Gaylord
PAMPHLET BINDER
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.

Columbia University
in the City of New York

THE LIBRARIES

الشعر المصري بعد شوقي

تأليف

الدكتور محمد مندور

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة نهضة مصر ومطبعتها
الفجالة . القاهرة

مطبعة نهضة مصر بالفجالة
القاهرة

الشعر المصري بعد شوقي

تأليف

الدكتور محمد مندور

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة نهضة مصر ومطبعتها
الفجالة . القاهرة

مطبعة نهضة مصر بالفجالة
القاهرة

١٥٢٦٩٦

893.79
M312

« محاضرات ألقيت سنة ١٩٥٤ على طلبة قسم الدراسات الأدبية
بمعهد الدراسات العربيـــة العالية »

بين القديم والجديد

مامن شك فى أن شعراء مصر التقليديين وبخاصة البارودى وشوقى وحافظ قد أنقذوا الشعر العربى من هوة سحيقة كان قد تردى فيها منذ عصر العباسيين المتأخر حتى حركة البعث العربى الحديثة ، وذلك برجوعهم إلى الشعر العربى فى أيام ازدهاره وقبل أن تطغى عليه الصنعه اللفظية فتنضب ماءه ، ونسجهم على منوال ذلك الشعر ، بل ومعارضة الكثير من روائع قصائده ، وبخاصة قصائد شعراء العصر العباسى المزدهر .

وباستطاعتنا أن نستعير من إحدى مقالات الأستاذ العقاد المنشورة فى « الفصول » وصفاً لما كان قد انتهى إليه الشعر العربى قبل حركة البعث الحديثة فنقول « وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ، فملأوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليزينوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال فى جمع الحصى الملون وتنضيده ، وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت أو يشك المصراع بالمصراع ويخلط كلامه بكلام

MAR 13 1958

غيره وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر ، لأنه يلتزم حرف الروى فى كل بيت ، وعروض البحر فى كل قصيدة » .

هذه كانت درجة الشعر العربى من الانحطاط عندما ظهر البارودى الذى عاد إلى منابع الشعر العربى السليم ، فاستطاع أن يخلص الشعر من هذه الآفات القاتلة وأن يعيد إليه ديباجته الناصعة . وإذا كان البارودى قد استمد بعض معانيه أو أخيلته أو أنغامه من القدماء ، فإنه بلا ريب قد صاغ بعضاً من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صياغة شعرية قوية ، لا تقل روعة عن صياغة كبار العباسيين . ونكتفى للتدليل على ذلك بالإشارة إلى قصيدتين من روائع شعره بل من روائع الشعر العربى كله .

أما القصيدة الأولى فقد قالها فى حرب كريت واستهلها بتلك الصورة الرائعة :

أخذ الكرى بمعاقد الأجفان وهفا السرى بأعنة الفرسان
والليل منشور الذوائب ضارب فوق المتالع والربى بجران

أما القصيدة الثانية فتصور تجربة شخصية صادقة مؤثرة هى حنينه إلى وطنه وتلهفه إليه أثناء نفيه فى جزيرة سرنديب بعد فشل الثورة العرابية ، وهى تلك القصيدة الجميلة المؤثرة التى يستهلها بقوله :

محا البين ما أبقت عيون المها منى
فشبت ولم أقض اللبانة من سنى

عنـــاء ويأس واشتياق وغـــربة
ألا شـــد ما ألقاه فى الدهر من غبن

فهذا الشاعر العظيم وإن يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدى ، إلا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصلت إليه لغة الشعر العربى من قوة وجمال ، واستطاع أن يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن أحاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قصص أحداث عصره بحيث يمكن القول أن هذه الدنان القديمة لم تزد شعره إلا قوة وجلالا .

ثم جاء شوقى الذى سار على نفس الدرب حتى بلغ القمة بالشعر التقليدى ، فرد إلى الشعر العربى جماله القديم ، إلا أنه بالرغم من إقامته فى فرنسا أربع سنوات ، واتصاله ، أو إمكان اتصاله بآدابها ، لم يخرج بجملة شعره عن الدروب المطروقة المتوارثة ، وظلت الثقافة الشعرية الطاغية عليه هى الثقافة العربية ، وذلك بالرغم من أن فرنسا كانت فى أواخر القرن التاسع عشر وأيام إقامة شوقى بهـــا تعج بالمعارك الأدبية ، وتتصارع فيها مذاهب الشعر والأدب من رومانسية وپرناسية ورمزية وواقعية وفنية ، وكان باستطاعة شوقى أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يجمع بينها وبين ثقافته العربية الواسعة ، فيخرج بشعر إنسانى عالمى يجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة . ولكن شوقى لسوء الحظ محدود الثقافة الأدبية والفلسفية الغربية . وإذا كان قد ترجم شعراً قصيدة

البحيرة للآمرتين ، أو حاكى لا فونتين فكتب على ألسنة الحيوانات بعض القصص الشعرية القصيرة ، أو تأثر بالأدب التمثيلى فكتب مسرحيـــة على بك الكبير ، فإنه لم يلبث أن نفض يده من الأدب الغربى كله لكى يعود إلى قواعده فيعارض بردة البوصيرى أو سينية البحترى أو غيرهما من شعراء العرب الأقدمين بحيث يندر أن نجد فى ديوانه تجارب شعرية حقيقية ، وذلك بالرغم من طاقته الشعرية العاتية ومن تملكه لناصية الأسلوب الشعرى ، وسيطرته على أسرار النغم الموسيقى . وفى قصيدته عن غابة بولونيا التى عاد لزيارتها فى كهولته فأثارت فى نفسه ذكريات شبابه ما يقطع بقدرته الشعرية الأصيلة على أن يصوغ مثل هذه التجارب صياغة جميلة موحية :

يا غاب بولـــون ولى ذمم عليك ولى عهـــود
زمن تقضى للهـــوى ولنا بظلك هل يعـــود
حـــلم أريد رجوعه ورجوع أحـــلامى بعيد
وهب الزمان أعادهـــا هل للشبيبة من يعيـــد
يا غاب بولـــون ولى وجد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيتك الضلو ع وزلزل القلب العميد
هلا ذكرت زمان كنـــا والزمان كما نريـــد
نطوى إليك دجى الليـــا لى والدجى عنـــا يذود
فنقول عندك ما نقـــو ل وليس غيرك من يعيد
نطق هـــوى وصبابة وحديثها وتر وعـــود

نسرى ونمرح فى فضا ئك والرياح به هجـــود
والطير أقعدها الكرى والناس نامت والوجود

ولكن هذا مثل نادر عند شوقى الذى حبس عبقريته فى الشعر العربى التقليدى ، وقضت ظروف حياته أن يبدد فى المدائح والمراثى الجانب الأكبر من طاقته الشعرية .

وسار حافظ على نفس الدرب وإن يكن قد نحا فى شعره منحى اجتماعياً قومياً جعل منه شاعر النيل ، بينما ذهب شوقى بإمارة الشعر لا بفضل قوة شاعريته وحدها ، بل وبواسطة عدة وسائل خارجة عن مجـــال الشعر ، كاتصاله بالسراى وبالطبقة العليا فى المجتمع ، ثم اصطناعه لطائفة من صغار الصحفيين والأدباء الذين هللوا له ومهدو الإمارته ، مما أثار ثائرة الشعراء الشبان الكادحين فى أوائل القرن الحالى ، كالعقاد والمازنى وشكرى الذين رفعوا معاولهم لكى يهدموا الإمارة والأمير ، متسلحين بثقافة غربية أدبية وفلسفية واسعة ، وإن تكن طاقتهم الشعرية وقدرتهم على الصياغة وإحساسهم الموسيقى قد كانت أضعف من ثقافتهم وأعجز من أن تقيم للشعر إمارة تطغى على إمارة شوقى وتنزله عن عرشه .

وكانت مصر والعالم العربى يستمعان فى تلك الفترة إلى شاعر آخر جمع بين الثقافتين الشرقية والغربية وتعمق كليهما ، وواتته ملكة شعرية قوية ، وفهم صحيح لأصول الشعر وأهدافه وصبر دؤوب على معالجة الصياغة وإخضاع المعانى والأحاسيس والأخيلة للألفاظ والنغمات ،

وهو خليل مطران ، الذى جمع إلى الملكات الشعرية دماثة فى الخلق وتواضعاً فى النفس وليونة فى الجانب ، فهفت إليه أفئدة الكثيرين من الشعراء الناشئين واتخذوه إماما ، وإن لم تتغلغل اشعاره فى صفوف الشعب لما فى شاعريته من تركيب دقيق لا يسلم أسراره عند النظرة الأولى ، ثم لنزعته الموضوعية التى منعته من أن يتحدث حديثا مباشراً عن نفسه أو عن مشاكل مجتمعة ، وإن يكن قد تغنى آماله وآلامه وأشواق روحه ، وآمال مجتمعه وآلامه وأشواقه أجمل الغناء وأقواه فى تضاعيف قصائده القصصية أو الدراماتيكية ، وأشبع حاسة الجمال عند خواص الأدباء والشعراء ، وأدخل فى الشعر العربى الحديث أخيلة ونغمات واتجاهات لم يعهدها الشعر التقليدى ، وبخاصة تلك الحركة الدراماتيكية القوية التى تهتز بها روائع قصائده المطولة .

وبالرغم من التحامل الواضح فى تلك الحملة العنيفة التى شنها العقاد والمازنى على شوقى وحافظ وغيرهما من كبار أدباء العصر ، الذين كانوا يلقون ظلالهم على الأدباء الناشئين ، ويسدون أمامهم سبل المجد الذى تهفو إليه نفوسهم الطامحة — نقول بالرغم من هذا التحامل الظاهر فإن هؤلاء الشعراء الناقدين قد استطاعوا بفضل ثقافتهم الغربية الواسعة أن يهزوا عرش شوقى هزاً عنيفاً ، وأن يوجهوا الشعر العربى الحديث وجهات جديدة أكثر خصباً وعمقاً وإنسانية وأصالة .

فى أواخر الحرب العالمية الأولى أخذ العقاد والمازنى ينشران كتابهما « الديوان » الذى كان فى عزمهما أن يبلغا به العشرة أجزاء ،

ولكنهما لم يصدرا منه غير جزئين . وكانت خطتهما تقضى بأن يبدآ بتحطيم الأصنام مثل شوقى والمنفلوطى وغيرهما . وذلك بنقد أدبهم وشعرهم نقداً تفصيلياً عنيفاً حتى إذا تمت عملية الهدم أخذا فى بسط آرائهما البنائية فى الأدب والشعر ، وعرضا نماذج لما يريدانه من أدب وشعر . ولما كان الكتاب لم يكمل فقد ظلت آراؤهما البنائية مجهولة وإن كنا نستطيع التقاطها من تضاعيف نقدهما الهادم .

والملاحظ أن العقاد والمازنى لم يعرضا فى الديوان لنظريات الأدب العامة ولا لأهدافه ومصادره وفنونه ، فكل هذه مشاكل كبرى لم يأخذ الأدباء والشعراء فى العالم العربى الحديث فى مناقشتها والاقتتال حولها إلا فى أيامنا الحاضرة ، وإنما اقتصرت حملتهما على ديباجة الشعر الغنائى وتحليل عناصره وتقييم تلك العناصر . وباستطاعتنا أن نجد جماع رأيهما فيما يتطلبان من الشعر فى فقرة وردت فى نقد الأستاذ العقاد لشوقى حيث نراه يوجه الحديث إلى شوقى قائلا :

« أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .

« وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشـــواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس

إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً . فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر

القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم » .

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون ، وإن كنا نلاحظ أنه يجمع ويمزج بين عدة مذاهب شعرية تصارعت ولا تزال تتصارع فى الغرب ، مما يقطع بأنها خلاصة الرواسب التى استقرت بنفس العقاد من مراجعاته لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية .

فالعقاد فى هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لباب الأشياء ، ولكننا فى الحقيقة لا نعرف عن هذا اللباب شيئاً ، ولا يزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديد هذا اللباب ، فمنهم الوضعيون الذين يسلمون بوجود الأشياء وجوداً حسياً منفصلا عن الإنسان ، ومنهم المثاليون أو النفسيون الذين لا يؤمنون بوجود خارجى لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب ، وإنما يرونها صوراً ذهنية عند الإنسان ويرجعون لبابها إلى هذه الصور ، أو انعكاسات لصور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا المحسوس . والوضعيون يرون فى معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الأشياء الذهنية ، بينما يرى المثاليون والنفسيون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع الحواس أن تحققها بل تقتصر على إحداث وقعها فى الذهن . وبتمايز ذلك الوقع تتمايز الأشياء . وعلى أساس كل من وجهتى النظر الفلسفيتين

السابقتين ظهر فى الشعر المذهب البارناسى القائم على عنصر البلاستيك أى التجسيم ، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك المجسمات بفضل معطيات الحواس التى هى أبواب النفس البشرية ، وذلك بينما يرى « الرمزيون » وأنصار الشعر الصافى Poésie Pure أن وظيفة الشعر إنما هى نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية ، لا تجسيم أو تفسير أو نقل معان أو صور محددة ، ولذلك يقولون بنظرية « العلاقات » Correspondance التى عبر عنها بودلير فى بيت شعر له بقوله :

(Les parfums, les couleurs et les sons se repondent).

أى أن العطور والألوان والأصوات تتجاوب ، أى تتبادل ويحل بعضها محـــل بعض فى إحداث الوقع النفسى الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر أن يصف مرئياً بصفة ملموس ، فيقول مثلا عن السماء المغطاة بسحب رمادية بيضاء أن لونها كان فى نعومة اللؤلؤ . واللون لا يعبر عنه فى اللغة التقليدية بالنعومة ، ولكننا مع ذلك نحس بقوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية ، إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقى ووقع مارأى فى نفسه . وهذا اتجاه له أصوله فى حقائق اللغة ووظائفها ، بل وفى اللغة التقليدية ذاتها . حتى لنرى شاعراً تقليدياً عريقاً كالأستاذ على الجارم يقع متأثراً بهذا الاتجاه الجديد ، أو مساقاً بشعوره الغلاب ، على مثل هذه العبارات فيقول :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء فى أناته

فالنبرة صوت ، والتقليد لم يجر بوصف الأصوات بالألوان لاختلاف الحاسة . ومع ذلك يصف الجارم تلك النبرة بأنها سوداء فيكسب تعبيره قوة شاعرية نافذة ، ناجحة فى إحداث العدوى ونقل الحالة النفسية من الشاعر إلى القارىء أو السامع .

ومن الواضح أن فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادىء الرمزية فى الشعر الحديث فهو يطلب إلى التشبيه أن يطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

وأياما تكون مصادر هذه النظرات الصائبة العميقة فى الشعر وحقيقته ، فإننا لا نستطيع إلا أن نحييها ، وإن نقر للأستاذ العقاد وصحبه بأنهما قد سددا من القيم الشعرية فى الأدب العربى الحديث ، وفتحا لهذا الفن الرائع آفاقاً جديدة ، رغم مافى نقدهما لشوقى وغيره من كبار أدباء العصر من عنف وتحامل .

ولقد عزز أدباء المهجر وشعراؤه هذه الحملة العنيفة التى قادها العقاد وزملاؤه ضد الشعر التقليدى . ونحن وإن كنا لا نريد أن نعرض هنا لما استحدثه شعراء وأدباء المهجر فى الأدب العربى الحديث من تيارات جديدة رائعة ، إلا أننا لا نستطيع أن نغفل

الحديث عن كتاب نقدى ثائر عميق هو كتاب « الغربال » للأستاذ مخائيل نعيمة ، وهو كتاب وإن كنا نظن أنه لم يصب من الانتشار فى بيئة الأدب المصرى ما كان يستحقه ، ولم يحدث مثل ما أحدثه كتاب الديوان من دوى ، إلا أنه بلا ريب يعتبر لبنة أساسية فى إقامة صرح الشعر العربى الحديث .

لقد حيا ميخائيل نعيمه فى أحد فصول « الغربال » كتاب الديوان وصاحبيه تحية رائعة ، فيها حرارة فرحة الفنان الذى وقع على بغيته واهتزت نفسه بالوقوع على كنز ثمين فقال : « ألا بارك الله فى مصر فما كل ما تنثره ثرثرة ، ولا كل ما تنظمه بهرجة ، وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتؤله رصف القوافى ، فكم زمرت لبهلوان وطبلت لمشعوذ وطيبت لسكران ! غير أنى عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه بالرجاء ، عرفت أن مصر مصران لا واحدة . مصر ترى البعوضة جملا والمدرة جبلا ، ومصر ترى البعوضة بعوضة والمدرة مدرة ، مصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد ، ومصر لها ميزان بكتفين ومقياس بطرفين ، فهى تفصل بين الرطل والدرهم وتميز بين الفتر والفرسخ ، إن مصر هذه — مصر الثانية — قد قامت تناقش الأولى الحساب ، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة ، وسلاحها الوجدان الحى ومحكها الحق كأنها تقول لها : إما أن تثبتى لى حقك باعتبارى فأسكت ، أو أريك كل مافيك من زيف فتسكتين ، وبعبارة أخرى إن مصر تصفى اليوم حسابها مع ماضيها » .

وإذا كان « الديوان » قد أكتفى بالنقد التطبيقى التفصيلى ، حيث نرى العقاد مثلا يتناول بعض قصائد شوقى كرثائه لمحمد فريد ومصطفى كامل ، ليظهر ما فيها من تفكك وإحالة وتقليد وولوع بالأعراض دون الجواهر ، دون أن يحاول وضع مقاييس عامة للشعر ، فيما عدا نظريته العامة فى الشعر التى سبق أن تحدثنا عنها ، وفيما عدا المبادىء التى يمكن استخلاصها بطريق مباشر أو غير مباشر من نقده التفصيلى لقصائد شوقى وأبياته — إذا كان الديوان قد كان هذا منهجه الذى اقتصر عليه ، فإن صاحب الغربال قدعقد فى كتابه فصلا عن مقاييس الأدب العامة ، وأرجع تلك المقاييس إلى حاجاتنا النفسية الثابتة ، ودعا إلى أن يقوم كل إنتاج أدبى أو شعرى بقدرته على إشباع واحدة أو أكثر من هذه الحاجات التى أجملها فيما يأتى :

١ — حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس وفوز وفشل وإيمان وشك وحب وكره ولذة وألم وحزن وفرح وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

٢ — حاجتنا إلى نور نهتدى به فى الحياة . وليس من نور نهتدى به غير نور الحقيقة . حقيقة ما فى أنفسنا وحقيقة مافى العالم من حولنا . ونحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة ، لسنا لننكر أن فى الحياة ما كان حقيقة فى عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة فى آخر الدهر .

٣ — حاجتنا إلى الجميل فى كل شىء . فنى الروح عطش لا ينطفىء إلى الجمال . وكل مافيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإننا وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلا ونحسبه قبيحاً لا يمكننا التعامى عن أن فى الحياة جمالا مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان .

٤ — حاجتنا إلى الموسيقى ، فنى الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه ، فهى تهتز لقصف الرعد ولخرير المـــاء ولحفيف الأوراق لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس وتنبسط بما تآلف منها .

وبهذه المقاييس العامة وأمثالها من نظرات نعيمة فى حقائق الشعر يعتبر الغربال متمماً للديوان فى الحملة على الشعر التقليدى والدعوة إلى الشعر الجديد ، وإن يكن الغربال قد حمل حملة شديدة على الأدب العربى كله قديمه وحديثه فى فصل بعنوان « الحباحب » كما حمل على القيود اللغوية كلها وعلى الجزالة ونقاء الأسلوب فى فصل آخر بعنوان « الضفادع » كما حمل على أغراض الشعر التقليدية وبخاصة تسخيره للمناســـبات « كمدح بطريارك أو مطران أو باشا أو قائمقام أو مدير أو شيخ ، ولتهنئة صديق بغلام أو بيك بوسام ، ولتقريظ كتب « نعيم البطون » « وسلوى الهموم » ولرثاء كل من يزور التراب ... » بحيث يعتبر الغربال الأساس النظرى الفلسفى لأدب المهجر الذى يأخذ عليه عرب المشرق تحرره ، لا من تقاليد الشعر العربى فحسب ، بل ومن قوة العبـارة

اللغوية وسلامة أصولها ، حتى لنرى الأستاذ العقاد نفسه يخالف مؤلف الغربال فى نظرته إلى اللغة ويثبت هذا الخلاف فى المقدمة التى كتبها للغربال فيقول : « أما كلمتى أنا ففى خلاف صغير بينى وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا فى غير هذا الموضع عظيم . وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ مادام الغرض الذى يرمى إليه مفهوماً واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيداً ، ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها . وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل . ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل . فرأيى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام ، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوفى من الصواب . وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا وأن التطور يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها » .

النقد التطبيقى

هذا ، ولعـــله من الخير أن نعرض ونناقش بعض الأصول والتفصيلات التى استند إليها أنصار الجديد فى حملتهم على الشعراء التقليديين ، ولعلنـــا نستطيع أن نعثر على أوضح تلك الأصول والتفصيلات فى نقد الأستاذ العقاد لقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل ، وذلك لأنه إذا كانت بعض التفصيلات إنما هى آراء خاصة للأستاذ العقاد ، فإن من الأصول التى استند إليها ما يعتبر ملكا مشتركا لمدرسة التجديد كلها . ولعل من أهم تلك الأصول ما سموه بالوحدة العضوية أو المعنوية للقصيدة .

والناظر فى الشعر العربى القديم لا يلبث أن يلاحظ أن وحدة القصيد العربية لم تكن تتمثل إلا فى إتحاد الوزن والقافية . وأما الغرض أو الموضوع فقلما نراه موحداً فى القصيدة العربية القديمة ، ولعلنا نستطيع تفسير هذه الظاهرة بتاريخ تكون القصيدة العربية إذ المرجح أن القصيدة العربية القديمة كانت تدور عند نشأتها حول مايشغل الرجل البدوى وينبع من حياته ، مثل وصف الأطلال والناقة والرحلة ومنازل الأحبة وحيوان الصحراء ونباته حتى إذا ظهر المدح والتكسب بالشعر لم يشأ الشاعر العربى المفطور الذى كان يقول

الشعر أصلا للعبارة عما فى نفسه أن يتخلى عن هذا الغرض الشاعرى الأصيل لكى يقرض قصيدته كلها فى المدح ، ولذلك أخذ يجمع فى قصائده بين الغرض الشاعرى القديم والغرض النفعى الطارىء ، أى يجمع بين حديثه عن الأطلال والناقة والصحراء والحبيبة ، وبين مدح من يريد أن يستدر عطاءه . وهكذا تكونت القصيدة العربية ذات الأغراض المتباينة المتتابعة ، وأصبحت هذه الظاهرة تقليداً شعرياً ثابتاً عند العرب ، حتى لنرى الآمدى فى القرن الرابع الهجرى عند ما يوازن بين البحترى وأبى تمام يرسم خطة للموازنة على أساس هذا البناء التقليدى للقصيدة فيبدأ بالمعنى التقليدى فى استهلال القصيدة وهو ذكر الديار ووصفها ويفصل كافة المعانى الفرعية التى تنطوى تحت وصف الأطلال كالدروس وتعفية الرياح وآثار الراحلين ، ثم ينتقل إلى ذكر الحبيبة التى كانت تقيم فى تلك الديار وأوصافها ومنها إلى وصف الناقة والرحلة فى فيافى الصحراء وما يلقاه الشاعر من حيوان أو نبات . وأخيراً يتحدث عن وسائل الانتقال من هذه الأغراض الشعرية التلقائية إلى المدح ، ويفصل وسائل ذلك الانتقال التقليدية ، ثم يأخذ فى الحديث عن الخصال والفعال التى استقرت تقاليد الشعر العربى عن أن تُتخذ وسيلة للمدح . وتقتصر الموازنة على براعة الصياغة أو مهارة التوليد فى المعانى المتوارثة .

ومن الغريب أن هذا التفكك الذى بليت به القصيدة العربية بسبب

ظروف نشأتها التاريخية قد أصبحت تقليداً متحجراً ، بحيث نلاحظ أنه عندما تمرد بعض العباسيين على المحاكاة العمياء للقدماء لم يخطر ببالهم أن يطرحوا المطالع والمقدمات ليدلف الشاعر رأساً إلى غرضه ويوفى القول فى قصيد موحد الغرض ، بل كل ما تصوروه هو أن يستبدلوا المطالع والمقدمات بغيرها ، فبدلا من أن يستهلوا مدائحهم بوصف الأطلال والدمن مثلا ، يستهلونها بوصف القصور ، بعد أن تحضروا وأقام ملوكهم أو خلفاؤهم أو عظماؤهم فى الدور والقصور ، وذلك على نحو ما فعل أشجع السلمى عندما أتى الرشيد مادحاً فى قصر له بالرقة فقال :

قصر عليـــه تحية وســـلام
ألقت عليـــه جمالهـــا الأيام
قصرت سقوف المزن دون سقوفه
فيـــه لا علام الهدى أعـلام

بل إن أبا نواس نفسه عندما ثار ثورته العارمة على بكاء الديار ووصفها بعد أن تحضر العالم العربى ، لم يطالب بحذف هذا الجزء من القصيدة العربية لتستقيم لها وحدة الغرض أو الموضوع ، بل طالب بأن يستبدل به وصف ابنة الكرم حيث يقول :

صفة الطلول بلاغـــة القدم فاجعل صفاتك لابنة للكرم
لا تخدعن عن التى جعلت سقم الصحيح وصحة السقم
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت فى الحكم
وإذا وصفت الشىء متبعاً لم تخل من غلط ومن وهم

ومع ذلك فحتى هذا الاستبدال لم يستطعه أبو نواس إذ اضطر لأن يخضع للتقليد العربى المتحجر فى مدائحه لكى يصل إلى نوال ممدوحيه ، الذين لم تكن تروقهم أية قصيدة مدح لا تجرى على النمط المتوارث الذى يبدأ بالأطلال والحبيبة والرحلة ، ثم ينتقل إلى المدح .

وعندما حدثت حركة البعث الأدبى الحديثـــة رأينا الشعراء التقليديين ينهجون نهج القصيدة العربية القديمة . وإذا كانوا قد استحوا من أن يستهلوا قصائدهم بوصف الأطلال والدمن ، فإننا نراهم يستمرون فى الجمع فى القصيدة الواحدة بين عـدة أغراض . وفى التنقل من فن إلى فن حتى لنرى شوقى يستهل أقدم قصائده فى مدح الخديوى بقوله :

خدعوها بقولهم حســـناء والغوانى يغرهن الثناء

بل ونرى على الجارم فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه ينص على ما يعتقده من أن أحد مقاييس جودة الشعر هو «التنقل فى القصيدة فى فنون شتى من القول» وإذا كان قد أضاف إلى العبارة السابقة قوله : «مع المحافظة على الوحدة الشعرية» فالراجح أنه لم يقصد

إلى غير وحدة الوزن والقافية . وذلك بدليل ما نلاحظه فى ديوانه نفسه حيث نرى هذه الظاهرة واضحة فى الكثير من قصائده كقصيدته الطويلة التى ألقاها فى المؤتمر الطبي الذى عقد ببيروت فى صيف سنة ١٩٤٤ حيث يستهلها بالغزل فيقول :

ألقيت للغيد الملاح سلاحى ورجعت أغسل بالدموع جراحى

ثم ينتقل إلى وصف الرحلة الذى يبدأه بقوله :

سر يا قطار ففى فؤادى مرجل يزجيك بين متالع وبطاح

وإن يكن من الحق أن نلاحظ أنه لم يقل سر يابعير !! ثم ينتقل إلى وصف لبنان ومفاتنها ، وفى النهاية يصل إلى المؤتمر ، وما يرجى منه من خدمة للعلم وللإنسانية ، مثيراً همة العرب مسدياً إليهم غالى النصح . وفى النهاية يعود إلى لبنان ليطريه ويطرى ضيافته .

ومدرسة الجديد فى الشعر العربى الحديث لم تهاجم تفكك القصيدة لتباين أغراضها وانتقال القول فيها من غرض إلى غرض فحسب ، بل هاجمت أيضاً التفكك فى الغرض الواحد . وطالبت بألا تقتصر القصيدة على وحدة الغرض بل وأن تبنى بناء عضوياً بحيث لا يستقل البيت عما سبقه وما لحقه ، ولا يمكن أن ينقل من موضعه إلى موضع آخر إلا إذا أمكن أن ينقل الذراع أو الساق أو العين من مكان إلى آخر فى الجسم البشرى ، وهذه الوحدة العضوية للقصيدة مبدأ دعا إليه خليل مطران فى مقدمة ديوانه وأخذ به فى طوال قصائده

القصصية والدراماتيكية بل فى سائر قصائده . وفصل الأستاذ العقاد هذا المبدأ تفصيلا دقيقاً عند حديثه عن التفكك فى رثاء شوقى لمصطفى كامل فقال : « إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأوزانه ، بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها » . ولكى يثبت انعدام هذه الوحدة فى قصيدة شوقى أعاد ترتيب أبياتها فقدم بينها وأخر دون أن تضطرب القصيدة أو تفقد شيئاً من قيمتها الأصلية . وانتهى فى حديثه عن التفكك إلى القول بأن قصيدة شوقى ليست وحدة عضوية ، « بل كومة من رمل لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينظمها ويؤلف بينها ، مما يدل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة ، فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب وينير لك كل زاوية وشعبة » .

وإذا كنا نقر أنصار الجديد على الدعوة إلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، فإنه من الشاق أن نقرهم فى نقدهم لكثير من المعانى الشعرية التى صاغها شوقى أو غيره من الشعراء التقليديين . فنحن مثلا لا نرى إحالة ولا سخفاً فى قول شوقى :

مصر الأسيفة ريفها وصعيدها قـــبر أبر على عظامك حان

وإذا كان الأستاذ العقاد عند نقده لهذا البيت قد سخر من شوقى لأنه «رثى رجلاً أحيا نهضة فى بلاده بأن جعلها قبراً له» فإننا لاندرى ماذا كان يستطيع أن يقول لو أنه عرض لنقد تلك العبارة الخالدة التى أوردها المؤرخ الإغريقى القديم فى رثاء بركليس لشهداء الوطنية فى أثينا، وهى قوله: «إن الأرض كلها مقبرة للعظماء»، أى أن ذكرهم لا يقتصر على البقعة التى يقوم فيها شاهد على قبرهم، بل يطبق ذكرهم آفاق الأرض كلها، وما نظنه سيرمى عندئذ بركليس بالسخف والإحالة لأنه جعل من الأرض كلها مقبرة للعظماء الذين يحيون موات تلك الأرض ويسمون بمعنويات سكانها. وكذلك الأمر فى غير هذا البيت مثل قوله:

بالله فتش عن فؤادك فى الثرى هل فيـــه آمال لنا وأمانى

حيث لا نرى إحالة فى الجمع بين الدعوة إلى التفتيش عن الفؤاد وبين الآمال والأمانى.

بل نحن لا نستطيع أن نقر الأستاذ العقاد من حيث الأساس على مبدأ نقدى أخذ به شوقى، وهو ما سماه «الولوع بالأعراض دون الجواهر»، وذلك لأننا نخشى أن تذهب تلك الجواهر التى يدعو إليها العقاد بجمال الكثير من روائع الشعر الغربى والعربى كما حاولت أن تذهب ببيت شوقى الجميل:

دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوان

فالعقاد يأخذ عليه الجمع بين دقات الساعة ودقات القلب ، ويرى فى هذا التشبيه الحسى ولوعا بالأعراض دون الجواهر ، وكأنه قد غفل أو تغافل عما فى البيت من تصوير ناطق لفناء الحياة المتلاحق ، وكأن كل دقة من دقات القلب تفنى جزءاً من تلك الحياة كما تفنى دقات الساعة الزمن .

وفى الحق إنه مهما حاولت الرمزية العقلية أن تطامن من قدر التصوير الحسى فى الشعر والحرص على الأعراض ، فإنها لن تستطيع أن تذهب بروعة كل تلك الصور الحسية الجميلة ، ولا بمالها من قدرة عاتية على تجسيم الجمال أو على التعبير عن الحقائق النفسية أو العضوية فالشاعر القديم الذى يتحدث عن الصحراء بقوله : « غبراء يقتات الأحاديث ركبها » والأعشى عندما يعبر عن وقت الظهيرة بقوله « وقد انتعلت المطى ظلالها » أو عن إنهاك العرب للفرس بقوله « تركوهم وقد حسوا من أنفاسهم جرعا » إنما يرسم صورة حسية أى عرضاً ، ومع ذلك يخلق صورة شعرية جميلة أو يعبر عن حقيقة نفسية وعضوية ضخمة . بل إن ذا الرمة نراه يرسم صورة حسية للمحب الولهان الشارد اللب فيصل فى التعبير عما فى نفسه إلى ما لا تستطيع أن تصل إليه أعمق القصائد الرمزية أو العقلية التى تغوص وراء حقائق

النفس الكامنة ، بل ولا القصائد الرومانسية التى تتفجر بالعواطف الملتهبة ، وذلك حيث يقول :

عشية مالى حيـــلة غير أننى بلقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفى والغربان فى الدار وقع

وفى الحق إن حملة مدرسة الجديد على الشعر التقليدى وأنصاره لم يشبها التحامل الشخصى فحسب بل وشابها أيضاً شىء كثير من التعسف الفنى . حتى رأينا أحد دعاتم هذه المدرسة الجديدة وهو المازنى يندم فى أخريات حياته على الحملة التى شنها على حافظ إبراهيم ويود أن لو طواها النسيان . وإذا كان العقاد لم يبد مثل هذا الندم فإننا نراه بعد أن تقدمت به السنون واضطرته ظروف الحياة إلى أن يسخر الشعر للمديح والرثاء والتهانى وغيرها من المناسبات — نراه يحاول التراجع عن بعض ما دعا إليه هو أو غيره من دعاة المدرسة الجديدة من مبادىء فيقول فى مقدمة آخر ديوان له ، وهو « بعد الأعاصير » عن بعض دعاة التجديد « سمعوا أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم فحسبوا أن وصف الناقة والطلل حرام على المعاصرين ونكسة من القديم إلى الجديد حيث كان . وسمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذى ننعاه على الأقدمين فخيل إليهم أن المديح كله باب قديم لا يطرقه الشعراء المعاصرون . . . وهذا جميعه ضلال عن معنى النقد فى الأدب الحديث . فالشاعر العصرى يعاب على مديحه إن كان يثنى

على الممدوح بما ليس فيه وبما يعلم أنه ليس فيه ، مستجديا رفده مغالطا نفسه وقومه ، ولكنه إذا أحس الإعجاب برجـــل عظيم فصدق فى الإعراب عن إحساسه بعظمته فهو أجد المجددين » . وإذا صح هذا التفريق الذى يقول به العقاد فى شيخوخته فإننا لا نرى عندئذ أى فارق بين هذا القول وبين ما قاله أحد كبار الشعراء التقليديين وهو على الجارم فى قصيدة له بعنوان « ضن الشعر بالمديح حيث يقول » :

قد حبسنا المـــديح عن مستا ... م وأجـدر بشعرنا أن يصانا
لا تزين العقود جيدا إذا لم ... يك بالحسن قبلها مزدانا
لو مدحنـا من لا يحق له المد ... ح لوى الشعر رأسه فهجانا
يصدق الشعر حينما يصدق النا ... س فيشدو بمـــدحهم نشوانا
الرسـول الكريم أنطق حسا ... نا ولولاه لم يكن حســـانا
وابن حمـــدان لقن المتنبى ... غرر المـــدح فى بنى حمدانا
فإذا شئت أن أكون زهيرا ... فأعنى وهـات لى ابن سنانا

وأيا ما يكون الأمر ، فإن عنف هذه الحملة التى قام بها أنصار التجديد فى مصر أو فى المهجر هى التى خلصت الشعر العربى الحديث من سطوة التقاليد الشعرية القديمة التى كانت قد أصبحت قيداً على أقلام الشعراء ، وحبسا لشاعريتهم ، حتى رأينا أحد المستشرقين يصف شعراء العباسيين أنفسهم بأنهم كانوا يرقصون فى الأغلال ، بل ورأينا

الآمدى يصفهم بأنهم كانوا يطرزون على ثوب خلق . والذى لاشك فيه أن أنصار القديم لم يكونوا أقل تعصباً وعنادا من أنصار الجديد ، حتى لنرى على الجارم يتحدث عن هذه المعركة فى قصيدته « خلود » التى يرثى فيها أحمد شوقى وحافظ ابراهيم فيقول فى معرض الحديث عن شوقى :

سكت العندليب فى وحشة الدو ح وغنت نواعق الغربان
فسمعنا من النشوز أفانيـن يرعن صادح الأفنان
أسمعونا برغمنا فصبرنا ثم ثرنا غيظا على الآذان
جلبوا للقريض ثوباً من الغر ب ولم يجلبوا سوى الأكفان
ثم قالوا مجددون فأهلا بصناديد أخريات الزمان
لا تثوروا على تراث أمرىء القيس وصونوا ديباجة الذبيانى
واتركوا هذه المعاول بالله فإنى أخشى على البنيان
واحفظوا اللفظ والأساليب والذوق وهاتوا ما شئتموا من معان
ما لسان القريض من عربى كلسان القريض من طمطمانى
إنما الشعر قطعة منك ليست من دماء اللاتين واليونان
كل فن له مكان وأهل إن غدا العلم ما له من مكان
إن رأيتم أخوة العود للجز بند فابكوا سلالة العيدان
لا يهز النخيل إلا حنان النا ى فى صمت ليلة من حنان
وجهة الشرق غيرها وجهة الغر ب فأنى وكيف يلتقيان

ولكنا لواقع أن أحداً من أنصار التجديد فى مصر لم يجلب للقريض « ثوباً من الغرب » وقد احتفظوا جميعاً باللفظ والأساليب والذوق ، وبخاصة فى مصر التى تختلف فيها حركة التجديد الشعرى والأدبى عنها عند شعراء المهجر الذين قد يمكن مؤاخذة بعضهم بالتهاون فى الصياغة اللفظية وفى فصاحة اللغة . كما أن أنصار التجديد لم ينكروا أن الشعر قطعة منهم ومن مجتمعهم وليس من دماء اللاتين واليونان ، ولكنهم اختلفوا مع المقلدين أنصار عمود الشعر فى مادة الشعر ذاتها وطالبوا بألا تظل تلك المادة حبيسة فى نطاق ما لاكته ألسنة القدماء ، وألا تظل صياغتها خاضعة للقوالب القديمة ، كما طالبوا بألا يظل الشعر صناعة زخرفية لا تستند إلا إلى المهارة اللفظية أو التوليدات المتعسفة . وقد هدتهم ثقافتهم الواسعة التى أخذوها عن الغرب إلى أن هناك أغواراً فى النفس البشرية وأسراراً فى الطبيعة ، كما أن هناك من مواضع الجمال ومثيرات الشجون والآلام والآمال مالم يقع عليه قدماء العرب بينما نفذ إليه الغربيون ، وذلك فضلا عما استنبطه الغرب من أسرار الصياغة الشعرية ووسائل التصوير والإيحاء . وهم لا يريدون استعارة الأثواب من الغرب ولا استقاء مادة الشعر من حياة اليونان أو الفرنسيس ، وإنما يريدون أن يسلكوا فى الشعر العربى الحديث المسالك والاتجاهات التى سلكها الغربيون ، وذلك ليستخرجوا من حياتهم ومن طبيعة بلادهم أسرارها المماثلة لما استخرجه الغربيون من

حياتهم وطبيعة بلادهم ومجتمعهم ، وأن يستعينوا بنفس المبادىء والأصول اللغوية التى طبقها الغربيون على لغاتهم .

وإذا صحت كل هذه الحقائق ، وهى صحيحة ، فإن الخلاف بين أنصار الجديد وأنصار القديم لم يكن حول ضرورة الاحتفاظ بديباجة الذيبانى مع إباحة التجديد فى المعانى ، وإنما كان الخلاف حول ديباجة الشعر فى ذاتها وخصائص تلك الديباجة ، ثم حول نوع المعانى التى يباح التجديد فيها وقيمة تلك المعانى من الناحية الإنسانية والناحية الجمالية . والكثير من دعاة التجديد وبخاصة فى مصر لم يتنكروا للشعر العربى القديم ولا جهلوه ، وإنما أضافوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة غربية واسعة ، وحرصوا على أن يفيد الشعر والأدب العربى الحديثان من تلك الثقافة الغربية ، وفى الوقت الذى كانوا يقرأون فيه شيلى وهازلت لم يكونوا يغفلون الشريف الرضى وابن الرومى . وها هو مطران رائد التجديد يقدم ديوانه فى مقدمته بقوله « هذا شعر يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح » ثم ها هو عبد الرحمن شكرى يقول فى اعترافاته التى سماها « أحلام مجنون » :

« يمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغباً فى أن يفكر كل شىء » وبالرغم من كل ذلك ، بل وبسبب كل ذلك ظل هناك فى الشعر العربى الحديث مدرستان . مدرسة القديم ومدرسة الجديد وإن تفاوتت فى كل مدرسة درجة الشاعرية وطبيعة

الموسيقى وخصائص الصياغة ، بل ومادة الشعر . فالبارودى واسمعيل صبرى وشوقى وحافظ ونسيم وعبدالمطلب ومحرم والزين وعلى الجندى وعلى الجارم ومحمد الأسمر ومحمود غنيم يعتبرون من أنصار القديم المتمسكين بعمود الشعر ، بينما يعتبر مطران وشكرى والعقاد والمازنى وأبو شادى وناجى ورامى وعلى محمود طه والسحرتى والصيرفى وجودت من أنصار الحديث الذى أخذ يطغى على شباب الشعراء الصاعدين . وإن يكن هذا التقسيم ليس فى الواقع حاسما فهناك من أنصار القديم من تأثر بحملات المجددين وانتاجهم الشعرى . حتى رأينا عملاق هذا المعسكر وهو أحمد شوقى يدخل فى الشعر العربى الحديث فن الأدب التمثيلى ويتبعه فى هذا الاتجاه عزيز أباظه ، الذى لا يزال يؤلف حتى اليوم المسرحيات الشعرية التى يستمدها من التاريخ كما فعل شوقى وكما فعل الكلاسيكيون الغربيون من قبله . كما أن من أنصار الجديد من راح يغوص وراء الأوابد ، ويتزمت فى فصاحة العبارة كمطران وشكرى والمازنى والعقاد وبخاصة فى دواوينه الأولى ، حينما كان يحرص على أن يحلق فى سماوات الفكر ، وقبل أن ينزل إلى الشارع ليصوغ فيه خواطر وملاحظات « عابر سبيل » .

الشعر التقليـــدى

لم يستسلم إذن أنصار القديم بل ظلوا يقاومون بل ويهاجمون ، وذلك بالرغم من عنف حملة المجددين وقوتها وإتساع ثقافتهم وتعدد نواحيها وبراعة ملكاتهم النقدية ، وذلك لعدة أسباب منها أن نهضة الشعر العربى الحديث قد ابتدأت على يد أنصار القديم ، وكان بعث الشعر العربى القـــديم ومحاكاته والنسج على منواله والأغتراف من معينه اللغوى ، هو أهم وأقوى دعامة لهذه النهضة الجديدة التى قيض لها الله شعراء ذوى مواهب شعرية عاتية كالبارودى وشوقى اللذين أسعفتهما الطبيعة بموهبة خارقة غذياها بالشعر العربى القديم فانطلقت كقوة عارمة من قوى الطبيعة التى تثملنا بقوة رنينها الموسيقى وجلال صياغتها الشعرية ، بينما لم يوهب أحد من أنصار الجديد مثل تلك الهبة التى لم تغن عنها ثقافة واسعة ولا إحساس مرهف . وذلك فضلا عن عدم أخذ بعضهم نفسه بالصبر والجهد فى صياغة الشعر والبعد عن السهولة المبتذلة والصياغة النثرية . وإن كنا لا ننكر عليهم سموهم بالشعر والأدب عن الإمتهان ، وبخاصة أيام شبابهم الأولى عندما كانوا ينظرون إلى الشعر نظرة تقديس ، ويأبون أن يسخروه لأغراض الحياة الزائلة ، فلا تملق لعظيم ولا مجاملة لخطير ، بل نقد للحياة

أو صياغة فنية لتجربة بشرية يحياها الشاعر إزاء نفسه أو إزاء مجتمعه أو إزاء الطبيعة التى تحوطه ، فضلا عن تجاربنا فى عالم المجهول والحقائق المطلقة والقوى الغيبية التى تسيطر علينا أو نجاهدها جهاداً مريراً .

وهانحن ننظر فى ديوان على الجارم الذى كان يريد أن يرشح لإمارة الشعر بعد شوقى ، فلا نكاد نعثر فى الأجزاء الأربعة التى يتكون منها الديوان على بضعة قصائد قالها الشاعر بحافز تلقائى أو تجربة شخصية ،وإنما الجانب الأكبر من قصائده فى « مولد الفاروق » أو « عيد جلوسه » أو « عيد الأعياد » أو « دره التاج » أو « أفراح مصر بزواج الأمبراطورة فوزية أو « شروق كوكب » أو « إسماعيل العظيم » أو « مرور عامين على سلسلة أقرأ » أو « رثاء للملك غازى » أو « على باشا ابراهيم » وأمثال ذلك من المناسبات الاجتماعية التى قد يكون لها صدى حقيقى فى نفس الشاعر ، أو يكون الأمر فيها مجرد تكلف لنظم الشعر من موظف كبير أو ناظم طموح ، يريد أن يثبت وجوده أو يتولى إمارة الشعر . ومن شأن التكلف أن يفسد الطبع ويدعو إلى المبالغات السخيفة دفعاً لمظنة الفتور والتصنع ، وذلك مثل قوله عن « مولد الفاروق » جـ٤ ص ١٠ :

وبدا العرش وقد حل به ... يفرع الشمس ويعلو الأنجما
ورأى بعد سليمان له ... مشبها فى عدله إن حكما

زانه الفاروق من خير أب فـــدع المأمون والمعتصما
حين عز الدين والملك به هنأ المنبر فيـــه العلما
لا ترى العين به إلا علا كلما تسمو له العين سما
أين شعرى وفنونى من مدى لو مضى حسان فيـــه أفحما

وما نظن هناك سخفاً أبعد من هذا ففاروق يفرع الشمس ويعلو الأنجما وكلما سمت له العين سما ، وكأنه « بالون » ! وهو يغطى على ذكر المأمون والمعتصم ، بل ومناقبه أسمى من مناقب النبي التى استطاع حسان أن يبلغ بشعره مداها !! بينما لو حاول الإحاطة بمناقب فاروق لعجز وخانه الشعر :

وإنه لما يحزن ألا يكتفى هذا الشاعر الفاضل بكل هذا الإسراف والسخف فيكشف عن دافعه غير الكريم ، وبه يختتم قصيدته فيقول :

أنا فى فيض له متصـــل أنعم تمضى فألقى أنعـــما
ليس بدعا أن زها شعرى به يزدهى الروض إذا الغيث هما

وكأنه يقول لفاروق زدنى عطاء أزدك شعراً . وليس من الضرورى أن يكون العطاء مالا فقد يكون رتبة أو نيشانا أو إمارة للشعر أو غير ذلك من أعراض الحياة التى لا يجوز أن تستبعد الشعر وأن تسف به .

وبالرغم من كل هذا فعلى الجارم هو الذى يقول :

والنفس إن لم تكن بالشعر شاعرة
ظنته كل كلام جاء موزونا

كما يقدم ديوانه الرابع بقوله :

« شعر كانت أوزانه من نبضات قلبي وبحوره من قطرات دمعي ، هتفت به فكان لروحي صدى وخفقة لنفسي ، ولكنك تبحث في أجزاء ديوانه الأربعة عن وجدانه الخاص فلا تجده ، بل إن شعر شبابه نفسه يكاد يخلو من هذا الوجدان ، وذلك مع أن الشعراء يغزر إحساسهم عادة في مرحلة الشباب ، ويتخذون الشعر وسيلة للتغني بآلامهم وآلامهم ومواضع طموحهم والشكوى من الحياة والأحياء والثورة والتمرد على الأوضاع ، وكأن الجارم لم يمر بهذه المرحلة ، وذلك لأن نفسه كانت مغلولة بالتقاليد ، وكان يتخذ الشعر فيما يبدو وسيلة لتحقيق نوع خاص من الطموح ، ومن أقدم قصائده لا نكاد نعثر إلا على قصيدة واحدة يتحدث فيها وجدانه الخاص ، وهي المسماة « الفخر » وقد نظمها في سنة ١٩٠٠ ويستهلها بقوله :

طريق العلا وعرمطيته الجد
وهل يعتلي من غيره البطل الفرد
إذا وهنت فيه القلاص وأدبرت
فذاك شديد الحول محتمل جلد

يخب فلا الأخطار تلوى زمامه
ولا عن بعيـــد القصد يقعده الجهد

* * *

سئمت حياتى بين قـــوم فضائلى
لديهم يغطيهـــا التدابر والحقد

ألخ .....

وهى قصيدة التقليد فيها واضح ، فالجد « مطية » إلى العلا ، وهو شديد الحول محتمل جلد إذا وهنت النوق وأصابها « الدبر » ، أى تقرح الأرجل من طول السير ووعورة الطريق . وأما وجدانه الخاص ولون نفسه فلا يستطيع أن يؤديه عندما تستقل لغته عن إمداد ذاكرته ، إلا بألوان باهتة ومعان عامة مبتذلة لا حرارة فيها ولا جدة ولا نفاذ ، وكل مايثيره هو أن الناس أدنياء لا يهللون لمجده لأنه لا يزال شابا « شعره بالشبيبة مسود » وهـــو فقير لايملك مالا ولا جاها .

ومن الغريب أن على الجارم ذا الذوق الأدبى السليم سلامة تدعوه إلى القول بأن الشعر شىء يدرك بالذوق ولا يشرح تشريح الجثث ، نراه يسخر الشعر لأسخف التوافه ، فإذا قرأ فى إحدى

الصحف أن جملافر من جزاره وأخذ يعدو حتى دخل قصر عابدين أنشأ يقول :

عابدين كعبة مصر ركنها حرم ... للخائفين إذا خطب بهم نزلا
تهوى إليها وفود الأرض ضارعة ... ترجو بها الأمن أو تحيي بها الأملا
أمر وعاه بنو الانسان وحدهم ... فمن بربك قل لى أخبر الجملا

وكأن الجمل قد التجأ إلى عابدين يلتمس الأمن والنجاة ! وما عابدين عنده إلا حظيرة كغيرها من الحظائر . .

ومع ذلك فإن ملكة الشعر التى وهبها الجارم ، لم يكن بد من أن ينفذ إليها وجدانه الخاص ، وإلا كان أمره كأمر تلك العيس التى يقتلها الظمأ والماء فوق ظهورها محمول . وإذا كان هذا الوجدان لم يجد سبيله إلى شعره أيام شبابه فإنه قد تسلل إليه أيام كهولته ، حيث نطالع نبرات صادقة عن حزنه لفقد أحد أبنائه فى ريعان الشباب أو لفقد بعض أصدقائه الأقربين مثل الدمعة التى أراقها على صديقه الأستاذ « أبو الفتح الفقى » ج ١ ص ٥٨ وهى التى يستهلها بالحديث عن نفسه فيقول :

ملك المصاب عليه كل جهاته ... إن كان من صبر لديك فهاته
أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى
بالنـــبرة السوداء فى أناته

وإن كانت لغة التقليد لا تلبث أن تطغى على حزنه الصادق فتنحدر بشاعريته إلى المبالغات الخاوية مثل قوله :

خفقان نجم الأفق من خفقاته وهجير قيظ البيد من زفراته
وبكاء كل غمامة هتانة من بعض ما يبديه من عبراته
ونواح ذات الطوق فى أعوادها ما ترسل الأقلام من نفثاته

وكأن هناك صراعاً عنيفاً بين وجدانه الذى يريد أن يسفر عن جوهره ، وبين الديباجة التقليدية التى تكاد تمسخ هذا الوجدان حتى عندما يغلب الحزن على الشاعر حينما يتذكر ابنه فى نفس المرثية ، ولا يملك حبساً لتلك الذكرى التى قد يدعو الحديث عنها إلى التشكيك فى صدق حزنه على الصديق ، كالنادبات اللاتى يقال أنهن لا يندبن فى المآتم إلا أحزانهن الخاصة . ومع ذلك ينبض حديثه عن أبنه بالحزن الدافق والأسى الممض حيث يقول :

قد كان لى أمل سقيت فروعه بدمى وغذيت المنى بعذاته [1]
أحنو عليه من الهجير يمسه ومن النسيم يهز من أسلاته [2]
وأذود عنه الطير إن حامت على زهر يضىء الأفق فى عذباته [3]

---

(١) العذاة الأرض الطيبة ومن ثم الأصل الطيب .
(٢) الفروع الدقيقة .
(٣) العذبانه : الغصون .

الليـــل ينفحه بذائب طله والصبح يمنحه شعاع إياته [١]
حتى إذا قويت لدان غصونه واستحصد المرجو من ثمراته
وأخذت أستجلى السنا من نوره وأشم ريح الخـــلد من نفحاته
وأفاخر الزراع أن غراسهم لم يزك مثـــل زكائه ونباته
عصفت به هوج نخر معفـــرا وجنى عليه الحين قبل جناته [٢]
ووقفت أنظـــر للحطام محطما متفتت الأفلاذ مثـــل فتاته
أهون بدنيا ما لحى عندـــدها وعد ينجز غـــير وعد وفاته

وأما فيما عدا ذلك من مرثياته التى كان يقولها لأداء واجب أو إثبات وجود، فإنها على جزالتها ورنين موسيقاها لا تنم عن وجدان حقيق أو إبتكار شعرى أو تصوير دقيق متميز لشخصيات من يرثيهم وإنما هى صنعة قد تصل بالشاعر إلى حد إتمام شطر سخيف بتفاعيل الوزن.

مثل قوله فى رثاء الشاعر إسماعيل صبرى:

تنهب الدر من عقود الغوانى ثم تدعـــوه فاعلاتن فعولا

وبالرغم من أن الحب ولواعجه ومغامراته يعتبر المعين الأول لكافة الشعراء وبخاصة فى عهد الشباب، فإننا لا نكاد نعثر لعلى الجارم على

---

(١) الإياة: النور.
(٢) الجناة: ما يجنى.

قصائد فيه وذلك فيما عدا بعض الأحاديث العامة عن الحب أو الغزل التقليدى ، وبخاصة فى قصيدته اليتيمة التى غنتها أم كلثوم فأكسبتها شهرة شعبية واسعة وهى :

مالى فتنت بلحظك الفتاك ... وسلوت كل مليحة إلاك
يمناك قد ملكت زمام صبابتى ... ومضلتى وهداى فى يسراك

وهى قصيدة لا تنم عن معاناه حقيقية أو حرارة متقدة إنما تمتاز بيسر فى الصياغة وسلاسة فى التعبير ولطف فى المدخل وإرهاف فى المعانى التقليدية .

ومن الغريب أن نلاحظ أن هذا الشاعر الذى خلا شبابه من التغنى بالحب ولواعجه قد راح فى شيخوخته يبكى ذلك الشباب ، وما كان يؤجج من عاطفة ويثير من لواعج ، وذلك على نحو ما يفعل فى مطلع قصيدته عن المؤتمر الطبى بلبنان فى سنة ١٩٤٤ حيث يقول :

ألقيت للغيد الملاح سلاحى ... ورجعت أغسل بالدموع جراحى
ولمحت ريحان الصبا فرأيته ... ذبلت نضارته على الأقداح
كان الشباب طماح لاعجة الهوى ... فاليوم يرفع ساعديه طماحى
من لى وقد عبث المشيب بلمتى ... بضياء ذاك الفاحم اللماح
قد كان للذات أسرع ناصح ... فغدا على الشبهات أول لاحى
لو أستطيع لبعت عمرى كله ... لمنى الصبا وأريجه النفاح
أيام أوتارى تغرد وحدها ... وتكاد تكسر فى الزجاجة راحى

أيام شعرى للفواتن رقيـــة . تستل كل تدلل وجمـــاح

وهى معان وإن تكن تقليدية إلا أنها لا تخلو من شجن يشبه ما يثيره الغروب .

وكذلك الأمر فى مشاهد الطبيعة ، فبالرغم من أنه قد نشأ فى رشيد على ساحل البحر وبالرغم مما توحيه الثغور من شعر ، لانراه يتحدث عن مشاهد الطبيعة بل ولا عن رشيد ذاتها إلا فى أخريات حياته عندما أنشىء فى رشيد مصيف سنة ١٩٣٩ فزارها الشاعر وأنشد فيها قصيدته مصيف رشيد ج ٤ ص ١٢٣ حيث يقول :

أرشيد لا جرح ولا إيلام عاد الزمان وصحت الأحلام
وتمثلت فيك الحيـــاة فتية من بعد ما عبثت بك الأيام
يازينـــة بين الثغور وفتنـة سحر الممالك ثغرك البسام

وأمثال هذه المعانى التقليدية العامة التى لا تخصيص فيها ولا أصالة، وإن كنا نراه بين الحين والحين يعود إلى ذكريات صباه فى رشيد فينطق ببعض النغمات الأصيلة مثل قوله :

أرشيد يا بلدى ويا مهد الصبا بينى وبين مدى الصبى أعوام

* * *

ونشأت فى ظل النخيل يهـزنى شوق إلى أفيائها وغـــرام
كم طوقت منك القدود سواعدى ولكم شفانى من جناك طعام
ولكم هززت فتاك حين حملته كالأم تلهى الطفل حين ينام

وهكذا يمضى الشاعر فى الحديث عن رشيد وعن ذكريات صباه، ولكنه حديث عام لا أصالة فيه ولا تخصيص ، وإنما تطغى عليه المعانى التقليدية والإحساسات المطروقة :

والموج كالخيل الجوامح أطلقت وإنحل عنهـا مقود ولجام
تجرى السفائن فوقه وكأنها والريح تدفع بالشراع حمـام
ومناظر يعيا القريض بوصفها ويضل فى ألوانها الرسام

وأخيراً يختتمها بالمسك فيقول :

فى ظل فاروق ووارف حكمه تحيا البلاد وتزدهى الأحكام

وإذا عاد الحديث عن رشيد فى سنة ١٩٤١ ج ٤ ص ٩٢ عندما انتشر فيها داء الفيل ، لم يخرج حديثه عن نفس المجال التقليدى الذى يتحدث عن الجمال حديثاً عاما لا تخصيص فيه مازجاً إياه ببعض ذكريات شبابه أو على الأصح بالأحاسيس التى تخلفت بنفسه عن تلك الذكريات وهى القصيدة التى يستهلها بقوله :

رددى يارشيد للحب عهداً حسبنا حسبنا مطالا وصدا
جددى يامدينة السحر أحلاما وعيشا طلق الأسارير رغدا

وبالرغم من أنه قد أرسل فى بعثـة إلى إنجلترا حيث أقام فى نوتنجهام وتردد على لندن وغيرها ، وكان باستطاعته أن يلم بشىء من اللغة الإنجليزية وآدابها ، وأن يتأثر بمشاهداته فى تلك البلاد

فإننا لا نكاد نلمح أثراً للثقافة الغربية فى شعره ، كما لا نجد لتأثراته فى إنجلتره ذكراً إلا فى القليل النادر كذكره لضباب نوتنجهام عند رثائه لصديقه وزميله فيها الأستاذ محمد أمين لطفى وكيل وزارة المعارف المساعد ، أو فى الأبيات الأربعة التى يقص فيها مشاهدة فى لندن ، حيث رأى بصيراً يسلم زمامه إلى أعمى ليقوده وسط الضباب الذى تتعذر فيه الرؤية فيقول تحت عنوان «ضحك القدر» ج١ص١٢٧ :

أبصرت أعمى فى الضباب بلندن ... يمشى فلا يشكو ولا يتأوه
فأتاه يسأله الهداية مبصر ... حيران يخبط فى الظلام ويعمه
فاقتاده الأعمى فسار وراءه ... أنى توجه خطوة يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكا ... ومضى الضباب ولا يزال يقهقه

وفى الحق إننا لنطالب على الجارم وأمثاله من شعراء التقليد بما لم يكونوا يدركونه من حقائق الشعر والأدب عندما نطالبهم أن يصدروا عن وجدان خاص متميز بأصالته ، وذلك لأنهم كانوا لا يزالون يؤمنون بأن الشعر لا يعدو أن يكون قدرة على النظم وتوليد المعانى أو الأخيلة دون أن يكون مرآة لجوهر نفسى ومزاج خاص ونظرة متميزة للحياة . ولا أدل على هذا الفهم العقيم من قصيدة نظمها على الجارم بعنوان « غزل شاعرين » ونشرها فى صفحة ١٣٨ من الجزء الرابع من ديوانه ، وفيها يشطر قصيدة لإسماعيل صبرى باشا وذلك فى سنة ١٩٠١ حينما كان الجارم لا يزال شابا يستطيع أن يدرك معانى

الحب بمزاجه الخاص وفطرته المتميزة ، ولا يعقل أن يكون إحساسه بمعانى الحب مطابقاً لإحساس رجل كإسماعيل صبرى القاهرى المترف الذى كان يقنع من الحب بمجالس الطرب وصالونات المؤانسة ، دون أن يستشعر شيئاً من ذلك الحب العنيف الأثر ، الذى يثير الغيرة ، فنراه لا يطلب إلى الحسناء التى يغازلها إلا أن تسوى بين عاشقيها حيث يقول :

يالواء الحسن أحزاب الهوى ... أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء
فرقتهم فى الهوى ثاراتهم ... فاجمعى الأمر وصونى الأبرياء
إن هذا الحسن كالماء الذى ... فيه للأنفس رى وشفاء
لا تذودى بعضنا عن ورده ... دون بعض واعدلى بين الظماء

ألخ .....

ويأتى الجارم فيشطرها بقوله :

(يالواء الحسن أحزاب الهوى) ... أججوا فى الحب نيران الجفاء
مذ رأوا طرفك يبدو ناعساً ... (أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء)
(مزقت أهواءهم ثاراتهم) ... كل حب بين أشواك عداء
جمعوا بغضاءهم فافترقوا ... (فاجمعى الأمر وصونى الأبرياء)
(إن هذا الحسن كالماء الذى) ... راق حتى كاد يخفيه الصفاء
والرضاب الحلو لو جدت به ... (فيه للأنفس رى وشفاء)

(لا تذودى بعضنا عن ورده) كلنا يشكو الجوى والبرحاء
فانظرى ليس الصدى فى بعضنا (دون بعض فاعدلى بين الظماء)
إلخ .....

وهذا عبث وتخليط ما كنا نعتقد أننا سنلقاه فى العصر الحاضر بعد النهضة الأدبية وتصحيح مناهج الشعر والأدب ، ولكن الأستاذ الجارم كان فيما يبدو شديد التعصب للقديم ، غير قادر على أن يستفيد من مفاهيم الأدب عند الغربيين أو عند دعاة التجديد فى مصر والعالم العربى ، على نحو ما رأينا فى حديثه عن الشرق والغرب وعن الشعر القديم والجديد فى معرض رثائه لشوقى .

على أن الدعوة إلى الجديد إذا كانت لم تستطع أن تتخلل ما حصن به شاعر تقليدى كعلى الجارم من دروع ، فإننا نراها تنفذ إلى شاعر آخر لم يكن من المقلدين فحسب ، بل وكان من دعاة البادية حتى سمى الشاعر البدوى ، وهو الاستاذ محمد عبد المطلب المتوفى سنة ١٩٣١ والذى يرجع الاستاذ السكندرى نسبه فى المقدمة التى كتبها لديوانه إلى « جهينة » القبيلة العربية المعروفة التى نزحت بعض بطونها إلى صعيد مصر .

ولقد سمع محمد عبد المطلب أو قرأ ، أن دعاة الجديد يهيبون بالشعراء أن يتحدثوا عن وجدانهم الخاص وأن يصفوا محيط

عصرهم ، حتى يصبح شعرهم شعر السليقة والطبع لا شعر المحاكاة والتقليد ، وخطر له أن ينظم « علوية » يتحدث فيها عن على بن أبى طالب معارضة « لعمرية » حافظ إبراهيم التى يتحدث فيها عن عمر ابن الخطاب . وأراد أن يحرز على حافظ قصب السبق بالتجديد . فأقلع عن استهلال القصيدة بذكر الديار أو الناقة والرحلة على ظهرها، بل وأبى أن يقنع بالقطار نفسه بعد أن ظهرت الطائرة وبزت القطار ، فاستهل علويته بذكر الطائرة ووصفها ، بل وسخر من النياق وقطر البخار حيث قال :

أجدك ما النياق وما سراها تخوض بها المهامه والأكاما
وما قطر البخار إذا استقلت بها النيران تضطرم اضطراما
فهب لى ذات أجنحة لعلى بها ألقى على السحب الإماما

وبالرغم من سذاجة هذه المحاولة التى أوهمت عبد المطلب أنه قد أصبح من المجددين عندما استهل قصيدته بذكر الطائرة التى تستطيع أن تحمله إلى ما فوق السحاب ليلقى الإمام ، غير مدرك أنه لايزال غارقا فى التقليد ما دام يلزم نفسه بأن يستهل قصيدته بذكر الرحلة والرحيل ، حتى ولو استبدل بالناقة الطائرة — فإن عبد المطلب قد دلل بها على مرونة وقابلية للفهم والتطور على نحو لم يستطعه على الجارم ، وذلك بالرغم من أن محمد عبد المطلب كان أكثر إيغالا

فى البدوية وأعمق إحساساً بتقاليد الشعر العربى القديم ، حتى لنراه لا يقنع باستهلال إحدى مدائحه لعباس بالغزل كما فعل شوقى فى قصيدته التى يستهلها بقوله : « خدعوها بقولهم حسناء » بل يأبى إلا أن يستهلها بذكر الديار فيقول :

يا دار حياك الغمام فسلمى وهمت عليك يد المكارم فاسلمى

بل ويردد فى شعره الحديث عن « الغضى » و « الأراك » مثل قوله :

ظلال الغضا لو عاد فيك مقيلى نقعت بأنفاس الرياض غليلى
ولو أن أيام الأراك رجعن لى نعمت بعيش فى الأراك ظليل

بل ويتحدث عن نجد ورياح الصبا فيقول :

جددت عهدى أيام الربى نفحة جاءت بها ريح الصبا
حملت عن ذلك المغنى شذى وحديثاً فى الهوى ما أعذبا
إيه يانسمة نجد عنهمو جددى عهد التصابى والصبا

وفى الحق إننا لا نستطيع أن نتنكر لمثل هذه النبرات التى يفوح منها عطر القدم ، وإذا كان رجل كعبد المطلب استطاع بقراءته المتصلة أن يخلق لنفسه جواً يفوح فيه ذلك العطر ، ووجداناً يثيره ما كان يثير وجدان البدوى القديم ، وصدر فى شعره عن ذلك الجو وهذا الوجدان

فإنه يكون أصدق فى الشاعرية من ذلك التخليط ، الذى يريد أن يجمع بين ديباجة الذبيانى وأحدث المعانى العصرية ، وإذا بالديباجة تمسخ معالم المعنى الحديث ، أو تقصر عن احتوائه بل وتذهب بأصالته . وإذا صدقت الشاعرية لا بد أن تشجينا وتطربنا ، حتى ولو كان حديثها نسيج خيال عن نجد والصبا والأراك .

شـــعراء الديوان

وبعد أن استعرضنا الخصومة بين أنصار الشعر التقليدى ودعاة الشعر الجديد، وضربنا أمثلة للشعراء التقليديين الذين واصلوا السير على عمود الشعر مع شوقى أو بعد شوقى، نستطيع أن نتحدث الآن عمن يمكن أن نسميهم بشعراء الديوان وهم العقاد والمازنى ثم عبد الرحمن شكرى بالرغم من انفصاله عن العقاد والمازنى ، بل وقيام خصومة عنيفة بين الطرفين أدت إلى تجريح المازنى لشكرى تجريحاً عنيفاً فى الديوان نفسه تحت عنوان « صنم الألاعيب » . وذلك لأن هذه الخصومة لا يمكن أن تمحو النشأة الموحدة لهذه الجماعة التى تزعمت الدعوة إلى الشعر الجديد واستمدت مبادئها من معين واحد هو الأدب الإنجليزى ، بل إن هناك من النقاد من يرى أن عبد الرحمن شكرى قد كان رائد هذه المدرسة فى قرض الشعر ، وإن لم يكن كذلك فى مجال النقد والتوجيه ، حيث تفوق زميلاه وخلفا فى النقد آثاراً باقية . وهذا الرأى كتب فى تأييده الدكتور رمزى مفتاح عدة مقالات جمعها فى كتابه المسمى « رسائل النقد » وفيه يحمل على العقاد حملة عنيفة ويتهمه بالسرقة من عبد الرحمن شكرى ، وهى تهمة وإن كانت لا تزال فى حاجة إلى تحقيق إلا أنها على أية حال تدل على أن هذه الجماعة كلها كانت ترتاد آفاقاً شعرية واحدة أو متقاربة .

ولقد أغنانا الأستاذ العقاد عن البحث والاستنتاج ، إذ تحدث هو نفسه فى ختام كتابه عن « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » عن المدرسة الجديدة ، والمؤثرات الشعرية والنقدية التى صدرت عنها فقال « الجيل الناشىء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ما سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر . وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، ولا أخطىء إذا قلت أن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد . لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد . . . وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه...ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز ، أو هى التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستيوارت ميل وشيللى وبايرون ووردز ورث . ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهى مدرسة

براوننج وتنيسون وإمرسون ولونجفلو وپو وويتمان وهاردى وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة . ولقد سرى من روح هؤلاء الشىء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والفناء ، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل » . ثم يمضى الأستاذ العقاد فى بيان خطة هذه المدرسة من ناحية أهداف الأدب ومادته لكى يوضح أنها قد قاومت فى هذا الميدان فكرتين كبيرتين أولاهما جاءت من الماضى وهى فكرة القومية فى الأدب وطريقة فهمها على نحو شكلى ضيق أو على نحو إنسانى واسع . وهذا النحو الأخير هو الذى تدعو إليه المدرسة الجديدة .

والفكرة الثانية جاءت من أحدث الأطوار فى الإجتماع وهى الفكرة الاشتراكية التى يصفها العقاد بالعقم لأنها تحرم على الأدب أن يكتب حرفاً لا ينتهى إلى لقمة خبز أو إلى تسجيل حرب الطبقات ونظم الاجتماع .

وبالرغم من أن خليل مطران كان قد سبق هذه المدرسة إلى التجديد فى الشعر العربى الحديث متأثراً فى ذلك هو الآخر بالآداب الغربية ، فإننا نرى الأستاذ العقاد فى نفس الموضع من كتابه السابق

ينكر كل تأثير لخليل مطران على هذه المدرسة فيقول « خليل مطران من جيل أحمد شوقى وحافظ إبراهيم فهو أكبر من الجيل الناشىء فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وهو علم وحده فى جيله ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربى القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوربى من مصادره الكثيرة ولا سيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين ، وهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين . وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة فى الأمرين ، ولا سيما عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون فى النقد إلى موازين الأدب الفرنسى ، أو إلى الاقتداء بموسيه ولا مرتين وغيرهم من أمراء البلاغة فى إبان نشأة مطران » بل ويذهب الأستاذ العقاد إلى أبعد من كلّ هذا فيزعم أن مطران وشوقى هما اللذان تأثرا بمدرسته فيقول « ولا بد أن يلاحظ أن شعراء مصر المجددين بعد جيل شوقى وحافظ ومطران كانوا جميعاً من دارسى الإنجليزية أو دارسى الآداب الأوروبية من طريق اللغة الإنجليزية . ولعل الأثر الذى أحدثوه فى الثقافة العصرية هو الذى جنح بالأستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكبار الشعراء الفرنسيين ، فهو كصاحبه شوقى قد تأثر بثقافة الجيل الناشىء بعدهما فى مصر ولم يؤثرا فيه » .

ونحن لا ننكر على هذه المدرسة اجتهادها فى دراسة الشعر العربى القديم وفى الاطلاع على الأدب الإنجليزى ، ولكننا لا نميل إلى تصديق ما يزعمه الأستاذ العقاد من أنهم كانوا قد أطلعوا منذ شبابهم على الشعر الجاهلى والشعر الأموى قدر اطلاعهم على الشعر العباسى ، كما لا نميل إلى تصديق مايزعمه أيضاً من إتساع اطلاعهم فى الأدب الإنجليزى ، وأكبر ظننا أن جهدهم قد توفر على دراسة العباسيين كابن الرومى والمتنبى وأبى العلاء والشريف الرضى ، وهم الشعراء الذين يكثرون الحديث عنهم والاستشهاد بهم ، بل ويرون فى الكثير من تفاصيل شعرهم جـــدة وأصالة ، مع أنهم لو كانوا قد درسوا الشعر الجاهلى والشعر الأموى دراسة دقيقة لوجدوا أن هذه التفاصيل قد سُبق إليها العباسيون فى العصر الجاهلى والعصر الأموى .

وأما عن الآداب الإنجليزية ، فإنه وإن يكن الأستاذ العقاد نفسه قد اعترف بأنهم قد استفادوا من النقاد الإنجليز وبخاصة هزلت أكثر من استفادتهم من شعراء الإنجليز ، فإننا مع ذلك نرجح أنه قد بالغ عند ما أراد أن يفهمنا أنهم كانوا قد درسوا منذ أول شبابهم الشعراء الإنجليز أو المحدثين منهم فى دواوينهم الكاملة . وأكبر الظن أن منهلهم الأصيل قد كان مجموعة المختارات الشهيرة عند الإنجليز باسم « الكنز الذهبى The golden Treasury وهى مجموعة جمع فيها فرانسيس بالجريف أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد خير ما كتبه الشعراء الإنجليز

من شعر غنائى منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر . ولم يضمن هذه المجموعة شيئاً من الشعر القصصى أو التعليمى ذى الطابع العقلى أو الأخلاقى . كما لم يضمنها شيئاً من القصائد الطويلة ولو كانت غنائية ، ولا أدل على صحة ما نقول من أن نلاحظ أن كافة القصائد التى ترجمها المازنى من الشعر الإنجليزى ونشرها فى مطلع الجزء الثانى من ديوانه موجودة فى هذه المجموعة ، كما أن الكثير من المعانى الشعرية التى لاحظ النقاد اشتراكها بين شعراء هذه المدرسة والشعراء الإنجليز موجودة أيضاً فى هذه المجموعة . ولسنا نشك فى أن دراسة دقيقة لدواوين شعراء هذه المدرسة المصرية الحديثة ، والمقابلة بينها وبين « الكنز الذهبي » لا بد أن تسفر عن تأييد هذا الرأى تأييداً كبيراً .

وفى الحق إن المنهج الشعرى الذى اختارته هذه المدرسة ودعت إليه هو نفس المنهج الذى صدر عنه جامع « الكنز الذهبي » فى اختيار ما اختار من الشعر الغنائى الإنجليزى ؛ فالكنز الذهبي مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى ، ولم يفسح فيها جامعها مجالا للشعر الموضوعى . وبالفعل نرى مدرسة الديوان تتميز عن مدرسة مطران من ناحية الذاتية والموضوعية ، فمطران رائد الشعر الموضوعى الحديث فى اللغة العربية ، وذلك بفضل روائع قصائده المطولة فى القصص الذى يمزج بين الوصف والدراما والتصوير

بينما تجنح مدرسة الديوان نحو شعر الوجدان الذى تطغى عليه شخصية الشاعر، وتلون الموضوع كله بأحاسيسها الخاصة، أو تستخدمه للتعبير عن آرائها الشخصية، وكل هذا على اختلاف واضح بين شعراء هذه المدرسة، راجع إلى اختلاف أمزجتهم وثقافتهم وظروف حياتهم، بل إن من خصائص هذه المدرسة ما حاول أحد أفرادها وهو الأستاذ العقاد أن يلصقه بها فى الأيام الأخيرة، وبعد أن كان زميلاه قد هجرا الشعر: أحدهما ليصمت وهو عبد الرحمن شكرى، والآخر لينثر وهو المازنى. ومن أهم هذه الخصائص التى لم تتسم بها المدرسة فى أول نشأتها، ولا التزم بها أو تحدث عنها شكرى أو المازنى، ما سبق أن أشرنا إليه نقلا عن الأستاذ العقاد، من أن هـــذه المدرسة قد أدخلت فى منهاجها محاربة المفهوم الضيق لمعنى القومية، ثم الدعوة إلى استخدام الأدب فى تأييد المذهب الاشتراكى. فهذه الأهداف السياسية لم تكن موضع نظر هذه المدرسة عند أول نشأتها، حينما كان همها كله منصباً على الأصول الفنية للأدب وللشعر، وإنما هذا إتجاه خاص بالأستاذ العقاد ولعله لم يتضح عنده إلا فى الجزء الأخير من حياته، وبخاصة بعد أن ترك المعسكر الشعبي الذى كان يمثله عندئذ «الوفد المصرى»، لينضم ويناصر أحد الأحزاب التى أصبحت فى عداد أحزاب الأقلية.

ولو أننا رجعنا إلى «ضوء الفجر» وهو الجزء الأول من ديوان

عبد الرحمن شكرى فى طبعته الثانية لوجدناه يحمل على غلافه شعار هذه المدرسة وهو قول شكرى :

ألا يا طائر الفـــردو س إن الشعر وجدان

وإن يكن من الحق أن شعراء هذه المدرسة قد اختلفوا فى معنى الوجدان ومضمونه ، وذلك لأنه إذا كان الوجدان هو كل ما يجده الشاعر فى نفسه ، فمن البين أنه قد يجد فكراً وقد يجد عاطفة وقد يجد خيالا ، وكل وجدان تقبله هذه المدرسة ، ولكن مضمونه تفاوت بتفاوت الأشخاص ، وربما كان هذا هو السبب فى محاولة المازنى تعريف الشعر على نحو يجمع بين الاتجاهات المختلفة داخل مذهبهم فيقول « الشعر فن ذهنى غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها » وإذا كان الأستاذ العقاد قد أخذ يدافع فى جدل وعناد عن شعر الفكرة فى مقدمة ديوانه الأخير « بعد الأعاصير » فإنه لم يستطع أن ينكر « أن مزية الإنسان دائماً هى أن يحس حين يفكر وأن يفكر حين يحس » . ولكن هذه ليست فى الحقيقة مزية ، ولا خاصية ملازمة للإنسان ، الذى يستطيع أن يفكر تفكيرا رياضياً لا أثر فيه للإحساس ، أو تفكيراً فلسفياً جافاً ، وإنما هى خاصية يجب أن تتوفر فى الشاعر الذى يحاول أن يصدر عن الفكر فى شعره ، فإذا نجح فى أن يفكر بقلبه وأن يحس بعقله جاد شعره ، وإلا جاء شعراً نثرياً بارداً أو معقداً غامضاً ، وخلا من عنصرى

الإثارة والجمال الفنى . وكم كنا نود أن لو ينسى الأستاذ العقاد عقله الجبار عند ما يقول الشعر ليدخره للنثر ، وذلك لكى يطلق عاطفته غير الجبارة بل الأليفة المتواضعة كعواطف كبار الشعراء الذين لا يخجلون من ضعف الطبيعة البشرية ، ولا يأنفون من الشكوى والتلهف ، وذلك لكى يستطيع أن يسمعنا شعراً إنسانياً رائعاً مثل مقطوعته التى تحمل عنوان « نفثة » فى الجزء الثانى من ديوانه ص ١٥٤ .

حيث يقول :

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا
عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا
معالم الأرض فى الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاديدا
نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني
ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعر دموعى وما بالشعر من عوض
عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط
على المدامع أجفان المساكين

هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم
وما استرحت بحزن فى مدفون
أسوان أسوان لا طب الأساة ولا
سحر الرقاة من اللأواء يشفينى
سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا
عجائب القدر المكنون تغنينى
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنى
على الزمان ولا خل فيأسونى
يديك فامح ضنى يا موت فى كبدى
فلست تمحوه إلا حين تمحونى

فهذه المقطوعة الرائعة لا نخشى عليها شيئاً مما يقوله الأستاذ العقاد نفسه فى مقدمة « بعد الأعاصير » التى أشرنا إليها فيما سبق حيث يقول « ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى سخافة شائعة فى مصر والشرق بين أدعياء الإحساس ، ممن لا يحسون ولا يفكرون ، وهى اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان ، ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس ، لأنه يحس فى زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح » وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر فى المكابرة وإدعاء البطولة الكاذبة ، كما لا نراها فى الأنين والنواح ، بقدر ما نراها فى إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد . وقد مضى الزمن الذى

كان النقاد يلومون فيه الشاعر لأنه يغاضب حبيبته أو يثور على حبه لها مؤثرين أن يقول لها ما قاله من قبل عاشق آخر لمعشوقته فيفديها إن حفظت هواه أو ضيعته ، بدلا من أن يغاضبها ، حتى ولو كان إحساسه الصادق هو الغضب والتمرد ، لا الخضوع والتلطف ، أو العكس .

والذى لاشك فيه أن قوة الانفعال هى التى تولد الرؤية الشعرية ، وكل رؤية شعرية عميقة واضحة لن تعجز عن الوصول إلى الصياغة الشعرية الجميلة الخالية من كل برود أو غلظة أو ابتذال . وهذه القوة فى الانفعال ، أو القوة فى « الأنين والشكوى » هى التى أنقذت «النفثة» السابقة من أمثال تلك الزلات التى نجدها فى مواضع كثيرة من شعر العقاد عندما تفتر العاطفة حتى ولو كان الموضوع شعرياً بطبيعته مثل قوله فى ديوانه « هدية الكروان » ص ١٥ عن تغاريد ذلك الطائر المطرب :

هن اللغات ولا لغات سوى التى رفعت بهن عقيرة الوجـــدان

فهذه « العقيرة » لا ندرى كيف تلصق بالوجدان ، ولقد هممت عند قراءتها بأن أعود إلى معاجم اللغة لعله أن يكون لها فيها معنى قديم جميل طغى عليه الزمن . ولكنى خشيت أن أفعل ما فعله أحد كبار المستشرقين الذى حدثنى عنه أستاذنا الراحل أحمد أمين عندما ألف كتابه « فجر الإسلام » وأهداه إلى ذلك المستشرق الفاضل ، فأتاه منه

خطاب يقول فيه « لقد استفدت كثيراً من خرارة علمكم » ودهش الأستاذ أحمد أمين من استخدام هذا المستشرق الكبير لعبارة «خرارة» وعاد إلى المعاجم ، فإذا بها تقول خر الماء يخر خريرا ومنه خرارة وهى نبع الماء الصافى بأعلى الجبل ! وإن كنت أخشى أننا لو عدنا إلى المعاجم لما وجدنا «لعقيرة» مثل ذلك المعنى الشعرى الجميل الذى وجده أستاذنا الراحل لكلمة خرارة . بل لو أننا وجدنا مثل هـــذا المعنى لما أعفينا الأستاذ العقاد من وزر استخدامها لصيقة بالوجدان فى شعره الحديث ، وذلك لأنه ليس مستشرقاً يتعلم اللغة من بطون المعاجم ، بل هو مصرى عربى يعرف ما تثيره لفظة العقيرة عندنا اليوم من معان تتنافر مع الشدو غناء الوجدان .

والإنفعال الشعرى القوى الصادق لا يمكن أن يقنع بالصياغة المبتذلة التى أكلها التحات فى مثل قول العقاد عن الكروان أيضا ص٢٢ :

واستقبل النجم علوا إن النجوم حسان

فعبارة إن النجوم حسان لا تقل ابتذالا وتآكلا وتحاتا عن عباراتنا العامية « النجوم حلوة » .

والانفعال الشعرى القوى لا يمكن أن يسفر عن رؤية شعرية مسفة مثل قول العقاد أيضاً فى نفس الديوان ص٢٦ عن الكروان :

فيم المخـــافة ياسمـــير الليل أو فيم التجنى
لا أنت جزل فى الصحا ف ولست فى قفص تغنى

فقد نفهم أن يتساءل الشاعر عن خوف الكروان وتخفيه وتجنبه ، وأنه لا يغنى فى قفص ، وأما أنه ليس مشوياً أو محمراً أوجزلا فى طبق طعام فهذه هى الرؤية الشعرية السخيفة .

فالشواء لا يغنى فى الصفحة ، وإنما قد يئز فى الطاسة !!

ولما كان المجال لا يتسع لنمضى فى النقد التطبيقى والحكم على جزئيات شعر العقاد من ناحية الصياغة الشعرية وروح الشعر وأخيلته وموسيقاه ، فإننا نكتفى بحديث عام عن شاعريته واتجاهاته ، مكتفين بأن نشير فى مجال النقد التطبيقى إلى مجموعة مقالات كتبها الأستاذ مصطفى صادق الرافعى عن العقاد وشعره وأدبه فى مجلة العصور التى كان يصدرها الأستاذ اسمعيل مظهر ثم جمعت فى الكتاب المعروف باسم « على السفود » ، وهى مقالات لا تقل عنفاً وتحاملا عن المقالات والأبحاث التى جمعها العقاد والمازنى فى كتابهما « الديوان » عن شوقى والمنفلوطى وشكرى وغيرهم ، وإن اختلفت أسس النقد فى الكتابين ، فنقد الرافعى لغوى تقليدى يناقش التعابير ونحو اللغة ، وينقب عن السرقات ويوازن بين شعر العقاد وشعر العرب القدماء . بينما يتجه المنهج النقدى فى الديوان نحو أصول الأدب الغربى ويطبقها على أدب وشعر المعاصرين فى مصر ، ممن عرض لهم الديوان . وإذا كان الرافعى قد أصاب فى بعض نقداته اللغوية أو البيانية ، فإنه قد أخطأ أو تحامل فى نقدات أخرى كثيرة ،

إما تعسفاً وإما لضيق أفق وجمود طبع وتسمم بالتقاليد الشعرية المتوارثة .

وإذا كان الأستاذ العقاد قد أصدر الجزء الأول من ديوانه فى سنة ١٩١٦ فإنه لم ينقطع مثل صاحبيه عن قرض الشعر منذ ذلك الحين حتى السنين الأخيرة ، إذ صدر آخر ديوان له وهو « بعد الأعاصير » فى سنة ١٩٥٠ . وفى خلال تلك الفترة الطويلة أصدر الأربعة أجزاء الأولى من ديوانه ، وجمعها سنة ١٩٢٨ فى مجلد واحد من أربعة أجزاء باسم « ديوان العقاد » . ثم أتبعها بديوانه المسمى « وحى الأربعين » وهو يتضمن ما قاله من شعر فى مرحلة الأربعين من عمره . ثم ديوان « أعاصير مغرب » الذى يرمز عنوانه إلى مرحلة الكهولة أو الشيخوخة . ثم ديوانه الأخير « بعد الأعاصير » .

وفى خلال تلك المرحلة الطويلة أراد العقاد أن يبرز موضوعين خاصين من موضوعات شعره ، وهما الموضوعان اللذان أراد أن يسجل فيهما سبقاً وتجديداً وابتكاراً ، فأفرد كلا منهما بديوان خاص ، وسمى أحدهما « هدية الكروان » سنة ١٩٣٣ وسمى الآخر « عابر سبيل » سنة ١٩٣٧ . ولعله من الخير أن نفرغ من هذين الديوانين الخاصين قبل الكلام عن ديوانه العام .

أما الكروان وهديته فقد قص علينا الشاعر قصته فى مقدمة الديوان فذكر أنه كان قد نظم منذ عشرين عاماً نونية فى الكروان

أدرجها فى الجزء الأول من ديوانه وهى التى مطلعها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتاً يرفرف فى الهزيع الثانى

ثم أعاده طائف من طوائف النفس إلى النظم فيه فاجتمعت له عدة قصائد فى مناجاته فصح على هذا المعنى أن يسمى الديوان كله هدية الكروان ، وإن كان يتضمن غير الكروانيات غزلا ومناجاة ووصفا وتأملات ومتفرقات ، وهجاء ورثاء .

ولقد تحدث الشاعر فى المقدمة عن الكروان حديثاً شعرياً جميلا حيث قال « ويطلع عليك بهتافه من هنا ومن هناك وعن اليمين وعن الشمال وعلى الأرض وفوق الذرى ، فيخيل إليك أنك تستمع إلى روح هائم لا يقيده المكان ولا يعرف المسافة ، أطلقوه فى الدنيا على حين غرة فسحرته فتنة الدنيا وخلبته محاسن الليل ، فهو لا يعرف القرار ولا يصبر فى مطار . فأنت تتلقى من صوت هذا الطائر الأليف النافر عالماً من معان وأشجان يتجاوب فيها تقديس المصلى القانت وحدب الحارس الأمين ، وروح الطفولة ، ومناجاة الخطر المقبل ، وهيام الروح المنهوم بالحياة والجمال : عالم لا نظير له فيما نسمع من غناء الطير بهذه الديار » . ثم يبدى الشاعر عجبه من أنك لا تقرأ صدى الكروان فيما ينظم الشعراء المصريون على كثرة ما يسمع الكروان فى أجوائنا المصرية من شمال وجنوب ، ثم يضيف قوله : « وأعجب منه أنك لا تقرأ

فيما ينظمون إلا مناجاة البلابل وأشباهها ، على قلة ما تسمع فى هذه الأجواء . فكأنما العامة عندنا أصدق شعوراً من الشعراء ، لأنهم يلقبون المغنى بالكروان ولا يلقبونه بالبلبل ويصدرون عن شعور صادق ويتحدثون بما يعرفون . وليس عن تعصب منا للوطن نؤثر الكروان على البلبل وما إليه لأن التعصب الوطنى على هذه الصورة ، حماقة لا معنى لها فى الشعر والشعور ، ولكننا نؤثره لأن الأعجاب به صحيح يصدر من الطبع الصادق . أما الإعجاب بالطير الذى لا نسمعه فذاك محاكاة منقولة تصدر من الورق البالى وتؤذى النفس كما يؤذيها كل تصنع لا حقيقة فيه . وأخف الوقع له فى نفوسنا أن يضحكها ويغريها بالسخرية .

ويخرج الشاعر فى مقدمته من التخصيص إلى التعميم فيتحدث عن تغريد كافة الطيور ويوازن بين هذا التغريد وإنشاد الشعر ، فى حماسة فياضه وإيمان قوى بقداسة الشعر وضرورته فى الحياة حيث يقول « وإذا لم يشعر الشاعر بتغريد الطير على اختلافه فبماذا عساه يشعر ؟ إن الطير المغرد هو الشعر كله لأنه هو الطلاقة والربيع والطرب والعلو والتعبير والموسيقية ، فإن لم يأنس به لم يأنس بما فى هذه الدنيا من طبيعة شاعرة ولم يختلج له ضمير بما فى الحياة من فرح وجيشان وتعبير . والطير بعد هو هبة الطبيعة لشعر الإنسان وغناء الإنسان ، فهو عند الشاعر وثيقة لا يعرض عنها ولا يفلتها

من يديه ، فإذا قال الجفاة الجامدون إن الشعر لغو فى الحياة ، قال الشاعر إن التعبير الموسيقى عنصر من عناصر الطبيعة وأن الطير يغنى ويهتف وأن الطير يفرغ للغناء وحده إذا شبع وأمن ، كأن الغناء والتعبير عن الشعور هما غاية الحياة القصوى لا ينساها الحى إلا لعائق يشغله ويغص من حياته ».

ونحن نترك جانباً ما يراه الاستاذ العقاد من أن الطير يفرغ للغناء إذا شبع وأمن ، وإن كنا نخشى على الغناء من التخمة والاطمئنان ، ولا نستطع أن نكذب إحساس وخيال أولئك القدماء الصادقين ، الذين كثيراً ما رأوا فى غناء الطير حزناً أو أسى ، لا طرباً وشبعاً — لننظر فيما أوحى به الكروان للشاعر من شعر .

ونحن لا ننكر أن الشاعر قد استمع إلى تغريد الكروان فى أطراف الصحراء على مقربة من الزرع والماء فى مصر الجديدة حيث يقيم الشاعر وحيث يجد الكروان مرتاداً محبوباً كما يقول الشاعر فى مقدمته ، ولكننا مع ذلك لا نشك فى أن الشاعر قد استمع أيضاً إلى الكثير من أناشيد الشعراء فى البلبل والكروان وغيرهما من الطيور المغردة ، وكم كنا نود أن لو أطال الشاعر الإستماع إلى هذه الأناشيد وغذى بها شاعريته حتى تستحصد ، فلا يطغى عليه الفكر وتوليداته المجتلبة ، فتتبدد روح الشعر ، وإذا بحرارته تفتر فينحط الشعر إلى مستوى النثر وكأن جناحه قد هيض ، وكأن الخيال

قد أثقلته أعباء الفكر ، بدلا من أن تسمو به رفاهة الحسن وخفة العاطفة .

ونعود إلى « الكنز الذهبي » وهى مجموعة المختارات من الشعر الإنجليزى الغنائى ، لنطالع فيه قصيدة لشاعر الطبيعة الكبير وورد زوورث عن الطائر المعروف بالـ « كوكو » وهى ، قصيدة تسبح فى روح الشعر الصافى الرائع حيث يقول :

أيها الوافد الطروب ! ها قد سمعت !
إننى أسمعك فأبتهج !
أيها الكوكو ، هل لى أن أسميك طائراً ؟
أم صوتاً يهيم ؟
عندما استلقى على العشب
أسمع صوتك المزدوج
ينتقل من تل إلى تل
متدانياً قصيا !
لوادى الشمس والزهر غناؤك ،
ولكنك تعيد إلى نفسى
حديث الساعات الحالمة !
أهلا أهلا ! على الرحب ياحبيب الربيع !
وما أحسك طائراً بل شيئاً لا يرى !

أحسك صوتاً ، أحسك سراً !
ذلك الصوت الذى طالما سمعته فى صباى ،
ذلك النداء الذى جعلنى أنظر متحيراً فى كل اتجاه ،
فى العشب والشجر والسماء !
ولكم التمستك هائماً ،
خلال الغابات وفوق المروج ،
ولكنك ظللت أملا . . .
ظللت حبا ، يهفو له القلب ولا يراه .
وما زلت أستطيع أن أصغى إليك
أن أستلقى على السهل وأستمع
حتى أستعيد ذلك العهد الذهبي !
أيها الطائر الميمون
هاهى الأرض التى نخطو فوق أديمها
تعود فتصبح مكاناً أثيريا مسحوراً
خليقا بأن يكون لك وكرا !

وفى الحق إننا لنكاد نحس بمثل هذا الجو الشعرى الجميل فى مطالع كروانيات العقاد مثل قوله فى أقدمها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان
صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى
من كل سار فى الظلام كأنه بعض الظلام تضله العينان

يدعو إذا ما الليل أطبق فوقه موج الدياجر دعوة الغرقان

ولكن شاعرنا لا يلبث أن ينقطع به هذا النفس الشعرى الجميل لكى يهبط من الأخيلة إلى الأفكار ، التى تتداعى فى عسر أو اجتلاب يشبه التلمس أو الاصطناع ، فتراه ينتقل فجأة من هذا المطلع الجميل إلى قوله :

ماضر من غنى بمثل غنائه أن ليس يبطش بطشه العقبان
إن المزايا فى الحياة كثيرة الخوف فيها والسطاسيان

وليس العيب فى انتقال الشاعر من الأخيلة والأحاسيس إلى الخواطر والأفكار بقدر ماهو فى طبيعة تلك الخواطر والأفكار من جهة ، ثم فى طريقة الصياغة من جهة أخرى . فالخواطر مبتذلة رغم إجتلابها ، والصياغة نثرية مسطحة لانتوء فيها ولا خلق ولا جدة ، فحصول هذين البيتين أنه لا يضر من يغنى مثل غناء الكروان (والمقصود هنا طبعا هو الشاعر نفسه) أن لا يبطش بطشه العقبان ، وذلك لهذا السبب النثرى المسطح المبتذل وهو أن المزايا فى الحياة كثيرة ، وإن كنا لا ندرى بعد ذلك كيف يستوى الخوف والسطا أو السطوة !

وما أن انزلق الشاعر إلى هذه الخواطر التى لمحنا فيها شخصيته حتى انساق إلى ذلك الإحساس المسرف الذى يبدو لنا أنه قد شغل

الأستاذ العقاد طوال حياته ، وهو إحساسه بعظمته وكبرياء تلك العظمة وغفلة العالم عنها ، فيقول :

يا محي الليـــل البهيم تهجدا والطير آوية إلى الأوكان
يحدو الكواكب وهو أخفى موضعاً من نابغ فى غمرة النسيان

قل ياشبيه النابغين إذا دعوا والجهل يضرب حولهم بجران
كم صيحة لك فى الظلام كأنها دقات صـــدر للدجنة حان
هن اللغات ولا لغات سوى التى رفعت بهن عقيرة الوجدان
إن لم تقيدها الحروف فإنها كالوحى ناطقة بـــكل لسان
أغنى الكلام عن المقاطع واللغى بث الحزين وفرحة الجذلان

وبذلك تنتهى القصيدة التى انقطع فيها نفس الشعر بعد الأبيات الثلاثة الأولى ، وضمر وحى الكروان حتى أصبح محصوراً فى شخصية الشاعر ونبوغه فى غمرة النسيان والجهل ضارب حـــوله بجران . . . . . الخ .

ولقد يعود الشاعر بعد عشرين عاما من قرض القصيدة السابقة إلى الإستماع لشدو الكروان، ولكن هذا الشدو لا يذكره فى بساطة شعرية حلوة بأيام الصبا كما ذكر الكوكو وردزوورث بل يتلقى العقاد هذا الشدو الجديد معتزا بنفسه ومفتخراً بأن العشرين عاماً لم تغير من طراز بيانه، وليس فى هذا مايوجب الفخر بل فيه مايوجب الأسى إذ أن السنين إذا

لم تغير من طراز البيان فلا أقل من أن تغير من طبيعة الإحساس وطرق التأثر والاستجابة . وفى هذا التغير الذى يأباه الشاعر نبع ثر للشعر كم متح منه الشعراء الذين يحسون هروب الحياة مع الزمن وتغير الطبيعة الإنسانية بتغير أطوارها ، وما يبعث هذا التغير من أخيلة وخواطر وذكريات وأحاسيس ، فيها ما يثير الشجن ويفجر ينابيع الشعر . ولكن الشاعر يجهل أو يتجاهل كل هذا فيخاطب الكروان بقوله :

زعموك غير مجدد الألحان ظلموك بل جهلوك يا كروان
قد غيرتك وما تغير شاعراً عشرون عاما فى طراز بيان
أسمعتنى بالأمس ما لا عهد لى بسماعه فى غابر الألحان
ورويت لى بالأمس ما لم تروه من نغمة وفصاحة ومعانى

ونحن فى الحق لا نكاد نصدق ما يزعمه الشاعر من أن الكروان قد تغير وتغيرت نغماته بينما الشاعر ثابت لم تغيره عشرون عاما ، بل ونحسب أنه لو نسى الشاعر كبرياءه وعظمته ، ليسلم بأنه هو الذى تغير دون الكروان بمضى العشرين عاما لانفتح له كنز الشعر ، وأدلى إليه بأسراره بدلا من الزهو بهذا البيان الذى يحرص الشاعر على طرازه ويأبى أن يغيره الزمن ولو إلى أحسن .

ولا يتسع الوقت للنظر فى الكروانيات الأخرى التى لا نرى بداً من أن نودعها الآن لنتحدث عن الديوان الآخر الذى خصصه

الشاعر أو أراد أن يخصصه بمنهج خاص وهو ديوان « عابر سبيل ».

ولقد أوضح الشاعر نفسه منهجه فى هـــذا الديوان فقال « إن إحساسنا بشىء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح، ويجعله معنى شعرياً تهتز له النفس، أو معنى زريا تصرف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع. وكل شىء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور. فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال، وإنما النفس التى لا تستخرج الشعر إلا من هـذه الموضوعات كالجسم الذى لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر، أو كالمعدم الذى يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء. كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة. وإن التصور لهو خير معوان للإحساس وشاحذ للرغبة أو للنفور، فإن الأم التى تنظر إلى طفلها الوليـــد ثم تقضى عشرين سنة وهى تتصوره « عريساً » سعيداً، لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء فى بقائه طوال تلك السنين؛ فإنما من نسج التصوير نخلق الحلل النفسية التى نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان، فلنجمع لدينا الرغبـة والتصور، نجمع لدينا زاداً من الشعر لا ينفد، وموضوعات للشعر تشتمل على كل ما تراه العيون

وتمسه الأذواق ، ولنتوجه بالحواس الراغبة إلى ما نشاء ، نستمرىء الشعور به والتعبير عنه ، كما نستمرىء المحاسن المشهورة والمناظر المأثورة ، لأن المحاسن نفسها لن تهزنا إليها ولن تحل عقدة من ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفز ، وإن أجمل وجه ليمر بنا فى ساعة الجمود والوجوم كما تمر طلعة الخادم العجوز التى نراها صباح مساء . وعلى هذا الوجه يرى « عابر السبيل » شعراً فى كل مكان إذا أراد ، يراه فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس . وعندى أننا فى حاجة — نحن أبناء العصر الحاضر — إلى هذا التوجيه لإنقاذ النفس الإنسانية ، لا لإنقاذ الملكة الفنية وحدها ، فإننا إذا تعودنا العناية بالأشياء ، وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس تلك التفاهة التى غلبت على الحياة وعلى الشعر والفن فى هذه الأيام الحديثة » .

ثم يضيف فى مكان آخر من نفس المقدمة قوله : « فإذا تعودنا أن نشعر بما حولنا حق الشعور ، وأن نخلع على اليوم الحاضر ، ما كنا نخلعه على الزمن الماضى من سرابيل الجمال والخيال ، استطعنا أن نقشع

عن أبصارنا غشاوة الماضى دون أن نجعل التفاهة نتيجة لانقشاع تلك الغشاوة » .

وإنه وإن يكن هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول موضوعات الشعر وما يصلح منها أو لا يصلح لأن يكون مادة لهذا الفن الجميل ، إلا أن هناك مع ذلك إجماعا على أن النظم فى موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعراً أى فناً جميلا ، إلا إذا استطاع الشاعر أن يضفى الجمال على ما يصف أو أن ينتزعه منه حتى تهتز له النفس أو تطمئن حاسة الجمال ، وذلك إما بفضل الصور الشعرية التى ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشىء تافه ، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخيرة التى يضفيها الشاعر على الشىء القبيح أو المؤلم ، أى بفضل المشاركة الوجدانية التى تجمع بين الشاعر وبين ما يصف .

ووصف الأشياء العادية التى تبدو تافهة لم يبتكرها الأستاذ العقاد فى الشعر العربى ، وأكبر الظن أن ابن الرومى هو الذى وجهه هذه الوجهة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن ابن الرومى قد كان من الشعراء المفضلين الذين تناولهم العقاد كما تناولهم زميله المازنى بالدراسة والنقد . ولابن الرومى فى شعر المشاهدات اليومية العادية ، أى شعر على السبيل مقطوعات فنية رائعة مثل وصفه للخباز فى ثلاثة أبيات جميلة اتخذها المازنى موضوعا لمقال قيم منشور فى « حصاد الهشيم » عن

التصوير والشعر الوصفى وهو مقال كان قد سبق نشره فى سنة ١٩٢٣ بصحيفة الأخبار . وها هى تلك الأبيات :

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كـــرة وبين رؤيتها قوراء كالقمـر
إلا بمقـــدار ما تنداح دائرة فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر

فى هذه الأبيات استطاع ابن الرومى أن يخلق شيئاً من لا شىء . وذلك بفضل براعة التصوير حيث رأى خياله الناشط ، فى سرعة يد الخباز وهى تعمل فى الرقاقة ، ما يشبه الدائرة التى تنداح فى الماء يلقى فيه بالحجر . وبفضل هذا التصوير الشعرى الرائع ارتفع الموضوع التافه إلى مستوى الفن الجميل . ولكن البون بعيد بين شاعرية العقاد وشاعرية ابن الرومى . فالعقاد لا يستطيع أن يتمهل عندما يصف ، ليخلق شيئاً من لاشىء وينحت الصور الجميلة من الحركات التافهة كما يفعل ابن الرومى ، بل نراه يفر من موضوع وصفه على أساس من التداعى ، وهو تداع لا يسوقه الخيال الشعرى ولا الفيض العاطفى بل يسوقه الفكر ، وكثيراً ما يأتى تداعياً متلمساً مجتلباً قد يدل على براعة ، ولكنه لا يدل على شاعرية مصورة ، أو عطف إنسانى عميق ، حتى لنرى الشاعر نفسه يضطر إلى أن يقدم بين يدى قصائده إيضاحات نثرية لا بد أنه قد أحس بضرورتها بسبب الاجتلاب الواضح فى تداعى أفكاره ، وذلك على نحو ما نجد فى قصيدته المعنونة « سلع

الدكاكين فى يوم البطالة » ص ٤٦ من الديوان . حيث يقول : « بشىء من التخيل يستطيع الإنسان أن يسمع سلع الدكاكين تشكو الحبس والركود وتود أن تبرز لتعرض على الناس وتباع ، ولا تفضل الراحة أو الأمان على ما يصيبها من البلى والتمزيق بعد انتقالها إلى الشراة ، كما أن الجنين فى عالم الغيب لا يفضل أمان الغيب على مضانك الحياة وآلامها . . . ولذلك تظهر الأجنة ألوفاً بعد ألوف إلى هذا المعترك الأليم » .

فهذه التقدمة قد كانت بلا ريب ضرورية لكى نستطيع فهم قول الشاعر فى نفس القصيدة عن السلع المكدسة فى الدكاكين يوم البطالة :

كالجنين وهو فى الغيب سجين
إن تحذره أذى الدنيا وآفات السنين
قال هيا حيث أحيا
ذاك خير من أمان الغيب والغيب أمين

* * *

أطلقونا وإلى الدنيا خذونا
حيث نلقى الآكلين الشاربين اللابسينا
ذاك خير وهو ضير
من رفوف مظلمات يوم عيد تحتوينا

وهكذا الحال فى الكثير من قصائد الديوان حيث لا يصدر الشاعر عن ملكة خالقة مصورة ، ولا عن عطف إنسانى عميق على ما يرى فى سوق الحياة من ناس وأشياء ، بل يفر من الأشياء ، وكأنه قد أغلق دونها قلبه وصرف عنها خياله المصور لينساق وراء ما يتداعى فى نفسه من أفكار كثيراً ما تبدو مفتعلة مجتلبة . فى قصيدة بيت يتكلم نراه يترك البيت إلى ما يتصور من أن ساكنيه قد تعاقبوا على الإقامة فيه فى شريط سينمائى يذكرنا بذلك الشريط الذى استهل به شوقى مسرحية « الست هدى » حيث نرى الأزواج السابقين لتلك السيدة يتعاقبون على هذا الشريط بحيث لا ندرى كيف يمكن أن تندرج مثل هذه الأشرطة تحت اللوحات التى يلتقطها « عابر سبيل » .

بل إن هذه اللوحات نفسها عندما يستقيم للشاعر منهجه لا تلبث أن تصبح تكأة أو تعلة لترديد بعض الأفكار الفلسفية أو شبه الفلسفية التى لا نرى أى موجب لأن تصاغ شعراً ، عندما يكفيها النثر وهى به أليق ، وبخاصة إذا تجردت من الصياغة الشعرية أو حرارة العاطفة ، مثل تلك الفلسفة القريبة المنال التى تتداعى فى نفس الشاعر أمام قفص الجيبون فى حديقة الحيوان حيث يقول :

إنتظر ياصديق شيئاً فشيئاً ... تطبخ القوت كله بيديكا
غير أنى أخال ما كان نيئاً ... منه أجدى فى الحالتين عليكا
انتظر ياصديق مليون عام ... أو ملايين لست والله أدرى

إن تدانيت بعدها من مقـــامى
فقصارى المطاف أن لست تدرى

انتظر سوف تفهم الشىء باسم بعد رسم وغابر بعـــد حال
فإذا ما طلبت باطل فهـــم ياصديقى طلبت أى محـال
أين بالأمس كنت يوم ابتدأنا والتقينا بآدم فى الطـــريق
قـــد بلغنا فأين تبلغ أينـا حين تمضى وراءنا ياصديق

وكل هذا شعر نظن أنه من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم فى فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه إلى أن يقدمه بين يديه من نثر حيث قال :

« ما بال هذا القافز الماهر قد وقف حيث هو فى سلم الرقى ، ولم يأت على درجات السلم كلها صعوداً ووثبات فى بضعة ملايين من السنين ؟ هذا سؤال . وسؤال آخر نعود فنسأله : ماذا يفيد من الصعود إن كان قد صعد . الطعام المطبوخ ؟ . . . هو يأكل الآن طعامه نيئاً ، وذلك أنفع . أو يأكله مطبوخاً على يد غيره ذلك أدنى إلى الراحة . أو يفيد العلم ؟ . . . قصاراه إذن أن يقول « لست أدرى » كما يقولها الأنسان كلما واجه معضلات الوجود » .

وهكذا نخرج من هذا الديوان بحكم عام وهو أن مثل هذه الموضوعات التى تضمنها ديوان عابر سبيل قد تصلح مادة للشعر إذا وهب الشاعر ملكة تصويرية تستطيع أن تخلق شيئاً من لا شىء ،

أو إذا عمر قلبه بالعاطفة الانسانية بحيث يحنو على ما يشاهد فى الحياة اليومية العابرة من محن وآلام وقبح فيفيض عليها من نفسه ويغمرها بعاطفته ، فتجد الانسانية فى عطفه عزاء أو بارقة أمل . وأما أن تتخذ هذه الموضوعات تعلة لإصطياد بعض الأفكار الفلسفية الدراجة بل واجتلابها ثم صياغتها فى أسلوب نثرى مسطح ، فذلك ما لا نراه شعراً ، وننصح بأن يتواضع به صاحبه فيكتفى بالنثر على نحو ما فعل الشاعر فى مقدمات قصائده التى كان يستطيع الاكتفاء بها . وإلا فما قيمة ذلك الشعر الذى يضطر صاحبه إلى أن يترجمه نثراً لكى يفهمه القارىء أو يستسيغه ؟ .

بل إننا لنخشى أن يدفع منهج عابر سبيل الشعر العربى نحو الانتكاس إلى الهوة التى كان قد وصل إليها قبل البارودى ، عندما كان الأمر قد إنتهى به إلى معالجة التوافه ، مثل وصف القلم أو المحبرة أو هدية عنب أو ما شاكل ذلك من موضوعات ، كان الشعراء يفتعلون فيها الشعر ويتسابقون فى إظهار المهارة اللفظية أو توليدات الخيال دون أن يحفزهم إلى قول الشعر حافز إنسانى قوى ، أو عاطفة حانية أو خيال خلاق ، فى غير تصنع أو اجتلاب .

* * *

ولو أننا تركنا هذين الديوانين « هدية الكروان » و « عابر سبيل » اللذين زعم الأستاذ العقاد أنه قد اختط فيهما سبيلا جديداً أو طرق

موضوعات بكرا فى الشعر العربى الحديث ، لننظر فى إنتاجه الشعرى العام الممثل فى دواوينه الأربعة الأولى المجموعة فى مجلد واحد باسم « ديوان العقاد » ثم ديوان « من وحى الأربعين » وديوان « أعاصير مغرب » وأخيراً ديوان « بعد الأعاصير » الذى صدر سنة ١٩٥٠ — لوجدنا أن هذه المدرسة كلها أعنى مدرسة العقاد وشكرى والمازنى قد صدرت فى مستهل حياتها عن ثورة عارمة لا ضد الأدب التقليدى وممثليه فحسب ، بل وضد الحياة ذاتها وظروف تلك الحياة التى برموا بها وتمردوا عليها ، وإن يكن كل منهم قد سابر مزاجه الخاص وطبيعته الذاتية فى إعلان تلك الثورة وفى صياغة شكواه من الحياة . وإنه لمن الغريب أن نلاحظ ما سبق أن أوضحناه فى محاضرتنا عن المازنى من أن هذا الأديب العظيم الذى انتهى إلى النثر وإلى السخرية اللاذعة ، قد كان أكثر الثلاثة التهاباً فى العاطفة ، وأعنفهم شكوى فى صدر حياته عندما كان يقرض الشعر ، حتى لنرجح أنه قد قصد العبارة عن نفسه فى تلك القصيدة القوية التى سماها «فتى فى سياق الموت» وقال فيها :

نعـــد أنفاسه ونحسبهـــا ... والليل فيـــه الظلام يلتطم
إذا خروج الحياة أجهـــده ... تســـاقطت عن جبينه الديم
صدر كصدر الخضم مضطرب ... جحافل الموت فيه تزدحم
إن قام ملنـــا له بمسمعنـــا ... أو نام خفت بوطئنـــا القـدم
يرتاع من طول نومه الأمل ... ويستـــكين الرجاء والسأم

كأنما الخوف من تردده خيل لها من رجائنا لجم
خلناه قد مات وهو فى سنة ونائم الجفن وهو مختترم
قد قلصت ثغره منيته كأنه للحمام يبتسم

نقول إننا لا نستبعد أن تكون هذه المقطوعة القوية صورة تصورها الشاعر عن نفسه، وذلك لأن كل شعره من هذا النوع الرومانسى الحالك السواد، بل لقد رأيناه يرثى نفسه حيا كما رأيناه يكتب وصيته وهو حى على نحو ما سبق أن فصلنا فى تلك المحاضرات.

وأما العقاد وشكرى، فإن ثورتهما على الحياة لم تكن ثورة عاطفية رومانسية بقدر ما كانت ثورة عقلية رمزية، يخيل إلينا أنها قد وصلت عندهما إلى حد زعزعة الإيمان بالله نفسه وبالحياة الآخرة، فضلا عن الإيمان بمثل الحق والخير فى هذه الحياة. ولعلنا نستطيع أن نجد هذه الروح الثائرة المتمردة على كل شىء فى قصيدتين بالذات، إحداهما لعبد الرحمن شكرى عنوانها «حلم البعث» ج ٣ ص ٣١ : ٣٢ وثانيتهما للعقاد بعنوان «ترجمة شيطان» ج ٣ ص ٢٣٨ وما بعدها. أما حلم البعث فيقول فيها شكرى:

مرت على قرون لست أحفظها عدا كأن مربى الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك فى أبواقهم وتنادت تلكمو الرمم
وقام حولى من الأموات زعنفة هوجاء كالسيل جم لجه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت وتلك تعوزها الأصداغ واللمم
وذاك يمشى على رجل بلا قدم وذاك غضبان لا ساق ولا قدم

ورب غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يبكيه ويختصم
جاءت ملائكة باللحم تعرضه ليلبس اللحم من أضلاعنا الوضم
رقدت مستشعراً نوماً لأوهمهم أنى عن البعث بى نوم وبى صمم
فأعجلونى وقالوا قم ولا كسل ينجى من البعث إن الله محتكم
أستغفر الله من لغو ومن عبث ومن جناية ما يأتى به الكلم

وبالرغم من أن شكرى قد اعتذر فى البيت الأخير من هـــذه المقطوعة العاتية عن اللغو والعبث والجناية التى يأتى بها الكلم — إلا أن هذه الصورة المريعة تكاد تنفرد فى قوتها بين الأدب العربى كله ، بل إنها لتذكرنا بتلك العبقرية العاتية التى صدر عنها كبار الشعراء العالميين مثل ملتون أو دانتى أو أبى العلاء المعرى فى وصف بعض مشاهد العالم الآخر ، وإن تكن صورة شكرى قد عكست حالته النفسية الخاصة وهى حالة محزنة تشك فى البعث بل ولا تريده وتفضل عليه النوم والصمم ، أى الفناء المطلق . كما أنها لا تستطيع أن تتصور ذلك البعث ولا على أى نحو سيكون ، وكيف تجمع أشلاء النـاس حتى يستوى من كل مجموعة نفر سوى . بل ويتصور الشاعر الإنسانية فى العالم الآخر وعند البعث ، على نحو ما هى عليه فى حياتنا الراهنة من فساد وانحطاط ، فهذا يسرق رأس ذاك ، وهـذا يخطف رجلا أو ساقاً لا تلائمه ، بل والملائكة أنفسهم يحملون اللحم ليبحثوا عن العظام التى يستطيعون أن يكسوها به . وليست بعد هذا ثورة

نفسية ولا تمرد وسخرية من هذه الحياة ، بل ومن الحياة الأخرى أيضاً، كما ليست هناك صورة للبعث أبشع ولا أشد هولا من الصورة التى رسمها الشاعر ، حيث يختلط الحابل بالنابل وتتوزع الأشلاء بين الناس خطفاً وسرقة وخبط عشواء ، ويمر الملائكة وسط تلك الهياكل العظيمة وهم يحملون اللحم البشرى ليوزعوه على تلك الهياكل . يا لها من صورة ! ويا له من خيال ! .

وإذا كان كل من المازنى وشكرى قد نجح فى التعبير عن حالة التمرد والثورة التى اشترك فيها الفرسان الثلاثة ، أحدهما بالعاطفية الرومانسية المباشرة ، والآخر بالخيال الرمزى العنيف ، فإن العقاد قد حاول هو أيضاً أن يعبر عن نفس الحالة بطريقته الخاصة وهى الطريقة العقلية ، وإن يكن قد لجأ هو الآخر إلى طريقة الرمز ، ولكنه رمز حاول أن يجمع فيه بين القصص والفكر فى قصيدة ، كان من الممكن أن تتمخض عن دراما عقلية ناجحة لو سلست للعقاد الصياغة الشعرية، وقربت منه المعانى بحيث يسيطر عليها سيطرة تامة، تمكنه من الإفصاح فى وضوح عما يريد ، بدلا من ذلك العسر والغموض اللذين سبحت فيهما القصيدة إلى حد اضطر الشاعر نفسه إلى أن يقدم بين يدى القصيدة مجملا عاماً لفكرتها ، وهو مجمل ما كنا بدونه نستطيع أن نخلص إلى ما يريد الشاعر الإفصاح عنه فى هذه القصيدة الطويلة . بل واضطر الشاعر إلى أن يشرح فى هوامش القصيدة الكثير من المعانى الجزئية

التى قصد إلى التعبير عنها ثم أحس أنه لم ينجح فى الإفصاح عنها بالشعر ، فاضطر إلى أن يفسرها ، أى أن يعبر عنها من جديد بالنثر فى حواشى القصيدة .

قال الشاعر فى مقدمة ترجمة شيطان : ص ٢٣٨ « فى هذه القصيدة قصة شيطان ناشىء سئم حياة الشياطين وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين . غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الإلهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهى ولا يطلبه ، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان ، فجهر بالعصيان فى الجنة ومسخه الله حجراً فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون » . ويوضح الشاعر فى نفس المقدمة طابع هذه القصيدة الشخصى أو الذاتى إذ يخبرنا بالحالة النفسية التى صدرت عنها فيقول « وقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى (يعنى الحرب العظمى الأولى) فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها » .

و أكبر الظن أن الشيطان فى هذه القصيدة هو الشاعر نفسه ، وأن هذه الترجمة إنما تعكس أطواراً نفسية مر بها الشاعر وبلغت ذروتها فى نهاية الحرب العالمية الأولى ، التى قال العقاد فى رثائه للمازنى أنها كانت قد ولدت فى النفوس عندئذ الكثير من الشك والتمرد على القيم

الإنسانية والمثل العليا ، مما لا نستبعد معه أن يثور الشاعر على كل شيء في الحياة وما خلف الحياة وما بعد الحياة ، على نحو ما رأينا صاحبيه المازني وشكري يثوران ، وتتخذ ثورة كل منهما الصورة التي تلائم مزاجه وتماشي طبيعته الإنسانية والفنية .

ومنذ مطلع القصيدة تطالعنا طبيعة العقاد الشعرية في جفافها العقلي وصياغتها النثرية وروحها التعليمية حيث يقول :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء في قاع صقـــر
ورمى الأرض به رمى الرجيم عـــبره فاسمع أعاجيب العبر

وبعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيب العبر أخذ يقص تلك الأعاجيب في مائة مقطوعة وعشر ، كل مقطوعة من بيتين متحدى القافية ، في شعر جهام يعوزه الماء والرواء ، بل التعبير والإيضاح ، وإن كنا نحس أن هذا الشيطان الرجيم قد نفس عن الكثير مما كان يعتمل في نفس الشاعر أو يضني فؤاده من ثورة وتمرد مثل قوله :

إنمـا الصدق نبات ما نما قط بالخير وقد ينمو الهوى

° ° °

إنما الصدق وبال يفترى وأحق الحق ما يوحى الرجيم
أبطل الباطل لا يؤذي الورى وأحق الحق يودي بالصميم

° ° °

بل ونلمح فيها تمرداً على العلاقة المفروضة بين الله والعالم حيث يقول :

وسيبقى الكون فى جوهره أبداً شـــيئين مهما اقتربا
خالق قام على عنصره ومخاليق رأوه احتجبا
صانع يحيي البرايا منعما وبرايا صنعها من وجود
وكلا هذين موجود فما أبعد البون لعمرى فى الوجود
عفوك اللهم أو لا عفو لى طال بى حلمك فابعث وجلك
أنت لا تخطر لى فى أملى لا تكن توبة نفسى أملك
وأدع فى خلقك يسجد من رجا خلدك الأعلى فما نحن سجود
لنكونن إذا صح الحجا حجراً صلداً ولا هذا الوجود

وإنه وإن يكن الشاعر قد نسب إلى الشيطان الرجيم كل هذا التجديف إلا أننا لا نشك فى أنه كله إنما ينضح من الحالة النفسية التى صدر عنها الشاعر ، وهى حالة نظن أن المازنى قد كان أكثر رقة وشاعرية فى التعبير عنها بروما نسيته العاطفية المؤثرة ، كما كان شكرى أكثر شاعرية برموزه وصوره الشعرية المفزعة ، وذلك بينما تكبر العقاد وتجبر بعقله العملاق ليسمعنا هذا التجديف وأمثاله فى لغته العقلية الجافة الغامضة :

وبالرغم من كل ذلك فإننا لا نريد أن نترك الحديث عن العقاد قبل أن ننصفه . ونحن ننصفه من أنفسنا أو من القراء بقدر ما ننصفه من نفسه ، فنقرر أن العقاد لم يحرم من الشاعرية ، ولكن شاعريته ليست تلك الشاعرية الفكرية التى يعتز بها كعملاق من عماليق الفكر ، وإنما هى تلك الشاعرية الساذجة التى استطاعت أحياناً أن تفلت من

العملاق وكبريائه لتشكو الحياة كما شكاها جميع الشعراء ، فى لغة مباشرة ساذجة على نحو ما رأينا فى الـ « نفثة » التى صدرنا بها حديثنا عن شعره ، ثم على نحو ما نرى فى عدد من قصائده الأخرى .

ومن الغريب أن نلاحظ أن هذا العملاق الأعزب شديد الشغف بالأطفال ، رقيق الشعر فى حديثه إليهم أو عنهم ، وله فى هذا قصائد تكاد تذكرنا بنغمات فيكتور هيجو فى قصائده التى نظمها لحفيده وجمعها فى ديوان خاص .

ففى الجزء الأول من ديوانه ص ٤٩ تحت عنوان « غيرة طفلة » نراه يقول :

ما كان أملح طفلة ... من غير شىء تخجل
ضاحكتها فتمايلت ... وشعورها تتهدل
ورجوت منها قبلة ... فأبت كمن يتدلل
وتعبت وهى تصدنى ... حيناً وحيناً تقبل
فرفعت مرآة لها ... فتطلعت تتأمل
قلت انظرى فى وجهها ... أفأنت أم هى أجمل
قالت وفيها غضبة ... أنا بالملاحة أمثل
ومضت تقول إلى متى ... تنسى الجميل وتجهل
وأقول أيكما إذن ... أدعو بها فأقبل
عطفت على وكل محبو ... ب يغار فيسهل

وفى صفحة ٥٧ من نفس الديوان تحت عنوان « رثاء طفلة » نسمعه يقول :

زهرة كان وجهها نور قلبى وناظرى
حملتها يد الردى حمل من لم يحاذر
فتوارت ولم يزل عرفها ملء خاطرى

* * *

يا ضياء تضمنته بطون الدياجر
قد أجنوك فى الثرى يا جنين الضمائر
فالزمى الرمس حين لا حلم فى عين باصر
فإذا أقبل الدجى وغفا كل ساهر
فاطرقينا مع الكرى حلما غير نافر
وصلى عيشك الذى كان أحلام سادر
وامرحى فى صدورنا واضحكى فى السرائر
ثم عودى إذا الصبا ح تجلى ، فباكرى
إن صعبا على الصغا ر إحتباس المقابر

فى هذا الشعر الخفيف اللطيف أو الرقيق المؤثر لا نلمح أثراً للعملاق وجبروته ، ولكننا نحس روحاً شاعرية لطيفة فى تصوير تلك الطفلة العابثة المدلة فى تمايلها وشعورها المتهدلة ، ثم فى رثاء تلك الطفلة التى يدعوها الشاعر إلى أن تعود فى الحلم لتمرح فى صدره

وتضحك فى سريرته ، وأخيراً فى هذا الأسى الإنسانى الذى بلغ الذروة فى قوة الشاعرية المعبرة حيث يقرر الشاعر فى بساطة إنسانية نافذة :

إن صعباً عل الصغار ر إحتباس المقابر

بل إن هذا العملاق الجبار ليتضاءل حتى يصبح شاعراً غنائياً مؤثراً عندما يبكى حظ الشعراء فى ص ٨٣ من نفس الديوان فيقول :

ملوك فأما حالهم فعبيد وطير ولكن الجدود قعود
أقاموا على متن السحاب فأرضهم بعيد وأقطار السماء بعيد
مجانين تاهوا فى الخيال فودعوا رواحة هذا العيش وهو رغيد
وما ساء حظ الحالمين لو أنهم تدوم لهم أحلامهم وتجود
فوارحمتا للظالمين نفوسهم وما أنصفتهم صحبة وجدود
ويذرون من مس العذاب دموعهم
وينظم منها جوهر وعقود
بنى الأرض كم من شاعر فى دياركم غبين ، وغبن الشاعرين شديد
بنى الأرض أولى بالحياة جميلة محب عليها من حلاه نضود
محب تناجيه بأسرار قلبها ومهما ترد فى العيش فهو يريد
على أنه قد يبلغ السؤل خاطب خلى ويزوى عن هواه عميد

* * *

بنى الأرض لا تنضو له السيف إنه يذاد عن الدنيا وليس يذود
أريد به للناس خير فلم يزل به عمه عن نفسه وشرود

تجمعت الأضداد فيه فحكمة وحمق وقلب ذائب وجمود
حماداه صبر فى الحياة وإنما هى النار تخبو ساعة وتعود
مقيم على عرش الطبيعة حاضر ولكنه بين الأنام فقيد
إذا جال بالعينين فالكون بيته فإن مد بالكفين فهو طريد
وأقصى مناه فى الحياة نهاره وأدنى مناه فى الممات خلود
يرى الغيب عن بعد - فمقبل عهده - قديم ، وماضيه القديم جديد
إذا عاش فى بأسائه فهو ميت وإن مات عاش الدهر وهو شهيد
شقاوته فى الشعر وهو هناؤه وليس له عن حالتيه محيد
جنون أحق الناس طراً بهجره أولو الفهم لو أن الفهوم تفيد

بل لقد يخرج العملاق عن نفسه وينس ذاته ليتحدث عن المزمار (ص ٦٦ ج ١) حديثاً شعرياً جميلا وإن لم ينس توليداته العقلية المعهودة دون أن تفسد هذه التوليدات روح القصيدة الشعرية :

أيها المستعيد صوتاً شجياً حسب هذا الفؤاد رجع حنينه
نفثات المزمار تذكى أوارا رابنى طول برده وسكونه
وكأن المزمار يذكر عهداً كان همس الصبابجى غصونه
علموه وما به من غرام أنة الوجد صفوه وحزينه
أين من زفرة المحب نسيم طالما هز مهده بيمينه
كان هذا الهواء طلقاً فلما حبسوه أبكى ببث أنينه
أيقظ النفس والخواطر وسنى فنزا كل خاطر من كمينه
أنا والريح منشدان كلانا يطرب الناس من خلال سجونه

فى هذه القصيدة وأمثالها «كليلة الوداع» (ج ١ ص ٦١)، و«كأس على ذكرى» (ج ٢ ص ١٤٤) «عيش العصفور» (ج ١ ص ٩٧) وأمثالها نجد شاعراً لا عملاقاً من عماليق الفكر، ولا مخترعاً من مخترعى الشعر، الذين يظنون أنهم قد شدوا لربة الشعر قيثارة جديدة عندما أدركوا أن الكروان طائر مصرى أحق بالشعر من البلبل، أو أن الكواء فى دكانه والجيبون فى قفصه والسلع المحبوسة يوم العيد فى واجهات الدكاكين، أحق بشعر «عابر السبيل» من زهرة الرياض وأمواج البحار. فالشعر ليس بموضوعاته بقدر ما هو روح وديباجة ونبض حياة. والعقاد غير محروم من روح الشعر ولا من نبض الحياة، ولكنه اصطنع راضياً أو كارهاً لنفسه شخصية عملاقة متجبرة أرادت أن تصرع الشعر، وأن تصرع الحياة، ولكن هيهات! فالعقاد لم يقل شعراً إلا عندما هزمته روح الشعر وسيطرت عليه. وأما عندما يتعالى العملاق ويصول ويجول فإن الشعر يولى الفرار.

عبد الرحمن شكرى

شاعر الاستبطان الذاتى

على أنه إذا كان العقاد والمازنى قد اضطلعا بعبء ضخم فى حركة النقد التى صاحبت الدعوة إلى تجديد الشعر فى مستهل هذا القرن ، وكانت لحملتهما آثار قوية فى الرأى العام الأدبى ، فإنه من الحق ألا يغفل التاريخ الأدبى الأثر الكبير الذى كان للشاعر الأصيل عبد الرحمن شكرى فى العقاد والمازنى وخاصة الأدباء ، وبالتالى فى توجيه الحركة الأدبية بطريق غير مباشر .

والواقع أن طبيعة عبد الرحمن شكرى الانطوائية قد حالت بينه وبين الإتصال بالرأى العام اتصالا مباشراً والتأثير فيه ، على نحو ما فعل زميلاه المازنى والعقاد اللذان اتصلا بالصحف وواصلا الكتابة فيها ، ثم جمعا مقالاتهما فى كتب قرأتها ولا تزال تقرأها الأجيال المتعاقبة .

والكتاب الثلاثة يجمعون على أنهم قد أصيبوا منذ مطلع شبابهم بأزمة نفسية عاتية أصابتهم بالقلق والتشاؤم والتمرد ، ونضحت هذه الحالة النفسية فى أشعارهم . ولكن المازنى والعقاد استطاع

كل منهما أن يتغلب على تلك الأزمة وأن ينجو منها بحياته وملكاته سليمة ، وذلك بينما ناء عبد الرحمن شكرى تحت عبء هذه الأزمة التى حطمت نفسه وأسكتت صوته ، بالرغم من أنه لا يزال حياً متقاعدا بعد أن أنفق فى التعليم عشرات السنين .

لقد تغلب المازنى على أزمته النفسية بفضل فلسفته الساخرة على نحو ما أوضحنا فى المحاضرات التى خصصناها فى العام الماضى لهـــذا الأديب العظيم .

وأما العقاد فالظاهر أنه قد تغلب على أزمته بخروجه من نفسه ، ومغامرته فى الحياة السياسية والفكرية ، وإن كنا نخشى أن يكون انتصاره قد جاء بفضل اتجاهه وجهات قد لا تخلو من نقائص ، نالت من ملكاته أو انحرفت بها عن الاعتدال الذى لا بد منه حتى لا تفسد الحقائق . وأوضح هذه الاتجاهات هو العنف فى الخصومة وشدة اللجج ، بما يستتبع ذلك من إفراط فى الجدل ، إفراطاً كثيراً ما يخرج عن الصدق إلى مجرد المهارة العقلية ، التى قد تصبح سفسطة وتوليدات مجتلبة . ثم فرط الاعتداد بالنفس وبكبرياء الفكر إلى حد مسرف .

وهكذا استطاع الأديبان الكبيران الخروج من أزمتيها النفسية ، وذلك بينما ظل شكرى غارقاً فى تلك الأزمة حتى تحطمت حياته وهو حى .

والواقع أن حياة شكرى تمثل قصة نفسية أصيلة مؤثرة تستحق

البحث والتحليل : بحثاً وتحليلا كفيلان بأن يلقيا الضوء لا على حياة ذلك الجيل المصرى فحسب ، بل وعلى حقائق النفس البشرية بوجه عام .

ولقد وضع شكرى بين أيدينا الوثائق الكافية لدراسة هذه القصة دراسة دقيقة منتجة ، ويكفينا أن نذكر فى هذا السبيل دواوين شعره السبعة التى ظهر الجزء الأول منها « ضوء الفجر » سنة ١٩٠٩ ، وظهر الجزء السابع « أزهار الخريف » على الراجح سنة ١٩١٨ . بينما لم يظهر الجزء الأول من ديوان العقاد إلا فى سنة ١٩١٦ ، والجزء الأول من ديوان المازنى فى سنة ١٩١٣ .

كما نذكر بنوع خاص ذلك الكتيب الشائق الذى نشره عبد الرحمن شكرى باسم « الاعترافات » فى سنة ١٩١٦ ، وتوجد منه بضعة نسخ ضمن مكتبة المرحوم طلعت فى المكتبة المصرية العامة « أدب ٣٢٧٤ — ٣٢٧٧ » وهو كتاب رائع نعتقد أن فيه مفتاح شخصية عبد الرحمن شكرى وأدبه . ومن يقرأ هذا الكتاب لا يمكن إلا أن يفكر فى اعترافات كبار الأدباء من أمثال روسو وجيتة وشاتوبريان ، بل وتحليلات وتأملات كبار المفكرين والأدباء من أمثال پاسكال ومرسيل پروست ، حتى ليخيل إلينا أن هذا الكتاب يعتبر من أهم وأعمق وأجمل الوثائق النفسية التى ظهرت فى الأدب العربى الحديث ، بل ونعتقد أنه يرتفع إلى مستوى أمثاله ، من مؤلفات كبار الأدباء العالميين .

وكتاب الاعترافات هو خير مرشد لفهم نفسية عبد الرحمن شكرى المنعكسة فى شعره بحيث لا يمكن أن نفهم هذا الشاعر الكبير الفهم الصحيح إلا على ضوء هذا الكتاب .

وعبد الرحمن شكرى لا يعترف صراحة بأن هذه الاعترافات هى اعترافاته الخاصة ، بل يزعم أنها اعترافات صديق له يرمز لإسمه بالحرفين (م . ن) . ويزعم فى خطاب استهل به الاعترافات أن صديقه هذا قد مل الحياة فى عالم المدنية فرأى أن يهيم فى مجاهل السودان ، لأن صحرائها أشبه بالأبد الذى أحبه ، من المدن ، وإن كانت الصحراء ستضيق بنفسه كما ضاقت المدن . وقد رأى أن يودع مذكراته عند شكرى لكى تذكره بما كان بينهما من الود ، ثم طلب إليه إذا مضت سنة ولم يراجعه ، أن ينشرها إذا وجد فى نشرها ما يفيد . ولما كانت سنوات قد مضت لم يسمع شكرى فى خلالها شيئاً عن صديقه صاحب الاعترافات ، وجعل يسأل عنه حتى علم أنه صار يهيم فى فيافى السودان حتى وصل إلى بلاد نيام فأكله أهلها ، لأنه كان يحتقر الإنسانية ، فانتقمت منه بأن أكله أبناؤها ، وهو انتقام يثبت أنه كان مصيباً فى احتقاره إياها ، وإن يكن بعض الناس قد زعم أنه لم يمت وأنه توغل فى أواسط إفريقية إلى مواطن الزنوج ، فأسرته قبيلة منهم تدعى قبيلة الشناجة . ولكنهم أعجبوا بسكونه وعبوسه وكسله وقلة مبالاته بما يقع حوله من أمور الحياة ، فاتخذوه إلها حاسبين هذه الصفات

من صفات الله . وعلى هذه الرواية يكون صديقه لا يزال حياً يرزق يعبده زنوج قبيلة الشناجة بعد أن جعلوه إلهاً . وعلى أية حال فإن شكرى لم ير مانعاً من أن يجمع هذه المذكرات وأن ينشرها .

ولقد فسر شكرى قيمة هذه الإعترافات وفائدتها فى المقدمة التى كتبها لها قائلا « إن الكثير من القراء سيرون نفوسهم مكبرة مرسومة فى هذه الصفحات ، وسبب ذلك أن العوامل الاجتماعية التى تعمل فى نفس الفرد منا ، تعمل أيضاً فى نفوس سائر الأفراد ، فصفات الشباب المصرى هى صفات « م . ن » صاحب الاعترافات ، فالشباب المصرى فى حالة أمتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس وكل منهما فى نفسه عميق مثل الأبد . والسبب فى ذلك أن حالتنا الاجتماعية تستدعى شدة الأمل وشدة اليأس . وما زلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة . فالشباب المصرى يكثر من إساءة الظن ، وهى صفة اشتهر بها المصريون . والسبب فى سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التى مرت على مصر ، فإنها أبقت هذا الإرث فى نفوس الأفراد لأن الاستبداد يبعث سوء الظن . والشباب المصرى ضعيف العزيمة ، كثير الأحلام والأطماع والأمانى ، يمضى أيامه فى الأحلام بدل أن يمضيها فى مزاولة الأعمال . وكذلك الخوف ، فإن شجاعة الشباب المصرى شجاعة متقطعة مبتورة ، شجاعة تستحى من نفسها . وأما خوفه فهو مبدأ عام .

والشاب المصرى عنده ميل عظيم إلى مزاولة الأعمال العظيمة المجيدة ولكنه يعجز عنها ، والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها ، وهو كثير الغرور لأنه كثير الأحلام والأمانى . وهو ليس عنده شىء من الاعتماد على النفس . وهو شديد الإحساس ولكنه يبكى فى ضحكه ويضحك فى بكائه ، وهو كثير الشكوى والتضرر ، قليل الصبر مثل صاحب الاعتراف ، تحز فى نفسه قيود القدر المحتوم فيجتهد أن يصدعها عنه فلا يقدر ، فيزداد حزناً ويأساً ويفكر ، ولكن تفكيره غير منتظم . وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره . يترك ما يعنيه لما لا يعنيه ، لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا أى أفكاره وعاداته الجديده حقائق نافعة . من أجل ذلك يضره القديم كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجتين . أو مثل كرة فى أرجل المقادير » .

ويرسم لنا شكرى صورة لصديقه (م . ن) فيقول « كان رحمه الله يحب القراءة والتفكير ، وكانت تلوح فى عينيه علامات السأم والحزن والتفكير ، وقد تقلصت شفته السفلى تقلص السخر ، ولكن كان يلوح على وجهه بالرغم من ذلك أنه كثير الحنان رقيق القلب . وأحياناً كنت لا ترى فى وجهه شيئاً من الحزن أو الألم ، وفى بعض الأحايين كان وجهه مثل السماء التى تراكمت سحائبها وتلبدت غيومها . وكان كثير من الناس يسيئون به الظن كما كان يسىء بهم الظن ، فهم أساءوا فهمه فأساء فهمهم كما هى الحال بين الناس قاطبة . وكان أحياناً

شديد التواضع وأحياناً شديد التكبر . كان لا يعرف كيف يعاشر الناس ويداريهم ، ويأخذ ما صفا ويتغاضى عما كدر ، ويحتال للحياة ولاستجلاب السعادة ، فضاقت بنفسه الصحراء بعدأن ضاقت بها المدن كما يقول هو نفسه » .

وبعد هذه المقدمة يسوق شكرى اعترافات صديقه المزعوم فى فصول سريعة خاطفة غزيرة المعانى والإيحاءات قوية الرؤية الشعرية ، قوة تقذف فى تضاعيف الأسلوب بصور نادرة المثال ، فيتحدث عن ذكرى الطفولة ، وظل الظهر ، وأزهار الشباب ، وشعر الألوان والروائح ، وسماء الأمل ، وأحلام الأدباء ، وأطوار العقيدة ، ولذة الحياة ، وعشق أصحاب الفنون ، والإحساس والحياة ، والغرور ، والخوف والعى ، ووسائل النجاح ، والحياة والوحشية ، والحياة والرحمة ، وضعف العزيمة ، وسلطان القضاء ، وخواطر الانتحار ، والعجب واليأس ، والكذب ، والخوف والوهم ، وسوء الظن ، والفزع من التهم ، والحذر ، والخوف والرحمة ، وداء الضمير ، والمجرمون والأبرياء ، وأمواج النفس ، والأبد فى دقيقة ، وجنون الأمانى ، والضاحك الباكى ، وعبث الفكر ، وطعم الذل ، وسخر القضاء ، والإنسان والكون ، وبقاء النوع ، وسعادة الفرد ، وظل الموت ، وخاتمة المطاف .

وفى نهاية الاعترافات نطالع خاتمة تتضمن « كلمة المؤلف فى نقد

المعترف ، وفى هذه الخاتمة يتناول شكرى بالدعابة والسخرية اللاذعة اعترافات صديقه بما فيه من نقائص ، ثم يطمئن القراء فى سخرية لاذعة إلى أنهم براء من مثل تلك النقائص ، بل ويزعم أن صديقه نفسه ربما كان بريئاً من بعضها وذلك بحكم أنه أديب ، والأديب قد يجنح خياله إلى المبالغة ، ويقول فى ذلك « إن من الخطأ ألا نميز بين هملت وشكسبير ، أو بين فرتر وجيته . نعم إن شكسبير كان يرجع إلى نفسه فى تفهم العواطف وحركاتها ، ومن هذا الوجه يصح أن نقول إن فى كل فرد من أفراد قصصه شيئا منه . لأن روح الأديب ليست بالروح الجامدة الصلبة ، بل إن فيها من المرونة ما يمكنها من التشكل بأشكال متباينة والتزيى بأزياء مختلفة ، فتارة تراها فى جسم هملت ، وتارة فى جسم مكبث ، وتارة فى جسم فولستاف ، وتارة فى جسم روميو أو جولييت ، وتارة فى جسم شيلوك » .

وفى المقالات التى كتبها المازنى عن شكرى فى كتاب « الديوان تحت عنوان « صنم الألاعيب » يجزم المازنى بأن هذه الاعترافات هى اعترافات شكرى الخاصة ، وأن عنوانها الأول كان « خواطر مجنون » ، وهو يذكر هذا العنوان الأخير لكى يجمع بينه وبين قصة لشكرى لم نعثر عليها باسم « الحلاق المجنون » ، ويتخذ من ترديد شكرى لكلمة « الجنون » و « المجنون » دليلا على أن شكرى مصاب فعلا بالجنون . ثم يأخذ فى تدعيم هذا الاتهام القاسى بفقرات يقتبسها

من الاعترافات عن سوء ظن صاحبها بالناس وشدة وسواسه ، وعن الخوف ورؤية الأشباح وهـــذيان الحواس ، وأمثال ذلك مما نطالعه فعلا فى الاعترافات ، وهى كلها خواطر ، وتحليلات ، لا يمكن أن تقطع بما يقول به المازنى من جنون صاحبه ، وذلك لما هو معلوم فى بداهة الطب ، بل وبداهة العقل ، من أن المجنون لا يعى جنونه بل ويدعى على جميع الناس الجنون ما عدا نفسه .

ولكنه إذا كانت استنتاجات المازنى الظالمة غير صحيحه ، فإننا مع ذلك نرجح صحة ما أكده من أن هذه الاعترافات هى اعترافات شكرى نفسه ، وإن يكن قد أخرجها فى صورة قصة صديقه (م . ن) وذلك فى الحدود التى أوضحها شكرى نفسه عند نقده لتلك الاعترافات ، وهى أنها لا تخلو من إسراف الأديب فى تصوير حقائق النفس البشرية ، وإن كانت هذه الاعترافات صادقة فى تصويرها العام ، بل وتتضمن صورة تحليلية عميقة لجيل شكرى كله ، فضلا عن تصويرها لجانب مشترك بين نفوس البشرية قاطبة ، رغم ما فى تعميمها على كافة البشر من إسراف .

والواقع أن الاعترافات تصور أصدق تصوير نفساً خاصة هى نفس شكرى كما تطالعنا فى دواوينه .

وبمراجعة دواوين شكرى نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبه المازنى والعقاد ونعنى بهما التيار

العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم ، وهو تيار المازنى فى شعره ، ثم التيار الفكرى الذى تميز به العقاد فى شعره العقلى الإرادى الواعى بما يريد ، وكأن كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكرى التيار الذى يلائم طبيعته .

وأما شكرى فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر ، ومن هذا التسليط نبعت مأساة حياته ، فهو شاعر عاطفى حساس ، ولكنه سلط عقله على عواطفه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهف ، وبذلك جاء شعره أصيلا متميزاً بطابعه الخاص ، فهو لا يمكن أن يوصف بأنه شعر عاطفى ولا بأنه شعر عقلى ، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية أو الاستبطان الذاتى .

والاستبطان الذاتى منهج فلسفى معروف فى علم النفس الكلاسيكى باسم Introspection أى تأمل العقل فى النفس البشرية وتحليل عناصرها كوسيلة لمعرفة تلك النفس ، وهو منهج أخذ يستهدف فى القرن الأخير لهجمات علماء النفس التجريبيين الذين يقولون بأن العقل الإنسانى لا يستطيع أن يلاحظ نفسه ويتأملها ، وإلا كان مثله كمثل من يقف فى النافذة ليرى نفسه ماراً بالشارع . وإن يكن هذا الهجوم لا يخلو من مغالطة وإسراف ، وذلك لأن العقل البشرى يستطيع أن ينعكس حتى على نفسه ، وأن يحلل عناصره وعملياته

فضلا عن تحليله لما فى النفس من قوى أخرى غيره ، سواء أكانت هذه القوى فطرية كالغرائز والميول ، أو مكتسبة كالأخلاق والعادات والمواضعات .

الاستبطان الذاتى ليس إذن عاجزاً عن اكتشاف حقائق النفس البشرية وخفاياها ، بل لعله من أهم منابع تلك المعرفة ، فإن الإنسان بفضله يعمل فى نفسه ، ويضعها تحت مراقبة العقل الدائم . ولكن خطر هذا المنهج يصيب أصحابه أنفسهم ، وبخاصة إذا كانوا من الأدباء والشعراء المتوقدى الإحساس ، الصارمى الضمائر ، لا من الفلاسفة الذين يحيلون ذواتهم إلى موضوعات للدرس تكاد تكون منفصلة عن حياتهم الخاصة وسلوكهم فى تلك الحياة .

وهذا الخطر هو ما أصاب عبد الرحمن شكرى فعلا . فقد انتهى به التأمل فى نفسه واستبطان ذاته حداً جاوز ما رأيناه فى بعض الشخصيات الروائية ذاتها ، مثل شخصية هاملت التى حللناها فى كتابنا « نماذج بشرية » ، وأوضحنا كيف أن شكسبير جعل من تفكير هاملت وكثرة تأمله فى نفسه معولا حطم إرادته وشله عن العمل الذى كرس حياته له ، وهو الانتقام لأبيه . كما أن كثرة التأمل والاستبطان الذاتى لا يشلان الإرادة فحسب ، بل وكثيراً ما ينتهيان إلى نفث الفوضى فى عمل العقل ذاته ، وإصابته بالعجز عن البت فى الأمور بأحكام حاسمة ، كما أنهما كثيراً ما يؤديان إلى استفحال المشاعر ، وزيادة

سطوتها ، سواء أكانت تلك المشاعر سارة أم مؤلمة . وذلك لأن التأمل والاستبطان يشبهان عملية الاجترار لتلك المشاعر والأحاسيس . وباستطاعتنا أن نستخرج كل هذه النتائج من الاعترافات ، لو سمح الوقت بالتمهل عند دراسة قصة شكرى النفسية ، وهى قصة ممتعة تستحق الدرس والتحليل .

وعلى أية حال فباستطاعتنا أن نؤكد بعد طول روية وتأمل أن عبد الرحمن شكرى ينفرد بين شعرائنا المعاصرين بهذه الخاصية الأصيلة ، وهى أنه شاعر تأمل نفسى واستبطان ذاتى .

وعن هذا التأمل ، وذلك الاستبطان نبعت تلك الظواهر الفريدة التى نراها فى شعر عبد الرحمن شكرى ، وتلك الرؤى الشاذة التى نلمحها فى لوحاته ، مثل لوحة «البعث» التى سبق أن تحدثنا عنها ، ومثل قصيدته عن المجرم ، وحديثه إلى المجهول فى الجزء الخامس من ديوانه .

والواقع أنه بينما انصرف المازنى إلى النثر والسخرية ، وبينما انصرف العقاد إلى التفكير فى حقائق العالم والسياسة والمجتمع والحياة ، نائياً بفكره عن نفسه والتأمل فيها ، أخذ شكرى يقصر تفكيره على نفسه . وكلما ازداد جهده فى هذا السبيل أخذ شعره يزداد اصطباغاً بصبغة التأمل والاستبطان الذاتى ، والحيرة والتساؤل والشك ، الذى وصل إلى حد الشك فى الله ذاته وفى العالم الآخر ، وفى القيم الأخلاقية ، وفى الناس بل وفى نفسه . ولعلنا نستطيع أن نتابع هذا التطور الرائع

المدمر فى أجزاء ديوانه المتتابعة ، حيث نجد الناحية العاطفية العنيفة المتمردة واضحة فى الأجزاء الأولى من هذا الديوان ، بينما نجد التأمل النفسى والاستبطان الذاتى بما يلازمهما من هدوء نسبى يكاد يمس اليأس أحياناً — واضحاً فى الأجزاء الأخيرة ابتداء من الجزء الخامس بنوع خاص .

وبالرغم من كل هـــذا القلق والشك والحيرة ، فإننا نلمح نفس شكرى المعذبة عذاباً لا يكاد يستشعر مثله كبار المتدينين الذين يرتجفون من خشية الله ، ويصلون ناراً حامية من لهيب ضمائرهم ، وها هى قصيدة « المجرم » نطالعها فنحسب شكرى متديناً متزمت الإيمان قد أتى جرماً لا غفران له ، حيث يقول : (الجزء الخامس ص ١٨) :

يرى الناس أن النوم أم رحيمة ... ولكن نوم الجارمين عقاب
يسل على الحلم أســياف نقمة ... فأحلام نومى كالجحيم عـذاب
وكم هد من عزم صليب عذابها ... وشيب وراد الذنوب فشابوا
فيابلسمَ الأحزان أصبحت عونها ... على فبطلٌ ما وعدت كذابُ
أمايهرب المسكين فيك من الأذى ... فيسكره بما تدوف شراب
شراب من النسيان يحلو لذائق ... له من وميض النيرات حباب
يبيت فلا وقع الصروف بكارث ... ولا تزدهيه عزمـــة وطلاب
وما العيش إلا نومة راع حلمها ... ووقع سؤال ما عليه جواب

وغيرنى عما عهدت جرائرى ... فليس إلى الحال القديم إياب
فلا تحسبن الشر يمحى بتوبة ... وإن غفر الجرم العظيم متاب
كذلك فعل الطب يشفى دواؤه ... فيحمد من مرأى السقام ذهاب
ولكن بعض الضعف فى المرء كامن ... وإن حسنت حال وراق إهاب
وروع عنى الوزرُ كل محبٍ ... وقد بان أحباب وفات شباب
وقد غاب بشر الناس عنى وأنسهم ... كأنى على ضوء النهار سحاب
ألوح فيبدو الخوف فى وجه مبصر ... كأنى سيف والرقاب قراب
أوان دماء الهالكين جعلتها ... على راحتى مما سفكت خضاب
ويسكت عنى الناس سكتة مبغض ... فمالى لديهم إن دعوت جواب
ولا أنس إلا أن يكون مخافة ... على أنهم مما يخاف غضاب
فبينى وبين الخوف ود وألفة ... وبينى وبين العالمين حجاب
ويلحظنى المغرور لحظة جاهل ... يسر بما أرمى به وأعاب
رجوت من الإجرام نفعاً وإنما ... هواه من الفعل الحميد ثواب
ولو لم يجد فى الخير نفعاً لعافه ... وأصبح يخشى شره ويهاب
وإن وراء الطهر حيلة ماكر ... يصيب بها من عيشة ويثاب
وإن يلق ما لاقيت أصبح خيره ... ضئيلا وقال القائلون وعابوا
يواقع كل الناس بالفكر شرهم ... وقد عابنى أنى جرؤت وهابوا
وكم حدثت بالشر ذا الخير نفسه ... وذاك حديث ما عليه عقاب
ولكنه فى النفس إثر يشوبها ... وكل ضمير بالمعيب يشاب

ظمئنا فخلنا الشر فى العيش منهلا ولكن وجود الجارمين سراب

وهذه الحالة النفسية المعقدة نستطيع أن نجد لها إيضاحاً فى الاعترافات مثل قوله عن « أطوار العقيدة » : « ولم يمنعنى هذا التعبد الشديد عن مواقعة الشهوات ، بل كانت كثرة مواقعة الشهوات بقدر شدة التعبد . فلم يمنعنى تخويف تلك الكتب وإرهابها من اللذات ، بل كان يفزعنى من عواقبها فى الآخرة ، وقد كنت أحسب من فزعى أن كل كلمة أقولها وكل عمل أعمله جريمة كبيرة . فكنت أبكى وأنتحب خشية عقاب الله ، حتى إذا قضيت حاجة أعصابى المهيجة من البكاء والانتحاب ، رجعت إلى مراجعة الشهوات من غير أن يعوقنى عنها ذلك الفزع وذلك البكاء ، لأن الفزع نتيجة قراءة تلك الكتب ، والبكاء حاجة يستلزمها هياج الأعصاب ، كما أن الشهوات حوائج أخرى قلما يعوق عنها الفزع من عواقبها . وقد بلغ بى الفزع من عقاب الله أنى كنت يخيل لى وأنا نائم أن فوق الفراش عقارب وثعابين بعثها الله لعقابى . وأحياناً يخيل لى أن الفراش كله من جمرات نار ، فأنتبه مذعوراً صارخا . ثم تركت بعد ذلك قراءة كتب التعبد وجعلت أقرأ كتب الشعر والأدب ، ففطنت إلى جمال الحياة ، وقللت مطالعتها من ذلك الفزع الذى كان باعثه الدين » .

ثم يستطرد صاحب الاعترافات فى تلك الخواطر المتعلقة بالدين على نحو يلقى ضوءاً قوياً على قصيدة « البعث » التى سبق أن أوردناها

فيقول « ثم أثر على دور الشك والبحث . والشك إذا أبحته العنان جرى بك فى كل مكان حتى يريد أن ينزل الله عن عرشه ، وأن يعزله عن ملكه . وما يزال الشك بالمرء حتى يدفعه إلى الإنكار والجحود » ثم يضيف : « نحن الآن فى عصر لا نرقى معه إلا إذا خلصنا من رق الأوهام والخرافات التى هى كالأوهام والقيود ، ومن أجل ذلك صرت أتعصب للإنكار والجحود بقدر ما يتعصب غيرى للإيمان ؛ غير أن هذا الإنكار يخيفنى ولا يرضى ذهنى فلا يفسر لى شيئاً — لا يفسر لى من أنا ، ولماذا خلقت ، وإلى أين أذهب . فنفسى من النفوس التى لا تقنع بالإنكار ، لأن لها حاجات دينية ليس لها غنى عنها — من أجل ذلك كان الإنكار يورثنى اليأس والحزن ، فكنت أهيم فى شوارع المدينة ليلا لأن الليل أشبه بما كنت فيه من اليأس والحزن ، وكنت أنظر إلى النجوم وهى تنظر إلى بحزن وإشفاق ، وأسألها عن الحياة والموت ، عن البقاء والفناء ، عن الله والإنسان ، عن الدنيا والآخرة فتنظر إلى بحزن وإشفاق ، ويخفق سهيل كأنما يهز رأسه قائلا : لا أعرف عنها شيئاً . فتصير الحياة أثقل من الكابوس ، أو كأنها حلم يروع ويقلق ولا يبعث الطمأنينة والسكينة » . بل وفى الاعترافات ما يدل على نوع من « الفزع من التهم » يكاد يكون مرضيا مثل قوله : « الفزع من التهم ضرب من سوء الظن والجبن . لقد رأيت فى الحلم البارحة أنى اتهمت كذباً بإتيان جريمة ، ولم يكن عندى ما أدفع به التهمة من الأدلة

والشواهد ، وصرت أصيح أمام القاضى وأقول : أنا برىء . والقاضى يهز رأسه ولا يصدقنى — والشاهد الكاذب يبتسم ابتساماً خبيثاً — ثم رأيت بعد ذلك أنى أساق للسجن والإعدام . إنه لحلم يفزع ذكره فلا أقدر أن أصفه ، غير أنى قد استفدت منه أنى أحسست ما يكون عليه المتهم البرىء المحكوم عليه بالإعدام من اليأس ، فيرى أن العدل حلم يعز ويخدع ، وأنه خيال جميل تلتمسه اليد فلا تناله ، وأحياناً أحس فى اليقظة أيضاً ما يحسه المتهم البرىء ، فأحسب أن العدل حلم يفر وأن الفضيلة خيال جميل » .

هذه بعض ألوان تلك النفس الحائرة المعذبة ، المعلقة بين الشك والإيمان والتى لا تتعذب بالحقائق فحسب ، بل وتتعذب أيضاً بالأحلام والأوهام ، ومع ذلك أحس صاحبها بظمأ لا ينطفىء إلى معرفة المجهول يخاطبه الشاعر بقوله (جـ ٥ ص ٣١) :

يحوطنى منك بحر لست أعرفه ... ومهمه لست أدرى ما أقاصيه
أقضى حياتى بنفس لست أعرفها ... وحولى الكون لم تدرك مجاليه
ياليت لى نظرة للغيب تسعدنى ... لعل فيه ضياء الحق يبديه
إخال أنى غريب وهو لى سكن ... خاب الغريب الذى يرجو مقاصيه
أوليت لى خطوة تدحو مجاهله ... وتكشف الستر عن خافى مساعيه
كأن روحى عود أنت تحكمه ... فابسط يديك وأطلق من أغانيه
والروح كالكون لا تبدو أسافله ... عند اللبيب ولا تبدو أعاليه

وأكبر الظن أنى هالك أبدا ... شوقاً إليك ، وقلبي فيه ما فيه
من حسرة وإباء لست أملكه ... يأبى لى العيش لم تدرك معانيه
وأنت فى الكون من قاص ومقترب ... قد استوى فيك قاصيه ودانيه
كأننى منك فى ناب لمفترس ... المرء يسعى ولغز العين يدميه
كم تجعل العقل طفلا حار حائره ... ورب مطلب قد خاب باغيه
لو النبال نبال القوس مصمية ... كنت ادريت بسهم القوس أرميه
أو كان للسحر سهم نافذ أبدا ... لكان لى منه سهم صال راميه
يامصلت السيف قد فلت مضاربه ... ورامى السهم قد خابت مراميه
قلبى يحدثنى ألا يليق به ... رضى بجهل ذليل اللب يرضيه
قد ثار ثائر نفس عز مطلبها ... وطار طائر لب فى مراقيه
كالنسر لا حاجب للشمس يحرقه ... ولا الصواعق والأرواح تثنيه
وأنت كالليل والأفهام حائرة ... مثل العيون علاها منك داجيه
ليل مهيب كموج البحر حندسه ... تكاد تسمع منه صوت طاميه
فليتهن خفافيش تلوح لها ... مجاهل الحق خافيه وباديه
بل ليت لى فكرة كالكون واسعة ... أدحو بها الكون تبدو لى خوافيه
ليس الطموح إلى المجهول من سفه ... ولا السمو إلى حق بمكروه
إن لم أنل منه ما أروى الغليل به ... قد يحمد المرء ماء ليس يرويه
والقانعون بما قد دان عيشهم ... موت فإن هدوء القلب يرديه
ياقلب يهنيك نبض كله حرق ... إلى الغرائب مما عز ساميه

فالعيش حب لما استعصت مسالكه ... تجارب المرء تدميه وتعليه
كم ليلة بتها ولهان ذا أمل ... لم يسل قلبي أن غابت أمانيه
لعل خاطر فكر طارقى عرضاً ... يدنو بما أنا طول العمر أبغيه
يوضح الغامض المستور عن فطن ... وأفهم العيش تستهوى بواديه
هيهات ما كشفت لى الحق خاطرة ... ولم يجب لى سؤالا ما أناديه

هذه هى الخطوط البارزة فى صورة عبدالرحمن شكرى النفسية . وأما مذهبه الشعرى وآراؤه الفنية فنستطيع أن نجد ملخصاً لها فى المقدمة الطويلة نسبياً التى كتبها فى الجزء الخامس من ديوانه بعنوان « فى الشعر ومذاهبه » وهى مقدمة قيمة نقتطف منها الفقرات الآتية :

١ — يمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغباً أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس .

٢ — الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية .

٣ — التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة .

٤ — إن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية .

٥ — أجل المعانى الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها ، كما يشرح الطبيب الجسم .

٦ — الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً ، لا ما كان لغزاً منطقياً أو خيالا من خيالات معاقرى الحشيش . فالمعانى الشعرية هى خواطر المـــرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ، وليست المعانى الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة ، مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح .

٧ — قد يغرى العبقرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها .

٨ — إن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة بعيداً عن موضوعها .

٩ — ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل ، لا من حيث هى أبيات مستقلة .

١٠ — مثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً . وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور

والظلام فى نقشه ، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير . وكذلك ينبغى أن يميز بين ما يتطلبه كل موضـــوع ، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل وهى مغالطة غريبة . إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة .

١١ — للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريباً أم معهوداً أليفا ، وليس له أن يتكلف بعض الأساليب . ولا أنكر أن الشعر من قواميس اللغه ، ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس . وعاطفة الغريب الذائعة بين فئة خاصة منها هى رد فعل سببه ولوع شعراء القرنين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب ، وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، ويحس أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة ، وهذا يؤدى إلى ضيق الذوق وفوضى الآراء فى الأدب .... وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات الغريبة أخس أسلوباً وديباجة وأقل متانة من العبارة السهلة التى ليس بها غير المألوف من الكلمات . فينبغى للشاعر المبتدىء أن يتطلب المتانة ، وألا يخلط بينها وبين الغرابة ، كى لا تضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها . أنظر مثلا إلى قول المتنبي :

عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا فلما دهتنى لم تزدنى بها علما

هذا أسلوب فخم جزل رائع متين ، ولكن ليس به غريب .

١٢ — إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل فى الممالك العربية فى العصور الأخيرة ، فإن سنة التقـــدم تقتضى الإطلاع بما يستحدث فى الآداب والعلوم ، وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحا ، كان أغزر اطلاعاً فلا يقصر همته على درس شىء قليل من شعر أمة من الأمم ، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية ، وأن يكون خلاصة زمنه ، وأن يكون شعره تاريخاً للنفوس ، ومظهر ما بلغته النفوس فى عصره . وما عجبت من شىء عجبى من القزم الذين يريدون أن يجعلوا حداً فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب ، زاعمين أن هناك خيالا غربياً وخيالا عربيا . . . . . وإذا قرأ الشاعر العربى آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة فى معانيه ، وفتحت له أبواب التوليد . فإن الشاعر الكبير كى يعبر عما فى نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتوماً مجهولا لا بد أن يجدد ذهنه دائماً بالاطلاع ، وأن يحرك به نفسه ، وأن ينوع من ذلك الاطلاع ، فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى ، فإن مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس العناصر الأخرى التى عمرت العالم وأنشأت لها حضارة وعلوماً وفنوناً ، فإن درسها يوسع عقولنا ويجدد آمالنا وقوانا ويهيء وحى ذكائنا ، ويعلى خيالنا . ولكن ينبغى ألا نكون ناقلين بل ينبغى أن نكون مفكرين باحثين فيها . ومن دلائل هلاك الأمم نظرها إلى حياة أجدادها واحتذائهم فيها احتذاء لا روح ولا قوة فيه ولا ذكاء ولا فطنة .

ولقد تناول المازنى فى « الديوان » الكثير من هذه المبادىء ليثبت أن شكرى لم يكن منها على شىء ، فنراه يقول أن شكرى لم يكن يفكر كل فكر كما يدعى ، بل كان يقرأ كل كتاب ولا يهضم شيئاً . كما نراه ينكر على شكرى ميزة الأسلوب الخاص مدعياً أنه لم يكن له أسلوب ، بل كان يقلد الجميع . ويتخذ هذا النقد سبيلا إلى إنكار كل قدرة فنية لشكرى قائلا : « قلما ظهر كاتب أوشاعر إلا بالأداء ، وكثيراً ما يمتاز بعض الكتاب وتخلد آثارهم لما أوتوه من القدرة على إجادة العبارة عن آراء غيرهم ، كأبى إسحق الصابى كاتب الملوك والأمراء ، وإن كان لا محل لهم بين المفكرين وأصحاب العقول الكبيرة الذين تكون آراؤهم بمثابة محور انقلاب فى تاريخ العقل الإنسانى ، والذين لا يستطيعون أن يستغنوا إلى حد ما عما لا معدى للأديب عنه . وعلى قدر ابتعاد الكتابة عن مجال التفكير البارد ودنوها من ميدان الذهن المشبوب والعواطف الذكية تكون الحاجة إلى ضرورة فن الأسلوب » .

وأما عن مضمون شعر شكرى فيزعم المازنى أنه لا قيمة له ، قائلا : إن الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وإن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك وصدق النظر فى استشفاف العلاقات ، لا يكون إلا هراء لا محل له فى الأدب . ومتى كانت حمى الحواس وهذيان العواطف وضعف الروح تعيش فى عالم الشعر . »

هذا ، ولقد سبق أن أشرنا إلى ما فى نقد المازنى لشكرى من إسراف وتحامل ، بل ورأينا المازنى نفسه يعترف بهذا التحامل وينكره فى آخر حياته . ومع ذلك ، فإننا لا نستطيع أن ننكر ما فى هذا النقد وأمثاله من بذور الحقيقة التى نستطيع أن نتلمسها فى دواوين هذا الرائد الكبير .

فعبد الرحمن شكرى كما ذكرنا ، نفس قلقة كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتها . ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بدمن أن تصيب شعره أحياناً كثيرة بعدم الاستواء . فتراه يرتفع أحياناً إلى قمة الشعر بينما يهبط أحيانا أخرى إلى مستوى النثر المسطح . كما يتأرجح بين غزارة الرؤية الشعرية ، وبين غموض النفس والتواء العبارة .

فى ديوانه الأول مثلا نراه يصور تصويراً رائعاً حالته النفسية عند سماع نغمات موسيقية ، خصص لها إحدى قصائده فى قوله :

ينزو الهيام بقلبى حين أسمعها لعب الرياح بثوب البائس التعس

كما يلجأ إلى الرمزية الجميلة المعبرة فى وصفه للحن من الألحان ص ٢٨ فيقول :

رب لحن كأنه المنظر الغض يبث الآمال والأوطارا

وليس من شك فى أن تشبيه هذا اللحن بالمنظر الغض يعتبر من الرمزية الجميلة المعبرة ، إذ استعار من مجال المرئيات صورة عبرت عن وقع اللحن الصوتى أجمل تعبير وأدقه .

كما نجده فى ص ٢٤ يعبر عن الهجر بتشبيه غريب نادر ، ولكنه جميل عميق بقوله :

ذكرت به ليلا كأن نجومه ثقوب نرى منها الصباح المسترا

وكل ذلك ، بينما نطالع فى نفس الديوان صوراً وتشبيهات لا تستريح لها النفس ولا يطمئن الذوق بل ولا يرتضيها الإحساس الصادق ، وذلك مثل قوله فى رثاء قاسم أمين ص ٣٦ :

مال الرجال أمام نعشك حسرة ميل الغصون مع النسيم الوانى

فما نظن انهيار الرجال فوق النعش يشبه فى شىء تثنى الغصون أو ميلها مع النسيم الوانى وهى حركة أشبه بتكسر الأدواح من العاصفة ، منها بميل الغصون مع النسيم الوانى .

كما نراه يتحدث عن أشعة الشمس بأنها أبناؤها الغر ، حيث يخاطبها قائلا ص ١٣ :

وابعثى أبناءك الغـــر إلى بيت العليـــل

فما نظن هذه الاستعارة مما يستريح له الذوق .

وبينما نراه يغمض فى قوله :

كأن الليل لمـــا خانه وقت الرحيل
ضامن قلب محب راعه قول عذول

حيث لا نتبين وجه الشبه بين الليل البطىء المتراخى ، وبين من ضمن

قلب محب راعه قول عذول ، إذ نراه يهبط إلى حد البديهات الدارجة المبتذلة فى قوله :

لبس الأفق ضيـــاء بدل الجنح المريب
وشـــباب المرء لا يعقبه غير المشـــيب

فتشبيه الضياء الذى يعقب جنح الظلام بالمشيب الذى يعقب الشباب تشبيه مبتذل لا روعة فيه ولا جدة .

كما أننا لا نستطيع أن ننكر أن هـذا الرائد المجدد قد توارد على خاطره كثير من المعانى التقليدية التى طرقها الشعراء فى الشرق والغرب ، وهو توارد لم يكن منه مفر بحكم اطلاعاته الواسعة المطردة . بل ونستطيع أن نقول أنه قصر أحياناً عن مدى بعض السابقين ، فهو يقول مثلا :

كن كيف شئت مدلا أو على صلة فكل شىء من الأحباب يرضينى

فهذا معنى تقليدى بل معنى معاصر أجاد العبارة عنه اسماعيل صبرى فى شاعرية رقيقة حيث قال :

أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا ملك الفؤاد فما عسى أن أصنعا

ومن المعانى التقليدية أيضاً فى الشعر العربى قوله :

لو أننى مودع فى طى مقبرة تسعى على تربها أحييت أوصالى

وقوله :

وإنى لأهوى أن أموت لعله إذا مر ذكرى فى الحديث ترحما

بل ونعثر فى شعره على بعض المعانى التقليدية التى تميزت بها بعض مذاهب الأدب الغربية كالرومانسية فى قوله :

وأحسن شىء فى الزمان عيوبه

وقوله :

إنما الحزن والسرور غذاء لفؤاد الإنسان طول الحياة
فإذا طاح بالسرور قضاء فارض بالحزن قبل أن لا يواتى

وقوله :

وإن رأيت المحب ذا ضرع ففى الصبا لا يشينه الضرع

وقوله :

إن عذاب الحب لى نعمة وجاحد النعمة كالكافر

بل ، ونجد فى شعره أحياناً فضلا عن الصور والمعانى التقليدية بعض العبارات التى توارثها الشعر العربى منذ الجاهلية كرعى النجوم فى قوله ص ٥٤ :

وليلة بالنجوم حالية رعيتها والفؤاد منصدع

بل وبالرغم من سخريته من التشبيهات التقليدية الفاسدة المسرفة والمبالغات الغثة ، نراه يقع أحياناً فى أمثالها مثل قوله :

أثريت لما تجافيتمو من مدمعى باللؤلؤ الساجم

أو قوله :

محبك لو تدعوه والنار بينه وبينك تبغى موته لسعى لكا

وأخيراً لا نعدم أن نلتقى فى شعره غير المستوى بعبارات نثرية مثل قوله :

شرينا باللواحظ ما رأينا
من الحسنات والطرف الكثار

فلا شك أن الطرف الكثار تعبير نثرى أفسد جمال البيت ، وذلك بينما تستحصد عباراته أحياناً فى قوة رائعة مثل قوله عن الوطنية المجاهدة فى سبيل الحرية فى قصيدة ثبات ص ٥٤ ج ١ :

فإن روعونا كى يقودوا أشدة ثبتنا على الترويع نلهو بأخطار
فما زادنا الترويع إلا حمية وهل حسبوا أن يطفؤا النار بالنار

وبالرغم من كل هذه الهنات وأمثالها فإننا نعتقد أن التاريخ الأدبى لا يمكن أن يهمل مكانة عبد الرحمن شكرى كرائد من رواد الشعر العربى المعاصر ، الذين جددوا موضوعاته وأساليبه ونفثوا فيه روحاً جديدة وفلسفة حياة ، مهما تكن قاسية مدمرة ، فأنها فلسفة إنسانية أصيلة مؤثرة ، وإن تكن قد زادت حياة شكرى شقاء ، انتهى بعزلته عن الحياة ، وكأنه قد عنى نفسه عندما تحدث عن الأديب فى قصيدة الشاعر وحبيبته ج ١ ص ٣٢ فقال :

وما بعث الله الأديب ليمتطى على سروات العز أطيب مركب
تريه مكان الهم عين بصيرة
فيحويه منه كالخباء المطنب

يفر الرجاء العـــذب من خطواته
فرار الصحيح الجسم من لمس أجرب
مهيجـــة أشجـــانه لا يمسها
سوى كل فوار الصبـابة أغلب
فهن كأعضاء اللديغ إذا دنت
لشيء تأذنت من حكاك المقرب

جماعة أبوللو وما بعدها

استعرضنا فيما سبق أول معركة كبيرة قامت فى مصر وبعض البلاد العربية الأخرى بين الشعر التقليدى والشعر الجديد الذى حمل لواءه المازنى والعقاد وشكرى وميخائيل نعيمة فى مجالى النقد والإنتاج.

وقد لاحظنا كيف أن دعاة الجديد لم يجتمعوا فى الواقع حول مذهب موحد، وإن كانوا قد أجمعوا على محاربة الشعر التقليدى والدعوة إلى شعر جديد، أنفقوا حياتهم فى البحث عنه وتحديد قسماته. وفيما عدا هذا الهجوم تباينت نزعاتهم وتنوعت مشاربهم بتنوع أمزجتهم الخاصة وثقافاتهم المكتسبة.

فبالرغم من تحمس العقاد لآراء ميخائيل نعيمة فى الغربال وتحمس نعيمة فى نفس الكتاب لنقد العقاد والمازنى فى كتاب الديوان، إلا أن شعراءنا المصريين لم يخفوا اختلافهم مع نعيمة وشعراء المهجر حول الصياغة اللغوية. وفى التقديم الذى كتبه العقاد للغربال نجد أسباب هذا الخلاف واضحة بارزة.

بل إن دعاة التجديد من شعرائنا المصريين لم يلبثوا أن اختلفوا فيما بينهم وتنابذوا، وكال بعضهم لبعض السباب، لا النقد فحسب،

كما فعل المازنى فى حديثه فى « الديوان » عن عبد الرحمن شكرى ، رائد مدرستهم تحت عنوان « صنم الألاعيب » .

ثم تبددت هذه الجماعة الشعرية ، فهجر المازنى الشعر إلى النثر ، وأما عبد الرحمن شكرى فإنه ، وإن يكن قد أصدر سبعة دواوين فى الفترة من سنة ١٩٠٩ إلى سنة ١٩١٩ — إلا أنه لم ينشر بعد ذلك أى ديوان آخر . وإن يكن قد نشر بعض القصائد فى بعض الصحف والمجلات كالمقتطف والهلال والثقافة والرسالة ، حتى انتهى به الأمر إلى الصمت ، وإن كان لا يزال يعيش مشلولا فى بور سعيد وهو فى السبعين من عمره (ولد سنة ١٨٨٦) .

على أنه إلى جوار المعسكرين اللذين كانا يقتتلان حول الشعر فى مستهل هذا القرن ، وهما معسكر الشعر التقليدى ومعسكر « الديوان » كان هناك عملاق لم يهاجمه أصحاب الديوان لأنه لم يكن من دعاة الشعر التقليدى ، ولكنهم مع ذلك لم يحتضنوه ولا اعترفوا بأستاذيته وتجديده وتطعيمه الشعر العربى بأصول واتجاهات الشعر الغربى ، وخروجه بالشعر من الذاتية إلى الموضوعية وتطويع قوالبه وأوزانه للشعر القصصى والتصوير والدرامى . وهذا العملاق العظيم هو خليل مطران الذى سبق أن أوضحنا معالم شاعريته فى بعض محاضرات ألقيناها فى العام الماضى .

ومع ذلك ، فإن عبقرية مطران لم يتبدد أريجها سدى ، بل لعل

تلك العبقرية هى التى كانت نقطة البدء فى تطور الشعر العربى الحديث ، وتنوع فنونه وتجديد معانيه واتجاهاته ، وذلك على عكس جماعة الديوان التى ربما كان تأثيرها فى النقد ، بل وفى الهدم أكبر من تأثيرها فى الإنشاء والتوجيه والإنتاج وتشجيع الشعراء الناشئين والحنو عليهم ودفعهم نحو الابتكار والتحمس للشعر والإيمان به .

فمطران قد مهد بلا ريب تمهيداً قوياً للشعر القصصى والشعر التمثيلى ، بالرغم من أنه لم يخرج بالشعر العربى عن قالب القصيدة إلى قالب الحوار ، وذلك لأنه قد طوع القصيدة لعناصر القصص والدراما ؛ وكان فى ذلك أكبر تمهيد لظهور مسرحيات شوقى وأحمد زكى أبو شادى وعزيز أباظة الشعرية .

وخليل مطران هو بلا ريب رائد وأستاذ الشاعر الخصب أحمد زكى أبو شادى الذى ولد بمصر سنة ١٨٩٢ والذى يعيش الآن مهاجراً بأمريكا بعد أن تنكرت له الحياة فى مصر ولم تجزه الجزاء الأوفى .

لقد تتلمذ أحمد زكى أبو شادى على خليل مطران منذ طفولته ، عندما كان يلقى الشاعر العظيم فى صالون أبيه المحامى الكبير والزعيم الوطنى محمد بك أبو شادى . وإذا كان أحمد زكى قد انقطع عن ملاقاة مطران أثناء العشر سنوات التى قضاها فى انجلترا فى دراسة الطب (١٩١٢ — ١٩٢٢) كمهنة ، والأدب كهواية ، فإن العلاقة الأدبية المتينة بين التلميذ وأستاذه لم تلبث أن عادت إلى قوتها . وهى علاقة يعترف بها ويجلها أحمد زكى أبو شادى نفسه فى الفصل الذى كتبه

فى ختام أول ديوان له وهو « أنداء الفجر » تحت عنوان « مطران وأثره فى شعرى » (طبع الطبعة الأولى سنة ١٩١٠ وأعيد طبعه سنة ١٩٣٤ مطبعة التعاون بالقاهرة) كما صدّر مطران ديوان أبو شادى المسمى « أطياف الربيع » الصادر فى سبتمبر سنة ١٩٣٣ بمقدمة رائعة تشيد بعبقرية ناظمه .

وبالرغم من أن هذا التلميذ العظيم وهو أحمد زكى أبو شادى لم يدع إلى مذهب شعرى بعينه ، لأنه كان دائرة معارف شعرية تتسع لكافة المذاهب والفنون والاتجاهات الحديثة ، إلا أنه قد أحدث مع ذلك حركة شعرية وأدبيـة واسعة لا نظن أن مصر قد شهدت مثلها حتى الآن ، وهى الحركة التى ابتدأها فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ بتكوين جمعية أبوللو وإصدار مجلة أبوللو الفريدة فى تاريخ الأدب العربى المعاصر ، إذ تخصصت فى الشعر ونقده وأصبحت مجالا فسيحاً لكافة النفوس الشاعرة الفتية ، التى وجدت فى أحمد زكى أبو شادى نبياً من أنبياء الشعر وشهيداً من شهدائه شجع الجميع وأعطاهم الفرصه للظهور فى ضوء الحياة ، وساعد على نشر دواوينهم وتقديمها للجمهور حتى التف حوله عدد ضخم من الشعراء الشبان الذين لا يزالون يدينون له بالفضل ، وإن تكن هذه النزعة الخيرة لم تخل من إثارة الأحقاد ضده ، واتهامه بالنزوع إلى زعامة الأدب والشعر ، على نحو ما نطالع فى الكتاب الذى كتبه الأستاذ حبيب الزحلاوى تحت عنوان « شعراء معاصرون » ، وحمل فيـه على أبى شادى ومن سماهم تلاميذه أو مدرسته ، حملة عنيفة ظالمة .

قلنا إن جماعة أبوللو لم تتكون على أساس مذهب شعرى أو أدبى محدد. وهذا صحيح، ولا يزال صحيحاً حتى اليوم بالنسبة لكافة الجمعيات الأدبيـة أو الثقافية التى تقوم الآن فى مصر مثل «نادى القصة» أو «رابطة الأدب الحديث» أو «جامعة أدباء العروبة»، فكلها جمعيات لا تقوم على مذاهب أدبية محددة، وإنما تتألف لتشجيع فنون خاصة من الأدب كالشعر أو القصة، وإن جمعت أعضاء مختلفى الأمزجة والمذاهب أو الاتجاهات. ولا أدل على ذلك من الأغراض التى حددها أبو شادى نفسه لجماعة أبوللو وهى:

١ — السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً.

٢ — مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر.

٣ — ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً أو مادياً والدفاع عن كرامتهم.

وكانت عضوية الجمعية مفتوحة للشعراء خاصـة والأدباء ومحبى الأدب عامة فى جميع الأقطار العربية.

وفى سبتمبر سنة ١٩٣٢ صدر العـــدد الأول من مجلة أبوللو فى القاهرة، واستمرت فى الصدور حتى سنة ١٩٣٥، وكان أحمد زكى أبو شادى هو رئيس تحريرها. وأما الجمعية فقد اختير لرياستها الشاعر أحمد شوقى الذى رأس جلستها الأولى فى دار كرمة ابن هانىء يوم الاثنين ١٠ أكتوبر سنة ١٩٣٢، وقنع أبو شادى بأن يكون سكرتيرها

ولما توفى شوقى فى ١٤ أكتوبر من العام نفسه اجتمع أعضاء الجمعية فى يوم السبت ٢٢ أكتوبر سنة ١٩٣٢ بمقر رابطة الأدب الجديد بالقاهرة ، واختاروا الشاعر خليل مطران رئيساً للجمعية التى كان من أعضائها أحمد محرم ، وحسن كامل الصيرفى ، والدكتور على العنانى وإبراهيم ناجى ، وأحمد الشايب ، ومحمود أبو الوفا ، وأحمد ضيف ، وعلى محمود طه ، ومحمود صادق ، وكامل كيلانى ، وسيد إبراهيم . ثم انضم إليها فيما بعد كثير من الشعراء والأدباء والنقاد مثل : مصطفى عبد اللطيف السحرتى ومختار الوكيل وصالح جودت وعبد العزيز عتيق وغيرهم .

وقد صدر أبو شادى العدد الأول من المجلة بكلمة قال فيها : « لا يختلف إثنان فى أن الشعر العربى تسامى وانحط فى آن : تسامى بتأثره بنفحات الحضارة الراهنة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية ، وانحط بما أصاب معظم رجاله من الخصاصة ، التى ما كانت لتدركهم فى عصور الحفاوة بالأدب الخالص ، فتدلى الشعر معهم تبعاً لعجزهم المادى وتبرمهم بالحياة ، وعزوفهم عن الإنتاج الفنى الذى يطالبهم بالجهد والتدبر » . ثم يضيف « ونظراً للمنزلة الخاصة التى يحتلها الشعر بين فنون الأدب ، ولما أصابه وأصاب رجاله من سوء الحال ، حينما كان الشعر من أجل مظاهر الفن ، وفى تدهوره إساءة للروح القومية ! لم نتردد فى أن نخصه بهذه المجلة التى هى الأولى من نوعها فى العالم العربى

كما لم نتوان فى تأسيس هيئة مستقلة لخدمته هى جمعية أبوللو ، وذلك حباً فى إحلاله مكانته السابقة الرفيعة ، وتحقيقاً للتآخى والتعاون المنشود بين الشعراء . »

ثم يختتم بقوله « هـــذا هو عهدنا للشعر والشعراء ، وكما كانت الميتولوجيا الإغريقية تتغنى بألوهة أبوللو رب الشمس والشعر والموسيقى والنبوة ، فنحن نتغنى فى حمى هذه الذكريات — التى أصبحت عالمية — بكل ما يسمو بجمال الشعر العربى وبنفوس شعرائه .

ولقد علل أبو شادى اختيار هذا الإسم لمجلته بالرغبة فى أن تحمل اسما عالمياً يلائم صبغتها . وإنه لما يستلفت النظر أنه قد ألف فى أمريكا بعد هجرته إليها جمعية مماثلة سماها جمعية منيرفا . ومنيرفا هذه هى إلهة الحكمة عند اليونان القدماء .

وبالرغم من أن هذه المجلة كانت تفسح صدرها للأدب والنقد ، إلا أن مهمتها الأولى كانت نشر الشعر ، حيث نجد فيها قصائد لشوقى ومطران وأحمد محرم ومصطفى صادق الرافعى وعباس محمود العقاد وإبراهيم ناجى وحسن كامل الصيرفى وزكى مبارك وخليل شيبوب وعلى محمود طه ومختار الوكيل وصالح جودت وأحمد نسيم والسيد حسن القاياتى ومحمد الأسمر وتوفيق البكرى ورمزى مفتاح ومصطفى عبد اللطيف السحرتى وسهير القلماوى وجميلة العلايلى وأحمد الزين ومحمود عبد الغنى حسن ومحمود حسن إسماعيل ومحمد عبد المعطى

الهمشرى ومحمود غنيم ومحمود رمزى نظيم ومحمود أبو الوفا ومحمود عماد وعبد الحميد الديب ومحمد صادق عنبر وعبد العزيز عتيق ومحمد فريد عين شوكة ومحمد مصطفى الماحى وسيد قطب وبشر فارس وطاهر الطناحى وعبد اللطيف النشار وكامل كيلانى وعامر محمد بحيرى وعثمان حلمى وفخرى أبو السعود والعوضى الوكيل وطاهر أبو فاشا ومحمد زكى إبراهيم ومحمد عبد الغنى نجيب وحبيب عوض الفيومى وعلى باكثير ومصطفى الدباغ ومصطفى كامل الشناوى ومأمون الشناوى وإسماعيل سرى الدهشان وزكى غازى ومحمد سعيد السحراوى ومحمد برهان ومحمد المهدى مصطفى ومحمد المهياوى وغيرهم . ومن شعراء السودان : عبد الله عبد الرحمن ومحمد أحمد المحجوب وتوفيق أحمد البكرى . ومن شعراء تونس : أبو القاسم الشابى ومحمد الحليوى ، ومن العراق محمد مهدى الجواهرى وحسين الظريفى ، ومن شعراء المهجر إيليا أبو ماضى وشفيق المعلوف ورياض المعلوف .

هذا وقد جمع الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجى الكثير من المعلومات التاريخية عن مدرسة أبوللو فى فصل نشره عنها فى كتابه المسمى قصص من التاريخ . وأما عن الناحية الفنية فمن الواضح كما قلنا أن هذه المدرسة لا تقوم على أسس جامعة مانعة ولا تدعو إلى مذهب بعينه ، وأكبر دليل على ذلك هو إنتاج رائدها الضخم أحمد زكى

أبو شادى الذى كتب أوپريتات ومسرحيات شعرية كما كتب الأغانى والقصائد بل والقصص الشعرية ، وهو فى شعره يمتد من اليمين إلى اليسار ، ومن أعلى إلى أسفل ، ومن الوعظ والإرشاد إلى الفن للفن .

ففى قصيدة يسميها المومياء (صفحة ٧٢ من ديوان أطياف الربيع) نراه يقول :

أسير وكم أرى فى الناس حولى ... أسيرا حاله كالمومياء
كأن السحر جدده ولكن ... يلوح به التعمق فى الفناء
فأبصر فيه صورة آدمى ... وما ألقى به معنى الرجاء
فهل رحل الورى عن مصر حتى ... رأينا الميت يرجع للوفاء
ولكن الفناء يطل منهم ... وأهل الأمس من أهل البقاء

فهو فى هذه الأبيات يرى أن الأحياء فى مصر أقرب إلى المومياوات ولا غرابة فى ذلك ، فقد كان أبو شادى معنياً بالمجتمع المصرى وشئونه ، كما كان معنياً بمشاعره الخاصة وحبه للجمال وهيامه بالطبيعة ، بل وكان معنياً بالمسائل الأخلاقية مثل قوله :

لم يبق إلا أن يكفن بعضنا ... بعضاً وأن تتسابق الأموات
ماذا يرجى بعد أن طعن الهوى ... روح الإخاء وسادت الشهوات

وأياً ما يكون الأمر ، فالذى لا شك فيه أن هذه الجمعية وتلك المجلة قد خلقتا فى مصر جواً شعرياً عاماً لا يقتصر فى وحيه على التراث العربى القديم ، بل يتطلع أيضاً إلى الآداب الأجنبية ويستفيد منها ، بحيث أثر هذا الجو حتى على الشعراء الذين لم تتح لهم معرفة اللغات الأجنبية وآدابها .

ولكننى أشعر أننا قد وصلنا الآن إلى مرحلة جديدة كبيرة فى تاريخ الشعر العربى المعاصر ، وهى مرحلة تستحق أن نتمهل عندها فى سلسلة جديدة من المحاضرات التى نرجو أن نقوم نحن أو غيرنا بإلقائها فى العام المقبل إن شاء الله .

الفهرست

الموضوع	ص
بين القديم والجديد	٣
النقد التطبيقى	١٦
الشعر التقليدى	٣٢
عبد الرحمن شكرى شاعر الإستبطان الذاتى	٩١
جماعة أبوللو وما بعدها	١٢٠

مطبعة نهضة مصر

893.79
M312

10205071

BOUND

APR 29 1958

COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE
CU58871632
893.79 M312
Shir al-Misri bada S