# عن الهمشرى وشعرنا العربي

بقلم الدكتور محمد مندور

كان الشعر العربى القديم فى الجاهلية والعصر العباسى يستمد مادته من الحياة مباشرة، ولذلك نعتقد أنه خير ما خلف العرب من شعر، ولكن التقليد لم يلبث أن طغى على الشعر فى العصر العباسى وأصبح الشعراء يستقون مادتهم لا من الحياة كما كان القدماء يفعلون بل يستمدونها من ذاكرتهم ومحفوظاتهم، حتى تحجرت فنون الشعر ومعانيه، وأصبح لكل فن شعرى معانيه التقليدية المتحجرة. وسجلت كتب الأدب تلك المعانى فنراها تذكر أن فن المدح مثلا يكون بكذا وكذا مثل الشجاعة والكرم وشرف النسب، والغزل يكون بكذا وكذا من مثل ضمور الخصر عبالة الساقين وثقل الأرداف وما إليها، والشعراء إنما كانوا يتفاوتون بالمهارة فى التعبير عن كل من هذه المعاني. هذا الشاعر يبز الآخرين بالتعبير عن الكرم لأنه قال إن الممدوح يتهلل عند لقاء السائل وكأنه سينال منه شيئا مع أنه هو الذى سيعطيه، أو لأنه وصل بالكرم إلى حد الجود بالنفس إذا ضن البخيل بها، وأمثال ذلك كثير، حتى رأينا أكبر ناقد عند العرب وهو الآمدى يكتب كتاباً فى الموازنة بين الطائيين، أى بين البحترى وأبى تمام ويقيم هذه الموازنة على أساس المفاضلة بين تعبير الشاعرين عن المعانى الخاصة لكل فن من فنون الشعر أو بكاء الديار والنسبى والوصف والمدح وما إليها.

تلك كانت الحالة الغالبة على الشعر العربى منذ العصر العباسي، فنحن قلما نستطيع أن نستخلص من شعر شاعر شخصيته ووجدانه الخاص، ذلك لأنهم يتناولون فى شعرهم المعانى التقليدية التى وصفها النقاد القدماء أنفسهم بأنها كانت كالأعراض الملقاة فى الطرقات وأنها لا تتميز عند شاعر عن آخر إلا بالثوب الذى يسبغه عليها، فلا علاقة بين الشعر وقائله ولا أصداء لحياته فى شعره، باستثناء نفر قليل من أولئك الشعراء شذوا عما كان يسمى عمود الشعر وطغت شخصياتهم حتى برزت من خلال شعرهم، وهؤلاء هم الذين لفتوا بنوع خاص أنظار الجيل السابق من نقادنا المثقفين ثقافة غربية فرأيناهم يؤثرونهم بالدراسة والنقد. ومن هؤلاء الشعراء ابن الرومى الذى تناوله الأستاذان العقاد والمازنى بدراسات مفصلة على ضوء النقد

الحديث، ثم أبو العلاء المعرى والمتنبى اللذان درسهما وكتب عنهما الكتب الدكتور طه حسين، فضلاً عن مقالات زملائه عنهما. و لواقع أن ابن الرومى والمتنبى وأبا العلاء من أبرز الشعراء القدماء الذين تظهر شخصياتهم فى شعرهم ويبرز وجدانهم الخاص.ولكل منهم فلسفة واضحة فى الحيا أو على الأقل وجهة نظر متميزة إلى الحياة والأحياء، بل إننا لنلاحظ بعض ما لاحظه بعض القدماء مثل الثعالبى فى يتيمة الدهر من أن شخصية المتنبى العاتية وكبرياءه المترفعة وتساميه بقدره قد طغى على فن شعرى تقليدى كفن المدح، فوجهه وجهة جديدة، فالمدح عند المتنبى لا يجرى على النسق التقليدى من ترديد فضائل بعينها، بل ولا يقتصر على مناقب الممدوح، بل يستحيل إلى غزل أو ما يشبه الغزل بالممدوح. ولعلنا نلاحظ هذه الظاهرة أوضح ما تكون فى سيفياته بنوع خاص أى فى القصائد التى قالها فى سيف الدولة الأمير العربى الشهم، الذى كان يحمى ثغور العرب من غارات الروم. بل ويحتفظ المتنبى بلغة الغزل حتى عندما يعاتب سيف الدولة على أثر الجفوة التى اضطرت المتنبى إلى أن يغادر حلب (مولع القلب باكيه) فيقول:

مالى أكتم حباً قد برى جسدي ... وتدعى حب سيف الدولة الأمم
إن كان يجمعنا حب لغرته ... فليت أنا بقدر الحب نقتسم
يا أعدل الناس إلا فى معاملتي ... فيك الخصام وأنت الخصم والحكم
يا من يعز علينا أن نفارقهم ... وجداننا كل شيء بعدكم عدم

وعندما ظهرت الطباعة الحديثة ودخلت مصر والبلاد العربية فى أعقاب الحملة الفرنسية وأخذنا نطبع كتب الأدب القديمة ودواوين الشعراء القدماء فى مطبعة بولاق فى القرن الماضي واستطاعت تلك الكتب والدواوين أن تغذى موهبة شعرية فذة كموهبة محمود سامى البارودى الذى ترك لنا مختارات من الشعر العربى القديم تدل على سعة اطلاع وصدق شاعرية. وبفضل حركة النشر هذه استطاع محمود البارودى أن يخلص الشعر العربى من التفاهة والزخارف واللفظية التى كان قد انحدر إليها وأن يرد إلى الشعر ديباجته القوية القديمة. بل وكانت شخصية البارودى من القوة بحيث نضجت فى شعره، ونستطيع أن نلمح وجدانه الخاص من خلال هذا الشعر. ولكن شعراء البعث الذين تلوه وبخاصة كبيرهم أحمد شوقى لا نكد نلمح حياته ووجدانه الخاص من خلال شعره رغم ما فى هذا الشعر من طاقة خارقة وموسيقى مثملة وجودة متينة فى التعبير وبراعة فى التصوير البياني. وربما كان هذا من الأسباب التى دعت أنصار التجديد فى الشعر وبخاصة الأستاذين العقاد والمازنى أن

يتخذا من أحمد شوقى أساسا فى الحملة التى شناها فى كتاب الديوان على الشعر التقليدى وأصحابه، ومناداتهما بالتجديد الذى لخص الشاعر الكبير عبد الرحمن شكرى اتجاهه فى بيت شعر سجله على غلاف أول ديوان أصدره من الشعر الجديد فى سنة ١٩٠١ وهو قوله:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

وجاء شعرا المهجر وعززوا نفس الدعوة إلى شعر الوجدان وأيدها ميخائيل نعيمة تأييداً نظرياً فلسفياً قوياً فى كتابه «الغربال» الذى حمل فيه حملة قوية على الشعر التقليدى ودعا الشعراء إلى أن يصدروا عن ذواتهم وأن يصور كل منهم ما فى وجدانه الخاص من آمال وآلام وأشواق روح.

وهكذا ظهرت عندنا الدعوة إلى شعر الوجدان. وإنه وإن يكن الدعاة لهذه الدعوة قد قالوا هم أنفسهم قصائد وجدانية جميلة إلا أنه من المؤكد أن هذه الدعوة لم تتحقق على نطاق واسع إلا بفضل الجماعة التى تعرف فى تاريخ أدبنا الحديث بجماعة أبوللو، وهى الجماعة التى عمل على تأسيسها فى سنة ١٩٣٢ الشاعر الخصب الدكتور أحمد زكى أبو شادى واصدر لها مجلة أبوللو التى تخصصت فى نشر الشعر ونقده وظلت تصدر شهرياً حتى سنة ١٩٣٥.

وبالرغم من أن رائد هذه الجماعة أحمد زكى أبو شادى قد نظم أوبرات أى مسرحيات غنائية تلحينية كما نظم قصصاً شعرية، وبالرغم من أنه قد أفسح صدره وصدر مجلته لكافة أنواع الشعر والشعراء من تقليديين ومجددين ووسط بين الطرفين – إلا أن الطابع الذى غلب على هذه الجماعة – وبخاصة على روافدها من الشبان – قد كان طابع الشعر الوجداني.

وإذا كنت قد قررت فى كتابى الأخير عن جماعة أبوللو أن هذه الجماعة لم تتقيد بمذهب شعرى معين، بل ولم ينقلب اتجاهها الوجدانى الغالب إلى مدرسة شعرية، فإنما يرجع ذلك إلى حقيقة مسلم بها هى أن كل مذهب أدبى أو مدرسة فنية لابد أن تقوم على أسس فكرية نظرية هى التى تعطى أى اتجاه صفة المذهب. فالرومانسية مثلاً وإن تكن وجدانية الاتجاه إلا أنها أصبحت مذهباً عندما وضعت لها أسس فكرية محددة. وإذا كان الرومانسيون قد غلب عليهم الأنين والشكوى من الحياة والتبرم بها والهروب منها إلى رحاب الطبيعة وصدرها الرفيق بالشعراء، فإن هذا الاتجاه قد أصبح مذهباً عندما أخذ أصحاب هذا المذهب يفلسفون الألم فيقول أحدهم مثلاً: «إن المرء

طفل يهذبه الألم» ويقول آخر «لا شيء يسمو بنا كما يسمو الألم»، ويقول ثالث: «إن أروع الشعر ما كان أنات خالصة». ولسوء الحظ عندما يصبح مثل هذا الاتجاه مذهباً نظرياً يأخذ التقليد والتصنع فى التسلل إليه حتى لنرى صغار الرومانسيين يتصنعون الألم ويدعونه فى «طرطشة» عاطفية سخيفة أفسدت شعرهم بل ونكبت الرومانسية كلها حتى اضمحلت وذهب ريحها.

وأما جماعة أبوللو فإنها – وإن يكن الاتجاه الوجدانى قد غلب على خير شعرائها إلا أنها لم تحاول يوماً أن تجعل من هذا الاتجاه مذهباً يقوم على أسس نظرية، بل إن فكرة التمذهب والخضوع لنظرية شعرية أو فكرية بذاتها قد كانت شبه مستحيلة فى الفترة القاسية التى ظهرت فيها جماعة أبوللو، فترة ما بين سنة ١٩٣٢-١٩٣٥ حيث كان الاستعمار قد تآمر مع ملك طاغية هو أحمد فؤاد ورئيس وزارة مستبد ظالم جرئ على الشر هو إسماعيل صدقي، ليكبت حريات المواطنين ويسومهم الخسف وسوء العذاب، حتى أصبحت الحرية هى أعز شيء لدى الناس، وأصبحت فكرة التقيد حتى بمذهب أو نظرية فكرية نابية لا تخطر لأحد ببال، ولذلك ترى جميع أعضاء أبوللو يرددون أن الشاعر يجب أن يكون حراً طليقاً كالعصفور لا يخضع لقيد حتى ولو كان القيد مذهباً أو نظرية، وكل ما طالبوا به هو أن يصدر كل شاعر عن وجدانه الخاص فى حرية وإخلاص. ولما كانت وجدانات الناس تتفاوت بتفاوت طبائعهم وبيئاتهم ودرجات ثقافتهم وأنواعها، فقد كان من الطبيعى أن تتفاوت نغمات هؤلاء الشعراء بتفاوت وجداناتهم. وهذا هو ما حدث حيث نجد من بين كبار هذه الجماعة الوجدان الحار المتفجر الأبدى الظمأ إلى الحب عند الدكتور إبراهيم ناجى فى «وراء الغمام» و«ليالى القاهرة» والوجدان الثائر العنيف الذى يغالب الحياة بل ويغالب الموت والداء العضال فى «أغانى الحياة» لأبى القاسم الشابي، والوجدان الانبساطى الأبيقورى المتفتح لمتع الحياة ولذاتها الحسية عند الشاعر الطروب على محمود طه صاحب «الملاح التائه» و«ليالى الملاح التائه» و«زهر وخمر» كما نجد المزاج الانطوائى المستغرق فى الشجن والتأمل عند حسن كامل الصيرفى صاحب «الألحان الضائعة».

***

هذا موجز للاتجاه الجديد الذى ظهر فيه الشعر العربى المعاصر، وقد تتبعناه منذ أصوله الأولى فى الشعر العربى القديم ثم فى تأثره بالآداب الغربية، ولكن هذا

الاتجاه الجديد لم يمح الاتجاه التقليدى بل ظل الاتجاهان يتصارعان ويعيشان جنباً إلى جنب حتى وقتنا الحاضر، وقد فصلت تاريخ هذا النضال فى السلسلتين السابقتين من محاضراتى عن الشعر المصرى بعد شوقي، وهى محاضرات يحسن أن يلم بتفاصيلها من يريد متابعة هذه السلسلة الثالثة التى أتابع فيها نفس الدراسة.

على أنه إذا كان الشعر التقليدى قد ظل ثابتاً عند مفاهيمه فإن الدعوة إلى التجديد لم تقف عند شعر الوجدان الذى ازدهر فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين بفضل جماعة أبوللو بنوع خاص، بل حدث تطور جديد، من شعر الوجدان الذاتى إلى الشعر الاجتماعى الواقعى الذى يتعصب له اليوم الجيل الناشئ من شعرائنا الشبان. وقد جاءت فلسفة الثورة المصرية الأخيرة مؤيدة لهذا الاتجاه، وإذا بشعر الوجدان يأخذ فى الانزواء بل ويهاجم أصحابه ويتهمون بالذاتية وحب النفس وبالفردية الانعزالية ويطلق عليهم أحياناً اسم دعاة الفن للفن، كوسيلة لتجريحهم واتهامهم بالهروب من الحياة العامة ومن معالجة مشاكل المجتمع، ووضع طاقاتهم الفنية فى خدمة الحياة والأحياء ومحاولة الارتفاع بتلك الحياة إلى مستوى إنسانى أفضل.

على أننا وإن كنا قد تحدثنا فى سلسلة المحاضرات السابقة عن نشأة جماعة أبوللو واتجاهها الفنى والإنسانى كما تحدثنا عن بعض شعرائها – إلا أننا نحرص فى هذه السلسلة على أن نعود فنستكمل الحديث عن هذه الجماعة الخصبة وعن بعض المبرزين من شعرائها.

الهمشرى شاعر رومانسى

ومن خير شعراء هذه الجماعة شاعر شاب مات قبل أن يتجاوز الثلاثين من عمره، وهو محمد عبد المعطى الهمشرى الذ يولد بمدينة السنبلاوين فى يوليه سنة ١٩٠٨، ومات بالقاهرة فى ديسمبر سنة ١٩٣٨ على أثر عملية جراحية مخلفاً طائفة من القصائد الرومانسية المعدن بل الخالصة فى رومانسيتها، وإذا كنت لم أعثر له على ديوان مطبوع فقد وجدت لحسن الحظ طائفة من قصائده منشورة فى الصحف والمجلات. وقد جمع الأستاذ محمد فهمى بعضاً منها فى كتاب له باسم «الروائع لشعراء الجيل».

وحياة الهمشرى القصيرة الأجل يمكن تلخيصها فى كلمات. فهو بعد إتمامه الدراسة الثانوية قد التحق بكلية الآداب ولكنه لم يتم دراسته بها واضطر إلى العمل كاتباً فى وزارة الزراعة إلى أن وافاه أجله.

والقصائد التى طالعتها لمحمد عبد المعطى الهمشرى توحى كلها بأنه قد كان شاعراً غارقاً فى الرومانسية بطبعه وظروف حياته. ولا أظن رومانسيته صادرة عن تمذهب ووعى نظرى وقصد أو افتعال، وإنما هى رومانسية نبتت من وجدان الشاعر كما نبت ذلك المذهب فى بدء ظهوره عند كبار الرومانسيين الغربيين. فالرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأخرى لم يفتعلها دعاتها الأوائل بل تهيأت لها النفوس أولاً بحكم ملابسات الحياة العامة والخاصة أو على الأصح تضاريس الحياة التى ترسم للآداب والفنون مسالكها وتوجه تيارها.

فمحمد عبد المعطى الهمشرى قد نظم قصائده فى سن الشباب الذى يطغى فيه الخيال ويشتد جناحه فيأبى الكثير من الشبان أن يسيروا على الأرض ويطمحون إلى التحليق فى السماء، وإذا لم تلن لهم الحياة وتسلسل قيادها لرغباتهم الحارة الملهوفة هربوا من تلك الحياة أحياناً إلى ماضيهم ومراتع طفولتهم كما فعل الهمشرى فى قصيدة «النارنجة الذابلة».

ففى هذه القصيدة نجد معظم الخصائص الروحية الفنية التى تتميز بها الرومانسية عند الغربيين.

وأول تلك الخصائص هو الحنين إلى شيء غير حاضر الشاعر وواقع حياته الراهنة، ونحن هنا نطالع هذا الحنين منذ مطلع القصيدة وهو حنين الشاعر إلى شجيرته فى الريف وأساه على فراقها.

كانت لنا عند السياج شجيرة ... ألف الغناء بظلها الزرزور

بل ويتخذ الشاعر من هذا الحنين قراراً يردده ويجعل منه قافلة لمقطوعات قصيدته.

كانت لنا! يا ليتها دامت لنا ... أو دام يهتف فوقها الزرزور

ومن الغريب أن نرى الهمشرى يسلك كافة الدروب التى سلكها الرومانسيون المذهبيون الذين قد يهربون من واقع حياتهم إلى الطبيعة أو إلى مراتع صباهم يلتمسون فيها عزاء وسلوى ولكنهم قد يحملون إليها همومهم فلا يجدون فيها ما أملوا. ونستطيع أن نجد هذه الحالة النفسية فى قصيدة أخرى للهمشرى بعنوان «العودة» أى العدة إلى قريته حيث يقول:

رجعتُ إليك اليوم من بعد غُربتي

وفى الـــنفس آلام تفـــيضُ ثـــوائرُ
رجعـــتُ وعقـــلى تائـــه الفكـــر شـــاردٌ
وأبـــتُ وقلبـــى واهـــن الخفـــق خـــائرُ
فيـــا أرضَ أحلامـــي، أألْتقـــى طفـــولتي
ويـــسعدنى يـــومٌ مـــن العُمـــر آخـــرُ؟
تعـــسفتُ فيـــكِ الليـــل والـــريح صَرصرٌ
وخـــضتُ إليـــكِ المـــوجَ والنهـــرُ ثـــائرُ
وأتيـــتُ لألَقـــى فى ظِلالـــك راحـــةً
فيهـــدأ قلبـــى وهـــو لهفـــانُ حَـــائِرُ
أمـــوتُ قريـــر العـــين فيـــك مُـــنعماً
يُخـــدرنى نَفـــحٌ مـــن المـــرجِ عـــاطرُ
ويلحفنـــى هـــذا البنفـــسج، ولـــتكنْ
مـــسارح عينـــى ... الرُبـــا والمحـــاضرُ
وآخـــر مـــا أُصْـــغى إليـــه مـــن الـــصدى
خريـــرك يفنـــى وهـــو فى المـــوت ســـائر

والذى لا شك فيه أن هذا الجو الرهيب الذى يصفه الشاعر، نفس الشاعر الذى رأيناه فى «النارنجة الذابلة» يحن إلى قريته حنيناً ملؤه الأسى – ليس جو القرية، وإنما هو جو نفس الشاعر وقد خلعه على القرية وأضاف إليه الكثير من خياله حتى اختلط الخيال بالحقيقة ولكن فى غير تناقض ولا تنافر بل فى وحدة وانسجام تتكامل معه الرؤية الشعرية وتعمق التجربة العاطفية التى سيطرت على الشاعر عند تلك العودة.

و«النارنجة الذابلة» تحمل بعد ذلك من الرومانسية المزج بين الحقيقة والخيال وإن كنا نلاحظ أن خيال الهمشرى من الخيال السليم الذى يقم رؤاه على أساس من الواقع يتخذه نقطة انطلاق فلا يضل ولا تضطرب رؤيته الشعرية ولا يغادرها إلى محفوظه، أى إلى ما اختزن من صور شعرية فهو دائم الارتكاز على الواقع وفى هذا سر عمقه ونفاذه إلى القلوب. وإذا كنا قد رأينا فى المحاضرات السابقة الأستاذ عباس

محمود العقاد يلوم شعراءنا لتغنيهم بطائر لا يعرفونه لأنه لا يعيش فى بيئتنا بل يعيش فى عالم الغرب وهو «البلبل» وينادى شعراءنا بأن ينصرفوا عن البلبل ليتغنوا بالكروان الذى قال الأستاذ العقاد أنه كثيراً ما يسمعه فى جنح الليل عند مشارف مصر الجديدة، ونظم فى هذا الطائر ديواناً بأكمله هو «هدية الكروان»، فها نحن نرى الهمشرى لا يتغنى بالبلبل ولا بالكروان بل يتغنى بطائر أيلف فى ريفنا هو العصفور الذى يسميه بعض سكان ريفنا بالزرزور، وهو طائر لا يغنى كالكروان بل يزقزق زقرقة أليفة قريبة من نفوس أهل الريف جميعاً. ونحن بعد لا نعرف على وجه التحديد شجرة النارنج التى حن إليها الشاعر كما لا نعرف ما يحيط بها من أشجار وأزهار وبيئة طبيعية، ولكننا مع ذلك نحس بأن الشاعر قد أضاف إلى الرؤية الواقعية أطرافاً من الخيال بدليل تلك الألفاظ النادرة التى استخدمها للتعبير عن بعض أنواع الأزهار، وأكبر الظن أنها أنواع لم يسمع عنها الشاعر فى ريفه كالدلفي، ولكنه سمع عنها أو رآها أثناء عمله بوزارة الزراعة. وفى بعض البرهات التى كان الشاعر المسكين يختلسها من الأضابير لكى يشاهد روضاً من الزهر، على نحو ما رأيناه يستخدم اللفظ الفارسى «سمانجون» للتعبير عن زرقة السماء، وأكبر الظن أنه قد سمع هذه اللفظة خلال الفترة القصيرة التى قضاها بكلية الآداب. ولكن كل هذا لم يصب الرؤية الشعرية عند الهمشرى بأى تفكك أو اضطراب، كما أنه لم يخرج نغماته عن مجال الصدق الذى نحسه فى شعره بفضل تجانس الجو الذى تسبح فيه القصيدة كلها.

وخاصية ثالثة من خصائص الرومانسية العميقة الصادقة هى تلك التى يعبر عنها الغربيون بقولهم «إن الشاعر الرومانسى يفكر خلال الأشياء كما تفكر خلاله». وهذا هو ما نكاد نتقراه بلمس فى قصيدة الهمشري. فالنارنجة ليست هى التى تتذكر عند السياج أزاهرا أو شفقاً توهج حمرة أوشجر النخيل وهدهداً وليست هى التى «تحلم بأرض فى الخيال سحيقة» بل الشاعر هو الذى يتذكر ويحلم خلال النارنجة التى خلع عليها هموم روحه وأشواقها بعد أن كان فى مطلع القصيدة هو الذى يحن ويذكر ويتوق إلى أن يؤوب ليرى نوار النارنجة لثلجي. ولا غرابة فى شيء من كل هذا عند شاعر تتحد فى نفسه الحقيقة بالخيال وتختلط مشاعره بالأشياء فتنطق بلسانه وينطق بلسانها فى وحدة شعرية متماسكة بالغة القوة والنفاذ. وإن تفاوتت ألوان تلك الرؤية تبعاً للحالات النفسية التى تتعاقب على شاعر بالغ الرهافة والحساسية كمحمد عبد المعطى الهمشرى حتى لنراه يتغنى غناء صريحاً مشرقا فى «أغنية النخيل».

ومع ذلك فقد تشتط بالهمشرى رومانسيته وينطلق خياله بعيداً عن الواقع

حتى ليكاد يخلق أساطير حيناً ويضل فى عوالم الشعر الرمزى حيناً آخر، حتى ليرى حدائق فى الشفق وفى مسارح القمر والفجر فى قصيدة رمزية. ففى «حدائق الشفق» يستهلها بقوله:

بين الدجى واحمرار شعه الشفق ... النور يرقص فى عينى ويأتلق
لا هدأة تسعد الحيران لا سنة ... تقر عينى بها قد شفها الأرق
فلا أرى غير أحلام مكوكبة ... وغير رسم سماء بات يحترق

ثم يسترسل فى وصف رؤى خياله وصور أحلامه ورموز عقله الملتهب مثل قوله:

ذهلت فى حلم غاف وخيل لي ... أنى عبرت طريقاً كلها ظلم
لم يغشها من بنى الإنسان مقتحم ... قبلى وما وطئت أرضاً بها قدم
تحف دغلاً تثير النفس وحشته ... الصمت يحكمه والليل والأجم!

بل قد يلجأ الهمشرى إلى الخيال الكبير الخلاق الذى يلجأ إليه الأدباء فى تصور القصص والمسرحيات وبنائها على نحو ما نشاهد فى مطولته التى نشرها فى السياسة الأسبوعية وقدم لها رئيس التحرير الدكتور محمد حسين هيكل بمقدمة حماسية وهى قصيدة «شاطئ الأعراف» التى علق عليها الشاعر بقلمه فقال:

الأعراف كما فسرها المفسرون مكان بين الجنة والنار وأطلقت هنا على شاطئ خيالى يقع وراء عالم الموت. وبعد أن مات الشاعر حملته آلهة الشعر فى زورقها السحرى فى بحر الوقت وأرست به على هذا الشاطيء».

والشاعر يصف لنا كل ما رآه فى طول رحلته من عجائب الموت التى تحلم بها كل شاعرية تسلم زمامها إلى الخيال المطلق، وعندما يصل الشاعر إلى شاطئ الأعراف يصف لنا هذا الشاطئ ثم يروعه بحر هائج مصطخب يشرف عليه شاطئ الأعراف فتصفه لنا، وهذا البحر هو بحر الوقت، ويعترض هذا البحر على صفحة الأفق هيكل قصر خرب به فتحات مظلمة تنساب فى خلالها مياه بحر الوقت وتغنى بها أحشاء المجهول والعدم، وهذا الهيكل الحالك هو قبر الليالى كانت تدفق أشلاءها أثناء الحياة». وبينما كان الشاعر يرعى ذلك طلع عليه موكب فخم من زوارق سحرية يتقدمها فلك عليه خيال ملاك يعزف على قيثارته وهذا الملاك هو الحياة، تقود عناصر الوجود من الجمال والشر... إلخ ... فى زورقها. ومر ذلك الموكب فى بحر الوقت

واختفى فى غياهب هذا القصر الذى هو قبر الليالى ثم أرخى على العالم ستار العدم والصمت».

ونحس أن هذه المطولة إنما هى فرار بالشاعر على أجنحة الخيال من عالم الواقع المرير حتى لنكاد نلمس أن لها وظيفة نفسية عند قائلها عندما نقرأ قوله فيها:

عندما خدر الغناء شكاتي ... وسقانى كئوسه المنسيات
بعث الشعر من لديه نسيما ... فائح العطر طيب النغمات
هز قلع الصبا فأيقظ فكري ... فهفت بى سفينة الذكريات
فى خضم الأفكار تطوى بى الوقت ... وتهفو إلى ضفاف الحياة

وهذه القصيدة الطويلة تستحق أن تفرد ببحث خاص بعد أن تستخرج من «السياسة الأسبوعية» لأن الأستاذ محمد فهمى لم ينشر فى كتابه «الروائع لشعراء الجيل» غير مقتطفات منها، بل إنها قد تسمح بمقارنات تعقد بينها وبين المطولات المشابهة لها فى الفكرة مثل «رسالة الغفران» و«الكوميديا الإلهية» لدانتى و«الفردوس المفقود» لملتون، وإن كنت أحسب أن هذه القصيدة أبعد عن مثيلاتها السابقات فى الخيال وأمعن فى الرمزية، ولا تكاد تمت بصلة إلى أحداث التاريخ أو تعاليم الأديان. ولهذا ربما كانت المقارنة أقرب وأجدى بينها وبين «بساط الريح» و«عبقر» لفوزى وشفيق المعلوف.

وإلى أن نفرغ لمثل هذه الدراسة نختتم هذه النظرية السريعة فى اتجاه الهمشرى الرومانسى بهذه المقطوعة المؤثرة التى نطالعها فى قصيدته «تأملات أو حياة شاعر» حيث يقول:

جلستُ على الصخر الوحيد وحيدا
وأرسلتُ طرفى فى الفضاء شريدا
وكفكفتُ دمعا لا يُكفكفُ غربه
وواسيتُ قلبا فى الضلوع عميدا
أرى صفحة الآمل قد ضاق أُفقها
ولاح على اليأس البعيد مديداً
لقد عشت فى دنيا الخيال مُعذبا
فياليت شعرى، هل أموتُ سعيداً؟

وبهذا يكتمل لنا المضمون الإنسانى لرومانسية الهمشرى الخالصة. وأما وسائل تعبيره وصوره الشعرية فقد كانت من الجدة والابتكار بحيث خرجت خروجاً مطلقاً من مجال التعبير المباشر إلى مجال الرمز والتبادل بين معطيات الحس المختلفة.

والواقع أن الهمشرى وبعض رفاقه فى جماعة أبوللو مثل الصيرفى وعلى محمود طه قد أحدثوا فى لغة الشعر العربى حدثاً أثار ثائرة أنصار الديباجة التقليدية، والرعب من التجديد والتعصب للقديم. وفى مقدمة ديوان «أصداء الحرية» لعبد الله شمس الدين نرى الشاعر التقليدى الأستاذ عزيز أباظة يسخر فى مرارة من هذا التجديد فى التعبيرات الشعرية ويضرب له أمثلة بعبارات «الأنين المشنوق» و«الحزن الراقص» و«الصمت المقمر»، و«الشمس المعربدة»، و«اللانهاية الخرساء».

ولقد كان الأستاذ عزيز أباظة باستطاعته أن يجد بعض العبارات المشابهة فى شعر الهمشرى مثل قوله: «العطرى القمري» و«النغم الوضيء» و«اللحن المفضض» و«السكون المشمس».

وهذه قضية لغوية بل شعرية عامة تستحق النظر.

والواقع أن دراسة تاريخ اللغات كلها يدلنا على أن سبيل المجاز قد كان السبيل الأكبر فى تكوين اللغات وتوسيع وسائل التعبير فيها حتى أصبح الكثير من مفردات اللغة وتعبيراتها مجازات حية أو مجازات ميتة نسيت فيها المعانى الأصلية ولم يبق غير المعانى المجازية. ونضرب مثلاً عابراً فى اللغة الفرنسية فنجد أن الرأس فى اللغة اللاتينية – وهى أصل الفرنسية – كانت تسمى كابوت caput التى تطورت صوتياً فأصبحت فى الفرنسية شيف chef وتخصصت بمعنى رئيس. وأما الرأس كعضو فى الجسم فقد سماها الشعب الفرنسى الميال إلى النكتة باسم تيتا tetta التى كانت تفيد أصلاً إناء من الفخار على نحو ما يسمى شعبنا الآن أحياناً الرأس «بالطاسة» فى قولهم «يسخن الطاسة»، ثم نسى المعنى الأصلى لكلمة تيتا التى تطورت صوتياً إلى تيت tête وأصبحت لا تفيد شيئاً غير الرأس بعد أن مات فيها المجاز.

ولو أننا درسنا اللغة العربية وتاريخها، وأصولها السامية لوجدنا نفس الظاهرة، على نحو ما نحس مثلاً فى كلمة الزكاة التى يفيد اشتقاقها معنى الزيادة فى مثل قولهم العلم «يزكو على الإنفاق». ثم نقلت من هذا المعنى عن طريق المجاز إلى المعنى الشرعى المعروف وهو تخصيص جزء من الكسب للفقراء وذوى الحاجة وأصبحنا لا نكاد نلمح معنى الزيادة فى هذا الاستعمال المجازى الجديد حتى ولا عند فقهاء الشريعة أنفسهم الذين لا يتحدثون عن زيادة المال بالزكاة بل يتحدثون عن تطهيره.

وإذا كان المجاز من أكبر السبل التى تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير، وكان المجاز ونقل اللفظ إلى مجال من مجالات الحس أو الإدراك إلى مجال آخر لوجود علاقة أو شبه بين المجالين – فكيف يمكن أن نحرم اللغة من هذه السبيل وأن ندعو إلى تجميدها؟

والتعبيرات التى يأخذها دعاة المحافظة اللغوية على شعرنا الحديث منذ جماعة أبوللو حتى اليوم لا تخرج عن كونها مجازات وإن تغير فيها أساس النقل من مجال إلى مجال.

فالعرب القدماء كانوا يرحبون بالمجاز كوسيلة من وسائل البيان بشرط أن يتم النقل من مجال إلى آخر على أساس التشابه الذى كانوا يسمونه «الجامع فى كل». ثم حدث فى الآداب الغربية فقى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أن ظهر مذهب أدبى جديد هو مذهب الرمزية الذى امتد إلى وسائل التعبير اللغوي، وقد أجمل الشاعر الفرنسى بودلير الأساس النفسى للتبعير الرمزى فى بيت شعر له قال فيه:

«إن الألوان والأصوات والعطور تتجاوب» وهو يقصد بذلك أن لوناً من الألوان قد يحدث فى النفس البشرية أثراً يتفق مع الأثر الذى يحدثه صوت معين أو عطر معين وهذا هو معنى التجاوب بين هذه المعطيات الحسية المختلفة. ومادامت اللغة فى أصلها مجرد رموز تثير فى نفوسنا إحساسات وخواطر وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين، وما دام الهدف النهائى من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس، فإنه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذى يريد أن يستنفد كل ما فى نفسه وينقله كاملاً إلى أنفس الغير أن ينقل ألفاظاً من مجال حى معين إلى مجال آخر إذا كان فى هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسى إلى الغير. ولذلك دعا الرمزيون إلى استخدام صفات وألفاظ من عالم حى إلى غيره، ولذلك رأيناهم ينقلون صفات من مجال المرئيات إلى مجال المسموعات أو من مجال الشم إلى مجال البصر، وهكذا – ومن الواضح أن مثل هذا النقل أو التبادل لا يجوز أن يرفض كلية كما لا يجوز بالبداهة أن نقبله كله، والمقياس فى الحكم عليه أو له هو النجاح أو الفشل فى تحقيق الهدف منه. وهذا الهدف هو نقل الأثر النفسى من الشاعر أو لأديب إلى القراء. فإذا كان الشاعر يحس مثلاً أن السكون المخيم حوله ليس سكوناً مقبضاً داعياً إلى الحزن والكآبة، بل سكوناً تبتهج به نفسه ويشرق وجدانه، جاز أن نسمى هذا السكون سكوناً مشمساً كما قال الهمشري. وكذلك الأمر فى ضوء القمر الذى قد يحس به شاعر هادئ الضوء حالماً وسنان، بينما يراه آخر نوراً براقاً بهيجاً فيسميه بالقمر المفضض باعتبار أن الفضة توحى بالبريق والبهجة. وكذلك العطر يمكن أن يوصف بأنه قمرى إذا كان قد بعث فى نفس الشاعر نفس الإحساس الذى يبعثه القمر. وبالمثل يمكن أن يقال عن النغم الوضيء. والمهم فى كل هذا ألا يفتعل الشعراء مثل هذه التعابير لمجرد الرغبة فى التجديد فالشعر والأدب عامة اساسه المكين هو صدق التجربة والإخلاص فى تبين أثرها فى نفس الأديب أو الشاعر، ثم الإخلاص فى التماس أنجح الوسائل فى نقل هذا الأثر إلى نفوس الغير. وبهذا يتميز الرمز عن اللغز بل ويتميز أيضاً عن الهذيان والكذب. وفى شعر الهمشرى بوجه عام نحس صدق التجربة الشعرية والإخلاص لنفسه ولشعره وهذا هو ما يحملنا على الاعتزاز بشعر هذا الشاب الذى غادر الحياة وهو لا يزال برعماً يتفتح عن عطره.