو من الإبهام اللطيف ، فيحول بينها وبين الدلالة المحددة المباشرة . فهى لا تعطى مدلولا وضعيًّا أو مجازيًّا دقيقاً ، وإنما تثير فى النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمة ، تنتقل بها إلى أودية خيالية بعيدة ، تبعث بها ذكريات قديمة ، أو تخلق فيها علاقات بين أشياء تبدو غريبة .. ومن تلك التعابير : « اللهب المقدس » و « الشاطىء المجهول » و « وادى الجن » و « شاطىء الأعراف » و « حجب الغيب » و « نهر النسيان » و « بحر العدم » و « عروس البحر » . . فتعبير « اللهب المقدس » مثلا يحمل المرء على أجنحة الخيال إلى معابد الوثنيين ، وهم يوقدون نيرانهم ويقومون بعباداتهم فى حرارة ذاهلة وإخلاص ساذج . فحين يعبر بهذا التعبير عن نار الحب مثلا ، فإنه يلقى على هذا الحب لوناً من القداسة ، ويقربه من العبادة الحارة الذاهلة والإخلاص الفطرى . . وتعبير « الشاطىء المجهول » حين يذكر فى مجال خبط الإنسان نحو مصيره الغامض ، فإنه يثير فى النفس مشاعر اصطخاب الحياة وتلاطمها ، حتى كأنها محيط تنتهى أمواهه إلى شاطىء غامض رهيب لايدرى ما يخبأه وراءه . وهكذا يمكن أن يقال فى بقية هذه التعابير[1] .

وقد أدت الخصائص السابقة ، كخاصة التوسع فى المجاز بناء على وحدة الأثر النفسى ، وكخاصة تجسيم المعنويات ، وخلع الحياة الإنسانية على ماليس بإنسان ، وكخاصة استخدام التعابير الرامزة — أدت تلك الخصائص إلى خاصة ثامنة من خصائص الأداء الشعرى لهذا الاتجاه ، وتلك الخاصة هى التجديد فى الوصف . فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من الأوصاف الجديدة ، التى لم يعرفها الاستعمال اللغوى ، ولم يألفها التراث الشعرى . فالمرأة مثلا ليست شمساً أو قمراً ،

---

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونية سنة ١٩٣٣ (مقال للهمشرى) ص ١٠٤ . وما بعدها . وانظر : الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون غطاس كرم ص ٨٠ ، وانظر : الأدب ومذاهبه لمحمد مندور ص ٨٢ وما بعدها .

وليست غصناً أو رئماً ، وإنما هى كما قال ناجى فى بعض حبائبه :

أين من عينى حبيب ساحر ... فيه نبل وجلال وحيـــاء
واثق الخطوة يمشى ملـــكا ... ظالم الحسن شهى الكبرياء
عبق السحر كأنفاس الربى ... ساهم الطرف كأحلام المساء
مشرق الطلعـــة فى منطقه ... لغة النور وتعبير السماء[1]

فنحن نرى المرأة هنا نبيلة ، وجليلة ، وحيية . وخطوتها واثقة ، وحسنها ظالم وكبرياؤها شهى ، كما أن سحرها عبق ، وطرفها ساهم وطلعتها مشرقة ، ومنطقها مضيء وطاهر ، لأن فيه لغة النور وتعبير السماء . وليس من شك فى أن جل هذه الأوصاف جديدة كل الجدة ، تحمل طابع الابتداع المؤكد للطلاقة الفنية والحرية التعبيرية . . وهكذا شاعت تلك الأوصاف الجديدة فى شعر هذا الاتجاه ، مثل : « الخيال المجنح » و « المجداف المرح » و « الموجة البرة » و « الزورق المجهد » و « الأسرار الحيارى » عند على محمود طه ، ومثل : « البلبل الخيالى » و « المغرب الذكى » و « الحلم الذهبى » و « الذهول الهامد » و « العالم المسحور » عند الهمشرى ، ومثل : « الطعنة المجنونة » و « الليل الضرير » و « السراب الخئون » و « اللانهاية الخرساء » و « الهوى المجروح » و « الخصر الجائع » عند ناجى . . فهذه الأوصاف ليست مما عرف فى الاستعمال العربى قبل هؤلاء الشعراء ، وهى لاترد إلى قياس تأسوه أو نمط سابق ساروا عليه ، وإنما هى مرتبطة — قبل كل شىء — بتلك الروح الابتداعية التى كانت تسيطر على هؤلاء الشعراء ، وتجعلهم يرون الأشياء بعين حرة ، ويحسون الأمور إحساساً مرهفاً ؛ فهم يؤمنون بتراسل الحواس ، ويلجأون إلى تجسيم المعنويات وتجريد المحسوسات ، وخلع الحياة على ماليس بحى ، بل منح الإنسانية لما ليس بإنسان ؛ وهم يؤثرون تعابير لاتحمل دلالة محددة ، بقدر ما تحمل إيحاء ورمزاً ، ولاتفيد معنى دقيقاً ، بقدر ما تثير إحساساً وتخلق جواً . وهذا الإيحاء والرمز ، وذلك

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٢ (قصيدة الأطلال) .

الإحساس والجو ، هو مايرونه أصدق فى نقل تجاربهم وحالاتهم النفسية إلى قارئيهم أو المتلقين عنهم .

والخاصة التاسعة من خصائص هذا الاتجاه التعبيرية ،خاصة تتصل باللفظة المفردة . وهى الإكثار من استعمال الألفاظ المرتبطة بالطبيعة ،والألفاظ المتصلة بالجو الروحى. فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من استعمال أسماء المظاهر والمشاهد الطبيعية ، ويكثرون من ذكر الأشياء المرتبطة بالطبيعة على وجه العموم . فهم يكثرون من ذكر ألفاظ كالشفق والأفق ، والشروق والغروب ، والفجر والصباح ، والشعاع والضياء ؛ وكالبحر والعباب ، والموج والغدير ، والجدول والبحيرة ، والشط والضفة ؛ وكالروض والدوح ، والواحة والحقل ، والموج والغاب ، والربوة والصخرة ؛ وكالضباب والظلام ، والغيم والبرق ، والرياح والعواصف ، والنسيم والندى ، والعطر والشذى ، وكالزهر والورد ، والعصفور والبلبل ؛ وكالسفين والزورق ، والشراع والملاح . وما إلى ذلك مما يتصل بعالم الطبيعة .

وشعراء هذا الاتجاه أيضاً يستعملون كثيراً هذه الألفاظ المتصلة بالحياة الدينية أو بالعالم الروحى على وجه العموم، من مثل : المعبد والمصلى ، والمحراب والدير ، ومثل : الصلاة والسجود والتسبيح والخشوع ، ومثل : الراهب والعابد والناسك والخاشع ، ومثل : النبى والملاك والوحى والسماء . وما إلى ذلك من ألفاظ تتصل بالجو الروحى الشفاف .

يقول على محمود طه فى أغنية غزلية، مستخدماً كثيراً من الألفاظ المتصلة بمعجم الطبيعة :

دنا الليل فهيا الآن ياربة أحلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام
سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب
تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل
جرى فى الضفة الخضراء خلف الماء والظل
تعالى مثـــله نلهو بثم الورد والطل
هناك على ربا الوادى لنامهد من العشب
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب (١)

فهنا نجد الليل والدجى ، والماء والأشجار ، والسحب والقمر ، والنيل والضفة ، والظل والطل ، والورد والعشب ، والربوة والبلبل ؛ وهى من معجم الطبيعة .

ويقول الهمشرى من قصيدة عاطفية ، جامعاً بين ألفاظ من المعجم الطبيعى وأخرى من المعجم الروحى :

كنتِ فجراً وكنتُ فيه ضبابا شاع فى أفقه الوضىء فتاها
وهبطتُ الحياة شعلة تقديـــس وجئتِ الحياة أنتِ إلها

* * *

أنت لحن مقـــدس علوى قد تهـــادى من عالم نورانى
سمعتْ وَقعَه السماوى روحى فأفاقت فى معبـــد الأحزان

* * *

أنت عطـــر مجنح شـــفق فاوح الروح فى خمود الذهولِ
قد سرى فى الخيال طيب شذاه من زهور فى شاطىء مجهول

* * *

أنت ظل مقدس أنت كهف طائفى فى ربوة الأحـــلام
غمر الروحَ فى سكينتها السحـــرُ ، فتاهت عن عالم الآلام (٢)

فهنا نجد الفجر والضباب ، والأفق والضوء ، والعطر والشفق ، والشذى والزهر ، وكلها من معجم الطبيعة . كما نجد الشعلة والتقديس والإله ، واللحن

(١) انظر : ليالى الملاح التائه لعلى محمود طه ص ٧٤ (قصيدة سيرانادا مصرية) .
(٢) انظر الروائع ج ١ ص ١٩ .

العلوى ، والعالم النورانى ، والوقع السماوى ، والظل المقدس ، والكهف الطائفى . وكلها من المعجم الروحى .

والخاصة العاشرة من خصائص هذا الاتجاه فى التعبير ، خاصة تتصل كذلك باللفظة المفردة. تلك الخاصة هى ، الميل إلى الألفاظ الرشيقة ، ذات الخفة على اللسان وحسن الواقع فى الأذن ، وذات الإمكانيات الموسيقية الصافية الهامسة البعيدة عن الصخب الخطابى والتفاصح اللغوى ، والبريئة من الجفاف والوعورة اللذين يتنافيان مع لغة الشعر[١] . وقد يكون بعض هذه الألفاظ مما لا يعطى معنى قيما ، أو يزيد الدلالة شيئاً ، بقدر ما تكون له قدرة على خلق جو شعرى صاف رفيع ، يحلق فيه الشاعر ومن يتلقون عنه ، فيرون الأشياء مغلفة بكثير من الأثيرية ، أو يرتفع بتلك الأشياء إلى جوه الشعرى الصافى ، فيخفف من كثافتها ويمنحها كثيراً من الشفافية والروحية[٢] . ويمكن أن نجد أوضح صورة لذلك فى شعر على محمود طه ، الذى كان أبرع شعراء هذا الاتجاه فى استخدام الألفاظ الرشيقة المنغومة التى تخلق هذا الجو الشعرى المحلق . ففى قصيدة الجندول مثلا نجد حشداً من تلك الألفاظ التى لها رشاقة وفيها طاقة موسيقية كبيرة أولا ، ولها بعد ذلك قدرة على خلق جو شعرى صاف مجنح ، أكثر مما لها من قدرة على أداء معان قيمة أو إضافة دلالات ذات شأن. ومن تلك الألفاظ : «المجالى» و«عروس» و«حلم» و«خيال» و «عشاق» و «سمار» و «مهد» و « جمال » و « موكب » و « غيد » و « كرنفال » و « جندول » و « كأس » و « كرم » و « خمر » و « راح » و « أقداح » و « عطر » و « مغانى » و« سمات » و « أعطاف » و « لفتات » . وما إلى ذلك من ألفاظ ذات رشاقة وموسيقية وقدرة على خلق الجو الشعرى ، بتتابعها ووفرتها واحتشادها ، بكل ماتحمل من نغم حلو وظل موح وإشعاع نفسى ، وراء الدلالات المعجمية

---

(١) انظر : Style : wolter Raleigh. P. 21.

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٢ ص ٧٩ وما بعدها .

المحددة والمعانى اللغوية الضيقة[١] .

وقد يضاف إلى تلك الخصائص التعبيرية المتصلة باللفظة المفردة، خاصة استخدام بعض أسماء من « المثيولوجيا » اليونانية أو التاريخ الفرعونى . وهذه الخاصة تتضح عند أحمد زكى أبى شادى، وتبدو كذلك عند على محمود طه، ولكن بصورة أقل .

فأبو شادى يكثر من ذكر أسماء مثل : (أزوريس) و(أرفيوس) و (إيزيس) و (أخناتون) و (ڤينوس) ، وأحياناً يبلغ به الإصرار على ذكر بعض تلك الأسماء ، حد تحويرها بما يتلاءم مع الوزن ، ومن ذلك قوله مثلا عن (ڤينوس) :

ولو لم يكن « لڤنوس » الخلود لزلزلت الأرض زلزالها[٢]

وقوله ذاكراً « أخناتون » فى حديثه عن « نفرتيتى » :

هذى حياة النيل ربة عرشه ومنى « أتون » رشاقة وجلالا[٣]

وعلى طه يذكر أسماء مثل (سافو) و (تاييس) و (بليتيس) و (كيوبيد)، وما إلى ذلك . ومنه قوله فى (مخدع مغنية) :

نام فى بابه العزيز « كيوبيد » ولكن فى كفه المفتاح[٤]

(ح) خصائصه فى موسيقى الشعر :

وأما خصائص هذا الاتجاه فى موسيقى الشعر ، فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعى ، إلى جانب الاعتماد على القالب الموحد . ومعنى ذلك أن شعراء هذا الاتجاه كانوا — إلى جانب نظمهم القصائد ذات الوزن المطرد والقافية الملتزمة — يكثرون من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع ، تختلف قوافيها من

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ٨٠ — ٨١ .

(٢) انظر : ديوان الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى ص ٧٦٣ (قصيدة الشلال) .

(٣) انظر : مجلة أبولو : المجلد الأول ص ٥٧٧ .

(٤) انظر : الملاح التائه لعلى محمود طه ص ٤١ (قصيدة مخدع مغنية) .

مقطع إلى مقطع ، وقد تختلف أوزانها من جزء إلى جزء . فهذا النوع الثانى الذى يسمى القصائد المقطعية كان عندهم لونين ، لون ليس فيه من تنوع إلا فى القافية ، التى تتغير من مقطع إلى مقطع ، كالمزدوج الذى يتألف من أزواج شطرات، كل زوج على قافية واحدة تخالف بقية القوافى . وكالمربع الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من بيتين ، أحياناً يكون بين الشطرين الأول والثالث منهما اتفاق فى قافية ، وبين الآخرين اتفاق فى قافية أخرى ، وأحياناً تكون الشطرات الأربع متحدة فى قافية تخالف فيها بقية المقاطع ، وفى بعض الأحيان تتحد ثلاث شطرات فقط فى القافية وهى الشطرات الأولى والثانية والرابعة أما الثالثة فتكون حرة . وكالمخمس الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من خمس شطرات ، تتحد أحياناً فى القافية التى تخالف قافية المقاطع الأخرى فى القصيدة ، وأحياناً أخرى تتحد منها أربع شطرات فى القافية وتختم بشطرة خامسة ملتزمة فى كل الخواتيم ومتفقة مع قافية الفقرة الأولى . وكالمسمط الذى يتألف من مقاطع تختلف قوافيها دون أن تحصر فى أربع أو خمس على أن يختم كل مقطع بشطر — أو أكثر — يكون على قافية متماثلة فى القصيدة كلها[1].

ومن أمثلة هذا الشعر المنوع القوافى فى مهارة وتفنن قول ناجى فى «عاصفة روح» وهو من المربع الذى تتفق فيه الشطرة الأولى مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة :

أين شط الرجاء ... يا عباب الهموم
ليلتى أنواء ... ونهارى غيوم

* * *

أعولى يا جراح ... أسمعى الديان
لا يهم الرياح ... زورق غضبان[2]

إلى آخر هذه القصيدة التى تمضى هكذا فى تقابل بين كل شطرين من شطرات المقطع الواحد .

---

(١) انظر : فى هذه الأنواع : موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧٧ وما بعدها .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٢٩٩ (قصيدة عاصفة روح) .

ومنه أيضاً قول على محمود طه فى « سيرانادا مصرية » وهى من المسمط :

دنا الليل فهيا الآن ياربة أحلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام
سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب
تعالى نحلم الآن فهذى ليـــلة الحب

* * *

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل
جرى فى الضفة الخضراء خلف الماء والظل
تعالى مثله نلهو بثم الورد والقل
هناك على ربى الوادى لنا مهد من العشب
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب[1]

إلى نهاية هذه القصيدة التى تؤلف من مقاطع خماسية ، ثلاثة الأبيات الأولى من كل على قافية تتغير من مقطع إلى آخر ، والبيتان اللذان يختم بها المقطع على قافية ملتزمة فى القصيدة كلها .

وهذا اللون من القصائد المقطعية يسير فى طريق تلك التجديدات التى استحدثت قديماً فى العصر العباسى ، ونظم منها كثير من الشعراء العباسيين المحدثين ، حينما أرادوا التجديد فى موسيقى الشعر[2] .

وأما اللون الثانى من لونى هذا الشعر المقطعى ، فهو اللون الذى يتجاوز التنويع فى القافية ، ويصل إلى الوزن نفسه ، وفى هذا اللون نرى شعراء هذا الاتجاه لا يلتزمون وحدة الوزن الشعرى ، التى تفرض أن تكون القصيدة كلها من بحر واحد ، وفى حالة واحدة من حالاته — التامة أو المجزوءة أو المشطورة أو المنهوكة — وإنما يتحررون فيجعلون القصيدة على حالات

(١) انظر : ديوان ليالى الملاح التائه ص ٧٤ .

(٢) انظر : موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧٦ وما بعدها .

مختلفة من حالات البحر ؛ فيكون جزء من الرمل مثلا فى حالته التامة ذات التفاعيل الثلاث ، وجزء آخر من الرمل فى حالته المنهوكة ذات التفعيلة الواحدة ، فتأتى شطرة طويلة وأخرى قصيرة ، وقد يؤلف الشطران بيتاً واحداً من أبيات القصيدة . ومن أمثلة ذلك قول أبى شادى فى إحدى قصائده الغزلية :

جزع الصب وللحزن العميقْ فى سبيلكْ
لوعة الدنيا ، فمن هذا يطيق لمثيـــلكْ[1]

إلى آخر هذه القصيدة ، التى يستخدم فيها الشاعر بحر الرمل فى حالتين من حالاته ، الحالة الأولى تعتمد على ثلاث تفعيلات ، والحالة الثانية تعتمد على تفعيلة واحد ، وقد جعل الأولى لكل الشطرات الأولى من القصيدة ، وجعل الثانية لكل الشطرات الثانية منها .

على أن ذلك التنويع فى موسيقى الشعر لم يكن يقوم عند شعراء هذا الاتجاه على غير أساس ، وإنما كان أساسه هو التزام التماثل بين الأجزاء المتقابلة ، بحيث ينتظم القصيدة تنسيق محدد ، برغم ما فيها من تنويع وتلوين . فالشاعر الذى يجعل أولى الشطرات من ثلاث تفعيلات عليه أن يضع مقابلا لهذه الشطرة ، وعليه أن يجعل هذا المقابل على نفس الوزن ، فإذا لم تكن الشطرة الثانية هى المقابل المماثل ، كانت الشطرة الأولى من البيت الثانى مثلا. وإذا كانت الشطرة الثانية من تفعيلة واحدة ، التزم الشاعر أن يجعل لتلك الشطرة مقابلا مماثلا فى الوزن أيضاً ، وهكذا . والشاعر الذى يجعل هذه البداية جزءاً أول من مقطع ، ويتبعه بأبيات تختلف فى نغمها عن هذا الجزء ، عليه أن يلتزم ذلك النظام الثنائى فى كل المقاطع بحيث يتحقق التقابل والتماثل ، مع وجود التنويع والتحرر. وقد يصل هذا التنويع والتحرر درجة بالغة تكثر فيها الشطرات المختلفة ، وتتسع خلالها درجة الخلف بين شطرة طويلة

---

(١) انظر : ديوان زينب ، للدكتور أحمد زكى أبى شادى ص ٣٦ (قصيدة الجزاء العادل) .

وأخرى قصيرة ، ولكن ذلك يكون دائماً محكوماً بمبدأ التقابل والتماثل . فكل شطرة لها ما يقابلها ويماثلها ، ويحقق معها تناسقاً وانسجاماً ، بل ضبطاً وإحكاماً ، برغم التنويع الكثير والاختلاف البعيد . ولعل من أوضح نماذج ذلك ، قول الصيرفى فى إحدى قصائده العاطفية :

ليتنى البسمة تعلو شفتيكِ ... مثلمـــا تعلو طيور فوق أيك
تتنزى وهى تشـــدو ... فى السكون
تختفى حينا وتبـــدو ... فى الغصون
فأرى من أين تأتى وتبينْ
وأرى هل أنت حقًّا تبسمين
لى من قلبك أم لا تحفلين
بســـلامى وكلامى ؟ ليتنى[1]

وهذا اللون من الشعر المقطعى الذى ينوع الأوزان إلى جانب تنويع القوافى يسير فى طريق الموشحات ، التى اخترعها الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) والتى نقلت عنهم إلى المشرق[2] ، واردهرت حيناً بين طائفة من الشعراء المجيدين ، ولكنها ظلت — فى جملتها — دون القصيدة ، بل أهملت أخيراً كقالب موسيقى للشعر ، إلى أن التفت إليها المهجريون ثم شعراء هذا الاتجاه الابتداعى العاطفى ، وأكسبوها جدة بما لهم من أسلوب جديد وأغراض جديدة .

ومن أهم خصائص موسيقى الشعر لهذا الاتجاه كذلك ، الاعتماد على البحور ذات الموسيقى الجياشة المتدفقة ، دون رنين عال أو نبرة خطابية . فهم يميلون — من بين بحور الشعر — إلى الخفيف والرمل والهزج ، وإلى المجزوءات التى تشيع الحركة والخفة والهمس فى نغم الشعر . وهم يقللون من

---

(١) ديوان قطرات الندى لحسن كامل الصيرفى (مخطوط) عن الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ص ١١٤ — ١١٥ الحلقة الثانية .

(٢) انظر : الأدب الأندلسى للمؤلف ص ١٥٦ وما بعدها .

البسيط والطويل والوافر ، وما إليها من البحور ذات التفاعيل الكثيرة والنبرة الخطابية والرنين العالى .

وهكذا جدد هؤلاء الشعراء فى موسيقى الشعر ، ولكن تجديداتهم — فى جملتها — لم تكن مبتكرة كتجديداتهم فى الأسلوب وطريقة الأداء ، حيث كانت تجديداتهم فى مجال موسيقى الشعر مبنية على أنماط عربية قديمة ، بعضها قد سبق إليه المشارقة فى العصر العباسى ، وبعضها قد ابتكره الأندلسيون بعد ذلك بقليل . ففضل شعراء الاتجاه الابتداعى العاطفى هو فى التفاتهم إلى هذه الينابيع الثرة للنغم الشعرى — وهى قوالب الموشحات — التى كانت قد أهملت واوشك أن يطمرها الزمن ، برغم أنها تستطيع مد موسيقى الشعر العربى دائماً بما لا يحد من ألحان منوعة ، تحول دون الرتابة التى قد تترتب على التزام الوزن المضطرد والقافية الملتزمة ، كما تحول دون النثرية التى تتبع إهمال الوزن والقافية والتمرد عليهما تماماً .

على أننا إذا أردنا أن نتلمس إضافات شعراء هذا الاتجاه ، إلى هذه القوالب الموسيقية المسبوقة ، فإننا لن نخطئ بعض هذه الإضافات ؛ فى قالب القصيدة الموحدة نجد بعضهم يستخدم بحوراً قديمة ، ولكن فى صورة لم يألفها الشعر العربى ولم يقرها العروضيون ، كاستخدام بحر فى تفعيلة واحدة من تفاعيله لكل شطرة . ومن ذلك قول أبى شادى فى قصيدة له عن « الأمل » :

يا أمـــلْ يا أمـــلْ
يا هـــدى من عمـــل
يا حُـــلَى للبطـــــل
يا قـــوى فى الجلل[1]

إلى آخر القصيدة التى تتألف كل شطرة من شطراتها من تفعيلة واحدة هى « فاعلن » . . وكاستخدام بحر فى مجموعة تفاعيله التامة ، دون رضوخ لما يشترط فيها من بعض الحذف الذى لاحظه العروضيون على المأثور من شعر

(١) انظر : ديوان الشفق الباكى لأحمد أبى شادى ص ٨١٩ — ٨٢٠ .

العرب ، كما حدث فى تفاعيل الرمل مثلا ، حيث اشترطوا ألا تؤلّف ست تامة منها بيتاً من الشعر . ولكن بعض الشعراء من السائرين فى هذا الاتجاه ، لم يأبهوا بهذا ، ونظموا من الرمل على تفاعيله التامة الست . ونجد نماذج من ذلك عند أبى شادى وعلى محمود طه .

وفى القصيدة المقطعية التى من اللون الأول ، نرى أن بعض الشعراء ، يقطع أحياناً رتابة الوزن المطرد ، بإدخال بعض المقطوعات المخالفة فى وزنها لمعظم مقطوعات القصيدة . ويكون ذلك غالباً حين يتغير الموقف النفسى ، أو حين يتغير المتحدث ، أو حين يطرأ تغيير ماعلى السياق يسمح — أو يقتضى — أن تتغير الموسيقى .

ومن أمثلة ذلك ما نجده فى قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى . فقد سارت كلها على مقطوعات رباعية من بحر الرمل بتفاعيله الست ، إلا عدة مقطوعات ذكرها الشاعر قرب ختام القصيدة ، جاعلا كل شطر منها على تفعيلتين بدلا من ثلاث ، مع اختلاف بينها كذلك من حيث تمام التفعيلتين أو حذف بعض الأجزاء منهما . فعلى حين نجد الشاعر يمضى فى معظم القصيدة على هذا النحو :

يافؤادى رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى
اسقنى واشرب على أنغـامه وارو عنى ظامئا الدمع روى[1]

نراه قبيل نهاية القصيدة يقصر الوزن فيقول :

لسـتُ أنسى أبدا ساعة فى العُمر
تحت ريح صفقت لا رتقاص المطر[2]

ويمضى هكذا فى بعض المقاطع التى فيها تغيير للموقف والمتحدث ، ثم يعود إلى الوزن الأصلى حين يعود هو إلى الحديث كما كان فى أول القصيدة . ولذا يختم القصيدة بنفس النغم الذى بدأها به .

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤١ (قصيدة الأطلال) .
(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٥ (قصيدة الأطلال).

ومن أمثلة هذا التغيير الذى يدخله الشاعر على وزن القصيدة المقطعية التى من اللون الأول ، ما نجده عند الهمشرى فى قصيدة «النارنجة الذابلة» ، حيث يلجأ صاحبها فى بعض المواطن إلى عدم التزام شكل المقطع الذى سار عليه منذ أول القصيدة ، فهو قد غلّب استخدام المقاطع رباعية مسمطة ببيت خامس مكرر تختم به المقطوعة ، ولكنه لم يلتزم ذلك فى كل القصيدة ، بل جعل بعض المقاطع ثنائية على طريقة المزدوج ، وجعل بعضها رباعية بلا تسميط . وهكذا جاءت المقاطع منوعة خلال القصيدة وإن غلب عليها المقطع المسمط[١] . وهذا التغيير قد أحدث فى القصيدة حركة وبعد بها كثيراً عن الرتابة . بل حقق بها مرونة الشعور وتنوع الإحساس الذى يوحى به تنوع النغم[٢] .

على أن بعض شعراء هذا الاتجاه قد أقدموا على محاولات أكثر جرأة ، وذلك فى السنوات الأولى التى شهدت فكرة التجارب الفنية . ومن تلك المحاولات ، استخدام قالب الشعر المرسل ، الذى لايلتزم قافية ما ، وإنما يلتزم الوزن فحسب[٣] . وكان شكرى قد سبق إلى هذا القالب ، ولكن هذا القالب المرسل لم يصادف نجاحاً عنده ، كما لم يصادف فى محاولات شعراء هذا الاتجاه كذلك . ومن محاولات بعضهم الجريئة ، استعمال أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، مع التنويع فى الشطرات طولا وقصراً ، ومع التحرر من القافية[٤] . وهذه المحاولة تشبه من بعض الوجوه بعض محاولات الشعر الحر ، حيث لايلتزم وحدة

---

(١) انظر : (الروائع تجمع محمد فهمى ص ١٢) .

(٢) انظر : Poetry Direct and Ablique: Tillyard P. 60.

(٣) اقرأ بعض نماذج هذا الشعر لأحمد أبى شادى فى « الشفق الباكى » مثل « ممنون الفيلسوف » ص ٦٢٥ — ٦٣٩ و « إذا » ص ٩٢٣ — ٩٢٥ : والأول مترجمة عن قصة لفولتير ، والثانية مترجمة عن قصيدة لكبلنج .

(٤) اقرأ بعض نماذج لهذا فى : « مختارات وحى العام » لأحمد زكى أبى شادى ص ٤٤ — ٤٥ (قصيدة «مناظرة وحنان») ، وفى « الشفق الباكى » للمؤلف نفسه ص ٥٣٥ ، قصيدة « الغنان » .

البيت كما لايلتزم القافية . ولكن هذه المحاولة هى الأخرى لم تصادف أى نجاح فى شعر أصحاب هذا الاتجاه . ولذا عدل عنها وعن مثيلاتها الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، الذى كان أكثر شعراء هذا الاتجاه جرأة فى محاولة التجديد فى موسيقى الشعر .

هذه أهم خصائص هذا الاتجاه فى الموضوعات والتجارب ، وفى الأسلوب وطريقة الأداء ، ثم فى الموسيقى والقالب النغمى .

(د) خصائصه من حيث المضمون :

أما خصائصه من حيث المضمون ، فأولاها غلبة الجانب الوجدانى على المضمون الشعرى ، بحيث تبدو العاطفة أوضح خيط فى نسيجه ، أو بحيث تمثل أهم ما عند الشاعر ، وأبرز ما يحاول نقله إلى الآخرين .

والخاصة الثانية هى غلبة طابع الحزن على تلك العاطفة ، بحيث تصدر عن أسى ومرارة حيناً ، وعن يأس واستسلام حيناً ، وتثير الشجن والحزن فى كثير من الأحايين .

والخاصة الثالثة هى فردية النزعة بحيث يعبر الشاعر — فى الأعم الأغلب — عن أحاسيسه هو ، ويهتم بهمومه الفرديه ولواعجه الذاتية وشئونه الخاصة على وجه العموم[1] . وقلما التفت الشاعر — فى فترة ظهور هذا الاتجاه — إلى أحاسيس الجماعة ، أو اهتم بالأمور الوطنية أو القومية . وحين اهتم بعض الشعراء بتلك الأمور فيما بعد ، كانت دائماً فى المحل الثانى .

ونتيجة لهذه النزعة العاطفية الذاتية المنطوية الحزينة ، جاءت دواوين شعراء هذا الاتجاه الأولى ، تحمل عناوين توحى بالانطواء والذاتية ، وتسبح فى جو عاطفى حزين . فناجى يسمى ديوانه « من وراء الغمام » ليوحى بأنه شاعر محلق فى سماء الشعر ، وأنه بعيد عن الأرض ، ناء عن دنيا الناس ، وأنه

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور ، الحلقة الثانية ص ٤ ، ٥ ، والحلقة الثالثة ص ٤ .

غير مبتهج فى هذا التحليق ، وإنما هو وراء غمام من الهموم القاتمة ، تجعله يرى كل شيء وقد اكتسى غلالة رمادية ، أو تجعله لا يرى شيئاً على حقيقته ، بعد أن حال الغمام بينه وبين الأشياء .

وعلى محمود طه يسمى ديوانه « الملاح التائه » ليُفهِم أنه هارب من الحياة والأحياء ، وأنه يضرب فى عوالم شتى من الحيرة والضياع والوحدة كملاح تاه فى بحار لايعرف لها شط ، ولا يدرى لعابرها مصير .

وحسن كامل الصيرفى يجعل ديوانه « الألحان الضائعة » ليدل على يأسه الجاثم وحظه العاثر وحزنه العميق ؛ فأشعاره ألحان ضاعت سدى ، لأنها لم تجد أذناً مصغية ، والشاعر يعزفها لنفسه فى انطوائية ويأس ومرارة .

وأحمد زكى أبو شادى يجعل اسم ديوانه « الشفق الباكى » ليفيد أنه يستلهم جانباً نائياً من الحياة ، وهذا الجانب حزينٌ جريح ، ففيه لون الدم أولا ، وفيه أحزان البكاء ثانياً ، لأنه شفق وباك معاً . وفى هذا الجانب تتمثل نفس الشاعر المنطوية الحزينة الباكية الجريحة .

وبرغم أن هذه النزعة الفردية العاطفية المنطوية الحزينة ، كانت تمثل روح الفترة[1] ، قد كانت أهم ما أخذ على هذا الاتجاه وأبرز ما سبب الهجوم على أصحابه فيما بعد ، فقد لوحظ أن شعراء هذا الاتجاه باتباعهم هذه النزعة الفردية المنطوية ، قد وقفوا سلبيين من قضايا عصرهم ومشكلات وطنهم ، وبدلا من أن يناضلوا بالكلمة المنغومة المجنحة ليحققوا لمجتمعهم ووطنهم حياة أفضل ، أو على الأقل ليحاربوا الطغيان والظلم الذى جثم على صدره ؛ راحوا يبكون ويحلمون ، ويهربون إلى أحضان الطبيعة حيناً ، وإلى حنان الحب حيناً آخر ، تاركين وطنهم ومجتمعهم لما فرض عليه من ظلم وتآمر وانتكاس[2] .

ويبدو أن المسألة كانت أوناً من رد الفعل الشديد ، قابل به هؤلاء

---

(١) انظر : المصدر السابق الحلقة الثانية ص ٤ .

(٢) انظر : فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ص ١٨٨ وما بعدها .

الشعراء ما كان عند الشعراء المحافظين من إفراط فى الإسهام بالشعر من ميادين النضال دون رعاية — فى كثير من الأحيان — لمقتضيات الفن ومتطلبات الشعر ، حتى تحولت قصائد كثيرة إلى خطب منظومة ، بل حتى تورط هذا الاتجاه المحافظ فى شعر المناسبات وغرق فيه غرقاً . . أو يبدو أن المسألة كانت عدم نضج فى الوعى بوظيفة الشاعر ، وما يجب عليه نحو مجتمعه من التزام بقضاياه ، واتخاذ موقف نضالى فى سبيل تحقيق أمانيه ، ولتمكينه من حياة أفضل . وليس ببعيد أن يكون الأمران معاً قد سببا هذه النزعة التى نأت بأغلب شعراء هذا الاتجاه عن الارتباط بقضايا مجتمعهم ودفعتهم دفعاً إلى الهروب من الظلم والقهر والفساد ، بالانطواء والحزن والشكوى ، لا بالمقاومة والتمرد والثورة .

(٥) أهم مصادر تلك الخصائص :

هذه هى أهم خصائص هذا الاتجاه . وليس من شك فى أن كثيراً منها قد أفاده شعراؤه من ثقافتهم الأجنبية التى وصلتهم بنتاج شعراء « الرومانتيكية » الغربيين ، وبخاصة الإنجليز . وقد مضى ما يوضح صلتهم بشعر هؤلاء الشعراء وإعجابهم به[١] . وقد تمثل تأثرهم بهؤلاء « الرومانتيكيين » فى أكثر من جانب ، كالاهتمام بموضوعى الطبيعة والحب[٢] ، والاتجاه إلى موضوع الحنين

---

(١) انظر : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٣١ ، ، وعلى محمود طه للسيد تقى الدين (المقدمة) ص ٦ و (الكتاب) ص ٣٤ ، ٣٥ ، ورائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجه ج ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد أبريل سنة ١٩٥٤ ، وانظر : الينبوع لأحمد زكى أبى شادى (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ى .

(٢) عن اهتمام الرومانتيكيين بالطبيعة ، انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٣٢ وما بعدها . وانظر : الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى يوسف بلاطة ص ٥٧ وما بعدها . وعن اهتمامهم بالحب انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٤٣ وما بعدها . وانظر : الرومنطيقية لعيسى يوسف بلاطه ص ٦٣ وما بعدها .

إلى مواطن الذكريات[١] والإكثار من الشكوى وبث الحزن[٢] ، ثم فى النزعة العاطفية المنطوية، والروح الهاربة على أجنحة الخيال[٣] ، وأخيراً فى الثورة على الأساليب المحافظة ، واصطناع أساليب مبتدعة[٤] .

وليس من شك أيضاً فى أن بعض الخصائص الفنية لهذا الاتجاه ، قد أفادها شعراؤه من صلتهم بنتاج الشعراء الرمزيين ، وقد مضى أيضاً ما يوضح أن أعلام هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى » كانوا على صلة بشعر « بودلير » و « فرلين »[٥]. كذلك كان أحمد زكى أبوشادى يشيد بقيمة بعض الخصائص الرمزية فى التعبير . ومن المأثور عنه قوله : « كلما سما الفن كان رمزياً فى بلاغته ، لأنه بهذا الرمز يثير التفكير والتأمل ، ويثير عواطف شتى مكنونة ويحيي ذكريات ، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة»[٦].

وكذلك كان الهمشرى أيضاً يدرك القيمة الفنية لبعض الوسائل الرمزية ، كالإبهام الرمزى الذى يقول فيه : « إنه أسمى ما يصل إليه الفكر العبقرى فى نواحى تعبيره »[٧] .

---

(١) انظر : الرومانتيكية للدكتور هلال ص ٥٩ وما بعدها ، وانظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٧ وما بعدها ، وانظر : الرومنطيقية لعيسى بلاطة ص ٦١ وما بعدها .

(٢) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٣٦ وما بعدها ، وانظر : مندور الحلقة ٣ ص ٤ .

(٣) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمى هلال ص ٥٠ وما بعدها ، وانظر : الرومانطيقية لعيسى بلاطة ص ٥٧ وما بعدها .

(٤) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمى هلال ص ١٥٣ وما بعدها ، وانظر : الرومانطيقية لعيسى بلاطة ص ٧٧ وما بعدها ، وفى الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٠٨ .

(٥) مثل فاجى الذى ترجم أزهار الشر « لبودلير » ومثل على محمود طه الذى ذكر بودلير وفرلين فى « أرواح شاردة » حيث تكلم عن « بول فرلين » فى ص ٧ وما بعدها ، وعن « شارل بودلير » فى ص ٢٠ وما بعدها .

(٦) انظر : الشفق الباكى لاحمد زكى أبى شادى ص ١٢١١ .

(٧) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول ص ١٢٠٤ (عدد يونيه سنة ١٩٣٣) .

وقد تجلى هذا التأثر بالرمزية فى خاصة التوسع فى المجاز ، بناء على فكرة تجاوب الحواس التى نبه إليها « بودلير »[١] . كما تجلى فى خاصة استخدام التعابير الموحية ، التى تخلق جواً وتثير خيالا وتجلب ذكرى ، أكثر مما تؤدى معنى أو تفيد دلالة أو تزيد فكرة[٢] .

ويمكن أن يضاف إلى مصادر هذه الخصائص الفنية عند بعض شعراء هذا الاتجاه مصدر آخر ، هو الأدب المهجرى ، الذى كان فى طابعه العام يتسم « بالرومانتيكية » وفى بعض جوانبه يرتبط بالرمزية . ومن ذلك كتب جبران خليل جبران ، التى تتمثل « رومانتيكيتها » فى جيشان العاطفة وانطوائية النزعة وغلبة طابع الحزن ، والاهتمام بموضوعى الطبيعة والحب ، كما تمسها الرمزية فى العبارات الموحية ، والصور المعبرة عن حالات النفس ، والمخاطبة لمكنون اللاشعور . وقد ظهر النتاج المهجرى مبكراً ، وكان بعضه ينشر فى فى مصر فى وقت نشأة هذا الاتجاه وظهوره إلى النور ؛ فقد أخذت كتب جبران خليل جبران تظهر منذ سنة ١٩٠٥[٣] ، وتوافر عدد منها ومن غيرها فى الفترة التى يساق عنها الحديث . فكانت رافداً من روافد هذا الاتجاه ، وخاصة بالنسبة لمن لم يكونوا يجيدون لغة أجنبية من الشعراء المتطلعين بحكم نزعتهم التجديدية ، إلى زاد يشحذ ملكاتهم ويثير خيالاتهم ويعطيهم النموذج الذى عليه ينسجون .

ولا يمكن ونحن بصدد الحديث عن مصادر هذا الاتجاه الفنية ، أن ننسى تأثير كل من المحافظين والمجددين السابقين ، حيث أفاد شعراء هذا الاتجاه من حركة الصراع بينهما ، وأخذوا من سمات كل اتجاه أحسنها ، بل أفادوا

---

(١) انظر : الرمزية والأدب العربى لأنطون غطاس كرم ص ٩٢ ، وانظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٢٢ .

(٢) انظر : الرمزية والأدب العربى لأنطون غطاس كرم ص ٧٦ - ٨٥ ، وانظر : مجلة أبولو عدد يونية سنة ١٩٣٣ ص ٢٢٠٤ وما بعدها (مقال للهمشرى) .

(٣) انظر : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح ص ٢٦٦ وما بعدها ط ٣ .

بشكل واضح من كتابات المجددين الثلاثة شكرى والمازنى والعقاد على نحو ماذكر فى أول هذا الفصل .

وإذا كان رواد هذا الاتجاه قد اعترفوا بتأثرهم بمطران ، واعتزوا بأستاذيته من بين المجددين[١] ، على حين أغفلوا تأثرهم « بالاتجاه التجديدى الذهنى » الذى كان يتصدره العقاد ، فليس معنى ذلك أن مطران كان فعلا أستاذهم فى التجديد ، وأن العقاد وصاحبيه شكرى والمازنى ، لم يكونوا من المؤثرين فى هذا الاتجاه الجديد . فالحق أن أعلام الاتجاه التجديدى الذهنى ، كانوا ذوى تأثير كبير فى هذا « الاتجاه الابتداعى » ، بما لهم من شعر جديدخصب ، وبما لهم أيضاً من كتابات رائدة فى النقد والتبصير بوسائل التجديد فى الشعر ، وربما كان العقاد بشعره الجديد ونقده الرائد ، من أهم المؤثرين فى هؤلاء الشعراء الابتداعيين .

غير أنه يبدو أن هؤلاء الشعراء الابتداعيين كانوا — أيام ظهور اتجاههم — يؤثرون السلامة ويخافون من الخصومات ، ويبتعدون عن التحزب ، لهذا لاذوا بمطران المحايد المسالم من بين المجددين ، وأغفلوا العقاد واتجاهه ، لارتباطه بكثير من المعارك والصراعات ، التى لم يشأ هؤلاء الشعراء الجدد أن يمسهم شررها وهم فى أول الطريق[٢] .

هذا بالإضافة إلى ما كان من صلة قوية بين مطران وأحمد زكى أبى شادى ، تلك الصلة التى ترجع إلى صداقة مطران ووالد الشاعر ، فهذه الصلة القوية والمودة القديمة ، جعلت أبا شادى يكثر من الإشادة بمطران ، وجعلت زملاءه أو مريديه ، يجارونه فى هذه الإشادة ، التى ترجع إلى المجاملة وإلى شخصية مطران أكثر من أى سبب آخر[٣] .

---

(١) انظر : « أنداء الفجر » لأحمد زكى أبو شادى ص ١١٠ ، وانظر : « أطياف الربيع » لأحمد زكى أبى شادى « مقدمة ناجى » ص (د) .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ١٥٨ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ١٦٣ وما بعدها وص ٣١٤ ، ٣١٥ .

وبعد ، فلعل مما مضى من خصائص هذا الاتجاه يتضح سر تسميته ، « بالابتداعى العاطفى » ، فهو يقوم أولا على الابتداع المجاوز حد التجديد فى الموضوعات والأساليب ، وهو يقوم ثانياً على نزعة عاطفية تشكل أهم مادته الشعرية ، وتكاد تطغى على ماسواها من محتويات المضمون الشعرى . وإذا كان لابد من تشبيه هذا الاتجاه باتجاه غربى ، فهو أشبه بالاتجاه « الرومانتيكى »[١] الذى نجد فيه أكثر الخصائص التى وجدناها فى هذا الاتجاه ، والذى يقوم إلى درجة كبيرة على دعامتى الابتداع والعاطفية . هذا مع تأكيد ما سبق تقريره من أن هذا الاتجاه لا يصل إلى درجة المدرسة الفنية ، لأنه لم يقم أولا على فلسفة محددة ، ولم يلتزم بمذهب فنى خاص ، وقد اعترف بعدم مذهبيته بعض أعلام الاتجاه أنفسهم[٢] .

(و) ريادة هذا الاتجاه :

هذا وقد درج بعض الباحثين على اعتبار الدكتور أحمد زكى أبى شادى رائد هذا الاتجاه وأستاذ السائرين فيه[٣] . والحق أن الدكتور أبا شادى كان من أوائل المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد ، كما كان أكثر أصحابه تشيعاً له وأخذاً بيد الشبان المتجهين إليه . وقد صنع من أجل ذلك الكثير ، فأصدر مجلة « أبولو » لتتيح لهم فرصة النشر بجانب الشعراء الكبار ، كما ألف « جماعة أبولو » ليعلو فيها صوت هؤلاء الشعراء الشبان ، إلى جانب ما كان يزحم الحياة الأدبية من أصوات . كما ساعد على نشر دواوين هؤلاء الشبان

---

(١) انظر : الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى يوسف بلاطة القسم الثانى (الرومنطيقية العربية) .

(٢) انظر : حديث أبى شادى عن ذلك فى : رائد الشعر الحديث ج ١ ص ٢٣٦ .

(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ص ٩٠ والحلقة الثانية ص ٣ والحلقة الرابعة ص ٤ . وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٥٠ ، ٢٧٢ ، ٢٨٧ ، ٣٠٢ ، ٣١٣ .

الجدد ، وإذاعة نتاجهم والدفاع عنهم[١] . إلا أنه مع سبقه وتحمسه ، ومع كل ما كان له من جهود خيرة ، لم يكن أقوى شعراء هذا الاتجاه شاعرية ، ولا أعظمهم فناً ، وإن كان أكثرهم خدمة للاتجاه ، وأغزرهم نتاجاً بين أصحابه .

وقد اتسم نتاجه الكثير بالعفوية والتلقائية ، وعدم التجويد المبنى على المراجعة ، فجاء غير محافظ على المستوى الفنى المرضى ؛ حيث ارتفع بعضه إلى درجة الشعر الجيد ، وانحط بعضه إلى مهاوى النظم الردىء ، وجاء كثير منه على سطحية فى الفكر ، أو نثرية فى التعبير ، أو برود فى العاطفة[٢] ؛ مما لا يدفع بصاحبه إلى الصف الأول من بين شعراء هذا الاتجاه . برغم ما نرى من مجاملة بعض رفاقه له ، وحديثهم عنه كرافع لواء الاتجاه الجديد[٣].

والحق أنه إذا كان شوقى قمة « الاتجاه المحافظ البيانى » ، وإذا كان العقاد قمة «الاتجاه التجديدى الذهنى»، فإن ناجى هو قمة الاتجاه «الابتداعى العاطفى» وذلك لطاقته الأضخم ونتاجه الأجود ، وفنه الأسمى . على أن هناك شاعراً قد مات فى عمر الورد ، ولو قدر له أن يعيش كما عاش رفاقه ، لا نتزع لواء هذا الاتجاه ، وتربع على عرش فنه ، هذا الشاعر هو محمد عبد المعطى الهمشرى الذى نرى نتاجه — الأقل كمًّا من نتاج رفاقه — يمثل إرهاصات عبقرية شعرية فذة ، كما نرى فيه أوضح خصائص هذا الاتجاه ، بحيث يمكن أن تمثلها القصيدة الواحدة من قصائده إلى درجة كبيرة[٤] .

---

(١) اقرأ تفصيل ذلك فى : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٣٠٢ وما بعدها وص ٣٣٢ وما بعدها وص ٤٨٧ وما بعدها .

(٢) انظر . الشعر المصرى بعد شوقى لمندور الحلقة الثانية ص ١٧ — ١٨ وص٢٩ — ٣٣ وص ٥٢ — ٥٣ .

(٣) انظر : اعتراف ناجى مثلا بأن أبا شادى هو رافع لواء المدرسة الجديدة فى : « أطياف الربيع » ص (ل) .

(٤) اقرأ تفصيل حياته فى : الهمشرى لصالح جودت ، واقرأ قصيدته « النارنجة الذابلة » لترى أهم خصائص هذا الاتجاه مجتمعة .

(ز) مقاومة هذا الاتجاه وانتصاره :

وقد لقى هذا الاتجاه كثيراً من المقاومة ، وبخاصة حين خرجت إلى النور دواوينه الأولى سنة ١٩٣٤ . وأعجب ما فى هذه المقاومة ما كان منها من النقاد المتحررين ذوى الثقافة الغربية والميول التجديدية . فقد تعرض شعر هذا الاتجاه — ممثلا فى بعض دواوينه الأولى — لهجوم طه حسين والعقاد ، وهما دعامتا الأدب الجديد فى ذلك الحين ، ويبدو أن هذا الهجوم لم يكن بدوافع فنية حتى يثير العجب ، وإنما كانت وراءه روح الفترة التى تتسم بالصراع السياسى والخصام الحزبى ، الذى انعكس على كثير من المجالات حتى مجال الفكر والأدب (١) .

فقد عرف أن العقاد كان يضيق بشعراء هذا الاتجاه لأنهم على صلة بأبى شادى ومجلته ، وأبو شادى كان — فى رأى العقاد — على صلة برئيس الديوان الملكى حينذاك (٢) ، كما كانت له كبوة فى مدح الملك فؤاد (٣) ، وعثرة فى التودد إلى رئيس وزرائه فى ذاك العهد إسماعيل صدقى (٤) . والعقاد كان على عداء للملك فؤاد ، وقد عرض به فى البرلمان وسجن من أجل هذا التعريض (٥) . وكان ذلك كله فى عهد إسماعيل صدقى ، الذى كان ينكل بالوفد ويضطهد كتابه الذين فى مقدمتهم العقاد . فكان من الطبيعى أن يشك العقاد فى أبى شادى وأن يسخط على المتصلين به ، وأن يعبر عن ذلك بالهجوم على

---

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى » فى أول الحديث عن الأدب فى الفصل الرابع .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٤٩٤ .

(٣) انظر : الينبوع ص ٨٠ .

(٤) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٤٩٤ .

(٥) كان ذلك سنة ١٩٣٠ حينما خطب العقاد فى البرلمان قائلا : « إن الأمة مستعدة أن تسحق أكبر رأس يخون الدستور ويعتدى عليه » وقد حكم عليه بالسجن تسعة شهور ، وكان ذلك فى عهد انظر : العقاد دراسة وتحية ص ٦٤ — ٦٥) .

الشعراء الذين ينضمون تحت لوائه ويسيرون فى اتجاهه ، وخاصة إذا نمى إليه أن تلك الحركة التى يتزعمها أبو شادى قد أقامها القصر لتحاربه[١] . ومن هنا هاجم العقاد ناجى هجوماً عنيفاً حين أخرج ديوانه الأول « من وراء الغمام » واتهمه بالسرقة والسطحية والرخاوة .

وكان مما قاله : « وأظهر ما يظهر من سمات هذه المجموعة الضعف المريض والتصنع ، فإن صاحبها كما يدل عليه كلامه من أولئك النوع الذى يفهمون أن « الرقة » ترادف البكاء ، وأن الشاعر ينظم ليبكى ويشكو ، فإذا هجره الحبيب بكى . . . وإذا تناجى مع حبيبته قال لها : « هاتى حديث السقم والوصب » إلى نحو ذلك من أعراض الرخاوة المريضة[٢] . . . » .

وأما طه حسين ، فمعروف أنه أخرج من الجامعة فى عهد صدقى ، ولاقى كثيراً من الاضطهاد على يد وزير معارفه حينذاك حلمى عيسى[٣] . وقد وجد طه حسين أن أبا شادى قد تورط فى التودد إلى صدقى ، كما وجده هو وبعض « جماعة أبولو » قد زاروا حلمى عيسى فى الوزارة ومدحوه ، طالبين منه رعاية مجلتهم وتشجيع حركتهم[٤] ، فسخط طه حسين على أبى شادى ومن يلوذون به ، واتخذ هذا السخط عدة مظاهر ، منها مبايعة العقاد بإمارة الشعر[٥] ، ومنها الهجوم على ما صدر من دواوين لشعراء هذا الاتجاه الذى

---

(١) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٤٩٤

(٢) انظر : مقال العقاد فى جريدة الجهاد عدد ١٢ يونيه سنة ١٩٣٤ .

(٣) أخرج طه حسين من الجامعة سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد سنة ١٩٣٦ (انظر : الهلال عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

(٤) اقرأ تفصيل هذه الزيارة فى مجلة أبولو المجلد الثالث ص ٥ وما بعدها .

(٥) كانت تلك المبايعة فى حفل تكريم أقامه الشباب الوفدى للعقاد بمناسبة فوز نشيده القومى ، وكان ذلك الحفل فى ٢٧ أبريل سنة ١٩٣٤ .

واقرأ حديث طه حسين فى : الجهاد عدد ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٤ ، وقد ختم طه حسين هذا الحديث بقوله : « ضعوا لواء الشعر فى يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه » .

يريد أن يتزعمه أبو شادى . وهكذا هاجم طه حسين على محمود طه[١] كما هاجم إبراهيم ناجى[٢] ، وتحامل عليه تحاملا لا يتفق مع ثقافة الدكتور طه النقدية ولا مع ذوقه الفنى ؛ فقد كان مما قاله عنه : « فإذا نظرنا إليه نظرة الناقد المحلل الذى يريد أن يقسم الشعر أنصافاً وأثلاثاً وأرباعاً — كما يقول الفرنسيون — لم يكد يثبت لنا أو يصبر على نقدنا ، وإنما يدركه الإعياء قبل أن يدركنا ، ويفر عنه الجمال الفنى قبل أن يفرعنا الصبر على الدرس والنقد والتحليل » . كما قال فى تعليقه على أبيات ناجى التى منها :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً فى الفكر والسأم
فمضيت لا أدرى إلى أينا ومشيت حيث تجرنى قدمى

« فانظر إليه وقد أمسى يشكو الضيق والأين ، وهو مستغرق فى الفكر والسأم ، فأما الضيق والسأم فقد نفهمها من الشاعر ، وقد نفهم أن يشكو التعب ، ولا سيما إذا كان طبيباً قد أنفق ساعات طوالا يلقى المرضى ويفحصهم ويصف لهم الدواء ويسمع منهم ما لا يحب للقراء أن يسمعوه ، ولكن الذى لا يستقيم للشاعر المجيد ، هو الاستغراق فى الفكر والسأم معاً ، فالمفكر لا يسأم والسائم لا يفكر ، لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكن صاحبه من التفكير ولا يخلى بينه وبينه » .

---

(١) انظر : ما قاله عنه فى : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٤٨ — ١٤٩ ومن ذلك قوله : « . . . فهو يغلو فى الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف ، ويتورط تورطاً فاحشاً فيما عاب النقاد به أبا تمام ، فهو يجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه ، وليس بذلك بأس إذا لم يسرف الشعراء ، وإنما ألموا به لماماً . أما شاعرنا فيغلو فيه غلواً فاحشاً . وما رأيك فيمن جسم الليل حتى جعل له أوصالا وعروقاً ، وأجرى فى هذه العروق دماً . وليت شعرى كيف يكون دم الليل ، أجامد هو أم سائل ، أناصع هو أم قاتم ، أخفيف هو أم ثقيل ، وليت شعرى كيف يكون حال الليل إن سفك دمه أيموت أم يتجدد له الدم فتتجدد له الحياة ؟ . وليت شعرى كيف تكون أوصال الليل ؟ . ومن المحقق أن هذه الأوصال والعروق تستتبع لحماً وعظماً وجلداً وما يتصل بذلك كله . . . » .

وقوله : « فهو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه ما زال مبتدئاً » .

(٢) انظر : ما قاله فى حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ — ١٥٤ .

« وعلى كل حال فقد أمسى الشاعر ضيقاً متعباً مغرقاً فى السأم والتفكير ، فخرج لا يدرى إلى أين ومضى حيث تجره قدمه . فانظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعراً ولا لغة ؛ فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله ، وتحمله متثاقلة مكدودة ، إذا لم يتح لها النشاط ؛ وإنما يجر صاحب القدم قدمه فاتراً مكدوداً لا يقوى على المشى ، ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم ، فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغى أن يجرها هو »[١] .

وإذا كان مثل هذا التحامل لا يتفق مع ثقافة طه حسين وذوقه الفنى ، فإنه يتفق مع روح الصراع الذى كان يسيطر على الحياة المصرية فى ذلك الحين ، ويفسد عليها كثيراً من شئونها .

وليس من شك فى أن هذه المقاومة التى لقيها هذا الاتجاه — وبخاصة من العقاد وطه حسين — قد فتت فى عضد شعرائه وأصابت بعضهم بصدمة شديدة حملتهم على التوقف ، فأعلن أكثر من واحد إضرابه عن قول الشعر ، كما كان من إبراهيم ناجى وصالح جودت[٢] . ولكن تلك الوقفة لم تطل ، فسرعان ما زالت الصدمة ، واستعاد هؤلاء الشعراء الثقة ، وواصلوا سيرهم فى اتجاههم بحماس أكثر ونتاج أغزر . فازداد عدد الأنظار الملتفتة إليهم ، وتضاعف الشعراء السائرون فى اتجاههم ، وخاصة من الشباب المثقف ، الذى لا يريد أن يحصر نفسه فى نطاق التراث العربى ، وإنما يتطلع إلى آفاق فنية أرحب ، وألوان أدبية أخصب . وقد كان هذا الاتجاه بإبداعه وعاطفيته ، يستهوى هذا الشباب ، حتى رأينا منهم طائفة ممتازة تسرع بالانضمام إلى السائرين فيه . وكان من هؤلاء الشباب المثقفين الطموحين : عزيز فهمى وعبد الرحمن الخميسى وصالح الشرنوبى ، ومحمد فهمى ، وهكذا ظل هذا الاتجاه أخصب الاتجاهات الشعرية وأكثرها حيوية ، وأشدها رواجاً حتى نهاية الحرب العالمية الثانية .

---

(١) انظر : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ — ١٥٤ .

(٢) انظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٥١٤ — ٥١٦ ، وانظر : ديوان ناجى ص ٢٠ .

(ز) محاولات مسرحية وقصصية :

وقد كان لبعض شعراء هذا الاتجاه محاولات فى الشعر الموضوعى ، أرادوا بها أن يسهموا فى تطويع الشعر لفنى المسرحية والقصة ، أو الخروج به عن الانحصار فى قالب القصيدة الغنائية المعروف . ومن أوائل أصحاب تلك المحاولات ، الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، الذى ألف بعض المسرحيات الغنائية « أبرات » ، وبعض القصص الشعرية .

أما مسرحياته الغنائية ، فالمشهور منها أربع ، نشرها سنة ١٩٢٧ وهى : « إحسان » و « أردشير » و « الزباء » و « الآلهة »[١] .

والمسرحية الغنائية الأولى تعرض قصة فتاة مصرية اسمها « إحسان » أحبها ابن عمها الضابط المصرى « أمين » ، ولكنه قبل الزواج بها سافر إلى الحبشة ضمن حملة عسكرية سنة ١٨٧٦ ، ووقع فى الأسر . وانتهز « حسن » الفرصة ، فأشاع — كذباً — أنه مات ، رجاء أن يحل محله فى الزواج « بإحسان » ، ولكنه لم يحقق مطمعه ، لأن الفتاة تزوجت من « كمال » شقيق الضابط الأسير ، بناء على وصيته قبل سفره إلى الحبشة ، بأن يتزوج أخوه خطيبته إذا مات هو . وقد احتال « حسن » فدس السم لكمال زوج « إحسان » ، الذى أخذ يمشى الموت فى جسده رويداً رويداً حتى انتقل إلى جوار ربه . . وأخيراً نجا الضابط الأسير « أمين » وعاد إلى مصر ، وعلم بخيانة صديقه « حسن » ، ووجد « إحسان » فى أيامها الأخيرة ، نتيجة لعدوى السل التى أصابتها من زوجها قبل موته . وانتهى أمرها بأن لفظت أنفاسها الأخيرة بين يدى فتاها الأول « أمين » بعد أن صاحت صيحة الفرح والدهشة بعودته ولقائه .

والمسرحية الغنائية الثانية تعرض قصة حب « أردشير » ولى عهد

---

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ص ٤٨ .

ملك شيراز « لحياة النفوس » ابنة ملك العراق ، التى كانت تبغض الرجال وترفض الزواج ، نتيجة لعقدة أصابتها منهم ، بسبب رؤيا رأت فيها طائراً يقع فى الشرك فتنقذه أنثاه ، ثم تقع الأنثى فى الشرك نفسه ، ولكن الطائر الذكر يفر تاركاً صاحبته للصائد يذبحها . . ولقد زاد رفض « حياة النفوس » للخاطبين ، من تعلق « أردشير » بها وإصراره على الزواج منها . وحين رفضته هو الآخر ، غضب والده « السيف الأعظم » . وصمم على غزو العراق ، ولكن ابنه « أردشير » يقنعه بالعدول عن هذه الفكرة ، ويلجأ إلى الحيلة فى الوصول إلى بغيته . فيرحل إلى العراق ، ويتنكر فى لباس تاجر كبير ، ويلتقى « بحياة النفوس » بعد مراسلة ساعدته عليها مربيتها العجوز .

وهكذا تحب الأميرة الأمير ، ويتكرر لقاؤهما ، ولكن أباها الملك يكشف علاقتهما ويهم بقتلهما ، غير أن الشاه يجىء فى اللحظة المناسبة على رأس جيش ، للبحث عن ابنه الذى طال غيابه . وحين يلتقى الوالدان يتصافيان ، وتزف الأميرة للأمير .

والمسرحية الغنائية الثالثة ، تعرض قصة « زنوبيا » ملكة تدمر ، حين أرادت توسيع مملكتها وتأكيد نفوذها ، فغزت مصر بحملة على رأسها ابنها هبة الله ، وقائد جيشها « بلينيوس » . وكان هذا القائد يرغب فى الزواج من الزباء طمعاً فى مملكتها ، وحين رفضت رغبته حقد عليها وانضم إلى جيش إمبراطور الرومان « أورليان » ، الذى كان قد أرسل لتأديب الزباء على محاولتها الابتعاد عن نفوذ روما . وانتهى الأمر بانتصار هذا الجيش على « الزباء » والقضاء على مملكة تدمر ، وأسر « الزباء » نفسها والذهاب بها إلى روما . وهناك أوضحت للإمبراطور ما كان من أمر القائد « بلينيوس » وأطماعه ، وشرحت له أن سر انضمامه إلى الجيش الذى حاربها ، إنما هو الانتقام منها على رفضها الزواج منه ، وليس وفاء للإمبراطور ولا حباً لروما . وهنا غضب « أورليان » على « بلينيوس » وأمر بإعدامه ، وصفح

عن « الزباء » وأنزلها فى ضيافته مكرمة هى وأولادها .

والمسرحية الغنائية الرابعة ، تعرض فترة خيالية من حياة شاعر فيلسوف ، يستيقظ فى غابة الطبيعة على نشيد إلهة الجمال ، التى تفتنه وتخبره بأنها المتصرفة فى الدنيا ، وتعده بالسعادة الحقة ، إذا ما أطاع إرشادها ، وتعرض عليه أمثلة من نفوذها ، وتسمح له فى حدود سلطانها بمصاحبة شقيقتها إلهة الحب التى تكلفها بإرشاده وتوجيهه . ولكن إلهة الشهوة ، ثم إلهة القوة ، تجعلانه يجحد إيمانه بالجمال وبالحب ، فيشقى ويضل ويندم ، بعد أن ينال منه الشقاء والتعاسة ، وهنا يدعو إلهتى الجمال والحب لنجدته ، ويغمى عليه فيسقط ، فتختفان إلى جواره ونجدته والصفح عنه ، وتعيدان إليه سعادة الدنيا ، وتهيئاته لهناءه الخلود .

ويلاحظ على مسرحيات أبى شادى الغنائية عدة ملاحظات ، فهى أولا تستوحى التاريخ الحديث حيناً ، كما فى « إحسان » ، وتستوحى التاريخ القديم حيناً آخر كما فى « أردشير » و « الزباء » ، كما تستوحى عالم الأساطير وتعتمد على الرموز فى بعض الأحايين كما فى « الآلهة » . وهى ثانياً ليست على حظ كبير من الجودة الفنية ، وربما كان ذلك لأنها لم يُقصد منها إلى إنشاء نص « درامى » شعرى مستقل بمقوماته الفنية ، وإنما قصد بها إلى إنشاء أعمال شعرية تكمل فنيتها بالتلحين والموسيقى ، ولا يهتم فيها بجودة النص «الدرامى» بالقدر الكافى ، نظراً لعدم الاعتماد أساساً عليه وحده .

وتلك المسرحيات الغنائية — بعد ذلك — يلاحظ على شعرها خاصة شعر أبى شادى العامة ، الذى يتردد بين القوة والضعف ، وتبدو فيه أحياناً نثرية فى الأسلوب ، وسطحية فى الأفكار ، وبرود فى العاطفة ؛ نتيجة لغزارة نتاجه ، وتسجيله لكل ما يعن له ، وعدم اهتمامه بالمعاودة والتجويد والصقل[1] .

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١١ — ١٨ .
والأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٢ — ١٥٣ .

وأما كتابات أبي شادى الشعرية فى مجال القصة ، فأهمها قصتان نشرهما سنة ١٩٢٦ ، هما « عبده بك » و « مها »[١] . والأولى تحكى حكاية زواج رجل مصرى من الطبقة الوسطى ، بثلاث زوجات تباعاً . الأولى منهن مصرية ، يفشل زواجه بها لنقص تربيتها وسوء اختياره لها ، والثانية أجنبية ، يفشل زواجه بها أيضاً ، ولكن نتيجة للتنافر بين الزوجين واختلاف طباعهما وتقاليدهما . والثالثة من بنات وطنه وبيئته ، وينجح زواجه بها لتجنبه الأخطاء التى تورط فيها حين تزوج من السابقتين . وفى خلال هذه القصة يعرض المؤلف ما كان من مهازل الزواج ، وما كان يحيط به قبل التطور الاجتماعى من المفارقات وسيئ العادات ، كالوسطاء والخاطبات ، والأطماع والاندفاع ، وعدم رعاية القيم المعنوية التى يجب أن تطلب فى الزوجة ، والاهتمام بشكليات لا تغنى فى نجاح الحياة الزوجية شيئاً .

وأما القصة الثانية « مها » فتحكى حكاية فتاة عربية أحبها ضابط إنجليزى وأحبته أثناء الحرب العالمية الأولى ، فى مكان قرب العقبة . وحين رفض أبوها زواجهما هرب الحبيبان ، حيث مات المحب فى شعاب الجبل ، وانتحرت الفتاة فوق جثته بطلقة نارية صوبتها إلى صدرها من مسدسه .

والملاحظ على القصتين ، أنهما ضعيفتان من الناحية الفنية ، لأن الشعر ليس لغة القصص التى يمكن أن تندرج تحت هذا الجنس الأدبى . إذ الشعر يضيق بأوزانه وقوافيه وأسلوبه ، عن الوصف والتحليل ورسم الشخصيات ، وما إلى ذلك من عناصر قصصية ضرورية لنجاح القصة الفنية . ومجال القصة الوحيد هو النثر ، الذى نشأت القصة ظلاله وصارت تتخذه لغة فى جميع الآداب[٢] . وهذا لا يمنع من اتساع الشعر للأقاصيص القصار ، التى لا تحتاج إلى عناصر قصصية تحتم مرونة

---

(١) له بعض القصص الشعرية التى ظهرت قبل ذلك مثل « نكبة نافارين » و « مفخرة رشيد » الأولى سنة ٢٤ والثانية سنة ١٩٢٥ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١٩ — ٢١ .

النثر ، بل تبدو كخاطرة أو تجربة شعرية لا يضيق بها الشعر . كذلك لا يعارض هذا ما كان من صوغ الملاحم شعراً — وهى فى حقيقتها قصص طوال — وذلك لأن الملاحم كانت تعتمد أساساً على الأساطير وتضرب فى شعاب الخيال ، وهى أمور ألصق بسذاجة الشعر وطبيعته . ولم تكن الملاحم قصصاً بالمفهوم الفنى ، الذى يتطلب تحليلا للمواقف ورسماً للشخصيات وإبرازاً لأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية ، حتى يضيق بها الشعر كما ضاق بمحاولة أبى شادى . فتلك المحاولة بعيدة عن النجاح ؛ حيث لم تحقق عملا قصصياً جيداً ، ولم تقدم نصاً شعرياً ممتازاً . ففى الجانب القصصى إملال وإسهاب وبعد عن خصائص فن القصص ، وفى الجانب الشعرى فتور ونظم ونأى عن رونق فن الشعر . ويكفى — شاهداً على ذلك — أن نقرأ مثل هذين البيتين اللذين يتحدث فيهما الشاعر فى قصة « إحسان » ، عن الخاطبة الحاجة « حليمة » وما لها من تجارب وخبرات :

ويقال مصر كَحَلةٍ ومثالهـــا كالمغرفـــةْ
فلهـــا اطلاع واسع ولهـــا اختيار المعرفة[1]

ولكون سر النجاح عند شعراء هذا الاتجاه هو إدراكهم لطبيعة اتجاههم ومحاولتهم تنمية هذه الطبيعة لا مسخها ؛ نجد أن أنجح محاولة لهم فى ميدان الشعر القصصى[2] ، هى محاولة الشاعر الهمشرى ، التى تمثلها قصيدته القصصية الطويلة « شاطئ الأعراف » ، التى كتبها سنة ١٩٢٩ ، ونشر أجزاء منها فى السياسة الأسبوعية : ثم نشرها كاملة فى أبولو سنة ١٩٣٣[3] . وتلك القصيدة تحكى رحلة خيالية يقوم بها الشاعر إلى الشاطئ الذى يقع وراء الحياة ،

---

(١) انظر : عبده بك لأحمد زكى أبى شادى ص ١٦ .

(٢) من المحاولات الناجحة « أرواح وأشباح » و « أغنية الرياح الأربع » لعلى محمود طه. ولكنهما من نتاج الفترة التالية ، الأولى سنة ١٩٤٢ والثانية سنة ١٩٤٣ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٥٦٥ ، وانظر الهمشرى لصالح جودت ص ٣٣ — ٦٤ .

ويشرف على عالم الموت ، « بعد أن يخدر الموت شكاته » ، وتحمله « سفينة الذكريات » إلى هذه الرحلة العجيبة .

وهذه الرحلة قد اتخذت مجالها عالما آخر غير عالمنا ، يشبه عالم المعرى فى « رسالة الغفران » ، وعالم « دانتى » فى « الكوميديا الإلهية » . وقد عرض الشاعر فى هذا المجال أحداثاً خيالية ، وجسم معانى تجريدية ، تجرى بينها تلك الأحداث . فهناك « بحر الوقت » ، الذى يتسرب من فتحات فى « هيكل الليالى » ، وهناك « سفن الموت » التى تحمل كل شىء إلى « وادى العدم » ، وهناك « مواكب الحياة » ، التى تشرق أولا بالبهجة فى « بحر الوقت » ، ثم لا تلبث أن تتوارى فى « هيكل الليالى » . وهناك بعد ذلك « إلهة الشعر » التى تعرض على الشاعر أن تصحبه إلى « الفردوس » . وهناك « المغنى » الذى يحاول أن يبعث لحناً من قيثارته فلا يخرج منها أى صوت .

والشاعر من خلال هذه الأحداث الخيالية ، والمعانى المجسمة ، يعبر عن حزن الإنسان وقلقه وفزعه من نهايته المؤلمة التى تتجسم فى الممات ، كما يعبر — فى الوقت نفسه — عن مأساته الخاصة ، التى تتمثل فى سوء الحظ فى الحياة ، وخيبة الأمل فى الحب ، وقسوة العيش فى فقدان العزاء ، لدرجة أن الشاعر لم يجد من يبثه شكواه فى الدنيا ، فراح يبحث عنه فى الآخرة[1] .

فموضوع تلك القصيدة القصصية تجربة ذاتية ؛ ولكن الشاعر استطاع أن يوسع أبعادها ، فيجعل منها تجربة إنسانية ، تعالج خوف البشر وقلقهم الدائم من المصير الحتمى المؤلم .

وقد صاغ الشاعر تلك التجربة فى أسلوب شعرى جيد ، فيه الخيال الجنح ، والعاطفة الجياشة ، واللغة الجذابة ، والموسيقى النابضة ، وفيه — قبل ذلك — أهم خصائص هذا الاتجاه الابتداعى التى مضى عنها الحديث .

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثانية ص ١٧ — ١٨ ، وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٥٦٥—٥٧٩ ، وانظر : الهمشرى لصالح جودت ص ٦٣— ٦٤ .

وبرغم ما اشتملت عليه القصيدة من عثرات لغوية وتعبيرية[١] ؛ قد جاءت من أنجح المحاولات للقصيدة القصصية ، التى لا تخرج بالقصيدة عن طبيعتها الغنائية الأصلية ، ولكنها ترفدها بعنصر قصصى يمنحها موضوعية توسع مجالها ، ويهبها وحدة تربط بناءها ؛ هذا إلى ما يشيع فيها من حركة وحيوية واتساع وعمق .

هذا وقد جاء عرض هذا اللون من الشعر المتصل بالموضوعية هنا ، برغم ما يبدو من أن مكانه الطبيعى هو مكان الحديث عن المسرحية والقصة ، لأن الناجح من هذه المحاولات فى الفترة التى يساق عنها الحديث — وهو محاولة الهمشرى — أقرب إلى الشعر الغنائى منه إلى الشعر الموضوعى . فلو أخذناه بمقياس القصة الفنية والمسرحية الحقيقية ، لظلمناه : حيث يسقط برغم وصوله إلى مستوى رفيع من الناحية الغنائية ، الآخذة بشىء من موضوعية القصة و« درامية » المسرحية .

ثانياً : النثر :

كان من أوضح الظواهر الأدبية فى تلك الفترة أن النثر قد ازدهر ، حتى سبق الشعر ، وتصدر ميدان الأدب ، بعد أن كان فى الفترات السابقة يأتى خلف الشعر . وقد كان طبيعياً أن يزدهر النثر بعد ما كان من تقدم ثقافى ونضج فكرى[٢] ، فالتقدم الثقافى والنضج الفكرى يستتبعان دائماً ازدهار النثر ، لاحتياجه أبداً إلى الثقافة ، وقيامه أساساً على الفكرة ، بخلاف الشعر الذى قد تكفيه الفطرة الملهمة ، وقد يقنع بالعاطفة الساذجة .

كذلك كان طبيعياً أن يتصدر النثر فى تلك الفترة بعد ما كان من

---

(١) مثل قوله « قم أيا عارف المنون وغنى » وقوله « ليت شعرى فأين أثوى وأينت » ، انظر : جماعة أبولو ص ٥٧٩ .

(٢) اقرأ المقال رقم ٣ من هذا الباب بعنوان « نمو الحياة الثقافية » .

تغلب للاتجاه الفكرى الذى يولى وجهه شطر الغرب ، وبعد ما كان من تصدر للأدباء الذين لا يرون فى التراث العربى وحده المثل الأعلى[١] . فالتراث كان يقدم الشعر ، وكان الشعر دائماً هو الفن الأدبى الأول ، على حين عرفت الآداب الغربية فنوناً من النثر قد سبقت الشعر بأشواط ، أو على الأقل لم تدع له مكان الصدارة . ومن هنا كان تغلب الاتجاه الغربى وتصدر أدباء من المثقفين ثقافة غربية ومن المتصلين بآداب الغرب ، مستتبعاً بالضرورة تصدر النثر الذى يعملون فى ميدانه ، ويتصلون فى الآداب الأوربية بأنواعه ، ويحاولون أن يتفوقوا على غيرهم بالخوض فى هذه الميادين التى لم يكن لغيرهم فيها نصيب يذكر .

وهكذا كان من مظاهر إزدهار النثر وسبقه ، ظهور أنواع أدبية نثرية لم تكن معروفة فى أدبنا العربى من قبل ، كالترجمة الذاتية واليوميات والمسرحية المقروءة ، بالإضافة إلى ألوان روائية جديدة .

كما كان من مظاهر هذا الازدهار والسبق الذى حظا به النثر ، اختفاء الطريقة البديعية تماماً ، واتضاح اتجاهين فنيين للأداء النثرى ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

أما الاتجاه الأسلوبى فقد جاء امتداداً لطريقة المنفلوطى ، التى تعنى بإشراق الديباجة وروعة البيان ، وتعطى عناية خاصة للصياغة[٢].

وقد كان أعلام هذا الاتجاه من ذوى الثقافة العربية القديمة أساساً ، وإن أضاف بعضهم إلى تلك الثقافة ثقافة أوربية واسعة ، كطه حسين وأحمد حسن الزيات .

---

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « غلبة التيار الفكرى الغربى » فى أول الحديث عن الأدب فى هذا الفصل الرابع .

(٢) اقرأ الفقرة المقال ١ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفصل السابق وعنوانها « المقالة وظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث » .

كذلك كان من أعلام هذا الاتجاه من بدأوا يشقون طريقهم فى أواخر الفترة السابقة كهذين العلمين[١] ، كما كان منهم من شق طريقه تماماً فيما مضى ولكن كشاعر ، ولم ينصرف إلى النثر ويجعله فنه الأدبى الأول إلا فى هذه الفترة ، كمصطفى صادق الرافعى[٢] .

---

(١) كان طه حسين قد بدأ يكتب فى بعض الصحف فى أواخر الفترة السابقة ، مثل الجريدة والبيان ، كما كتب كذلك رسالته التى تقدم بها إلى الجامعة القديمة عن أبى العلاء المعرى ١٩١٤ . كذلك كان الزيات يكتب فى بعض الصحف فى أواخر الفترة السابقة ، مثل السفور التى كانقد بدأ يترجم على صفحاتها « رفائيل » .

(٢) نشر الرافعى الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩٠٢ ، ونشر الجزء الثانى سنة ١٩٠٣ . وقد قرظه البارودى والمنفلوطى وحياه الشيخ محمد عبده . ثم نشر الجزء الثالث سنة ١٩١٢ ، وقرظه حافظ إبراهيم . وكان قد نشر ديواناً آخر سنة ١٩٠٨ باسم « النظرات » . ثم بدأ الرافعى يتجه إلى النثر بجانب الشعر ، وذلك فى أوائل العشرينيات ، حين نشر سنة ١٩١١ ، الجزء الأول من كتابه « تاريخ آداب العرب » الذى ألفه بمناسبة إعلان الجامعة عن جائزة لكتاب فى أدبيات اللغة العربية . وفى السنة التالية سنة ١٩١٢ أصدر الجزء الثانى ، وقصره على إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، ثم طبعه بعد ذلك باسم « إعجاز القرآن » ، وقد قرظه سعد زغلول . كذلك أصدر سنة ١٩١٢ ، « حديث القمر » بعد رحلة إلى لبنان وتعرفه على شاعرة كان بينه وبينها حديث حب طويل . وفى سنة ١٩١٧ أخرج « المساكين » وهو فصول عن هؤلاء التعساء وآلامهم وحظوظهم ، وعن الخير والشر . وإلى جانب ذلك كان يقول الشعر من حين إلى حين ، حتى أسهم به فى ثورة سنة١٩١٩ ، حيث اهتم بالشعر الحماسى ، والنشيد الوطنى ، وأخرج نشيده المشهور « اسلمى يا مصر » . . . ثم اتجه تماماً إلى النثر بعد ثورة ١٩١٩ ، وفى خلال الفترة التى يساق عنها الحديث ، فأخرج « رسائل الأحزان » سنة ١٩٢٤ ، ثم أخرج « السحاب الأحمر » فى السنة نفسها ، ثم أخرج بعد نحو ست سنوات « أوراق الورد » ، وهذه الكتب الثلاثة تدور حول فلسفة الحب والجمال ، والمرأة والرجل ، والعشق والزواج . وأخيراً اتصل الرافعى بمجلة الرسالة ، وكانت مقالاته فيها آخر صورة لنثره بعد أن تطور واتضحت ملامحه . وقد جمعت معظم هذه المقالات فى مجلدات باسم « وحى القلم » .

اقرأ الترجمة الموجزة التى كتبت له فى هامش صفحة ٢٤١ واقرأ عنه : « حياة الرافعى » لمحمد سعيد العريان . وفى : « الأدب المعاصر فى مصر » لشوقى ضيف ص ٢٤٢ .

على أن جميعهم لم يقفوا عند مرحلة المنفلوطى ، بل تجاوزوها تجويداً واتفاقاً فى المضمون وفى الشكل على السواء . فهم قد حاولوا أن يتجنبوا العيوب التى أخذت على طريقة المنفلوطى ، كما حاولوا أن يضيفوا إلى حسناتها حسنات ، حتى وصلوا بتلك « الطريقة الأسلوبية » إلى مرتبة عظيمة من الرقى ، وذلك على اختلاف بينهم فى الدرجة والطابع والسمات الشخصية كما سيتضح فيما بعد .

وقد تبع هذه الطريقة بعد أعلامها الأول ، طائفة من ذلك الجيل التالى من الكتاب ، الذين بدأوا يظهرون فى النصف الثانى من تلك الفترة ، وكانوا من ذوى الثقافة العربية أساساً ، من أمثال محمد سعيد العريان ، ومحمد عبد المنعم خلاف .

وأما الاتجاه الفكرى فقد جاء امتداداً لطريقة أحمد لطفى السيد ، تلك الطريقة التى تعنى قبل كل شىء بالمضمون وما يحمل من قيم ، وتهتم فى المحل الأول بالفكرة وما يدور حولها من معان ، وهى لا تهمل الشكل ولكن لا تنمقه تنميقاً ، ولا تغفل الأسلوب ولكن لا تجعل العناية به فوق الصحة والبساطة والدقة والوضوح[1] .

وقد كان أعلام هذا الاتجاه ممن بدأوا يشقون طريقهم فى أواخر الفترة السابقة ، مثل الدكتور محمد حسين هيكل[2] ، وعباس محمود العقاد[3] ،

---

(١) اقرأ ص ١٨٢ من هذا الكتاب .

(٢) كان هيكل قد بدأ يكتب منذ أواخر الفترة السابقة فى الجريدة والسفور والبيان . كما كان قد نشر قصة زينب سنة ١٩١٢ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير « السياسة » جريدة الأحرار الدستوريين . اقرأ ترجمته فى هامش ص ٢١١ من هذا الكتاب .

(٣) وكان العقاد قد كتب فى عدد من الصحف فى الفترة السابقة ، مثل : الظاهر والدستور والبيان ، ثم أصبح فى فترة ما بين الحربين الكاتب الأول لصحافة الوفد ، وكان فى « البلاغ » يقابل هيكل فى « السياسة » . إلى أن أخرج من الوفد ، فصار يكتب فى صحف خصوم هذا الحزب وخاصة السعديين . =

وسلامه موسى [1]. وقد كانوا جميعاً من ذوى الثقافة الغربية أساساً ، وإن أضافوا إلى تلك الثقافة ثقافة عربية على درجات متفاوتة .

وقد تجاوز أعلام هذا الاتجاه أيضاً مرحلة طريفة لطفى السيد ، التى كانت تتسم بالانحصار فى دائرة ضيقة من الكتابات الفلسفية والسياسية ، ويرشك أن يغلب عليها جفاف لغة العلم ، وانطلقوا إلى مجالات شتى أدبية وتاريخية واجتماعية ونفسية وحضارية وفنية ؛ كما خطوا بالأسلوب الفكرى خطوات فساح نحو الصقل والإشراق والجمال .

وقد سار فى هذا الاتجاه طائفة أخرى من كتاب الجيل التالى لجيل أعلامه ، وكانوا كسابقيهم ممن آمنوا بعمق الثقافة فى الأدب ، وغزارة الفكر فى الفن ، وممن كان أساسهم الثقافى قائماً على الثقافة الغربية . ومن هؤلاء محمد مندور وزكى نجيب محمود .

وإذا كان لا بد لكل اتجاه من طرف متطرف ، فطرف الاتجاه الأسلوبى المتطرف هو الرافعى ، وطرف الاتجاه الفكرى المتطرف هو سلامه موسى .

وفيما يلى تفصيل لما سبق من إجمال :

١ — المقالة وتميز الأساليب الفنية :

فى تلك الفترة عرفت المقالة عهدها الذهبى ، فقد تعددت الصحف نتيجة للصراع الحزبى ، واهتمت كل صحيفة باستكتاب اللامعين من حملة

= وكان كتابه الأول قد ظهر سنة ١٩١٢ باسم خلاصة اليومية . وأما ديوانه الأول فقد ظهر سنة ١٩١٦ . اقرأ ترجمة له فى هامش ص ١٥٥ من هذا الكتاب .

(١) كان يكتب فى المقتطف سنة ١٩٠٨ . ثم سافر إلى أوربا فى تلك السنة ، وعاد سنة ١٩١٣ ، بعد أن قضى سنوات بين إنجلترا وفرنسا ، وبعد أن تأثر بالثقافة الإنجليزية بصفة خاصة . ولما عاد إلى مصر واصل الكتابة فى المجلات والصحف ، وبخاصة تلك التى كانت تعنى بالفكر والأدب . فكتب فى الهلال والبلاغ وغيرهما ، ثم أصدر مجلة باسم « المجلة الجديدة » سنة ١٩٢٩ . اقرأ ترجمة موجزة له فى هامش صفحة ٢٤٣ من هذا الكتاب .

الأقلام ، لكسب أوفر عدد من القراء ، ولم يقتصر الأمر على الصحف الحزبية ، بل تعددت كذلك المجلات الثقافية والأدبية ، نتيجة للتقدم الثقافى والوعى الصحفى والازدهار الأدبى . فكما كانت هناك : « السياسة » و« البلاغ » و« كوكب الشرق » و « الجهاد » فى الميدان السياسى ، كانت هناك : « الهلال » و« المقتطف » و « العصور» و « الرسالة » و « المجلة الجديدة » فى الميدان الثقافى والأدبى [١].

وكانت المقالة هى أهم الوسائل التى يخاطب بها الأدباء قراءهم عن طريق تلك الصحف والمجلات . وكان للصراع الحزبى بين الصحف الناطقة بلسان الأحزاب ، كما كان للتنافس الشديد بين المجلات الناطقة بلسان الثقافة والأدب ؛ أثر هائل فى تنشيط كتابة المقالة ، التى توفرت لها كل عوامل الازدهار فى ذلك الحين .

وقد كان من مظاهر هذا الازدهار تعدد ألوان المقالات ، فكان منها المقالة الأدبية ، التى تدرس شخصية أو ظاهرة أو اتجاهاً أو أثراً فى الأدب العربى القديم أو الحديث ، أو فى الأدب الأوروبى الغابر أو المعاصر . وكان منها المقالة النقدية ، التى تحدد قيمة أو تشرح مبدأ من قيم النقد أو مبادئه ، أو تطبق هذا أو ذاك على بعض الدواوين أو الكتب أو النصوص الأدبية على وجه العموم . كما كان منها المقالة الفلسفية التى تعرف ببعض الفلاسفة أو تشرح بعض نظرياتهم وأفكارهم ، لكن بلغة الأدب وأسلوب الأدباء ، لا بلغة الفلاسفة وأسلوب الحكماء . كذلك كان منها المقالة التاريخية ، التى تعرض لعصر مضى أو ثورة سلفت ، أو بطل غبر أو شخصية ولت ، وذلك

---

(١) كانت السياسة لسان حال الأحرار الدستوريين ، وكان البلاغ وكوكب الشرق والجهاد ، من أهم صحف الوفد . وكان الهلال والمقتطف مجلات ثقافية على اختلاف بينهما فى الطابع . فالهلال يغلب عليها الطابع الأدبى والمقتطف يغلب عليها الطابع العلمى ، والعصور لإسماعيل مظهر ، والمجلة الجديدة لسلامه موسى يغلب عليها الطابع العلمى التقدمى كذلك . أما الرسالة ، فكان يغلب عليها الطابع العربى الإسلامى .

أيضاً بلغة الأدب وطريقة الناثرين ، لا بلغة التاريخ وأسلوب المؤرخين ، ثم كان من المقالة التى ازدهرت فى تلك الفترة ، المقالة الاجتماعية ، التى تندرج تحتها الكتابة فى كل ما يتصل بالمجتمع من أمور سياسية واقتصادية وتعليمية وخلقية وما إلى ذلك ، مما يتناول الأدباء لا كمتخصصين فى السياسة والاقتصاد والتعليم والأخلاق ، وإنما كمثقفين لهم مشاركتهم فيما يدور حولهم ، ولهم آراؤهم فيما يتصل بمجتمعهم ، وذلك أيضاً على طريقتهم الفنية . وأخيراً كان من أهم ألوان المقالة حينذاك ، المقالة التعبيرية التى موضوعها انطباع الكاتب أو شعوره حيال حدث معين أو موقف خاص أو مشهد ما . وفى هذا اللون من المقالات يكون الكاتب أشبه بالشاعر ولا ينقصه غالباً إلا الجانب الموسيقى المعهود فى الشعر ، حتى يكون عمله قصيدة لا مقالة .

وقد بلغ من ازدهار المقالة فى تلك الفترة ، أن كثيراً من الكتب الجيدة التى نراها الآن لكبار الكتاب ، ونراهم يعتزون بها ويذكرونها فى مقدمة آثارهم ؛ إنما نشرت أولا فى الصحف على هيئة مقالات ، ثم جمعت بعد ذلك فى شكل كتب . ومن تلك الكتب : « حديث الأربعاء » لطه حسين ، و « فى أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، و « مطالعات فى الكتب والحياة » و « ساعات بين الكتب » لعباس محمود العقاد . و « حصاد الهشيم » و « قبض الريح » لإبراهيم عبد القادر المازنى .

«فحديث الأربعاء» مجموعة مقالات نشر معظمها فى السياسة الأسبوعية[1]، وقد ضمن المؤلف الجزء الأول من هذا الكتاب مقالاته التى قد نشرها حول الشعر الجاهلى والإسلامى ، وبعض الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، وفى آخره فصول عن « الغزل والغزلين » من حسيين وعذريين ، ممن عاشوا فى العصر الأموى . كذلك ضمن المؤلف الجزء الثانى من « حديث الأربعاء »

---

(١) بعض المقالات نشر فى صحف أخرى « كالجهاد » .

مقالاته التى كان قد نشرها عن الشعر العباسى والشعراء العباسيين ، وعن تصوير هذا الشعر وهؤلاء الشعراء لذلك العصر عصر لهو وزندقة . . ثم خص المؤلف الجزء الثالث من هذا الكتاب بمقالاته فى الأدب الحديث وقضاياه ، ففيه حديث عن القديم والجديد ، ومناقشة للرافعى فى مذهبه فى الأدب ، وفيه نقد لبعض الكتب والدواوين المصرية والمهجرية ، كدواوين على محمود طه وإبراهيم ناجى وفوزى المعلوف .

و « فى أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها فى السياسة ، وقد رتبها المؤلف فى كتابه ثلاث طوائف . وأهم ما فى الطائفة الأولى مباحث مختلفة فى النقـــد ، وترجمات منوعة « لأناتول فرانس » ، و « بييرلوتى » وقاسم أمين . . وأهم ما فى الطائفة الثانية مقالات عن مصر وتاريخها القديم ، بمناسبة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون . . وأهم ما فى الطائفة الثالثة تلك المقالات الخاصة بالدعوة إلى الأدب القومى ، الذى يمثل البيئة المصرية والحياة المصرية وتتضح فيه سمات الأمة وخصائص الشعب ، بما يميز المصريين عن أسلافهم الأقدمين وجيرانهم المعاصرين .

و « مطالعات فى الكتب والحياة » للعقاد مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها فى « البلاغ[1] » . وتلك المجموعة من المقالات منوعة غاية التنوع ، فهى تتناول شخصيات عربية وأوربية مثل : المعرى والمتنبى و « أناتول فرانس » و « عمانويل كانت » ، كما تتناول مباحث جمالية وفنية ، مثل : « عبقرية الجمال » ، و « الحرية والفنون الجميلة » و « معرض الصور » . . وتتناول كذلك دراسات أدبية نقدية ، مثل : « الأدب كما يفهمه الجيل » و « القديم والجديد » و « الشعر ومزاياه » و « خواطر عن الطبع والتقليد » . . وأخيراً تتناول تلك المقالات بعض الانطباعات والصور الوصفية مثل : « الألم واللذة » و « على معبد إيزيس » و « التمثيل فى مصر » .

---

(١) نشر بعضها فى صحف أخرى مثل : الأهرام والنيل والمشكاة والشذور .

ومثل هذا الكتاب كتاب « ساعات بين الكتب » ؛ فهو الآخر مجموعة مقالات نشرت فى الصحف والمجلات التى كان العقاد يتعاون معها فى ذلك الحين ، وهو أيضاً يضم ألواناً منوعة من تلك المقالات ؛ ففيه مقالات عن شخصيات عربية وأوربية ، مثل : ابن الرومى والمتنبى ؛ و « شكسبير » و « توماس هاردى » و « بلاسكو إيبانيث » و « كبلنج » و « إبسن » و « رسو » و « فولتير » . وفى الكتاب أيضاً مقالات عن « الشعر فى مصر » ، وأخرى فى النقد مثل : « التجميل فى الأسلوب والمعانى » و « الصحيح والزائف فى الشعر » و « النثر والشعر » . . وفيه كذلك مقالات إسلامية تتصل بالجانب الأدبى والنقدى ، وهى تلك المقالات التى كتبها حول « إعجاز القرآن » . . وفى الكتاب أخيراً طائفة من المقالات التى تعبر عن خاطر أو انطباع أو وجهة نظر ، مثل : « حب المرأة » و « الغيرة » و « النكتة » و « البطولة » و « الوطنية » .

و « حصاد الهشيم » للمازنى قريب الشبه بكتابى العقاد ، فهو مجموعة مقالات منوعة ، قد نشرها صاحبها أولا فى الصحف التى كان يعمل بها ، وخاصة « الأخبار [1] » . وبعض تلك المقالات عن المتنبى وابن الرومى ، و « تاجر البندقية » و « رباعيات الخيام » . وبعضها عن الفن واللغة « كعرض الصور » و « الحقيقة والمجاز » . كما أن بعض تلك المقالات من النوع الإنشائى ، الذى يتناول الانطباع ويسجل الخاطرة ويصف المشهد . مثل حديث المازنى عن « الصحراء » .

ومثل حصاد الهشيم « قبض الريح » ، ففيه مقالات عديدة فى النقد ، وجهت طائفة منها إلى طه حسين وكتابه « حديث الأربعاء » . كما اختص بعضها بالحديث عن بشار وأبى العلاء ، وجاء بعضها الآخر من قبيل وجهات

---

(١) المراد الأخبار القديمة التى كان يصدرها أمين الرافعى شقيق المؤرخ عبد الرحمن الرافعى .

النظر والخواطر والانطباعات ، مثل : « نشأة الشعر » ، و « المرأة واللغة » و « المفعول المطلق » .

وقد قصد بهذا العرض لتلك الكتب وألوان المقالات التى تحويها ، إعطاء صورة للمقالة فى جوانبها الموضوعية وميادينها المتعددة ، مما كان مظهراً جليًّا من مظاهر ازدهار هذا النوع النثرى فى تلك الفترة .. فإذا تركنا هذه الجوانب المتصلة بالموضوع ونظرنا فيما يتصل بالمقالة من ناحية الأسلوب ، وجدنا جانباً آخر من جوانب الازدهار يفوق هذا الجانب ويتجاوزه بأشواط .

فقد أدت الثقافة الفنية التى تمتع بها كبار كتاب تلك الفترة ، وما كان لهم من شعور قوى باستقلال الشخصية ، وإحساس عارم بالحرية الفردية ، ثم ما كان من ممارسة متصلة للكتابة ومعاناة دائبة للإنتاج — قد أدت كل تلك العوامل إلى تعدد طرق التعبير ، وتميز أساليب الأداء ، برغم اندماجها جميعاً تحت اتجاهين رئيسيين ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

ويمكن أن نتعرف على خمس من تلك الطرق ، هى : طريقة طه حسين التى يمكن أن نسميها « طريقة التصوير المتتابع » ، وطريقه العقاد التى يمكن أن نطلق عليها « طريقة التعبير المحكم » ، وطريقة الرافعى التى نستطيع أن نقول إنها : « طريقة البيان المقطر » ، وطريقة الزيات التى نستطيع أن نعرفها « بطريقة البيان المنسق » . وأخيراً طريقة المازنى التى لا نبعد عن الحق إذا وصفناها بأنها طريقة « الأداء المصرى » .

(١) طريقة طه حسين :

وقد اخترت لطريقة طه حسين اسم « طريقة التصوير المتتابع » ، لأن هذا الكاتب يغلب عليه فى أسلوبه التصوير بالألفاظ والجمل ، وتقديم المشاهد المتتابعة والصور المتعاقبة ، التى قد يكون بعضها لرسم شىء حسى خارجى ،

وبعضها لنقل جو نفسى داخلى ، وبعضها لتجسيم معنى أو إبراز فكرة أو تعميق إحساس .

ولطه حسين وسائل عديدة فى رسم صوره وإيرادها فى تتابع وتعاقب ومن أهم تلك الوسائل ، الاعتماد على الجمل القصار ، وإيراد تلك الجمل — أو بعض أجزائها — فيما يشبه التكرار والإعادة[1] ؛ مما يحقق بالكلمة والعبارة تجسيم الصورة أولا ، ويهبها التحرك والتتابع ثانياً .. ومن أهم وسائل طه حسين كذلك ، استخدام الروابط — كحروف الجر ونحوها — فى وفرة وتنوع وتقابل ، مما يزيد التجسيم الذى يبرز الصورة ، ويضاعف التتابع الذى يهبها الحيوية .

على أن لطريقة طه حسين بعد تلك الوسائل ، سمات أخرى تحدد بقية أبعادها ، وتميز آخر ملامحها . ومن تلك السمات المميزة ، استخدام طائفة من « اللازمات » فى البدء والانتقال والتفصيل ؛ كقوله « ليس من شك » ، و « مما لا شك فيه » و « مهما يكن من أمر » ؛ وكقوله : « يحدث هذا حينا ويحدث ذلك حيناً ، ويحدث كذا فى كثير من الأحايين » ، و كقوله عن شىء : تستطيع أن تسميه « كذا » ، وتستطيع أن تسميه « كيت » وأنا زعيم لك بأنه ليس « بكذا » وليس « بكيت » وإنما هو شىء آخر غير « كذا » وغير « كيت » جميعاً .

ومن سمات طريقة طه حسين المميزة كذلك ، ميله إلى التوجه بالحديث إلى المخاطب ، حتى ليبدو وكأنه يحدث قارئه ولا يكتب إليه .

ومن سماته الفنية أيضاً الإلمام بالسجع الخفيف غير المتكلف ، حين تدعو الحاجة إلى إشاعة لون من النغم فى الحديث ، أو حين يتطلب الموقف بعض التأثير بموسيقى الكلم . على أن هذا السجع فى كثير من الحالات لا يأتى فى نهاية الجمل — شأن السجع التقليدى — وإنما يأتى بين كلمتين متجاورتين فى

---

(١) علل بعض الباحثين هذا التكرار بكون طه حسين يملى ولا يكتب ، فأخذت طريقته بعض خصائص الخطابة . اقرأ حديث « جيب » عن أسلوب طه حسين فى كتابه :

Studies on the Civilzation of Islam p, 279

الجملة الواحدة ، وقد يجاوره بعد ذلك سجع بين نهايتى جملتين ؛ كقوله « كان الشيخ مهيباً رهيباً ، وكان فخماً ضخماً ، قد ارتفعت قامته فى السماء ، وامتد جسمه فى الفضاء[1] » .

وكلف طه حسين بتلك الوسائل السابقة المحققة للتتابع يورطه أحياناً فى اللف والدوران من غير ضرورة ، كما يورطه أحيانا أخرى فى بطء الحركة الأسلوبية ، ويجعل من صوره — فى بعض ما يكتب — شيئاً شبيهاً بصور السينما التى تعرض بالطريقة البطيئة ، لتوضيح حركة خفيـــة أو تسجيل موقف غريب .

على أن الغالب على طريقة طه حسين ، استخدام التتابع بوسائله العديدة فى تجسيم أبعاد الصور الحسية ، وتعميق الإحساس بأبعاد الصور النفسية ، وتأكيد الإيمان بالفكرة المجردة . فما يبدو فى ظاهره تكراراً وإعادة ، إنما هو فى حقيقته تتابع ، فى كل جزء من أجزائه زيادة ولو طفيفة ، وتغيير ولو يسير ، ونمو ولو غير ملحوظ ، أشبه ما يكون بكل لقطة من لقطات « الفيلم » الجزئية التى تؤلف فى جملتها اللقطة الكلية فى حركتها وحيويتها ، ثم تؤلف مع اللقطات الكلية الأخرى أبعاد العمل الفنى وأعماقه وإيحاءات فنه .

ونستطيع أن نتبين طريقة « التصوير المتتابع » التى أطلقناها على طريقة طه حسين ، فى النموذج التالى ، وهو جزء من مقال له « عن الحب فى شعر عمر بن أبى ربيعة » . . وفى هذا النموذج يقول طه حسين .

« . . . وكان كل شىء فى حياة عمر وسيلة إلى الاتصال بالمرأة وذكرها والتحدث إليها ، ولا سيما الحج ، فلم يكن ابن أبى ربيعة يفهم من موسم الحج إلا أنه معرض إسلامى للجمال . كان إذا قرب الموسم اتخذ أجمل ما كان يستطيع من زينة ، وظهر فى مظهر الفتوة والقوة ، وفارق مكة ،

---

(١) انظر : « على هامش السيرة » لطه حسين جـ ٣ ص ١ .

فتعرض للحجيج فى طريق المدينة والشام والعراق ، يتلمس نساءهم ويتبين هوادجهن ، ويعرض منها لمن تظهر عليها آثار النعمة والترف ، فإذا وافى الحجيج مكة وغيرها من مواضع المناسك ، كان عمر قد أحصى النساء اللاتى يجب أن يكون بينه وبينهن لقاء أو حديث أو مكاتبة . وكانت له رسل تعمل فى ذلك فتأتيه المواعيد فى مكة حيناً ، وفى منى حيناً آخر . وكانت أحب ساعات الدهر إليه أوائل الليل من أيام الموسم ، حين ينتهز النساء فرصة الليل فيخرجن للطواف . هنالك كان عمر بن أبى ربيعة يترصدهن ، ومنهن من كانت تترصده . وهنالك كانت تبتدئ الأحاديث لتتم بعيداً عن البيت . حتى إذا انتهى الموسم وأزمع الحجيج العودة إلى بلادهم ، رأيت عمر مقسما بين نساء المدينة ونساء الشام ونساء العراق ، يشيع هذه ثم يعود فيشيع تلك ، ثم يترك هاتين ليشيع امرأة أخرى . وهو لا يفرغ من تشييع امرأة إلا قال الشعر الجيد يسبقها إلى موطنها ، ولا يلبث أن يسقط بين أيدى المغنين ، فإذا هو مصدر للهو والطرب لهذه الأرستقراطية المترفة من أبناء قريش والأنصار . فكان موسم الحج موسم شعر وغناء فى الحجاز » .

« . . . منذ سنين كتب صديقى الأستاذ ضيف رسالة باللغة الفرنسية قدمها إلى « السربون » وقارن فيها بين عمر بن أبى ربيعة وبين الشاعر الفرنسى « ألفرد دى موسيه » ، وقد تكون هذه المقارنة خلابة فى ظاهر الأمر ، فعمر بن أبى ربيعة أظهر عشاق العرب . و «ألفرد دى موسيه» أظهر الغزلين من شعراء فرنسا فى القرن الماضى ، وكلاهما وقف حياته على المرأة وحبها ، وكلاهما وقف شعره على جمال المرأة والتغنى به . ولكن الفرق عظيم جداً بين الشاعرين ، عظيم إلى حد أن المقارنة بينهما مستحيلة ، فليس بين نفسيهما شبه ما . أنت محزون حين تقرأ « ألفرد دى موسيه » ، يتفطر قلبك لوعة وأسى ، ويأخذك شىء من اليأس والسخط على الحياة والزهد فيها ، حين تنظر إلى هذا الحب القوى المتين ، فترى أنه على قوته وصدقه ، ومتانته جريح يدمى .

« ولكنك مبتهج راض للحياة ، حين تقرأ شعر ابن أبى ربيعة ؛ فلم يكن قلبه جريحاً ، ولم تكن نفسه كئيبة ، ولم يكن يرى الحياة إلا لهواً أو سبيلا إلى اللهو . وأنت حين تقرأ ما يظهر ابن أبى ربيعة فيه الحزن والأسى مطمئن راض ، بل مبتسم ، لأنك تعلم أن هذا الحزن إنما هو وسيلة إلى السرور ، ومذهب من مذاهب الاستعطاف ، وسبيل من سبل اللذة » .

« لا أضع ابن أبى ربيعة بإزاء « ألفرد دى موسيه » وإنما أضعه بإزاء رجل فرنسى آخر هو أخوه حقاً ، هو صورته الصادقة لولا ما بينهما من فروق البيئة والجيل ، ولكن نفسيهما نفس واحدة ، ولكن حسيهما حس واحد ، ولكن مذهبيهما فى الحب وإعلانه مذهب واحد . كلاهما أحب بحسه وأخضع قلبه لحسه ، وكلاهما فتن النساء ، وكلاهما تحدث بفنه للنساء حديثاً حلواً خلاباً ، وكلاهما تعمق الحب الحسى حتى وصل إلى قراره ، وكلاهما أحب حتى كره الحب ، ولذ حتى زهد اللذة ، وكلاهما لم يعرف لحبه موضعاً يقصره عليه ، فكان يترك هذه ليحب تلك ، ويخلص من هذه ليقع فى شراك تلك » .

« سألتنى عن هذا الفرنسى الذى يشبه عمر بن أبى ربيعة هذا الشبه القوى الغريب . ليس شاعراً ولكنه ناثر كالشاعر ، أنت تعرفه حق المعرفة لأن بينك وبينه صلة قوية ، لأنه صديق الشرق عامة وصديق مصر خاصة : بيير لوتى ... [1] » .

(ب) طريقة العقاد :

وإنما آثرت لطريقة العقاد اسم « طريقة التعبير المحكم » ، لأنه يعمد إلى التعبير عما عنده بألفاظ وجمل محكمة ، فيها الدقة ، وفيها القصد ، وفيها التركيز ، وفيها دسامة الزاد قبل أن يكون فيها رونق الشكل ، فلا إفراط فى

---

(١) انظر : حديث الأربعاء ج ٢ ص ٣٠٩ وما بعدها .

المقدمات ، بل أحياناً لا تكون هناك مقدمات ، ولا لجوء إلى التكرار أو اللف أو التوكيد بالكلمة أو بالجملة ، لأنه لامحل لشيء من ذلك ، وإنما المحل الأول لإعطاء أوفر معان وأغزر أفكار ؛ وحسب الكلمة والعبارة أن تؤدى المعنى وتنقل الخاطرة وتفصح عن الشعور ، وهى تتبع كلمة أو عبارة أخرى ، لكن لا لتحدث معها إيقاعا أو تزيد الفكرة تأكيداً ، وإنما لتزيد المعنى ولتضيف إلى الفكرة جديداً .

فهذه الطريقة لإحكامها لا تتزيد ، ولا تهتم بالإطار ، وإنما تجعله لباساً محبوكاً مفصلا على قد المعانى . بل إن هذا الإحكام قد يبالغ فيه أحياناً إلى حد الضيق ، فلا تتسع العبارة للمعانى بالقدر الكافى ، وقد تطول الجملة مع ذلك أكثر من المألوف ، فيبدو جزء من الأسلوب على شيء من الغموض أو الجفاف أو الالتواء ، ويتطلب من القارىء تنبهاً عظيما كما يقول الأستاذ « جيب »[1] .

على أن الغالب على تلك الطريقة الإبانة والإفصاح ، ولا ينقصها الجمال الطبيعى البعيد عن التلاعب بالعواطف ، وعن التوجه المباشر إلى العين بالصورة أو إلى الأذن بالجرس . بل إن هذا الجمال قد يصل أحياناً إلى حد الشاعرية إذا كان الموقف متطلباً لذلك . وهذا يأتى جرياً وراء الإحكام الذى يلبس كل مضمون شكله ، ويختار لكل موقف ما يناسبه .

ومن سمات هذه الطريقة المميزة ، استخدام التذييلات الضابطة والاحتراسات المتحفظة ، ضماناً لإحكام التعبير ، وصوناً لدقة المعنى .

ومن سمات هذه الطريقة كذلك الميل إلى التفصيلات المنطقية لا اللغوية ، واستخدام المقابلات العقلية لا البديعية . وكل ذلك يأتى أيضاً جرياً وراء الإحكام ورعاية لدقة أداء المعانى .

---

(١) ذكر الأستاذ جيب أيضاً عن أسلوب العقاد أنه شديد الشبه فى نسجه بالأساليب الغربية . اقرأ حديثه فى :

Studies on the Civilization of Islam : Gibb. p. 233.

ومن سمات هذه الطريقة بعد هذا ، الابتعاد عن الزخرف بكل ألوانه ، وذلك باستثناء بعض السجع الذى قد يؤتى به قليلا فى المواقف المحتاجة إلى رنين يقرع السمع ، كمواقف السخرية والتحدى والدعابة وما إلى ذلك .

ويمكن أن نتبين طريقة « التعبير المحكم » التى أسمينا بها طريقة العقاد، فى هذا النموذج التالى ، وهو جزء من مقال للكاتب الراحل بعنوان « الألم واللذة » وفيه يقول :

« أما أن الألم موجود فى هذه الدنيا فما لا يختلف فيه اثنان ، وأما أنه فوق ماتقبله النفوس فما لايختلف فيه إلا القليل ، وأما أنه نافع أو غير نافع ومقدم للحياة أو مثبط لها ، فذلك مايختلف فيه الكثيرون » .

« ورأيى فى هذا الخلاف أن الألم ضرورة من ضرورات الحياة ، وحسنة من حسناتها فى بعض الأحيان ، وحالة لا تتخيل الإنسانية بدونها على وجه من الوجوه » .

« أما تفصيل هذا الرأى ، فهو أن الشعور بالنفس يستلزم الشعور بغير النفس ؛ فهذه الـ « أنا » التى تقولها وتجمل فيها خصائص حياتك ومميزات وجودك وتعرف بها نفسك مستقلا عما حولك منفرداً بإحساسك ، هى نصيبك من الحياة الذى لا نصيب لك غيره ، وهى تلك « الذات » التى لا تشعر بها إلا إذا شعرت بشىء مخالف لها فى هذا العالم الذى يحيط بها . فأنت لاتكون شيئاً له حياة ولذات وآلام ومحاب ومكاره ، إلا إذا كانت فى العالم أشياء أخرى غيرك ، ولاتكون هذه الأشياء الأخرى معك إلا إذا كان منها ما يلائمك ومالا يلائمك ، أو ما يسرك وما يؤلمك » .

« فإذا أردت حياة لا ألم فيها فأنت تريد إحدى حياتين : فإما أن تكون وحدك فى هذا الوجود ، وهذه حياة لا يتخيل العقل كيف تكون ، ولو تخيلها لما أطاق احتمالها . وكيف ونحن نرى أن الأديان الكبرى كلها تعلمنا أن الله خلق الخلق ليعرفه غيره بعد أن كان ولا شىء سواه ؟؟ فإذا كانت النفس البشرية لا تقوى على أن تتصور إلها منفرداً بالوجود ، فكيف تراها تطيق

الحياة وحدها ، أو تعد هذه الحياة المتوحدة غايتها وأمنيتها من السعادة والخلو من الألم ؟ ؟ »

« وإما أن يكون معك فى الوجود غيرك على ألا تحس به ، أو على ألا يصدمك من هذه الأشياء صادم ولا يقابلك منها ما ترى أن بينه وبين حياتك اختلافاً وفرقاً ، وهذه هى أشبه الحالات بـ « النرفانا » البوذية ، أو هى الموت بذاته فى صورة غير صورته المعهودة » .

« ولست أفرض لهاتين الحياتين حياة ثالثة ، إلا أن يتمنى المتمنى أن تسره الأشياء الأخرى التى تصادمه فى هذا الوجود ، فلا يكون إلا مبتهجاً بها راضياً عن جميع حالاتها . وهذا كالجمع بين المتناقضات ؛ لأن من سره قرب شىء ساءه البعد عنه ، ومن أرضاه أن يدرك أملا أغضبه أن يُحرمه . فإما حياة متشابهة من جميع الجوانب فيستوى فيها الخير والشر والحسن والقبيح ، بل لا يكون فيها خير ولا شر ولا حسن ولا قبيح ، بل لا يكون فيها شىء تتمناه لأنك لا تحرم فيها شيئاً . فكيف تكون هذه الحياة هى رضى النفس وأمنيتها التى نتمناها ؟ . وإما حياة تختلف جوانبها ففيها النقيض ونقيضه ، وفيها حينئذ ما يسر وما يسوء وما يلذ وما يؤلم » .

« وخلاصة هذه الفروض ، أن النازل عن الألم نازل عن ذاته أو حياته فى هذا العالم ، وأن العقل الإنسانى لن يستطيع أن يتخيل حياة مبرأة من الألم وإن كان يتمناها أحيانا ... ولو أننا دفعنا خوف الألم يوماً واحداً من نفوس الأحياء لبادوا جميعاً فى ذلك اليوم الواحد ؛ ذلك أن أحداً منهم لا يبالى أن يخبط بجدار أو يسقط من علٍ أو يغرق فى نهر أو يلقى بنفسه فى المهالك التى فيها تلفه . وهو لا يتحرك فى غيبوبة الألم حركة إلا كان مشفياً على تلف أو واقعاً فيه . فنحن إنما نحفظ حياتنا الحاضرة بذخيرة من الآلام السابقة ، التى عاناها أسلافنا وتعلموا منها ماتعلموه من حيطة ومقدرة ، ولا نكاد نضيف شيئاً جديداً على ما ادخروه من كنوز الحياة ، حتى نسلك إليه من سراديب الألم وأنفاقه المظلمة . ولولا أنى أعلم أن الحياة نفسها أكبر من الألم ، وأنكر

أنه كل شيء فيها ، لقلت : إن الحياة هى قابلية الألم ، وإننا كلما ازداد نصيبنا من الحياة ازداد معه قسطنا من الألم » .

وليس معنى هذا بالبداهة أننى أمنع الشكوى على المتألمين ؛ فإن الألم الذى لا يشتكى صاحبه لا فائدة فيه . ولا أننى آبى العطف عليهم ؛ فإن النفس التى تتسع للآلام تتسع للعطف عليها . ولكننى أعنى أن أجعل الحياة أكبر من ألمها ، وأن أقول إن الحياة التى نألم فى سبيلها جديرة أن تكون شيئاً عظيما ، لا أن أعكس الأمر كما يعكسه بعض الساخطين المتذمرين فأقول : إنها لحقيرة لأننا نألم فى سبيلها[1] ... »

(ح) طريقة الرافعى :

وإنما فضلت لطريقة الرافعى اسم « طريقة البيان المقطر » ، لأنه يميل فى أسلوبه إلى الناحية البيانية ، ويهتم فى المقام الأول بجمال الصياغة وروعة الديباجة ، ثم لأن بيانه ليس ذلك البيان القريب التناول ، البسيط العناصر ، الهين الأداء ، وإنما هو بيان فيه بعد وتركيب وجهد ؛ حيث يجنح صاحبه إلى اعتصار المعانى ، وتوليد الأفكار ، ومزج الخواطر ، من خلال مجازات مركبة واستعارات بعيدة وكنايات خفية ، فيأتى بيانه آخر الأمر أشبه بعملية تقطير لألوان من الزهور المعروفة ، والورود المألوفة ، والرياحين الشائعة ، لاستخلاص عطر مركب مركز غريب ، فيه جمال ولكن ليس فيه بساطة ، وفيه متعة ولكن ليس فيه جلاء ، وفيه فن ولكنه فن المهارة التى تسيطر على الفطرة .

وهكذا كان أسلوب الرافعى فى النثر قريب الشبه بأسلوب أبى تمام فى الشعر ؛ تزدحم فيه الاستعارات والمجازات والكنايات والتشبيهات ، ولكن فى جدة وطرافة وإبداع فى كثير من الأحايين . وهذا كله يأتيها من جهة إعمال الفكر وتحكيم المهارة ، مما يبعدها كثيراً عن المألوف ، ويجنح بها

---

(١) انظر : مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٥٤ وما بعدها .

إلى غير المتوقع . وقد يسبب ذلك بعض الغموض الذى يصل أحياناً إلى حد الإلغاز .

ومن خصائص طريقة الرافعى — أو طريقة البيان المقطر — أنها تستلهم المعجم القرآنى والسنى والتراثى على وجه العموم ؛ حيث يتكىء الكاتب فى كثير من المواطن على لفظة أو عبارة من القرآن الكريم ، أو على كلمة أو جملة من الحديث الشريف ، أو على حكمة أو مثل أو بيت شعر من مأثورات العرب .

ومما يكمل صورة طريقة الرافعى بعد ذلك كله ، أنها تميل إلى استخدام بعض البديع ولكن فى اقتصاد وفنية ، وبعض هذا البديع يأتى لخدمة الجانب البيانى المتصل بروعة الصياغة ، كالسجع والجناس ، وبعضه يأتى لخدمة الجانب المعنوى الجانح إلى توليد الأفكار كالمقابلة والتورية .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الرافعى وأسلوبه الذى تم له فى هذا الفن ، تلك المقالات التى كان ينشرها فى « الرسالة » والتى جمع طائفة منها فى كتابه « وحى القلم » . وهى تتناول خواطر نفسية ، ومشاعر إنسانية ، ومواقف إسلامية ، وصوراً وصفية ، ونظرات إصلاحية . ويغلب عليها جميعاً الطابع العربى ، ويشيع فيها الروح الإسلامى ، وتتسم فى اتجاهها العام بالالتفات إلى التراث .

ولعل النموذج التالى يوضح ما ذُكر لطريقة الرافعى من خصائص . وهو جزء من مقال له بعنوان « حقيقة المسلم » يقول فيه الكاتب :

« لا يعرف التاريخ غير محمد (صلى الله عليه وسلم) رجلا أفرغ الله وجوده فى الوجود الإنسانى كله ، كما تصب المادة فى المادة ، لتمتزج بها ، فتحولها ، فتحدث منها الجـــديد ، فإذا الإنسانية تتحول به وتنمو ، وإذ هو (صلى الله عليه وسلم) وجود سار فيها ، فما تبرح الإنسانية تنمو به وتتحول » .

« كان المعنى الآدمى فى هذه الإنسانية كأنما وهن من طول الدهر عليه

يتحيفه ويمحوه ويتعاوره بالشر والمنكر ، فابتعث الله تاريخ العقل بآدم جديد . بدأت به الدنيا تطورها الأعلى ، من حيث يرتفع الإنسان على ذاته ، كما بدأت من حيث يوجد الإنسان فى ذاته ، فكانت الإنسانية دهرها بين اثنين : أحدهما فتح لها طريق المجيء من الجنة ، والثانى فتح لها طريق العودة إليها . كان فى آدم سر وجود الإنسانية ، وكان فى محمد سر كمالها » .

« ولذا سمى الدين (بالإسلام) ، لأنه إسلام النفس إلى واجبها ، أى إلى الحقيقة من الحياة الاجتماعية ، كأن المسلم ينكر ذاته فيسلمها إلى الإنسانية تصرفها وتعتملها فى كمالها ومعاليها ، فلاحظ له هو من نفسه يمسكها على شهواته ومنافعه ، ولكن للإنسانية به الحظ » .

« وما الإسلام فى جملته إلا هذا المبدأ ، مبدأ إنكار الذات و (إسلامها) طائعة على المنشط والمكره لفروضها وواجباتها ، وكلما نكصت إلى منزعها الحيوانى ، أسلمها صاحبها إلى وازعها الإلهى . وهو أبداً يروضها على هذه الحركة ما دام حياً ، فينتزعها كل يوم من أوهام دنياها ليضعها ما بين يدى حقيقتها الإلهية ، يروضها على ذلك كل يوم وليلة خمس مرات مسماة فى اللغة خمس صلوات ، لايكون الإسلام إسلاماً بغيرها ، فلاغرو كانت الصلاة بهذا المعنى كما وصفها النبى (صلى الله عليه وسلم) : هى عماد الدين . بين ساعات وساعات فى كل مطلع شمس من حياة المسلم صلاة ، أى إسلام النفس إلى الإرادة الاجتماعية الشاملة القائمة على الطاعة للفرض الإلهى ، وإنكار لمعانيها الذاتية الفانية التى هى مادة الشر فى الأرض ، وإقرارها لحظات فى حيز من الخير المحض البعيد عن الدنيا وشهواتها وآثامها ومنكراتها ، ومعنى ذلك كله تحقيق المسلم لوجود روحه ، إذا كانت أعمال الدنيا فى جملتها طرقاً تتشتت فيها الأرواح وتتبعثر ، حتى تضل روح الأخ عن روح أخيه فتنكرها ولا تعرفها » .

« وهذا الوجود الروحى هو مبعث الحالة العقلية التى جاء بها الإسلام ليهدى الإنسانية إليها ، حالة السلام الروحانى الذى يجعل حرب الدنيا

المهلكة حرباً خارج النفس لا فى داخلها ، ويجعل ثروة الإنسان مقدرة بما يعامل الله والإنسانية عليه ، فلا يكون ذهبه وفضته مما كتب عليه « ضرب فى مملكة كذا » ولكن ما يراه هو قد كتب عليه « صنع فى مملكة نفسى » ، ومن ثم لايكون وجوده الاجتماعى للأخذ فحسب ، بل للعطاء أيضاً ، فإن قانون المال هو الجمع ، أما قانون العمل فهو البذل » .

« بالانصراف إلى الصلاة وجمع النية عليها يستشعر المسلم أنه حطم الحدود الأرضية المحيطة بنفسه من الزمان والمكان ، وخرج منها إلى روحانية لا يحد فيها إلا بالله وحده » .

« وبالقيام فى الصلاة يحقق المسلم لذاته معنى إفراغ الفكر السامى على الجسم كله ليمتزج بجلال الكون ووقاره ، كأنه كائن منتصب مع الكائنات يسبح بحمده » .

« وبالتولى شطر القبلة فى سمتها الذى لايتغير على اختلاف أوضاع الأرض ، يعرف المسلم حقيقة الرمز للمركز الثابت فى روحانية الحياة ، فيحمل قلبه معنى الاطمئنان والاستقرار على جاذبية الدنيا وقلقها » .

« وبالركوع والسجود بين يدى الله ، يشعر المسلم نفسه معنى السمو والرفعة على كل ماعدا الخالق من وجود الكون » .

« وبالجلسة فى الصلاة وقراءة التحيات الطيبات ، يكون المسلم جالساً فوق الدنيا يحمد الله ويسلم على نبيه وملائكته ويشهد ويدعو » .

« وبالتسليم الذى يخرج به من الصلاة يقبل المسلم على الدنيا وأهلها إقبالا جديداً من جهتى السلام والرحمة » .

« وهى لحظات من الحياة كل يوم فى غير أشياء هذه الدنيا ، لجمح الشهوات وتقييدها بين وقت وآخر بسلاسلها وأغلالها من حركات الصلاة ، ولتمزيق الفناء كل يوم خمس مرات عن النفس ، فيرى المسلم من ورائه حقيقة الخلود ، فتشعر روحه أنها تنمو وتتسع . هى خمس صلوات ، وهى كذلك

خمس مرات يفرغ فيها القلب مما امتلأ به من الدنيا ... [١] » .

(د) طريقة الزيات :

كذلك آثرت تسمية طريقة الزيات باسم « طريقة البيان المنسق » ، لأن هذا الكاتب أولا يميل فى أسلوبه إلى الناحية البيانية ويجعلها فى المحل الأول ، ثم لأنه ثانياً لا يعمد إلى البيان البسيط أو إلى البيان المركب ، وإنما إلى البيان الذى يقوم على التنسيق والهندسة ؛ فالجملة فيه تعادل الجملة ، بل الكلمة تقابل الكلمة ، والفقرة توازى الفقرة : حتى ليتألف من الكلمات والجمل والفقرات لوحة بيانية تتقابل خطوطها ، وتتعادل مساحاتها وتتوازن ألوانها ، كاللوحات التى ترسم على مسطح قسم أولا إلى مربعات ، كيلا ينحرف خط أو تزيد مساحة أو يجور لون .

والزيات يهتم — لتحقيق ذلك — باستخدام ألوان من المحسنات ، ولكن فى مهارة فائقة ، ورشاقة شفافة . وبعض هذه المحسنات يأتى به لتحقيق التناسق الصوتى كالسجع والجناس ، وبعضها يأتى به لتحقيق التناسق المعنوى كالمقابلة والطباق .

وهكذا يحس قارىء مقالة الزيات ، أنه أمام عمل هندسى مصمم مقسم مهندم ، قد اعتنى فيه بالحرف والمقطع والكلمة ، مثل العناية بالجملة والعبارة والفقرة . فلا تثقل كلمة وتخف كلمة ، ولا تطول عبارة وتقصر عبارة ، ولا يوضع جزء من الجملة (نشازاً) دون جزء آخر يقابله ويساندە ، ويكوّن معه عملا جمالياً أساسه التناسق والتعادل .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الزيات ، تلك المقالات التى كان يفتتح بها أعداد مجلة « الرسالة » والتى جمع أكثرها بعد ذلك فى مجلدات باسم « وحى الرسالة » . وتلك المقالات تتنوع بين أدبية واجتماعية وسياسية ووصفية . ويغلب عليها وفرة العناية بالإطار ، وشدة رعاية جانب الشكل ، حتى ليقل الزاد الفكرى

---

(١) انظر : مجلة الرسالة عدد ١٥ إبريل سنة ١٩٣٥ .

فيها ، ويتضاءل المضمون بها فى كثير من الأحايين . ولكنها تبقى — برغم ذلك — باهرة بإشراق صياغتها ، أخاذة بروعة بيانها ، هذه الروعة التى تجعل منها فى بعض الأحيان شيئاً شبيهاً بالشعر ، وخاصة فى الموضوعات العاطفية والوصفية .

وهذا نموذج « لطريقة البيان المنسق » التى عرف بها الزيات ، تتضح فيه أهم سمات تلك الطريقة التى سلف عنها الحديث . والنموذج جزء من مقال للكاتب بعنوان « أوربا والإسلام » وفيه يقول :

« شَيَّع الناسُ بالأمس عاماً قالوا إنه نهاية الحرب ، واستقبلوا اليوم عاماً يقولون إنه بداية السلم . وما كانت تلك الحرب التى حسبوها انتهت ، ولا هذه السلم التى زعموها ابتدأت ، إلا ظلمة أعقبها عمى ، وإلا ظلاماً سيعقبه دمار ! » .

« حاربت الديمقراطية وحليفتها الشيوعية عدوتيهما الدكتاتورية ، وزعمتا للناس أن أولاهما تمثل الحرية والعدالة ، وأخراهما تمثل الإخاء والمساواة ، فالحرب بينها وبين الدكتاتورية التى تمثل العلو فى الأرض والتعصب للجنس والتطلع إلى السعادة ، إنما هى حرب بين الخير والشر ، وصراع بين الحق والباطل . ثم أكدوا هذا الزعم بميثاق خطوه على مياه (الأطلسى) ، واتخذوا من الحريات الأربع التى ضمنها هذا الميثاق مادة للدعاية شغلت الإذاعة والصحافة والتمثيل والتأليف أربع سنين كوامل ، حتى وهم ضحايا القوة وفرائس الاستعمار أن الملائكة والروح يتنزلون فى كل ليلة بالهدى والحق على روزفلت وتشرشل وستالين ، وأن الله الذى أكمل الدين وأتم النعمة وختم الرسالة ، قد عاد فأرسل هؤلاء الأنبياء الثلاثة فى واشنطن ولندن وموسكو ، ليدرأوا عن أرضه فساد الأبالسة الثلاثة فى برلين وروما وطوكيو! . وعلى هذا الوهم الأثيم بذلت الأمم الصغرى للدول الكبرى قسطها الأوفى من الدموع والدماء والعرق ؛ فأقامت مصر من حريتها وثروتها وسلامتها فى (العلمين) سداً دون القناة ، وحجزت تركية

بجيادها الودى سيل النازية عن الهند ، وفتحت إيران طرقها البحرية والبرية ليمر منها العتاد إلى روسيا . ولولا هذه النعم الإسلامية الثلاث لدقت أجراس النصر فى كنائس أخرى » .

« ثم تمت المعجزة وصرع الجبارون ووقف الأنبياء الثلاثة ، على رءوس الشياطين الثلاثة ، يهصرون الأستار عن العالم الموعود ، وتطلعت شعوب الأرض إلى مشارق الوحى فى الوجوه القدسية ، فإذا اللحى تتساقط ، والقرون تنتأ ، والمسابح تنفرط ، والمسوح تهتك ، وإذا التسابيح والتراتيل عواء وزئير ، والوعود والمواثيق خداع وتغرير ، وإذا الديمقراطية والشيوعية والنازية والفاشية كلها ألفاظ تترادف على معنى واحد ، هو استعمار الشرق واستعباد أهله ! » .

« إذن برح الخفاء وانفضح الرياء ، وعادت أوربا إلى الاختلاف والاتفاق على حساب العرب والإسلام[1] ... » .

(هـ) طريقة المازنى :

وأخيراً فضلت لطريقة المازنى اسم « طريقة الأداء المصرى » ، لأن هذا الكاتب يميل فى أسلوبه إلى أن يؤدى مشاعره وأحاسيسه وأفكاره وانطباعاته ، بروح مصرية ، وبلغة فيها ظلال لغة المصريين . فهو يميل إلى الدعابة والسخرية وإبراز المفارقات ، مما عرفت به الروح المصرية فى تناولها للأشياء ، ثم هو يعمد إلى البساطة واليسر فى التعبير ، ويستخدم — غالباً — الألفاظ الأليفة التى تعودتها الآذان ، ويلجأ إلى العبارات المأنوسة التى ألفتها الألسنة[2] ، وهو يؤثر من هذه وتلك ماله رصيد نفسى مصرى . وإشعاع شعبى غنى ، ما دامت الفصحى لا تنكرها والعربية السليمة لا ترفضها . بل إنه فى

---

(١) انظر : مجلة الرسالة . عدد ٧ يناير سنة ١٩٤٦ .

(٢) اقرأ ما كتب « جيب » عن أسلوب المازنى وتطوره فى :

Studies on the Civilization of Islam : Gibb. PP. 283-284.

كلفه بمثل تلك الألفاظ والتعابير ، يوشك أن يجرى جرياً وراء اللفظة الشعبية والعبارة المصرية التى تحاشاها الاستعمال المتفاصح ، حتى ظُن أنها ليست عربية . وفوق كل هذا يكلف المازنى بالمثل الشعبي كما يكلف برسم الصورة المصرية التى تستمد عناصرها من البيئة المحلية ، ومن البيئة القاهرية على وجه الخصوص . والمازنى فى كل ذلك قاصد إلى الأداء بأسلوب فيه ظلال اللغة المصرية ، كما هو قاصد بسخريته ودعابته ومفارقاته إلى الأداء بأسلوب فيه عطر الروح المصرية كذلك . ومن تآزر عطر الروح المصرية وظلال اللغة المصرية فى أسلوب المازنى ، يتحقق ما سميته « بطريقة الأداء المصرى » .

على أننا نجد فى أسلوب المازنى أحياناً بعض الألفاظ الغريبة أو المغالية فى مستوى الفصاحة . وأغلب الظن أنه يستخدم مثل تلك الألفاظ فى معارض السخرية أو إظهار المفارقة أو الإضحاك ، كأن يخاطب متعالياً بقوله « أيها الفطحل » ، وكأن يتحدث عن متحذلق بقوله : « إنه من الجهابذة » ، وكأن يقول عن حالة امتلائه « إنه شعر بالكِظّة » .

وبرغم هذا « الأداء المصرى » فى طريقة المازنى ، قد كان — غالباً — لا يتورط فى إهمال قواعد اللغة أو اللجوء إلى الألفاظ أو التراكيب العامية ، وإنما كان يحافظ على الإطار اللغوى الفصيح ، فى قواعده ، وتراكيبه ومفردات ألفاظه ، اللهم إلا ما قد يكون من استعمال للفظة هنا أو عبارة هناك ، حين يفرضها رسم لجو ما ، أو يحتمها تصوير لشخصية معينة ، أو يدعو إليها إيحاء خاص .

وهذا نموذج يصور إلى حد كبير طريقة المازنى ، أو « طريقة الأداء المصرى » وسماتها التى سلف عنها الحديث . والنموذج جزء من مقال للمازنى بعنوان « بين القراءة والكتابة » . وفيه يقول :

« مضت شهور لم أكتب فيها كلمة فى الأدب ، لأنى كنت أقرأ ! والقراءة والكتابة عندى نقيضان ، وقد كنت — وما زلت — امرءاً يتعذر عليه ، ولا يتأتى له ، أن يجمع بينهما فى فترة واحدة . ولكم أطلت الفكر فى ذلك

فلم يفتح الله على بتعليل يستريح إليه العقل ويأنس له القلب . وما أظن بى إلا أن الله جلت قدرته قد خلقنى على طراز « عربات الرش » التى تتخذها مصلحة التنظيم — خزان ضخم يمتلىء ليفرغ ، ويفرغ ليمتلىء ! . وكذلك أنا فيما أرى ؛ أحس الفراغ فى رأسى ، وما أكثر ما أحس ذلك ! فأسرع إلى الكتب ألتهم ما فيها وأحشو بها دماغى ، هذا الذى خلقه الله لى خلقة عربات الرش كما قلت ! حتى إذا شعرت بالكظة وضايقنى الامتلاء ، رفعت يدى عن ألوان هذا الغذاء ، وقمت عنه متثاقلا متثائباً من التخمة ، فلا ينجينى إلا أن أفتح الثقوب وأسح ! وهكذا دواليك ! .

« ولكم قلت لنفسى : أهذا الذى ركبه الله لك يا مازنى بين كتفيك ، رأس كرؤوس الناس أم معدة أخرى ؟ ؟ وأداة نظر وإدراك وتفكير هو أم مخزن يكتظ حيناً ويخلو أحياناً تبعاً لانتقال الأحوال بك ؟ والحق أقول إن الجواب يعييني ؟ وإذا لم أكن قد ركبت من الوهم شر الحمير ! فالناس فى الأكثر والأعم إنما يعالجون الكتابة لأن فى رءوسهم فكرة أو خالجة ، كائنة ما كانت ، يبغون العبارة عنها والإفصاح بها ، ولست أرى كذلك . ولقد يخيل إلى فى بعض الأحايين أن فى نفسى معنى معيناً ، ويؤكد ذلك عندى ويقرر اعتقاديه ، ما أحسه من جيشان الصدر واضطرابه ، فأذهب ألتمس هذا المعنى أو الخاطر فإذا به قد تبخر ! وإذا بى كابنى حين يجلس إلى جانبى ويحاول أن يقبض على الدخان الذى يتصاعد من سيجارتى ، وأنا أضحك من هذا الذى يحاوله ، وألهو به وأقول إنه يجرب فى عالم المحسوسات بعض ما أعانيه فى عالم المعنويات ! .

« . . . وأحياناً أفعل هذا : أسأل نفسى (أفى رأسك شىء ؟) ، وأعنى بالشىء ماله قيمة ، لا أى شىء على الإطلاق ، فتساورنى الشكوك ، فأنقر بأصبعى على جوانب رأسى كمن يريد أن يتبين من الرنين مبلغ الخلو ! وربما أسفت لأنى لا أستطيع أن أتناول رأسى هذا وأن أقلبه بين كفى وأن أفعل به ما يفعل المرء حين يختبر البطيخ !

« . . . وأمرى مع الكتب أغرب ، كنت فى أول عهدى بها — أى منذ عشرين سنة أو نحو ذلك — أذهب فى أول كل شهر إلى واحد من باعتها فيتقدم إلى العامل سائلا عن حاجتى فأبينها له ، فيرفع رأسه إلى الرفوف ويدور حول نفسه وهو فى مكانه ، ثم يلتفت إلى وعلى شفته — دون عينيه — ابتسامة جهل وغباء ، ويهز لى رأسه أسفاً ؛ فأنحيه عن الطريق وأمضى إلى الرفوف وأجيل عينى فيها وآخذ منها ما يروقنى وأنصرف عن الحانوت بأثقل من حمل حمار ! وأغرق فيها بقية الشهر إلى ما فوق الأذنين ، إن كان فوقهما شىء يستحق الذكر ! » .

« . . . وإنى لأمر الآن بالمكاتب فأشيح بوجهى عنها وأغمض عينى دونها ، ويردنى الكتاب بكرهى فأتركه حيث يقع ، وأهمله الأسابيع والشهور ، وإذا فتحته اكتفيت بأن أعبره تزجية للوقت ، ولم أبال من أى موضع بدأت ، وسيان عندى أن أقرأه من أوله إلى آخره ، أو من آخره إلى أوله ، أو أن لا أقرأه . وقد تعاودنى الحمى القديمة ، ويتأوبنى الحنين الماضى إلى الكتب ، فأدافع نفسى عنها ما استطعت ، فإن عجزت وغلبت على أمرى ، طاوعتها على حذر وسايرتها متحفزاً ، وذهبت أتخير لها الكتب وأنتقيها . ومهما يكن من الأمر ، فلست الآن ذلك الذى كان كأنما يعبد منها دُمى وأصناماً ، ولقد غنمت أول فرصة سنحت فبعتها جملة وتحريت بعد ذلك أن أزداد جهلا ! » .

« ولكن الزامر يموت وأصابعه تلعب ! كما يقول المثل العامى . وللعادة حكم ! لا يقوى المرء كل حين على مغالبته ، والنفس لا تطاوع المرء دائماً على ما يريدها عليه من الخمود والتبلد . وقد يزعج المرء أن يرى نفسه يقضى أيامه بطين الجسد وحده ، أو يموتها على الأصح ؛ فإن من الموت أن يستحيل الإنسان جثة خامدة المتقد لا ينقصها إلا الرمى . وما لا يصح سلوى ومتعة قد يصلح دواء ، وعسير على من تعود أن يحس الحياة بأعصابه العارية أن

يروض نفسه على التبلد ويخلد إلى الركود ، فلا عجب إذا كنت أقبل على المطالعة حيناً بعد حين[١] » .

٢ ــ الخطابة وازدهارها :

توفرت للخطابة فى هذه الفترة عوامل عديدة دفعت بها أشواطاً فى سبيل الرقى ، حتى تجاوزت مرحلتى الانتعاش والنشاط إلى مرحلة التألق والازدهار . وبرغم أن أهم أنواع الخطابة فى هذه الفترة كانت الأنواع السياسية والقضائية والدينية والاجتماعية ــ وهى الأنواع التى عرفت من قبل ــ فقد ارتقى كل نوع من تلك الأنواع رقيا ملحوظاً بما أتاحت له ظروف تلك الفترة من عوامل الرقى ووسائل الازدهار .

أما الخطابة السياسية ، فقد أتيح لها هذا الشعور الشديد بالحرية ، والاعتزاز البالغ بالأوضاع الديمقراطية ، مما أعقب ثورة سنة ١٩١٩ . كما أتيح لها النشاط السياسى الزائد ، والصراع الحزبى العنيف ، مما أعقب نيل البلاد للاستقلال الشكلى ، وفوزها بالدستور الشهيد ، ثم فتحها للبرلمان المضطهد ، وغرقها فى الحزبية المتناحرة[٢] .

وقد كانت كل هذه العوامل مما منح الخطابة السياسية مزيداً من النشاط ومزيداً من التجويد ، حتى ازدهرت فى المجالين الرسمى وغير الرسمى كما لم تزدهر من قبل .

فى المجال الرسمى ــ الذى كان يتمثل فى البرلمان ــ كانت الخطابة السياسية وسيلة الحكومة لبسط خطتها والإقناع بسياستها والدفاع عن موقفها وكسب الثقة بها . كما كانت الخطابة أيضاً وسيلة المعارضة ضد الحكومة ،

---

(١) انظر : قبض الريح للمازنى ص ٥ وما بعدها .

(٢) انظر : المقال رقم ١ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب فى هذا الفصل وعنوانها « بين الروح الوطنية والاتجاهات الحزبية » .

فى تفنيد ما ترسم من خطة ونقض ما تتخذ من سياسة وإضاعة ما تنال من ثقة[١] .

وفى المجال غير الرسمى — وهو أفسح المجالات — كانت الخطابة السياسية من أقوى وسائل الأحزاب فى كسب الأنصار وهزيمة الخصوم ومحاولة الوصول إلى الأهداف . فالحزب غير الحاكم ، كان يعقد الاجتماعات السياسية ، ويقيم المؤتمرات الشعبية ، ليعرض أخطاء الحكومة ، ويبسط أهدافه فى السياسة ، ويسرد وعوده إذا حكم . كل هذا على ألسنة الخطباء المحاولين لكسب الجماهير بالكلمة المنطوقة الآسرة[٢] .

وفى كثير من الأحيان كان يحاول خطباء الحزب الحاكم — أو الأحزاب الحاكمة — أن يدافعوا عن سياسة الحكومة ، وأن يبرروا مسلكها ، ويسندوا وضعها ، كما كانوا يحاولون تضخيم أخطاء خصومهم ، وتشويه مسلك معارضيهم ، كل هذا فى مؤتمرات واجتماعات ، تصل أحياناً إلى حد الطواف بالبلاد والتوجه بالحديث إلى الجماهير ، التى إن لم تحتشد حشدتها السلطات قسراً ! !

ومن هنا ازدهرت الخطابة السياسية وأصبحت من أهم الأسس التى يقوّم عليها الساسة ، ويوزن بها رجال الحكم ، حتى ليكون قسط كبير من نجاحهم والتفاف الجماهير حولهم راجعاً إلى قدرتهم الخطابية .

غير أنه يلاحظ أن هذا النوع من الخطابة كان يعتمد غالباً على تجميل الصياغة وإحسان الأداء ، وقوة التلاعب بعقول الجماهير ، عن طريق التأثير الحسى والتحايل اللفظى . فكان الخطباء السياسيون — فى الأعم الأغلب — أحد رجلين : الأول رجل حكم ، يبسط خططاً لا ينفذ منها إلا أقل من القليل ،

---

(١) انظر : مضابط مجلس النواب منذ افتتاح البرلمان فى ١٥ مارس سنة ١٩٢٤ إلى سنة ١٩٣٩ . وانظر : أيضاً ما يورده عبد الرحمن الرافعى فى كتابه فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ، ٢ ، ٣ .

(٢) اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى : جـ ١ ، ٢ ، ٣ .

ويعطى وعوداً لا يوفى من بينها إلا بالنزر اليسير ، وكل همه أن يدافع عن وضعه ووضع حكومته بالحق حيناً وبالباطل فى كثير من الأحايين . والثانى رجل معارضة ، غايته أن يزحزح الحكومة القائمة ، وهدفه أن يسقط الحزب الحاكم ، وذلك لكى يثبت حزبه وتتولى الحكم جماعة من فريقه . وكان ذلك كله يبعد بالخطابة السياسية كثيراً عن دقة الصدق ونبل الهدف ، ويدنيها أحياناً من خداع البهرج وتضليل الشعوذة . ومن هنا كانت أهم أدواتها هى تلك الأدوات المتصلة بإثارة العواطف ، وأبرز سماتها هى تلك السمات المرتبطة باللعب بالمشاعر . فكانت تعتمد قبل كل شىء على العبارة الرنانة والحملة المنغومة واللفظة التى ترتبط بمعناها مشاعر الجماهير ، كألفاظ الاستقلال والحرية ، والدستور والديمقراطية ، والبرلمان والشعب . والجهاد والاستشهاد ، وما إلى ذلك .

هذا وقد كان أبرع الخطباء السياسيين فى أوائل تلك الفترة : خطيباً عرفناه فى الفترة السابقة من أبرز خطباء الجمعية التشريعية ، ثم أحد زعماء الثورة المصرية التى ختمت بها تلك الفترة ، هذا الخطيب هو سعد زغلول ، الذى وصل الى الذروة فى الخطابة السياسية — بالمفهوم الذى كانت تعنيه السياسة فى ذلك الحين — فقد عرف بقدرة فائقة على التأثير وكسب المواقف عن طريق الكلمة الملقاة فى الجموع [١] ، وعرفت له وسائل فريدة فى هذا الشأن ، تشخص فى جملتها أهم سمات الخطابة السياسية فى ذلك الوقت . وقد اعتبر سعد لذلك النموذج لخطباء السياسة ، حتى إن معظم الخطباء السياسيين بعده قد تأسوه ، وبلغ ببعضهم الافتتان به أن قلدوه حتى فيما عيب عليه من خصائص لا تتفق والخطابة الممتازة . فقد كان سعد مثلا يقطع الجمل إلى كلمات أو تراكيب يقف على آخر كل منها بالحركة [٢] ، فجاء بعض الخطباء

---

(١) انظر : سعد زغلول لعباس العقاد ص ٥٧٥ وما بعدها .

(٢) يعلل العقاد ظاهرة التقطيع عند سعد بأنه كان لا يريد أن يفوه إلا بالكلمة المعينة دون سواها . كما يعلل ظاهرة الوقوف على أواخر الكلمات بالحركة ، بأن سعداً كان منذ صغره محباً =

السياسيين بعده وساروا على الطريقة نفسها . وكان سعد كذلك يوشى خطبه بالسجع ، وخاصة الخطب المعدة ، فجاء بعض المفتونين بسعد وطريقته ونهجوا النهج نفسه ، بل بالغوا فيه كثيراً . ونجد صورة لذلك فى خطب مصطفى النحاس التى كان كثير منها أجزاء جمل — أو كلمات — مقطعة ، يسيطر عليها سجع فيه كثير من التكلف والافتعال .

وكان من أنبه الخطباء السياسيين — بعد سعد — مكرم عبيد ، الذى كان من أهم خصائص خطبه ، اللجوء إلى الاقتباس من القرآن الكريم . وقد كان مكرم فى ذلك ماهراً أشد المهارة ، حيث كان مسيحياً شأنه ألا تكون له صلة بالقرآن الكريم ، فاستشهاده بكتاب الإسلام الأول واقتباسه منه ، يجذب إليه مشاعر الجماهير المسلمة الغفيرة ، ويحملها على الإعجاب بثقافته وسماحته وأخوته !! . وقد كان مكرم يتأسى هو الآخر خطى سعد فى السجع ، وكان يلتزم هذا السجع فى بعض خطبه التزاماً ، ويتفنن فيه تفنناً ، حتى ليجعل بين السجعات الرئيسية سجعات فرعية ، ولكن ذلك كله مع ذكاء وفن ومهارة ، تبعد به كثيراً عن المزالق التى تورط فيها بعض من قلدوا سعداً دون أصالة .

وفى النصف الثانى من تلك الفترة ، ومع نشأة جيل جديد من السياسيين ، نجد طائفة من الشباب تلمع فى ميدان الخطابة السياسية ، ولا تلتزم طريقة سعد ولا طريقة السياسيين القدماء عموما ، فى الميل إلى إثارة العاطفة والتلاعب بالمشاعر ، والجنوح إلى المحسنات التى فى مقدمتها السجع ؛ وإنما تميل هذه الطائفة من الشباب كثيراً إلى مخاطبة العقول والإشارة إلى التاريخ ، وخاصة تاريخ الثورات والحركات السياسية الناهضة ، كما تعمد إلى بسط الحقائق السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، كل ذلك فى دقة ووضوح وترسل ،

= للامتياز كارهاً للرياء ، فكان فى وقوفه بالحركة مظهراً — منذ صغره — لتمكنه من قواعد الإعراب ، ومعبراً عما فى طبيعته من كره للرياء ، الذى يلجأ إليه البعض حين يسكن ليسلم ويستر الجهل ويراثى بالعلم .

انظر : سعد زغلول للعقاد ص ٥٨٠ ، ٥٨٣ .

دون إغفال لجوانب الحرارة العاطفية والتدفق الخطابي الآسر . وكان يمثل هذا النوع أحمد حسين وفتحي رضوان .

وإذا كانت الخطابة السياسية قد ازدهرت ازدهاراً مشوباً بكثير من العيوب التي فرضتها روح الفترة — وهي روح الصراع السياسي — فإن الخطابة القضائية قد ازدهرت ازدهاراً خالصاً ، وارتقت رقياً سامياً ، حتى اكتملت أهم مقوماتها ورست أقوى دعائمها ، وأصبحت منذ تلك الفترة من جملة التقاليد القضائية الرائعة .

وقد تضافرت عوامل مختلفة ، على منح الخطابة القضائية هذا المستوى الرفيع . وكان في مقدمة هذه العوامل ، استقرار تقاليد القضاء الوطني بعد استكمال مراحله وسيره نحو تمام تمصيره ، ثم ظهور جيل من رجال القضاء الممتازين — بعد جيل الرواد — يجمع إلى الثقافة القانونية المستوعبة قدرة بيانية وخطابية رائعة ، وذلك لما لهم من صلة وثيقة بالتراث العربي وعيون أدبه . كذلك كان من أهم العوامل التي منحت الخطابة القضائية الازدهار والرقي في تلك الفترة ، ما كان من ممارسة رجال القضاء لعدد من القضايا الكبرى ، التي خلفتها طبيعة المرحلة ، بما حفلت به من معارك سياسية ووطنية[1] . فقد

---

(١) مثل قضية « السردار » ، الذي اغتال فيها بعض الشباب الوطني المتحمس « السير لي ستاك » « سردار » الجيش المصري ، وحاكم عام السودان في ١٩ نوفمبر سنة ١٩٢٤ ، بينما كان عائداً من مكتبه في وزارة الحربية إلى بيته في الزمالك ، حيث أطلق عليه الرصاص من هؤلاء الشبان الذين كانوا يكمنون له في سيارة بشارع إسماعيل أباظة ، مما أدى إلى وفاته في اليوم التالي ٢٠ نوفمبر . وقد قدم المتهمون إلى المحكمة فقضت في ٧ يولية سنة ١٩٢٥ بالإعدام شنقاً على ثمانية هم : عبد الفتاح عنايت ، وعبد الحميد عنايت ، وإبراهيم موسى ، ومحمود راشد ، وعلي إبراهيم ، وراغب حسن ، وشفيق منصور ، ومحمود إسماعيل ، كما قضت بالحبس سنتين على تاسع هو : محمود صالح . ثم استبدل حكم الإعدام بالنسبة للأول ، وجعل الأشغال الشاقة المؤبدة ، ونفذ في الباقين . انظر : في أعقاب الثورة المصرية للرافعي جـ ١ ص ١٨٣ وما بعدها وص ٢٢٦ .

ومثل قضية « الاغتيالات السياسية » التي اتهم فيها جماعة من الشباب الوطني — من بينهم أحمد ماهر ومحمود فهمي النقراشي — بما كان يصاب به بعض الإنجليز من اغتيالات في أعقاب =

كانت هذه القضايا فرصة للقضاء المصرى ليمارس عمله على مستوى رفيع . وكانت الخطابة القضائية من أهم وسائل القضاء فى تلك القضايا ، حيث كانت سلاح المعركة للادعاء والدفاع على السواء .

وقد كانت الخطابة القضائية فى تلك الفترة تعتمد كثيراً على قوة الحجة ، ودقة الفهم للنصوص ، وبراعة التفسير للمواد، وسعة الإلمام بالقانون ، ووفرة الاطلاع على التاريخ . هذا بالإضافة إلى إحكام العبارة وجمال الصياغة وروعة التصوير وقوة التأثير . كذلك كانت أميل إلى الترسل وأبعد عن المحسنات ، بخلاف ما كانت عليه الخطابة السياسية ، وخاصة عند سعد ومن حاكوه .

وقد تألق من بين الخطباء القضائيين عدد وفير من أمثال : أحمد لطفى وصبرى أبو علم وعبد الرحمن الرافعى ومكرم عبيد ووهيب دوس .

= ثورة ١٩١٩ ، وقبل استقرار الأمر للوفد سنة ١٩٢٤ ، وقد كان تدبير تلك القضية والقبض على المتهمين بعد قتل السردار ، وذهاب وزارة سعد ، ومجىء زيور الذى مكن للإنجليز كثيراً . وقد حكم فى هذه القضية سنة ١٩٢٦ وبرىء أكثر المتهمين . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ١ ص ٢٦٠ وما بعدها .

ومثل قضية الأمير سيف الدين التى كانت فى عهد محمد محمود ، والتى اتهم فيها النحاس سنة ١٩٢٨ باستغلال مركزه واتفاقه — وهو محام — على نيل أتعاب باهظة لقاء رفع الحجر عن الأمير ، وكان ذلك الاتفاق فى فبراير سنة ١٩٢٧ ، قبل تولى النحاس الحكم بشهور ، وكان — كما يقال — يتوقع رياسة الوفد والوصول إلى السلطة . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٧٥ .

ومثل قضية « البدارى » التى كانت فى عهد صدقى سنة ١٩٣٢ ، والتى اتهم فيها اثنان من المواطنين بقتل مأمور مركز البدارى انتقاماً منه لما ارتكبه من فظائع وحوادث تعذيب ضد بعض الأفراد . وقد وصمت محكمة النقض — برياسة عبد العزيز فهمى فى هذه القضية — رجال البوليس حينذاك ، بأنهم قد أتوا من الأعمال ما هو إجرام فى إجرام مما يدعو المرء إلى الثورة والانتقام . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ١٧٥ .

وأما الخطابة الدينية فقد ازدهرت ازدهاراً رائعاً ، ولمع فى ميدانها طائفة أسهموا فى الحياة العامة بخطبهم الدينية إسهاماً عظيماً ، بل أرسوا تقاليد جديدة للخطابة الدينية ؛ حيث جعلوها تقرب من الفكر الصحيح ، وتدنو من المنطق العلمى ، وتمتزج بالثقافة الواسعة . هذا إلى جانب البيان المشرق والعاطفة الجياشة والتدفق الأخاذ والروحية الشفافة .

وقد كانت هناك أسباب عديدة أدت إلى ازدهار الخطابة الدينية فى تلك الفترة ، ومن أهم تلك الأسباب تقدم التعليم الدينى تقدماً ملحوظاً ، بسبب إصلاح الأزهر والاهتمام بالدراسات الدينية فى عدد من المعاهد العالية غير الأزهر[1] . كما كان من تلك الأسباب ، تقدم الحياة الأدبية عموماً ؛ واتجاه أعلامها — وخاصة فى النصف الأخير من تلك الفترة — إلى الموضوعات الإسلامية ؛ ثم اهتمام بعض الصحف بالمناسبات المتصلة بالإسلام ؛ واستكتاب كبار الأقلام فى هذه المناسبات . فهذا كله قد فتح للخطباء الدينيين آفاقاً جديدة وأمدهم ببيان حى ؛ ووجه أسلوبهم الخطابى وجهة أرقى .

على أنه كان من أهم أسباب تقدم الخطابة الدينية وازدهارها فى تلك الفترة — فوق كل ما تقدم — تأليف عدد من الجمعيات الدينية ؛ التى كانت لها بدايات طيبة فى التوجيه الدينى والتعبئة الروحية ، والتى كانت الخطابة من أهم أدوات القائمين عليها فى تحقيق ما يقصدون من أهداف .

وقد لمع من بين الخطباء الدينيين فى تلك الفترة عدد من الشيوخ المتأدبين المستنيرين كالشيخ المراغى والشيخ شلتوت . كما لمع عدد من القائمين على بعض الجمعيات الدينية ، ووصل بعضهم إلى حد طبع كثيرين بطريقته وخصائص أسلوبه .

وكان من أهم مميزات الخطابة الدينية فى تلك الفترة ابتعادها نهائياً عن المحفوظ من المواعظ والمكرور من القوالب ، ثم اتجاهها إلى ربط الدين

---

(١) مثل : القضاء الشرعى ودار العلوم وكلية الحقوق .

بالدنيا ، وعدم الفصل بين الإسلام والسياسة ، ثم محاولة إبداء الرأى فى أكثر القضايا الوطنية والقومية ، ومعظم المشكلات المعاصرة من دستورية واقتصادية وسياسية ، والبحث لذلك كله عن سند من الإسلام أو رأى فى كتاب الله أو سنة رسوله أو مأثورات السلف . هذا من ناحية الموضوعات ، أما من ناحية الأسلوب ، فكان — فى جملته — أسلوباً مترسلا جيداً ، يجنح كثيراً إلى الاقتباس من القرآن والحديث ، وإلى الاستشهاد بأخبار النبى والصحابة والسلف الصالح ، ويعتمد فى جماله على الجزالة العربية ، والجملة القرآنية ، والبيان الذى عرفناه عند خطباء الإسلام فى عهود الازدهار . هذا مع التدفق والجيشان والحرارة العاطفية ، وخاصة عند بعض زعماء الجمعيات الدينية الذين كانت الخطابة من أبرز مقومات شخصياتهم وأهم وسائل دعوتهم .

وأما الخطابة الاجتماعية ، فقد ازدهرت هى الأخرى ، نتيجة لنمو المجتمع وازدياد مشكلاته وتعدد قضاياه ، وخاصة بعد الاستقلال وتغلب التيار الفكرى الغربى ، ثم نتيجة لتقدم الثقافة وإنشاء عدد غير قليل من الجمعيات والهيئات التى تعنى بشئون المجتمع وتهتم بإصلاحه ، كالجمعيات المتصلة بقضايا الريف أو شئون المرأة ، أو دعوات البر ، وما إلى ذلك .

وقد ، كانت هناك قضايا كثيرة تشغل الأذهان ، وتتبارى الألسن فى نقاشها عن طريق الخطابة الاجتماعية . وكان فى مقدمة تلك القضايا : قضية المجتمع بين المحافظة والتقليد ، وقضية المرأة بين البيت والعمل ، وقضية الإصلاح وأهم وسائله ، والنهوض وأنجع طرائقه ، وما إلى ذلك من قضايا اجتماعية .

وقد لمع فى ميدان الخطابة الاجتماعية طائفة ممن اتجهوا إلى الإصلاح الاجتماعى ، وكانت لهم قدرات خطابية ساعدتهم على توصيل أفكارهم إلى الآخرين . وكان فى مقدمة هؤلاء الأستاذ محمد توفيق دياب ، الذى كان يمثل الخطيب النموذج فى ذلك الحين . حيث كانت تجتمع فيه مقومات الخطيب البارع موهوبة ومكتسبة ، من لسن وحسن بيان ، إلى سعة فى الثقافة واحتفال

كبير بالأداء . فقد كان يعنى كثيراً بالوقفة والحركة والإشارة وحسن التنغيم ، حتى كان فى بعض المواقف أشبه بممثل يؤدى دوراً ، منه بخطيب يلقى حديثاً . وكان كل ذلك مناسباً للمزاج الفنى للعصر الذى كان يعجب أشد الإعجاب بتمثيل يوسف وهبى وما فيه من صنعة وجلجلة .

على أنه فى الجزء الأخير من تلك الفترة ظهرت طائفة من الخطباء الاجتماعيين يعتمدون على المنطق الهادئ أكثر من الاعتماد على البيان الجزل ، ويجنحون إلى التأثير فى الفكر أكثر مما يهتمون بالتأثير فى الوجدان ، ويفضلون لغة الأرقام وبسط الحقائق ، على لغة الشعر والتحليق فى الخيال . وقد كان من ألمع الخطباء الاجتماعيين الذين سلكوا هذا المسلك إبراهيم سلامة ومظهر سعيد ، اللذان قد جمعا إلى المضمون الفكرى والمنهج العلمى قدرة بيانية فائقة وتدفقاً خطابياً آسراً .

وقد أدى اتصال هذا النوع من الخطابة اتصالا مباشراً بشئون الناس وأمور حياتهم اليومية ، إلى جنوح بعض الخطباء الاجتماعيين إلى التعبيرات الشعبية والاستعمالات العامية ، فجاءت خطبهم أقرب إلى لغة الشعب ، مما يمكن أن تسمى معه « بالخطابة الشعبية » أى التى تقال بلغة الشعب وتعكس روحه . وقد كان فارس هذا الميدان فكرى أباظة .

هذا ، وقد نشط فى تلك الفترة لون الخطابة الحفلية . وهو ما كان يلقى فى حفلات التكريم والتأبين والاستقبال والتوديع ، وما إلى ذلك من مناسبات تدور حول شخص أو أشخاص ، ولاتتصل بالجماعة اتصالا مباشراً . وهذا اللون من الخطابة قد عرف هو الآخر من قبل ، ولكنه نشط فى هذه الفترة التى يساق عنها الحديث ، نتيجة للتقدم الاجتماعى ومراعاة كثير من التقاليد والمواضعات الراقية ، ثم نتيجة كذلك للصراع الذى كان طابع ذلك العصر ، وكان من نتائجه ظهور زعامات ورياسات عديدة . فكان أعوان تلك الزعامات والرياسات يتلمسون الفرص تلمساً لإظهار الحفاوة بهذا الزعيم أو ذاك

الرئيس . ومن وراء ذلك تكون الدوافع السياسية والحزبية وتتأجج الصراعات التى كانت تحكم ذلك العصر .

وقد كان هذا اللون من الخطابة يحكمه — غالباً — أمران رئيسيان : الأول طبيعة الموقف ، والثانى طبيعة الشخص الذى يدور حوله الحفل ، أما طبيعة الموقف فكانت تجعل من الخطبة خطبة مدح أو رثاء مثلا ، إذا كان القول فى مقام تكريم أو تأبين . وأما طبيعة الشخص الذى يدور حوله الحفل فكانت تلون الخطبة كثيراً بلون فنه أو طبيعة عمله ، فإذا كان من أهل السياسة صبغت الخطبة — مهما كان الموقف — بلون سياسى ، وإذا كان من رجال الأدب خاضت الخطبة كثيراً أو قليلا فى أمور الأدب ، كل ذلك علاوة على كونها أساساً خطبة تكريم أو تأبين . وعلاوة أيضاً على كون قائلها من أهل السياسة والأدب أو من غير هؤلاء وهؤلاء .

وهكذا كانت الخطبة الحفلية تأخذ طابعاً خاصًّا تمتزج فيه — غالباً — عدة خصائص من أنواع مختلفة من الخطابة ، وإن كان يغلب عليها طابع الموقف قبل كل شىء ، هذا الموقف الذى يفرضه موضوع الحفل .

وكان خطباء المحافل هم خطباء السياسة والقضاء والاجتماع . بالإضافة إلى رجال الأدب الذين كانوا يسهمون فى كل هذه الأمور أو فى أكثرها بأوفى نصيب .

ومن أمثلة الخطابة السياسية تلك الخطبة التى قالها سعد زغلول فى حفل أعضاء مجلس الشيوخ ، الذى أقامه له هؤلاء الأعضاء بعد انتخابهم لأول مرة سنة ١٩٢٤ . والتى يقول فيها :

« أيها السادة شيوخنا الكرام : أشكر حضراتكم على هذه الحفلة المملوءة وقاراً ، وعلى هذا التكريم الجامع لأسباب البهجة والسرور ، وأشعر فى نفسى بخجل شديد عندما أتصور أن شخصى الضعيف هو موضوع هذا الاحتفال الشائق ، وأنه المعنى بمدح خطبائكم والمقصود من ثنائكم ، اعتقاداً منى أنى دون ما تصفون . ولا شك أنكم تغرفون لى من بحار فضلكم ، وأنكم

إنما تنظرون إلى بالنظرة العاطفة ، لا بالنظرة الكاشفة . جزاكم الله أحسن الجزاء ، وأقدرنى على أن أستحق هذا الثناء .

« وبعد فإنى أهنئكم من كل قلبى بالثقة التى اكتسبتموها من البلاد .. لأن تؤلفوا مجلس الشيوخ فى أول برلمان فى بلادنا على الطراز الحديث . وأعد نفسى سعيدة بأنى أول وزير مصرى لحكومة دستورية ، تستمد قوتها من إرادة الشعب وتستند فى بقائها على ثقة نوابه ...

« ستصبح هذه المبادئ بعد يوم واحد نافذة المفعول فينا ، ويصبح أمر الكل للكل ، ويشعر كل مصرى أن حياته وحريته وشرفه وماله وولده ، كل ذلك ، تحت حماية القانون ، وأن على القانون حارساً قوياً أميناً هو البرلمان ، وأن البرلمان تحت حراسة أمة يقظة ، والكل فى ذمة الله وعنايته .

« بعد يوم واحد تجد الوزارة نفسها مسئولة أمام نواب البلاد ، وأن عليها أن تبرر أعمالها العامة أمامكم ، كما تبررها أمام ضمائرها الخاصة ، وتشعر من جهة أخرى بخفة ثقل المسئولية الملقاة عليها ؛ لوجود قوة بجانبها تقاسمها هذه المسئولية ، كما تشاطرها النظر فى إدارة أمور البلاد .

« بعد يوم واحد يحل احترام الحكومة محل الخوف منها ، ويشتد القرب منها بعد البعد عنها ؛ إذ يستيقن الكل أنها ليست إلا قسماً من الأمة تخصص لخدمتها العامة ، حسب القانون والمبادئ الديمقراطية ، وأن لكل واحد حصته فيها مباشرة أو بالواسطة ، فيبذل الكل جهودهم فى معاونتها على القيام بمهمتها الخطيرة .

« وأكبر هذه المهمات شأناً وأخطرها قدراً وأشغلها لعقلى ولبى ، هى مهمة الاستقلال التام لمصر والسودان . . . يتلو هـــذه المهمة مهمة القيام بالإصلاحات الداخلية ، وحل ما عقده الماضى من المشكلات ، وتذليل ما أقامته السياسات من العقبات فى طريقنا . وما هذا بالهنات الهينات .

« ... فعلى الذين يحملهم فرط الحب للبلاد على تعجلنا أن يتريثوا بنا ويتمهلوا ، لأن طبيعة الأشياء تأبى الطفرة ؛ ولكل شيء وقته ووسائله ، وعليهم أن يعتقدوا كل الاعتقاد أن هناك عقولا مشغولة بهذه المهام ، وعزائم معقودة على معالجتها ؛ وأن التأخير فيها ليس قصوراً أو تقصيراً ، ولكنه جرى مع الطبيعة على حكمها . وليتأكدوا أننا نزداد كل يوم قوة فى الإرادة ، ومضاء فى العزم ، وثباتاً فى الخطة ، وغيرة على الصالح العام . فليصبروا ، إن الله مع الصابرين . وليثقوا بنا ، إننا لا نقصد إلا خيرهم ، ولا نفتر طرفة عن خدمتهم ، ولا نترك فرصة تمر حتى ننتهزها لبلوغ المراد . حقق الله أملنا ، ووفقنا جميعاً إلى الرشاد[1] » .

ومن أمثلة الخطابة الاجتماعية تلك الخطبة التى قالها توفيق دياب بعنوان : « الشباب المصرى خيوط الحاضر ونسيج المستقبل » والتى منها قوله :

« ... لا رجاء فى أمة إلا أن يكون لها إيمان ، ولا فى شباب أمة إلا أن يكونوا مؤمنين .

« وليس المهم كيف تؤمن ، وإنما المهم أن تؤمن . نعم ، ولكن تؤمن بماذا ؟ تؤمن بشيء أنت دونه وتريد أن تسمو إليه ؛ تؤمن بقوة تستعين بها على ضعفك ، تؤمن بباعث عظيم من بواعث الأمل وبواعث العمل ، تؤمن بمثل من الأمثلة العليا تريده لنفسك فرداً ولأمتك جماعة ، تؤمن بمثل عال من الشجاعة يصونك من التذلل والخور ، تؤمن بمثل عال من الكرامة يصونك عن كل مهين وخسيس .

« أما أنا فواحد من الذين يؤمنون بالقوة العظمى التى تجمع الصفات الحسنى فى اسم الله . وإيمانى به إيمان الضعيف بالقوى ، ولكن حين أستمد منه القوة أحس كأنى ارتفعت فوق المنامع والمتاعب ، وفوق الفقر والغنى ،

---

(١) اقرأ هذه الخطبة فى : آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع وترتيب إبراهيم الجزيرى ج ١ ص ٩١ — ٩٣ .

وفوق الإخفاق والنجاح ، بل فوق الموت والحياة ، لأنى ارتكنت إلى العمد الباقى .

« . . . ليس مؤمناً بالله من لا يؤمن بالوطن ، أليست مصر كبرى أنعمه عليكم ؟ أجرى فيها كوثره ، وأسبغ عليها رزقه ، وكساها من جماله ، وجعل لها السبق فى الأولين ليلحق بها المتخلفون ، وامتحنها فى الحاضرين بمحنة التخلف لتنهض فتلحق السابقين ؟ . . . إن من جحد نعمته ، وعق كنانته ، واتخذها سخرية ولعباً ، فهو بريء من الساخرين »[١] .

ومن أمثلة الخطابة الحفلية الخالصة — التى راعت الموقف فحسب — خطبة مكرم عبيد فى حفل تأبين سعد زغلول ، والتى يقول فيها :

« إذن فقد مات سعد : وهذه الحفلة الحافلة هى حفلة الزعيم فى موته . إى وربى وحفلته الأولى ! . وهذه الجموع الحاشدة قد جاءت لتسمعه خطيباً محدثاً . لا وربى ، بل حديثاً يُرى ! . وهذه العيون اللوامع قد ألهبها بريق ناظريه . لا وربى . بل حرقة الذكرى ! . وهذا السكون . وهذا الخشوع ، وهذا الجلال ، إن هى إلا مظاهر العزة والعظمة للعزيز العظيم فينا . لا وربى ، بل ضريبة الموت فرض على كل مصرى أن يؤديها مرة بعد أخرى ! . فقد مات من كان حياً فى كل قلب وأصبحت حياته شيئاً يُتلى ! . وقد سكن من كان ناطقاً فى كل لسان ، وأصبح الكلام فيه دمعاً يُزْجَى .

« لقد دارت دورة الشؤم فشاءت أن أرثى سعداً باكياً نائحاً ، وقد اعتاد لسانى ألا يذكره إلا شادياً صادحاً . فسامحونا إذا ألح بنا الألم فضاقت عنه مآقينا ، فقد حرمنا حتى سلوة البكاء عليه فى منيته ، وحتى نظرة الوداع إلى جثته ، وحتى خطوة التشييع فى رحلته[٢] ، وقد كان والله يحنو على أشخاصنا فى محنته ، ويبكى على أمراضنا فى رحمته ، ولا يبغى بنا بديلا فى غربته[٣] .

---

(١) اقرأ نص هذه الخطبة فى جريدة الجهاد عدد ١٠ فبراير سنة ١٩٣٤ .

(٢) يشير الخطيب إلى أنه كان خارج البلاد وقت موت سعد ودفنه .

(٣) يشير الخطيب إلى ما كان من زعامته لسعد حين نفى إلى سيشل سنة ١٩٢١ .

« إذن وقعت الواقعة التى طالما هادنا عليها القدر . وانتزع الموت فى لحظة من ضنت به الأجيال متعاقبة ، وتعبت فى صنعه وصوغه العظائم والعبر . فكان لها عوناً على الدهر ، وكان هو المدّخر . إذن فقد نفذ السهم وحم القدر . ذلك الذى كنا إلى الأمس ننادى به ، إذا انطلق السهم إليه ارتد وانكسر . وإذا التطم الموج بصخره عج وانحسر . وإذا امتدت إليه يد الحوادث ارتد القدر . عجبا هل تطاول القبر إلى مكان فوق هامات البشر ؟ . أم أن تلك العظمة الشامخة لما لم تجد علواً ترتفع إليه قد تواضعت فتدانت حتى ذلك المستقر ؟ . سبحانك ربى ، بل أردت فقدرت ، فمنك الوجود ، وإليك المفر »[1] .

ومن نماذج الخطب التى لُونت بلون المقول فيه ، فأخذت طابعاً موضوعياً خطبة طه حسين فى حفل تكريم العقاد الذى كان قد أقيم له سنة ١٩٣٤ بمناسبة نظمه « النشيد القومى »[2] . وهى الخطبة التى بايع فيها طه حسين العقاد بإمارة الشعر ، وفيها يقول :

« . . . نحن حين ندرس الشعر مضطرون إلى أن ندع ميولنا وأهواءنا وعواطفنا ، وإلى أن نحكم عقولنا وذوقنا وحده ، ونحن إذن من هذه الناحية بخلاء بالمدح ، بخلاء بالثناء ، لا نقدم المدح إلا بمقدار ، ولا نثنى إلا بشئ كثير من الاحتياط ؛ لأننا نزعم أننا أمناء على الفن ، وأن النقد يضطرنا إلى أن نتجنب الغلو والإسراف . ومع هذا فإنى أريد أن أكون منصفاً مسرفاً فى الإنصاف إن صح هذا التعبير ، وأريد أن لا أتحرج فى المدح أو الثناء ،

---

(١) اقرأ نص هذه الخطبة فى : عبرات الشرق على الزعيم سعد زغلول ، جمعه البحيرى ص ٢٧٨ .

(٢) كان هذا الاحتفال فى مسرح حديقة الأزبكية مساء الجمعة ١٩٣٤/٤/٢٧ ، وكان برئاسة رئيس الوفد . وكان طه حسين فى تلك الفترة يكتب فى صحف الوفد نتيجة للوفاق الذى كان بين الأحرار والوفد ، والتكتل لمقاومة صدقى . انظر : العقاد – دراسة وتحية – ص ٢٢٧ .

ولكنى على كل حال أعلن إليكم راضياً سعيداً أنى مضطر أن أثنى على العقاد الشاعر من غير تحفظ أو احتياط .

« لنا نحن النقاد مع العقاد مواقف ، يالها من مواقف ، نختصم فيها حول المعنى اختصاماً مرهقاً عنيفاً ، ونختصم معه فى اللفظ اختصاماً نضيق نحن به ويضيق به الناس ، ولكننا حين نختصم معه فى معنى أو لفظ ، أو حين نشتط عليه فى النقد ، لا نزيد على أن نعترف له أنه الشاعر الفذ ، ولولا أنه الشاعر الفذ لما خاصمناه .

« أما أنا أيها السادة فسعيد بهذه الفرصة التى أتيحت لى ، ومكنتنى من أن أعلن رأيى فى صراحة وأن أقول — وقد يكره هذا منى كثير من الناس — مكنتنى من أن أقول ، بالرغم من الذين سيخطوا والذين سيسخطون : إنى لاأومن فى هذا العصر الحديث بشاعر عربى كما أومن بالعقاد . أنا أعرف حق المعرفة وأقدر كما ينبغى نتيجة هذه المقالة التى أعلنها سعيداً مغتبطاً . أعلم هذا حق العلم ، وأعلنه مقتنعاً به محتملا تبعاته ، وقد تعودت احتمال التبعات الأدبية .

« تسألوننى لماذا أومن بالعقاد فى الشعر الحديث ، وأومن به وحده ؟ وجوابى يسير جداً . لماذا ؟. لأننى أجد عند العقاد مالا أجده عند غيره من الشعراء ، وإن شئتم فإننى لا أجد عند العقاد ما أجده عند غيره من الشعراء ؛ لأنى حين أسمع شعر العقاد ، أو حين أخلو إلى شعر العقاد ، فإنما أسمع نفسى أو أخلو إلى نفسى ، إنما أرى صورة قلبى وصورة قلب الجيل الذى نعيش فيه ، وحين أسمع لشعر العقاد ، إنما أسمع الحياة المصرية الحديثة ، وأتبين المستقبل الرائع للأدب العربى الحديث ، إنما أرى شيئاً لا أراه عند غيره من الشعراء . تستطيعون أن تنظروا فى أى ديوان من دواوين العقاد ، لا أطلب منكم أن تقرأوا شعر العقاد الآن ، إنما انظروا فى الفهرست وحده ، فسترون من هذه النظرة اليسيرة فى هذه الصفحات القليلة ، أن العقاد شىء آخر ، وأن شعر العقاد شىء آخر ،

وأنه أرسل ليتحدث إلى نفوسكم أحاديث لم يتحدث بها أحد من قبل .

« ثم لماذا أيضًا ؟ لماذا أكبر العقاد وأومن به وحده دون غيره من الشعراء فى هذا العصر ؟ لأن العقاد — أيها السادة — يصور لى هذا المثل الأعلى فى الشعر الذى أحببته وتمنيت وجاهدت فى أن يحبه الشباب ؛ هذا المثل الأعلى الذى يجمع بين جمال العربى القديم وبين أمل المصرى الحديث ، هذا المثل الذى ليس محافظًا مسرفًا فى المحافظة ، وليس مجددًا مسرفًا فى التجديد ، إنما هو مزاج مقتصد منهما ، هو حلقة اتصال ، هو صلة خصبة بين مجدنا القديم وما نطمع فيه من مجدنا الحديث .

« . . . كنا أيها السادة نشفق على الشعر العربى ، وكنا نخاف عليه أن يرتحل سلطانه عن مصر ، وكنا نتحدث حين مات الشاعران العظيمان شوقى وحافظ ، كنا نتحدث عن علَم الشعر العربى المصرى أين يكون ومن يرفعه للشعراء والأدباء يستظلون به ؟ كنا نسأل هذا السؤال ، وكنت أنا أسأل هذا السؤال ، لماذا ؟ لأنى كنت أرى شعر العقاد ، على علو مكانته وجلال خطره شعرًا خاصًا مقصورًا على المثقفين والمترفين فى الأدب ، وكنت أسأل : هل آن للشعر القديم المحافظ المسرف فى المحافظة أن يستقر وأن يحتفظ بمجده ، وهل آن للشعر الجديد الذى يصور مجد العرب وأمل المصريين أن ينشط ويقوى ؟ انتظرت فلم أجد للمقلدين حركة أو نشاطًا ، فإذا المدرسة القديمة قد ماتت بموت شوقى وحافظ ، وإذا المدرسة الجديدة قد أخذت تؤدى حقها ، وتنهض بواجبها ، فترضى المصريين والعرب جميعًا ، وإذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضًا ، وإذا الشعور المصرى والقلب المصرى والعواطف المصرية أصبحت لا ترضى أن تصوركما كان يصورها حافظ وشوقى ، إنما تريد وتأبى إلا أن تصور تصويرًا جديدًا ، هذا التصوير الذى حمل الملايين على إكبار العقاد كما قال أحد الخطباء . إذن لا بأس على الشعر العربى والأدب العربى ، وعلى مكانة مصر فى الشعر والأدب .

« ضعوا لواء الشعر فى يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه »[١] .

٣ ــ القصص واستقرار اللون الفنى :

فى هذه الفترة استقر القصص كجنس أدبى ، ولم يعد متردداً بين استلهام التراث وتأسى القصص الغربى[٢] ؛ فقد اتجه تماما إلى الطريق الذى سلكه القصاصون الغربيون ، وتأسى القوالب الفنية فى القصة القصيرة والرواية ، مستدبراً تلك المحاولات التى قصدت إلى استلهام التراث ، كما فعل المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ، ثم متجاوزاً مرحلة التمهيد التى كانت تمزج القصة ببعض العناصر الغريبة عن فنها الصحيح ، كما فعل المنفلوطى فى « العبرات » . وإلى ذلك كله ظهر جيل من كتاب القصص المتمكنين ، الذين تفرغوا فنياً لهذا الجنس الأدبى ، ولم يشاركوا ــ كأغلب الكتاب الكبار ــ فى المجالات الصحفية والسياسية ، ولم يكن همهم المقال أو الكتاب أو ما إلى ذلك . فهؤلاء الكتاب القصصيون الخلص ، هم الذين جعلوا لهذا الجنس الأدبى مكاناً مرموقاً بين الأجناس الأدبية الأخرى .

وليس من شك فى أن القصص مدين فى استقراره ــ بجانب جهود هؤلاء الرواد ــ لما كان فى الفترة السابقة من محاولات ولد معها هذا الجنس الأدبى على صورته الفنية فى الأدب الحديث ، حيث كان ميلاد الرواية على يد الدكتور محمد حسين هيكل[٣] ، كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد محمد تيمور[٤] .

---

(١) اقرأ نص الخطبة فى جريدة الجهاد عدد ٢٩/٤/١٩٣٤ .

(٢) اقرأ عن هذا التردد ما كتب فى المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفترة السابقة .

(٣) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد الرواية الفنية على يديه فى المبحث (د) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر فى الفترة السابقة .

(٤) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد القصة القصيرة على يديه فى المبحث (هـ) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر فى الفترة السابقة .

ثم إن القصص مدين فى استقراره — بجانب ذلك — لما كان من جهود المنفلوطى فى قصصه المعرب والمؤلف ، برغم كل ما أخذ عليه من عيوب . فقد جذب القراء إلى هذا الجنس الأدبى ، وحبب إليهم متابعته بفضل ما كان لهذا الكاتب المقتدر من أسلوب مشرق وعاطفة حارة وخيال مجنح[١] .

ولا يمكن أن ينسى فى هذا المقام فضل المترجمين والمعربين ، الذين نقلوا إلى العربية — فى هذ الفترة والفترة التى قبلها — نماذج مختلفة من القصص الغربى ، ومن هؤلاء الذين أسهموا فى هذا الميدان : يعقوب صروف ، الذى ترجم « قلب الأسد » عن « والترسكوت » ، ونجيب حداد ، الذى ترجم « الفرسان الثلاثة » عن « اسكندر دوماس » الأب ، وحافظ إبراهيم ، الذى ترجم « البؤساء » عن « فيكتور هوجو » ، وأحمد حسن الزيات ، الذى ترجم « رفائيل » عن « لامارتين » كما ترجم « آلام فرتر » عن « جوته » ، ومن هؤلاء الذين أسهموا فى ميدان الترجمة القصصية محمد السباعى الذى ترجم « قصة مدينتين » عن « تشارلز دكنز » ، كما ترجم عدداً كبيراً من القصص القصيرة لمشاهير كتاب الغرب[٢] . كما لاينسى فى هذا المقام فضل أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ فى حركة الترجمة القصصية ، مثل : أحمد حافظ عوض ، وعباس حافظ ، وعبد القادر حمزة ، وإبراهيم المازنى ، ومحمد عبد الله عنان .

فهذه العوامل مجتمعة ، بالإضافة إلى روح ثورة سنة ١٩١٩ وما سببته من غلبة التيار الفكرى الغربى ، ومن رغبة فى خلق أدب مصرى[٣] ، قد منحت

---

(١) اقرأ ما كتب عنه بالمبحث (ب) من مباحث المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفترة السابقة .

(٢) نشرت معظم هذه القصص مؤخراً فى مجموعة بعنوان « مائة قصة » وقد نشرها الأستاذ يوسف السباعى نجل المترجم .

(٣) اقرأ ما كتب عن ذلك فى التمهيد للحديث عن أدب هذه الفترة فى صدر هذا الفصل وخاصة المقال رقم ٤ وهو تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى » .

القـصص استقراراً ، ووهبته قوة ، حتى احتل — منذ هذه الفترة — منزلة فى الأدب الحديث ، بعد أن كان بعض الكتاب فى الفترة السابقة يستحى أن يضع اسمه على عمل قصصى ، كما حدث للدكتور محمد حسين هيكل حين نشر « زينب » لأول مرة[١] .

وكان من مظاهر هذا الاستقرار ، نمو القصة القصيرة ونضجها وتحدد ملامحها ؛ حتى صارت كائنا قويًّا يوشك أن يدافع بقية الكائنات الأدبية الأخرى ، وكان ذلك بفضل جيل من الرواد الذين اهتموا بالقصة القصيرة ، وأوشكوا أن يوقفوا نتاجهم عليها ، من أمثال عيسى عبيد وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين[٢] . كما أسهم فى هذا الفضل بعض الكتاب المرموقين ممن كان لهم نشاط كبير فى ميادين عديدة من ميادين الأدب ، مثل إبراهيم المازنى وتوفيق الحكيم[٣] . كما أسهم فى هذا الفضل بعض شباب الأدب فى ذلك الحين ، ممن سيكون لهم شأن كبير فى الفن القصصى بعد ذلك ، مثل نجيب محفوظ[٤] .

كذلك كان من مظاهر هذا الاستقرار للفن القصصى — فى هذه الفترة — نمو الرواية الفنية أيضا ؛ حيث كثرت الأعمال الروائية الجيدة ، وتعددت

---

(١) كان ذلك سنة ١٩١٢ ، وقد كتب المؤلف على الرواية : (زينب : مناظر وأخلاق ريفية — بقلم فلاح مصرى) .

(٢) أخرج عيسى عبيد فى هذه الفترة مجموعة « إحسان هانم » سنة ١٩٢١ وأخرج شحاته عبيد مجموعة « درس مؤلم » سنة ١٩٢٢ ، وأخرج محمود تيمور تسع مجموعات قصصية تبدأ « بالشيخ جمعه » وتنتهى « بفرعون الصغير » ، وأخرج محمود طاهر لاشين مجموعتين هما « سخرية الناى » سنة ١٩٢٦ و« يحكى أن » سنة ١٩٢٩ .

(٣) أخرج المازنى فى هذه الفترة ثلاث مجموعات هى : « صندوق الدنيا » سنة ١٩٢٩ و« خيوط العنكبوت » سنة ١٩٣٥ ، ثم « فى الطريق » سنة ١٩٣٧ . أما الحكيم فأخرج مجموعة « عهد الشيطان » سنة ١٩٣٨ .

(٤) أخرج نجيب فى هذه الفترة مجموعة « همس الجنون » سنة ١٩٣٨ .

ألوانها ، وتمايزت اتجاهاتها ؛ فكان منها اللون التحليلى النفسى ، واللون التجريبى الشخصى ، واللون الاجتماعى الإصلاحى ، واللون الذهنى الفكرى ، واللون التاريخى القومى (١) .

كما كان من مظاهر استقرار الفن القصصى وقوته أيضاً، مشاركة كبار الكتاب فى كتابة بعض الروايات ، حيث ظهرت كتابات روائية للدكتور طه حسين وللأستاذ العقاد وللأستاذ المازنى . كل هذا بالإضافة إلى جهود جيل الكتاب القصصيين الخلص ؛ من أمثال عيسى عبيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، ثم نجيب محفوظ (٢) .

وعلاوة على هذا كله ظهرت بعض الفنون الأدبية ذات الملامح القصصية ، كفن الترجمة الذاتية ، الذى مثلته « الأيام » لطه حسين ، وكفن «اليوميات» الذى مثلته « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

وتفصيل القول عن كل هذه الفنون القصصية المختلفة ، وعن كل عمل من الأعمال المتصلة بها ؛ فى الكتاب الذى خُصص لدراسة « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » وهو الكتاب الثانى المكمل لهذا الكتاب الأول .

---

(١) الروايات التحليلية فى هذه الفترة هى : « ثريا » لعيسى عبيد سنة ١٩٢٢ ، و« رجب أفندى » لمحمود تيمور سنة ١٩٢٨ ، و« الأطلال » للمؤلف نفسه سنة ١٩٣٤ ، و « أديب » لطه حسين سنة ١٩٣٥ . وروايات التجربة الشخصية فى هذه الفترة هى : « إبراهيم الكاتب » للمازنى سنة ١٩٣١ ، و « سارة » للعقاد سنة ١٩٣٨ ،و« عصفور من الشرق » للحكيم سنة ١٩٣٨ و « نداء المجهول » لتيمور سنة ١٩٣٩ . . . وروايات الطبقة الاجتماعية تمثلها : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين سنة ١٩٣٤ ، و« دعاء الكروان » لطه حسين سنه ١٩٣٤ ... واللون الذهنى تمثله « عودة الروح » للحكيم سنة ١٩٣٣ . أما اللون التاريخى فتمثله : « أينة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد سنة ١٩٢٦ ، و « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ سنة ١٩٣٩ .

(٢) اقرأ تراجم لهؤلاء ودراسة لأعمالهم القصصية فى : « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » للمؤلف .

٤ ـ المسرحية وتأصيل الأدب المسرحى :

كان النشاط المسرحى قد تضاعف فى أواخر الفترة السابقة ، وبخاصة بعد عودة جورج أبيض إلى مصر وتأليفه لفرقته، التى كانت فرقة طليعية فى ذلك الوقت .ثم ازدهر هذا النشاط المسرحى فى أوائل سنوات هذه الفترة التى أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ حيث تعددت الفرق المسرحية التى لمع فيها كبار الممثلين والمخرجين ، الذين يعتبرون جيل الأساتذة لفن التمثيل فى مصر . فقد كانت هناك منذ أواخر الفترة السابقة وأوائل هذه الفترة . فرقة منيرة المهدية . وفرقة عبد الرحمن رشدى ، وفرقة أبناء عكاشة ، وجمعية رقى الآداب والتمثيل ، وجمعية أنصار التمثيل، وفرقة عزيز عيد، وفرقة الريحانى، وفرقة على الكسار [١].

غير أنه منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلى ، وأصبح الجانب الجاد فى المحل الثانى ، ووصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد فى أوائل الفترة التى يُساق عنها الحديث [٢]، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد وتبذل فى سبيله كثيراً من الجهود . وقد كانت فرقة رمسيس المسرحية التى كونها يوسف وهبى سنة ١٩٢٣ [٣] ، هى الفرقة التى اضطلعت بهذه المهمة [٤] . وقد آزرتها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدى . غير أن جهود فرقة رمسيس ما لبثت أن ضعفت فى أوائل الثلاثينيات أمام معوقات كثيرة كان المال فى مقدمتها . ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما وإنتاج أوائل الأفلام المصرية ، التى بدأت تجذب المشاهدين

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٤١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) انظر : صحيفة الأهرام العدد الصادر فى ١٩٥٣/٣/٧ .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٩ .

وتحولهم من المسارح إلى دور الخيالة [١] .

وهنا مست الحاجة إلى رعاية الدولة للمسرح ، فألفت الفرقة القومية سنة ١٩٣٥، وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين . وعهد برياستها إلى الشاعر الكبير خليل مطران .

وهكذا استمر النشاط المسرحى حياً نامياً أغلب سنوات هذه الفترة بفضل تلك الفرق الأهلية العديدة، التى كان من أهمها فرقة رمسيس ، ثم بفضل تلك الفرقة الحكومية التى كانت تحمل اسم الفرقة القومية .

ومن خلال أضواء تلك الفرق العديدة لمع عزيز عيد ، ويوسف وهبى ، ونجيب الريحانى ، وزكى طليمات ، وحسين رياض . وفؤاد شفيق ، وأحمد علام ، وسليمان نجيب ، كما تألقت أسماء : روز اليوسف . وفاطمة رشدى ، وأمينة رزق ، وزينب صدقى .

وقد كان من مظاهر النشاط المسرحى فى هذه الفترة افتتاح أول معهد للتمثيل ، ذلك المعهد الذى أشرف على إنشائه زكى طليمات . والذى ما لبث أن أغلق فى عهد صدقى وعلى يد وزير المعارف فى عهد حلمى عيسى ، بحجة المحافظة على التقاليد . ولكن هذا المعهد برغم إغلاقه فى ذاك العهد، قد أسهم هو الآخر فى النشاط المسرحى وخرج طائفة من أعلام التمثيل رجالا ونساء ، مثل : حسين صدقى وأحمد بدرخان ، وروحية خالد وزوزو حمدى الحكيم [٢] .

كذلك كان من مظاهر النشاط المسرحى فى هذه الفترة ظهور أول مجلة للمسرح ، وهى تلك المجلة التى كان يصدرها محمد عبد المجيد حلمى ،

---

(١) ظهر أول فيلم مصرى سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليلى ، وكان فيلماً صامتاً . وظهر أول فيلم مصرى ناطق سنة ١٩٣٥ وهو فيلم أولاد الذوات . انظر : صحيفة الأخبار ، العدد الصادر فى ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ١١١ وما بعدها .

والتى كان يكتب فيها التابعى أول كتاباته فى النقد الفنى [١] .

وكما سبب هذا النشاط المسرحى تألق عدد من كبار الممثلين والممثلات، سبب كذلك التماع عدد من الكتاب، الذين أمدوا المسرح بكثير من المسرحيات، ما بين مؤلفة ومقتبسة ومترجمة . ومن هؤلاء : محمد لطفى جمعة ، وعباس علام ، وبديع خيرى ، وأنطون يزبك ، وإسماعيل وهبى ، ووداد عرفى ، ثم يوسف وهبى ونجيب الريحانى ؛ فقد أصبح الأول يؤلف لنفسه بعد أن كان يؤلف له أنطون يزبك ، كما صار الثانى يشارك بديع خيرى فى التأليف حيناً والاقتباس من المسرحيات الفرنسية حيناً آخر .

وربما يضاف إلى هذه المظاهر الدالة على نشاط الحركة المسرحية ونموها فى فترة ما بين الحربين ، ما كان من جذب العمل المسرحى لعدد من الشباب المثقف من أبناء الأسر المحافظة . فقد اقتحم كثير من هؤلاء ميدان التمثيل بجرأة ، فأسهموا فى تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء ، التى كانت تلقى ظلماً عليه ، ونسجوا بدلا من تلك الظلال حللا من التقدير والإجلال ، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين . وفى هذا المقام يذكر محمد تيمور ، الذى اشتغل بالمسرح تمثيلا وتأليفاً ، وهو ابن العالم والأديب الكبير أحمد باشا تيمور . كما يذكر عبد الرحمن رشدى [٢] ، وهو المحامى اللامع الذى آثر خشبة المسرح على منصة الدفاع ، كما يذكر محمد عبد الرحمن [٣] ، وهو أستاذ الجغرافيا المتخصص فى إنجلترا ، والذى كان أول رئيس لجمعية أنصار التمثيل ، والذى قام بدور البطولة فى بعض المسرحيات [٤] . ثم يذكر يوسف وهبى ، ابن أحد البشوات المرموقين ، والذى آثر دراسة التمثيل فى إيطاليا على دراسة أى شىء آخر ، ثم كرس

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٤ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٣) هو شقيق الرائد القصصى محمود طاهر لاشين .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٦١ وما بعدها .

حياته لهذا الفن رغم مقاومة والده الباشا لهذا الاتجاه [١] .

وطبيعى أن يكون لهذا النشاط المسرحى النامى أثر واضح على أدب المسرح ؛ فبالإضافة إلى المسرحيات الكثيرة التى كان يقوم عليها عمل تلك الفرق العديدة — والتى لا يصل كثير منها إلى مستوى الأدب — ظهرت نصوص مسرحية أدبية منوعة غنية، نمت الأدب المسرحى — الذى ولد غضاً فى الفترة السابقة [٢] — وجعلته نوعاً أصيلا من أنواع الأدب المصرى الحديث .

وهذه النصوص المسرحية الأدبية ، التى نمت أدب المسرح وأصّلته ، قد تجلت فى نتاج علمين من أعلام الأدب المصرى: هما أحمد شوقى ، وتوفيق الحكيم . فعلى جهود شوقى تم تأصيل المسرحية الشعرية ، حيث أخرج فى هذه الفترة خمس مسرحيات شعرية هى : « مصرع كليوباترة » و«قمبيز»، و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « الست هدى » ، بالإضافة إلى إعادَة كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » التى كتبها فى الفترة السابقة [٣] .

وعلى جهود الحكيم تم تأصيل المسرحية النثرية ، حيث أخرج فى هذه الفترة مسرحيتين ذهنيتين هما : « أهل الكهف » و « شهر زاد »، بالإضافة إلى مسرحيته السياسية « براسكا أو مشكلة الحكم » . هذا إلى جانب عدد

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ .

(٢) انظر : الفصل الذى ختم به الحديث عن الأدب فى الفصل السابق ، وعنوان الفصل : « المسرحية وأولية الأدب المسرحى » .

(٣) تواريخ ظهور المسرحيات هى : « مصرع كليوباترة » سنة ١٩٢٧ ، « قمبيز » سنة ١٩٣١ ، و « مجنون ليلى » سنة ١٩٣١، « عنترة » سنة ١٩٣٢ . أما « الست هدى » فلم تنشر فى حياة المؤلف .

من المسرحيات الاجتماعية والنفسية التى ضمها كتابه « مسرحيـــات توفيق الحكيم »[١] .

وكلٌّ من مسرحيات شوقى والحكيم جعلت الأدب المسرحى يأخذ مكاناً مرموقاً بين الفنون الأدبية فى الأدب المصرى ، إذ أصبحت هذه المسرحيات نصوصاً حية من هذا الأدب ، وأنماطاً ينسج على منوالها الأدباء .

وقد فُصِّل القول عن هذا الأدب المسرحى وعن كل هذه الأعمال الشعرية والنثرية التى تمثله ؛ فى الـــكتاب الثانى ، الذى جُعل لدراسة : « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » ، والذى هو توأم هذا الـــكتاب الأول .

أسأله أن ينفع بهما وأن يثيب عليهما . وله الحمد فى الأولى والآخرة .

---

(١) ظهرت « أهل الكهف » سنة ١٩٣٢ ، وظهرت « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ ، وظهرت « براسكا » سنة ١٩٣٩ ، وظهرت مجموعة مسرحيات توفيق الحكيم » سنة ١٩٣٧ ، فى مجلدين .

مراجع الكتاب

مرتبة عناوينها حسب الحروف الهجائية

أولا — المراجع العربية

الكتب :

(أ)

١ — الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٤ — ١٩٥٦) .

٢ — آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع إبراهيم الجزيرى جـ ١ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٣ — الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٦١).

٤ — أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

٥ — أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة جـ ٢ — جـ ٦)القاهرة سنة ١٩٥٠ — ١٩٥٤) .

٦ — الأدب الأندلسى للدكتور أحمد هيكل ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

٧ — الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

٨ — أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح (القاهرة سنة ١٩٥٦).

٩ — الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٥١) .

١٠ — أرواح شاردة لعلى محمود طه المهندس ط ٤ .

١١ — الأزهر وتاريخه وتطوره (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

١٢ — الإسلام فى شعر شوقى للدكتور أحمد الحوفى (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

١٣ — أسواق الذهب لأحمد شوقى ط . دار الهلال (القاهرة سنة ١٩٣٢) .

١٤ — الأعلام لخير الدين الزركلى عشرة أجزاء (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٥ — أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

١٦ ــ أفيون الشعوب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
١٧ ــ إنشاء العطار للشيخ حسن العطار (القاهرة سنة ١٩٠٤هـ) .

(ب)

١٨ ــ بدائع الزهور لابن إياس (استانبول سنة ١٩٣٢) .
١٩ ــ برناردشو لأحمد خاكى (الإسكندرية سنة ١٩٦٧) .

(ت)

٢٠ ــ تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر للويس شيخو ج ١ ، ج ٢ (بيروت سنة ١٩٠٨ ــ ١٩١٠) .
٢١ ــ تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ بتحقيق شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٥٧) .
٢٢ ــ تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (بحث مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية) .
٢٣ ــ تاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .
٢٤ ــ تاريخ التعليم فى مصر ــ عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٤٥) .
٢٥ ــ تاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعى مجلدان (القاهرة سنة ١٩٢٩ ــ ١٩٣٠) .
٢٦ ــ تاريخ الشيخ محمد عبده لمحمد رشيد رضا ٤ أجزاء (القاهرة سنة١٩٣١) .
٢٧ ــ تاريخ مصر الاقتصادى والمالى للدكتور أمين مصطفى عفيفى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
٢٨ ــ تاريخ مصر من الفتح العثمانى لسليم حسن ط ٦ (القاهرة سنة ١٩٢٤).

٢٩ – تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر لجورجى زيدان جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩١٠) .

٣٠ – تخليص الإبريز فى تلخيص باريز لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

٣١ – تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

٣٢ – تطور الشعر العربى الحديث فى مصر للدكتور ماهر حسن فهمى (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

٣٣ – تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

٣٤ – تقويم جامعة القاهرة (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

٣٥ – تقويم دار العلوم لمحمد عبد الجواد (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

(ث)

٣٦ – ثورة الأدب للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٣٧ – ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٦) .

٣٨ – الثورة العرابية لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

(ج)

٣٩ – جماعة أبوللو لعبد العزيز الدسوقى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

(ح)

٤٠ – حافظ إبراهيم للدكتور عبد الحميد سند الجندى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

٤١ – حافظ وشوقى للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٤٢ – الحجاج بن يوسف لجورجى زيدان (القاهرة سنة ١٩٠٢) .

٤٣ – حديث الأربعاء للدكتور طه حسين جـ ١ ، جـ ٢ ، جـ ٣ (القاهرة سنة ١٩٢٦ – ١٩٤٥) .

٤٤ ــ حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى (القاهرة ــ مطبعة مصر) .

٤٥ ــ حصاد الهشيم لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣٢) .

٤٦ ــ حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق ــ تمهيد جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٤٧ ــ حياة الرافعى لمحمد سعيد العريان (القاهرة سنة ١٩٣٩) .

(خ)

٤٨ ــ الخطابة السياسية لعبد الصبور مرزوق (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم) .

٤٩ ــ الخطط التوفيقية لعلى مبارك (القاهرة سنة ١٣٠٥ ــ ١٣٠٦هـ) .

٥٠ ــ خلاصة اليومية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩١٢) .

(د)

٥١ ــ دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

٥٢ ــ الديوان لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة ١٩٢٠ ــ ١٩٢١) .

٥٣ ــ ديوان أطياف الربيع لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٥٤ ــ ديوان أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٥) .

٥٥ ــ ديوان الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

٥٦ ــ ديوان أنداء الفجر لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩١٠) .

٥٧ ــ ديوان البارودى طبعة دار الكتب جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٠ ــ ١٩٤٢) .

٥٨ ــ ديوان بعد الأعاصير لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٠) .

٥٩ ــ ديوان حافظ لحافظ إبراهيم جـ ١ ، جـ ٢ (القاهره سنة ١٩٣٩) .

٦٠ ــ ديوان الخليل لخليل مطران (القاهرة سنة ١٩٠٨) .

٦١ ــ ديوان زينب للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٤) .

٦٢ – ديوان الساعاتى لمحمود صفوت الساعاتى (القاهرة سنة ١٩١١) .

٦٣ – ديوان السيد محمد شهاب الدين (القاهرة سنة ١٢٧٧هـ) .

٦٤ – ديوان شرق وغرب لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٧) .

٦٥ – ديوان الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٦٦ – ديوان الشوق العائد لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

٦٧ – ديوان الشوقيات لأحمد شوقى جـ ١ ، جـ ٢ ، جـ٣ ، جـ ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٨ ، ١٩٥٠ ، ١٩٥١) .

٦٨ – ديوان الشيخ على أبى النصر (القاهرة ١٣٠٠ هـ) .

٦٩ – ديوان صالح جودت (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

٧٠ – ديوان صالح مجدى (القاهرة سنة ١٣١١ هـ) .

٧١ – ديوان عابر سبيل لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٧٢ – ديوان عائشة التيمورية (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

٧٣ – ديوان عبد الرحمن شكرى (الإسكندرية سنة ١٩٦٠) .

٧٤ – ديوان عبد المطلب لمحمد عبد المطلب (القاهرة بدون تاريخ) .

٧٥ – ديوان العقاد لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٨).

٧٦ – ديون عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى (الإسكندرية سنة١٩٤٢).

٧٧ – ديوان الكاشف لأحمد الكاشف جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩١٣ – ١٩١٤) .

٧٨ – ديوان ليالى الملاح التائه (القاهرة سنة ١٩٤٣) .

٧٩ – ديوان المازنى لإبراهيم عبد القادر المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون (القاهرة سنة ١٩٦١) .

٨٠ – ديوان مجد الإسلام لأحمد محرم (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

٨١ – ديوان محرم لأحمد محرم جـ ١ (القاهرة سنة١٩٠٨)، جـ ٢ (دمنهور سنة ١٩٢٠) .

٨٢ ــ ديوان مختارات وحى العام للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٨) .
٨٣ ــ ديوان الملاح التائه لعلى محمود طه المهندس ط ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٣) .
٨٤ ــ ديوان ناجى ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦١) .
٨٥ ــ ديوان نسيم لأحمد نسيم القاهرة سنة ١٣٢٦ هـ) .
٨٦ ــ ديوان هدية الكروان لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
٨٧ ــ ديوان هكذا أغنى لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٨) .
٨٨ ــ ديوان وحى الأربعين لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
٨٩ ــ ديوان وطنيتى لعلى الغاياتى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٤٧) .
٩٠ ــ ديوان الينبوع للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

(ر)

٩١ ــ رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٥ ــ ١٩٥٦) .
٩٢ ــ رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
٩٣ ــ الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس (بيروت سنة ١٩٤٩) .
٩٤ ــ الروائع لشعراء الجيل جمع محمد فهمى (القاهرة سنة ١٩٤٥) .
٩٥ ــ الرمانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
٩٦ ــ الرومانتيكية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى بلاطة (بيروت سنة ١٩٦٠) .

(ز)

٩٧ ــ زعماء الإصلاح لأحمد أمين (القاهرة سنة ١٩٤٨) .
٩٨ ــ زينب للدكتور محمد حسين هيكل ط الشركة العربية (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

(س)

٩٩ ــ ساعات بين الكتب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٩) .

١٠٠ ــ سعد زغلول ــ سيرة وتحية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٦).

(ش)

١٠١ ــ شرح ديوان الحماسة للمرزوقى (القاهرة سنة ١٩٥١) .

١٠٢ ــ شعراء الرابطة العلمية لنادرة السراج (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

١٠٣ ــ الشعر العربى فى المهجر لمحمد عبد الغنى حسن (القاهرة سنة ١٩٥٥).

١٠٤ ــ شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٧) .

١٠٥ ــ الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقات ١ ، ٢ ، ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨) .

١٠٦ ــ شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

(ص)

١٠٧ ــ الصحافة والأدب فى مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٠٨ ــ صهاريج اللؤلؤ لمحمد توفيق البكرى (الطبعة الثانية بدون تاريخ) .

(ع)

١٠٩ ــ عبده بك لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

١١٠ ــ العبرات لمصطفى لطفى المنفلوطى (القاهرة سنة ١٩٣٥) .

١١١ ــ عبرات الشرق على الزعيم سعد، جمع البحيرى (القاهرة سنة ١٩٢٧).

١١٢ ــ عجائب الآثار لعبد الرحمن الجبرتى (القاهرة سنة ١٣٢٢ هـ) .

١١٣ ــ عصر إسماعيل لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٣٢) .

١١٤ ــ العقاد ــ دراسة وتحية (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

١١٥ ــ علم الدين لعلى مبارك جـ ١ ، جـ ٢ ، جـ ٣ (القاهرة سنة ١٨٨٣).

١١٦ ــ على محمود طه للسيد تقى الدين السيد (القاهرة من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) . .

(غ)

١١٧ ــ الغربال لميخائيل نعيمة (القاهرة سنة ١٩٢٣) .

(ف)

١١٨ ــ فجر القصة ليحيى حقى (القاهرة ــ المكتبة الثقافية رقم ٦) .

١١٩ ــ فن الخطابة للدكتور أحمد الحوفى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٢٠ ــ الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٢١ ــ فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى جـ ١ ، جـ ٢ (القاهرة سنة ١٩٦١) .

١٢٢ ــ فى الأدب المصرى المعاصر للدكتور عبد القادر القط (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٢٣ ــ فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٤٩) :

١٢٤ ــ فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ، جـ ٢ ، جـ ٣ ، (القاهرة سنة ١٩٤٧ ــ ١٩٥١)

١٢٥ ــ فى أوقات الفراغ للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

١٢٦ ــ فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٢٧ ــ فى منزل الوحى للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

(ق)

١٢٨ ــ قبض الريح لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

١٢٩ ــ القصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور يوسف نجم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

١٣٠ ــ القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر (القاهرة سنة ١٩٦٦) .

(م)

١٣١ ــ ما تراه العيون لمحمد تيمور ــ ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

١٣٢ ــ محاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٣٣ ــ محمد عبده للدكتور عثمان أمين (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

١٣٤ ــ المدخل فى النقد الأدبى للدكتور محمد غنيمى هلال (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

١٣٥ ــ محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت (من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) .

١٣٦ ــ مذكرات عرابى لأحمد عرابى (القاهرة ــ الهلال سنة ١٩٥٣) .

١٣٧ ــ مذكراتى فى نصف قرن لأحمد شفيق (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

١٣٨ ــ المرشد الأمين فى تعليم البنات والبنين لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ) .

١٣٩ ــ المسرحية لعمر الدسوقى (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٤٠ ــ المسرحية للدكتور يوسف نجم (بيروت سنة ١٩٥٦) .

١٤١ ــ المسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت (القاهرة ١٩٤٧) .

١٤٢ ــ المسرح النثرى للدكتور محمد مندور ــ الحلقة الأولى (القاهرة من مطبوعات معهد الدراسات العربية) .

١٤٣ ــ مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٤٤ ــ مصر والسودان فى أوائل عهد الاحتلال البريطانى لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٤٢) .

١٤٥ ــ مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
١٤٦ ــ مطالعات فى الكتب والحياة لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٤) .
١٤٧ ــ مع العقاد للدكتور شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
١٤٨ ــ المنفلوطى ــ حياته وأدبه لمحمد أبى الأنوار (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم) .
١٤٩ ــ مناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٢٨٦ هـ) .
١٥٠ ــ من حديث الشعر والنثر للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٦) .
١٥١ ــ مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك لرفاعة الطهطاوى(بيروت سنة ١٨٨٥).
١٥٢ ــ موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٤٩) .
١٥٣ ــ الميثاق الوطنى للرئيس جمال عبد الناصر (القاهرة ١٩٦٢) .

(ن)

١٥٤ ــ نشأة النثر الحديث لعمر الدسوقى ج ١ (القاهرة سنة ١٩٦١) .
١٥٥ ــ نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر لعز الدين الأمين (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
١٥٦ ــ النثر العربى المعاصر فى مائة عام لأنور الجندى(القاهرة سنة ١٩٦١) .
١٥٧ ــ النظرات ط ١٦ (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(و)

١٥٨ ــ وطنية شوقى للدكتور أحمد الحوفى (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
١٥٩ ــ وميض الروح لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٢) .

الدوريات :

١ ـــ صحيفة الأخبار سنة ١٩٦٧ .
٢ ـــ مجلة الأدب سنة ١٩٦٣ .
٣ ـــ مجلة أدبي سنة ١٩٣٦ .
٤ ـــ مجلة البعثة الكويتية ١٩٥٤ .
٥ ـــ مجلة أبولو سنة ١٩٣٢ ، ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ .
٦ ـــ صحيفة البلاغ الأسبوعى سنة ١٩٢٦ .
٧ ـــ صحيفة الجريدة سنة ١٩٠٧ .
٨ ـــ صحيفة الجهاد سنة ١٩٣٤ .
٩ ـــ صحيفة الدستور سنة ١٩٠٧ ، ١٩٠٨ .
١٠ ـــ مجلة الرسالة ١٩٣٥ ، ١٩٤٦ ، ١٩٦٥ .
١١ ـــ صحيفة السياسة الأسبوعية ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٢ .
١٢ ـــ صحيفة عكاظ سنة ١٩١٣ ، ١٩١٤ .
١٣ ـــ مجلة العصور سنة ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ .
١٤ ـــ مضابط مجلس النواب من سنة ١٩٢٤ ـــ ١٩٣٩ .
١٥ ـــ مجلة المنار سنة ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ .
١٦ ـــ مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ١٩٣٢ ، ١٩٦٦ .

obeikandl.com

ثانياً ـ المراجع الأجنبية

1. Ahmed Shawki, Prince de Poètes. A. El-Gomayel (Le Caire 1949).
2. Allenby in Egypt : Viscount Wavell. (London 1943).
3. An Introduction to the English novel : A. Kettle (London 1953).
4. A Premier of Literary Criticism:G.E. Hollingworth (Univ. Tulorial Press 1948).
5. Aspects of the Novel : E.M. Forster (London 1947).
6. The Cambridge History of English Literature (Vol. 12).
7. The Encyclopeadia Britannica (Vol. 20).
8. Hafiz and Shawqui : A.J. Arberry : J.R.A.S. (January 1937 Part 1).
9. Lectures on English Poets : Wiliam Hazlitt (London 1951).
10. Modern Egypt : The Earl of Cromer. Vol. 2. (London 1908).
11. The Name and Nature of Poetry : A.E. Housman (Univ. Press, Cambridge, 1945).
12. The Poetic Image : C. Day Lewys (London 1947).
13. Poetry and Contemplation : G.R. Hamilton.
14. Poetry Direct and Ablique : E.M.W. Tillyard.
15. Point of View : T.S. Eliot (London, 5 imp.)
16. Reading the Short Story: H. Shaw and D. Bement. (New York 1941).
17. The Rise of the novel : I. Watt (California 1957).
18. Romanticism : Lascelles abercrombie (London 1927).
19. Short Story Writing : S.A. Moseley (London 1948).
20. The Situation in Egypt : The Earl of Cromer (London 1908).
21. The Structure of the Novel : E. Muir (London 1954).
22. Studies on the Civilization of Islam : A.R. Gibb (London 1962).
23. Style : Walter Raleigh (London 1962).
24. What is Classic : T.S. Eliot (1944).