تاريخ
الأدب الحديث
تطوره . معالمه الكبرى . مدارسه

تأليف
الدكتور حامد حفني داود
أستاذ بجامعة الجزائر سابقا

ديوان المطبوعات الجامعية
الساحة المركزية . بن عكنون . الجزائر

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أصدقائي وتلاميذي في البلاد العربية والبلاد المحبة للعرب والسلام .

إلى هذه النفوس العالية التي أرسلت إلى تسجل إعجابها بما كتبت في هذا المنهج العلمي الحديث . . .

أهدي هذا الكتاب تقديراً للخلق وإحياء للبحث وتخليداً للذكرى ؟

المؤلف

* ديوان المطبوعات الجامعية 1993 : 10
رقم النشر : 916 - 09 - 4

مقدمة

حول التأليف فى الأدب الحديث وموقف الباحثين منه

تطالعنا المطبعة مابين يوم وآخر بكتاب جديد فى الشعر والنثر وفى سائر ماوصلت إليه دراسة الباحثين من فنون هاتين الصناعتين ، ومن اليسير علينا أن نجد فى المكتبة العربية مئات من الكتب تبحث فى تاريخ الأدب العربى القديم وقد يجد الباحث فى هذه الكتب البغية التى ينشدها من بحثه ، ولكن قلما يجد كتابا مفصلا أفرد بالتأليف فى تطور أدبنا الحديث فى الصورة المنهجية التى تكشف عن سمات تطوره وتشرح مقاصده وأهدافه وما يرجى له من مستقبل . وإذا استثنينا القليل من الأبحاث الموضوعة فى هذه الفترة فإننا نلاحظ أن أكثرها يدور حول تراجم الشعراء والكتاب (١) وبعضها يتناول فترة قصيرة من العصر الحديث (٢) . كما أننا نلاحظ أن اللون الغالب عليها هو الحذر الشديد فى أبداء الأحكام وأكثر مايصدر من هذه الأحكام يمس جوانب التطور مسا خفيفا لايصل الى الأعماق ، ولا يكاد يعنى فيها المؤلف بالتقسيم والتبويب الذى لابد منه عند من يريد إبراز مراحل التطور التى جملة وتفصيلا .

ولعل السبب الرئيسى فى إحجام الباحثين عن دراسة تاريخ الأدب الحديث يرجع فى أصالته الى العاطفة نفسها وما يميل اليه المؤرخون والنقاد من مجاملة معاصريهم تارة أو الوقوف منهم موقفا سلبيا تارة أخرى ويزعمون

(١) مثال ذلك : كتاب الأدب العربى المعاصر فى مصر : للدكتور شوقى ضيف .
(٢) مثال ذلك : كتاب الشعر المصرى بعد شوقى : للدكتور محمد مندور .

* القطاع الثقافي *

أن المعاصرة حجاب . أى أن حديث الباحثين عن أدباء عصرهم أمر غير مرغوب فيه ولا يؤمن فيه الشطط وجنوح العاطفة .

وهناك سبب آخر يكشف القناع عن هذا الإحجام هو أن تراجم الأدباء المحدثين لم تستكمل بعد ولم توف حقها من الدراسة ، ومن ثم تصبح دراسة مراحل التطور من الأمور المستغلقة ، لأن دراسة التطور لاحقه ودراسة التراجم سابقة ، ولا يقوم الفرع إلا على أساس من الأصل .

وكان من اليسير أن نأخذ ببعض العذر للمعتذرين بهذا الرأى لو كانت مادة التراجم معدومة ، أما وهى قائمة بين أيدينا فى الصحف والمجلات والرسائل فإن عذرهم لايبرر هذا الإحجام .

هذا فيما يخص الإحجام عن دراسة الأدب الحديث ومن طواهم الموت من المعاصرين . أما فيما يتناول الأحياء من المعاصرين فقد يكون هناك العذر كل العذر لمن يحجم عن دراستهم ، ذلك لأن هؤلاء المعاصرين الأحياء مهما بلغوا من فوق ونبوغ فى فنون الأدب فإنهم - عليا - لايزالون يتطورون وحياتهم الأدبية لم تستكمل بعد ، كذلك قد يكون لهؤلاء الأحياء أسرار وآراء خاصة فى مفاهيم الأدب ومذاهبه لايحبون أن تعرف عنهم فى حياتهم . بل إن الكثيرين منهم يوصى بعدم نشر هذه الآراء إلا بعد وفاتهم . فاعتذار الباحثين والمؤرخين عن تناولهم بالبحث أمر مقبول من الوجهة العلمية .

وإن كان فريق آخر من النقاد يرى صحة دراسة الأحياء من المعاصرين كما يدرس الأموات منهم دون حرج . وإننا فى هذا المقام نستطيع عند دراستهم أن نتخلص من عواطفنا وأهوائنا من حب وكره عند إصدار أحكامنا الأدبية وأن ننظر إليهم نظرة موضوعية مجردة من كل عناصر الذاتية ، ذلك لأن موقف المؤرخ الناقد غير موقف الأديب المنشىء ، فالأديب المنشىء من حقه أن يمزج أدبه وانشاءه بشخصيته بل يجب عليه ذلك وإلا اعتبر أديبا وانشاؤه جافا لاروح فيه . وأما المؤرخ الناقد فحكمه - فى نظرنا - حكم العالم تماما ينظر الى النص الذى أمامه نظرة موضوعية صرفة مجردة عن العاطفة

والأهواء. وكل مايدخل تحت عنوان «ذاتية الأديب». وهكذا لايبقى هناك عذر لمن يحجمون عن دراسة الأدب الحديث عامة والأدب المعاصر خاصة أو تراجم المعاصرين ولو كانوا ممن لايزالون يعيشون بين ظهرانينا.

ومن الذين تناولوا الأدب الحديث بالدراسة الأساتذة: عمر الدسوقي في كتابه «في الأدب الحديث»، وشوقي ضيف في كتابه «الأدب العربي المعاصر»، ومحمد مندور في كتابه «الشعر المصري بعد شوقي». ومنهم من تناول بالدراسة فترة محدودة من العصر الحديث أو قصر بحثه على الشعراء دون الكتاب. ومن هؤلاء عباس محمود العقاد في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، وأحمد زكي أبو شادي في كتابه «شعراء معاصرون»، وعبد العزيز الدسوقي في كتابه «جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث». فاذا تجاوزنا هؤلاء المتخصصين في دراسة الأدب الحديث إلى غيرهم من المؤلفين المتذوقين لفن الأدب والمحترفين لصناعة التأليف صرنا وجهاً لوجه أمام ركام هائل من المؤلفات والأبحاث.

وعلى الرغم من ذلك كله فإن البحث الدقيق في تاريخ الأدب الحديث لم تقض بكارته بعد ولم تفن هذه الكثرة الهائلة من المؤلفات قليلا إلى ما نهدف إليه من الدراسة المنهجية المستأنية التي تكشف التمام عن تطور هذا الأدب شعره ونثره، ذلك لأن أكثر ماجاء في هذه الأبحاث لايزال في دور المحاولات، ولا يزال يعوزه التكامل الفني في دراسة تطور الشعر والنثر دراسة منهجية تحليلية تحليلية، وهي الدراسة المنهجية التي طبقناها ـ سالفا ـ في تاريخ الأدب العباسي بعصريه الأول والثاني، ونحاول منالها ـ منذ أعوام في تاريخ الأدب الحديث.

وهذا الكتاب الذي نقدمه لك بعنوان «تاريخ الأدب الحديث» يرسم الخطوط الأولى في هذا اللون الجديد من الدراسة وإنا لنرجو أن يكون أساسا لما بعده من الدراسات المنهجية التحليلية التحليلية في مايعرض أمامنا من أبحاث في المستقبل.

وبالله وحده التوفيق ؟

دكتور حامد حفني داود

تمهيد

في معنى الأدب الحديث والأدب المعاصر

كلمة «الحديث» بمعنى الجديد كلمة مرنة للغاية، فما يكون حديثا اليوم يصبح قديما في المستقبل وكم من زمان كان في إبانه تطلق عليه كلمة حديث وهو الآن في عداد القديم وليس بينه وبين الحديث أية صلة.

وكذلك كلمة «المعاصر» تخضع لنفس هذا الناموس الزمني، فما هو في عداد المعاصرة اليوم لايكون معاصراً في المستقبل حين يمضي ركب التاريخ ويحل غيره محله، ويفقد بالتالي معنى المعاصرة.

فكلتا الكلمتين ـ كما ترى ـ تخضعان لناموس الزمن وتتأرجحان بين الحقيقة والمجاز فما هو حديث أو معاصر بالنسبة لزمننا هذا يكون في المستقبل البعيد حديثا أو معاصراً من باب المجاز أو الاصطلاح الذي لا أكثر.

لكننا لو أمعنا النظر نرى أن هناك فرقا شاسعا بين مدلول «الأدب الحديث» ومدلول «الأدب المعاصر»، ولاشك أن الأول أوسع مجالا وأعمق مدى من الثاني، ونستطيع أن نقول: كل أدب معاصر يعتبر أدباً حديثا وليس كل أدب حديث داخل في مفهوم المعاصرة إلا بقدر محدود، الأمر الذي سنوضحه لك في الصفحات التالية على حين أخطأ فيه أكثر المؤرخين.

— ١ —

ذلك لأن الأدب الحديث في اصطلاحنا نحن مؤرخي الأدب العربي يبدأ من حيث الزمن بدخول الفرنسيين في مصر عام ١٧١٨م الموافق ١٢١٣هـ ويمتهي إلى ماشاء الله من عصور المستقبل.

أما الأدب المعاصر فإننا نعني به الأدب الذي نعيشه خلال الخمسين عاما

الأخيرة وهى الفترة التى تبدأ بثورة ١٩١٩ إلى اليوم . وقد تساءلنا لم حددت فترة المعاصرة بخمسين عاما ولم لاتكون أطول من ذلك أو أقصر . وعلة ذلك فى نظرنا أن هذه الفترة الزمنية تساوى متوسط عمر الأديب أو العالم مستندين فى ذلك على علم الإحصاء . وهو امتداد زمنى كاف لإبراز خصائص معينة فى حياة جيل معين من الأدباء أو العلماء تعاصروا فى حقبة معينة من الزمن وكانت لهم انطباعاتهم الخاصة وسماتهم الفنية التى تميزهم عن غيرهم من السابقين لهم واللاحقين بعدهم .

وهذا الرأى الذى اقترحته فى تحديد فترة المعاصرة لم أقتصر فى تطبيقه على حياة الأدب بل عالجت مثله فى تاريخ التشريع الاسلامى حين قسمته إلى مدارس كل مدرسة تستغرق خمسين عاما . ومن ثم فان تحديد المعاصرة بخمسين عاما ظاهرة إحصائية تستند على أساس علمى . وعلى هذا الأساس فإنه يمكن تطبيقها فى أى لون من ألوان الدراسات المرحلية التى يراد فيها إبراز معالم التطور .

وهكذا يتضح الفرق بين الأدب الحديث والأدب المعاصر فالأول عنوان اصطلحنا على إطلاقه على تاريخ الأدب الحديث كله من الحملة إلى ماشاء الله من عصور المستقبل أما الثانى فإنه يطلق على الفترة التى نعيشها .

فنزول الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت فى هذا العام يعتبر الفيصل الحقيقى بين عهدين عظيمين : عهد كانت تعيش مصر فيه فى ظل العصور الوسطى ، وعهد أشرق فيه فجر العصر الحديث . وهذا الفاصل السياسى كان يتبعه فاصل أدبى خطير لايقل عنه وضوحا .

فقد كانت مصر قبل هذه الحملة — كما كانت غيرها من البلاد العربية الناطقة بالضاد تغط فى ظلام دامس من حكم الأتراك العثمانيين وهم الذين كانوا يعتبرون مصر مزرعة يعيش فيها فلاحون يعملون لحساب الباب العالى سلاطين آل عثمان ، وفى هذه الظلال القاتمة من الحياة السياسية كان المصريون أو الفلاحون على حد تعبيرهم يلاقون ألوانا من الاستعباد انعكس الكثير منها فى حياة الأدب فى ذلك الوقت . ومن ثم كانت ألسنة الأدباء

والشعراء مكممة لاتنعم بالحرية التى كان ينعم بها الأدباء بعد الحملة ولذلك كانت أساليب الأدباء والشعراء تحيا فى هذا اللون من الجمود اللفظى الذى كنا نلحظه فى نظم الشعراء وسجع الكتاب واهتمامهم بالألفاظ وزخرفتها وإهمالهم جانب المعنى فيما ينظمون من قصائد وما يكتبون من رسائل .

وما كادت الحملة الفرنسية تأخذ طريقها فى تاريخ مصر حتى وقع مالم يكن فى الحسبان ذلك أنها أحدثت رد فعل ضخم تمخض عنه إنقلاب واسع النطاق فى الكيان العربى لافى مصر وحدها بل وفيما جاورها من البلاد العربية . ولكأنها النفخة السحرية التى أيقظت الشعور فى الشرق إلى خلع اللباس القديم الذى كانت تحياه مصر فى ظلال العصور الوسطى وارتداء ذلك اللباس الجديد الذى جاء ومشرق هذه الحملة ، كما كانت فى نفس الوقت باعثاً قوياً لإيقاظ الشعور العربى وتجديداً للقومية العربية بعد هذه الرقدة الطويلة التى كانت تغط فيها مصر والبلاد العربية خلال العصور الوسطى ، وفى هذه الأثناء من الحياة الجديدة فى مصر والشرق العربى رسمت مصر الخطوط الأولى من الأدب الحديث وكانت العوامل السياسية والاجتماعية والفكرية كلها تهيىء لهذا البناء الجديد ، وقد ساعد على ظهور هذا الأدب الحديث ماجلبه الفرنسيون إلى مصر من ألوان المدنية الحديثة وما استطاع العلم الحديث أن يصل إليه خلاله القرن التاسع عشر فى أوروبا وفى فرنسا بالذات ، فقد شاهد المصريون المطبعة التى جلبها معه نابليون وكانت تطبع المنشورات بالحروف العربية ولم يكن لهم عهد بذلك من قبل ، كما شاهدوا المعامل العلمية التى كانت تعنى بالبحث العلمى والتجارب العلمية فى الطبيعة والكيمياء وشاهدوا بأنفسهم كثيراً من هذه التجارب كتأثير الأحماض فى الفلويات وما يترتب على ذلك من تغيير فى الألوان مما كان يظنه الناس من قبل ضرباً من السحر ، وهكذا كانت الحملة أشبه بالنافذة الواسعة التى أطل منها الشرق على المدنية الحديثة ، وفيما التقى المصريون بالكتاب المطبوع بعد أن كانوا لايعرفون غير المخطوط منه .

وفوق هذا البناء الضخم من العلم الحديث ومكتشفاته تشكل الأدب من إمض الوجوه ولاسيما من ناحية الأغراض والمعاني الجديدة والمصطلحات العلمية التي لم يألفها الأدباء من قبل ومن ثم حدثت انبثاقات جديدة لابد منها في حياة الأدب الحديث جاءت ومطلع هذه الحلة .

ذلك هو مفهوم الأدب الحديث أما الأدب المعاصر فإن مفهومه كما أوضحنا في صدر هذا التمهيد يحتل دائرة أضيق من الأولى لأن المعاصرة معناها حياة المتعاصرين وانفعالاتهم بالأحداث وبجريات الأمور المحيطة بهم في زمنهم الذي يعيشون فيه، وهذا الزمن الذي تستغرقه المعاصرة لايزيد عن خمسين عاماً مضت من حياة المتعاصرين وهو إذا قيس على عصرنا الحاضر يستغرق الامتداد الزمني من ثورة سنة ١٩١٩ إلى اليوم تقريباً ومن ثم فإننا نعتبر جميع من ماتوا منذ ثورة ١٩ إلى يومنا هذا يدخلون معنا في دائرة المعاصرة حكمهم في ذلك حكم الأحياء الذين يعيشون بين ظهرانينا اليوم ، ذلك لأن هؤلاء الأموات تأثروا بنفس الأحداث التي تأثر بها الأحياء اليوم كما أنهم شاركوهم فيما طرأ من تيارات فكرية وأدبية جاءت إليهم من الغرب أو الشرق . فهم في تأثيرهم وتأثرهم بمجريات الأحداث وتيارات العصر شرع واحد ونمط واحد لاخلاف فيه .

يضاف إلى ذلك أن مفهوم الأدب الحديث لايتغير بامتداد الزمن مهما تعددت عصور المستقبل ، أما مفهوم « أدبنا المعاصر » وهو الفترة الزمنية المشار إليها — فإنه قابل للتغير ، أو بمعنى آخر ، فإنه بعد مضي خمسين عاماً في المستقبل يدخل أدبنا المعاصر في عداد الأدب الحديث وتصبح الفترة التي تليه هي الأدب المعاصر . وهكذا مع امتداد الزمن .

— ٢ —

والمعاصرة في اصطلاحنا الأدبي لها مفهومان : مفهوم زمني ومفهوم

فني . أما المفهوم الزمني فإنه يقصد به وجود مجموعة من الأدباء في الامتداد الزمني منذ ثورة سنة ١٩١٩ إلى أيامنا هذه وهو مايقرب من خمسين عاماً وهو ما نعتبره متوسط عمر مدرسة من مدارس الأدب ، وأما المفهوم الفني للمعاصرة فمعناه المشاركة الأدبية الفعالة بين المتعاصرين من حيث تأثرهم بأحداث هذا العصر وتأثيرهم فيها ومن حيث انفعالهم بالتيارات الأدبية الآتية إليهم من الشرق أو الغرب كما أشرنا في السطور السالفة .

والنقاد المعاصرون على خلاف في الأخذ بأحد هذين المفهومين وفي تفضيل أحدهما على الآخر . فهناك من يقدمون المفهوم الزمني ويعتبرون الامتداد الزمني هو وحده شرط المعاصرة ، أما الآخرون فينفون ذلك نفياً باتاً ويعتبرون ذلك مقياساً شكلياً وأن شرط المعاصرة هو المشاركة الفعالة في تيارات العصر وأحداثه فكم من أديب — في نظرهم — يعيش بين ظهرانينا وهو لايزال قديماً في أفكاره ، قديماً في أساليبه ، قديماً في علاجه للعمل الأدبي ، قديماً في اختياره للموضوعات التي يطرقها . والأمثلة على ذلك كثيرة وتستعصي على العد ، ومن ثم فشرط المعاصرة عندهم المشاركة الفنية بجميع صورها وأشكالها ، أما الذين يؤثرون المقياس الزمني في المعاصرة فإنهم يدافعون عن وجهة نظرهم بأن المشاركة في الزمن لابد من أن يستتبعها مشاركة في التأثر بالأحداث المحيطة وأن من يقال عنهم إنهم محافظون أو رجعيون في أفكارهم وأساليبهم هم في الواقع معاصرون فنياً — أيضاً — وكل مافي الأمر من خلاف أن درجة تأثرهم بالأحداث والتيارات كانت أقل من الذين نسميهم معاصرين فنيين أو معاصرين حقيقيين .

ولعل العلم الطبيعي نفسه يؤيد مايؤثره أصحاب المقياس الزمني ، فما من كائن — كائناً من كان — يعيش في زمان معين وفي بيئة محدودة إلا وهو متأثر بما حوله من أحداث وملابسات وإذا كان هذا هو حكم الطبيعة نفسها في الكائنات الحية فإن هذا الحكم أظهر وضوحاً في الإنسان ، وهو أشد

وأشد وضوحا فى الأدباء شعراء وكتابا وإن اختلفوا فى درجة التأثر . أى أن الذين نسميهم اليوم رجعيين أو محافظين فى أساليبهم وأدائهم الفنى هم فى الواقع فى عداد المعاصرين الفنيين وإن كانوا أقل فى درجة الفنية من الذين نسميهم معاصرين فنيين ، وهكذا فإن نفى التأثر بأحداث العصر وتياراته نفيا باتا أمر مرفوض من وجهة نظر العلم الطبيعى ، وعليه فلابد من التسليم بمبدأ التأثر وتطبيقه على كل أديب مهما زعمنا أنه فى معزل عن الحياة المعاصرة .

أما درجة التأثر بالأحداث المعاصرة والتيارات الفنية المختلفة فإنها تختلف من أديب إلى أديب آخر على أساس عوامل كثيرة تدخل فى تكوينها .

وأول هذه العوامل : درجة القرب أو البعد من منبع التيارات الفنية ومسرح الأحداث .

وثانيها : درجة الاستعداد الفطرى فى نفس الأديب وهى التى تعينه على تقبل الجديد أو رفضه .

وثالثها : درجة ثقافة الأديب ونعنى بالثقافة هنا مفهومها العام وهى مجموعة تجاربه واطلاعه .

ورابعها : درجة تعليمه وهى مقدار ماحصله من مؤهلات علمية خاصة تؤهله للتأثر بالجديد .

ذلك زعمنا الذى نراه والذى على أساسه نعتبر جميع الأدباء المعاصرين لنا متعاصرين فنياً بيد أنهم يختلفون فى درجة المعاصرة .

ومن ثم فلا وجه لتفضيل المقياس الفنى على المقياس الزمنى فى مفهوم المعاصرة بل نحن فى حاجة أشد إلى المقياس الزمنى إذا أردنا أن ندرس التطور العام فى الأدب المعاصر وكذلك حين نريد دراسة اختلاف الأدباء فى تأثرهم بأحداث عصرهم ومدى انطباعهم بالتيارات الفكرية والأدبية

الآتية إليهم من الشرق والغرب ، أما المقياس الفنى فنحن نؤثره ونحتاج إليه حين نهرع إلى تقسيم المعاصرين إلى فصائل ومدارس مختلفة من الفن المعاصر . فنضع — مثلا — الرومانسيين منهم فى مدرسة والرمزيين فى مدرسة أخرى والواقعيين فى مدرسة ثالثة وهكذا نحتاج إلى المقاييس الفنية حين نريد تقسيم المعاصرين إلى طوائف فنية مختلفة .

— ٣ —

وإذا كنا نستطيع على أساس من المقياس الفنى تقسيم الأدب المعاصر إلى مدارس معاصرة فى الشعر أو فى النثر فإننا لانستطيع بحال من الأحوال أن نعتبر هذه المدارس مفصولة بعضها عن بعض بحواجز كثيفة بحيث إذا تتبعنا — مثلا — المدرسة الرومانسية فى الشعر لانستطيع أن نلمح فيها غير خصائص الرومانسية ، وكذلك الأمر إذا حاولنا أن نتتبع المدرسة الرمزية أو المدرسة الواقعية . فتصور الفواصل بين المدارس الأدبية أمر مستحيل الوقوع ، فقد ندرك فى شاعر رومانسى صوراً رمزية فى شعره كما يحدث العكس ، وقد نلمح فى شاعر واقعى بعض صور الرومانسية وكذلك العكس أيضا . وبذلك نستطيع أن نصدر حكمنا الآنى : « إن التداخل الفنى بين مدارس الأدب المعاصر أمر لابد منه استناداً إلى الواقع الملموس وهو الأمر الذى تؤيده طبيعة الفن . فالفن لايقبل الفواصل والحواجز وطبيعته تدعو إلى التداخل والامتزاج وإن مانرسمه من تقسيم لهذه المدارس يقوم على أساس من التغليب تيسيراً للدراسة وتوضيحاً للخصائص الغالبة على كل مدرسة . وليس أكثر من ذلك » هذا هو رأينا فى مدى تقسيم المدارس المعاصرة فى الأدب .

وقد تسألنى لماذا كان هذا التداخل واضحا فى مجال الفن وفى مجال الأدب وفى مدارسهما على حين لايكون مثل ذلك فى مجال العلم الرياضى أو الطبيعى ؟؟

والإجابة عن ذلك أن العلم الرياضي والطبيعي حتميان في قوانينهما ، فإذا أخذت في علم الرياضة واحداً إلى واحد آخر لا تستطيع أن تصل إلا إلى نتيجة واحدة وهي اثنان ، وإذا عرضت ـ في علم الطبيعة ـ قضيبا من النحاس قريباً من مصدر حراري فإنك تخرج بنتيجة واحدة هي تمدد النحاس وأن هذا التمدد يتوقف في درجته على درجة الحرارة نفسها ، وهكذا فقوانين العلم قوانين حتمية لا تتغير أبداً مهما تغير الزمان والمكان .

ـ والأدب والفن غير ذلك تماما وأصولهما لا يمكن بحال من الأحوال أن تأخذ صورة القوانين الحتمية للعلم ، ومن ثم نقول : إن قوانين العلم حتمية لا تتغير بتغير الزمان والمكان .. أما قوانين الفن والأدب ـ إن صح أن نسمي أصولهما قوانين ـ فهي نسبية ، ولعل الصور الفنية في الطبيعة التي نحيط بنا تؤيد زعمنا هذا ، فأنت لو حاولت أن تشاهد الشفق الأحمر في الأفق الغربي لاحظت تداخلا بين غروب قرص الشمس وظهور الشفق الأحمر وبين اختفاء الشفق الأحمر وظهور السحاب الأسود الذي يحل محله . ولعلك تشاهد مثل هذا الملحظ الفني في المملكة النباتية فإنك أن حاولت أن تشاهد الزهرة من لدن كونها زهرة إلى أن تصبح ثمرة فإنك لا تستطيع أن تضع خطاً فاصلا بين الزهرة والنورة والثمرة بل ترى تداخلا بين هذه الأطوار الثلاثة أساسه ـ في نظرنا ـ طبيعة الفن في الطبيعة .

ونستطيع أن نختم هذا التمهيد بقولنا : إن التداخل الفني في مدارس الأدب المعاصر يعتبر أصلا من الأصول الفنية الملحوظة في مدارس الأدب شعراً ونثراً وأن هذا التداخل موروث من الطبيعة نفسها حية كانت أو ميتة .

الكتاب الأول

في تطور الأدب الحديث

الباب الأول

الشعر

ـ الفصل الأول

قبل التطور (عصر الأتراك العثمانيين في مصر)

كانت الحياة السياسية قبل العصر الحديث سيئة للغاية ، ونحن في هذا المقام لا نستثني مصر ولا غيرها من البلاد العربية . وربما كان الأمر في مصر ـ وهي زعيمة البلاد العربية منذ القرن الرابع الهجري إلى إليهم ـ واضحا كل الوضوح . ولقد كانت مظاهر الحياة السياسية سيئاً مباشراً لهذا الاضطراب وذلك لأن الحكم فيها كان نهباً بين الباشا التركي الذي كان يقيم في القلعة ، والديوان ، والمماليك الموجودين في مدن الوجهين البحري والقبلي ، وكان لا يزال بأيديهم بعض المصية والنفوذ . وقد انعكست هذه الفوضى السياسية في الحياة الاجتماعية في جميع شعابها الحيوية والشكلية كما انعكس ذلك بدوره في عالم الفكر الذي أصبح مضطرباً ، وظهر هذا أخيراً بشكل واضح في الأدب شعره ونثره .

وعلى الرغم من انحطاط الشعر في هذه الحقبة أن الحكام لم يكونوا من يستجيبون لهذا الشعر ، ومن ثم فلا يجازون عليه أو يشجعون الشعراء في كثير أو قليل ، ولذلك كان الشعراء قلة وكانوا شعراء شعب لا شعراء بلاط

أو ديوان ، وندر المجودون منهم . وانحط الذوق الأدبي بسبب انتشار الألفاظ التركية في ثنايا اللغة العربية ولاسيما العامية منها ولم يكن ذلك بالأمر الغريب في هذا العصر لأن اللغة الرسمية في ذلك الوقت كانت التركية وقد انتشر كثير من ألفاظها في أسماء الصناعات والحرف ، ومصطلحات الديوان والمصالح الحكومية مثل كنتبخانة ، وانتيكخانة ، وأسماء الألقاب والرتب مثل حضرتلي ودولتي وسعادتلي . . .

لاجرم أن مدارس الشعر تأثرت بهذا اللون من الاضطراب الفني إذا استثنينا المدرسة البكرية والمدرسة العلوية اللتين سنحدثك عنهما ، وورث الشعراء عن زملائهم الذين كانوا يعيشون في الأجيال الأخيرة من العصر العباسي الثاني فمصر المغول والمماليك الصناعة اللفظية وازدادوا بها عناية وشغفوا بها شغفا شديداً حتى أصبح الشعر حلى لفظية خالية من المعنى الشريف والذوق الظريف .

وقد لاحظنا على الكثيرين من مشهوري الشعراء العناية الفائقة باستخدام « حساب الجمل » (١) في تاريخ وفاة العظماء والشعراء والأحداث التي يهتمون بذكر تاريخها .

ونحن نستخلص من ذلك أن شعر ماقبل العصر الحديث وهو الذي نسميه اصطلاحا العصر المغولي ، كان ضعيفا متخاذلا إذا استثنينا بعض شعراء المدارس الشعرية المشهورة في القاهرة مثل المدرسة البكرية والمدرسة

(١) وإليك الحروف الأبجدية وما يقابلها من الأرقام العددية في علم حساب الجمل :

ا = ١ ب = ٢ ج = ٣ د = ٤ هـ = ٥ و = ٦ ز = ٧ ح = ٨
ط = ٩ ى ١٠ ك = ٢٠ ل = ٣٠ م = ٤٠ ن = ٥٠ س = ٦٠ ع =
٧٠ ف = ٨٠ ص = ٩٠ ق = ١٠٠ ر = ٢٠٠ ش = ٣٠٠ ت = ٤٠٠
ث = ٥٠٠ خ = ٦٠٠ ذ = ٧٠٠ ض = ٨٠٠ ظ = ٩٠٠ غ = ١٠٠٠

أدبية — كما قدمنا — ونلحظ بصفة عامة غلبة الصناعة اللفظية على الشعر بالقدر الذي ضاع فيه المعنى وأصبح مرذولا ساقطا أو غثالا يلتفت إليه .

أما أغراض الشعر وموضوعاته في ذلك الوقت فكانت أشد تصويراً لما أصاب مصر من انحطاط اجتماعي وفكري في عصر العثمانيين . حين انتشرت الخرافات بسبب إهمال الحكام وعكوفهم على ملذاتهم الشخصية في الوقت الذي كان يئن فيه الشعب تحت عبء ثقيل من الجهل والفقر وقد ساعدت هذه الظروف الاجتماعية القاسية على ظهور طبقة من الدخلاء في نطاق الدين والتصوف خدعوا العامة بمزيد من الأباطيل والخرافات والسحر ، ومن ثم كان جديراً بالشعر أن يجد مجالا واسعاً في البيئات الصوفية في عصر العثمانيين حين انفرد البشوات الأتراك بملذات الدنيا وتركوا الدين والتصوف لعامة الشعب ليصرفوهم عن الحكم وعن الرغبة في المشاركة فيه تصديقا للقول السائر الدين أفيون الشعوب المغلوبة .

ونحن نعني بهذه الكلمة أن خير ما وجد في عصر الأتراك العثمانيين من شعر في مصر والبلاد العربية كان يدور حول موضوعات التصوف حتى لجج بها شعراء الشعب حين فقدوا مراكزهم في الحكم ووجدوا فيها متنفسا لهم بعد أن خنقهم الحكام بمظالمهم وفرضوا الضرائب الباهظة على الفلاحين منهم .

أما الشعر الصوفي والمدائح النبوية والتفاخر بالأنساب وسير السلف فكان تبعا بين مدرستين كبيرتين هما : البكرية نسبة إلى أبي بكر ورجالها يتعصبون لأبي بكر الصديق ، والعلوية نسبة إلى علي ورجالها يتعصبون لعلي .

وإن من يتعقب التراث الشعري في هذا العصر يجد ركاما زاخراً من الشعر الصوفي أكثره منسوب للمدرستين السابقتين ، ونحن نعتبر محمداً البكري (١) وابنه أبا المواهب البكري في الطبقة الأولى من شعراء

(١) الكواكب الدرية للمناوي ص ٤٣٢ .

المدرسة البكرية كما تعتبر بهاء الدين العاملي الذي وفد إلى مصر سنة ١٩٢ هـ في الطبقة الأولى من شعراء العلويين .

وقد أكثر الشعراء البكريون من نظم الشعر في مصطلحات الصوفية كالجمع والفرق والبسط والقبض ، كما أكثر الشعراء العلويون الحديث عن أئمة الشيعة ومن ذلك قول العاملي يمدح صاحب الزمان :

خليفة رب العالمين فظله ... على ساكن الغبراء من كل ديار
هو العروة الوثقى الذي من يذيله ... تمسك لا يخشى عظائم أوزار
إمام هدى لا فذ الزمان بظله ... وألقى عليه الدهر مقود خوار
علوم الورى في جنب أبحر علمه ... كغرفة كف أو كغمسة منقار (١)

وتدأعقب هؤلاء طبقة أخرى من الشعراء منهم الشيخ أحمد الدلنجاوي المتوفى سنة ١١٢٣ هـ والشيخ عبد الله الشبراوي أحد شيوخ الأزهر في القرن الثاني عشر الهجري المتوفى سنة ١١٧١ هـ ، ومنهم ابن الصلاح الأسيوطي (١١٨٠ هـ) وعبد الله الادكاوي (١١٨٤ هـ) وقاسم بن عطاء الله المصري (١٢٠٤هـ) وشمس الدين البرباتي (١٢١٠هـ) وإسماعيل الظهوري (١٢١١هـ) .

ومن الأمثلة التي تدل على مستوى الشعر في ذلك الوقت قول الشيخ عبد الله الشبراوي يرثي الدلنجاوي ويذكر تاريخ وفاته :

سألت الشعر هل لك من صديق ... وقد سكن الدلنجاوي لحده
فصاح وخر منشقاً عليه ... وأصبح ساكناً في القبر عنده
فقلت لمن أراد الشعر أنصر ... فقد (أرخت مات الشعر بعده)

فأنت حين تحسب قول الشاعر (أرخت مات الشعر بعده) تجد أن ترجمة حروف هذه العبارة على حساب الجمل هو ١١٢٣ وهو تاريخ وفاة الدلنجاوي .

---

(١) الكشكول للعاملي ص ٨٧ ، ٨٨ .

الفصل الثاني

فجر التطور

(من الحملة الفرنسية إلى أواخر عصر إسماعيل)

كانت مصر قبل الحملة الفرنسية في معزل عن الغرب وكان اتصالها السياسي بأوروبا ضعيفاً ومن ثم فلم تكن لها في أوائل القرن الثالث عشر الهجري (وأواخر الثامن عشر الميلادي) اتصال بالحضارة المادية الأوربية إلا ما كان عن طريق الجاليات الأوربية والسائحين الذين يزورون مصر في مواسم السياحة فلما كانت الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ م اتصلت مصر بأوربا سياسياً واجتماعياً وأثر ذلك الاتصال على شعبيتها من البلاد العربية وأخذت الحضارة المادية الأوربية تنساح في جنبات مصر تحمل إلى المصريين العلوم الأوربية الحديثة التي جلبها نابليون مع الحملة ، ومن بين ما عرفه المصريون وأفادوا منه المطبعة وحروف الطباعة والكتاب المطبوع ، والمنشورات والصحف المطبوعة والمكتبات الحديثة ، والتجارب العلمية في الطبيعة والكيمياء ومعاملهما ، ومسرح التمثيل الذي كانت تمثل على خشبته الروايات الفرنسية كل عشر ليال ، والمدارس الحديثة التي انشئت لأولاد الفرنسيين في مصر ، والمكتبة العامة التي نقلت إليها بعض كتب المساجد والأضرحة وأودعت فيها بعض المراجع الفرنسية ، والمجمع العلمي المصري الذي أسس على نمط المجمع العلمي الفرنسي .

وأصدرت الحملة نشرة كتبت باللغة العربية سموها (التنبيه) وهي أول صحيفة عربية صدرت في مصر على الإطلاق .

وهكذا كانت هذه الحملة أشبه بالنافذة الواسعة التي أطلت منها مصر

والشرق على معالم الحضارة الحديثة والعلوم المدنية فأيقظت منها هذا الموات الذى اكتنفها طوال العصر المغولى . وربطت بحلتها بعجلة المدنية الحديثة ومنذ ذلك اليوم أخذت مصر وما انطوى تحتها من البلاد العربية تستعيد قوميتها وأمجادها فى ثوب جديد يساير العصر الحديث .

وفى ذلك يقول المؤرخ الانجليزى الجود Elgood :

لقد ترك الاحتلال الفرنسى فى مصر أثراً لا يمحى فقد ظل المصريون يعجبون بنابليون بعد خروجه من ديارهم ، وظلت طرق الإدارة الفرنسية مهيمنة على حكومة مصر ، وظلت عادات التفكير الفرنسية تسيطر على الطبقة المستنيرة بمصر . . (1) .

* * *

وأعقب هذه الوثبة التى أحدثتها الحملة وثبة أخرى أحدثها محمد على ، حين وفد إلى مصر بعد ثلاثة أعوام ضابطاً مع الحملة التى أرسلتها تركيا إلى مصر لإخراج الفرنسيين منها . وفى سنة ١٢٢٠ هـ (١٨٠٥ م) اجتمع أشراف مصر وعظماؤها تحت زيادة السيد عمر مكرم ونادوا به والياً على مصر واستأذنوا فى ذلك الباب العالى وقد كانت مصر وقتئذ لاتزال تابعة لتركيا .

وقد كان هذا الوالى من الدهاء بحيث وحد خيوط القوة فى يده بعد أن كان الحكم نهباً بين الباشا والديوان والمماليك فى العهود الماضية قبل الحملة . وكانت سياسة القوة تتطلب منه أن يقضى على المماليك فى مذبحة القلعة سنة ١٢٢٦ هـ . وما أن طهر البلاد من المماليك ومظالمهم حتى بدأ فى تشييد البناء الجديد من مصر الحديثة . وقد بدأ ذلك بتكوين جيش قوى يدفع به اعتداء المغيرين من الخارج ، وعلى أثر ذلك أسس مدرسة حربية إعدادية

---

(1) The Transit of Egypt P. 45

وانظر عمر الفسوق فى : الأدب الحديث ج ٤ ص ١٥

سنة ١٢٤٠ هـ ولكن المؤسف أن أكثر طلاب هذه المدرسة كانوا من الأتراك والألبان والأرناؤوط وغيرهم من الأجانب فكان ذلك أول خطأ وقع فيه إزاء المصريين وهم أولياء نعمته وصنعت يده .

وكان يساند هذا التدعيم السياسى والحربى تدعيم آخر اجتماعى وفكرى واسع النطاق ، فانشأ مدرسة الطب ١٢٤٢ هـ (١٨٢٦ م) فى أبى زعبل ، كما أنشأ المستشفيات لعلاج المرضى وأسند ذلك إلى الطبيب كلوت بك الفرنسى ، كما أسس مطبعة بولاق التى كانت تقوم فى ذلك الوقت بطبع (الوقائع المصرية) منذ عام ١٢٤٤ هـ (١٨٢٨ م) وهى أول صحيفة مصرية حررت بأقلام مصرية . ورأى أنه لاسبيل إلى تدعيم الحياة الفكرية عامة والعلمية بنوع خاص إلا بالإطلاع على العلوم الحديثة فى أوربا وأن ذلك يتطلب عدداً ضخماً من المترجمين الذين يتقنون هذه العلوم من اللغات الأوربية إلى العربية . ومن ثم أوفد البعوث العلمية من الطلاب المصريين إلى أوربا وكانت أولى هذه البعثات فى عام ١٢٤٢ هـ وأفراد هذه البعثة كانوا النواة الأولى التى على أساسها نظمت المدارس الحديثة من ابتدائية وتجهيزية وخاصة ، وانشأ لذلك إدارة خاصة سميت ديوان المدارس تتألف من العلماء المصريين والأجانب أسند رياستها إلى مصطفى مختار بك ، كما أسند رئاسة قلم الترجمة إلى السيد رفاعه بك الطهطاوى الذى أنشأ مدرسة الألسن عام ١٢٥٨ هـ (١٨٤٢ م) وبهذا وضع محمد على اللبنة الثانية فى الثقافة الحديثة بعد الحملة ، إلى جانب الثقافة الدينية الممثلة فى الجامع الأزهر .

* * *

وثم وثبة ثالثة كانت فى عصر إسماعيل الذى تولى حكم مصر سنة ١٢٨٠ هـ (١٨٦٣ م) وقد حاول أن يجعل من مصر قطعة من أوروبا ، وأن يتمم البناء الذى بدأه جده محمد على وانتفع بآثار هذه البعوث التى خلفها له جده بعد أن كانت مهملة طوال عهد عباس الأول وسعيد ، وعنى عناية

خاصة بالإصلاح الداخلي من شق الترع ، وتشييد الجسور ، وبناء القناطر وإقامة المصانع ، وكان نصيب الحياة العلمية والفكرية في عهده يزيد على غيرها فأنشأ مدرسة الإدارة التي تعتبر نواة لمدرسة الحقوق ، كما أنشأ مدرسة المعلمين ومدرسة الفنون والصناعات ، ومن الأحداث العلمية الكبرى التي ترتبط بعهد اسماعيل إنشاء (دار الكتب المصرية) سنة ١٢٨٧ هـ (١٨٧٠م) وأسند تنظيمها إلى علي باشا مبارك ، وإنشاء (دار العلوم) في ١٥ صفر سنة ١٢٨٨ هـ (١٨٧١ م) .

وفي عهده فتحت أول مدرسة للبنات فقد أسست السيدة جشم آغت هانم مدرسة السيوفية للبنات ، أما المدارس الابتدائية والثانوية فكان منها الكثير مثل مدرسة رأس التين والمدرسة الخديوية .

هذا في مجال المعاهد العليا ودور العلم أما في مجال الفن والثقافات العامة فقد شيد دار الآثار المصرية ، وملهى الأوبرا وجمعية الجغرافية .

وقد كانت هذه الوثبة سببا مباشرا في نشأة الصحافة المصرية العامة وتطورها في مصر والشرق ، ففي سنة ١٢٨٢ هـ (١٨٦٥ م) أصدر محمد علي باشا البقلي مجلة (اليعسوب) وفي سنة ١٢٨٣هـ (١٨٦٦ م) أصدر أبو السعود جريدة (وادي النيل) وفي سنة ١٢٨٦ هـ (١٨٦٩م) أصدر ابراهيم المويلحي ومحمد عثمان جلال جريدة (نزهة الأفكار) الاسبوعية وفي سنة ١٢٨٧ هـ (١٨٧٠ م) صدرت مجلة (روضة المدارس) وكان يحررها رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك واسماعيل الفلكي .

وقد تجسدت النهضة الصحفية - التي وجدت طريقها في عصر اسماعيل - أدباء سوريين على الرحيل إلى مصر فرارا من نير الحكم التركي ، وفي مصر طاب لهم العيش - وكم لمصر من مآثر على الأدباء والعلماء في كل عصر - فساهموا في الصحافة الحديثة ، ففي سنة ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣ م) أصدر سليم حموي بلتا جريدة (الكوكب الشرق) في الاسكندرية ، وفي سنة ١٢٩٢هـ (١٨٧٦ م)

أصدر سليم وبشارة تقلا جريدة (الأهرام) في الاسكندرية أيضا ، وفي سنة ١٢٩٤ هـ (١٨٧٧ م) صدرت جريدة (الوطن) وهي أقدم الصحف القبطية . ثم امتد نشاط السوريين في الصحافة المصرية إلى عصر توفيق (١) .

* * *

فإذا كان من شأن الأدب في فجر العصر الحديث ؟؟

من المسلمات في عرف مؤرخي الآداب أن الأدب بفنونه المختلفة يدين في تطوره للهزات السياسية والاجتماعية التي تحيط به ، بل كثيرا ما يكون انعكاسا مباشرا لهذه الهزات ولكن هذه النظرية التي تربط ما بين السياسة والمجتمع والأدب تكون أشد وضوحا في العلاقة بين الحياة السياسية والحياة الاجتماعية ، أو بمعنى آخر : إن الحياة الاجتماعية تعتبر انعكاسا مباشرا للحياة السياسية والاقتصادية . أما في مقام الأدب فان انطباعاته تجيء متأخرة وتكون أقل وضوحا من انطباعات الحياة الاجتماعية . فتأثر الحياة الأدبية بالجو المحيط بها من الحياة السياسية والاجتماعية لا يتم في يوم وليلة ، بل لابد للانطباعات الأدبية من عشرات السنين التي يمكن أن تتحقق خلالها هذه الانطباعات في الأدب الحديث .

فإذا قسنا هذه النظرية - التي تحدثنا عنها - على الأدب الحديث فإننا نلاحظ أن هذه الوثبات الثلاث المتلاحقة في تاريخ مصر لم يحدث ما يماثلها من تجديد في الأدب الحديث وأن التطورات السياسية التي شاهدتها مصر والشرق العربي إبان الحملة الفرنسية فعصر محمد علي ثم عصر اسماعيل لم تكن كافية لتطوير الأدب في فجر العصر الحديث - ذلك لأن التطور الأدبي لابد من أن يكون مسبوقا بعدة مراحل يتم بعدها التطور وتتلخص هذه المراحل على الترتيب في : (١) مرحلة النقل والترجمة (٢) مرحلة الجمع والاستيعاب، (٣) مرحلة التصحيح والنقل الفني (٤) مرحلة الخلق والإبداع .

(١) في سنة ١٢٩٧ هـ (١٨٨٠ م) صدرت «المحروسة» لصاحبها أديب إسحاق وسليم نقاش . وفي سنة ١٣٠٥ هـ (١٨٨٨ م) صدرت جريدة (المقطم) .

وإن هذه الفترات السياسية الثلاث التي تبدأ بالحملة الفرنسية وتنتهي بعصر اسماعيل لاتعدو مرحلة النقل والترجمة . ونحن نعني بمرحلة النقل البعثات العلمية التي كانت في عصر محمد علي وعصر إسماعيل وما كانت تقوم به من نقل التراث الغربي إلى اللغة العربية تحت ريادة رفاعة الطهطاوي الذي أسس «مدرسة الألسن» لهذا الغرض .

يضاف إلى ذلك أن المدنية الحديثة التي أشرق نورها في هذا العصر لم تكن وحدها صاحبة السيادة في حياة الأدب والأدباء فقد كانت هناك قوة أخرى تنافس هذا اللون من المدنية الحديثة هذه القوة تتمثل في الجامع الأزهر وفي الحياة الدينية . ومن ثم فقد كانت حصيلة الأدب من شعر ونثر تعتبر في الواقع محصلة للصراع بين هذين اللونين من الحياة ، تراث غربي مترجم لايقف دولابه ، وتراث ديني يدرس في الأزهر .

* * *

وحين نلقي نظرة سريعة على الشعراء الذين عاصروا الحملة الفرنسية في أعوامها الثلاثة من ١٧٩٨ م إلى ١٨٠١ م وهم الذين أدركوا شطرا من عصر محمد علي ـ نلاحظ أن أكثرهم كانوا من علماء الأزهر ومن أبنائه الذين تربوا في أروقته وربوعه ، منهم الشيخ عبدالله الشرقاوي المتوفى عام ١٢٢٧ هـ والشيخ محمد الحفني المهدي المتوفى عام ١٢٣٠ هـ ، والسيد اسماعيل الخشاب المتوفى سنة ١٢٣٠ هـ ، والشيخ محمد الأمير المتوفى عام ١٢٣٢ هـ ، والشيخ محمد الشنواني المتوفى عام ١٢٣٣ هـ وعبد الرحمن الجبرتي المتوفى عام ١٢٣٨ هـ .

وقد كان أسلوب المعارفين منهم بقرض الشعر لايعدو أسلوب من سبقهم من شعراء العصر التركي من حيث التشبث بالصناعة اللفظية والاهتمام بالتاريخ الشعري ـ الذي سبق الحديث عنه ـ ومن الشعر المنسوب إلى الشيخ الأمير قوله في التشبيه :

ياحسن لون الشمس عند غروبها	في روض أنس نزهة للأنفس
فكأنه وكأنها في ناظري	ذهب يحول على بساط سندس

مكتبة مصطفى فطاري

وهناك جماعة آخرون من أدباء هذا العصر أدركوا الحملة وعاشوا حقبة طويلة من عصر محمد علي وامتازوا على أسلافهم بالتخصص في صناعة الشعر منهم الشيخ حسن العطار الذي تولى مشيخة الأزهر وتوفي سنة ١٢٥٠ هـ ، والشيخ حسن قويدر تلميذ العطار توفي سنة ١٢٦٢ هـ والسيد علي الدرويش توفي ١٢٧٠ هـ . وكان يعاصرهم في البلاد العربية ناصيف اليازجي في لبنان ، والشهاب الألوسي في العراق .

أما تطور الشعر في عهد محمد علي فلم يكن ملحوظا ولم يتميز عن سابقه في شيء ذي بال وكانت الصناعة اللفظية هي الروح الغالبة على أساليب الشعراء كذلك لم ينفك شعراء هذه الفترة عن الولع بالتاريخ الشعري وكأنه رياضة فنية يوجبونها على أنفسهم ويعتبرونها جزءاً لايتجزأ من شاعريتهم ، كما كانوا مشغوفين بالتقريظات الشعرية ، وكان لهم بالشعر التعليمي ولع شديد ومن هذا الطراز تقريظ الشيخ حسن قويدر على مقطوعة للشيخ العطار في النحو :

منظومة الفاضل العطار قد نميت	منها القلوب بريا نكهة عطرة
لو لم تكن روضة في النحو يانعة	لما جنى الفكر منها هذه الثمرة (١)

وكان السيد علي الدرويش أشد هؤلاء الشعراء ولوعا بالمحسنات البديعة وأبلغ من علمنا في التواريخ الشعرية . ومن ذلك قوله من قصيدة يمدح محمد علي ويؤرخ بمجيء الجراد عام موت البقر سنة ١٢٥٩ هـ .

ياصاح ماهـذا الخبر	قال : الجراد هنا ظهر !
قلت : الجراد ! فقال : إي	تدري الجراد إذا ابتدر ؟
قلت : استعذ بالله ! قال :	وهـل من المقضي مفر

(١) في الأدب الحديث الأستاذ عمر الدسوقي جـ ١ ص ٤٠

ما كان قط بخاطر في خاطري هذا الخبر
جاء الجراد كأنه يتلو على البقر السور
أو أن أرواح اليها ثم ألبست تلك الصور

إلى أن قال مؤرخا تاريخ وصول الجراد وموت البقر :

أرخته (وصل الجراد لمصر في عام البقر)(1)

ولم يعدم شعراء هذه الفترة من أن يكون من بينهم من يرق شعره ويتخلص من كبول الصناعة اللفظية ، ومن ذلك قول ناصيف اليازجي يرثي ولده حبيباً في مقطوعة تعد مثلا في رقة الإحساس وعمق الوجدان :

ذهب الحبيب فاحشاشة ذوبي أسفا عليه وبادموع اسكبي
ريبته المنون حتى جاءه في جنح ليل خاطفا كالذيب
يا أيها الأم الحزينة أجملي صبرا فإن الصبر خير طبيب
لا تلطمي ثوب الحداد ولا زمي ندبا عليه بليقة المحبوب

* * *

وفي الفترة الثالثة من فجر العصر الحديث ـ وهي عصر اسماعيل ـ نلاحظ أن بعض الشعراء استطاعوا أن يزاوجوا بين ثقافتهم القديمة وصناعتهم اللفظية الموروثة في الشعر وبين ما عرفوه من ثقافات أوربية ، ولكن هذه المزاوجة الفنية كانت بقدر محدود جداً ، وهي في نفس الوقت تهبط بالقياس إلى شخصية الشاعر ، ومن مشهوري الشعراء في هذه الفترة رفاعة رافع الطهطاوي زعيم حركة الترجمة في فجر العصر الحديث توفي سنة ١٢٩٩ هـ . ومنهم السيد علي أبو النصر ، والسيد محمد صالح مجدي ، وصفوت الساعاتي وقد توفي هؤلاء الشعراء الثلاثة في حدود سنة ١٢٩٨ هـ .

---

(1) المنتخب من أدب العرب ج ٢ ص ٤٨١ ، ٤٨٢

ومن الشعراء المعاصرين لهذه الفترة في البلاد العربية عبد الله الألوسي في العراق وحسين عمر يهم في بيروت .

ونقدم إليك نموذجا من شعر هذه الفترة ، هو قول السيد علي أبو النصر يتحسر على فراق أحبابه :

لقد ذهب النوى بجميل صبري وأودع في حشاشتي الولوعا
وألبسني الأسى خلع الضنى وألزمني التذلل والخضوعا
ونار الشوق أغراها غرامي على كبدي فقومت الضلوعا
دعى قلبي تقلب شجوني وتمنعه السكينة والهجوعا

إلى أن قال فيها :

وقائلة : ألام تحن شوقا إلى حي أحل بك الهلوعا
فقلت لها : وقيت اليأس ، إني أود بحبهم أدعى هلوعا
أبعد فراقهم ترتاح روحي وترجو ساعة الاسلوعا
فهم روحي وريحاني وراحي فكيف أرى إلى السلوى نزوعا ؟

فأنت ترى أن الشعر في عصر إسماعيل أخذ يتحسس طريقه إلى التطور كما أخذ الشعراء يتلمسون التوفيق بين الصناعة اللفظية ـ التي توارثوها عبر أجيال بعيدة ـ والمعاني الجديدة ، فيضيعون تارة ويتعثرون أخرى ، وقلما أصابهم التوفيق في تصوير ماجد من مضامين الشعر الحديث ومن ذلك قول حسين يهم يؤرخ إنشاء التلغراف في بيروت :

لله در السلك قد أدهشت عقولنا لما على الجو ساق
فاعجب لكون بتاريخه شبيه برق أو شبيه البراق

وإنك لترى من بين شعراء هذه الفترة من برزت شخصيته حتى دفعه ذلك إلى ملاحاة أترابه من شعراء عصر إسماعيل ؛ وكان صفوت الساعاتي فارس هذه الحلبة ، وقد كانت بينه وبين الشيخ زين العابدين المكي أحد شعراء

الحجاز المعنيين بالنحو مقارعات لغوية ومطارحات شعرية ، وكانت الغلبة فى ذلك الساعاتى ، وفى ذلك يقول الساعاتى مفحما خصمه :

لاتعدلوا بالشعر كل معمم ... كالثور ذى القرنين بالاسكندر
ماكل من يلى القصيدة ناظم ... قد ينتمى للشعر من لم يشعر
لو كان فيهم شاعر لوقفت فى ... ديوانه أدبا ، ولم أتكبر
ياآل عصر لم يزل إحسانكم ... بدع الدنيء على حاكم يحترى

ثم أخذ يعلل بغض النحاة له فيقول من مقطوعة أخرى :

فما أبغضوا مثلى سدى غير أنهم ... يعدون مدى فيكم كالمآثم
ألم تر حسانا ولى أسوة به ... وماكان يلقى من عدا آل هاشم
إذا زعموا أنى مع الفضل جاهل ... فقل لهم : هاتوا فصاحة عالم
فدعنى من قول النحاة فإنهم ... تعدوا لصرف النطق فى غير لازم
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة ... ولست بسراق كبعض الأعاجم

وصفوت فى هذه المقطوعات الشعرية يعد بحق الشاعر المفاق فى عصر إسماعيل ، وكأنه وهو يلاحى هذا النحوى ويكيل الصاع صاعين له ولأمثاله من الأتراب يقف نفس الموقف الذى وقفه المتنبى منذ تسعة قرون خلت ، وهو من هذه الناحية يعتبر شعاع الفجر من حركة البعث التى تبلورت بعده فى شعر البارودى ، الأمر الذى سنوضحه لك فى حياة الشعر خلال الثورة العرابية فى عصر توفيق .

الفصل الثالث

حركة البعث الأدبى

(من الثورة العرابية فى عصر توفيق وأعقابها حتى نهاية الحرب العالمية الأولى)

فى أواخر القرن التاسع عشر الميلادى (وأوائل الرابع عشر الهجرى) أخذت مصر تتيقظ إلى شخصيتها ، وتتبين معالم هذه الشخصية فى حياتها السياسية ، وتعرف طريقها الموصل إلى قوميتها الخالصة وتتنزع ذلك انتزاعا من شوائب الأتراك والجركس والعناصر الأجنبية ، وقد كان ذلك حين انبثقت الشرارة الأولى من الثورة العرابية فى ٩ سبتمبر سنة ١٨٨١ م .

فالثورة العرابية التى انطلقت فى أواخر القرن الماضى كانت تهدف إلى تحرير العنصر المصرى العربى من شوائب العناصر التركية المسيطرة على العناصر العربية المصرية .

وبدأت معالم هذا التحرر فى الجيش المصرى بقيادة الزعيم أحمد عرابى حين شعر الضباط والجنود المصريون بتفوق العنصر الجركسى والتركى فى الجيش ، وأدركوا سوء معاملتهم ولمسوا نصر الترقى والألقاب على الضباط غير المصريين ، وقد كان هذا الداء مستفحلا منذ أيام محمد على الذى كان — لسوء سياسته — يتعصب لهذه العناصر الأجنبية استذلالا للمصريين واعتقادا منه أن هذا مما يمكن له فى الأرض ويرسخ قدمه فى حكم البلاد ، ومن ثم كان هذا العمل اللبنة الأولى فى إضعاف شأن الأسرة المالكة المنصرمة فى أعين الشعب المصرى الأصيل كما أن هذا الصنيع — أيضا — يعتبر الشرارة الأولى التى انبعث منها وميض القومية العربية فى مصر ضد

العناصر التركية والأثنانية عامة والمستعمرين بصفة عامة .

خرج أحمد عرابي في هذا اليوم المجيد من حياة مصر وخلقه جنود الجيش وخلق عظيم من الأمة إلى ميدان عابدين ، ولأول مرة في تاريخ مصر الحديث أملى الشعب إرادته على الخديو توفيق ، ولأول مرة في تاريخ مصر الحديث تيقظ الشعب المصري إلى قوميته الأصيلة وهو يخطو الخطا الأولى في طريق الاستقلال متخلصا من العناصر الحاكمة والمستبدة والعناصر المستعمرة في مصر .

ومن ثم كانت الثورة العرابية نقطة الانطلاق في تغيير المفاهيم السياسية وتعديل المفاهيم الإجتماعية ، كما كانت — بالنسبة للأمة المصرية بنوع خاص — مولد الشعور بالقومية المصرية ، الأمر الذي نجني ثماره اليوم ونعمل على تحقيقه في أقوى صوره العملية .

وهذا التغيير السياسي والاجتماعي لحقه تغيير في الحياة الفكرية ، فكان لابد للأدب من أن يجاري هذه الحياة الجديدة التي انطلقت إليها مصر وتعرف فيها على معالم شخصيتها بعد أن ظلت جاثمة في سباتها العميق ما يزيد على ثلاثة قرون من الزمن (١) .

* * *

وقد سرت آثار الثورة العرابية في حياة الأدب ، وظهر أثرها واضحا في شعر الشعراء وأقلام الكتاب وخطب الخطباء وأقوال المصلحين ورجال الصحافة . وقد قيض الله لمصر في ذلك الوقت جماعة من المصلحين وقفوا موقف الريادة من الثورة العرابية كان في مقدمتهم السيد جمال الدين

---

(١) من سقوط السلطان الغوري عام ٩٢٣ هـ ١٥١٧ م إلى الثورة العرابية عام ١٢٩٩ هـ ١٨٨١ م .

الأفغاني (١٨٩٦ م) موقظ الشرق ، وتأثر به جماعة من رجال الإصلاح والسياسة والوطنية منهم محمد عبده (١٩٠٥ م) ومصطفى كامل (١٩٠٨م) وقاسم أمين (١٩٠٨م) ومحمد فريد (١٩١٩م) وسعد زغلول (١٩٢٧م) ومن خطباء هذه الثورة عبد الله نديم (١٨٩٦ م) ، ومن رجال الصحافة الشيخ علي يوسف (١٩١٢م) أما الكتاب فكان منهم أحمد فارس الشدياق (١٨٨٧م) وحسين المرصفي (١٨٨٩ م) وإبراهيم المويلحي (١٨٩٥م) وجورجي زيدان (١٩١٢ م) وإبراهيم اليازجي (١٩٣٥ م) .

والشعر أصدق فنون الأدب تأثرا بالأحداث وما يطرأ فيها من تقلبات وهو قبل غيره أشد تقبلا للانطباعات الجديدة التي تظهر في معالم السياسة والمجتمع والفكر ، وعصور الثورات والانقلابات أشد تأثيرا في حياة الشعر من عصور الدعة والركود . لذلك كان للثورة العرابية في عصر توفيق أثر خطير جدا في تطوير الشعر الحديث .

ومن ثم فإن الشعر في الثورة العرابية كان في تطويره متأثرا بعدة عوامل أولها هذه الثورة التي أيقظت الشعب إلى معرفة حقوقه وأشعرته بواجبه نحو نفسه واستعادة شخصيته ورفع إسر الماضي عن كاهله . وثانيها هذه الثقافات الأوروبية الحديثة التي تم لهم ترجمتها وأخذوا في جمعها واستيعابها وثالثها ترجمة المسرحيات الأوروبية في هذا العصر ، وقد كانت الترجمة من قبل قاصرة على الكتب العلمية في عصر محمد علي ، ثم ترجموا كتب القضاء والقانون في عصر إسماعيل ، ثم أخذوا في عصر توفيق في ترجمة هذه المسرحيات فكان محمد عثمان جلال يترجم عن الفرنسية مسرحيات موليير ، وكان الشيخ نجيب حداد يترجم عن الإنجليزية مسرحيات شكسبير. ورابع هذه العوامل هذا التراث الثقافي الديني الذي كان ينبعث من الأزهر وكان لا يزال يقف من التراث الأوروبي موقف المتحدي والمناقش ، وعامل

عامس يتجلى في الصحافة الوطنية التي نشطت في محاربة المستعمر ولا سيما بعد أن فشلت الثورة العرابية وحدث الاحتلال الانجليزي في عام ١٨٨٢م وكان في مقدمة هـــذه الصحف جريدة « المؤيد » التي خرج بها الشيخ علي يوسف على مسرح الوطنية في ديسمبر من عام ١٨٨٩ م وتبعه في هذا الزعيم الوطني مصطفى كامل حين أصدر جريدة « اللواء » عام ١٩٠٠ م .

وقد خضع شعراء الثورة العرابية لهذه العوامل الخمسة وامتزجت بها أفكارهم وأحاسيسهم وتغذى بها شعورهم ووجداناتهم وقد برز بعض هذه السمات في شعرهم ، وقد ساعد على بروز هذه السمات ما كان يترجم في ذلك الوقت من دواوين الشعر الجاهلي والشعر العباسي وما أفاده شعراء ذلك العصر من قراءة هذه الدواوين والعود بسبب قراءتها إلى الأسلوب العربي الرصين الخالي من تكلف البديع وزخارفه ، كذلك ساعد على هذا التطوير رحلة الكثيرين من أدباء سوريا ورجال الصحافة فيها إلى مصر وقد كانوا أسبق من زملائهم المصريين اطلاعا على الأدب الأوروبي لأن مصر كان انشغالها بترجمة الكتب العلمية سابقا على ترجمة كتب الأدب فأكملوا بهجرتهم هذا النقص وساعدوا على إتمام هذا التيار .

وفي خضم هـــذه المعمعة من الحياة الفكرية ظهر رواد للشعر وقد امتلئوا حماسا ورغبة في استعادة الشعر في رونقه القديم الأصيل الذي عرف به في عصوره الزاهرة من الجاهلي إلى العباسي ، وقد كانت ثورتهم الفنية أشبه برد فعل لهذه الثورة العرابية التي كانت في حقيقتها وسيلة لاستعادة الشخصية المصرية المتحررة من كل تأثير أجنبي . ومن ثم كان لابد للشعر من أن يبعث ، وأن يتصدره رائد حازم اطلع على ما طبع من دواوين الفحول وتأثر بما أوحتاه لك من ظروف وملابسات فكانه البارودي .

* ومحمود سامي البارودي باعث الشعر العربي في العصر الحديث بلا مدافع حيث تحققت فيه هذه العوامل المؤثرة التي حدثناك عنها ، وقد اشترك بنفسه في الثورة العرابية بل كان واحداً من زعمائها المخلصين ، وقد انعكس هذا النضال - الذي عرف به في هذه الثورة ، وفيما أشار إليه من حروب - في شعره فكان الشاعر الحماسي الأول ، واستحق أن يلقب بـ رب السيف والقلم .

ومع أن البارودي كان ينحدر من أصل جركسي فإن بيئته كانت عربية خالصة من حيث كثرة ما قرأ واطلع عليه من دواوين الشعراء التي كانت تطبع في مطبعة بولاق في ذلك الوقت . والبيئة في نظر علماء الوراثة أشد تأثيراً في حياة الأديب من الوراثة مهما كانت تحمل من أمجاد ، بل على العكس من ذلك فإن وراثته من العنصر الشركسي لم تضعف من شاعريته بل أكسبته حدة المزاج وقوة الشكيمة والفروسية التي عرف بها الجراكسة ، وقد كان هو نفسه سليل هؤلاء المماليك الذين حكموا مصر أمدا طويلا من قبل . ومن هذه الوراثة الماجدة وهذه البيئة الثائرة تبلورت شخصية هذا الشاعر .

كان البارودي باعثا للشعر العربي القديم ومحيياً دولة الشعر بعد وفاتها خلال العصر التركي ومن ثم فقد حاكى في قصائده أساليب فحول الشعر العربي أمثال أبي فراس والمتنبي وعارضهما في شعره كما عارض عشرات الفحول من أمثالهما . ومع ذلك فلم ينقص التقليد ولا المحاكاة من مكانته الشعرية لأنه كان يصب معاني هؤلاء الشعراء في نفسه الشاعرة وبعد أن يستوعب ذلك تماما يخرج هذه المعاني في صورة حماسية مليئة بالبطولة والشجاعة تمثل الموقف الذي يصفه وتناسب أحداث عصره ومن ثم لم تكن معارضاته لفحول الشعراء بالذي يلغي شخصيته أو يطغى عليها .

وأنت تتصفح ديوان البارودي وتقرأ قصائده فتحس كأنك تقرأ لشاعر من فحول العباسيين ، وتراه أحيانا يدق في تعبيراته واختيار ألفاظه وتراكيبه فيخيل إليك أنه واحد من هؤلاء الفحول ويتعسر عليك أن تجد

بينه وبينهم فارقا فى أسلوب الشعر والتراكيب العربية الأصيلة . وهكذا أعاد البارودى الشعر العربى فى عصر النهضة العربية الجزالة والرصانة ومتانة التراكيب التى عرف بها شعر الفحول .

وبسبب هذه الجزالة التى عرف بها أسلوب البارودى، فى شعره خيل لبعض نقاد الشعر أنه فاق من عارضهم من الفحول ، وفى هذا المجال ألف الشيخ حسين المرصفى كتاب (الوسيلة الأدبية) فعرض فيه الكثير من شعر الفحول كما عرض أمامنا بعضا من قصائد البارودى التى حاكى فيها الفحول وعارضهم ، وقد أوضح الشيخ فى كتابه هذا القدرات الفنية عند البارودى وهى التى هيأت له سبيل المعارضة والمحاكاة ، وأنها دليل عبقريته الشاعرة ونحن بهذا القدر نعتبر البارودى زعيم حركة البعث الشعرى فى الأدب الحديث

ـ واختر أى قصيدة من ديوان الشاعر فإنك لاتفتك تجد فى شعره روحا متوثبة ونفسا أبية وإرادة صلبة وحماسا يشيع فى ثنايا قصائده . هذا من حيث الأغراض ، أما من حيث الأسلوب الشعرى فإنك تلمس جزالة فى التراكيب ورنينا فى الألفاظ ومتانة فى السبك ، وهو الأسلوب الذى عرف به الفحول من شعراء العصر العباسى . وقد تشتط به جزالة الألفاظ ومتانة التراكيب أشواطا بعيدة فى الرصانة الشعرية فتراه ينحو فى بعض قصائده نحو الشعراء الجاهليين وقد يبدأ قصيدته بالغزل كما يبدأونها ويختمها بالحكم والآيات السيارة كما يختمونها .

ونلاحظ أن الروح الحماسية فى شعر البارودى لاتقتصر على قصائده المتعلقة بوصف الحرب والبطولات بل نراها واضحة فى كل غرض تعرض فيه الشعر مهما كان بعيداً عن الأغراض الحماسية كالرثاء والغزل .

ومن ذلك قوله يرثى أباه :

لأفارس اليوم يحمى سرحة الوادى ... طاح الردى بشهاب الحرب والنادى
مات الذى ترهب الأقران صولته ... ويتقى بأسه الضرغامة العادى
مضى وخلفنى فى سن سابقة ... لايرهب الخصم إبراقى وإرعادى
فإن أكن عشت فردا بين آصرتى ... فها أنا اليوم فرد بين أندادى

فهو فى هذا الرثاء لاينسى إشاعة الروح الحماسية والجو البطولى الذى حفل به شعره ، ومن قصائده الفخرية قوله :

سوالى بتحنان الأغاريد يطرب ... وغيرى بالذات يلهو ويعجب
وما أنا عن نأس الخطوب بنائم ... ولاك سميع البزاع المثقب
ولكن أخوهم إذا ماترجمته ... به سورة نحو العلا راح يدأب
تنى النوم عن عينيه نفس أبية ... لها بين أطراف الأسنة مطلب
ومن تكن العلياء همة نفسه ... فكل الذى يلقاه فيها محبب

وإنك لتلمس فى هذه القصيدة الفخرية روح المتنبى من حيث متانة التراكيب ودقة النسج وقوة المعارضة وجرس الألفاظ وموسيقاها كما تلمس فى قصائده بعض أبيات الحكمة متناثرة بين أجزاء القصيدة مما لم يسبقه فيه شاعر فى العصر الحديث وهو الأمر الذى جعلنا نتعته بباعث الشعر العربى .

* * *

وقد عاصره شعراء كثيرون أدركوا بعضاً من جزالة تراكيبه ومتانتهم عجزوا عن محاكاته والسير فى ركابه ، ومن هؤلاء عبدالله فكرى ١٨٨٩ م ، والشيخ على الليثى ١٨٩٥ م ، ونجيب حداد ١٨٩٨ م ، وأكثر من ذلك أنهم جنحوا بعض الشىء إلى جانبه فى الثورة العرابية ولم يستطيعوا ما استطاعه من مناهضة الخديو .

* ولعل أسبق الشعراء بعد البارودى نسجا على منوال حركة البعث والتطور الشاعر القاهرى اسماعيل صبرى (١) . وإذا كان الشعر هو فن الترجمة

(١) يعتبر اسماعيل صبرى من أسبق الشعراء الذين نهلوا من الأدب الغربى حيث

عن الوجدان والتعبير عن خلجات النفس والإفصاح عن التجارب التي يمر بها الإنسان سارة كانت أو أليمة فإن اسماعيل هو الشاعر الأول من بين هؤلاء النفر ، وإن كان اسماعيل لا يجنح إلى الإطالة في القصائد وتنويعها ، وحبك الأبيات وتحبيرها كما كان يفعل سلفه البارودي ، إلا أن ما نقصه من جوانب الحبكة في الصناعة استدركه في الطبع وسلامته وفي الذوق ورقته بفضل ثقافته الفرنسية

واقرأ له إن شئت هذه الأبيات لتقف بنفسك على وجدان هذا الشاعر :

يا آمنى الحي هل فتشت في كبدي ... وهل تبينت داء في زواياها
أواه من حرق أودت بأكثرها ... ولم تزل تتمشى في بقاياها
ياشوق رفقا بأضلاع عصفت بها ... فالقلب يخفق ذعراً في حناياها

هذه الرقة والعذوبة تلازم صبري في سائر شعره لا فرق بين غرض وغرض ، بل إنك لتطالع بنفسك هذه الرقة حتى في أضيق مجالاتها مثل حديث الوعد والشكوى والتبرم واليأس من الحياة وفي ذلك يقول .

إن سئمت الحياة فارجع إلى الأر ... ض تنم آمنا من الأوصاب
تلك أم أحنى عليك من الأم ... الى خافتك للأنصاب

وقد جاء بعد حركة البعث التي أحياها البارودي حركة المدرسة الكلاسيكية المجددة التي تزعمها أمير الشعراء أحمد شوقي ، فحركة الشعراء التطوريين ، وقد كان هؤلاء الشعراء أشبه بالقنطرة التي سار عليها الشعر العربي الحديث من مرحلة البعث والأحياء إلى مرحلة الخلق والتجديد . .

= ورحلوا إليه في بلاده . فقد سافر في إحدى البعثات إلى فرنسا ، وانتظم في جامعة (إكس) ونال إجازة الحقوق سنة ١٨٧٨ م . وحين عاد إلى مصر تقلب في مناصب القضاء وما زال يتدرج حتى صار وكيلا للحقانية (العدل) وعن صبري استلهم أمير الشعراء الكثير من روحه الشاعرة . توفي صبري سنة ١٩٢٣ م ومن المعدودين في طبقته حفني ناصف (١٩١٩ م) ودولي الدين يكن (١٩٢٠ م)

الفصل الرابع

الخلق والتجديد في الشعر المعاصر

(من ثورة ١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ والعهد الاشتراكي)

ارتفع ستار القرن العشرين على مسرح الحياة في مصر عن أحداث جسام كان لها أعظم الشأن في خلق مصر المعاصرة زعيمة الشرق العربي وبانية مجد القومية العربية .

وقد عانت مصر قبل مشرق هذا القرن بالاحتلال الانجليزي الذي جاء على إثر الثورة العرابية لحماية عرش الخديو ضد هذا الشعب الثائر من أجل حقوقه وحريته وكرامته . ثم مضى القرن التاسع عشر وأشرق القرن العشرين والاحتلال لا يزال جاثما على صدر مصر ، فكان هذا الوبال سببا في تنبيه الرأي العام المثقف إلى وجوب التخلص من المستعمر .

وقد اشتدت ثورة المصريين على الإنجليز حين قبض كرومر على أزمة الحكم في عهد عباس حلمي ، إذ كان يقيم الوزارات ويقعدها ويفرض رأيه على الخديو ، وبسبب هذا الموقف العنيف تدلت الأمة المصرية زمام حركة المعارضة ، وظهر من بين أبنائها البررة أبطال الوطنية وكان في الرعيل الأول منهم مصطفى كامل الذي توفي عام ١٩٠٨ م . ثم تلاه محمد فريد الذي أكرهه المستعمر على مغادرة البلاد سنة ١٩١٢ م .

وفي أوائل هذا القرن وقعت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ م . فازداد المصريون حماسا ضد المستعمر . وما كادت هذه الحرب تضع أوزارها في ١١ من نوفمبر ١٩١٨ حتى أخذت بريطانيا تقلب ظهر المجن للدول التي كانت متآزرة مع تركيا ، ومن ثم لم تعط مصر حقوقها ولم تجل عن أراضيها كما كان يتوقع المصريون .

ولكن هذا التصرف السيء من بريطانيا انقلب إلى خير عظيم حين وحد المصريون صفوفهم ضد هذا المستعمر الدخيل كما كان سببا فى توحيد الرأى والكلمة لافرق بين مسلم ومسيحى ، واستجابوا جميعا لنداء الوطن ، وتحت راية واحدة هتف الجميع الدين لله والوطن للجميع .

وفى سنة ١٩١٩ م من عهد فؤاد ظهرت الحركة القومية فى مصر فكانت حركة فعالة متممة للحركات التى سبقتها فى تاريخ مصر الحديث . وقد كانت هذه الحركة نتيجة لما قاساه الشعب المصرى أثناء الحرب العالمية الأولى وإلغاء البرلمان المصرى الحر ونفى سعد زغلول وزملائه من الوطنيين فى ٨ مارس من هذا العام . ومن ثم كان لابد من أن تندلع الثورة وتظهر الحركة القومية وعلى إثر هذه الثورة سافر سعد والوفد إلى باريس — ومازال يجاهد والأمة تقف من خلفه مؤازرة حتى رفعت الحماية عن مصر فى ١٥ مارس سنة ١٩٢٢ م .

وبعد ذلك توالت الأحداث على مصر ولاسيما بعد وفاة سعد سنة ١٩٢٧ ، وقد ازدادت فاعليتها حين انقسمت الأمة إلى أحزاب مختلفة يتعاقبون الحكم وكثيرا ما كانوا يضعون مصلحة الأمة فى المرتبة الثانية بعد الحكم ، وفى هذه الأثناء ولاسيما فى العقد الرابع والخامس من القرن العشرين ظهر شباب قوى يضع الأمور فى موضعها ويغار على مصلحة الوطن ، وازداد حماس هذا الجيل من شباب مصر حين رأى الكرامة والوطنية والفضيلة تصرع فى عهد فاروق المخلوع فوثب من بين صفوفه ضباط أحرار قادوا ثورة الجيش وأطاحوا بهذا العرش وصنائع الاستعمار فى شهر يوليه من عام ١٩٥٢ م .

هذه الأحداث التى تعاقبت فى أقل من نصف قرن كانت صاحبة الفضل فى خلق مجتمع قوى أشد عوده وصلبت قناته بعد طول المران والتجارب

التى ملأها عليه تاريخه ، كما كانت صاحبة الفضل فى تطويره إلى مجتمع ناضج مكتمل الجوانب ينشد الحرية ويطلب المزيد من المجد ، وتقف فيه المرأة المثقفة إلى جانب الرجل يعملان جنبا إلى جنب من أجل حياة أفضل .

وقد كانت ثورة ٥٢ تطبيقا عمليا لما حققته مصر من انتصار وما أحرزه الشعب من تقدم فانعكس ذلك فى سماء الفكر العربى فى مصر والبلاد العربية ووقفت مصر من هذه البلاد موقف الزيادة تحت زعامة زعيمنا جمال ، فتحررت شعوب ، وتيقظت أخرى مطالبة بالتحرر السياسى والاجتماعى .

وانعكس ذلك كله بشكل واضح فى حياتنا الفكرية حين أخذنا نستعيد مفاهيمنا القديمة فى الحرية والعدالة والمساواة وحين أخذنا نطبق ذلك فى ثوب جديد من حياتنا الاشتراكية فى مجتمع جديد نعمل فيه على تحقيق الكفاية والعدل .

* * *

ولقد كان لهـــذا المجتمع من لدن ثورة ١٩ إلى ثورة ٥٢ انطباعاته القوية فى الأدب ، ذلك لأن الأدب الحر المعبر لايستطيع أن يعيش فى جو خانق فهو يحيا ما كانت الحرية ، ويموت يوم تموت . وقد مر الأدب خلال هذه الفترة المعاصرة بمرحلتين رئيسيتين :

الأولى : من ثورة ١٩ إلى ما قبل ثورة ٥٢ وكان فيها يصور النزاع بين الشعب والمستعمر ومن ثم كان لابد من أن تنطبع آثاره بالطابع الوطنى الذى يصور الثورة على المستعمر كما اصطبغ فى بعض وجوهه بالصبغة الحزبية التى تصور آلام الشعب وأحزانه وما كان يقاسيه من ظلم المستعمرين واحتكار المحتكرين واستغلال المستغلين فكان أدبا حزينا يصور تأوهات الفقير ويجأر بالشكوى مما بين الطبقات من فوارق

(الثانية) من مطلع ثورة ٢٣ المباركة إلى اليوم . وفيها يمر الأدب بتجربته الدقيقة الحية حين تمكن الأدباء من ممارسة الحرية والشعور بها . وتنفسوا الصعداء بعد جلاء هذا المستعمر الدخيل، فهو فى جيلنا هذا يعتبر أدب انطلاق لا يقف عند حد. وليس أدل على هذا الانطلاق الذى أدعيه للأدب فى هذه المرحلة التى نحياها اليوم عما تراه أمامك ماثلا من مدارس الشعر ومدارس النثر وما تسمع عنه كل يوم من جديد فى سماء الأدب شعره ونثره .

* * *

هذا من ناحية التطورات العامة فى حياة الأدب المعاصر أما من ناحية مفاهيم الأدباء وأساليبهم ومسلكهم فى عملهم الفنى وثقافتهم الفنية فقد كانوا من ذلك وهن التأثر بتيارين عظيمين ، وكانوا فى أساليبهم وأعمالهم الأدبية يقدرون بمقدار ما انتهى إليه هذا الصراع الفكرى فى عقولهم ودرجة تقبلهم لأحد التيارين دون الآخر .

أما (التيار الأول) فيمثل الثقافة الأوروبية الغربية التى أفدناها من الغرب واستوردناها عنهم كما استوردنا مرافق المدنية الحديثة . وقد مر هذا التيار بأطوار عدة بدأت بالترجمة والنقل ، ثم الجمع والاستيعاب ، ووصل فى مطلع عصرنا هذا إلى درجة النضج والتمثيل ، وقد هضمناه اليوم — فى عصرنا الاشتراكى العربى — وأصبحنا منه فى موقف الخلق والإبداع بعد أن تم لنا محاكاة المدارس المعاصرة عند الغرب وقارنا بينها وبين ما لدينا من تراث. فكان لنا شعراء فى الرومانسية والرمزية وغيرهما من المذاهب الأدبية .

وقد نظر هؤلاء إلى شعرهم على أنه تجربة ذاتية تنطلق من ذواتهم فى حرية تامة لا تخضع لسلطان المجتمع ولا تكبلها قيوده ، ومن أجل هذا فإن الشاعر الذى يعبر عن أهواء المجتمع ليس بشاعر فى نظرهم ، وكأن الشعر فى نظرهم شعور وحرية وتجربة وذات .

وأما (التيار الثانى) فتيار عربى أصيل يمثل الثقافات العربية القديمة ولا يكاد

يرضى أو يأبه إلا بها ويعتبر الخروج عن هذه الثقافات العربية خروج على الأدب العربى ومسخ لا يغتفر فى الأدب المعاصر وهو من أجل ذلك يدين فى مقام الشعر بالمحافظة على الأوزان القديمة والأبحر الشعرية القديمة وهى الستة عشر بحرا التى أحصاها الخليل بن أحمد الفراهيدى . كذلك يحافظ على سلامة اللغة والتمسك بفصيحها ولا يقبل الألفاظ المولدة ولا يشتط فى خيال الشعر بالقدر الذى يخرج عن ذوق اللغة العربية المأثور فى دواوين الفحول وكان لهذا التيار دعاته وسدنته وأكثرهم من الذين تثقفوا بالثقافات الدينية أو تخرجوا فى الجامع الأزهر . ولا يزال دعاة هذا التيار يحيون بين ظهرانينا ولهم عشاقهم والمعجبون بشعرهم إلى اليوم . وشعرهم أشبه بالشعر المعروف بالكلاسيكى عند الغربيين ، وبسبب محافظتهم واستمساكهم بعمود الشعر العربى يسميهم معارضوهم — من أتباع التيار الغربى — بالشعراء العموديين .

أما الفحول من الشعراء المعاصرين فقد استطاعوا بلباقة فذة أن يزاوجوا بين التيارين فأخذوا من التيار العربى الهيكل الشعرى من وزن وقافية وتراكيب متينة وألفاظ عربية فصيحة ترفعوا بها عن الساقط والمرذول والغريب ، واستعاروا من التيار الغربى الأوربى أجل ما فيه من خيال مجنح وعاطفة متأججة ، ومعان مولدة ، وقدرة على تصوير كل جديد فى ميدان العلم المعاصر .

* * *

* * *

وقد مر الصراع بين التيار العربى والتيار الغربى فى ثلاث مراحل من شعرنا المعاصر الأولى : مرحلة المزاوجة الفنية . والثانية : مرحلة التفاعل الفنى والثالثة : مرحلة التحرر والانطلاق الفنى .

المرحلة الأولى (مرحلة المزاوجة الفنية) ويقابلها (المدرسة الكلاسيكية المجددة) ويتزعمها أحمد شوقي ، الذي استطاع بما أوتيه من قدرات فنية وذهنية أن يزاوج بين التيار العربي وهو التيار الذي سبقه إليه البارودي عميد مدرسة البعث ، والتيار الغربي الأوروبي الذي أفاده من دراسته للأدب الفرنسي ، وما وقف عليه من شعر أدباء فرنسا ، فهذا حفيد نيكتور هوجو في السياسة الوطنية وحفيد لافونتين في الحكايات الخرافية وحفيد كورني وراسين في الشعر التمثيلي .

— ومن المؤسف الشديد أن بعض مؤرخي الأدب الحديث يعتبرون شوقياً وحافظاً ومطران إمتداداً لمدرسة البعث التي قادها البارودي . وذلك خطأ منهجي شنيع ، والفرق بين البارودي وهؤلاء الثلاثة المذكورين واضح كل الوضوح . كما أن شوقياً وحافظاً ومطران ليسوا — من الناحية المنهجية — من طراز واحد في شعرنا المعاصر ، فأما حافظ فهو امتداد حقيقي لمدرسة البعث وتلميذ بكر لهذه المدرسة لأنه لم ينهل من منابع الغرب في شعره كما نهل صاحباه ، وأما شوقي فهو في نظرنا زعيم مدرسة التجديد الكلاسيكي أو المدرسة الكلاسيكية المجددة أو أن شئت فسمه التجديد المقيد ونحو ذلك من التعريفات الفنية الاصطلاحية التي تشعر بمعنى المزاوجة الفنية ، وأما مطران فهو من الشعراء المتطورين الذين خطوا خطوة أخرى بعد شوقي حيث لم يقف عند حد المزاوجة الفنية في الأغراض فقد برز الخيال الغربي في شعره وتفاعلت أحاسيسه مع أحاسيس هذا التيار الجديد .

* * *

ومن المؤسف أيضاً أن يختلف النقاد حول مجدد الشعر في تاريخ الأدب الحديث ، وقد ذكرت في منتصف القرن العشرين رأيي في هذا الموضوع

في مجلة « الرسالة » في العدد ٨٨٩ سنة ١٩٥٠م قبل أن يضع جمهور المؤرخين كتبهم في الأدب الحديث والمعاصر وقبل أن تعرف كتبهم طريقها إلى النور . وهذا ما جاء في هذا المقال :

« واختلف النقاد حول مجدد الشعر في هذا العصر فقال جماعة : إنه البارودي بلا منازع وقال آخرون : إن الشعر لم ينل حظاً من التجديد إلا عند شوقي . واختلفت الأقوال في ذلك وتباينت أحكام النقاد ، وكان مرد هذا التباين اختلافهم في مقاييس الحكم . والمنهج العلمي الحديث لا يعنى بالتجديد الأثير ، بل يريد بالتجديد في الشعر كل ما يمسه من تصوير يتناول أنواعه ، وأغراض تناول موضوعاته ، وأساليب تناغم ألفاظه وأخيلته ، وما يأتي تبعاً لذلك من عواطف صادقة ، ومشاعر حساسة .

نحن نؤمن أن للبارودي وشوقي آثاراً تجديدية في الشعر العربي لا يمكن إنكارها ، ويكفيها قوة أن يمسها المنهج العلمي الحديث في صورة تجريبية لا تقبل الجدل . ونحن في هذا نعرض الرجلين في ضوء المنهج العلمي الحديث لنحكم لها أو عليهما مقررين ما لكل من آثار في التجديد .

فقد استفاد البارودي من الشعر الجاهلي فاطلع على تراثه وقرأ في أضابير كتبه ودواوينه فأحيا ما لحقه من موات وما أصابه من بوار وكساد في السوق الأدبية ، وقد كان الشعر العربي في هذا العصر مقبوراً مهجوراً لا يحيط به إلا بطون الكتب ، وكان الشعراء في ذلك العصر لا يعنون بدراسة مسائله أو الانتهال من مجازه الزاخرة ومنابعه الأولى ، فجاء البارودي واستطاع بثاقب فكره وثقافته العريضة أن يبعث الشعر العربي القديم من مرقده وأن يخرجه من مكمنه وبذلك أعاد للشعر سابق صولته وأهدى إليه عنفوانه وقوته ، ويكفينا دليلا على ذلك ما نقرأه في ديوانه من قصائد في الفخر ومقطوعات في الرثاء ونتف في الغزل وشذرات في الوصف

استطاع بها أن يكون أكبر مقلد للقدماء وأعظم مجود لأغراضهم بعد أن مضت عليهم عصور سحيقة وأزمان طويلة .

ويكفي أن نقرأ له هذه الأبيات في الفخر لنعرف كيف أوفى على القدماء في فخرياته حتى كاد يبز عمرو بن كلثوم فيما جاء به من فخر ، ومنها :

وإني امرؤ لولا العواتق أذعنت ... لسلطانه البدو المغيرة والحضر
من النفر الغر الذين سيوفهم ... لها في حواشي كل داجية خبر
إذا استل منهم سيد غرب سيفه ... تفوعت الأملاك والتقت الكفر

وأنت ترى كيف جارى البارودي القدماء . ومع ذلك فلم يكن في تقليده مقلدا أو معيبا ، ذلك لأن الصبغة التقليدية كانت قوية في نفسه ، فامتدت عدوى التقليد من طريقة التفنن في الأغراض إلى عناصر القصيدة نفسها . فتراه يقتفي آثار الجاهليين في صناعة الشعر ، فهو يبدأ قصائده بالغزل كما يبدأونها وينطلق في عناصر القصيدة ولا ينسى فيها الفخر بنفسه كما كانوا لا ينسون أنفسهم .

ونحن لا نعتبره مقلدا صرفا لسببين : (أولهما) : الإجادة في أغراضه ومطابقتها لواقع الحياة (وثانيهما) : أن نفسه — لما فيها من استعداد وراثي ولما يحيط بها من أجواء دافعة — أشربت أساليب هؤلاء الشعراء حتى صارت طريقة البارودي أشبه بمشاعر الجاهليين المنبثقة من النفس بلا قصد محجوج وتكلف ممقوت .

ومن هنا نقضي بما قضى به المنهج العلمي الحديث : إن البارودي بعث الشعر العربي الحديث من رقدته وإن لم يجدد فيه .

فماذا فعل شوقي ؟

حين نقرأ لشوقي نحس أن التجديد قد بدأ واضحا في شعره ، ذلك لأنه

استطاع أن يتحلل من قيود الشعر الجاهلي ومن تقاليده العتيقة فهو لا يبدأ القصيدة بالغزل كما بدأ القدماء وفعل البارودي ، وهو لا يجعل الفخر منتهى همه ومبلغ مزاجه الأدبي كما فعل أسلافه بل يضرب بإجادته في أطياق الشعر جميعا ، وهو في ذلك — فضلا عن تحرره — مبتدع ، أمين على أساليب الشعر ، يسير في « وحدة القصيدة » على طريقة قويمة — ارتضاها المحدثون فلا يقسم القصيدة أجزاء مفككة لا تآلف بينها .

وتستطيع أن تلمس ذلك في وصفه « حادث دنشواي » فهو حين تحدث عنه تكلم عن كل ما يتصل بهذا الحادث : ذكر الحادث ، وذكر شهداءه ، وذكر ما قاساه أبناء دنشواي من استبداد وما جر إلى ذلك من ويل وثبور وتنكيل بالمظلومين فقال :

يا دنشواي على رباك سلام ... ذهبت بأنس ربوعك الأيام
شهداء حكمك في البلاد تفرقوا ... هيهات للشمل الشتيت نظام
مرت عليها في اللحود أهلة ... ومضى عليهم في القيود العام
كيف الأرامل فيك بعد رجالها ... وبأي حال أصبح الأيتام
عشرون بيتا أقفرت إنتابها ... بعد البشاشة وحشة وظلام

فأنت ترى كيف وصل مابين الأبيات في موضوع واحد هو دنشواي ، وهكذا إلى آخر هذه القصيدة ، لا يكاد يخرج عن هذا الموضوع قيد أنملة كما أننا لا ننسى أن في شوقي عنصرا خطيرا آخر من عناصر التجديد هو « الشعر التمثيلي » فقد استطاع شوقي بحسن ثقافته وسعة اطلاعه وبراعة نذوته للأدب أن ينقل إلى الشعر العربي لونا جديدا من ألوانه وأن يطعمه بهذه التمثيليات التي تعد عنصرا دخيلا في الشعر العربي كاد يكون خلوا منها اللهم إلا شذرات وخطرات جاءت فيه عفوا ، وهي شاذة ، والشاذ لا حكم له .

هذه التمثيليات قائمة على الحوار الشعرى ، ومنها تمثيلية « كليوباترة » و « على بك الكبير » و « مجنون ليلى » وغيرها .

وهذه البدعة الحسنة التى استنها شوقى لاتزال سنة يحتفيها الشعراء من بعده مكثرين ومقلين وخاصة المجيدين منهم(١) .

ويعتبر شوقى شاعر العربية الأكبر فى العصر الحديث ، ولم تعرف العربية فى جميع عصورها شاعراً كان أرحب أفقاً وأوسع تصرفاً وأغزر إنتاجاً وأخصب شاعرية من شوقى وقد جمع فى الركام الضخم من شعره بين سمات التقليد وسمات التجديد ، وبين جزالة الشعر القديم ورنة الشعر المعاصر ، كما وقف مثل هذا الموقف فى أغراض الشعر فجمع فيها بين الأغراض التقليدية من مدح ورثاء وفخر وغزل وحكم وأمثال ، والأغراض المعاصرة كالوصف والسياسة والوطنيات ، والتاريخ والاجتماع ، وهكذا سبيله فى أغراضه وأساليبه مسلكاً وسطاً اجتمع له فيه جلال التقليد وجمال التجديد ، ومن هنا وسمنا شعره بسمة التجديد الكلاسيكى وحق لنا أن نجعله رئيس مدرسة التجديد المقيد .

وقد اجتمعت فى شعر شوقى فطرة الشاعر وصناعته ، كما تجمع فى شاعريته بين الإلهام والأداة . أما الإلهام (أو الفطرة) فتعنى به الملكة والاستعداد عند الشاعر الذى يرسل الشعر على سجيته وبداهته فى مجالى الملهمين من فحول الشعراء ، وأما الأداة (أو الصنعة) فتعنى بها سعة اطلاعه ومعرفته باللغة وعلومها من نحو وبلاغة ومنطق وهو القدر الذى أعانه على صياغة التراكيب العربية الصحيحة والذى أكسبه قدرة فنية على معارضة الفحول من الشعراء حتى جاراهم فى الكثير من قصائدهم وبز عليهم فيها .

وعلى الرغم من أن التجديد فى أسلوب الشعر يعتبر من أخص سمات

(١) مجلة الرسالة - العدد ٨٨٩-١٧ يوليو سنة ١٩٥٠ - صفحة ٩٠ ، مقال الز...

مدارس الشعر المعاصرة المتحررة من بعض قيود الوزن والقافية والمتطلقة فى مضامين الشعر وأوزانه - فإننا لا نستطيع بحال من الأحوال أن نتغاضى عن نصيب أمير الشعراء فى هذا المجال من الفن الشعرى ، بل لقد وضع شوقى الخطوط العريضة فى أسلوب الشعر المعاصر الذى شق طريقه من بعده .

نعم لم يثر شوقى على الوزن أو القافية كما ثار دعاة التحرر اليوم ولم يذهب بخياله إلى النمط المجنح أو الإسراف أو اللامعقول ، كما لم يجعل من عاطفته الشعرية المتأججة وسيلة لعرض ملذاته الحسية على صفحات شعره ويهمل ماشوى ذلك ، ولكنه مع ذلك فقد مثل دوره فى التجديد الكلاسيكى حين خطا بوحدة القصيدة العربية ومعانيها وأفكارها خطوة أخرى بعد البارودى ، وكذلك حين جدد فى الألفاظ والخيال والعاطفة ، أما الألفاظ فلم يتشبث بألفاظ الشعر الجاهلى كما كان يتشبث البارودى ولم يأت بالغريب إلا لنكتة تضطره إليها بلاغة القريض ، وأما الخيال فكان فيه إلى الإتزان يضم فيه قديما إلى حديث وقد يحبب بالمقابلة والتشبيه كلما أعانه ذلك على إبراز الصور الفنية ، وأما العاطفة فقد كان صادق الحس مرهف الإحساس كان يعتوره أحيانا من التقيد بأمزجة الملوك والأمراء وخاصة حين كان مقيداً بحياة القصور وبلاط الملوك ، وأما معانيه وأفكاره فقد عرفت كيف جدد فى أغراض الشعر وأتى بما لم يسبق إليه ، وشوقى يعتبر فى الرعيل الأول من شعراء قرننا المعاصرة الذين حاولوا توحيد أجزاء القصيدة وربط أجزائها والتقريب بين معانيها حتى أصبحت القصيدة العربية فيما بعد بفضل الجهود التى بذلها شوقى فى فنه الشعرى تبدو وكأنها جسم واحد ذا تكامل عضوى .

ويعد فيما لا يعتريه الريب أن شوقيا يعد - بحق - أعظم أقطاب الشعراء فى العالم العربى كله بل إن بعض النقدة ليتخطى به القرون فيصله بأعلام الشعراء فى أزكى عصور العربية وأنضرها بيانا . وحق له أن يكون شديد الطموح ، وأن يرى فى شعره مايزيه شأو البحترى لدى المتوكل ، وأبى تمام لدى المعتصم ، والمتنبى لدى سيف الدولة ، وأبى نواس فى لهوه وخمرياته ؛

وهو جو فى سياسته وأساطيره ، ولا فونتين فى خرافاته ، وكورنى فى مآسيه ، وموليير فى ملاهيه .

وقد حاول كثير من النقاد المعاصرين التهجم عليه — فى حياته — والغض من شأنه ، ولكن مكانته الأدبية الرفيعة وعبقريته الشاعرة استخصت عليهم فزادت تهجمهم عليه شهرة له ، وبرهن التاريخ على أن شوقيا كان فريدا فى عصره وأنه من الخالدين فى عالم الشعر الحديث من الجملة إلى اليوم .

وهكذا كان شوقى فى هذا التجديد المقيد الذى أفصحنا لك عنه يمثل نقطة الانطلاق لشعراء مدرسة التطور أمثال محرم ، ومطران ، والمازنى ، وشكرى ، والعقاد ، وعزيز أباظة ، وهذه الدفعة القوية لاتزال باقية الأثر فى شعراء المدارس المعاصرة اليوم على الرغم مما يهرولون به من تحرر فى الأساليب وما حاولوه من تخلص من قيود الشعر فى الوزن والقافية (١) .

فإذا يعد شوقى ومدرسته فى التجديد الكلاسيكى ؟ !

— ٢ —

المرحلة الثانية (مرحلة التفاعل الفنى) ويقابلها (المدرسة التطورية) .

وهذه المدرسة كانت قنطرة سار عليها الشعر المعاصر من مرحلة التجديد الكلاسيكى عند أمير الشعراء إلى مرحلة التحرر والانطلاق فى مدارس الشعر المعاصر من رومانسية ورمزية وواقعية وغيرها . ويتزعم هذه المدرسة — فى نظر المنهج العلمى الحديث — خمسة من الشعراء المتطورين بالشعر المعاصر هم : أحمد محرم (المتوفى سنة ١٩٤٥) — وخليل مطران (المتوفى سنة ١٩٤٩ م) وعبد القادر المازنى (المتوفى سنة ١٩٤٩ م) ، وعبد الرحمن شكرى (المتوفى سنة ١٩٥٠) وعباس محمود العقاد (المتوفى سنة ١٩٦٤ م) .

— أما أحمد محرم وخليل مطران فهما من الشعراء التقليديين الذين

(١) المجددون فى الشعر المعاصر — ترجمة أحمد شوقى : للمؤلف

تطوروا بالشعر المعاصر وأما المازنى وشكرى والعقاد فهم يمثلون مدرسة الديوان التى قادها شكرى ، وقد كانوا همزة الوصل بين الشعر التقليدى وشعر المدارس المعاصرة .

وقبل أن نتحدث عن جوانب المدرسة التطورية وأسلوبها فى الشعر — يجدر بنا أن نسأل : كيف نشأت هذه المدرسة ؟ ومدرسة الديوان بالذات ؟

ولنجيب عن هذا السؤال الخطير يجب أن نعرف أن شاعرية شوقى كانت مصدر خير للفن الشعرى المعاصر إيجابا وسلبا . وكلمة « إيجابا » تعنى بها الدفعة القوية التى أحدثها شوقى فى تطور الشعر المعاصر حين مثل بإمامة فنية كاملة مرحلة التجديد الكلاسيكى فى الشعر المعاصر . وأما كلمة « سلبا » فمعناها الحملة الشديدة المغرضة فى الشدة التى أثارها النقاد ضد شوقى فى شعره وقد كان شكرى والعقاد قائدى هذه الحملة .

ومهما يكن من أمر فإن يقظة النقد الأدبى فى عصر شوقى وما جد فيه إلى اليوم كانت بمثابة القوة الدافعة إلى تطور الشعر المعاصر ، وظهور طبقة من الشعراء يعنون بنقد الشعر والدعوة إلى التطور . وقد تمثلت هذه الجماعة فى جماعة الديوان التى كانت تتألف من : عبد الرحمن شكرى والمازنى والعقاد . وأنا أضيف إلى هؤلاء الشعراء الثلاثة شاعرين آخرين :

أحدهما قاد حركة من حركات التجديد المعاصر وهو خليل مطران ، والثانى يتميز بالأصالة الفنية فى الشعر كما يتميز بوحدة الهدف الشعرى وأعنى به أحمد محرم شاعر العروبة والإسلام :

هذه المدرسة التطورية — وضعت أسسا فى النقد سليمة تعتمد على كثير من مبادىء الفن النقدى منذ عرف الذوق النافذ وأصلت قواعد النقد إلى اليوم . ولئن كانت حملة رجال الديوان شديدة عنيفة فيما يتعلق بشعر شوقى إلا أن هذه المدرسة مهما أسرف رجالها — ولا سيما شكرى والعقاد — فى الرأى ، فإن ذلك — فى نظر المنهج العلمى الحديث — لا يعتبر عيبا

فى سلامة أسسهم النقدية ، وإنما هو عيب فى الناحية التطبيقية ولا يكاد يتعداها .

وقد ساعدهم على تطوير الشعر المعاصر ثقافتهم الواسعة واطلاعهم العريض على الأدب الغربى ولا سيما الشعر الانجليزى . ولم يستمدوا ثقافتهم من الأدب الفرنسى كما فعل شوقى بل استمدوها من الأدب الانجليزى وما فيه من شعر غنائى ، هذا إذا استثنينا خليل مطران ، ويسبب من هذه الثقافة الجديدة اتجهت نزعة هؤلاء الشعراء إلى الثورة على الشعر الكلاسيكى عند القدماء والشعر الكلاسيكى المجدد عند شوقى ولم تعجبهم هذه الأغراض التقليدية فى الشعر العربى بصفة عامة ، وأرادوا أن يكون الشعر تعبيرا صادقا عن النفس ، وعن المعانى الانسانية ، وأن يحلق فى أجواء عليا منها ، وأن يحاصروه من دينة المناسبات فضلا عن الأغراض القديمة ولاسيما المدح والفخر وكل ما يحمل من الشاعر أداة فى يد الغير . ولذلك اتجهوا بشعرهم إلى الذات ، وتصوير عواطفها ، وإذا كان الشعر الحقيق تصويراً للشعور الخاص عند الشاعر فينبغى ألا يتعدى ذاته وأن يصور وجهة نظره وتجربته الخاصة فيكون أشبه باللوحة الفنية التى تصور قوة الرسام وفنه ولذلك تحققت فى شعراء (المدرسة التطورية) عناصر الذاتية التى لم تستطع أن تستبينها عند شعراء مدرسة البعث الأدبى ومن جاء بعدهم .

ولذلك فقد كان شكرى أول الثائرين على الشعر التقليدى ، وهو يرى أن ما وضعه البارودى ومن جاء بعده من شعراء المدرسة التقليدية لا يصور المثل الأعلى ولا النموذج الفنى الصحيح لفن الشعر ، وأن الخير كل الخير أن نتجاوز هذه المقاييس الفنية التقليدية إلى مقاييس أخرى أوسع رحابة ، ومن ثم جدد فى قوافيه واستخدم الشعر المزدوج وكان فى هذا الاتجاه ممهداً للشعر الجديد الذى سنحدثك عنه حين نتعرض للمدارس المعاصرة فى الشعر . أما هذا الاتجاه الذى استنه شكرى فيمثله ديوانه (ضوء الفجر) .

وكذلك يتجه عبد القادر المازنى هذا الاتجاه الفنى فى شعره ويسخر من السخرية من شعراء البعث والتقليد ولا يعجب بما يلزمونه من صياغة رصينة ينحون فيها نحو القدماء ، كما أنه يزرى بمعانيهم الشعرية ويدعى أن أكثرها مسروق من معانى القدماء ، وأنهم أداة فى أيدى غيرهم وأنهم يصورون مشاعرهم الخاصة ، وهم فى نظره شعراء محرومون من عنصر الذاتية فى الشعر . وقد يلغت به هذه الروح الناقدة أن تطاول فى نقده على شوقى وحافظ وكتب مقالا فى نقد حافظ بالذات نشره فى صحيفة عكاظ فى سنة ١٩١٤ م ، وقارن بين شعره وشعر صديقه شكرى . وأعلن فى مقاله أن شعر حافظ شعر مصنوع مبنى فى أكثره على المناسبات ، وأنه موضوعى لاذاتية فيه ، وأن شعر صديقه شكرى يمثل النفس البشرية زاخرة بآمالها وآلامها وهو شعر ذاتى يصور شخصية الشاعر ويعبر عن نفسه الحساسة الجياشة .

وفى سنة ١٩٢١ م ينطلق العقاد انطلاق المازنى فى هذا الاتجاه الجديد من الشعر ، وهو من أجل ذلك يخرج كتابا جديداً ينقد فيه الشعر التقليدى ، والتقليدى المجدد ، ويبدد سهامه بالذات إلى شوقى زعيم المدرسة التقليدية المجددة التى حدثناك عنها . ويبدده فى هذا الكتاب صديقه المازنى ، وقد أسميا كتابهما « الديوان » .

وصح — فى نظرنا — ما كان يراه العقاد فى كتاب « الديوان » أن الشاعر هو 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 ، وأن يكشف لك عن لبابه وعن صلة الحياة به ، وصح ما يقوله — أيضا — من أن وظيفة الشاعر ليست فى التسابق فى أشواط البحر والسجع ، وإنما وظيفته أن يودع أحساسه وانطباعاته وزبدة ما رآه وما سمعه فى نفوس الناس .

وليست وظيفة التشبيه — عند الشاعر الحقيق — أن يذكر شيئا آخر

ثم يذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فإنه إن فعل ذلك مازاد على أن ذكر أربعة أو خمسة أشياء حمراء اللون بدل شيء واحد . وإنما وظيفة التشبيه عند الشاعر أن يضع فى وجدان سامعه فكرة صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسه . والتشبيه لم يبتدع لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان المحسوسة بذاتها كما نراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الاشياء يمتاز الشاعر على العالم أو الإنسان العادى . ولهذا ـ لالغيره ـ كان كلام الشاعر مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس توافة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيدا لحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً ، فالمرآة تعكس على البصر ما يقع عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه الشاعر فيزيد الموصوف وجوداً ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده .

وتصارى القول فى نظر العقاد وصاحبيه ـ أن المحك الذى لايخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لايرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوة والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة .

ومهما قصد العقاد بشعر القشور والطلاء شعر شوقى وأضرابه ممن يعتبرهم فى عداد شعراء الصناعة فإن ذلك لايوهن من مكانه أمير الشعراء ، ولا يقلل فى نفس الوقت من قيمة هذه الفلسفة الناقدة للفن الشعرى المعاصر ، ذلك لأن القواعد الفنية شيء وتطبيقها على الشعر شيء آخر . ونحن فى هذا المجال نقدر العقاد المقرر لهذه المبادىء النقدية السليمة وليس العقاد المطبق لها .

ولست أشك فى أن هذه النهضة الناقدة التى قادها جماعة الديوان أحدثت حركة التطوير التى جاء بعدها انطلاق الفن الشعرى المعاصر بظهور جماعة أبولو ومدارس الشعر المعاصر .

وقبل أن نتحدث عن جماعة الديوان وأثرها فى ظهور مدارس الشعر المعاصر يجدر بنا فى هذا المقام أن نوجه هذا السؤال :

هل استطاع شعراء المدرسة التطورية ، أو بمعنى أخص رجال مدرسة الديوان ، أن يطبقوا فى شعرهم هذه المبادىء الفنية التى ادعوا أنهم ابتكروها فى الشعر المعاصر ؟؟ وأعنى بذلك هل استطاعوا أن ينقلوا انطباعاتهم النفسية وخلجاتهم الشاعرية إلى نفوس سامعيهم وقارئيهم ، وهل استطاعوا أن يجعلوا من القصيد كلا متكاملا ووحدة فنية متجانسة ؟؟

إن الإنصاف للحقيقة يحملنا على أن نقول : إن الناحية النظرية الناقدة فى نفوس هؤلاء الشعراء كانت أعمق وأبلغ من الناحية التطبيقية وأن ثقافتهم التى استمدوها من الأدب الكسونى كانت أوسع مدى من شاعريتهم ، لكن هذا الحكم الذى حكمنا به عليهم ، لم يمنع أطلاقا من إتيانهم بالجديد فى دواوينهم التى سنشير إليها ، وأن الانطباعات الفنية الحرة وعناصر الذاتية كانت ملموسة واضحة فى شعر شكرى والمازنى والعقاد كما كانت واضحة فى شعر عرم على الرغم من تمسكه الشديد بعمود الشعر القديم ، وهى أشد وضوحاً فى شعر مطران صاحب الخيال البعيد والحس المرهف .

والآن وقد عرفت شعراء جماعة الديوان ومن فى طبقتهم من الشعراء التطوريين يحق لك أن تعرف موقف كل واحد منهم من المدرسة التطورية .

* * *

أما « أحمد محرم » فكان أقدم هؤلاء التطوريين فى مقياس الزمن ، وأصلهم فى الاستمساك — كما أشرت بعمود الشعر القديم ومع ذلك فقد أتى بالجديد فى شعره وكان فيه أسبق الشعراء التطوريين .

كان الشعراء فى عصر محرم صنفين : شاعر مرتزق يحيا حياة "بلاط" ويخضع إدراكه ووجداته ونزوعه وإرادته وشخصيته لهذا البلاط ، ويصوغ ذلك كله فى قالب مصنوع ليرضى الملوك والأمراء ، فهو عبد لإرادتهم وليس لإرادته . والآخر يحيا خارج البلاط ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يصور خلجات نفسه أو يدافع عن معانى الحق والإنسانية والوطنية الصادقة النزيهة ، ذلك لأنه جبان رعديد ، ومن بين هذين المعسكرين ينبرى الشاعر أحمد محرم شجاعا جريئا وإنسانيا فذا نزيها لا تكم فوه أموال الأمراء ولا يذهب الخوف بليه .

هذه حقيقة صادقة فى حياة أحمد محرم كانت السبب الرئيسى فى اعتبارنا إياه أول المدرسة التطورية فى الشعر ، فقد انطبع شعره بمناصر الذاتية كما انطبعت أغراضه بالمعانى الإنسانية . وليس أدل على جرية مشاعره وشجاعة نفسه من أن يندد بالملكية عام ١٩٠٨ فى قصيدة جريئة قال فيها :

كذبه الملوك ومن يحاول عندهم شرفاً . ويزعم أنهم شرفاء
رتب وألقاب تغر وما بها غير لمحرزها ولا استعلاء.(١)

وخليق به أن يكون أول الشعراء التطوريين فقد كان أول شاعر دعا إلى « القومية العربية » فى الشعر المعاصر ، كما كان من أوائل الشعراء الداعين إلى فكرة « الجامعة الإسلامية » ، كذلك كان من أوائل الشعراء الذين تعالوا بشعرهم عن شعر المناسبات واستبدلوا به المعانى القومية والمعانى الإنسانية ، وهو

(١) المقومات الفنية فى شعر أحمد محرم (كلية آثارها المؤلف فى مهرجان أحمد محرم فى ١٥ أكتوبر ١٩٦٣) بمدينة دمنهور مسقط رأس الشاعر .

بهذا القدر يعتبر فى نظرنا إرهاصا حقيقيا لشعراء المدرسة التطورية إن لم يكن أول شعرائها . وأنا أوثر اعتباره فى الرعيل الأول من هذه المدرسة فقد أتى بجديد لم يسبقه إليه الكلاسيكيون ، بل لم يسبق إليه شوقى زعيم المدرسة الكلاسيكية المجددة — حيث أدخل الشعر القصصى فى شعرنا المعاصر وديوانه « الإلياذة الإسلامية » يعتبر أول محاولة أكيدة فى الشعر القصصى المعاصر ، وإليك منها هذه الأبيات التى يتحدث فيها عن « رفيدة الأسلمية » وهى تصور جانبا من جوانب حياة الجهاد ومكانة المرأة العربية المسلمة ووظيفتها فى الحرب فى عصر النبوة :

رفيدة على الناس الحنانا وزيدى قومك العالين شانا
خذى الجرحى إليك فأكرميهم وطوفى حولهم آنا فآنا
وإن هجم الظلام ، فلا تنامى عن الصوت المردد حيث كانا
أعينى الصابرين على كلوم تؤرقهم فتلك من أعانا(١)

وأما « خليل مطران » فقد كان ثانى من شعراء البعث المتطورين وأحد دعاتهم « المدرسة التطورية » التى تتحدث عنها : وقد أضاف على ما صنعه محرم جديداً من التطور ، فلم يقف عند حد التجديد فى الأغراض بل نفذ بتجديده إلى أسلوب الشعر نفسه ولا سيما فى أخيلته الشعرية التى أطال فيها على الشعر الغربى واستطاع أن يحاكيه فى كثير من قصائده ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى تعلقه بأسباب الثقافة الفرنسية التى أتقنها وعاش فيها حتى امتزجت بأسلوبه الشعرى وطبعت بشكل واضح فى أخيلته . ومن هنا نلمس أنه خطا خطوة أخرى فى التطور بعد الذى حققه محرم ، كما نلاحظ أنه لم يتقيد بما تقيد به شوقى فى مدرسته الكلاسيكية المجددة من محاكاة

(١) المجددون فى الشعر المعاصر ترجمة أحمد محرم : للمؤلف .

الشعراء الأقدمين ومعارضتهم ، واكتفى — من حيث الأخذ من القدماء — بالأوزان والألفاظ الفصيحة ، أما المعانى والأخيلة فقد جدد فيها . وبذلك كان أشد من شوقى إظهاراً لشخصية الشاعر وأشد منه تحرراً حين يقلد أو يحاكى . وقد عبر مطران عن نفسه بما قاله فى مقدمة ديوانه :

« شرعت أنظم الشعر لترضية نفسى حيث أتخلى أو لتربية قومى عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعا عرب الجاهلية فى مجاراة الضمير على هواه ومراعاة الوجدان على مشتهاه ، موافقا زمانى فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب ، لا أخشى استخدامها أحيانا على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب ، ذلك مع الاحتفاظ جهدى بأصول اللغة وعدم التفريط فى شىء منها إلا ما فاتنى علمه ، ولم أكن مبتكرا فيما صنعت ، فقد فعل فصحاء العرب قبلى مالا يقاس إليه فعلى ، فانهم توسعوا فى مذاهب البيان توسع الرشد والحزم (١) » .

وهذا تصريح واضح من الشاعر يدل على إسهامه فى التطور بالشعر المعاصر ، وهو اعتراف يسوغ لنا اعتباره فى الرعيل الأول من شعراء المدرسة التطورية التى أكملت البناء الذى وضع شوقى أساسه .

وإليك نموذجا من شعره فى قصيدته « المساء » :

ولقد ذكرتك والنهار مودع ... بالقلب بين مهابة ورجاء
وخواطرى تبدو تجاه نواظرى ... كلمى كدامية السحاب إزائى
والدمع من جفنى يسيل مشعشعا ... بسنا الشعاع الغارب المترائى
والشمس فى شفق يسيل نضاره ... فوق العقيق على ذرى سوداء
مرت خلال غمامتين تحدرا ... وتقطرت كالدمعة الحمراء

(١) ديوان خليل مطران .

فكأن آخر دمعة للكون قد ... مزجت بآخر أدمعى لرثائى

وأنت لا تكاد تنتهى من قراءة هذه الأبيات حتى تلمس بنفسك مدى تعمق الشاعر فى الخيال وكيف مزج نفسه بالطبيعة وكيف ربط أحاسيسه بها وكيف وازن بين أفول حياته وغروب الشمس ، وعبر فيه عن « ذاتية الشاعر » وهو القدر الذى نعتبر فيه مطران سابقا على غيره واستحق به أن يكون فى مكان الصدارة من الشعراء التطوريين .

* * *

وحين ننتهى إلى عبدالرحمن شكرى ، نلاحظ أن التطور بالشعر المعاصر أصبح أشد وضوحا ، فهو ليس واحداً من هؤلاء البعثيين المتطورين أمثال محرم ومطران ، وإنما هو متطور محض استطاع أن يربط نفسه بعجلة الثقافة الغربية ، والثقافة الإنجليزية السكسونية بالذات . ولكننا فى نفس الوقت لا نستطيع أن نعتبره متحرراً أو مبالغا فى التأثر بالرومانسية أو الرمزية فى الاتجاه الغربى الذى سلكه المعاصرون اليوم ، لأنه لم ينفصل من الأوزان التقليدية فى الشعر ، وكل مازاده شكرى أنه تعمق فى الخطوة التى خطاها مطران من حيث الربط بين الشعر وبين ذات الشاعر ، ومن حيث التعمق فى الخيال والإسراف فيه ، ومن حيث التحلل من تقليد القدماء ومعارضتهم فى شعرهم القديم ، وقد زاد على مطران حين تصرف فى القافية الشعرية التى لم يتصرف فيها مطران ، فملك فى القصيدة الواحدة أكثر من قافية واحدة . كما أنه كان أشد إمعانا من سلفه فى التعبير عن « ذاتية الشاعر » وهو القدر الذى أوضحناه لك فى صدر هذه المرحلة من الشعر المعاصر . والحق أن شعر شكرى وصاحبيه المازنى والعقاد لم يكن يصدر عن الاتجاه الرومانسى فى الشعر الغربى فقط ، بل كان يصور مرحلة التفاعل الفنى بين المنزع الرومانسى والطابع البيئى المعبر عن الحياة المصرية فى صورة تجديدية غير التى سلكها سلفه محرم ومطران .

ولعل مافى شعره من تصوير للحزن والألم الذى ألم بالمجتمع المصرى أيام الاحتلال جاء من شدة تأثره بالشعر الرومانسى الذى عنى بتصوير الحياة من جانبها الحزين ، وكثير من شعره تأثر فيه بالشعراء الرومانسيين فى فرنسا مثل جان جاك روسو وشاتوبريان . ولذلك غلب على شعره الطابع الحزين وله فى دواوينه قصائد كثيرة تمثل هذا الطابع الحزين مثل « الحب والموت » و « بين الحياة والموت » وقصيدته « إلى المجهول » .

ولا نكاد نقرأ قصيدة من شعر شكرى إلا وأنت تلمح فيها الجانب الحزين من الحياة وربما كان شكرى فى هذا الاتجاه أسبق الشعراء التطوريين وهو بهذا القدر يعتبر تمهيداً لمدرسة الرومانسية فى الشعر العربى المعاصر .

واقرأ له إن شئت قصيدته « إلى الريح » والتى منها .

يا ريح أى زفير فيك يفزعنى ... كما يروع زفير الفائك الضارى
يا ريح أى أنين حين سامعه ... فهل يليت يقتد الصحب والجار
يا ريح مالك بين الخلق موحشة ... مثل الغريب غريب الأهل والدار
أم أنت تبكى أصاب الموت واحدها ... تظل تبغى يد الأقدار بالثار

والشاعر فى هذه القصيدة مثل عبقريته الشاعرة من حيث القدرة على استلهام عنصر الخيال فى الأدب الغربى والإنجليزى بنوع خاص . وهو فى هذه القصيدة بالذات يستلهم خيال الشاعر الإنجليزى الرومانسى « شالى » فى قصيدته « أغنية الريح الغربية » .

* * *

وفى هذا الاتجاه من التأثر بالأدب الغربى وبالإنجليزى بنوع خاص سلك صاحباه المازنى والعقاد . وإن كانا — فى نظر المنهج العلمى الحديث — ناقدين بارعين أكثر منهما شاعرين .

وأما « المازنى » فقد جن جنونه بنقد الأدباء المعاصرين ، وتلون إنتاجه الأدبى شعراً ونثراً وقصصاً بهذا اللون الناقد . وإن من يقرأ مقالاته فى الصحافة وقصصه يلمح روح النقد عن كثب ، وقد حملته هذه الروح الناقدة إلى نقد سائر وشعره التقليدى جرياً على ماجاء فى كتاب « الديوان » للعقاد وتعرض بسبب هذا النقد المجرح للوزير أحمد حشمت « باشا » صديق سائر ، كما تعرض لشىء من ذلك فى كتاب « حصاد الهشيم » الذى جعل منه موسوعة أدبية فى الأدب الغربى والأدب العربى ، وبهذه الروح الناقدة نشر مقالات أخرى أخرجها فى كتاب سماه « قبض الريح » تعرض فى الكثير منها بالنقد لآراء طه حسين فى الأدب الجاهلى .

* * *

وأما « العقاد » فكان أعمق من صاحبه فى نقد الأدب المعاصر وأصل منه ثقافة واطلاعا على عيون الأدب الغربى ، ولئن كان تفرغه للنقد والتراث الفكرى ذهب بالكثير مما يمكن أن يتوقع له من فوق فى الشعر المعاصر ، إلا أن هذه الإجادة التى أحرزها فى ميدان النقد أفادت الشعر المعاصر بطريق غير مباشر حيث حولت الكثيرين من الشعراء المعاصرين من ميدان التقليد إلى ميدان التجديد .

ومع ذلك فإن العقاد الشاعر يختلف كل الاختلاف عن العقاد الناقد صاحب النظريات التجديدية فى الشعر المعاصر وصاحب الثورة الناقدة على شعر شوقى وصاحب الدعوة العريضة إلى التحرر من ربقة التقليد الواضحة فى شعر البعثيين والتى تأثر بها شوقى صاحب مدرسة التجديد الكلاسيكى . فالعقاد كشاعر لم يحقق كل ما دعا إليه من آراء فى تجديد الشعر ، وربما كان صاحبه شكرى أقرب إلى تطبيق هذه الآراء ، وأنت حين تتصفح شعره تلمس فيه روح الناقد المفكر أكثر مما تلمس فيه روح الفنان المجدد .

واقرأ ما شئت له من ديوانه فإنك لا شك تلاحظ الفكرة العميقة

والمعنى الدقيق يتذبذبان التفاتك ، أما الصورة الفنية فلا تكاد تتفذ إلى نفسك إلا من وراء الفكرة . فهو مفكر أكثر منه شاعر ، وحكيم أكثر منه فنان ، ولكن المؤرخين المعاصرين لم يبوحوا بما بحنا لك به إما مجاملة لشخصيته الأدبية ، أو خوفا من سلاطة لسانه لأنه ناقـــد ذاتى أكثر منه موضوعى .

ونحن نختار لك هذين البيتين لتتعرف مذهبه الفنى :

دليل على أن الكمال محرم إناث خلقنا بيننا وذكور
فما المرء فى جسم وروح بكامل ولكن كل العالمين شطور

فهو فى هذين البيتين يقرر حكمة من الحكم ثم يستـــدل على صدقها بالشاهد والمثل من واقع الحياة صنيعه فى ذلك صنيع العالم الذى يستقرى الأمثلة ليستدل على سلامة القاعدة أو النظرية .

ولعل عنصر التحليل والمنطق فى شعر العقاد هو الذى جعل التكامل العضوى فى قصائده أشد متانة من شعر صاحبيه ، فترى التسلسل واضحا فى معانى القصيدة وفى بناء الأبيات فيها بحيث لا تستطيع أن تقدم بيتا أو تؤخر آخر . وعلة ذلك هو عنصر المنطق والتحليل الذى أوضحناه لك فى شعره . أما ما وراء ذلك من أسباب فإننا نتركه لدراساتنا الخاصة عن « العقاد » وغيره من أدبائنا المعاصرين .

* * *

هؤلاء الشعراء الخمسة ـ الذين ذكرناهم ـ هم دعامة المدرسة التطورية فى الشعر المعاصر ، وهى المدرسة التى كانت همزة الوصـــل بين مدرسة التجديد الكلاسيكى عند شوقى ومدارس الشعر المعاصر التى جاءت بعدها .

وأنا فى هذا المقام أميل إلى ضم شاعر سادس إلى المدرسة التطورية إحقاقا للحق لا للمجاملة ، هو الشاعر « عزيز أباظة » ، وهو وإن لم يكن من

شعراء مدرسة الديوان الذين دعوا إلى تصوير المشاعر الإنسانية وتحللوا من قيود الشعر التقليدى ، إلا أنه فى نظرنا يعتبر شاعراً بعثيا متطورا . وعزيز ـ من هذه الناحية ـ أقرب إلى محرم ومطران منه إلى شكرى وصاحبيه ، ولا يخالجنا الشك فى كونه من الشعراء المتطورين وذلك لأنه استطاع أن يسهم بنصيب وافر فى التجديد فى الأغراض ، ولا سيما الشعر المسرحى .

نعم ، إنه لم يعن إعنان مطران فى تطوير أسلوب الشعر من حيث التجديد فى الأخيلة والعكوف على تصوير مشاعر الذات ، إلا أنه استطاع فى نفس الوقت أن يحاكى التطوريين فيما جـــددوا من أغراض الشعر وموضوعاته ، فقد طوع كثيراً من أحداث التاريخ العربى الإسلامى فى مسرحياته الشعرية ، ومن هذه المسرحيات « قيس ولبنى » و « العباسة » و « عبد الرحمن الناصر » وقد عالج فى بعض مسرحياته ألوانا من الحياة الاجتماعية كمسرحية « أوراق الخريف » .

« فعزيز شاعر تطورى أسهم فى هذا البناء الشعرى المعاصر الذى شارك فيه الشعراء الخمسة الذين ذكرناهم ، وليس شاعراً كلاسيكيا بحتا أو سلفيا كما يزعم المتعصبون من نقاد مدارس الشعر المعاصر اليوم .

ونحن نوافق الأستاذ عمر الدسوقى فيما قاله : « وبين شوقى وعزيز أباظة كثير من أوجه الشبه ، فكل منهما قد عاش عيشة مترفة ، من بيئة ثرية ، تضطرب فى محيط الطبقة العليا من الشعب ، وكل منهما قد عكف فى أول أمره على الشعر الغنائى ، وإن كان شوقى أوسع أفقا ، وأطول باعا ، وأبرع قصيدا ، وأغزر معنى ، وأسمى عبارة ، وأحكم صياغة ، وأكثر تجديداً على أن أباظة كان أغزر عبرة وأغنى عاطفة فى ديوانه « أنات حائرة » الذى سفح فيه دم قلبه دموعا تنطق بوفائه لزوجه بعد وفاتها .

وثمة فرق آخر ، وهو أن عزيز أباظة قد أفاد من تجربة شوقي المسرحية فحاول جهده أن يتجنب ما وقع فيه من أخطاء . كما أنه احتك كثيرا برجال المسرح فعرف أصوله وقواعده (١) » .

— ٣٠ —

المرحلة الثالثة (مرحلة التحرر والانطلاق الفني) وتمثلها « جماعة أبو للو » .

وقد كانت هذه الجماعة تتألف من عدد ضخم من الشعراء المنطلقين المتحررين الذين أرادوا أن يطفروا بالشعر المعاصر بعد أن ثاروا على الشعر العمودي الذي تشبث به اليعثون والكلاسيكيون ، ولسكانهم في هذا الاتجاه الثائر يمثلون صدى الدعوة العريضة التي نشرها من قبلهم شعراء الديوان في مقدمتهم التطورية ، كما كانوا في نفس الوقت يمثلون مرحلة الانطلاق في تاريخ الشعر العربي الحديث حين أخذوا يستلهمون المذاهب الغربية المعاصرة في الشعر كالرومانسية والواقعية والرمزية والطبيعية والبرناسية والفنية وغيرها .

نشأت هذه الجماعة في شهر سبتمبر من عام ١٩٣٢ ، وكان صاحب فكرتها الشاعر المنطلق الموهوب الطبيب أحمد زكي أبو شادي ، وقد أخرج لها مجلة خاصة كانت تحمل نفس الاسم ، وكانت المجلة لهذا الجيل من الشعراء أشبه بالمنبر العام يتبارون عليه على الرغم مما بينهم من اختلاف في النزعات والمشارب والاتجاهات الفنية ، وقد اختارت الجماعة أمير الشعراء أحمد شوقي رئيسا لها ورأس جلستها الأولى في اليوم العاشر من أكتوبر عام ١٩٣٢ أي قبل وفاته بأربعة أيام . ثم أسندت الجماعة رئاستها

---

(١) في الشعر الحديث : الأستاذ عمر الدسوقي ج ٢ ص ٢٨٥ سطر ٨

إلى الشاعر خليل مطران ، كما أسندت منصب الوكالة فيها إلى أحمد محرم شاعر العروبة والإسلام .

وعلى منبر « أبو للو » الحر وعلى صفحات مجلته ظهر رواد الشعر المعاصر الذين كانوا ولا يزالون يمثلون الثنيات الأولى من مدارس الشعر أمثال الطبيب إبراهيم ناجي ، والمهندس علي محمود طه ، وحسن كامل الصيرفي ومحمد عبد الغني حسن ، ومحمود حسن إسماعيل ، ومحمد عبد المعطي الهمشري وطاهر أبو فاشا وغيرهم على اختلاف نزعاتهم الفنية في مذاهب الشعر المعاصر .

والباحث يستطيع أن يقف على أهداف هذه الجماعة من نفس الاسم الذي أطلق عليها . فهي جماعة « أبو للو » ، و« أبو للو » هذا كان إله الشعر عند الإغريق ، ومن ثم فهو رب كل شعر يقال ، لا يفرق في ربوبيته بين شعر وشعر ولا بين مذهب وآخر في مجال الفن الشعري ، فكأن هذه الجماعة استقت طابعها من إله الشعر المزعوم ، ولكأن التحرر الذي عرف به شعراء هذه الجماعة في مذاهبهم الفنية المختلفة إنما هو وليد هذا الهدف الذي استقوه من « أبو للو » إله الشعر المزعوم . ذلك لأنك ترى من بين هؤلاء الشعراء من هو كلاسيكي بحت ومنهم من هو شوقي ومنهم من هو تطوري كمحرم ومطران ومنهم من ذهب في التأثر بأدب الغرب كل مذهب مثل أبي شادي وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأضرابهم . هذا إلى جانب اختلافهم في المشارب والأهواء الفنية . ومن ثم فإن اختيار هذه الجماعة لاسم « أبو للو » جاء موافقا لما ذهبوا إليه من تحرر في انطباعاتهم الفنية وتأثرهم بالمذاهب الفنية المعاصرة في أوروبا .

ويقول الدكتور شرقي ضيف في حكمه على هذه الجماعة : « فهي جماعة تفتقر إلى التخطيط الفني منذ أول الأمر . ليست كجماعة الجيل الجديد السابقة

جماعة الديوان — التي حملت مذهبا أدبيا بعينه ضد شعراء البعث ، وظلت تدافع عنه آمادا طويلة ، وتلتج تحت شعاره دواوين من ذوق معين ووجهة معينة (١) » .

أقول : وهذا الحكم فيه كثير من الإجحاف والقسوة الشديدة والمجافاة لمنهج الموضوعية في الأحكام كما أن فيه إغماطا لحقوق شعراء هذه الجماعة وفيه جنوح عن طبيعة الشعر ، ذلك لأن الشعر فن من الفنون الإنسانية كالنحت والتصوير والموسيقى ، والفن كما أشرت في تمهيد هذا الكتاب لا يخضع لقواعد معينة كما تخضع العلوم البحتة ، وأصول الفن ليست قواعد حتمية كقواعد الطبيعة والكيمياء والعلوم الرياضية ، فأصول الفن نسبية وقواعد العلم حتمية ، أو بمعنى أوضح إن أصول الفن تتغير بتغير الزمان والمكان كما أنها لا تخضع لناموس معين بل تسير حرة طليقة في اتجاهات شتى ، أما قواعد العلم فإنها حتمية لا تتغير بتغير الزمان والمكان والعوامل المحيطة بها . ومن هنا جاء الخطأ في حكم الدكتور شوقي ضيف حين أراد لأفراد جماعة أبو اللو أن يتقيدوا بمدرسة معينة أو ينحوا نحو مذهب معين من مذاهب الفن المعاصر ، وحين شدد اللوم والتكير على هؤلاء الشعراء الذين لم يتقيدوا بمنهج معين في الشعر المعاصر . وقد فات هذا الباحث أن طبيعة الفن الخالص تستتبع الإنطلاق التام كما تستتبع خضوع الفنان أو الشاعر لجميع ما يحيط به من تيارات معاصرة ، والفنان إذا لم يستجب لدواعيها فليس بفنان أصلا ، كما فات الدكتور أيضا — أن هذه الفوضى الفنية التي تخيلها في شعر أحمد أبي شادي ، ليست من الفوضى في شيء وإنما هو سمة من سمات الفن فالفن لا يقبل وضع الحواجز والفواصل بين تياراته المختلفة . فالشاعر الرومانسي مثلا ، لا يمنع كونه رومانسيا من أن تظهر في شعره بعض سمات الرمزية أو الواقعية وكذلك

(١) الأدب العربي المعاصر ص ٦١ سطر ١١

الشأن في الشاعر الرمزي أو الواقعي ، فالتداخل بين المذاهب الفنية في أسلوب الشاعر الواحد أمر لا يتعارض إطلاقا مع طبيعة الفن ، بل على العكس من ذلك يعتبر دليلا صادقا على فنية الشاعر ، بل إن درجة الإجادة في الفن ومقدار الاستجابة لتياراته يتناسبان تناسبا طرديا مع مقدار التداخل الفني في أسلوب الشاعر (١) .

وقد لمس الدكتور أحمد زكي أبو شادي سيكولوجية هذه الجماعة لنفس الخلة النافذة التي لمسها اليوم من الدكتور شوقي ضيف في كتابه « الأدب العربي المعاصر » ، واستطاع أبو شادي على أساس من ثقافته الفنية — أن يقاومها ، وهي وإن لم يبلغ فيما جعله من ثقافات درجة المنهج العلمي الحديث المنظم إلا أنه بحكم فطرته الصادقة استطاع أن يقاوم حملة النقاد ضد الانطلاق الفني الذي أحدثته جماعة أبو اللو وأن يتوسط بينهم وبين شعراء هذه الجماعة

أما الدافع في توسط « أبو شادي » بين شعراء « أبو اللو » وبين النقاد فقد كان يخضع لعاملين خطيرين :

(العامل الأول) أن وظيفته كسكرتير لجماعة أبو اللو — وهي الجماعة التي أخذت على عاتقها النهوض بمدارس الشعر المعاصرة وتشجيع الناشئة من الشعراء — هو حماية هؤلاء الشعراء المعاصرين من النقاد .

(العامل الثاني) أن أبا شادي كان يعتقد أن أكثر النقاد المعاصرين يتجهون في نقدهم إلى الهدم أكثر من البناء ، أو هم على حد تعبيرنا العلمي ذاتيون أكثر منهم موضوعيون

ولعل هذين العاملين هما اللذان جعلا أبا شادي يبالغ في تصوير هذا

(١) راجع : طبيعة الفن وطبيعة العلم في صفحة ١٢ ، ١٣ من هذا الكتاب .

الدفاع ، حتى لنراه يتفنن فى ضرب الأمثال الفنية من أجله . وهذه الأمثال وإن كانت تجنح إلى التشجيع أكثر من تصوير الواقع فى ذاته ، إلا أن مؤرخ الأدب المنصف مضطر لأن يعترف لأبى شادى بالمهارة فى تصوير هذا الدفاع وضرب الأمثال ودعم الصور من أجله . وإن شئت دليلا على ما نقول فاقرأ له هاتين الفقرتين وهو يتوسط بين الفريقين :

« ألوان الشعر هى أصلا ألوان الشعور سواء أكان بسيطا أم مركبا ، وكما أن ألوان الشعور لا عداد لهـــا ولا حدود فكذلك ألوان الشعر . والشعر المطبوع فى لفظه ومعناه وموسيقاه وفيما يخلقه حوله من أخيلة وخواطر ـ وحدة منسجمة . . . إنه كائن فنى حى ، وليكون الفنى الحى لا يشترط بل يقرأ أو يسمع أو يستوعب فتحيى النفس أثره . وبقدر هذا الإحساس تكون استجابتها لذلك الشعر ولصاحبه . ومن ثم كان تنوع الأذواق وتنوع الأحكام . فالشعر كفن جميل ليس مسألة علمية مقررة ثابتة لا تحتمل إلا رأيا واحدا فى الحدود المرسومة وإنما هو أنواع أثيرية كأنواع التليفزيون قد يلتقطها الجهاز المستقبل القوى المتقن كما لا يلتقطها سواه . ودرجات الالتقاط تختلف لا باختلاف الأجهزة فحسب بل باختلاف المحيط والجو أيضا وهكذا نشأت آراء ومذاهب شتى فى الشعر تبعا للاحساس به . وعلينا أن نفترض الإخلاص فى كل من هذه الآراء والمذاهب وأن نقدر أصحابها على تباين آرائهم وأحكامهم . أما الذى لا عذر له فهو الانتقاص الذى يرجع سبب الهدم . وأما الذى لا يقدر فهو التشريح الذى يعبث بالأثر الفنى كأنما هو جيفة تحت المبضع ؟

والأثر الفنى إذا يقدر بمجموعه ولا يشرح ، إنه يحلق كالطائرة ، وما يعاب على الطائرة تحليقها إن عيب عليها سقطاتها خلال طيرانها فى جيوب

الهواء أى فى المحيط الذى تمخر فيه . ولعل الأولى بالعيب واللوم هو المحيط ذاته . وهكذا شأن الناقد الأدبى وهو يتتبع طائرة الشاعر فقد يرصد أحيانا بعض هبوط الهواء ذلك ولكنه لا ينقص مجهود الشاعر الموفق إجمالا ، والشاعر المحلق لا يستأهل الطعن الجارح لمجرد هبوط بعض أبياته عن المستوى الشعرى لبقية قصيده ، فقد تعود به إلى ذلك اعتبارات وصفية خلال تجربته الشعرية كأنها جيوب الهواء التى تعترض سير الطائرة فهى من صنع الهواء ـ أى المحيط ـ لا من صنعه هو » (١) .

والمنهج العلمى الحديث ـ الذى يقتضيه إنصاف الحقيقة ـ حين يستعرض هذين الرأيين لا يرى مناصا من إصدار حكمه فى قضية الشاعر المعاصر عند جماعة أبولو : فنحن لا نشك أبدا أن الرأى فى هذه القضية لأبى شادى وأن الحق فى جانبه .

وليس ذلك تعصبا لأبى شادى على الدكتور شوقى أو من سبقه من نقاد أبولو ، وإنما هو إنصاف للحق لأن أبا شادى يفهم طبيعة الفن التى هى تذوق وانطلاق وتحرر من القيود والحواجز وهو بهذه السمات يسمو على النقد المحدود والمنهج الجامد والقوالب المصنوعة الأمر الذى أو ضحناه قبل تفصيلا فى الفرق بين قواعد العلم وأصول الفن . وبدون معرفة الفرق بينهما لا يستطيع ناقد أن يقف على قدميه فى هذا المجال . والأول بنقاد النصف الثانى من القرن العشرين أن يوجهوا نقدهم إلى « الشعر الجديد » الذى تحرر من الأوزان والقوافى والذى تجاوز مرحلة الانطلاق عند المدارس المعاصرة فى الشعر إلى مرحلة الاتجاه الأهوج والتحرر المطلق وهو ما ستضع يد الباحثين عليه فى الفصل الأخير من باب مدارس الشعر المعاصر .

---

(١) شعراء العرب المعاصرون : أحمد زكى أبو شادى ص ١٥٢ ، ١٥٣

الباب الثاني

النـــثر

الفصل الأول

النثر قبل التطور (عصر الأتراك العثمانيين فى مصر)

قبل أن نتحدث عن النثر فى فجر العصر الحديث ينبغى أن نذكر أن حالة النثر قبل فجر هذا العصر لم تكن أحسن حالا من الشعر حينئذ كانت الصناعة اللفظية فى عصر الأتراك العثمانيين تحتل المحل الأول من أساليب الكتاب ، وكان السجع فى كتابات القوم هو اللون الغالب فى أساليبهم الأمر الذى جعل المعانى تضيع فى زحمة هذه الأسجاع ولا يكاد القارئ يلمح المعنى من بينها إلا كما يرى الرائى وميض البرق من بين الرماد المتكاثف .

واقرأ ما شئت من رسائل الكتاب فى هذا العصر فإنك لا تجد إلا جملا مسجوعة رصها الكاتب رصا ، ولكأن الكاتب فى ذلك يختار اللفظة المسجوعة قبل الفكرة التى يريد عا - أو على حد تعبيرنا يختار الألفاظ قبل المعانى أو يفكر باللفظ قبل المعنى ، فالسجعة عنده سابقة والمعنى لاحق ، وهذا هو عين الأسلوب المتكلف ، ومنتهى التصنع فى الكتابة .

وإليك هذا النموذج من أسلوب شهاب الدين الخفاجى ، أحد المشهورين من كتاب عصر الأتراك ، يقول فى ترجمة داود الأنطاكى :

« ضرير بالفضل بصير ، كأنما ينظر خلف ستارة الغيب بعين فكر خبير ، لم تر العين ، بل تسمع الآذان ، ولم تحدث الركبان بأعجب منه مسألة الركبان ،

إذا جس نبضا لتشخيص مرض عرض ، أظهر من أعراض الجواهر كل غرض ، فيفتن الأسماع والأبصار ، ويطرب بجس النبض مالا يطربه جس الأوتار .

يكاد من رقة أفكاره ... يحول بين الدم واللحم
لو غصبت روح على جسمها ... ألف بين الروح والجسم

فسبحان من أطفأ نور بصره وجعل صدره مشكاة نور ، فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور . وله فى كل عام سهم مصيب ، ومنطق محلى بتهذيب التهذيب . وكنت قرأت عليه الطب وغيره فى سن الصغر ، فسمعت منه ما يغار له نسيم السحر ، ويطرب من لطفه نغمات الوتر ، يثرفيه نثار العلوم على عرائس المنثور والمنظوم . وكان يقول : لو رآنى ابن سينا لوقف ببابى ، أو ابن دانيال لاكتحل بتراب أعتابى ، إلا أنه على مذهب الحكماء ، ومشرب الندماء ، ولذا كثر كلام الناس فى اعتقاده ، ونقل رشح قطر من خق إلحاده . ثم لما كثر اللفظ فيه ادرنحل للبيت العتيق فطافت به المئية من كل فج عميق »(1) .

وهذا النص شاهد قوى إلى ما قدمناه لك من خصائص أساليب الكتاب فى هذا العصر ومبلغ إيغالهم فى السجع حتى يخيل للمطلع على تراثهم النثرى أنهم يكتبون ليسجعوا أو لكأن السجع هو الغاية وليست الكتابة فى ذاتها .

وقد يغالى بعض كتاب هذا العصر فى هذا التصنع إلى درجة الإلغاز والتعجيز فى حل الرموز ، وكان عبدالله الإدكاوى من أشد الكتاب شغفا بهذا النوع كقوله :

« عبد الله عند الله أوجه أوجه ، دانت معاينه معانيه على على رتبته ،

---

(1) ريحانة الألبا : لشهاب الخفاجى ص ٢٧١ (ط بولاق) .

زينته حليه خلته ، ووفاني ووفاني شرعيب عيي بعيب ، بعين حاسد حاشد » .

وفي هذا النص المتصنع نجد تشابها في رسم الكلمات ، لا يميز بينها إلا التنقيط والضبط ، مثل « عبد لله » و « عند الله » ، ومثل « أوجه » و « أوجه » ، ومثل « وفاني » و « وفاني » إلى آخر هذا التكلف المردول والتصنع الممقوت .

ومن كتاب النثر الفني في هذا اللون من التصنع الذي عرضناه عليك محمد البكري المتوفى سنة ٩٩٤ هـ وشهاب الدين الخفاجي المتوفى سنة ١٠٦٩ هـ وله كتاب « ريحانة الألبا ، ألفه على نمط كتاب الخريدة للعماد ، ويوسف الحفناوي وله فصل في مدح الأمير كتخدا ، وعبد البر الفيومي المتوفى سنة ١٠٧٢ هـ وله « متنزه العيون والألباب في بعض المتأخرين من أهل الآداب » وعبد القادر البغدادي المتوفى سنة ١٠٩٣ هـ وله كتاب « المشهود » خزانة الأدب » .

أما النثر العلمي فقد كان أوسع نطاقا من النثر الفني لأنه لا يحتاج إلى إعمال الصنعة أو الملكة الراسخة بفنون البلاغة . ومن كتابه : ابن إياس الحنفي المتوفى سنة ٩٣٠ هـ وله « بدائع الدهور » في التاريخ الأسطوري ، وأبو الحسن البكري المتوفى سنة ٩٥٢ هـ وله « الجوهرة المضيئة في تجويز إضافة الإيمان الجازم إلى المشيئة » في التصوف ، وأحمد بن زنبل الرمال المتوفى سنة ٩٦٠ هـ وله « سيرة السلطان سليم » في التاريخ الخاص ، وداود الأنطاكي المتوفى ١٠٠٨ هـ وله « تذكرة داود » في الطب ، وعبد الرؤف المناوي المتوفى سنة ١٠٣٠ هـ ، ومرعي بن يوسف الحنبلي المتوفى سنة ١٠٣٣ هـ وله « تنوير بصائر المقلدين في مناقب الأئمة المجتهدين » في الطبقات ، وعلي بن نور الدين الحلبي المتوفى سنة ١٠٤٤ هـ صاحب « السيرة الحلبية » في السيرة النبوية ، وعبد الباقي الإسحاقي المتوفى سنة ١٠٦٠ هـ وله « لطائف أخبار الأول فيمن تصرف في مصر من أرباب الدول » ، ومحمد بن أبي السرور البكري المتوفى سنة ١٠٧٨ هـ وله « النزهة الزهية في ذكر ولاة مصر والقاهرة المعزية » ، في

التاريخ العام ، ومرتضى الزبيدي المتوفى سنة ١٢٠٥ هـ وله « تاج العروس » في اللغة .

أما أغراض النثر الفني في ذلك الوقت فكانت تتناول (الرسائل الرسمية) كمجموعة رسائل البكري التي سماها « دستور الغرائب ومعدن الرغائب » ، و (تراجم الأعلام) كترجمة الشهاب الخفاجي لداود الأنطاكي في كتابه « ريحانة الألبا » التي مر ذكرها ، ومن أغراض النثر الفني قبل العصر الحديث (المقامات) وقد استخدمت في الأغراض التي استخدم فيها الشعر من مدح وعتاب وفخر وهجاء ورثاء ووصف ونحوه ، ومن هذا الغرض وصف أحوال الأستانة وذكر علمائها للشهاب الخفاجي ، ومنها (القصص الشعبية) وربما كانت قصة الظاهر بيبرس العمود الفقري الذي تدور حوله القصة المصرية من عصر المغول إلى قبيل العصر الحديث . ومما دون في هذا العصر من القصص الشعبي سيرة الأميرة ذات الهمة ، ونحن نعتبر القصتين السالفتين خلاصة ما وصل إلى أيدينا من القصص التي ألفت قبل العصر الحديث ، أما الأولى فكان مؤلفها يقصد بها تصوير البطولة عند المالك ، على حين كانت الثانية تصور البطولة عند العرب .

الفصل الثانى

النثر فى فجر التطور

(من الحملة الفرنسية إلى أواخر عصر اسماعيل)

حين انبلج فجر العصر الحديث مع مطلع الحملة الفرنسية على مصر واتصلت مصر بأوروبا عن طريق هذه الحملة وامتدت خيوط المدنية الحديثة مع هذه الانبثاقات الجديدة - التى سبق أن تحدثنا عنها فى باب الشعر - امتدت قرائح الكتاب إلى عالم الفكر الحديث وتخلصوا شيئاً فشيئاً من قيود السجع والزخارف اللفظية ، ومن ثم بهرهم المعنى بعد أن كانوا راضخين للزخارف اللفظية والصور الشكلية آمادا طويلة توارثوها منذ العصر العباسى الثانى .

ثم كان لابد لأساليب النثر من أن تتطور فى فجر العصر الحديث . وتهيأت هناك عوامل كثيرة ساعدت على تطويره وإخراجه من قيود اللفظ المتكلف وألوان البلاغة اللفظية المتزمتة ، وكان فى مقدمة هذه العوامل اتصال مصر والشرق بالمدنية الحديثة الأوروبية التى وفينا الحديث عنها فى باب الشعر . وقد كان مولد الصحافة العربية فى هذه الحقبة من أكبر العوامل التى ساعدت على تطوير النثر وتحويره ولو قليلا من قيود السجع وجمود التراكيب . حدث ذلك فعلا حين ظهرت مجلة اليعسوب وجريدة وادى النيل ، ونزهة الأفكار الأسبوعية ، ومجلة روضة المدارس التى كان يحررها رفاعة الطهطاوى وعلى باشا مبارك ومحمود الفلكى ، وازداد هذا التطوير وضوحاً حين شارك أدباء سوريا فى الصحافة العربية فى مصر وأسسوا المكوكب الشرقى وجريدة الأهرام كما كان للجامع الأزهر الذى حافظ على تراث العربية وآدابها خلال العصور الوسطى الإسلامية النصيب الأعظم

فى تطوير أسلوب النثر ومحاولة العود به إلى أسلوب النثر الفنى فى عصور العربية الزاهرة .

وتمخضت هذه العوامل الداعية إلى تطوير النثر عن ظهور طبقة من الكتاب فى فجر العصر الحديث ، يحاولون جاهدين التوفيق بين الأساليب اللفظية المصنوعة التى كانوا يألفونها فى عصر الأتراك العثمانيين وبين حاجات العصر الحديث الذى أطلوا فيه على عالم جديد من الفكر . ولم يكن الامتداد الزمنى بين الحملة الفرنسية والثورة العرابية بالقدر الكافى الذى يؤهل للنضج الفكرى والعقلى المرتقب ، لذلك كان أكثر هؤلاء الكتاب الذين ظهروا خلال هذه الثمانين عاما ، من خريجى الأزهر أمثال الشيخ عبد الله الشرقاوى ومحمد الحفنى ، ومحمد الأمير ، ومحمد الشنوانى ، وعبد الرحمن الجبرتى المؤرخ ، وحسن العطار ، ورفاعة الطهطاوى .

وكان رفاعة الطهطاوى سابق هذه الحلبة ، ولد سنة ١٢١٦ هـ - ١٨٠١م فى زمن كان شحيحا بالرجال . وتعلم بالأزهر ، وكان نشاطه ممتدا عن الطبقة التى أسلفنا ذكرها حيث كان له أثر عظيم فى كل من الجيش ، ومدرسة الطب ، ومدرسة المدفعية ، ومدرسة الألسن وكان له على الأخيرة فضل عظيم يذكره التاريخ إلى اليوم .

كان لرفاعة قدم عظيم فى النهضة الفكرية فى فجر العصر الحديث كما يعتبر من المتطورين بأسلوب النثر . وما زال يرعى هذه الحركة الفكرية والأدبية حتى توفى سنة ١٢٩٠ هـ ١٨٧٣ م .

وإليك نموذجا من نثر رفاعة تستطيع من خلاله أن تلمس أسلوب النثر وخصائصه فى ذلك العصر ، اخترناه لك من كتابه « مناهج الألباب المصرية » :

(فى مدح السعى والعمل وذم البطالة والكسل)

وقدماء المصريين من الأزمان الخالية والقرون الباقية يعانون الأعمال العجيبة ويجتهدون فى إنجاز الأشغال الغريبة كالأهرام والمسلات العظيمة والتصاوير والتماثيل العجيبة الجسيمة، فهذا كانوا ينفرون من الفتور والكسل كال النفور، ويشخصون فى الكسل ويجعلونه على صورة بشعة توضع فى الميادين العامة لتكون عبرة لأهل المرور فيصورون الكسلان بهيئة شخص مقنع إقناء الكلاب، عليه هيئة الحزن والاكتئاب، ومطأطأ الرأس إلى الأرض، يجمع اليدين بعضهما مع بعض، وبجانبه قضبان مكسورة تفيد هجره للأشغال وتفوره، وتارة يصورونه على صورة امرأة مطلوقة الساعدين، شمناء غبراء، ذات أطمارونة .. إلى أن يقول: ويقال مزرعة الكسلان كثيرة الشوك والسعدان تزدحم عليها الحشائش الطفيلية والأعشاب الفضولية، فلا يتحصل له متماينى بالقوت، فيسطو على جيرانه ليكون كلا عليهم أو يتصف بوصف لص ممقوت، قال بعضهم:

يانفس ذوقى لذة العمل ... وواظبى العدل والإحسان فى مهل
فكل ذى عمل بالخير مغتبط ... وفى بلاء وشؤم كل ذى كسل (١)

وفى هذا النص نلاحظ أن السجع كان لايزال يستخدم فى فجر العصر الحديث، ولكن فى صورة أقل بكثير مما كان عليه فى عصر المغول والأتراك العثمانيين فى مصر، كما نلحظ أن الكاتب مهتم بإبراز المعنى وضرب الأمثلة لتوضيحه، ولأجل ذلك كثيرا مايقتبس من القرآن أو يضمن كلامه بأبيات من الشعر استدلالا على مايريد توضيحه من الأفكار.

• • •

وإليك نموذجاً آخر من تاريخ عبد الرحمن الجبرتى تستدل منه على أسلوب النثر العلمى فى ذلك الوقت:

(١) كتاب مناهج الألباب المصرية: رفاعه بك رافع ص ١٢٠ سطر ١٩.

(سنة ١٢١٣ هجرية)

وهى أولى سنى الملاحم العظيمة، والحوادث الجسيمة، والوقائع النازلة، والنوازل الماثلة، وتضاعف الشرور، وترادف الأمور، وتوالى المحن، واختلاف الزمن، وانعكاس المطبوع، وانقلاب الموضوع، وتتابع الأهوال، واختلاف الأحوال، وفساد التدبير، وحصول التدمير، وعموم الخراب، وتواتر الأسباب. وما كان ربك مهلك القرى بظلم وأهلها مصلحون.

المحرم منه (٢٢ يونية ١٧٩٨ م):

حضر إلى الثغر عشرة مراكب من مراكب الانكليز، ووقفت على البعد بحيث يراها أهل الثغر، وبعد قليل حضر خمسة عشر مركبا أيضا، فانتظر أهل الثغر ما يريدون، وإذا بقايق صغير واصل من عندهم وفيه عشرة أنفار، فوصلوا البر واجتمعوا بكبار البلد. والرئيس إذ ذاك فيها والمشار إليه بالإبرام والنقض السيد محمد كريم - فكلموهم واستخبروهم عن غرضهم، فأخبروا أنهم إنكليز حضروا للفتش على الفرنسيس لأنهم خرجوا بعمارة عظيمة يريدون جهة من الجهات ولا يدرى أين قصدهم، فربما دهمكم فلا تقدرون على دفعهم ولا تتمكنون من منعهم، فلم يقبل السيد محمد كريم منهم هذا القول، وظن أنها مكيدة وجاوبوهم بكلام خشن، فقالت رسل الانكليز، نحن نقف بمراكبنا فى البحر محافظين على الثغر لاتحتاج منكم إلا الإمداد بالماء والزاد بثمنه، فلم يجبوهم لذلك وقالوا: هذه بلاد السلطان وليس للفرنسيس ولا لغيرهم عليها سبيل. فاذهبوا عنا (١).

فهذا لون من ألوان النثر العلمى فى فجر العصر الحديث. وفيه نلاحظ أنه على الرغم من كونه نثرا علميا فإن الكاتب كان يستخدم السجع أحيانا تأثرا بأسلافه كتاب العصر التركى، كما نلاحظ أن العبارات وتراكيب الجمل قريبة الشبه بالتراكيب العامية وكذلك اختيار الألفاظ ووضعها فى الجمل.

(١) تاريخ الجبرتى: عبد الرحمن الجبرتى: ج ٢ ص ٢٤٢ (طبعة الشعب).

الفصل الثالث

النثر خلال حركة البعث

(من الثورة العرابية سنة ١٨٨١ م إلى نهاية الحرب العالمية الأولى)

كانت الثورة العرابية فيصلا بين عهدين فى حياة مصر والشرق العربى : عهد كانت فيه الشخصية المصرية فى سبات عميق وانصياع تام للمستعمر الغاشم والحاكم المستبد ، وعهد نشطت فيه من عقالها وتعرفت فيه على معالم شخصيتها السياسية وحقوقها القومية ، كذلك كانت هذه الثورة فيصلا فى حياة الأدب شعره ونثره .

فاليقظة التى أحدثتها الثورة العرابية فى مجال السياسة والمجتمع والفكر سرت بدورها إلى الأدب فتخلص الكتاب من قيود الصناعة وتهيأت الظروف للنثر أن يتطور وأن يساير ركب الحياة الجديدة ، وقد ساعد على ذلك أن طبيعة النثر أشد من الشعر انطباعا وأسرع تطورا مع طبيعة الحياة المتطورة فى عصر الثورة العرابية ، يضاف إلى ذلك أن النثر أيسر من الشعر عند الأدباء حين يريدون التعبير عن الحياة المتطورة التى تتطلب من الأديب التعبير السريع والدقة الكاملة فى التعبير عن الحياة الجديدة المعقدة سياسياً واجتماعيا وفكريا ، ومن ثم فإن مجال التطور فى النثر كان أوضح بكثير مما لمسناه من مجال التطور فى الشعر الذى سلك طريقه فى مراحل متعددة ونية مستأنية .

وتضافرت هناك عوامل كثيرة على تطور النثر خلال الثورة العرابية ، وكان فى مقدمة هذه العوامل أن المدنية التى استلهمتها مصر من أوروبا منذ

أول القرن التاسع عشر قاربت درجة النضج والنمل ، ثم كانت هذه اليقظة العقلية التى قادها جمال الدين الأفغانى وتلاميذه فى مصر ، أمثال عبد الله النديم (١٨٩٦ م) ومحمد عبده (١٩٠٥ م) وفى إثر هذه اليقظة الفكرية جاءت الحركة الوطنية التى رادها زعماء الوطنية : من أمثال : مصطفى كامل ومحمد فريد . كل هذه العوامل ـ متضافرة ـ أثرت فى حياة الكتاب والناثرين ، وكان لابد لهم من أن يعبروا عن أحداث عصرهم .

ونحن نلاحظ على أسلوب الكتاب خلال حركة البعث الرغبة فى التخلص من ربقة المحسنات البديعية ، وقد كانت هذه الرغبة فى الواقع صدى لصيحة الإصلاح العامة التى نادى بها جمال الدين الأفغانى ، هذه الصيحة التى امتدت من السياسة إلى المجتمع ومازالت تمخر عباب الحياة حتى وصلت إلى عالم الفكر فالأدب ، وكان جديراً بكتاب هذا العصر وقد تأثروا بمبادىء جمال الدين فى الإصلاح والتحرر من بطش الحكام أن يجردوا عقولهم من المخزعبلات والخرافات التى جاءتهم من رواسب الماضى ، وبالتالى يجردوا أساليبهم مما لا طائل تحته من الزخرفة اللفظية التى يضيع المعنى الشريف بين ثناياها .

وحين نلقى نظرة سريعة على كتاب عصر الثورة العرابية فإننا نجد عدداً ضخما من الكتاب النابهين : نذكر منهم : بطرس البستانى (١٨٨٣ م) وأحمد فارس الشدياق (١٨٨٧ م) والشيخ حسين المرصفى (١٨٨٩ م) وعبد الله فكرى (١٨٨٩ م) وعلى مبارك (١٨٩٣ م) وجمال الدين الأفغانى (١٨٩٧ م) ومصطفى نجيب (١٩٠٢ م) وإبراهيم المويلحى (١٩٠٥ م) والشيخ محمد عبده (١٩٠٥ م) وإبراهيم اليازجى (١٩٠٦ م) من كتاب الرسائل ، والزعيم مصطفى كامل (١٩٠٨ م) وأحمد مفتاح (١٩١١ م) والشيخ على يوسف (١٩١٢ م) من رجال الصحافة .

وجاء عقبى هذه الطبقة طبقة أخرى من الكتاب كانت تعتبر همزة الوصل بين كتاب عصر الثورة العرابية وكتابنا المعاصرين منهم : جورجى زيدان (١٩١٤ م) وفتحى زغلول (١٩١٤ م) والشيخ حمزة فتح الله (١٩١٨م) وحفنى ناصف (١٩١٩ م) .

* * *

لكن هذا النداء الذى رفع به جمال الدين عقيرته لم يبلغ كل أذن أو يستقر فى كل قلب من أستعرضناهم أمامك من الكتاب فتقبله من رجال هذا العصر جماعة ورفضه آخرون ، لذلك انقسم الكتاب إلى فريقين :

(الفريق الأول) آثر الصورة اللفظية على المعنى واستمسك بحبل الصناعة ، واعتبر السجع الملتزم جزءا لا يتجزأ من الأسلوب البليغ فى نظره. ومن هؤلاء مصطفى نجيب ، وإبراهيم المويلحى وإبراهيم اليازجى .

(الفريق الثانى) أحرز نجاحا فى التخلص من ربقة الأسلوب المسجوع وآثر المنطق فى التفكير واعتبر المعنى أساسيا فى الأسلوب واللفظ فرعا فيه . وكان فى مقدمة هذا الفريق جمال الدين الأفغانى زعيم هذه الدعوة ، وتأثر به محمد عبده وزعماء الوطنية ورجال الصحافة وكان فى مقدمتهم الزعيم مصطفى كامل والصحفى البارع الشيخ على يوسف .

ونحن نختار لك نموذجا من أسلوب الفريق الأول الذى آثر الكلام المسجوع :

(من رسالة لمصطفى نجيب يصف نظارة ويشكر مهديها)

ورد الكتاب المطرز بحلى الكرم ، المحلى بجميل النعم ، واستلمت المدية ، فسلمت يد أهديها . وحفظت السجايا التى لمحاسن الأعمال عدتها ، ودامت رحاب مثل هذه الحسنات فيها بحال ، وللمحسنات بهاء وجمال ، وللآمال محط رحال ، وللمقاصد كعبة إقبال ، وطابت نفس تعالى الله أن

تماثلها نفس عصام ، فإنها نسخت آية الكر والإقدام ، بآية الجود والإكرام وفعلت فى القلوب بالعطاء والنوال ، ما قصرت عنه الرماح الطوال ، وتأملتها فأرتنى مالا عين رأت ، وأظهرت من محاسن المناظر ما أعمرت ، وقربت كل منظور بعيد ، وتلت ، فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد ، وصفاوتى بصفائها ، فلم أشته شيئا إلا جمعت بينه وبينى ، وصح علينا قول القائل ، ورأيت بعينها ورأت بعينى ، ثم سرحت نظرى فى الأطلال والرسوم ، حتى نظرت نظرة فى النجوم ، فلم تخف عنى شجرا ولا مدرا ، ولا نجما ، ولا قمرا .

يزيدك وجهه حسنا إذا ما زدته نظرا ،

ونختار لك من أسلوب الفريق الثانى الذى تخلص من ربقة السجع وآثر المعنى على اللفظ .

(من رسالة لجمال الدين الأفغانى (١) إلى عبده الله فكرى يعتب عليه وقد بلغه أن رجلا ذمه أمام الجمهور على مسمع من فكرى فسكت ولم يدافع عنه) .

«مولاى ! إن نسبتك إلى هوادة فى الحق وأنت - تقدست جبلتك - فطرت عليه ، وتخوض العثرات إليه ، فقد بعت يقينى بالشك . وإن توهمت فيك جدانا عن الرشد ، وجورا عن القصد ، وأنا موقن أنك لا زلت على

---

(١) هو محمد بن صفدر موقظ الشرق وزعيم حركة الإصلاح ينتهى نسبه إلى البيت النبوى . ولد فى أسعد آباد وتنقل فى بلاد الهند وأفغانستان ثم رحل إلى الآستانة ثم نفى بها فجاء إلى مصر ، وأسس النهضة الإصلاحية فيها ، وتتلمذ عليه خلق كثير من رجال الفكر والأدب ، كان فى مقدمتهم الشيخ محمد عبده الفراويلى . ثم نفى من مصر ورحل إلى باريس وأنشأ فيها « العروة الوثقى » مع تلميذه محمد عبده . ثم دعاه السلطان إلى الآستانة . وبها مات سنة ١٧٩٨ م .

السداد غير مفرط ولا مفرط فقد استبدلت علىّ بالجميل ـ ولو قلت : إنك من الذين تأخذهم فى الحق لومة لائم ، وتصدع عن الصدق خشية ظالم ، وأنت تصدع به غير وان ... ولو ألب الباطل الكوارث المردية ، وأجرى عليك الخطوب الموبقة ، لكذبت نفسى وكذبنى من يسمع مقالتى لأن العالم والجاهل والغطن والغبى كلهم قد أجمعوا على طهارة سجيتك ونقاوة سريرتك واتفقوا على أن الفضائل حيث أنت ـ والحق معك أينما كنت ـ لا تفارق المكارم ولو اضطررت ـ وأنت مجبول على الخير لا يحوم حولك شر أبداً ولا تصدر عنك نقيصة قصداً ـ ولا تهن فى قضاء حق ، ولا تنى عن شهادة صدق ـ ومع هذا وهذا وذاك إنك مع علمك بواقع أمرى ، وعرفانك بسريرتى وسرى ، أراك ماذدت عن حق كان واجباً عليك حمايته ، ولا صنت عهداً كان عليك رعايته ، وكتمت الشهادة وأنت تعلم أنى ما أضمرت للخديو ولا للمصريين شراً ، ولا أسررت لأحد فى خفيات ضميرى ضراً ـ وتركتنى وأنياب النذل اللئيم (فلان) حتى تهشنى تهش الضبع الهرم العظام ، ضغينة منه على السيد إبراهيم اللقانى وإغراء من أعدائى أحزاب (فلان) ! ما هكذا الظن بك ولا المعروف من رشدك وسدادك ـ ولا يطاوعنى لسانى وإن كان قلبى مذعناً بعظم منزلتك فى الفضائل ، مقراً شرف مقامك فى الكمالات ـ أن أقول عفا الله عما سلف إلا أن تصدع بالحق ، وتقيم الصدق وتظهر للشهادة إزاحة للشبهة ، وإدحاضاً للباطل ، وإخزاء للشر وأهله ـ وأظنك قد فعلت أداء لفريضة الحق والعدل ـ ثم إنى يا مولاى أذهب الآن إلى لندن ومنها إلى باريس مسلماً عليكم وداعياً لكم ـ والسلام عليكم وعلى أخى الفاضل البار أمين بك ؟

جمال الدين الأفغانى

٨ صفر ١٣٠٠

وأنت تقرأ الرسالة تتحس ثورة جمال الدين فى السياسة والإصلاح على الرغم من أن موضوع الرسالة كان فى « العتاب » . وتلمس فى نفس الوقت أن صاحبها جاء بأسلوب جديد ـ قياساً على من سبقوه ـ خرج فيه على قيود السجع والتزام المحسنات البديعية ، كما تلحظ فى الرسالة منطقاً ودقة فى المعانى ورصانة فى التراكيب . وقد كان فى هذا النمط المتحرر من القيود قدوة للكتاب النوابغ الذين عاصروه والذين جاءوا على إثره .

ومن كتاب النثر العلمى فى ذلك العصر : بطرس البستانى ، وحسين المرصفى ، وعلى مبارك ، ومحمد عبده ، ومن لحق بركبهم أمثال فتحى زغلول ، وجورجى زيدان .

ونحن نختار لك هذه الفقرة من « رسالة التوحيد » للأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده الغرايبلى (١) نموذجاً للنثر العلمى : (القرآن) :

« جاءنا الخبر المتواتر الذى لا تطرق إليه الريبة أن النبى صلى الله عليه وسلم كان فى نشأته وأميته على الحال التى ذكرنا ، وتواترت أخبار الأمم كافة على أنه جاء بكتاب قال : إنه أنزل عليه ، وأن ذلك الكتاب هو القرآن المكتوب فى المصاحف المحفوظ فى صدور من يحفظه من المسلمين إلى اليوم .

كتاب حوى من أخبار الأمم الماضية ما فيه معتبر الأجيال الحاضرة والمستقبلة ، نقب على الصحيح منها ، وغادر الأباطيل التى ألحقتها الأوهام بها ونبه على وجوه العبرة فيها .

---

(١) هو محمد عبده الغرايبلى مفتى الديار المصرية وصاحب الريادة فى الإصلاح بعد جمال الدين ، وإن لم يبلغ مكانته . ولد فى محلة نصر . ودرس بالأزهر واتصل بأستاذه الأفغانى ثم نفى عقب الثورة العرابية ثم عاد إلى مصر وتولى القضاء فالإفتاء . وكان من المجددين المبرزين توفى سنة ١٩٠٥ م .

راجع تاريخ حياته الخاصة فى كتاب الرزايا العصرية : للجنجيى .

حكى عن الأنبياء ما شاء الله ان يقص علينا من سيرهم ، وما كان بينهم وبين أممهم ، وبراهم عما رماهم به أهل دينهم المستقدون برسالاتهم .

أخذ العلماء من الملل المختلفة على ما أفسدوا من عقائدهم . وخلطوا فى أحكامهم ، وماحرفوا بالتأويل فى كتبهم ـ وشرع الناس أحكاما تنطبق على مصالحهم ، وظهرت الفائدة فى العمل بها والمحافظة عليها وقام بها العدل وانتظم بها شمل الجماعة ما كانت عند حد مقرر ، ثم عظمت المضرة فى إهمالها والانحراف عنها ، أو البعد بها عن الروح الذى أودعته ، فقامت بذلك جميع الشرائع الوضعية كما يتبين للناظر فى شرائع الأمم .

ثم جاء بعد بحكم ومواعظ وآداب ، تخشع لها القلوب وتهش لاستقبالها العقول ، وتتصرف وراءها الهمم انصرافها فى السبيل الأمم .

نزل القرآن فى عصر راقى الرواء وتواترت الأخبار على أنه أرقى الأعصار عند العرب ، وأغزرها مادة فى الفصاحة ، وأنه الممتاز بين جميع ماتقدمه بوفرة وجال البلاغة ، وقرسان الخطابة ، وأنفس ما كانت العرب تتنافس فيه من ثمار العقل ونتائج الفطنة والذكاء هو الغلب فى القول ، والسبق إلى إصابة مكان الوجدان من القلوب ، ومقر الإقناع من العقول وتفانيهم فى المفاخرة بذلك ، مما لا يحتاج إلى الإطالة فى بيانه . . (١) .

(١) رسالة التوحيد : الشيخ محمد عبده ص ١٢٥ ، ١٣٦

الفصل الثانى

النثر فى فجر التطور

(من الحملة الفرنسية إلى أواخر عصر اسماعيل)

حين انبلج فجر العصر الحديث مع مطلع الحملة الفرنسية على مصر واتصلت مصر بأوروبا عن طريق هذه الحملة وامتدت خيوط المدنية الحديثة مع هذه الانبثاقات الجديدة ـ التى سبق أن تحدثنا عنها فى باب الشعر ـ امتدت قرائح الكتاب إلى عالم الفكر الحديث وتخلصوا شيئاً فشيئاً من قيود السجع والزخارف اللفظية ، ومن ثم يرهم المعنى بعد أن كانوا راضخين للزخارف اللفظية والصور الشكلية آمادا طويلة توارثوها منذ العصر العباسى الثانى .

نعم كان لابد لأساليب النثر من أن تتطور فى فجر العصر الحديث . وتهيأت هناك عوامل كثيرة ساعدت على تطويره وإخراجه من قيود اللفظ المتكلف وألوان البلاغة اللفظية المتزمتة ، وكان فى مقدمة هذه العوامل اتصال مصر والشرق بالمدنية الحديثة الأوروبية التى وفينا الحديث عنها فى باب الشعر وقد كان مولد الصحافة العربية فى هذه الحقبة من أكبر العوامل التى ساعدت على تطوير النثر وتحريره ولو قليلا من قيود السجع وجمود التراكيب . حدث ذلك فعلا حين ظهرت مجلة اليعسوب وجريدة وادى النيل ، ونزهة الأفكار الأسبوعية ، ومجلة روضة المدارس التى كان يحررها رفاعة الطهطاوى وعلى باشا مبارك ومحمود الفلكى ، وازداد هذا التطور وضوحاً حين شارك أدباء سوريا فى الصحافة العربية فى مصر وأسسوا الكوكب الشرقى وجريدة الأهرام كما كان للجامع الأزهر الذى حافظ على تراث العربية وآدابها خلال العصور الوسطى الإسلامية النصيب الأعظم

أمثال أحمد لطفي السيد ، وعبد العزيز جاويش . وحسين هيكل ، ومن كان يعاصرهم من رجال الأحزاب وزعماء الفكر .

وقد إزداد هذا النشاط الصحفي توقدا واشتعالا حين اتسع نطاق الخلافات السياسية وتعددت الأحزاب بسبب الانقسام وتعدد وجهات النظر ولاسيما بعد وفاة سعد زغلول سنة ١٩٢٧ م ، فتبارى الزعماء والكتاب بأقلامهم على صفحات الجرائد الحزبية مثل السياسة والبلاغ والدستور والوفد المصري كما تبارزوا بخطبهم في المحافل والنوادي السياسية وتحت قبة مجلس الأمة (النواب سابقا) يوضحون وجهات نظرهم ، ويدافعون عن أنفسهم وهم يقارعون الحجة بالحجة ، فكان ذلك ـ على الرغم من البلبلة والخلافات ـ سبباً قويا في تطور النثر المعاصر .

وفي أواخر النصف الأول من القرن العشرين وقبيل ثورة ٥٢ كانت الصحافة قد بلغت الغاية من النضج والتمثل وكاد الكتاب أن يبلغوا بأساليبهم درجة الإبداع والابتكار حين ظهر جماعة من الكتاب المتخصصين في مجالات الفكر والأدب . فعنى الكتاب بالمضمون والصورة فيما ينشئون، وظهرت المقالة الصحفية البالغة حد الجودة والاكتمال الفني ، وكان لابراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد ، والدكتور محمد حسين هيكل وطه حسين مكان الريادة في فن المقالة الصحفية ، وكان من هؤلاء من يعنى بالمضمون وتحليل الفكرة أكثر من عنايته بالصورة واللفظ وذلك ماتلمسه في كتابات المازني والعقاد ، ومنهم من يؤثر الصورة الفنية على المضمون وذلك واضح في كتابات هيكل وطه حسين .

وعقب ثورة الجيش اتسع هذا التحرر الفني في أساليب النثر ، وشرق الكتاب وغربوا حتى ضربوا في أفانين الكتابة كل مضرب وأصبحت « المقالة الصحفية » فنا يدرس في الجامعات له أصوله وقواعده وتحولت الصحافة نفسها من مرحلة الممارسة المكتسبة بالتلقي إلى مرحلة الممارسة

التي لها نظمها وتقاليدها في الجامعة ولها أساتذتها المتخصصون(١) ، ومن ثم تعددت فنون النثر المعاصر ومدارسه في الصورة التي سنحدثك عنها في الكتاب الثاني .

العامل الثاني يدور حول (الجامعات المصرية) وما حققته من وثبات سريعة متلاحقة في عالم الفكر والأدب . ورسالة الجامعة ـ كما هو مفهوم من لائحتها ـ أعمق وأشمل بكثير من أن يكون تأثيرها قاصراً على التجديد في مجال الأدب المعاصر ، ولئن كانت الصحافة قد دعمت البناء الأدبي وأعانت على الابتكار في فنون النثر والشعر وفتحت صفحاتها لكل جديد ، فإن الجامعة بالإضافة إلى رسالتها الشاملة الواسعة النطاق كانت تقف من هذا الجديد موقف الحكم والمقيم لكل مستحدث أو مبتكر في الأدب شعره ونثره .

وقد كان حظ النثر من توجيه الجامعة قدراً ليس بالقليل أو الهين . حين قامت بدور الوسيط الأمين الذي ربط بين النثر المعاصر عندنا وبين المذاهب الأدبية في الغرب ولاسيما فرنسا وحدث المزج الفني الكامل الذي كان له مثيله في الشعر .

ولم يكن توجيه الدراسات الجامعية للنثر المعاصر قاصراً على الأساليب المتحررة والمتنوعة ، كما لم يكن قاصراً على فنون النثر وموضوعاته ، وما يمارسه الجامعيون من مقالات علمية وأدبية بل امتد النثر المعاصر أشواطا بعيدة حتى ارتقى إلى لغة الكتابة الفنية في مجال الأبحاث العلمية ، ونحن لا نعني بالأبحاث العلمية تلك التي يزاولها الباحثون في مجالات علم الكيمياء والطبيعة والذرة والتاريخ الطبيعي والجيولوجيا أو ما يماثلها في العلوم الإنسانية كالفلسفة والتاريخ والجغرافيا وعلوم المجتمع فحسب ، وإنما نعني بذلك دائرة أوسع وأشمل تضم إلى العلوم البحتة ، والطبيعية السالفة الذكر كل ما يدور

---

(١) أنشيء لذلك قسم الصحافة في جامعة القاهرة في العقد السادس من القرن العشرين .

فى عالم الفكر بما فى ذلك الأدب ، إذ مقصودنا بالكتابة الفنية فى مجال البحث العلمى هو الكتابة المنظمة التى تساير الارتقاء العلمى والأدبى جميعا . فهى من هذه الوجهة تشمل النثر الفنى المعاصر والنثر العلمى الذى يكتبه الباحثون بأسلوب أدبى جذاب يجعل القراء والباحثين على المتابعة وطلب الاستزادة فى مجالات الفكر والأدب .

العامل الثالث هو (الاستشراق والمستشرقون) والمستشرقون هم أدباء الغرب وعلماؤه الذين أتقنوا اللغة العربية وبحثوا فى الحضـــارة العربية والتراث العربى وكل مايتصل بالعروبة والإسلام من قريب أو بعيد بغض النظر عن الهدف الذين يهدفونه من ذلك أو يرمون إليه . لكن هذه الدفعة التى أحدثها المستشرقون ـ صادقين أو كاذبين فى أهدافهم ـ نبهت المعاصرين إلى العناية بمناهج العلم فى البحث الأدبى وبخاصة فى الأسلوب الذى يكتبون به وهو النثر العلمى ، كذلك كان هؤلاء المستشرقون خير حافز للباحثين المعاصرين على متابعة البحث والترقى به إلى المكانة التى بلغوها فى كتاباتهم العلمية . وقد بدأ هذا الاستشراق بالجمعيات الآسيوية ، والمؤتمرات ، والمكتبات العامة التى جمعوا فيها مفاخر الكتب الغربية . ومن البارزين منهم دى ساسى الفرنسى ، وكازيمير ، ومولك الألمانى ، ودى برسفال ، وريتان ، ودى نو ، ومن المستشرقين المعاصرين ماسينيون ، وبروفنسال ، ومن المستشرقين الإنجليز كارليل ، وإدوارد لين ، ووليم وايت ، وإدوارد براون ، والسير توماس أرنولد ، ومرجليوث ، وجب . ومن المستشرقين الألمان فريتاج ، والوجل ، وليشر ، وروسنفلد ، ونولدكه ، وبروكلمان وهو أشهرهم فى الفهارس والمناهج . ومن الروس كراتشكوفسكى ، ومن الهولانديين دوزى ، ودى جويه . ومن المجريين جولدزيهر . ومن إيطاليا سانتلانا ، ونللينو ، وجويدى الكبير ، وجويدى الابن . وفى النمسا البارون كريمر ، والدكتور موللر ، وفى أمريكا نديك ، وماكدونالد ، وشارلز آدمز ، وفى بولندا كريمرسكى ، وفى تشيكوسلوفاكيا

بول كراوس . ولا تزال مدارس الاستشراق ممتدة إلى اليوم تؤدى رسالتها . ومنهم ثابتة يتعلمون العربية فى مصر على أيدينا ويواصلون جهود أسلافهم .

العامل الرابع يدور حول (الترجمة) وقد قفزت أشواطا بعيدة ، واتسع نطاقها فى عهـــدنا الاشتراكى لشدة الحاجة إليها فى الدعاية الصحيحة والتعريف بنهضتنا المتوثبة بعد ثورة ٥٢ ـ وقد كانت الترجمة فى الماضى قاصرة على الكتب العلمية فى عصر محمد على ، ثم كتب القانون والإدارة فى عصر إسماعيل ، ثم أخذ ميدانها يتسع شيئا شيئا وهى اليوم تضم أعمال أشهر الأدباء فى دول الغرب وبذلك تمكن الأدباء ـ ولا سيما الكتاب فى هذا المجال ـ من الوقوف على كل جديد فى المذاهب الأدبية وساروا ما بين متأثر ومعارض .

العامل الخامس هو هذا المارد المعاصر وأعنى به (المطبعة المعاصرة) وما أحرزته من تطور فى الدقة والسرعة . وقد كان لها مجال وأى مجال فى دفع عجلة التقدم فى مجالات النثر المعاصر ، وفى تسجيل كل جديد . وكيف لايكون ذلك والمطابع ـ اليوم ـ تخرج فى العالم آلاف الكتب فى كل دقيقة تمر من حياتنا فى هذا العصر الذى يتميز بالسرعة الجنونيـــة والوثبات السريعة فى التطور ، هذا العصر الذى لم يكتف الإنسان فيه بما أحرزه من نجاح فى مجال الذرة حين حاول منذ عشر سنوات ـ ولا يزال ـ يفتح آفاقا جديدة فى عالم الأفلاك .

— ٢ —

وإذ قد عرفت العوامل الرئيسية فى تطور النثر المعاصر يحسن بنا أن نشير إلى أشهر كتابنا المعاصرين وأخص السمات البـــارزة فى أساليبهم والطابع المميز لكل فئة من الناثرين .

ونحن نقدم إليك ثبتا لأشهر كتاب هذا العصر في مصر والبلاد العربية، وهم على الترتيب التاريخي لوفاتهم : مصطفى لطفي المنفلوطي (١٩٢٤ م) وإسماعيل سرهنك (١٩٢٤ م) ورفيق العظم (١٩٢٥ م) ويعقوب صروف (١٩٢٧ م) ومحمد الخضري (١٩٢٧ م) وعبد العزيز جاويش (١٩٢٨ م) ومحمد إبراهيم المويلحي (١٩٣٠ م) ومصطفى صادق الرافعي (١٩٣٧ م) وعبد القادر حمزة (١٩٤١ م) وفي زيادة (١٩٤١ م) وشكيب أرسلان (١٩٤٦ م) ومصطفى عبد الرازق (١٩٤٧ م) وإبراهيم عبد القادر المازني (١٩٤٩ م) وزكي مبارك (١٩٥٢ م) ومحمد كرد علي (١٩٥٣ م) وأحمد أمين (١٩٥٤ م) ومحمد حسين هيكل (١٩٥٦ م) ومنصور فهمي (١٩٥٩ م) وعيسى اسكندر المعلوف (١٩٥٦ م) وعبد الوهاب عزام (١٩٥٩ م) ومحمود شلتوت (١٩٦٣ م) وأحمد لطفي السيد (١٩٦٣ م) وعباس محمود العقاد (١٩٦٤ م) وأمين الخولي (١٩٦٦ م)، وهؤلاء من طواهم الموت .

أما الأحياء فنهم في مصر : طه حسين، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وأحمد حسن الزيات، وأحمد حسن الباقوري، ومحمود شاكر، ولويس عوض ونجيب محفوظ، ويوسف السباعي . وفي لبنان : أنيس المقدسي ، وفي الحجاز : حمد الجاسر، ومحمد سرور الصبان ، وفي العراق : محمد بهجة الأثري ، وفي تونس : حسن حسني عبد الوهاب ، وفي اليمن : أحمد عقبات .

وهؤلاء الكتاب الذين عرضناهم أمامك من ناثرين وقصصيين لا تجمعهم أو تؤلف بينهم إلا صفة واحدة وهي الكتابة الفنية المعاصرة أما في الأساليب وطريقة الأداء الفني فإنهم أنماط مختلفة وألوان شتى .

وحين نتتبع منهج التطور في نثرنا المعاصر من ثورة ١٩ إلى يومنا هذا نستطيع أن نتبين ثلاث مدارس رئيسية في النثر المعاصر ، لكل مدرسة طابعها الخاص الذي يميزها عن غيرها :

الأولى : (المدرسة الكلاسيكية) وكتابها من الذين داتوا بالولاء للصناعة اللفظية الموروثة في أساليب الكتاب منذ العصر العباسي الثاني وهو النمط الفني المصنوع الذي استنه أبو الفضل بن العميد زعيم مدرسة الصناعة الفنية في الكتابة . ويقابل هذه المدرسة في شعرنا المعاصر المدرسة الكلاسيكية الحديثة التي يزعمها البارودي . وأساليب الكتاب في هذه المدرسة تخضع للصناعة اللفظية والمحسنات البديعية والسجع الذي هو أقرب إلى الالتزام منه إلى الطبع الخالص .

ومن كتاب هذه المدرسة الذين ساروا على هذا النحو من الأسلوب المصنوع وشغفوا به كل الشغف محمد إبراهيم المويلحي ، وتمتاز بجحته بالمتانة في الحبكة والبراعة في الأداء وكتابه « حديث عيسى بن هشام » أصدق مثل لأسلوب هذه المدرسة وقد نشره الكاتب منجما في جريدة « مصباح الشرق » . وينبغي ألا يتبادر إلى الذهن أن كتاب هذه المدرسة اختاروا هذا الأسلوب لعدم التحامهم بالأدب الأوربي وعدم معرفتهم اللغات الأوربية ، وإنما هو المزاج وليس شيء سواه ، والدليل على ذلك أن أشهرهم وهو محمد المويلحي كان من أعرف أدباء عصره بالتركية وبعض اللغات الأوربية ، وكذلك كان والده إبراهيم .

الثانية (المدرسة الكلاسيكية المجددة) وكتابها من الذين اتصلوا بالأدب الأوربي عن طريق مترجمات غيرهم من المعاصرين، أي أنهم اتصلوا بالآداب الأوربية اتصالا غير مباشر، فحققوا خطوة أخرى في أساليب النثر المعاصر. ويقابل هذه المدرسة في الشعر المعاصر المدرسة الكلاسيكية المجددة التي يزعمها أمير الشعراء أحمد شوقي . ومن أشهر الكتاب الكلاسيكيين المجددين

الذين لاتزال آثارهم تدل على التحام الثقافتين العربية والأوربية فى نفوسهم الكاتب المنشىء مصطفى لطفى المنفلوطى . وهو فى نظرنا رائد المدرسة الكلاسيكية المجددة فى النثر المعاصر .

فقد كان المنفلوطى يستمين بمعاصريه من المترجمين على ترجمة عيون الأدب الغربى ولا سيما الفرنسى منه ثم هو يتناول هذه المترجمات ثم يأخذ فى صقلها وتحبيرها وإعطائها صورة جديدة رائعة تناسب البيئة واللغة والجو المعاصر . ولعل عكوفه على مترجمات الأدب الرومانسى قبل غيره نابع من حاجة العصر نفسه حيث كانت الأمة فى مقتبل هذه العصر تعانى من الاحتلال والفقر يعانى شظف العيش والجهل والفقر والمرض لايزال متفشيا فى البيئات المصرية الأمر الذى حمل المنفلوطى ذلك الكلاسيكى المجدد — فى نظرنا — أن يعيد تصوير قصة « بول وفرجينى » لبرناردين دى سان بيير وسماها الفضيلة ، وقصة « ماجدولين » أوحت ظلال الزيزفون لألفونس كار ، وقصة « الشاعر » أوسيرانودى برجراك لأدمون روستان ، و « فى سبيل التاج » لفرانسوا كوبيه . ومهما يمكن من أمر خروجه عن شروط القصة من حيث المقدمة والعقدة والنتيجة وعنصر المفاجأة فيما سود من هذه القصص فإن الذى يهمنا فى هذا الصدد هو الأسلوب الانشائى الجديد الذى أحدثه المنفلوطى والذى تميز بالتحرر من ربقة السجع واتسم بالخيال ورقة العاطفة وسلاسة التراكيب وقد كان اللون العاطفى فى أسلوبه واضحاً الأمر الذى حدا بكثير من نقاد النثر اعتباره رومانسيا يصور الأدب الحزين .

الثالثة (المدرسة التطورية) وكتابها من الذين اتصلوا بالآداب الأوروبية اتصالا مباشراً وبفضل ثقافتهم الغربية وتضلعهم فى اللغات الأوروبية ولاسيما الفرنسية والانجليزية حققوا خطوة ثالثة فى أساليب النثر المعاصر . وهذه المدرسة تقابل المدرسة التطورية الماثلة لها فى الشعر المعاصر التى كان يتزعمها

شعراء الديوان الذين مر ذكرهم . ويعنون كتاب هذه المدرسة فى النثر المعاصر كثيرون ، ويعتبر طه حسين ومحمد حسين هيكل فى الرعيل الأول عن نهلوا من الأدب الفرنسى . كما يعتبر العقاد والمازنى فى كتاباتهما الفنية فى الرعيل الأول عن أفادوا من الأدب الانجليزى أو السكسونى وفى هذه المدرسة التى تزعمها طه حسين والعقاد نبتت البذرة الأولى للقصة الطويلة المصرية أو الرواية المصرية فى أدبنا المعاصر ، وهو الأمر الذى سنوضح لك جوانبه فى الكتاب الثانى حين نتحدث عن مدارس النثر المعاصر وفنونه .

الرابعة (المدرسة المتحررة) والتالية الساحقة من كتاب هذه المدرسة من الأحياء الذين يعيشون بين ظهرانينا اليوم ، وتتميز أساليبهم بالانطلاق والتحرر التام كما تتميز بالإسراف فى التأثر بالأدب الغربى . وكتاب هذه المدرسة لايزالون يبنون آثارهم الأدبية بسواعد قوية ويستلهمون ثقافاتهم من منابع شتى وهم يعملون نشيطين فى حياة الفكر المعاصر ولاشك أن هذه المدرسة أشد من سابقتها تمثيلا لحياة الفكر الاشتراكى . لكننا لانستطيع اليوم أن ندخلها التاريخ أو نكتب عنها حتى تستكمل آثارها ويصبح لهذه الآثار طابع فنى خاص يؤهله للحكم عليه ، أما عن رجال هذه المدرسة فأكثرهم من الكتاب الناشئين الذين يزاولون فن الكتابة فى المجلات والصحف اليومية .

— ٣ —

ولنعرض أمامك طائفة من النثر المعاصر توضح أساليبه التى حدثناك عنها .

النص الأول

من رسالة للكاتب محمد إبراهيم المويلحي كتبها من مصر إلى منيف (باشا) وزير المعارف فى تركيا يعزيه فى ابنته . وهى تصور لنا أسلوب الكتاب الكلاسيكيين فى مستهل هذه الفترة المعاصرة :

« إلى الوزير الذى ترتمش بنظرة منه عقد السياسة ، حتى تنحل من شدة الارتجاف ، والأمير الذى ينتعش به سروراً دست الرياسة حتى يتيه على الأسلاف ، والفيلسوف الذى تفرعت عنه أصول الحكم ، والهمام الذى أعيا النجوم أن تباريه فى علو الهمم ، والرفيع الذى سارت عنه أمثال المجد المؤثل ، وانتشر على السمار حديث فضله المرتل .

إلى قطب الدنيا الذى لو بفضله مدحت فى الدنيا كفتهم فضائله

من عبد لهولته له الشرف الأسنى بهذه النسبة بعد أبيه ، والفخر الأعلى بذلك وأفانين التيه . دهمه خبر المصاب الذى أنقض ظهره ، وأرضى دهره ؛ على أن الموت - أطال الله بقاء المجد بطول بقائك ، وأدام رونق الفضل بدوامك - باب من أبواب الطبيعة لامفر للإنسان من ولوج فيه ، وعون من أعوان الحياة لابد للحى من توافيه . واسم الحياة لامعنى له بغير اسم الموت ، ولفظ العيش متضمن للفظ الفوت . ولقد قيل لحكيم مثلك : ماسبب موت فلان ؟ قال : كونه ! فسجيب بعد ذلك من ابن آدم شكله وحزته ، وإنى أتيقن أن مولاى الوزير ماتجاسر أن يلبس أذياله رسول الحزن والأسى ولا عارض نور حكمته عارض من ظلمة ذاك الدجى . ومانسى لطفيل الفزع أن يتلمظ على مائدة حلمه بعد ارتقاء هضباته . ولا طمع أشعبى الجزع فى استجداء من بعد وقاره وثباته (١) ...

(١) المنتخب ج ٢ ص ٥٥٢

النص الثانى

فقرة من (إنقاذ من الغرق) من رواية « بجدولين » للكاتب الأديب مصطفى لطفى المنفلوطى ، وهى تصور أسلوب الكتاب الكلاسيكيين المجددين فى نثرنا المعاصر .

« وما زلنا كذلك حتى بلغنا شاطىء النهر ، فراعنا أنا رأينا هنالك جمعاً عظيماً من الناس يتدفع فوق الشاطىء الآخر تدفع الموج المتراكب ، ويشير إلى الماء بأصابعه وينادى : الغريق الغريق ! والنجدة النجدة ! والتفتنا حيث أشاروا ، فإذا رجل بين معترك الأمواج يصارع الموت والموت يصرعه ، ويغالب القضاء والقضاء يغلبه ، يطفو تارة فيمد يده إلى الناس فلا يجد يداً تمتد إليه ، ويرسب أخرى حتى تنبسط فوقه صفحة النهر ، فنحسبه من الهالكين . ومازال يتخبط ويتشبث ، ويظهر ثم يختفى ، ويتحرك ثم يسكن حتى كل ساعده ، ووهت قوته ، وايبضت عيناه ، واستحال أديمه ، ولم يبق بين أعيننا منه إلا رأس يضطرب ، ويد تختلج . فبكى الباكون ، وأعول المعولون ، ونظر الناس بعضهم إلى بعض كأنما يتساءلون عن رجل رحيم ، أو شهم كريم ، وإنهم لكذلك إذا رجل عار يدفع الجمع بمنكبيه ، ويمر بين الناس مر السهم إلى الرمية ، حتى اندفع إلى النهر ، وسبح حيث هبط الغريق فهبط وراءه . وما هى إلا نظرة والتفاتة أن انفرج الماء عنهما فإذا هما صاعدان وقد أمسك الرجل بذراع الغريق ، فكبر الناس إعجابا بهمة المخلص ، وفرحا بنجاة الغريق ، ولكننا ما كدنا نستفيق من هذا المنظر المحزن حتى راعنا منظر آخر أجل منه وقعاً ، وأعظم هولا ، فقد رأينا الغريق كأنما جن جنونه فظن أن مخلصه يريد به شراً ، وأنه ما أمسك بذراعه إلا وهو يريد أن يهوى به إلى قاع الماء ، فيعيد سيرته الأولى ، فافلت منه وضربه بجمع يده فى صدره ضربة شديدة ، ثم أنشب أظافره

فى عنقه ، ولفه بساقيه لفة خلنا أن عظامه تئن لها أنينا ، فاستيئس الرجل ، وعلم أن لا بد هالك ، فرفع يديه إلى السماء ، وهتف باسم يشبه اسمك يا مجدولين . فلم أفهم ماذا يريد ، ولا من هى تلك التى يريد ثم مالبثنا أن هوى المساء بهما ، وجرى مجراه فوقهما . فخفقت القلوب ، ووجفت الصدور ، وخفتت الأصوات ، وامتدت الأعناق ، وتواثبت الأحشاء ، وتزايلت الأعضاء ، ومشى اليأس فى الرجا مشى الظلال فى الأضواء ... »[1] .

النص الثالث

من مقال للأستاذ الدكتور طه حسين بعنوان (مأساة بيرا فى كتاب النظرات) يتناول فيه شخصية المنفلوطى وأسلوبه بالنقد :

« إن كان صاحب النظرات ممن يسمع لهم صوت أو يؤخذ لهم برأى فلا جرم أنه وانو كل الثروة لأصحاب هذا المعدن الخداع منذ أكد عليهم تجاربهم وأفسد عليهم أمرهم لطول ما اتخذ هذا الجوهر الكاذب مثلا لخداع المظهر عن المخبر ، وإلا يكن من أولئك فهى عناية الله قد وقت هؤلاء الناس شر الإفلاس ، وكفتهم بين التجار نكبة البوار :

فطلوا ولم يعرف البؤس دارهم ورب سهام أقصدت من يريشها

الآن أمالى صاحب النظرات على رأيه فى معنى العلم . . . . الآن أمالته على جهله بمعنى العلم وغفلته عن اصطلاح الناس فيه . أمالته على كل ذلك وربما أجلو غشاء الغرور عن عينه ، وأزيل غطاء الانخداع عن قلبه ، فيرى من أمرى مارآه الناس من قبله ، ويحس من نفسه ما أحسه الناس وإن كان عنه غافلا :

(١) رواية مجدولين ، المنفلوطى

ومن جهلت نفسه قدرها رأى غيره منه مالا يرى

يرى ويا شر ما يرى أن سهمه فى العلم نكس ، وأن صفقته فيه خاسرة ، وأن حظه منه قليل ، ويحس ، ويا سوء ما يحس ، ألم الضمير وهتب النفس عليه إن لم يكن لها من المنصفين .

نحس رسائل من العلم فى الكتاب لم يرفعن حقاً ، ولم يضعن باطلا ، ولم يأتين برأى سديد ، ولا بحث مفيد ، ولم يبين قاعدة طريفة أو فائدة ظريفة . تفرقن بين الجم الغفير من تظيم وتثير على ركة فى اللفظ وقبح فى التصوير ، لا يرفعن صاحبهن من العلم إلى مكانة الطلاب الأذكياء فيه النوابغ الباحثين .

سألت القدماء فيما تركوه ، والمحدثين فيما ألفوه وأخلفت إلى الأساتذة فى مدارسهم والأدباء فى مجالسهم ، وإلى العلماء فى حلقاتهم ، والأولياء فى خلواتهم ، وإلى المجان فى مجامعهم ، والظرفاء فى ملاهيهم ، فلم أجد عن العرب من فنون الفلسفة والأدب ، ولا عند المسلمين من فنون الشرع والدين فنا خاصا يقال له فن العلم إلا عند صاحب النظرات فى مختلف قوله منقوله ومنقوله :

أخذ فى نقد الكتاب وما اشتمل عليه من آراء صاحبه فصلا فصلا : فقد طالت بنا المقدمات حتى ملتها وملها القراء ، غير أن فى ذلك معذرة ، هى أنى لا أنقد الكتاب نقدا علميا أو أدبيا فحسب ، وإنما أنقده كذلك فى الأخلاق والآداب التى صدر عنها من صاحبه ، فلا بأس على أن نقدت من أخلاق الكاتب شيئا قليلا أو كثيراً ، فما الغرض من النقد إلا الإصلاح ، وأول ما أبدأ به فى نقد الكتاب العلميات . فأقول :

كنت أود أن يكون لصاحب النظرات فى هذا الفصل رأى أنقده ، أو بحث أحمده ، ولكنه مع الأسف ، أو مع السرور لم يأت بشىء جديد . ولست أرى القول تردده اليوم وتصدف عنه غداً إلا سقاما وخطلا .

وبعد فقد أثبت هذا الكتاب لنفسه فى أول هذا الفصل صفات لو اجتمعت له لكان أكبر الحكماء المصلحين . قال : أرشده الله .

(أنا لا أقول إلا ما أعتقد ، ولا أعتقد إلا ما أسمع صداه من جوانب نفسى فربما خالفت الناس أو بعض الناس فى أشياء يعلمون منها غير ما أعلم ، ومعذرتى إليهم فى ذلك أن الحق أولى بالمجاملة منهم ، وأن فى رأسى عقلا أجله عن أن أنزل به إلى أن يكون سيقة للمقول ، وريشة فى مهب الأغراض والأهواء) .

وصف بديع وثناء جميل لو صح لهذا الكتاب منه قليل أو كثير ، ولكنه كما يقولون (جوع وأحاديث) فلست أدرى كيف تجتمع له هذه الصفات بعد ما أخذنا عليه من السيئات التى أحصيناها إلى ترجمته . فقد أخذنا عليه أنه يدعو الناس إلى ما لا يجب ، وينكر ذات نفسه ابتغاء رواج ما يكتب . وينتحل الأكاذيب فى طلب الصيت والشهرة .

أيها الكاتب أصغ إلى واسمع لقولى ، فإنك وإن بقيت على الثلاثين أحوج إلى النصيحة ممن لم يبلغ العشرين . اعلم أن الكاتب المصلح لا يرغب فى الكذب والخداع ، ولا يجنح إلى الخب والرياء ، ولا يأنف أن يعترف للناس بما عنده من كواذب الأخلاق مادام عاملا على إجلائها عن نفسه .

أيها الكاتب المغرور ، ليس بنافعك أن تحوك لنفسك من الحمد بروداً ، وتنظم لها من الثناء عقوداً . . . »(١) .

ونحن حين نستعرض هذه النصوص الثلاثة نلمح بوضوح المراحل الثلاث التى مر بها أسلوب النثر الفنى المعاصر . فقد بدأ فى المرحلة الأولى يعتمد فى الكثير على الحبكة اللفظية ويستخدم السجع كما لاحظنا فى أسلوب

(١) الشعب فى ٤/٥/١٩١٠ « مقال الدكتور طه حسين »

محمد إبراهيم المويلحى ، ثم إذا به فى المرحلة الثانية ، خلال النصف الأول من القرن العشرين ، يزاوج الكتاب بين ألفاظهم ومعانيهم ، ويترفعون عن المصنوع من الكلام وإنما يكتفون بموسيقا العبارة التى يحدثها تناسق الجمل وترادف الألفاظ وازدواج الفواصل . هذا فى الألفاظ ، أما المعانى فقد أفادوا بثقافات عصرهم ومترجمات المفكرين من المعاصرين فأتوا بصور رائعة من البيان فى نثرهم كالذى لاحظنا فى مقطوعة الفريق المنفلوطى ، فإذا تجاوزنا ذلك إلى المرحلة الثالثة التى نحياها ونعيشها فإننا نلاحظ أن الكاتب الفنى أصبح منطلقاً من كل القيود اللفظية التى تقف حجراً عثرة فى سبيل المعانى التى يصورها وقد ساعده على ذلك تعمقه للثقافات الغربية الجديدة التى نهل منها . وبسبب حشد هذه الثقافات فى عقل الكاتب تغلب جانب الفكرة والمعنى على كل جانب آخر من جوانب الأسلوب ، ولذلك فإننا نجد كتابنا المعاصرين كتاباً مفكرين نافذين أكثر منهم مفكرين عالمين لفن الإنشاء وهذا ما لمسناه فى مقال الدكتور طه حسين وهو ينقد نظرات المنفلوطى ؛ فقد أخذ فيه النقد وبالغ فى التقريع والمقال صورة صادقة لشخصية الدكتور طه الذى لا تخلو كتاباته من نقد لاذع أو دعابة فنية وذلك ما يعطى أسلوبه لوناً ملفتاً يجتذب القارىء ، ويستولى على نفسه وهى حسنة من حسنات أسلوبى الجاحظ ورثها عنه الدكتور طه حسين راضياً أوكارها فارتبط به وسار فى ركابه على الرغم مما بين التلميذ والأستاذ من مئات السنين .

هذا إذا استثنينا كتاب القصة الذين لم يتغلب اللون النقدى على أساليبهم وظل اللون الإنشائى الإبداعى محور فنهم .

— ٤ —

هذا فيما يتناول النثر الفنى المعاصر ، أما النثر العلمى المعاصر فقد كان له جمهرة كبيرة جداً من الكتاب المعاصرين ، وقد برزت أقلام كثيرة فى مجالات الحضارة والفلسفة والدراسات العقلية والعلوم الإنسانية كالجغرافيا

والتاريخ حتى العلوم البحتة كالطبيعة والكيمياء والرياضة . وكان لكل علم من هذه العلوم كتابه النابهون ، ولهم مكانهم المرموق فى النثر العلمى المعاصر نذكر منهم: محمد فريد وجدى فى الثقافات العامة، ومحمد عوض محمد فى الجغرافيا ومحمد شفيق غربال فى التاريخ ، ومحمد كامل حسين فى الطب ، وأحمد زكى فى العلوم

وفى عهدنا الاشتراكى هذا لاتزال الأيام تطالعنا بكتاب اشتراكيين لهم مجال مرموق فى النثر العلمى ، ولهم دراسات مستفيضة عن الاشتراكية أفادت منها كثيراً مكتبتنا العربية ، وقد تناول الكثيرون منهم بالتأليف موضوعات الساعة وبخاصة « الميثاق » الذى وضعت حوله عشرات الكتب فى مصر والبلاد العربية .

وإليك فقرة من النثر العلمى من مقدمة كتابنا « المنهج العلمى الحديث » تحت عنوان :

(حياة العلم بين منهجين)

« فكيف نوفق بين قضايا (المادة) التى تخضع للتجربة فى المعمل ، وقضايا (الروح) التى يصعب علينا إقامة التجربة عليها ؟

فكرت طويلا ، وقد هداني البحث إلى منهج علمى حديث يستطيع أن يحل مشاكل المادة والروح وأن يقرب بين قوانين الأولى ونواميس الثانية

وقد قلت: نعم إن طبيعة المادة تخالف طبيعة الروح وتستطيع أن نصدق بمظاهر المادة بإقامة التجربة عليها فى المعمل ، فنعرف مثلا تمدد المعادن بالحرارة وتقلصها بالبرودة .

ثم قلت : وحيث أن (الروح) والمسائل الدينية النقلية والسماعية : مثل حساب القبر ، وسؤال منكر ونكير ، وعذاب النار ، ونعيم الجنة ، وغيرها من الغيبيات لاتدخل تحت دائرة حسنا ولا يمكن وضع شيء منها أو تجربتها

فى معملنا - أعتبرها صادقة مالم تقم التجربة يوما ما على إثبات ضدها ، وبمعنى أوضح : إن حساب القبر صحيح مالم يثبت بالتجربة ضده - ولن يثبت .

وهكذا نستغنى عن إقامة التجربة على الأمور الروحية بقولنا للمنكر أو المكابر : أقم التجربة على ضدها ، أو أثبت ضدها .

وهكذا تكون تجربة الأمور الروحية صحيحة بطريق عكسى سلبى يتفق مع طبيعتها ، وحيث أن المنكرين للأمور الروحية والمسائل النقلية والسماعية يعجزون كل العجز عن إقامة التجربة على ضدها ، فإنى أعتبر إنكارهم لها من قبيل إنكار (الفروض العلمية) ومن أنكر الفروض العلمية فقد أنكر العلم كله ، لأن الأصول الأولى للتجربة العلمية أيا كان نوعها هو الفرض الذى يسبق التجربة .

هذه فكرة عريضة وعقدمة خاطفة عن « المنهج العلمى الحديث » الذى وضعته واستطعت أن أوفق فيه بين قوانين « المادة » ونواميس « الروح » على حين أخفق الفلاسفة الماديون فى التوفيق بينهما .

ولعل هذا المنهج الذى رأيته أنفع لحياة العلم ، لأنه لايجعل من الدين والفلسفة عدوين يحارب أحدهما الآخر ، والشعار الأول لهذا المنهج : يجب التصديق بالقضايا النقلية والسماعية التى جاءت بها الكتب المقدسة والمروية عن أسلافنا مادام الدليل المادى التجريبى لايستطيع إثبات ضدها سواء ذلك بالتجربة أو النص المعارض ، أو بمحض عدم تقبل العقل المنصف لها ، أما منهج ويكون ، فضلا عن عجزه وعجز أتباعه عن التوفيق بين قضايا المادة وقضايا الروح فإنه يضيق دائرة العلم حيث يقول : « يجب إبطال كل شيء مالم يقم الدليل المادى التجريبى على صحته المطلقة » وهو قانون خطأ - فى نظرى - لأن التجربة غير ميسورة فى كل وقت .

وأنت ترى بعد هذا أن « المنهج العلمى الحديث » الذى وضعته يوسع

دائرة العلم فيشمل المعقول والمنقول ويرفع الشك عن الإنسان ، بينما ترى أن منهج يكون يضيق دائرة العلم حيث يقصرها على الماديات ويقف بك دائما موقف الشاك المرتاب ، وشتان ما بين المنهجين ، فالفرق بينهما - كما ترى - كالفرق بين من يبني ومن يهدم »[1] .

ولعلك حين توازن بين النثر العلمي في عصر الثورة العرابية والنثر العلمي في فترتنا المعاصرة ، وحين تتناول موضوع الحديث عن « القرآن » للإمام الشيخ محمد عبده كمثال للأول ، وموضوع « التوفيق بين الدين والعلم » من كتابنا كمثال للثاني - إنك حين تفعل ذلك وتستعرض النصين السالفين أو تستعرض غيرهما من النثر العلمي في كلتا الفترتين فإنك لا تجد فارقا يذكر في مراحل تطور النثر العلمي ، ذلك لأن الهدف الأول لكاتب النثر العلمي هو الوصول إلى المعنى من أقرب طريق دون الاستعانة بزخرفة الألفاظ أو العبارات إلا ما جاء عفوا ، كما تلاحظ في النثر العلمي بصفة عامة قدرة الكتاب على ترتيب المعاني والأفكار التي يكتبونها مع أصالة باللغة في اصطناع المنطق وعناية تامة باستقراء النتائج من المقدمات ، وهو القدر الذي يميز النثر العلمي عن النثر الفني .

---

(١) المنهج العلمي الحديث : للمؤلف ص ٨ ، ٩ من المقدمة .

الكتاب الثاني

في مدارس الأدب المعاصر

الباب الأول

مدارس الشعر المعاصر

الفصل الأول

١ - المدرسة الكلاسيكية CLASSICISM

تعتبر الكلاسيكية من أقدم المذاهب الأدبية من الوجهة النظرية والفلسفية كما تعتبر من أقدم مدارس الشعر الحديث من الوجهة التطبيقية ، وتعريفها الاصطلاحي ينحصر في الاستمساك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني القديم والمحافظة على الأصول اللغوية السليمة في دقة وعناية بالغين إلى غير ذلك مما سنوضحه بعد في موضعه .

وكلمة « كلاسيكي » - من حيث الأصل اللغوي - مشتقة من كلمة كلاسيس Classis التي كانت تدل قديما على معنى « وحدة في الأسطول » ثم استعملت بمعنى « وحدة دراسية » أو فصلا مدرسيا .

وقد نشأت الكلاسيكية في أوروبا بعد حركة البعث العلمي التي ظهرت خلال القرن الخامس عشر الميلادي . ونستطيع - بلا ريب - أن نحدد مولد الكلاسيكية في أوروبا باليوم الذي سقطت فيه القسطنطينية عام ١٤٥٣ م على يد الأتراك تحت قيادة محمد الفاتح . فمنذ ذلك الوقت رحل أدباء وعلماء

القسطنطينية (بيزنطة) وهم يحملون معهم المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا وما جاورها فإيطاليا تعتبر المهد الأول للأدب الكلاسيكي، وسرعان ما تلقفت فرنسا حمل هذه اللواء فكانت تربة خصبة لنمو هذا الأدب، حتى اعتبر الفرنسيون أنفسهم الورثة الحقيقيين لـ « أثينا » وهي المقاطعة التي تقع في مدينة « أثينا » عاصمة اليونان .

وواضح من هذه الفقرات أن أصول الأدب الكلاسيكي القديم تنحصر في تراث الأدب اليوناني القديم، ولا سيما الأدب اليوناني المعاصر لـ « أرسطو » فيلسوف اليونان الأكبر . ونحن نعتبر الأصول النظرية التي وضعها أرسطو دستور الكلاسيكية، حين تحدث عن فني الملاحم والدراما في كتاب « الشعر » وفي هذا الكتاب أغفل أرسطو الحديث عن الشعر الغنائي، كما أنه اهتم بفني الدراما : التراجيديا والكوميديا أكثر من اهتمامه بفن الملاحم ، الأمر الذي جعل الأدب الكلاسيكي ينحصر في الأدب التمثيلي قبل غيره .

وأكثر ما وصل إلى أيدينا من تراث الأدب الكلاسيكي القديم يتمثل معظمه في ملحمتي هوميروس ، وفي تمثيليات اسكيلوس ، وسوفوكليس ، وايروبيدس ، وأرستوفانيس ، أما الشعر الغنائي القديم المنسوب إلى اليونان فلم يصل إلينا منه إلا القليل وهو لا يرتفع إلى مرتبة الأدب التمثيلي ، ولم يكن موضع اهتمام الكلاسيكيين ومحاكاتهم .

وقد عنى أدباء فرنسا عناية خاصة بهذا التراث اليوناني الذي حدثناك عنه ، وقد عرفوا باسم الكلاسيكيين لاهتمامهم الخاص بهذا التراث ، ومحاكاتهم له في أعمالهم الأدبية ولا سيما فن المسرح .

وظهر في عصر النهضة عندهم من حاول أول الأمر محاكاة الشعر الغنائي عند اليونان والرومان مثل « بوالو » الشاعر والناقد الفرنسي الكلاسيكي ، كما ظهر عندهم في ذلك من حاول إحياء فن الملاحم عند اليونان مثل « رونسار » الشاعر الفرنسي الكبير في ملحمته المشهورة « الفرنسياد »

وفي القرن السابع عشر لم يعن الأدباء الفرنسيون بمحاكاة الشعر الغنائي ولا الملاحم بل اتجهوا إلى التراث الكلاسيكي الأصيل عند اليونان ونعني به الأدب التمثيلي وما يشتمل عليه من دراما وتراجيديا وكوميديا . وكان في مقدمة أدبائهم الكلاسيكيين الذين نهضوا بأدب المسرح موليير (١٦٧٣ م) ، وكورنايل (١٦٨٤ م) وراسين (١٦٩٩ م) .

أما « راسين » فإنه يعتبر زعيم الكلاسيكية في أوروبا كما يعتبر « شكسبير » زعيم الرومانسية فيها . وقد كان الشاعران في عصر واحد هو القرن السابع عشر ، وهو القرن الذي تميزت فيه المذاهب الأدبية الكبرى ولا سيما الكلاسيكية والرومانسية ونحن ننسب الكثير من عظمة راسين وعبقريته إلى الفيلسوف الفرنسي « ديكارت » صاحب مذهب : أنا أفكر ، إذن فأنا موجود . وليس أدل على تأثر راسين بفلسفة ديكارت من أن ديكارت توفي عام ١٦٥٠ م أي قبله بنصف قرن وأن هذه الفلسفة الديكارتية كان لها صدى كبير في نفوس الأدباء في فرنسا كما أنها في نفس الوقت تلائم الأدب الكلاسيكي الذي يعنى بالفكر والعقل ورتابة الصياغة والمضامين دون الخيال والانسياق وراء العاطفة . وعنى أدباء فرنسا في عصر راسين بمحاكاة التراجيديا والكوميديا (المأساة والملهاة) عند اليونان ليحققوا كل ما تتطلبه الكلاسيكية من خصائص . فقالوا في المأساة حياة الملوك والأمراء والنبلاء على عادة أدباء اليونان ، وكما مثلوا في الملهاة حياة الغوغاء من الناس دون غيرهم ، وقيدوا أنفسهم بهذه القيود الموضوعية ولم يخرجوا عنها .

وفي القرن الثامن عشر ، وقبل الثورة الفرنسية ، نلاحظ أن أدباء فرنسا أخذوا يتحللون قليلا من القيود الموضوعية في الأدب الكلاسيكي فلم يشترطوا في المأساة (التراجيديا) أن تكون مفجعة للغاية أو متعلقة بحياة الملوك وحدهم ، كما لم يشترطوا في الملهاة (الكوميديا) أن تكون مضحكة للغاية أو متعلقة بالغوغاء دون غيرهم . ومن ثم تربوا ما بين الموضوعين ،

واعتبروا هذا التقريب أشد تصويراً للحياة وأشد محاكاة لها ، فليست الحياة حزنا مفجعا دائما ، ولا ضحكا مقهقها دائما .

وعلى هذا النحو من الاتجاه المعتدل ألفوا « الدراما الواقعية » وهى لاتثير حزنا شديدا بل تكتفى بأن تغرورق العيون دون النحيب والبكاء ، كما ألفوا « الكوميديا الماريفودية » نسبة إلى مؤلفها ماريفو وهى التى تقوم على الدعابة المهذبة دون القهقهة . ولعل ذلك كان مناسبا ومتمشيا مع ظروف الزمان وملابساته فى فرنسا قبل اندلاع الثورة ، حيث كان الشعب فى غير حاجة إلى المآسى المفجعة كما لم يكونوا على استعداد للقهقهة العالية .

وفى عصر اندلاع الثورة الفرنسية (١٧٨٩ م) فى أواخر القرن الثامن عشر تطور الأدب الكلاسيكى عما كان عليه فى أول هذا القرن وتحرك خطوة ثانية إلى الأمام ، ذلك لان الطبقة الأرستقراطية وهى طبقة الملوك والنبلاء احتجبت عن الحياة وحلت محلها الطبقة البرجوازية ، وقد شاءت هذه الطبقة الجديدة أن يعرض المسرح الكلاسيكى مشاكلها الحيوية . ومن ثم كان لابد من أن تنشأ الدراما البرجوازية إلى جانب الدراما الكلاسيكية .

وكان زعيم هذا الاتجاه الجديد المفكر ديدرو فلم يعالج فى الدراما البرجوازية المشاكل الإنسانية العامة التى تعالج الانسان من حيث هو إنسان فى ذاته كالحب والبغض والغيرة والأثرة ، بل عالج مشاكل الانسان من حيث هو فرد فى المجتمع مرتبط به ، فالدراما البرجوازية لاتعالج الانسان لمجرد أنه انسان بل لأنه معلم أو محام أو طبيب أو تاجر أو فلاح مرتبط بالمجتمع .

وعلى هذا النحو أخذ المسرح الكلاسيكى فى فرنسا يتطور ، وأخذت المذاهب والمدارس الأخرى تناهضه جريا وراء ملابسات الحياة وتطورها الدائم المتجدد .

هذا المذهب الكلاسيكى الذى حدثناك عنه ، نستطيع أن نلخص خصائصه

ومميزاته فى التزامه الشديد لأصول التراث الأدبى القديم ، وفيما يعكف الكلاسيكيون عليه من جودة الصياغة اللغوية ، وفيما يميلون إليه من الوضوح ومجافاة الغموض ، بخلاف الرومانسيين الذين يغلبون جانب الخيال ، والرمزيين الذين يفضلون الإيحاء بحالة نفسية خاصة ولا يكتفون بالمعانى المحددة التى تؤدى اليها الألفاظ اللغوية . كذلك تعتمد الكلاسيكية على العقل الواعى المتزن ، ولذلك تميزت بالاعتدال فى التفكير بخلاف الرومانسية التى أطلقت للعاطفة العنان فتراها (أى الرومانسية) تجتر الآلام وتتغنى بها . وليس معنى هذا أن الكلاسيكية خلو من العاطفة ، بل الذى نعنيه أنها تزاوج بين الفكر والخيال والإحساس فى صورة متزنة ، ولذلك قالوا إن راسين الكلاسيكى كان أروع مصور لعاطفة الحب على الرغم مما عرفت به الكلاسيكية من تفكير وعمق ، كذلك تتميز الكلاسيكية بالدعوة إلى المعانى الإنسانية العامة وتصوير عواطف الانسان من حب وكره وبغض وحزن . وعنى الكلاسيكيون فى أدبهم عناية خاصة بالأدب الموضوعى الذى تميزوا به كأدب المسرح وأدب القصة .

ولما كان اليونان لم يتركوا شيئا ذا بال من أدب القصة وإنما تركوا مسرحيات كثيرة فإنه ترتب على ذلك أن عناية الكلاسيكيين بالمسرح كانت تزيد على عنايتهم بأى فن آخر من فنون الأدب .

ويتميز المسرح الكلاسيكى بأنه يتقيد بوحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان ، وهو مايسميه النقاد بالوحدات الثلاث ، وهذه القيود النوعية التى تقيد بها الكلاسيكيون أخذوها أيضا عن أرسطو وهو الواضع الأول للأصول النظرية فى هذا المذهب ، فقد قال أرسطو بضرورة وحدة الموضوع وأشار إشارة عابرة إلى وحدتى الزمان والمكان باعتبارهما مكملين لعناصر المعقولية . هذا بخلاف المسرح الرومانسى — الذى سنحدثك عنه بعد — فهو لايتقيد بهذه الوحدات الثلاث .

* * *

وهنا يحق لنا أن نوجه هذا السؤال :

— هل هناك صلة بين الأدب الكلاسيكي في أوروبا ، وبين أدبنا الكلاسيكي المعاصر ؟

الحق أن هناك تشابها بينهما فقط . فالعلاقة بين أدبنا الكلاسيكي وأدبهم علاقة تشابه لا صلات . فالأدب الكلاسيكي الذي نشأ في أوروبا جاء محاكاة للأدب اليوناني القديم . والأدب الكلاسيكي في أدبنا كان بمثابة البعث الأدبي العربي في أزهى عصوره : وقد ولد أدبهم الكلاسيكي في عصر النهضة ابتداء من القرن الخامس عشر الميلادي ، أما عندنا فقد نشأ خلال حركة البعث الأدبي في القرن التاسع عشر في عصر الثورة العرابية وأعقابها . والكلاسيكية عندهم محاكاة التراث اليوناني والأدب الطبيعي ، وهو عندنا عود إلى الشعر العربي الأصيل في أزهى عصوره العربية بعد أن تخلصنا من قيود البلاغة اللفظية .

ومن ثم فإن المدرسة الكلاسيكية في أدبنا المعاصر إنما تعني بها المدرسة التي حافظ شعراؤها على أصول الشعر القديم ووازنوا بين ألفاظهم ومعانيهم ولم يخرجوا عن عمود الشعر العربي ، ولم يتحرروا من قيود الوزن والقافية وسلكوا مسالك القدماء في أبحر الشعر الستة عشر التي اكتشفها الخليل ، وتمرسوا بعلوم العربية من لغة ونحو وصرف وعروض وقافية وبلاغة ، وحاكوا في ذلك كله الشعر العربي المجمع على جودته عند النقاد .

وأصول المدرسة الكلاسيكية قديمة في أدبنا العربي قدم التراث اليوناني نفسه أو بعده بقليل فإن الشعر الغنائي في العصر الجاهلي ومعلقات فحول الشعراء الجاهليين — إن صحت نسبتها إليهم على تقويض ما يزعم الدكتور طه حسين — كل ذلك يعتبر من أصول المدرسة الكلاسيكية في شعرنا الحديث بلا منازع ، كذلك دواوين الشعراء في العصور الثلاثة : الإسلامي والأموي

والعباسي تعتبر أيضا من أصول الكلاسيكية في شعرنا الحديث .

أما المدرسة الكلاسيكية في شعرنا الحديث فإنها تمتد إلى مدرسة حركة البعث الأدبي — وهي المدرسة التي حدثناك عنها أثناء حديثنا عن تطور الأدب الحديث (١) وهي المدرسة التي قادها محمود سامي البارودي ، وهو في نظرنا أبو المدرسة الكلاسيكية في الشعر العربي الحديث على الإطلاق .

وقد تطورت الكلاسيكية في شعرنا الحديث في أواخر القرن التاسع عشر كما تطورت الكلاسيكية في الشعر الأوروبي في القرن الخامس عشر تماما بتمام مع اختلاف في الزمان وطريقة الأداء وملابسات التطور ، فإن الكلاسيكية الأوروبية كانت تنحصر في الشعر التمثيلي بينما نلاحظ أن الكلاسيكية في شعرنا الحديث لا تضم غير الشعر الغنائي ، وسبب ذلك أن العرب يعتبرون دخلاء في الشعر القصصي والشعر التمثيلي على غيرهم من الأمم القديمة ولو في الناحية الاصطلاحية . وكل ما عرف من شعر قصصي أو تمثيلي في أدبنا الحديث إنما جاء إلينا بفضل التوجيه ولا فضل لنا فيه اللهم إلا فضيلة النقل والمحاكاة الفنية لا غير .

فالشعر الكلاسيكي في أدبنا الحديث قاصر على النوع الغنائي Lyric وقد مر كما قلت بعدة مراحل من التطور . فظهر أول الأمر في حركة البعث الأدبي التي قادها البارودي — كما ذكرنا — ثم ظهر في المدرسة الكلاسيكية المجددة التي تزعمها شوقي ، ثم ظهر في لباس جديد عند بعض شعراء المدرسة التطورية وهم الذين وازنوا بين قديمهم وجديدهم ولم يضيعوا القديم الأصيل على حساب الجديد الدخيل . هؤلاء التطوريون هم محرم ومطران وعزيز أباظة . وقد كانت الكلاسيكية أشد وضوحا في شعراء البعث الذين لم يتطوروا إلا بقدر ولم يمعنوا في المزاوجة بين الشعر العربي القديم

(١) راجع : الباب الأول من الكتاب الأول ، تطور الشعر .

وبين المذاهب الأدبية الحديثة ، ونعنى بهؤلاء الشعراء محمد عبد المطلب وحافظ إبراهيم .

وفى العقد الرابع من القرن العشرين ظهرت المدارس المعاصرة فى الشعر وتلونت أساليب بعض الشعراء بالرومانسية والرمزية والواقعية ومع ذلك فلا يزال منذ ذلك الوقت إلى اليوم جماعة من الشعراء المعاصرين يحافظون كل المحافظة على الأصول الكلاسيكية المتوارثة فى الشعر العربى نذكر منهم فى العقد الخامس الشاعر المرحوم على الجارم .

ومنذ منتصف القرن العشرين وفى عهدنا الاشتراكى لا يزال للمدرسة الكلاسيكية فى شعرنا المعاصر أتباع وعشاق يعجبون بالأصول القديمة فى الشعر ولا يكادون يحيدون عنها منهم . محمود غنيم ، ومحمود جبر ، ومحمد زكى إبراهيم ، ومحمد زكى عبد الرحمن ، وعلى الجندى ، والربيع الغزالى ، ومحمد النهامى ، واحمد البدرى ، وأحمد المراغى ، وعبد السلام شهـــاب ، وعزت شندى ، ومحمد ضيف الله ، وهاشم الرفاعى ، ومن الشاعرات الناجحات المنهج التقليدى روحية القليني ، وعفيفة الحصنى ، ونجاة شاور زيع ، ومن الكلاسيكيين المجددين محمد عبد الغنى حسن ، وإبراهيم شعراوى ، وقاسم مظهر ، وسعد ظلام ، ومحمد أحمد العزب ، وجورج البلدى ، ووديد الزند ، وسمو الأمير صقر بن سلطان القاسمى حاكم الشارقة .

وعشرات غيرهم يحافظون على الآداب القديمة فى الشعر العربى على الرغم مما بينهم من اختلاف فى المشارب والأهواء وتناول الموضوعات .

وقد ازدادت حملة النكير عليهم من شعراء المدارس الحديثة ورماهم البعض بالجمود الفنى وسماهم الآخرون بالشعراء العموديين كما سموهم بالسلفيين والتقليديين والمقلدين ولكن هذه الحملة المصطنعة زادتهم قوة على قوتهم فى الاستمساك بأهداب الشعر العربى الأصيل وفى المحـــافظة على أصوله وقواعده فكانوا بذلك جديرين - فى نظرنا - باسم الكلاسيكيين ، فى

الوقت الذى نفى فيه مناقشوهم من شعراء المذاهب المعاصرة بالتفكك والاضطلال والبعد عن أصالة الشعر العربى مما أوضحنا لك بعضه وسنوضح لك بعضه الآخر عند الحديث عن الشعر الجديد وما جره على الفن الشعرى من تخريب وتدمير وابتعاد عن الذوق الفنى فى العربية .

ونحن نختار لك هذه الأبيات من قصيدة « الوحف الصاعد » للشاعر عبد الله شمس الدين ، وهى تصور لونا من ألوان الشعر الكلاسيكى المحافظ على عمود الشعر وهى من حيث المعنى تصور جانبا من حياتنا الاشتراكية المعاصرة :

هذا اللواء لوائى ، صيغ من كبدى ... ومن جروحى وآمالى ومن كدى
هذا اللواء لوائى ، صيغ من سهرى ... ومن دموعى وأحزانى ومن جلدى
أنا كفاح الليالى السود .. من عرقى ... غسلت عار خطى الطغيان فى بلدى
وقت أركل أغلالى وقد حطمت ... ورحت أنسجها من صاغها لبدى
وبات سجان أحلامى ومرجفها ... يجنى اليوم .. أصلية لظى لددى
هذى أمانى فى كفى ترجمه ... وسوف يصفع عينيه بريق غدى

* * *

قال البشير ألا تدرى فقلت له : ... ماذا وراءك لم يخطر على خلدى ؟
فقال لى : البعث قم فاشهد كتائبه ... من كل مستنفر للهول محتشد
قد زلزلوا بالمنايا كل مغتصب ... وباركوا بالأمانى كل مضطهد
وآن للنيل أن تصفو موارده ... لمن قضى عمره صديان لم يرد
الكوخ فى مهمه الحرمان ، آن له ... أن يشرئب . وأن يخضل بالرغد
العامل(١) الحر ، بعد الضيم ، آن له ... أن يسترد مناه غير مرتعد

(١) فى الأصل : الكادح الحر .

والعاجز الكل مكلوء ومرتقب ... له حقوق على الأوطان للأبد
وفى العدالة أصبحنا سواسية ... لايرتقى أحد ظلما على أحد
والبرلمان ... وقد كانت له فئة ... أضحى لدى الكل حقا غير مفتقد
وللأساة نصيب منه مزدهر ... وكن قبل بلا عون ولا عضد
وفى يد الشعب أضحى الحكم معدلة ... ولن يكون ترانا غير ذى أمد
وبالجلاء رفعنا الرأس وانطلقت ... جوانب النصر رغم الكيد والحسد
وبالعزيمة أرجعناه القناة ، لنا ... هوت به عزمة فى الله لم تحد
وبالتحدى أقمنا السد ، من دمنا ... وعن مبادئنا الغراء لم نحد (١)

فهذه قصيدة من بحر البسيط حافظ فيها الشاعر على الوزن والقافيـــة وآداب الشعر العمودى الموروث ، كما استطاع أن يصور فيها الحياة بلا تكلف وأن يرسل معانيه بلا تعمل أو إسفاف ـ ومثل هذا الشعر يعتبر امتدادا لمدرسة الكلاسيكية فى شعرنا المعاصر . وسنرى فى الفصول القادمة فارقا كبيرا بين هذا اللون من الشعر المحافظ وبين غيره من الأنماط التى تأثرت بالمدارس الأوروبية المعاصرة فى الشعر .

(١) منبر الإسلام العدد ٢ السنة ١٩ صفر ١٣٨١ يوليو ١٩٦١ ص ١١٦

الفصل الثانى

المدرسة الرومانسية ROMANTICISM

الرومانسية مشتقة من كلمة رومانبوس Romanios وقد أطلقت هذه الكلمة على اللغات والآداب التى تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة ، وقد كانت هذه اللغات تعتبر فى العصور الوسطى لهجات عامية للغة اللاتينية (لغة روما القديمة) ثم تحولت هذه اللهجات إلى لغات مستقلة فصيحة انفصلت عن اللغة اللاتينية (اللغة الأم) وذلك فى عصر النهضة . ومنذ عصر النهضة أصبحت هذه اللغات المنفصلة لغات ثقافة وأدب وعلم وهذه اللغات هى الأسبانية والبرتغالية والإيطالية والرومانية والبروفانسالية والفرنسية وتعتبر سويسرا ملتقى هذه اللغات اللاتينية الحديثة . كما أن فيها لهجة تسمى الرومانسية وهو الاسم الذى أطلق على تيار هذه الآداب .

هذا هو التعريف التاريخى للرومانسية فى الأدب ، وهناك تعريفات أخرى متشعبة من ذلك(١) .

أما سبب ظهور الرومانسية فى الأدب الأوروبى فقد كانت ـ بما لاشك فيه ـ نتيجة حتمية للغات التى انفصلت عن الأصل اللاتينى كما كانت نتيجة ظهور الآداب القومية فى أوروبا وما حدث بينها وبين اللاتينية القديمة من معارضة ومقارنة ، وقد شجع على ظهورها ميل الأدباء فى التخلص من الكلاسيكية التى سيطرت على الأدب اللاتينى وقيدته بالأصول والقواعد القديمة وكان الرومانسيين يقولون : مالنا ولآداب الإغريق واللاتين

مكتبة مصطفى

(١) راجع فى ذلك : الرومانسية الدكتور محمد غنيمى هلال .

وأصول فنهم وأمامنا تاريخنا القومى وثقافتنا القومية ، بل وروحنا القومية تطلب إلينا أن نصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التى تكبل ملكاتنا ، وتبقينا تبعا وذيولا للآداب القديمة وأصولها المدعاة (١) .

كانت الرومانسية فى أوروبا ثورة على الكلاسيكية ومحاكاتها وعلى أصولها وعلى قواعدها وعلى كل مايمت إلى أصول الصنعة والبلاغة اللفظية فى الأدب القديم .

وقد كانت الثورة الرومانسية من القوة بحيث مست جوانب النفس الإنسانية فتحلل الرومانسيون من الأصول والقيود والأغلال وكل مايمت إلى ذلك بصلة ، وقصدوا بذلك تحرير العبقرية البشرية حتى أصبح الأدب عامة والشعر بصفة خاصة - عند الرومانسيين - تغريد طائر أو خرير ماء أو دوى رياح أو تصفيق رعد ومن ثم فالشعر عندهم لايخضع لأى قيد ولايدين لأى منهج من المناهج الفكرية وإن كان ولابد من منهج فهو منهج السليقة الحرة ، والطبع الوثاب والإحساس المنطلق والشعور المتدفق ، الأمر الذى حدا بالشعراء الرومانسيين أن يزعموا أن أروع القصائد ماكانت أنات خالصة أو عبرات صافية .

ولدت الرومانسية فى فرنسا بشكل واضح خلال القرن الثامن عشر حيث ظهرت فى آثار جان جاك روسو الفيلسوف الفرنسى المتوفى سنة ١٧٧٨ م ثم اتسع نطاقها فى القرن التاسع عشر فظهرت فى آثار شاتوبريان المتوفى سنة ١٨٤٨ م وآثار فيكتور هوجو المتوفى سنة ١٨٨٥ م وقد تطورت الرومانسية فى مسرحيات هوجو تطورا واضحا حتى إعتبر زعيم الرومانسية فى فرنسا .

---

(١) محاضرات فى الأدب ومذاهبه . للدكتور محمد مندور ص ٣٩ سطر ١٧

ونحن أن الرومانسية فى فرنسا ولدت على يد روسو وأن كتابه « هلويزة الجديدة » يعتبر فجر مذهب الرومانسية (١) وأن كل ما جاء بعد روسو من محاولات كان إتماما لهذا البناء الذى بدأه ، والذى ظهر بشكل واضح عند هوجو شاعر فرنسا الأكبر فى القرن التاسع عشر .

فمن أين جاءت الرومانسية إلى فرنسا ؟ فى الواقع ، يعتبر شكسبير عملاق الأدب الانجليزى فى القرن السابع عشر - واضع الخيط الأول من خيوط الرومانسية (٢) فى مسرحياته الرائعة التى حلل فيها النفس البشرية ، وليس أدل على ذلك من أن هوجو لم يبلغ ما بلغ من رومانسية رائعة إلا بفضل ماترجم من مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية .

وهكذا بلغ هوجو الغاية القصوى فى المذهب الرومانسى حين لم يكتف بترجمة مسرحيات شكسبير وحين أخذ فى تحليلها واستنباط أسرارها وحين كتب مقدمته الرائعة لمسرحيته « كرومويل » وفى هذه المقدمة سدد هوجو سهامه ضد الكلاسيكية وفيها حلل المذهب الرومانسى ولا تزال هذه المقدمة دستور الرومانسية فى الأدب التمثيلى الرومانسى إلى اليوم .

وإذ قد عرفنا مولد الرومانسية ومراحل تاريخها يحق لنا أن نتساءل عن أهم خصائصها ومميزاتها . [illegible]

عرفنا فى صدر هذا الفصل أن الرومانسية فى صورتها العامة كانت رد فعل للجمود الكلاسيكى وثورة على قيوده وسدوده وحواجزه الكثيفة المصطنعة . وحين نمعن النظر فى الأدب الرومانسى نجد أن له مميزات

---

(١) تراجم موجزة لمشاهير الادباء الفرنسيين : جورج عزيز ص ٤٤

(٢) كتاب « راسين وشكسبير » تأليف ستندال الكاتب الفرنسى ، والأدب ومذاهبه ص ٥٦

وعلامات يعرف بها . ولعل أول هذه المميزات والخصائص أن الأدب الرومانسي وسيلة للتعبير عن الذات . وهذه الميزة لاشك أنها كانت صدى لتحرر الإنسان من قيوده القديمة ، أما ثانى هذه المميزات فهو التعبير عن الشكوى وعن التبرم من الماضي ومآسيه ومن أجل ذلك نجد أن الرومانسيين كثيرا مايهربون من الواقع المؤلم ويهربون الى مشاعرهم وتصوير آلامهم. وهذا علة مايشيع أحيانا فى الأدب الرومانسي من تصوير للآلام تارة، والطبيعة تارة أخرى حين يهربون إليها ليتخففوا من الواقع المؤلم فى حياتهم وفى ماضيهم ، وهكذا نجد الرومانسيون فى شعرهم متنفسا يستريحون إليه حين يصدمهم الواقع أو يجثم الماضى بآلامه فراهم يستريحون ويستروحون فى أشعارهم كما يستريح الحزين بالبكاء ونجد من الدموع مايلطف لهيب قلبه . وثالث هذه المميزات أن الرومانسية حاربت نظرية المحاكاة التى قال بها الكلاسيكيون وتعمقوها نقلا عن أرسطو، فالأدب والشعر عند الرومانسيين ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل هو خلق وإبداع . والخلق والإبداع عند الرومانسيين لايعتمد على العقل والملاحظة المباشرة بل يعتمد على الخيال المبتكر والعاطفة المتأججة .

وهناك سمات ثانوية تتميز بها الرومانسية مثل النغمة الخطابية التى عرفت عند هوجو فى فرنسا ، وبيرون فى انجلترا ، ومن السمات الثانوية عند الرومانسيين اللون المحلى فى شعرهم ويقصدون بذلك أن الشاعر الرومانسي لايتجه فى شعره اتجاها إنسانيا عاما كما هو الحال عند الكلاسيكيين . فالرومانسي لايتحدث عن الإنسان فى ذاته وانما يتحدث عن أفراد البشرية وهو لايتحدث عن مشاعر الإنسان فى ذاتها وانما يتحدث عن أفراد العواطف ، ومن هذه السمات أن المسرح الرومانسي عند هوجو لايتقيد بوحدة الزمان والمكان والوقائع التى يتقيد بها المسرح الكلاسيكى .

ولا بأس فى المسرح الرومانسى من أن تكون المأساة إلى جانب الملهاة لأن هذا لايجافى واقع الحياة التى تتقلب فيها الأحداث ، أما الكلاسيكيون فإنهم يشترطون اطراد لون واحد فى مسرحهم ، ذلك المسرح الذى يحدون عند هذه الفواصل .

وقد بالغ أتباع هوجو فى تفهم هذه الخصائص الرومانسية كما بالغوا فى اعتناقها والتشبث بها كذلك يالغوا فى تفهم الحرية عند الرومانسيين إلى درجة الخروج عن التقاليد والآداب الدينية المرعية ، ويذكر المؤرخون فى تصوير هذا التحرر — أنه حين مثلت مسرحية هوغانى ، للفكتور هوجو تجمع فى المسرح أنصار الرومانسية كما تجمع الكلاسيكيون ، وتصدر الرومانسيين الشاعر الكبير تيوفيل جوتيه وارتدى الشاعر الكبير صدارا أحمر فاقع اللون وبيده وأيدى فريقه حماجم بشرية يشربون فيها النبيذ تحدياً وسخرية من الكلاسيكية ونظامها ومراعاتها للأصول والقواعد المرعية الموروثة ، مما أدى إلى اشتباك الفريقين . ومهما يكن من أمر فإن هذا يدل على مدى التعصب الفنى بين المذهبين .

ونلاحظ أن الرومانسية ظل لها سلطانها الأكبر إلى منتصف القرن التاسع عشر ، ولكن هذا السلطان العريض والقوة الهائلة كثيرا ماينتهى بالغرور الذى يسلم إلى الضعف والفساد — جريا على سنن الطبيعة — ومن ثم كان لابد من أن تحتضر الرومانسية من قمة مجدها حين بالغ الرومانسيون فى تفهم هذه الخصائص التى حدثناك عنها ، فزعموا أن الأدب وحى والهام وخلق وإبداع انتهى بالمتأخرين منهم إلى إهمال الصياغة اللغوية ، وزعموا أن الشعر خيال مجنح أودى بالكثيرين من هؤلاء المتأخرين إلى مايشبه هذيان الحس واضطراب العاطفة والتحرر إلى درجة الفوضى ، وزعموا أن الشعر تعبير عن « الأنا » وحدها انتهى بهم إلى الإسراف البالغ فى إهمال المعانى الإنسانية العامة ومجاراة المجتمع .

ومن ثم فإن الرومانسية لا تأتلف كثيرا مع الحياة الاشتراكية التي نحياها اليوم، ويجب علينا أن نحارب اعوجاجها في شعرائنا المعاصرين فالاشتراكيون ينظرون إلى الرومانسية على أنها أدب الأبراج العاجية وعلى أنها أدب الطبقة البرجوازية التي قامت على أنقاض الطبقة الارستقراطية .

وهذا لا يمنع من أن هناك أمثلة حية منزنة من الشعر الرومانسي في الأدب الغربي وأخرى في أدبنا العربي المعاصر ، ومن الأمثلة التي لفتت نظرنا في الأدب الغربي قصيدة « ليلة اكتوبر » للشاعر الفرنسي « الفرد دي موسيه » ، نظمها الشاعر في صورة حوار رائع بينه وبين ربة الشعر ، حول تجربة حقيقة عاشها الشاعر وقاسى منها آلاما شديدة في حب فاشل هو حبه للكاتبة الفرنسية الشهيرة جورج صاند التي سافر معها إلى مدينة البندقية بايطاليا حيث سقط الشاعر مريضا ، وعاده طبيب إيطالي وقعت صاند في حبه ، وهجرت الشاعر المريض ، الذي عاد إلى باريس كسير القلب ، وفي خلال تلك المحنة المؤلمة ، تخيل موسيه ذلك الرومانسي البارع أن ربة الشعر زارته في محنته القاسية وجرى بينه وبينها حوار طويل نظم فيه الشاعر أروع ما كتب في الشعر الرومانسي .

ونحن حين نطالع هذه القصيدة (١) لا نستطيع أن نكتم إعجابنا بها . لذلك فإننا نختار لك هذه الفقر الآتية لتكون من يديك نموذجا صادقا للشعر الرومانسي .

الشاعر : لقد تبدد الألم الذي أضناني كما تتبدد الأحلام حتى التشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضباب خفيف يتطاير وندى الصباح .

ربة الشعر : مالك إذن ياشاعري ؟! ماهذا الألم الخفي الذي أفصالك عني

(١) انظر الأدب ومذاهبه : الدكتور محمد مندور ص ٦٦ - ٦٧ (الطبعة الثانية - دار نهضة مصر) .

حتى ما أزال أشقى به ؟ ماهذا الألم الذي خفي عني وإن طال ما أبكاني .

الشاعر : كان ألما مبتذلا مما يصيب الجميع ، ولكننا نحسب دائما - لخيلنا الجدير بالرحمة - أن ما يتسرب إلى قلوبنا من الم لم يتسرب مثله إلى قلب أحد سوانا .

ربة الشعر : لا ! ما في الألم من مبتذل إلا ألم نفس مبتذلة ؛ دع - عزيزي هذا الشعر ينطلق من فؤادك .. امنح لي نفسك وتكلم واثقا من أمانتك فإن الصمت أخ للموت ، ؛ لكم شكا متألم ألمه فتعزى عنه ؛ ولكم نجى القول قائله من وخزات الضمير .

الشاعر : إذا كان لابد من الكلام عن ألمي ، فوالله لا أدري بأي اسم أسميه ؟ أكان حبا ؟ أم جنونا ؟ أم كبرياء ؟ أم محنة ؟ وما أدري من سيفيد من سماعه ، وأنا بعد قاص عليك نبأه ، وقد خلونا إلى أنفسنا في جلستنا هذه إلى جوار الموقد . خذي قيثارتك وتعالي إلى جانبي ثم أيقظي ذكرياتي بعذب نغماتك .

ربة الشعر : شاعري ، أسائلك أولا ، أشفيت حقا من ألمك ؟ وعليك أن تذكر اليوم أنك متحدث عنه في غير جفوة ولا هوى كما عليك أن تذكر أني رسول السلوى فليس لك أن تلج بي في شهوات نفسك التي أنزلت بها الخراب .

الشاعر : نعم شفيت من ألمي شفاء يحملني على الشك في أني تألمت يوما ما ، لا . لا تخافي ومادام هذا وحيك نستطيع أن يثق كل منا بأخيه : ما أعذب أن نبكي ، وما أعذب أن نبتسم كلما ذكرنا آلاما نستطيع أن نفساها .

ربة الشعر : دعني أحنو بشفقة على قلبك - وقد أغلقته دوني - حنو الأم الحنون على مهد طفلها الحبيب ، تكلم - عزيزي - وهنا قيثارتي تنصت

إلى جرس صوتك فتصحبه بنغماتها الباكية المتهافتة : وأما أشباح الماضى ، فهاهى ذى تمر فى فيض من الضوء كالرؤيا المشرقة .

الشاعر : أيام جدى ما أحببت غيرك أيتها الوحدة المقدسة ! تباركت آيات الله أن عدت إليك ، إلى معبد أفكارى ! أيتها الجدران ، لطالما حزنتك ، وتلك القواعد علاها غبار الهجران ، وأنت يامصباحى الوفى .. هذا تصرى عالمى الصغير .

ربتى ! ربتى المقدسة ! تقدست رحمة الله إذ تعود فتحى سويا ، نعم سأفتح لك نفسى ، سأنص عليك كل ما كان لتعلى مبلغ الألم الذى تستطيع أن تحدثه امرأة . وأنتم تملون رفاق نفسى أية امرأة تلك التى أذلت روحى كما يذل العبد لسيده ، ما أبغضه من غير ! لقد أضناني فتهب بقوتى وشبابى ولكن لا أكذبك أنى لمحت السعادة إلى جوارها .

أذكر أننا كنا نسير عشية جنبا إلى جنب فوق الرمال الفضية ، وأشجار الحور تهدينا أشباحها عن بعد ، وأذكر جسمها الجميل وقد تهدلت بين ذراعى والقمر يغمرنا شعاعه .. لتفس كل ذلك .. وهل كنت أعلم إلى أين يقودنى القضاء ! من يدرينا .. لعل غضب الله كان يلتمس له يومئذ هدفا ، وإلا لماذا أنزل فى ما ينزل بالمجرم من عذاب ؟!

ربة الشعر : لقد مرت بنفسك ذكريات مشرقة ، فلم لا تعود إليها .. وهل من أمانة القصص أن تنكر ماسر بك من أيام سعيدة ؟ إذا كان القضاء قد تنكر لك يوما أيها الشاب فلم لا تبتسم ، كما ابتسم لك من قبل عندما عمر قلبك بالحب ؟!

الشاعر : لا ، لا أريد أن أبتسم لغير آلامى ! ربتى ، قلت لك إنى أريد أن أنص عليك ـ هادية النفس من كل حفيظة ـ ما كان لى من آمال وأحلام وعذاب ، لتعلى منى وأين وكيف نزل فى ما نزل .

أذكر ، ربتى ، أننا كنا فى ليلة حزينة من ليالى الخريف ، ليلة تكاد تشبه ليلتنا هذه . وقد أخذت همسات الريح تحفيفها المطرد المحل ترنح فى عقلها المضنى حالك الآلام . وقفت بالنافذة أنتظر عودتها وقد أرهف منى السمع ، وإذا بضيق شديد يأخذ بالنفس ويفزعنى بحياتها ، وكان الطريق قاعا موحشا إلا من بعض أشباح مرت ويدها مشاعل ، والريح تهب من حين إلى حين بباب المتفرج قليلا فيسل إلى نفسى ماتشبه أنين البشر . لست أدرى عندئذ إلى أى الهواجس أسلمت نفسى . ولكن عبثا حاولت أن أستجمع قواى المتخاذلة . ودقت الساعة فسرت فى رعدة قوية ، ولكنها لم تعد ، وظلت عينى الرأس ، أقلب البصر بين الطريق وجدران المنازل . آه ـ ذلك أنى لم أطلعك على تلك النار القاسية التى أضرمتها تلك المرأة اللعوب بين جوانحى ـ لم يكن بغيابى حب غير حبها ، وكان الموت أحب إلى من يوم لا أنضم إلى جوارها ! ومع ذلك أذكر أنى حاولت بكل قواى أن أحطم أغلال ، فدعوتها ألف مرة بالخائنة الخائنة ، وأخذت أعدد كل ما أنزلت بى من محن .. ولكن ذكرى جمالها السوء طالما ما كانت تمر بخاطرى إلا هدأت جميع آلامى وتبددت محنى ! وطال بى الانتظار حتى مال النوم برأسى إلى حافة الشرفة ، ثم فتحت جفنى على ضوء القمر الناهض فطالما بصرنى المجهود ، وإذا بوقع أقدام .. رفع خفيف على الحصباء ، يأتينى من منفرج الطريق .. يا إلهى ! اللهم رحمتك ! هى بعينها ! .. ماذا تريدين منى ؟ لم أتيت فى هذه الساعة ؟ أين كان هذا الجسد الجميل طوال الليل ، بينما أنا بالشرفة وحيد ساهد الجفن . أتستطيعين بعد ذلك أن تأتينى ماشعة بمفتيك قبلاتى ؟ .. ما هذا الطلا الخبيث الذى تحاولين به جذبى إلى ذراعيك المضناتين ؟ .. ما أنت إلا شبح من أحببت ! .. دعينى أنسى إلى الأبد أيام شبابى .. لقد طوى حبك المشئوم ربيع حياتى ونضرة أيامى .. دعينى أومن كلما ذكرتك أننى كنت فى حلم نفضى . . .

مدرسة الفن للفن ART FOR ART'S SAKE

وفى ذلك الوقت من القرن التاسع عشر ظهرت فى فرنسا مدرسة معارضة للرومانسية وكانت بمثابة رد فعل مباشر لتطورها . هذه المدرسة تسمى « البرناسية » أو « الفن للفن » أما التسمية الأولى فقد أراد بها شعراء هذه المدرسة الانتساب إلى جبل البرناس ببلاد اليونان وهو الجبل الذى كانت تعتقد فى زعمهم آلهة الشعر ، وأما التسمية الثانية فهى تدل على هدف هؤلاء الشعراء كما تدل على ما يعنونه من وظيفة الشعر . ولكنهم أرادوا بذلك معارضة الشعراء الرومانسيين فى القرن التاسع عشر ، فالشعر فى نظر البرناسيين أو شعراء مذهب الفن للفن ليس التعبير عن الذات والمشاعر الخاصة ، بل ذهبوا أبعد من ذلك حين أرادوا بالشعر محض (إبراز الجمال) الموجود فى الطبيعة وجردوه من كل هدف آخر .

ثم قالوا : إن الرومانسيين يتخذون - على الرغم من إعجابهم بمذهبهم الفنى - من الشعر وسيلة لا غاية فالشعر عندهم وسيلة للتعبير عن الذات ، أما هم فإنهم ينظرون إلى الشعر على أنه غاية فى ذاته وهو ابراز الجمال أو خلقه . وذلك ما يعنونه بمذهب الفن للفن . ولذلك فإن البرناسيين لا يعنون أبداً بتصوير الأحزان والآلام التى يصورها الرومانسيون فى شعرهم تعبيرا عن ذواتهم ، بل انطلقوا فى عالم الطبيعة يصورون الجمال الموضوعى فيها مجرداً عن كل وسيلة يراد بها المجتمع الذى حولهم أو يراد بها النفس أو تصوير الذات . ومن أجل ذلك نلاحظ أن الأغراض الشعرية عند شعراء هذه المدرسة تدور حول « الوصف » .

وتستطيع أن تستلهم هذه الفلسفة التى أرادوها من الشعر فيما نظمه « تيوفيل جوتيه » صاحب مذهب الفن للفن ، ومانظمه « كونت دى ليل » زعيم المذهب البرناسى . ومن هذا اللون الفنى قول « ليل » مصورا هذا

المذهب فى ديوانه « قصائد بربرية » : « أيتها الدهماء آكلة اللحوم ، فليجر جر من يريد قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة . أما أنا فلا أريد أن أبعث تشوقى أو ألمى إننى لن أسلم حياتى لنباحك ، فكأن الشاعر أبى أن يجعل من الشعر أداة لإمتاع الجماهير كما أبى أن يعرض حياته بما فيها من فرح وحزن على أنظار الجماهير أو أسماعهم إذ ليس الشعر فى نظره وسيلة لذلك . بل هو الفن للفن .

وقد وجهت ضد هذا المذهب هجمات شديدة وبخاصة من الأخلاقيين والاشتراكيين ، أما الأخلاقيون فقالوا : إن مذهب الفن للفن بحكم تعريفه يتنازل الجمال فى عالم الرذيلة كما يتناوله فى عالم الفضيلة دون أى مفاضلة لأن الفن غايته إبراز الجمال المجرد دون أن يتقيد بأن قيد ، وهذا ما يعارض الأخلاق والتربية والسلوك القويم . وأما الاشتراكيون فقالوا : إن هذا المذهب الفنى يقضى بحكم مدلوله إلى فصل الأدب عن المجتمع وحبسه فى الأبراج العاجية ومن ثم فلا يصور حياتنا الاجتماعية ولا يحل مشاكلنا . وهذا ما سنوضحه فى كتابنا « وظيفة الفن » .

وقد لخص شعراء هذا المذهب ردهم على اعتراض الأخلاقيين بأن للفن مقاييس خاصة غير مقاييس الأخلاق كما لخصوا ردهم على اعتراض الاشتراكيين بأن وظيفة الفن والشعر هنا ليست حل المشاكل الاجتماعية وإنما هى استعراض الجمال الفنى مجرداً عن كل غرض آخر وأن حاجة المجتمع إلى الغذاء الروحى والجمالى والفنى لا تقل عن حاجته إلى حل مشاكله المادية .

وقد ازدادت موجة المعارضة لمذهب الفن للفن اليوم فى حياتنا الاشتراكية ، وكتب المفكرون المقالات والأبحاث ضد هذا المذهب الأدبى ومدرسته الذى يجوبه من أهداف فنية تتعارض مع حتمية العمل الاشتراكى

فى الجمهورية العربية المتحدة واتجاهنا العملى المنظم . وقد أسترعى انتباهى فى هذا المجال مقال كتبه الأستاذ على صبرى نائب السيد الرئيس ، وعما جاء فيه :

« إن الأدب والفن فى المجتمع من أمضى الأسلحة التى تعين الشعوب على تدعيم قيمها ومثلها العليا وتضىء الطريق لحياتها . أما الأدب للأدب والفن للفن بالنسبة لمجتمعنا فمعناها أن الأديب أو الفنان لا يعبر بما حوله من حركة النضال ، وما يواجه مجتمعه من مشاكل وتيارات وما يحتاجه من قيادات فى كل الميادين .. ومجتمعنا يواجه ألوانا عديدة من التيارات المعادية والمحاولات اليائسة والدعايات المحمومة . والأديب أو الفنان قدوة وقيادة فى المجتمع . كل منهما يصور المشاعر والانفعالات ويعطى للشعب نفس الاهتمام والتقدير الذى يلقاه من الجماهير ومن المجتمع . .

لكن الذين يتعالون ويتعزلون عن مجتمعاتهم وعن وجدان الناس والالتحام بهم والتفاعل معهم فإن أدبهم أو فنهم فى نظرة المجتمع الاشتراكى ليس إلا لونا من التجارة بالأدب والفن ولا شىء غير ذلك .. وإن المثقفين من الأدباء والفنانين أوتوا من الملكات والمواهب ما يستطيعون بها أن يقودوا حركة الجماهير وأن يضيئوا لها نورا أمام خطاها وأن يشاركوا فى تدعيم القيم الإنسانية والمبادىء الأساسية للمجتمع الاشتراكى الذى يضع هؤلاء موضع التقدير ويعتبرهم قيادات مثقفة ثورية ورواداً فى نضال الشعب وتحقيق أهدافه وهم أهل لتمثيل المثقفين الثوريين فى الأجهزة السياسية الشعبية التى تلتزم إيمانا بتحالف قوى الشعب العاملة وتأخذ على عاتقها أمل إذابة الفوارق بين الطبقات والتمكين للقيم العادلة والمثل العليا فى مجتمعنا الاشتراكى » (١) .

وهذه كلمة رائعة عن وظيفة الأدب فى المجتمع ، ونحن نرى أن التوفيق

(١) الجمهورية : العدد ٤٧٧٢ فى ١٥ يناير ١٩٦٧

بين دعاة الفن للفن ودعاة الفن للمجتمع ليس من الأمور المستحيلة ، ذلك لأن دعاة الفن للفن مهما غالوا فى الانعزال بمذهبهم عن المجتمع فإنهم لا شك ـ وبحكم المنطق ـ يقيدون مجتمعهم بطريق غير مباشر وليس مباشراً ، وتفسير ذلك : أن القارئين والمطلعين على هذا اللون من الفن سيتذوقونه ، وإذا تذوقوه اكتسبت أمزجتهم الأدبية ذوقاً جديداً ، وهذا التذوق الجديد يكون بمثابة الاستراحة بين فترات العمل المتواصل ، ومن ثم فإنه يدفع عجلة العمل المتواصل بطريق غير مباشر .

* * * *

* فإذا كان من انطباعات المدرسة الرومانسية والمدرسة الرمزية فى أدبنا العربى المعاصر ؟ أما المدرسة الرومانسية فى أدبنا العربى المعاصر فقد ظهرت انطباعاتها الأولى فى شعر جماعة « أبولو » ، ومازالت هذه المدرسة تنمو وتتجدد إلى اليوم ، وأكثر شعراء الرومانسية يعيشون فى المهاجر الأمريكية إلى اليوم ويعتبر جبران خليل جبران رائدهم الأول ، توفى سنة ١٩٣١ م .

وهناك من الشعراء من اعتدل فى التماس هذه الخصائص الرومانسية ، نذكر منهم على محمود طه (المتوفى فى ٧ نوفمبر سنة ١٩٤٩) وإبراهيم ناجى (المتوفى فى مارس سنة ١٩٥٣) ، ومن الرومانسيين المعتدلين مصطفى السحرتى (١) وصالح جودت ، وكامل نشأت ، والفيتورى ، ومنهم عمر أبو ريشة فى سوريا ، ومن الرومانسيين من أخطأوا فهم الرومانسية حين حادوا عن الهدف وبلغوا بشعرهم درجة التحرر المقبوت والعبث بآداب اللغة وقواعدها وأصولها .

وعلى محمود طه يعتبر فى نظرنا شاعراً رومانسيا بارعا استطاع أن يتفهم

(١) من الشعراء الرومانسيين الجدد ، وفى شخصيته تلتقى الشاعرية بالفنون الحق فهو فنان ، كان عضوا فى جماعة أبولو وهو الآن رئيس رابطة الأدب الحديث .

خصائص الرومانسية دون أن يعميه ما أصاب غيره من انحراف فى انطباعاته ومفاهيمه ، وقد أفاد كثيراً من تجارب الشعراء التطوريين الذين حدثناك عنهم ، كما استطاع بحكم كونه شاعراً من شعراء « أبولو » أن يثبت جدارة هذه المدرسة فيما دعت إليه من تجديد وتأثر بالمذاهب الفنية المعاصرة فى أوروبا .

وقد وصف هذا الشاعر الطبيعة فى أوروبا ، والكرنفال فى نيفيسا ، وخمرة العشاق على ضفاف الرين ، وليلة أول أغسطس على شاطىء بحيرة زيورخ فى عيد سويسرا الوطنى .

والرومانسية واضحة فى شعر على محمود بصفة عامة ولا سيما ديوانه « الملاح التائه » ، وأنا أميل إلى تشبيهه بالشاعر الفرنسى الفريدى موسيه الذى أطلعناك على نماذج من روائع فنه ، ونحن نوجه نظر الباحثين إلى أن الرومانسية فى شعره لا تمنع أبداً من أن يتأثر بالرمزيين أمثال بول فاليرى ، وفرلين ورامبو — الذين تستهويهم الألفاظ والألوان ، وقد تزجم لفرط إعجابه بهذا المذهب أغنية « القطيع » من رمزيات سبتوبل فى الشعر الانجليزى الحديث . أما ظاهرة امتزاج المذاهب الفنية فى نفس الشاعر الواحد فقد أوضحناها فى صورة علمية فى التمهيد(١) ، حين أصدرنا حكمنا على أن الفن لا يقبل الحواجز والفواصل بين مذاهبه المختلفة .

وكان إبراهيم ناجى أشد تعلقا بالرومانسية حين كان يصور فى شعره الآلام والأشجان التى شغف الرومانسيون الغربيون بتصويرها فى شعرهم ، وإنك لتلمح ذلك واضحاً فى قصائده « لنداى المحترق » و « العودة » و « وراء الغمام » ، ومن ذلك قوله :

رفرف القلب بجنبى كالذبيح ... وأنا أهتف : يا قلب اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح ... لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد
لم عدنا ! أو لم تطو الغرام ... وفرغنا من حنين وألم

(١) انظر : ص ١٢ من التمهيد

ورضينا بسكون وسلام ... وانتهينا لفراغ كالعدم
موطن الحسن ثوى فيه السأم ... وسرت أنفاسه فى جوه
وأناخ الليل فيه وجثم ... وجرت أشباحه فى بهوه
والبلى أبصرته رأى العيان ... وبداه تنسجان العنكبوت
صحت يا وجك تبدو فى مكان ... كل شىء فيه حى لا يموت
كل شىء من سرور وحزن ... والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن ... وخطا الوحدة فوق الدرج

فهذا شعر يختلف كل الاختلاف من حيث الأداء الفنى عن الشعر الكلاسيكى الذى عرضناه عليك فى الفصل السابق ، فالشاعر هنا يصور آلامه وأحزانه ويستجيب لمشاعره وينساق وراء عاطفته وأحاسيسه ، كما يترك لخياله العنان فالقلب يرفرف كالذبيح ، والماضى مجروح كأنه العدم ، والليل فى كآبته يئن كأنه الجمل يئن بكلكله ، والأشباح تجرى فى البهو ، والبلى يجيم وينسج كما يجيم وينسج العنكبوت ، والزمن يمضى فى خطا سريعة وكأنه إنسان تسمع أقدامه ، وكذلك الوجوم والكآبة حين تقترب منه فوق الدرج . والشاعر فى هذا النحو يدور حول ذاته ويصور انفعالاته الخاصة كما يفعل الرومانسيون تماما ، كل ذلك إلى جانب عدم تقيد الشاعر بالقافية الواحدة فى القصيدة أى أنه لا ينسج على منوال الكلاسيكيين الذين يعتبرون وحدة القافية من أخص خصائصهم ، بل نراه فى الأبيات التى عرضناها عليك ينتقل من قافية إلى أخرى وهو فى ذلك أشبه بالطائر الفرد لا يستقر على غصن واحد .

* * *

هذا ما يتعلق بالمدرسة الرومانسية فى شعرنا المعاصر ، أما المدرسة البرناسية أو مدرسة الفن للفن فلا نكاد نجد لها لونا أصيلا متميزا فى شعرنا المعاصر اللهم إلا أشتاتا مهلهلة فيما سنعرضه عليك فى مدرسة الشعر الجديد فى آخر هذا الباب .

الفصل الثالث

المدرسة الواقعية REALISM

يخطىء كثيراً من يعتقد أن الواقعية فى الأدب كانت رد فعل للرومانسية فى الأدب أو لغيرها من المذاهب ، ذلك لأن المدرسة الواقعية أصيلة الجذور فى الأدب ، ولكنها لم تعرف - اصطلاحا - كمذهب من مذاهب الأدب ومدارسه المعاصرة إلا فى القرن الثامن عشر .

وربما كان عدم تفهم الناس للتعريف الاصطلاحى للمذهب الواقعى هو الذى جعلهم يخطئون فهم المقصود من الواقعية فى الأدب .

١ — فمن الأدباء من يفهم من الواقعية معناها السطحى وهو ملاحظة الواقع وتسجيله فى صورة محبوسة مجردة من الزخرفة والخيال وكأنهم يفهمون من ذلك أن الأدب الواقعى يعارض الأدب الرومانسى تماما .

٢ — ومنهم من يفهم من الواقعية ذلك الأدب الذى يصور الحياة الاجتماعية والمشاكل اليومية لعامة الشعب فهم يقابلون بينه وبين الأدب الارستقراطى الذى يصور طبقة المترفين الذين يعيشون فى أبراجهم العاجية ولكأن أدب الواقع خصص بالشعب وعامة المجتمع ليعالج جزئيات الحياة وبسائطها المحسوسة بينما خصص الثانى ليعالج طبقة الخاصة وليسبح معهم فى سماوات الفكر ويناقش معضلات الفلسفة وأحداث التاريخ .

٣ — وضرب ثالث من الأدباء يفهم من الواقعية : الأدب الموضوعى البحت ولكأن هؤلاء يتخيلون فارقا بين واقع الموضوعات وواقع النفس الفردية . أى أن واقع النفس أو الذات لايصلح مادة للأدب الواقعى .

وربما كان هذا النوع من الفهم هو الذى جعلهم يعتقدون أن الأدب الواقعى هو الأدب الاشتراكى الذى يعالج مشاكل المجتمع كما يصور مظاهر البؤس والفاقة رغبة فى إيقاظ وعى الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل . وهذه المفاهيم السابقة دارت فى أذهان الكثيرين من المتذمرين بهذا المذهب فى البلاد العربية والآخذين به فى الأدب .

المذهب الواقعى يقابل المذهب المثالى IDEALISM

على أن المفهوم الحقيق لهذا الاصطلاح عند الغربيين - دعاة هذا المذهب منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم - كان يدور دائما حول مايقابل لفظ «المثالى» فكلمة «الواقعية» تقابل دائما كلمة «المثالية» ، فالواقعية تمثل الجانب الواقعى من الحياة بينما تمثل المثالية الجانب المثالى والواقعية ترى - بحكم الواقع الملموس - أن الحياة كلها شر ووبال وأن الإنسان لايستطيع أن يعيش إذا لم يكن ماكرا خداعا بينما ترى المثالية عكس ذلك تماما ، فالحياة فى نظر المثاليين خير وسلامة والإنسان فى نظرهم طيب خير وكلما كان بعيدا عن المكر والخداع والحيل كلما كان أقرب إلى السعادة . فالنظرتان مختلفتان كل الاختلاف .

هذان المذهبان المتعارضان عاشا جنبا إلى جنب فى فرنسا منذ القرن الثامن عشر ، فكان جان جاك روسو يؤمن بالمثالية التى ترى أن الإنسان خير بطبعه وأن الذى أفسد الإنسان هو الحياة الحضرية والمجتمع المتمدين بما فيه من تعقيد مادى وجنوح بعيض عن التعاون والتراحم ، بينما كان معاصره الفيلسوف فولتير (١) يمضى على النقيض من ذلك سائراً فى عكس الاتجاه الذى سار فيه روسو ، فنراه يمهد فى نفس القرن للمذهب الواقعى

---

(١) توفى فرنسوا ماري أرواة فولتير زعيم الواقعية ، ومعارضه جان جاك روسو زعيم المثالية فى عام واحد هو ١٧٧٨ م وكأنهما كانا على موعد .

ويرى أن الحياة شر وأن الإنسان ماكر مخادع . وقد سخر من السخرية من المثالية ورماها بالسذاجة والوهن والضعف وأنها من أخلاق الضعفاء الذين لاحول لهم ولا طول . وقد عبر فولتير عن ذلك كله فى قصائده التى أطلق عليها « أحاديث عن الإنسان » كما عبر عنها فى قصته مثل قصة « كانديد » ومعناها « الساذج » أو سليم الطوية .

وفى قصة « كانديد » أى الساذج سخر فولتير من المثالية وصور شخصية كانديد فى صورة ساذج أبله واتخذ من شخصيته مجالا لما ينزل بالساذج من بحن وما يتورط فيه من مآزق وذلك بسبب ارتباطه بالمثل العليا وتمسكه بأهدابها وتفاؤله الدائم فى الحياة ، مما جعل من القصة رمزا قويا لواقعية فولتير ذلك الأديب الماكر الأول فى القرن الثامن عشر .

وفى القرن التاسع عشر تطورت الواقعية كما تطورت الرومانسية ، بل ربما كانت - فى نظرنا - أشد خطرا فى تطورها لأنها تتناول الإنسان من ناحية سلوكه وأخلاقه ومن ناحية جانب الشر منه . وجاء عباقرة من الواقعيين يتممون الرسالة التى بدأها فولتير فى القرن الثامن عشر ، كان فى مقدمتهم فى فرنسا الفيلسوف الواقعى « أونوريه دى بلزاك » .

وترك بلزاك إنتاجا ضخما من الأدب الواقعى - كان كله من النثر - وليس ذلك لأن الرومانسية اختصت بالشعر وأن الواقعية اختصت بالنثر وإنما علة ذلك أن الشعر أقرب إلى لغة الخيال بينما النثر أقرب إلى لغة الواقع .

ومن رجال المدرسة الواقعية فى فرنسا « جى دى موباسان » و « فلوبير » ومن الواقعيين غير الفرنسيين « توماس هاردى » و « هنرى بك » .

ونحن فى هذا المقام نوجه أنظار الباحثين والدارسين إلى أن المفهوم الحقيقى للأدب الواقعى ليس هو رسم الواقع كما ترسم الصورة

الفوتوغرافية وإلا كان ذلك ليس من الأدب فى شىء وكان إلى الوصف العلمى أقرب منه إلى التصوير الأدبى ، وإنما الأدب الواقعى - الذى نعنيه - هو انعكاس الواقع الخارجى فى نفس الأديب وليس رسما مجردا له ، أو إن شئت فقل : هو صورة الواقع ممزوجة بنفس الأديب وقدراته على التصوير الفنى .

ويضاف إلى هذا التعريف أن الواقعية ترى أن الواقع شر فى جوهره وإن كان يبدو أحيانا جميلا فى إطاره الخارجى ومظهره الشكلى ، فما يبدو خيرا من الأشياء أمامك ليس إلا بريقا كاذبا ، مثال ذلك أن الشجاعة والاستهانة بالموت لو فتشنا حقيقتها لوجدناها لونا من ألوان اليأس من الحياة أو ضرورة من الضرورات التى يجبر الإنسان عليها ، والكرم الذى فى مظهره الخارجى إيثار الغير إنما هو فى نظرهم أثرة يراد بها المباهاة والفخر ، والمجد والخلود لون من ألوان التكالب على الحياة وإيهام النفس بدوامها واستمرارها ، والانتصار هو فى نظرهم سلب لحقوق الغير ، واحترام عامة الناس للعباقرة لون من ألوان النفاق حين يدركهم العجز عن الوصول إلى ما وصل إليه العباقرة ، والناس - فى نظر الواقعيين - يعبدون العباقرة وهم جاثون أمامهم حينما يعجزون عن جرهم فى الأوحال ، فسلوكنا فى نظر الواقعيين ضرب من ضروب التوبه والخداع ، والناس فى نظرهم منافقون ، وقد تبلغ بهم هذه النظرة السوداء فى تفسير سلوك الناس إلى درجة الإسراف الممقوت ولنأخذ مثلا لذلك بارقى العواطف البشرية وهو الحب ، فإن الواقعيين يعتبرونه لونا من ألوان الأنانية .

ويقول الواقعيون - بصدد الحياة العامة ليست هناك قوانين وإنما هناك ظروف وليست هناك مبادىء وإنما هناك أحداث والرجل الممتاز هو من يحتضن الأحداث والظروف لكى يسيرها .

وهكذا أوضحنا لك كيف يصور الواقعيون الحياة وكيف ينظرون إليها من جانب الشر وهو الجانب المادى الحقيقى فى نظرهم .

المدرسة الطبيعية NATURALISM

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تطور المذهب الواقعى تطوراً رهيباً يحاق مفاهيم رجال الدين ، وتمخض هذا التطور عن مذهب جديد هو « مذهب الطبيعة » فى الأدب وقد ساعد على هذا التطور أن هذا القرن كان قرن الكشف والتقدم الواسع فى علوم الطبيعة .

ولم يكتف رجال « مذهب الطبيعة » بالملاحظة المباشرة فى واقع الأشياء مع ماق مذهب أسلافهم من تنكر للمثالية ، بل زادوا على ذلك التجربة الفاحصة فأكثروا من التجارب المعملية ، والبيولوجية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الإنسان وسبر أغواره العميقة بغية الوقوف على حقائق الإنسان .

وظهر لهذا المذهب الجديد فلاسفة رادوه ونشروا أعلامه بين رجال الفكر والأدب ، وكان زعيمهم « إميل زولا » المتوفى سنة ١٩٠٢ م ، الذى صاغ خصائص المذهب فى عدة مقالات ثم جمعها فى كتاب سماه « القصة التجريبية » .

وقد أعان أميل زولا على صياغة هذا المذهب ثقافته العريضة وقدرته الفائقة على الانتفاع بأفكار الفلاسفة السابقين له . فقد تأثر بالفيلسوف الفرنسى « أوغوست كونت » صاحب المذهب الوضعى ، المتوفى سنة ١٨٥٧ م . كما تأثر بالنزعة العلمية الجبرية فى نقد الأدب على نحو ما فعل « هيبولت تين » المؤرخ الفرنسى الشهير المتوفى سنة ١٨٩٣ م . وهو الذى كان يرى أن الأدب فى جملته نتاج وحصلة لثلاثة عوامل هى : نوع الجنس البشرى ، والزمان ، والبيئة .

وخلاصة مذهب الطبيعية عند زولا وأتباعه أن الإنسان فى حقيقته ليس أكثر من حيوان تسيره غرائزه وخصائصه العضوية . وتأثر الأدب بهذه النظرية كما تأثر بها علم النفس . ومن ثم فإن الأدب عند رجال هذا

المذهب يجب أن يصور فى ضوء من خصائص الإنسان الغريزية والعضوية ، حتى إن تاترى « زولا » نفسه يفرد فى قصصه جانباً كبيراً منها يتناول فيه أسرة واحدة هى أسرة « روجون ماكار » ليؤيد بها مذهب الطبيعية الذى دعا إليه .

وقد بالغ كثير من الأدباء فى اعتناق هذا المذهب وظهر بسبب ذلك مبدأ إقحام النظريات العلمية التجريبية الحتمية فى مجال الأدب بالقدر الذى لم يعد مستساغاً فى الأدب وينبو عن طبيعته وذوقه .

المدرسة السريالية SURREALISM

وفى أوائل القرن العشرين وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى ازداد خطر العلم الطبيعى فى ميدان الأدب وأبحاثه وبالغ الفلاسفة فى إقحام النظريات العلمية وفرضها على الأدب فرضاً ، ولم يكتف العلماء بتطبيق نظريات مذهب الطبيعية واهتمامهم بدراسة الغرائز والخصائص العضوية فى جسم الإنسان بل راحوا يدرسون أعماق النفس البشرية ثم يتنقلون خطوة أخرى فيدرسون اللاشعور ويعتبرونه الفيصل الأول فى سلوك الإنسان ، وتزعم هذا المذهب « سيجموند فرويد » الطبيب والفيلسوف النمساوى المتوفى سنة ١٩٣٩م وتلاميذه « آدلر » و « يونج » واعتبر فرويد منطقة اللاشعور أساس تصرفات الإنسان ، كما اعتبر الغريزة الجنسية محور ذلك كله ومن ثم انطلق هو وأتباعه يعممون أثر الغريزة الجنسية فى حياة الإنسان وطغيانها على نشاطه كله وبالتالى على سلوكه وتفكيره ، وكذلك على الأدب لأن الأدب ليس إلا ثمرة من ثمار الفكر الإنسانى . وسمى هذا المذهب الجديد الذى يعنى بذلك « مذهب الفرويدية أو السريالية » واعتبروا مسرحية « أوديب » لسوفوكليس دليلا على صدق مذهبهم .

وبعد الحرب العالمية الأولى ازداد خطر مذهب الفرويدية أو السريالية فى الأدب وبخاصة حين تصدعت القيم الإنسانية بسبب الحروب الجائرة

وحقرت الحياة فى نظر الإنسان بسبب ماأصابه من كوارث عظام وكأن الإنسان بعد أن رأى مارأى من حروب وفناء يتربص به فى كل وقت يحن إلى انتهاب اللذات وتصيد فرصها قبل أن يموت وتفلت الحياة من يده . ومن ثم كان ذلك دافعا إلى اهتمام الأدباء بالمذهب الفرويدى وهو المذهب الذى يعنى بمنطقة اللاشعور أو اللاوعى وقالوا إن الأدب يجب أن يتحلل من حياة (واقع الشعور) وبالتالى يجب عليه أن يتجه إلى واقع اللاشعور أوواقع اللاوعى أوواقع المكبوت فى داخل النفس البشرية ويجب أن يحرر هذا اللاشعور من عقاله وأن يخرج من مكبوته وأن يسجله الإنسان فى أدبه . ولما كان هذا اللاشعور أحاسيس تتلاطم بعضها فى بعض ومشاعر مختلطة يموج بعضها فى إثر بعض بغير نظام كان جديراً بهذا الأدب الذى يصور واقع اللاشعور أن يسمى بالأدب السيريالى ، وأن يدخل معتنقوه فى مجال المدرسة السيريالية فى الأدب ، فالأدب السيريالى هو أدب اللاشعور . وفى نطاق هذه المدرسة السيريالية الفرويدية يدخل كل مايراه الباحثون من الآداب المكشوفة التى تخدم الغرائز الحيوانية فى الإنسان ، والتى يهرع إليها أربابها بحجة التخلص من قيود المجتمع وأغلاله .

وقد لاقى المذهب السريالى الفرويدى رواجا عظيما بين الحربين العالميتين للأسباب التى تحدثنا عنها وظهر الكثيرون من كتاب القصص والمسرحيات فى أوروبا يصورون فى إطار اللاشعور قصصهم ومسرحياتهم السيريالية ومن هؤلاء « برنشتين » الفرنسى الذى كانت قصصـــه تلقى رواجا عظيما فى باريس .

وانتقلت عدوى المذهب من الأدباء المنشئين إلى الأدباء الناقدين وصار هم الناقد أن يبرز فى نقده الناحية النفسية التحليلية لشخصيات القصة أو المسرحية أو الأديب الذى يتناول أدبه بالنقد ، مما حمل الكثيرين من النقاد على المبالغة فى النقد إلى حد الإسفاف والخروج عن نواميس الفن والذوق .

المدرسة الوجودية EXISTISM

وكما كانت الحرب العالمية الأولى سببا فى انهيار الأخلاق وظهور مذهب أدبى جديد تبلور فى الفرويدية أو السريالية ، فإن الحرب العالمية الثانية التى بدأت عام ١٩٣٩ م ، أدت إلى ظهور موجات اجتماعية جديدة أشد طغيانا من الأولى تبلورت فى مذهب جديد هو « الوجودية » .

والوجودية مذهب يحاول فيه أصحابه التخلص من كل مقدسات الماضى لا لأنها مقدسات ولكن لأنها - فى نظرهم - قيود وكبول تحول بينهم وبين التقدم كما تحول بينهم وبين الاستمتاع بأطايب الحياة ، فالوجودية بهذا القدر أشبه بذين منه إلى مذهب ، يريد به أصحابه اكتساح الأديان . وكأن التطور المذهبى فى الفكر والأدب انتقل من موجة الانحلال الخلقى فى الفرويدية إلى موجة الانحلال الدينى وإنكاره فى الوجودية .

وسبب هذا التطور هو أن الحرب العالمية الثانية وغيرها زعزعت المثل العليا فى نفوس الفلاسفة وأخذوا يتشككون فى التراث الروحى للإنسانية جمعاء ، ولاسيما حين لمسوا بأنفسهم هذا المصير المحزن الذى لاقاه المظلومون من الظالمين وأن استمساكهم بمثلهم الدينية الموروثة وقيمهم الأخلاقية لم يدفع عنهم ويلات هؤلاء الظالمين والمستعمرين ومن ثم انتقل هذا الشعور من مستوى الفلاسفة إلى مستوى الأدب والفن .

هذا التشكك فى القيم الدينية تبلور فى نفس فيلسوف فرنسا المعاصر « جان بول سارتر » وابتكر لنفسه فلسفة جديدة أطلق عليها « الوجودية » وواضح من لفظ الوجودية أنها مشتقة من الوجود . وفيها إيماء إلى مخالفة الماهية Essence ، ومن ثم فإن سارتر وأتباعه ينكرون ما خلا الوجود الفردى أو شعور الإنسان بوجوده ، وهم ينكرون ماهية الإنسان وهى التى

كان يقول بها الفلاسفة وأنها سابقة على الإنسان في الوجود، وحصر الوجوديون شعور الإنسان بوجوده فيما أسموه « الكوجيتو » المنسوب إلى ديكارت . والكوجيتو كلمة لاتينية معناها (أنا أفكر) وهو القول المشهور الذي بدأ به ديكارت فلسفته في قوله أنا أفكر فإذن أنا موجود . وأفاد سارتر كثيرا من هذه الفلسفة الديكارتية ولكنه حصرها في أنه لا يرى شيئا خارج هذا التفكير أو سابقا عليه ، وقد أسلمته هذه الفلسفة الوجودية التي ارتآها إلى إنكار ما خلا هذا الشعور فأنكر الماهية كما أنكر عالم المثل الذي قال به أفلاطون والذي عرف في الأديان من قبل بعلم عالم الذر ، وأنكر وجود الله ، وأنكر وجود القيم الأخلاقية المتوارثة ، أو على الأقل أنه لا توجد لهذه القيم الأخلاقية صفة اليقين . وهدف سارتر وأتباعه من ذلك هو أن يطلق الإنسان في رحاب الحياة ليتحقق وجوده دون أن يقيد بقيود الماضي التي تعتبر - في نظره - سبب تأخره وحرمانه من التحليق في آفاق المستقبل .

وقد شرح سارتر فلسفته في مسرحيته الشهيرة « الذباب » وفيها ثار سارتر على الإله ولا يهمنا في هذا المقام من أن الثورة على الدين قد نسبت إلى كثير من الفلاسفة قبل سارتر، مثل « شوبنهور » الألماني المتوفى سنة ١٨٦٠ م الذي قال إن الهدف من الحياة إرادة القوة وقد سبق هؤلاء جميعا فرنسوا ماري أرواه فولتير الفرنسي المتوفى سنة ١٧٨٨ م إلا أن فولتير كان أعمق من عرفتهم المادية والواقعية حين رأى أن وجود الله ضرورة من الضرورات لضبط المجتمع ولذا كان يقول : لو لم يكن الله موجوداً لاخترعناه

ومفهوم الوجودية عند سارتر وأتباعه ليس فقط الحرية المطلقة والتجرد المطلق من تراث الماضي بل لها مع ذلك عند الوجوديين التزاماتها الخاصة . هذه الخاصة والالتزامات تتلخص في الحياة الفردية ، ثم التضامن البشري باعتبار أن الفرد مرتبط بغيره . ومن ثم فليست هي فوضى مطلقة على نحو ما يرى (أندريه جيد) المتوفى سنة ١٩٥١ م في كتابه « الغذاء الأرضي » . فالأدب الوجودي عند سارتر أدب التزامي ، وهدفه تصوير الواقع وليس

القيم والأخلاق . ومعنى ذلك أن الوجودية الأدبية واقع وليست قيمة من القيم .

ولما كانت الوجودية تعتمد في فلسفتها على الحرية والمسئولية والالتزام فقد كان لابد من أن تواجه وهي تسلك هذا المسلك عبر الحياة ثلاث مشاكل نفسية خطيرة هي القلق والهجران واليأس . ولكن الوجوديين حاربوا ذلك كله ولم يستسلموا .

* * *

وحين ننتقل بالحديث إلى أدبنا المعاصر في مصر والشرق العربي يحق لنا أن نوجه هذا السؤال : هل كان هناك من انطباعات الواقعية والطبيعية والسريالية والوجودية في شعرنا المعاصر ؟؟؟

أما الواقعية ، فهي وإن كانت عند الغربيين تتناول القصة أكثر مما تتناول الشعر ، فإنها قديمة الجذور في الشعر العربي ، وكثير من شعراء العربية ولاسيما في العصر العباسي كان واقعيا في بعض أغراضه الشعرية وهي المواطن التي ينفذ فيها الشاعر إلى أعماق النفس البشرية ويصور فيها هذه النفس على حقيقتها الطبيعية . ومن هذا قول المتنبي حين يصور عنصر الظلم والاستعلاء وأنه جزء من طبائع النفوس :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم

ويرى بعض أدبائنا المعاصرين أن الواقعية واضحة في شعر عبد الله بن المعتز وإن كانت أشبه بالخاطرة منها بالمذهب المتأصل كقوله في القبح :

قلبي وثاب إلى ذا . . . وذا ليس يرى شيئاً فيأباه
يهيم بالحسن كما ينبغي ويرحم القبح فيهواه

وشعرنا المعاصر لا يعدم الكثيرين من الشعراء الواقعيين الذين صوروا الحياة دون تكلف أو مواربة أو مداهنة أو مجاملة حتى في أشد المواقف حرجاً وذلك حين تحرروا من قيود التقاليد ورفعوا عن أنفسهم إصر الحياء والخجل

ومن هؤلاء الشاعر عبد الحميد الديب ، وزكى مبارك وانطباعات الواقعية أوضح فى الديب من غيره من شعراء هذا العصر . واقرأ له يصور بيئته وحياته التعسة :

يارب أفى بيت أنا أم أنا فى لحـــد
ألا شد ماألقى من الزمن الوغد

وقوله يصور رزءة الضيق :

إن رزقى كدقيق فوق شوك نثروه
ثم قالوا لحفـــاة يوم ريح اجمعوه

وقوله وهو يتبرم بالحياة ويسخط عليها :

يارب أخلـــوق أنا أم أنى لم أخلق
فإن أنا كنت مخلوقا فلم يارب لا أرزق

ويتعمق عبد الحميد الديب الواقعية فى كثير من أشعاره وخاصة المأجنة كما تبرز فى سائر شعره ، وإنك لتعجب من واقعيته التى لاتكاد تنفك عنه حتى فى أبعد المواقف اتصالا بعالم الحس ؛ ومن هذا الشعر الواقعى قوله فى تصوير ملوك بنى أمية وكيف وصلوا إلى الملك بالادعاء والكذب :

ولاتقولوا أجماع على كذب ؟ فذلكم وإلهى حزب شيطان
بنو أمية كان الملك غايتهم فأدركوه بدعوى ثأر عثمان

أما الطبيعية ، والسريالية ، الفرويدية ، فليس من شعرائنا من يمارسونها فى شعرهم على منهج معين ، وكذلك الوجودية ، وإن كنا نجد أشتاتا من ذلك مبعثرة هنا وهناك فى مدرسة الشعر الجديد كما نجد شيئا من ذلك فى شعر نزار قبانى ، والبياتى .

• • •

الفصل الرابع

المدرسة الرمزية SYMBOLISM

ظهرت الرمزية كمذهب أدبى له مصطلحاته فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وإلا فإن أصولها الفلسفية موغلة فى القدم ، ويرى الدكتور محمد مندور أنها تستند فيما تستند إلى مثالية أفلاطون ، وهى التى تنكر حقائق الأشياء الخارجية المحسوسة وتراها فى الحقيقة رموزا للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس .

وعلى أساس إنكار الفلاسفة كل ماهو خارج الذهن البشرى فإنهم قالوا إن اللغة لاقيمة لها فى ألفاظها إلا بما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التى تلقيناها من الخارج وعلى هذا الأساس لاتصبح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وإنما تصبح وسيلة للإيحاء ، ولما كانت وظيفة الأدب هى توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارىء قالوا بأن الأدب لايسعى إلى نقل المعانى والصور المحدودة وإنما يسعى إلى نشر العدوى الفنية ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء (١) . وهذه وظيفة المذهب الرمزى فى الأدب .

ومن الممكن أن نقسم الرمزية فى الأدب إلى الأنواع الآتية :

(الرمزية اللغوية) ووظيفتها نقل الصور اللغوية من نفس إلى أخرى ، ويرى الرمزيون اللغويون مثل « بودلير » أن معطيات الحواس متداخلة

---

(١) انظر ماقيل حول ذلك فى : الأدب ومذاهبه : الدكتور مندور ص ٧٧ (ط . الأولى) .

متبادلة ، يعني أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا ، وأن بعضها ينوب عن البعض فى التأثير النفسى . ونحن نستطيع أن نمثل لذلك بوصف أحد الرمزيين اللون السماء وهى مغطاة بالسحب البيضاء بقوله : « وكان لون السماء فى نعومة التوتو » فهو وإن لم يحدد اللون بلفظ من الألفاظ التى تعبر عنه إلا أنه مع ذلك ولد فى نفوسنا إحساسا بهذا اللون ونقل إلينا وقعه فى نفسه بعبارة « نعومة التوتو » التى استمدها من حاسة اللمس .

(الرمزية الشعرية) وهى التى تظهر فى الشعر الغنائى كما تظهر فى الشعر التمثيلى ، وهى فى الشعر الغنائى تسعى إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة فى غموض وإبهام بحيث لا تستطيع أن نقف على تفاصيل المعانى التى يعبر عنها هذا الشعر ، وإنما ندرك الناحية النفسية العامة التى صدر عنها الشاعر ، والشعر الجديد أكثره من هذا الاتجاه النفسى .

ومن هذا الطراز قصيدة « البعث » لزعيم الرمزيين فى فرنسا « سيفان مالارميه » فى أواخر القرن التاسع عشر ، ومنها :

لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن .

الشتاء ـ فصل الفن الهادى ـ الشتاء الضاحى .

وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم .

يتمطى العجز فى تثاؤب طويل — — الخ (١) .

فالشاعر فى هذه القصيدة ينقل إلى القارىء حالة نفسيه معينة هى حالة الملل ويقارن بينها وبين مظاهر الطبيعة التى تحيط به ، وهو لا يصف ذلك وصفا مباشرا أو فى صورة علمية كالتى ترسمها الآلة الفوتوغرافية ، بل هو يرسل هذا الوصف فى صورة غير مباشرة قوامها الخيال ، فيقتنص بوساطته

(١) الأدب ومذاهبه . الدكتور مندور ص ١١٢ (ط . دار نهضة مصر) .

صورا رمزية يستطيع بها أن يوحى إلى الحالة النفسية التى أرادها

ومثل هذه الرمزية الشعرية تجدها عند « إدجار ألان بو » الشاعر القصصى الأمريكى الشهير فى قصيدته « الغراب » ، وقد نقلها الشاعر الفرنسى « بودلير » .

(الرمزية الموضوعية أو القصصية) وفيها يلجأ الأدباء الرمزيون إلى معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة ، يعالجونها بوساطة الخيال وتصوراته وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، فهى لا ترمى إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمى إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها فى أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الخلقية نفسية كانت أو أخلاقية ، أو بمعنى أوضح فإن الرمزيين يرسلون هذه الحقائق فى صورة قصص على ألسنة الحيوان بقصد النقد أو التوجيه وبخاصة فى الأحوال التى يخشى منها الأدباء التصريح بأسماء من ينقدونهم أو يهاجمونهم ، ومن هذا الطراز كتاب « كليلة ودمنة » .

وكثيرا ما يلجأ الرمزيون الموضوعيون إلى الأساطير القديمة لتحقيق هذا الغرض وأحيانا يبتكر الكاتب الرمزى وقائع مسرحيته من خياله مثل مسرحية « الأشباح » للرمزى « إبسن » ومسرحية « صفقة مع الشيطان » للرمزى « جيروم » التى مثلت فى دار الأوبرا المصرية عام ١٩٥٤ م .

وفى هذا المقام أحب أن أشير إلى أن هناك فارقا كبيرا بين الرمزيين والرومانسيين فى فن المسرح وبخاصة فى طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية ، فعند الرمزيين تظل الشخصيات وكأنها رموز أو قطع شطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دورا خاصا فى المعركة التى تصورها القصة أو الأسطورة ، أما الرومانسيون فإن الشخصيات عندهم إنسانية شكلا وموضوعا وعند الواقعيين الشخصيات إنسانية موضوعا لا شكلا ، وبسبب ما فى الرمزية

من إيماء سريع يحتاج إلى دقة فى التفكير وإمعان فى التأمل فإن المسرح الرمزى أشد من غيره اعتمادا على الإخراج ليعوض ما فقده بسبب الوصف السريع والإيحاء المعبر .

* * *

والرمزية مجال واسع النطاق فى شعرنا المعاصر اليوم ، بل وفى المستقبل وأكاد أجزم أن كل ماسنقرؤه من شعر جديد فى الفصل التالى يدخل فى عداد المدرسة الرمزية ، وأكاد أزعم لك أيضا أن دعاة الشعر الجديد بأنواعه وصوره قد اتخذوا من المذهب الرمزى الذى حدثناك عنه ستارا ضخما يخفون خلفه هناتهم التى يخجلهم عليهم مايميلون إليه من غموض فى التعبير كما أنهم يتخذون من هذا المذهب ستارا يخفى خلفه عامتوا به من عجز فى اللغة ، والوزن ، والقافية ، وضعف فى التعبير ، واخفاق فى تصوير بعض المعانى الشعرية .

وأنا أميل إلى اعتبار النصف الثانى من القرن العشرين عصر الرمزية فى شعرنا المعاصر حين تغلب هذا المذهب الأدبى على غيره من المذاهب وهو القدر الذى سنبسط الحديث عنه فى الفصل القادم .

وقد بدأ غزو الرمزية فى مجال الشعر المعاصر فى القطر الشقيق (لبنان) وإلى هذا يشير الشاعر جورج صيدح :

« الشعر الحديث (يقصد الجديد) يعتمد الرموز فى الأداء ويباهى بها ، وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والإيحاء ، إنه روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها ، ولكن الرمز هو غير اللغز ، فاللغز لايفهم ولا يوحى . أما الرمز فأنت تفهم إيماءته أضعاف ماتفهم من كلمته ، بحيث يقف المرئى حيث تراه فى النور لا فى الظلام ، وهل يتستر فى الظلام غير الآثم الجبان أو العاجز عن مجاراة الأقران ؟ » .

« الغموض من أوهى آفات الشعر الحديث (يقصد الجديد) يفسد على الشاعر غايته سواء انصرف إلى وصف حالة نفسية أو إلى أداء رسالة إنسانية هم فى الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره إلى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يمتحن بأحاجيه ذكاء نفر قليل منهم ، ولا سبيل إلى النقل والتفهيم عن طريق الشعر إلا بسهولة التعبير الفنى وبوضوح المعنى المبتكر ومن أعياه الابتكار وخذله الفن فى موضوع ماقد نجد له عذرا ، أما من فاته الإفصاح عما يريد فلا عذر له عند القراء ولا تشفع له نظرية « الإيحاء عن طريق الإبهام » لأن الإغراق فى الابهام يسد منافذ الجو ويغلق أمام القارىء فراغا لايستحث الفكر ولا يوقظ الشعور ، بينما الإيحاء يكمن وراء الغيم الشفاف والإغراء ينبعث من الظل المتقراف فى الشعر الرمزى الموفق » .

ويعبر الأستاذ جورج صيدح عما يؤمله لمستقبل الشعر المعاصر بقوله : « سوف يتقهقر الشعر الرمزى خطوة ويتقدم الكلاسيكى خطوة فيلتقيان على صعيد عامر بالمعنى الجليل والمبنى الجميل . سوف يعود الشعر إلى التجلى بروح جديدة فى إطار الفن العريق نابضا بالعاطفة الصادقة » (*) .

ومن شعراء الرمزية المعتدلين جورج صيدح ، وإيليا أبو ماضى وكثير غيرهم من شعراء المهاجر الأمريكية ، وإن كان إيليا يعتبر فى نظرنا الرائد الحصيف للشعر الرمزى المعاصر .

وأشهر دواوينه « الجداول » ، ومن شعره الرمزى فى هـذا الديوان قصائد : الطين ، والأشباح الثلاثة ، ونختار لك منه « الحجر الصغير » (١) .

سمع الليل ذو النجوم أنينا وهو يغشى المدينة البيضاء

(*) هذه الكلمة التى تحدث فيها جورج صيدح عن الشعر الجديد تعتبر وصفا دقيقا ونقدا نزيها معتدلا لما سنعرضه عليك من الشعر الجديد فى الفصل القادم .

(١) الجداول : إيليا أبو ماضى ص ٢٦ (ط . حلب) .

فانحنى فوقها كسارق الما ... س يطيل السكوت والإصغاء
فرأى أهلها نياماً كأهل الـ ... كهف لاجلبة ولا ضوضاء
ورأى السد خلفها محكم البنـ ... ـيان والماء يشبه الصحراء
كان ذاك الأنين من حجر في السـ ... ـد يشكو المقادر العنياء
أي شأن يكون في الكون شأني ... ليت شيئاً فيه وليت هباء
لارخام أنا ناحت تمنا ... لا ولا صخرة تكون بناء
ليت أرضاً فأرشف الماء ... أو ماء فأروى الحدائق الغناء
ليت درباً تناقس العادة الحـ ... ـسناء فيه المليحة الحسناء
لا أنا دمعة ولا أنا عين ... ليت خالاً أو نجمة حمراء
حجر أغبر أنا وحقير ... لا جمالا لاحكة الأمعاء
فلأغادر هذا الوجود وأمضي ... بسلام ، إني كرهت البقاء
وهوى من مكانه وهو يشكو ... الأرض والشهب والدجى والسماء
فتح الفجر جفنه فإذا الطو ... فان يغشى المدينة البيضاء

الفصل الخامس

T.S. ELIOT'S NEW POETRY الشعر الجديد

الخلاف بين مفهوم الشعر الجديد ومفهوم الشعر المعاصر - الذي تحدثنا عن مدارسه ومذاهبه في الفصول السابقة - خلاف على الشكل فقط وليس المضمون . أي أن الخلاف يقتصر على الأوزان فقط دون المعاني .

وتنحصر أنواع الشعر الجديد في الاوزان الآتية :

(١) الشعر المرسل : وهو الذي يتقيد بالوزن ولا يتقيد بالقافية بل ترسل فيه القافية إرسالا ، فتتغير وتتجدد كيفما يتراءى للشاعر .

(٢) الشعر الحر : وهو الذي يتحرر فيه الشاعر من الأوزان والأبحر الشعرية المعروفة ، ولكنه يتقيد بالقافية في كل مجموعة معينة من الأبيات .

(٣) الشعر المرسل الحر : وهو الذي يتحرر فيه الشاعر من القافية والوزن جميعا . ومن الممكن أن تطلق عليه اسم « الشعر المنثور » أو « النثر المشعور » أو « قصيدة النثر » وفي لبنان يسمى « قصيدة النثر » أو « شعر بنثر » .

و « المرسل » أسبق في الظهور من « الحر » ولعل أول من قال الشعر المرسل هو الشاعر « جميل صدقي الزهاوي » (١٨٦٣ - ١٩٣٦) وهو أحد الشعراء الأربعة الكبار المعاصرين في العراق ، وهم الزهاوي ، والرصافي ، والشبيبي ، والجواهري ومن العجيب أن الأدبية العراقية تزال الملائكة تدعي أنها أول من قال الشعر المرسل .

والشعراء المعاصرون - في مصر والشرق العربي - يجرعون اليوم إلى

هذا « المرسل » إما لضعف إلمامهم باللغة ، وقصر باعهم فى مفرداتها ، أولأنهم حرموا طول النفس فى فن القصيد ، أو لأن القافية أعيتهم وأغلقت عليهم ، فيتجهون إلى هذا الوزن ويضطرون إلى تعدد القافية تخلصا مما تتطلبه القافية من ثروة لغوية ومن ثم كان لابد لمثل هؤلاء الشعراء من اختراع « الشعر المرسل » .

أما هذا اللون من الوزن فلم يظهر فى الشعر الجاهلى أو الأموى أو الإسلامى لأن الشعراء وقتذاك كانوا — أكثرهم — من أهل اللغة نفسها ، أو من الذين تربوا فى البيئة العربية الخالصة ورضعوا أفاويقها ، ولأن قصائدهم لم تكن لتزيد أو تتجاوز المائة بيت . ولم تعرف الإطالة الفاحشة فى القصيد إلا فى العصر العباسى الأول ، حيث نشأت نزعة الإطالة عند فحول الشعراء كأبى تمام وابن الرومى بنوع خاص .

وفى العصر الحديث قصر نفس الشعراء فى القصائد لضعف محصولهم فى مفردات اللغة وكان قصر نفسهم فى الشعر تمهيداً أولياً لاتجاههم إلى الشعر المرسل الذى لايتقيد بقافية واحدة ، ثم تظهر أهمية الشعر المرسل فى شعرنا المعاصر عندما دخلت الرواية الشعرية أو الشعر التمثيلى إلى الأدب المعاصر على يد مبتدعها أحمد شوقى ، ثم من جاء بعده ممن تأثروا به مثل عزيز أباظة .

هذا من ناحية الشعر المرسل ، أما من ناحية التجديد العام فى تاريخ أوزان الشعر العربى فالأمر أقدم من ذلك بكثير فنحن نعرف أن الخليل ابن أحمد الفراهيدى وضع خمسة عشر بحرا للشعر وزادها الأخفش إلى ستة عشر بحرا . ثم نشأت بحور أخرى تعتبر عكس دوائر البحور الأصلية هى : المستطيل والممتد والمتوفر والمنسرد والمطرد . ثم نظم العباسيون فى الفنون السبعة التى ابتكروها والتى لايعدها العروضيون شعرا وهى : السلسلة ، والدوبيت ، والقوما ، والموشح ، والكان كان ، والمواليا ، والزجل .

وقد اختلف المؤرخون فى أول من ابتدع أوزان الموشحات ، فابن خلدون فى المقدمة يقرر أنها من ابتكار الاندلسيين (١) ، كما يقال أن ابن قزمان هو أول من اخترع الزجل . ومهما يكن من أمر فإن الموشحات والزجل لايعتبران شعرا بالمعنى الصحيح .

* * *

وبعد أن أضأنا طريق البحث فى تطور أوزان الشعر العربى ، يحق لنا أن نستعرض الشعر الجديد الذى يكتبه أدباؤنا اليوم ، وبخاصة منذ انتصاف القرن العشرين . وقبل أن نصدر أحكامنا العلمية على الشعر الجديد يجب أن نمهد لذلك بتوجيه هذا السؤال الخطير :

هل الشعر الجديد الذى يمارسه دعاته اليوم يعتبر تطوراً للشعر العربى العمودى ، أم هو شىء جديد للغاية منقول عن الأدب الغربى ولا صلة له بتراثنا الشعرى ؟

وللإجابة عن هذا السؤال الخطير لابد من إلقاء ضوء على الشعر الغربى .

ونحن نعلم أن الشعراء الغربيين يلتزمون القافية ببيت أو ببيتين ، وأنهم يتبادلون فى مقطوعاتهم الشعرية القافية المذكرة والمؤنثة على التوالى . والوزن فى الشعر الغربى يعتمد على الأنغام اللفظية . وهم يعنون بالأنغمة كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المد ، سواء أكان ذلك الحرف وحده أو مقترنا بحرف صحيح . ويسمون هذه الأنغمة أقداما (Foots) ، وأطول هذه الأقدام أو السطور ماتكون من اثنتى عشرة أنغمة وأقصرها ما تكون من أنغمة واحدة ويجوز نظمها تنازليا من اثنتى عشر أنغمة إلى أن تصل إلى أنغمة واحدة على الترتيب .

---

(١) وانظر : التيارات الأدبية المعاصرة ، لبدوى طبانة .

فهل الشعر الجديد الذى يعانيه شبابنا اليوم متطور عن الشعر العربى العمودى التقليدى، أم هو مأخوذ ومصنوع على نمط الشعر الغربى الذى ترجم منه قدر كبير منذ أوائل هذا القرن، ثم قرأه شبابنا وأدباؤنا المعاصرون ورأوه مكتوبا ومسطورا سطورا بعضها تحت بعض بشكلها المخالف للوقوف الشعر العربى العمودى التقليدى فقلدوه ولم يطوروا أو يجددوا فى الشعر المعاصر فى الصورة التى لاتتعارض مع جوهر الشعر العربى ؟ ؟

ولسنا نشك أن الرأى الثانى هو الصحيح وأن هذا الشعر الجديد ترجمة حرفية محضة للشعر الغربى وليس تطورا فنيا للشعر العربى العمودى.

وقد تطرف كثير من الأدباء، ولا نقول الشعراء فكتبوا عفا لاهو موزون ولاهو مقفى، ولاينتمى إلى أى بحر من البحور أو وزن من الأوزان ثم ادعوا أنه شعر !!

وقد يكون مقبولا أن يعالج الشعراء الكلاسيكيون محاولات لتنظم أشعارهم فى هذا الشكل الجديد أى على أساس التفعيلات والموسيقا الداخلية دون الوزن والقافية، وقد يكون مقبولا منهم ذلك من الناحية الفنية ولكن عندما ينتقل الأمر إلى أدعياء الأدب ولا نقول الشعراء، وينزلون إلى هذا الميدان مقلدين، فهنا تكون الطامة الكبرى فلن يفتجوا إلا ألفاظا جوفاء وعبارات سقيمة بعيدة عن مفهوم الشعر الجديد.

وقبل أن نستعرض أمامك مفهوم الشعر الجديد يحسن بنا أن نوجه هذا السؤال :

ما هو الشعر الجديد ؟ وهل وفق ؟.

لا أكون مخالفا الواقع ولا مجافيا الحقيقة إذا قررت أن الشعر الجديد منقول عن الشعر الغربى الأوربى.

وبعبارة ت . س إليوت T. S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥) هو الأب الحقيقى للشعر الجديد.. فهو صانعه ومبتدعه . وأول ظهوره كان سنة ١٩٢٢ م، ولعل قصائده (الأرض اليباب) و(الرجال الجوف) و(أربعاء الرماد) هى الأصول الأولى التى أرست قواعد الشعر الجديد ...

فمن هو « إليوت » مبتدع الشعر الجديد ؟ .

ت . س إليوت أمريكى المولد هاجر إلى إنجلترا واكتسب الجنسية الإنجليزية سنة ١٩٢٧ م لخدماته العظيمة للكنيسة الإنجليزية ودرس بجامعات إنجلترا .

وإليوت أصغر سبعة أطفال لوالديه . ولد فى ٢٦ سبتمبر سنة ١٨٨٨ م بمدينة (سانت لويس) بالولايات المتحدة الأمريكية . كان جده قسيسا ميشريا انحدر إلى سانت لويس ليبنى أول كنيسة يونيتارية توحيدية . وأمه شاعرة لها قصيدة طويلة مشهورة عن المصلح الإيطالى (سافونارولا) : دخل إليوت جامعة (هارفرد) سنة ١٩٠٦ م لدراسة الفلسفة وهو الموضوع الرئيسى فى حقل تخصصه . ثم درس فى (السوربون) بفرنسا من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩١٤ م، ثم سافر إلى ألمانيا إلا أنه تركها إلى انجلترا قبل قيام الحرب، وتزوج إليوت سنة ١٩١٥ من (فيفان هيوود)، وتوفيت زوجته سنة ١٩٤٧ م، وكان من حيث المذهب كاثوليكيا، وبالنسبة لخدماته للكنيسة الإنجليزية فقد أصبح مواطنا بريطانيا سنة ١٩٢٨ م

وشق إليوت سبيل النقد التقليدى الكلاسيكى الموضوعى، بينما كان ينشر شعرا رومانسيا مثيرا حديثا لافتا، وكان فى شعره على جانب كبير من الذاتية، وحين اعترض عليه المعترضون بأن هناك تناقضا بين نقده وشعره، قال : إن الكاتب فى الصورة الشعرية قد تسيطر عليه المثاليات سيطرة تامة بينما لايستطيع أن يتناول فى نظم الشعر إلا الواقع.

ولا نكاد نظهر المقطوعات الأولى من أشعار إليوت حتى نجد أنفسنا وجها لوجه أمام شعر القرن العشرين . وبسبب عدم إلفنا لهذا الشعر فإننا نتعرف على جوه الخاص تعرفا ممتزجا بالقلق .

وإن عالم إليوت هو عالم الحياة اليومية العصرية ولذلك فهو بعيد عن التراجيدى البطولى القديم ، وإن يقظة الوعى وإحاطته بالحقيقة المؤلمة التى ظهرت فى منتصف القرن التاسع عشر وآخره قد قادت خطانا إلى قوانين جديدة للواقعية الإنسانية نلمسها فى عالم إليوت الذى يمثل القرن العشرين .

وقد تأثر إليوت بشعراء فرنسا مثل « لافورج » و « مالارميه » ، كما تأثر « عزرا باوند » بالشعر الصينى واليابانى ، إلا أن عزرا باوند فشلت محاولاته نحو الوصول إلى قالب جديد للتعبير شعرا ، الأمر الذى استطاع إليوت أن يصل إليه بعد محاولات تأثر به بالشعراء الفرنسيين السالف ذكرهم .

وكان ميلاد الشعر الجديد سنة ١٩٢٢ م على يد « إليوت » هو النور الذى تجمع حوله كل الشعراء يستضيئون به فى محاولاتهم الجديدة وينسجون على منواله ويدورون فى فلكه .

وقبل أن نحدثك عن خصائص الشعر الجديد عند إليوت نوجه إليك شيئا من شعره ، من ديوانه « الأرض اليباب » :

ومع ذلك فإننا حين عدنا متأخرين من حديقة الليلاب ،
وراحتاك ممتلئتان وشعرك بليل
لم استطع الكلام وخانتنى عيناى
وكنت بين الحياة والموت ولم أكن أعرف شيئا .

وأنا أنظر فى قلب الضياء فى السكون
ما أكثر ماطلبت من « أمى » التوجه للجنوب فى الشتاء
ولو كنت مكان « أمى » لتوجهت للجنوب فى الشتاء
كنت توجهت إلى الجنوب فى الشتاء لو كنت أملك
ذلك

* * *

العندليب
قد ملأ الصحراء جميعا بصوت مسترسل
وما زال يبكى وما زال العالم يمضى
قائلا طق طق للمسامع القذرة
أنرانى على الأقل سأنظم أراضى
إن جسر لندن يتداعى - بناء وبنهار (١)

وإليك نموذجا ثانيا من شعر إليوت من قصيدة « الرجال الجوف » :

رجال وتماثيل من ورق تذروهم ريح باردة
تهب قبل الوقت وبعده
ريح تدخل وتخرج من رتة عليلة
مرة قبل نجمو الأرواح المريضة
فى الهواء الذابل ومرة بعدها
وقائدو الحركة

---

(١) أعلام الأدب الأمريكى : ليونارد انكر ، ج ٨ (اليوت) — ط بهدوت ١٩٦١ م .

تسوقهم الريح الى تكتسح تلال لندن المقبضة (١)

وإليك نموذجا ثالثا من شعر إليوت من قصيدة « أربعاء الرماد » :

ألمسنا أن نحذر وألا نحمل الهم
ألمسنا أن نجلس هادئين ،
حتى بين هذه الصخور
لأني لا أميل في الرجوع إليه
لأني لا آمل
لأني لا آمل في الرجوع
أين نجد الكلمة . أين نرن الكلمة
ليس هنا ، فليس هنا صمت كاف .
وليس على شاطئ البحر أو في الجزر
وليس على البر الأصلي ولا في الصحراء .
أو الأرض المطيرة
لتسمح لي بأن أتفضل
واسمح لي بأن أتفضل
واسمع لي أن أصرخ وأقبل عليك

وبقراءة هذا الشعر تستطيع أن توجه هذا السؤال الفني ؟

ماهي الخصائص والمميزات التي يتميز بها الشعر الجديد عند إليوت ؟ أو بعبارة أخرى ماهي أسس وقواعد إليوت التي وضعها كاشتراطات ومواصفات لهذا الشعر الجديد ؟ . . . ونحن نستطيع أن نلخص خصائص الشعر الجديد عند إليوت فيما يأتي :

---

(١) شعراء المدوسة الحديثة : م . ل . روزنتال ط ـ نيويورك ١٩٦٣ (المكتبة الأمريكية) .

١ ـ وجوب اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام والخطاب .

٢ ـ ألا يكون كلاسيكيا .

٣ ـ ألا يكون رومانسيا .

٤ ـ لابد من الاحتفاظ بالموسيقا في الشعر لأنها تساعد على تصوير خلجات النفس وقت الانفعال .

٥ ـ عدم استعمال الأسلوب الخطابي في التعبير الشعري . وقد نعى إليوت على الشعراء التقليديين استعمال المخاطبة المباشرة ، ورأى أن من واجبات الشاعر أن يلجأ إلى التصوير والأخيلة والرمز والإيحاء للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته بطريقة ملفوفة غير مباشرة ، فيكون مثله حينئذ مثل من يعبر عن عرفانه للجميل أو المعروف بتقديم باقة جميلة من الأزهار .

هذه هي المواصفات الفنية والخصائص التي ارتآها إليوت في الشعر الجديد والتزمها في قصائده السابقة ، وهي القصائد التي يعتبرها ـ المنهج العلمي الحديث ـ دستور الشعر الجديد .

ومن العجيب أن إليوت على الرغم من ذكائه العجيب في الشعر الجديد فإنه كان أشد تواضعا من أتباعه في نظرته للشعر الجديد ، كما كانت نظرته لهذا الفن الجديد الذي اخترعه نظرة طبيعية للغاية اعترف فيها بحق الزمن وقوانين الحياة في تطوير كل كائن حي بما في ذلك الفنون التي تحيا وتتطور بحياة صانعيها وتتطور بتطورهم . والدليل على هذه النظرة العلمية عند إليوت إنه كان يرى هذا الشعر الحر أو نظام التفعيلة الواحدة ليس في الحقيقة إلا مرحلة انتقال لما هو أعمق ، وعلى الشعراء أن ينتبهوا لهذا وأن يكثروا النظم بهذه الطريقة ، ثم تأتي مرحلة جديدة تقعد فيها القواعد لنظام شعري بعد أن يستقروا على طريقة معينة .

فهل عرف مخترع « الشعر الجديد » أهداف الشعر الجديد كما عرفها

إليوت !!! الجواب فى نظر المنهج العلمى الحديث ، لا ، دون أدنى شك . ونحن من أجل ذلك نرى أن الشعر الجديد لن تقعد قواعده الفنية حتى يمر بمرحلة الاستقرار الفنى أولا .

وأمامنا وبين أيدينا الآن عشرات من دواوين الشعراء المعاصرين وبها مئات من قصائد الشعر الجديد . فهل إذا طبقنا هذه القواعد والاشتراطات والمواصفات - التى ارتآها إليوت - على أى من هذه القصائد تكون نموذجا صحيحا للشعر الجديد الذى يعانون نظمه اليوم ؟؟

وقبل الإجابة عن هذا السؤال ، نعرض أمامك نماذج من الشعر الجديد فى مصر والشرق العربى لنصدر أحكامنا عليه . وإليك منها :

فى (العراق) الشاعر « عبد الوهاب البياتى » يقول :

١) صنعوا شعراء ٢) التاريخ فتوح نساء
نصبوا خلقـــاء أرض الصلوات الخضراء
ومطايا وطواحين ولدت فـــأرا
فاذا الكل هباء ولدت حـــرباء
الشعر نقاط سوداء وسبابا ونقاقيع هواء
الحب بكاء

وإليك مثلا آخر من العراق للشاعر « بدر شاكر السياب » المتوفى سنة ١٩٦٤ م من قصيدة « الخبز » ونجد بها آية التحرر الشعرى :

أنا ما تشاء أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة وبائع الدم والضمير
للظالمين أنا الغراب
نقنات من جثث الفراخ أنا الدمار أنا الخراب
شفة البغى أعف من قلبى ، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يدى كما تشاء أنا الحقير .

لكن لى من فعلتى إذا تبعتنا خطاك

وإليك مثلا ثالثا للشاعرة العراقية « نازك الملائكة » من ديوان « شظايا ورماد » :

أين أمشى ملأت الدروب
وسئمت الدروج
والعدو الخفى اللجوج
لم يزل يقتفى خطواتى فأين الهروب
الممرات والطرق الذاهبات
بالأغانى إلى كل أفق غريب
ودروب الحياة
والدمالين وظلمات الدجى الحالكات
وزوايا النهار الجديب
جبتها كلها وعدوى الخفى العنيد
صامد كجبال الجليد
فى الشمال البعيد

وفى (مصر) نقدم وإليك نموذجا رابعا للشاعر « صلاح عبد الصبور » الذى يعتبر فى نظرنا أكثر المتحمسين للشعر الجديد فى الجمهورية العربية المتحدة من ديوانه « الناس فى بلادى » من قصيدته (شنق زهران) :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
مسكا سيفا وتحت الوشم نبض كالكتابة

اسم قرية
دنشواى
شيب وهرمان فويا
ونقيـــا
يطأ الأرض خفيقا
وأفيـــا
كان مضحاكا ولوعا بالغنا
وسماع الشعر فى ليل الشتا

فهل هذه المحاولات الأولية التى قدمنا إليك نماذج منها تعتبر شعراً ولو فى نظرت . س . إليوت ؟؟ وإذا كان هذا الذى قدمناه لك يعتبر من أروع نماذج هؤلاء الشعراء فماذا يكون موقفنا كمؤرخين الأدب الحديث والمعاصر من شعر يصطنعه المتحزقون والمرورون والخالدون على القومية العربية ودعاة الشعوبية أو القرعونية .. ولكى تقف بنفسك على هذه الأحكام التى أصدرناها اقرأ ما شئت لشبابنا الذين يمارسون هذا اللون من الشعر الجديد أمثال : على أحمد سعيد « أدونيس » ، ويوسف الخال ، وأنسى الحاج ، ونهاد خياطه ، وعصام حفوظ ، ونيه غطاس ، وشوقى أبى شقرة ، وكمال سعادة ، واسعد الحاصى ، وأحمد كمال زكى .

وتكتفى من ذلك الهراء بقول أدونيس فى ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى) .

إنى مهيار هذا الرجيم
إنى عائن أبيع حياتى
إنى سيد الخيانة

فهذا اللون من الشعر الجديد الذى يعانقه شبابنا اليوم ويتهافتون عليه

تهافت الفراش على النار — يعتبر فى نظر المنهج العلمى الحديث — مطية سهلة يمتطيها هؤلاء الشعراء لهدم اللغة العربية حين عجزوا عن التمكن من ناصية اللغة وجهلوا مفرداتها وقواعدها وبلاغتها وتنكروا فى تحصيل آدابها وفهم تراثها . ومن ثم فهم يتخذون من هذه المطية الرخيصة وسيلة لهدم الفصحى ، وما أخطر ما يؤدى إليه ذلك من نتائج وخيمة على تراثنا الأدبى والدينى فى المستقبل ، وإذا جهل الناس الفصحى وضل سعيهم فيها ، التبس عليهم فهم القرآن وقضى على الدين .

وقد يبلغ بهم هذا الهراء أن يعبثوا بتراكيب اللغة فتراهم مثلاً يدخلون « ال » التعريف على الفعل والمنادى فى مكان الاسم الموصول ومن ذلك :

أنقاض الزمن فى الحياكل الأرزقة المعاول
الزمن فى الشوارع الغوائل والأكهف المنازل
التود أن تحيس بى الحياة والتجددوا

كما يدخلون يا المنادى على الاسم المعرف بأل مثل :

يا الفلك الدائر يا الموزع الحياة فى فصولها
يا الشيخ المطرز يا البلد الشهاء الصعو يا المواصف

هذا بالإضافة إلى التعبيرات الغريبة البعيدة عن ذوق العربية التى يستعملونها كرموز مثل « الوحدة الفراغ » و « الدم الصقيع » و « الركود البهيم الجامد » و « العاطفة المضمرة فى غيب المكنون » و « الأسد الشاكى فى بحر النجوم » و « رجع الصدى من غياب أحلام الطين » و « صوت الرائحة » و « أجفانك ضفتين » و « مزمريات الروايا » .

وأخيراً نضرب مثلاً أو مثلين على ما وصل إليه أمر أدعياء الشعر الجديد . وهو نوع من قصيدة النثر التى تطور إليها الشعر الحر على يد أدعياء الأدب كما سبق القول .

من (لبنان) يقول « توفيق صايغ » بعنوان القصيدة « ك » :

أريدني عدما في قبعة
أريدك عينين منومتين وأصابع رشيقة
تعبث بالقبعة وبالراتين وبي
وتبعثني أرنبا ينط

وللأديب « أنسي الحاج » من قصيدة نثر بعنوان « خطة »

كنت تصرخين بين الصنوبرات أتلقى صراخك وأتضرع كي ترينى
كنت تصرخين بين الصنوبرات تعال ياحبيبي
كنت أختبيء خلف الصنوبرات لتلاقيني
فأجيء إليك وتهربي

ونحن نرجيء الحديث المفصل عن الشعر الجديد من حيث خصائصه وهناته ومستقبله إلى كتابنا « الشعر الجديد في الميزان » الذي نأمل إصداره قريباً .

وقبل أن نختم حديثنا عن الشعر المعاصر بمذاهبه المختلفة وعن الشعر الجديد الذي يعانيه الشباب اليوم أحب أن أقرر أننا لانرفض الجديد في الشعر من حيث هو حركة حتمية من حركات التطور التي لايقف دولابها ، ولكننا نرفض أن يجد الشباب عند هذه المحاولات الفنية غير الناجحة في الوقت الذي يخوضون فيه أعنهم عن تراثهم الأصيل في الشعر ويضعون الفجوة بين قديمهم وحديثهم ، ذلك لأن كل تطور لايستند على أساس أصيل يقوم عليه مقضي عليه بالزوال ، والطريق أمام هؤلاء الشعراء طويل ولا بد لهم إن أرادوا أن يقفوا على أقدامهم أن يمروا بمرحلتين : الأولى مرحلة الاستقرار الفني ، والثانية مرحلة التقعيد الفني .

الباب الثاني

فنون النثر المعاصر وأساليبه

الفصل الأول

فنون النثر المعاصر

تحدثنا في الباب الثاني من الكتاب الأول عن تطور النثر الحديث وكيف تخلص شيئا فشيئا من قيود الصناعة وجمود البلاغة اللفظية حتى صار إلى الأسلوب الذي نراه اليوم . وفي هذا الباب من الكتاب الثاني ندرس تلك النثر المعاصر دراسة تطبيقية كما فعلنا بالشعر تماما فنتحدث عن فنون النثر المعاصر ثم نتبع ذلك بالحديث عن أساليبه .

ونحن حين نستعرض أمامك فنون النثر نحاول جاهدين أن نقدمها مرتبة ترتيبا تاريخيا يتمشى مع واقع تطورها طوال العصر الحديث . كذلك نحاول عامدين أن نبين في هذه الفنون بين الذي كانت له جذور تاريخية قديمة في أدبنا العربي ، وبين ما هو مستحدث ، سداه ولحمته من الأدب الأوربي لنقف على صورة واضحة من هذه الفنون .

١ — الخطابة

والخطابة فن من فنون النثر العميقة الجذور في الأدب العربي ، فقد كان للعرب خطب في العصر الجاهلي ، واتسع نطاقها في عصر الراشدين ثم العصر

الأموى حين كانت الخطابة تصور النزاع بين الأحزاب السياسية والمذاهب الدينية وماتفرع منها مثل الشيعة والخوارج والسنة والسفيانية (*) ثم اضمحل شأنها فى العصر العباسى حين استتبت أمور الدولة ، كما كانت ضعيفة فى عصر المغول والمماليك فكانت لاتعدو الخطب الدينية والمنبرية فى أيام الجمع والأعياد .

وفى العصر الحديث لبست الخطابة ثوبا جديدا مسايراً الحضارة الغربية وماجلبته المدنية من حضارة مادية ونظم إدارية لم يألفها العرب فى هذه الصورة الجديدة .

وكان مشرق هذا التطور فى عصر إسماعيل حين عرف الناس النظم الإدارية والقضائية ووجدت المحاكم المنظمة وترجمت كتب القوانين . وبرع فى ذلك اللون المحامون والمدعون العامون . وتطورت الخطابة القضائية بشكل ملحوظ فى الحياة النيابية .

وفى عصر توفيق حين قامت الثورة العرابية اشتعلت جذوة الخطابة واندلع لهيبها باندلاع هذه الثورة وظهر من خطبائها أمثال عبد الله النديم . وفى عهد الاحتلال ظهرت الخطابة الوطنية وكان من روادها الأول : مصطفى كامل وسعد زغلول ، وكثير من زعماء الأحزاب السابقة . ثم استمرت الأحزاب السياسية والمذهبية والدينية وتوداً لاشتعال جذوة الخطابة حتى مطلع ثورة ١٩٥٢ .

وفى عهدنا الاشتراكى أصبح للخطابة دور فعال ووظيفة خطيرة حين أصبحت السياسة جزءا لايتجزأ من حياة العضو العامل فى هذا المجتمع . وأصبحت وظيفة الخطابة توعية الجماهير الشعبية ليقفوا على مفاهيم الثورة وليعرفوا ماصار إليه المجتمع الاشتراكى من كفاية وعدل بعد أن ألغيت

(*) السفيانية : هم الذين يغالون فى بغض الإمام على ، ويفضلون عليه معاوية ابن أبى سفيان ، كما يعتبرون محاربته لمعاوية خروجاً على الجماعة ، ومنهم جماعة من الأساتذة الجامعيين نترك أنفسنا ونترفع بالقلم عن ذكر أسمائهم .

الفوارق الطبقية وأرسيت قواعد الحرية والمساواة وتكافؤ الفرص . ولاتزال خطابتنا المعاصرة تتطور وتتقدم بفضل ريادة السيد الرئيس جمال عبد الناصر وقائد القومية العربية ومرسى قواعد الحياة الاشتراكية فى الجمهورية العربية المتحدة ، والبلاد العربية ، والمحررة ، والنامية فى إفريقيا وآسيا . وفى وثاب الحياة الاشتراكية نبغ خطباء مفوهون من أمثال أحمد حسن الباقورى

٢ — المقال

لم يعرف العرب قبل العصر الحديث فن المقال فى شتى . وإنما هو فن غربى أصيل جلبته إلينا الصحافة حين ظهرت فى عصرنا الحديث . وكل ماعرفه العرب فى تراثنا الأدبى القديم هو الرسالة وهى أطول من المقالة ولها نمط خاص من الصناعة والأسلوب كرسائل الجاحظ ورسائل غيره من الكتاب . وهناك فرق كبير بينهما : فالرسالة خاصة تكتب لشخص معين من المثقفين أما المقالة فهى للجمهور لأنها تكتب على صفحات الجرائد ليقرأها الخاص والعام .

ومن ثم فإن المقالة صناعة العصر الحديث ظهرت بظهور المطبعة والصحافة وهى تتميز بتوخى السهولة والوضوح ليقف عليها عامة القراء ، كما أنها تلتمس الأسلوب السهل الميسور ويختار كتابها الألفاظ المعروفة للخاصة والعامة . وقد كان لصحافتنا أثر بالغ فى تحديد هذه المميزات لأنها وعاء المقالة والوسيلة التى تقدم بها إلى القراء .

وقد كان تطورنا السياسى والاجتماعى منذ أواسط القرن التاسع عشر أثر بالغ فى تنويع فن المقالة فكان منها المقال الاصلاحى ، والسياسى ، والاجتماعى ، والفلسفى ، والأدبى ، والنقدى . ومن كتاب المقالات

الإصلاحية جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده فى « العروة الوثقى » ، ومن كتاب المقالات السياسية على يوسف فى « المؤيد » ، ومصطفى كامل فى « اللواء » ، ومن كتاب المقالات الاجتماعية قاسم أمين الذى نشر مقالاته عن تحرير المرأة فى جريدة « المؤيد » سنة ١٩٠٠ م . ومن كتاب المقالات الفلسفية فتحى زغلول الذى كتب عن سر تقدم الإنجليز فى المؤيد ، ومنهم أحمد لطفى السيد أستاذ الجيل .

أما المقالات الأدبية الخالصة فلم تظهر على صفحات الجرائد إلا فى أوائل القرن العشرين ومن كتابها مصطفى لطفى المنفلوطى وكان ينشر مقالاته تحت عنوان النظرات فى جريدة المؤيد . ثم تدفق بعد ذلك سيل المقالات الأدبية بأقلام طه حسين وهيكل والرافعى ومن جاء بعدهم ، وكان للمعارك الأدبية أثرها فى هذا اللون من المقال كالمعركة التى كانت بين طه حسين والرافعى ، والتى كانت بين الرافعى وسلامة موسى ، وبين أحمد أمين وزكى مبارك ، وكان لمجلة الثقافة لأحمد أمين ، ومجلة الرسالة للأستاذ أحمد حسن الزيات مجال رحب فى انتشار المقالة الأدبية وظهور ألوان جديدة من الكتاب .

وعلى صفحات الجرائد والصحف اليومية تطالع المقالات الصحفية الطويلة والمقالات الصحفية القصيرة ومن كتاب الأولى : محمد حسنين هيكل ومحمد التابعى وفكرى أباظة وعبد العظيم أنيس وإبراهيم نوار وأحمد حروش وفتحى غانم وأنيس منصور وأحمد بهاء الدين وحسين فوزى ولويس عوض . ومن كتاب الثانية محمد زكى عبد القادر وأحمد الصاوى وعلى حمدى الجمال وأحدث ألوان المقال ظهورا « المقالات النقدية » . ونحن نؤثر الحديث عنها تحت عنوان النقد باعتباره فنا من فنون النثر المعاصر .

* * *

٣ ــ القصة الطويلة (الرواية)

القصة الطويلة أو الرواية المعاصرة ليست فى الحقيقة فنا غربيا محضا . فقد كانت للعرب قصص فى العصر الجاهلى وهى التى كانت تحكى أيام العرب ووقائعهم وحروبهم ، كما كانت لنا ملاحم فى صدر الإسلام والعصر الأموى كالتى تصور المعارك البطولية بين الإمام على ومعاوية ، وفى العصر العباسى حين استقرت أمور الدولة فترت القصة العربية الخالصة وكتب بعضها بلغات ولهجات محلية إذا استثنينا هذا اللون من المقامات الذى ابتكره بديع الزمان الهمذانى فى القرن الرابع وحاكاه بلغاء الكتاب من بعده (١) .

وفى أيام المغول وعصر المماليك فى مصر ظهرت ألوان من القصص الشعبى المشهور مثل قصة الظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن ، وذات الهمة وفيروز شاه ، هذا بالإضافة إلى قصة عنترة ، وأبى زيد الهلالى ، وألف ليلة وليلة ، وعلى الزيبق ، وأحمد الدنف .

وفى أواخر القرن التاسع عشر من العصر الحديث حين تشملت حركة الترجمة ، ظهرت قصص مترجمة عن الأدب الغربى كقصة « مغامرات تليماك » التى ترجمها رفاعة رافع الطهطاوى رائد الترجمة الحديثة .

وفى أوائل القرن العشرين ظهرت محاولات جديدة فى التأليف القصصى تدور حول محاكاة التاريخ القصصى وكان فارس هذا الميدان جورجى زيدان ولكن قصصه كانت أقرب إلى الحبكة التاريخية منها إلى التصوير القصصى .

وفى هذا الوقت اشتدت العناية بترجمة القصص إلى أدبنا المعاصر ، فظهر أدباؤنا من يصرون القصص الغربية ويترجمونها إلى اللغة العامية مثل

(١) راجع : تاريخ الأدب العربى فى العصر العباسى الثانى : د . سامد حفنى داود ص ٥٠ - ٥٢ .

الذى حاوله محمد عثمان جلال ثم ظهر رعيل من الأدباء يقصرون الترجمة على القصص ويسوقونها فى عبارة بليغة مبتكرة ومن هذا الرعيل مصطفى لطفى المنفلوطى فى ترجمة قصص « بول وفرجينى » وحافظ إبراهيم الذى ترجم قصة « البؤساء » لـ « فيكتور هوجو »

وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت أول محاولة فى القصص الحديث حين حاول الأدباء يبتكرون ذلك ابتكارا دون أن يترجموا أو يتأثروا تأثرا مباشرا بالأدب الغربى ، وتنوعت هذه المحاولات الفنية فى عالم القصة بين فن الأدباء من حاول النسج القصصى ولكنه فى إطار قديم من البلاغة اللفظية والسجعة المستملحة مثل محمد المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ومنهم من حاكى التاريخ القصصى فى تراثنا فى صورة جديدة متحررا من النهج القديم سواء فى الموضوع أو الأسلوب مثل محمد فريد أبو حديد وأحمد بك كثير وعلى الجارم .

وهذه الألوان السابقة على الرغم من ضخامة المجهود الذى بذله مقترحوها لا تعتبر قصصا من النوع الإنشائى الكاتبى المبتكر ، وإنما هى أمشاج من الحكاية والتصوير . أما أول كاتب قصصى مبتكر فهو محمد حسين هيكل فى قصته المشهورة « زينب » ألفها سنة ١٩١٣ وهو فى فرنسا ، وفيها نلحظ الابتكار فى الموضوع وفى الأسلوب كما أنها فى نفس الوقت تصور الروح المصرية الخالصة فى الريف .

وعلى أساس من القصة الاجتماعية التى بدأ هيكل خيطها نسج الأدباء المعاصرون له فأخرج طه حسين « الأيام » و « دعاء الكروان » و « شجرة البؤس » و « شهر زاد » المعروفة فى ألف ليلة وليلة . فصور فى ذلك الجانب الاجتماعى والإنسانى ، وآخرون مثل المازنى والعقاد عنوا أكثر ما عنوا بالجانب النفسى وهو القدر الذى نلحظه عند المازنى فى قصة « إبراهيم الكاتب » و « عود على بدء » ونلحظ مثل ذلك عند العقاد فى قصة « سارة » .

أما كتاب القصة الذين يحيون بين ظهرانينا اليوم فإنهم لا يزالون يؤثرون الجانب الاجتماعى الذى اتجه إليه هيكل وطه حسين ، وفى مقدمة هؤلاء القصاص توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، ونجيب محفوظ .

٤ — القصة القصيرة

والقصة القصيرة تختلف فى تاريخها عن القصة الطويلة كل الاختلاف وعلى حين كانت القصة الطويلة عتيدة الجذور فى أعماق الأدب العربى فإن القصة القصيرة تعتبر أوربية محضة أخذناها عن الغرب مترجمين أو محاكين .

ويرجع تاريخ القصة القصيرة فى أوروبا إلى أواسط القرن التاسع عشر ، وأشهر مدارسها :

(١) مدرسة جى دى موباسان الفرنسى المتوفى سنة ١٨٥٠ م فهو أول من كتب قصة قصيرة واكتملت على يديه فى الغرب .

(٢) مدرسة تشيخوف الروسى وقصصه تعالج شريحة من قطاع وتسمى لمحة من الحياة ولا يشترط فيها المراحل المعروفة فى القصة وهى البداية والوسط والنهاية .

(٣) مدرسة بلزاك وتعتمد على التحليل النفسى وهو وصف النفس البشرية والنزعات والدوافع وتحليل أشخاص الرواية .

وفى القرن العشرين ظهرت :

(٤) مدرسة سومرست موم .

(٥) اميلى ديكنسون .

(٦) أرنست هيمان واى .

ومن هنا نستدل أن ريادة القصة القصيرة مدينة إلى الغرب عامة وفرنسا بصفة خاصة

وهنا يحق لنا أن نسأل : كيف نشأت القصة القصيرة فى مصر والشرق

العربى ؟ ولسنا نشك أن المحاكاة الفنية هى سبيل هذه النشأة وليس الخلق والإبداع . وأكثر مؤرخى القصة القصيرة وناقديها يعتقدون أن محمد تيمور هو أول واضع للقصة القصيرة فى مصر ولكن المنهج العلمى الحديث أثبت خلاف هذا الزعم .

فقد مرت القصة القصيرة عندنا بثلاث مراحل هامة :

(١) المرحلة الأولى وهى تمثل « مدرسة السفور » سنة ١٩١٥ م ، ومن كتابها القصاصين محمود عزى وكان مديرها عبد الحميد حمدى .

(٢) الثانية « المدرسة الحديثة » فى القصة سنة ١٩٢٠ وكانت تضم أعضاء كثيرين منهم : محمد تيمور ، وطاهر لاشين ، ويحيى حقى .

(٣) الثالثة مدرسة محمود كامل المحامى .

وقد أثبت الأديب على كامل فيضى فى بحث أدبى أطلعنا عليه بعد دراسة طويلة عكف عليها فى « مجلة السفور » أن محمود عزى هو رائد القصة القصيرة فى مصر ، وأنه تأثر بالقصاص الفرنسى جى دى موباسان (١)

ولكن نقاد القصة القصيرة ومؤرخيها مجمعون على أن محمد تيمور هو رائد القصة القصيرة فى مصر . ومن هؤلاء يحيى حقى فى كتابه « فجر القصة القصيرة » ، ومحمود تيمور فى كتابه « قصص ومسرحيات » ، وعبد العزيز عبد المجيد فى كتابه « الأنصوصة فى الأدب العربى الحديث » ، ومحمود حامد شوكت فى كتابه « الأنصوصة فى الأدب العربى الحديث » ، وعباس خضر فى كتابه « القصة القصيرة » .

ويدافع الأديب على فيضى عن وجهة نظره بأن قصص محمد تيمور لم تظهر إلا فى سنة ١٩١٧ م بالإضافة إلى أن قصصه كانت أشبه باللوحات الفنية منها إلى مواصفات القصة الحقيقية ، فأول قصة قصيرة مكتملة ظهرت فى مصر على صفحات مجلة السفور (١٩١٥ - ١٩٢٥) كانت لمحمود عزى ،

(١) محمود عزى رائد القصة القصيرة فى مصر : للأديب على كامل فيضى ،

وذلك فى سنة ١٩١٥ ، وأول قصة له اسمها « على دميرة » ثم تتابعت قصصه فى مجلة السفور فنشر ثلاث عشرة قصة قصيرة حتى سنة ١٩٢٢ م وقد عالج القصة الواقعية بأسلوب رومانسى على نسق القصة الموباسانية ، أى أنه كان يشترط فى هذه القصص أن يكون لها بداية ووسط ونهاية غير متوقعة مع عنصر التشويق .

ومن ذلك نستخلص أن القصة القصيرة ظهرت فى مصر سنة ١٩١٥ محاكاة للقصة القصيرة الغربية عند جى دى موباسان ، وأن محمود عزى كان أول من عالج هذا الفن على صفحات مجلة السفور . ثم تلاه محمد تيمور وتتابعت القصص القصيرة فى المدارس الثلاث التى أشرنا إليها .

ومن كتاب القصة القصيرة المعاصرين : محمود تيمور ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وأمين يوسف غراب ، ووداد سكاكينى ، ومحمد سعيد العريان ، ومحمد لبيب البوهى ، وثروت أباظة ، ورستم كيلانى ، وكثيرون غيرهم . وقليل منهم تخصص فى قصص الأطفال مثل كامل كيلانى .

٥ ـ المسرحية

والمسرحية فى شعرنا المعاصر فن غربى أصيل لم نألفه قبل العصر الحديث وربما كان أول عهدنا بالمسرحية مع مشرق الحملة الفرنسية على مصر . فقد عرفنا فى الكتاب الأول أن الحملة أنشأت مسرحا للتمثيل كانت تمثل على خشبته الروايات الفرنسية كل عشر ليال(١) . ولكن المسرحيات المصرية لم تظهر إلا فى عصر اسماعيل حين أنشأ دار الأوبرا وظهر مسرح يعقوب صنوع الذى كان يلقب بـ « موليير مصر » .

وتلا ذلك حركة أخرى ترجمت فيها مسرحيات فرنسية لمشاهير أدباء فرنسا مثل راسين ، وكورنى ، وموليير . ثم ألفت مسرحيات مصرية تبعت

(١) تاريخ الأدب الحديث ص ١٨ س ١٤

من البيئة المصرية نفسها مثل (مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة) لفرح أنطون سنة ١٩١٣ .

وبعد الحرب الأولى عنينا عناية أكبر بالمسرح والتأليف المسرحي وأصبح المسرح فنا متداولا كأى فن من الفنون الشعبية ، فيظهر التمثيل الشعبي عند الكبار ، ونجيب الريحاني . وقد حملنا ذلك على إرسال البعوث لإتقان هذا الفن فكثر عدد الممثلين كما كثر عدد المسارح وبالتالي اتسع نطاق الترجمة من المسرحيات الغربية في صورة دقيقة فنية .

وفي أوائل النصف الثاني من القرن العشرين ظهر توابع التأليف المسرحي يتقدمهم شيخهم توفيق الحكيم ، ونجح الحكيم في مهمته بسبب تمكنه من الثقافة الغربية واتقانه الفرنسية وهي لغة المذاهب الأدبية المعاصرة . ومن ثم لقيت مسرحياته نجاحا منقطع النظير . بل وأكثر من ذلك فإن أصدقاءه والمعجبين به من أدباء الغرب أخذوا يترجمون بعض مسرحياته ويمثلونها في مسارحهم .

وهذا النجاح الذي حققه الحكيم في فن المسرحية كان باعثا على أن يلفت إليه أنظار قصاصنا المعاصرين فيعمدون مثله للمسرحيات . ومن هؤلاء محمود تيمور ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وعادل كامل ، ولا تزال المسرحية كفن من فنون النثر المعاصر في حاجة إلى المزيد من التطور ولا زلنا في حاجة إلى المزيد من كتاب المسرح كما لا زلنا في حاجة إلى تلوين هذا الفن بما يلائم حياتنا الاشتراكية اليوم .

٦ — النقد

النقد فن من فنون النثر المعاصر ، يكتبه الكتاب في صورة مقال أو كتاب مفرد ونحن في هذا المقام نعني المقالة النقدية . وقد أشرنا سابقا إلى المقال . وأفردنا هنا النقد بالحديث المفرد لأهميته في فنون النثر المعاصر .

والنقد الأدبي بمعناه العام قديم عند العرب منذ العصر الجاهلي فقد كان الشعراء ينشدون قصائدهم في أسواق الأدب كسوق عكاظ ، وكان هناك محكمون يتولون القصائد بالنقد ، وفي العصر الإسلامي والأموي والعباسي كان النقد الأدبي يتناول الشعر والشعراء وقلما يتناول النثر . وقد نشطت حركة النقد في القرن الرابع على إثر اشتداد الخصومة بين المتنبي والصاحب بن عباد فانقسم النقاد إلى فريقين فريق متعصب للصاحب وآخر يتعصب للمتنبي(١) .

أما المقالة النقدية فإنها لم تظهر إلا في أدبنا الحديث لأنها في شكلها ليست سوى لون من ألوان المقالة ظهرت بعد الحرب الأولى ، وهناك ضربان من المقالات النقدية :

(١) مقالات تناول فيها أصحابها الشعراء كمقالات شكري والمازني والعقاد أصحاب كتاب الديوان .

(٢) مقالات أخرى تناول فيها أصحابها نقد الكتاب . وأقدم ما نعرفه حديثا من هذا اللون ما كتبه طه حسين في جريدة السياسة وقد بدأها بحملته على الرافعي الذي كان يمثل الأسلوب الكلاسيكي في الكتابة وكان الرافعي قد تقدم برسالة عتاب مسجوعة لتنشر في جريدة السياسة التي يحررها هيكل ، ثم اتبع طه حسين ذلك بنقد الشخصيات الأدبية القديمة فنقد أبا نواس وحمل على عصره وأثار بذلك حفيظة القدماء الذين يقدسون القديم .

ومن المقالات النقدية مقالات المازني وطه حسين في نقد المنفلوطي ، ومنها مقالات سلامة موسى في الهلال وحملته على الرافعي ، كذلك مقالاته في المجلة الجديدة ودعوته إلى العامية ونبذ القديم ومنها مقالات محمد حسين هيكل حول تطور الأدب وهي التي جمعها في كتابه « ثورة الأدب » ثم عاد أدراجه إلى التراث القديم والآداب الإسلامية في كتابه « حياة محمد » .

---

(١) الصاحب بن عباد : د . حامد حفني داود .

٧ ـ الكتابة العلمية

ونعنى بالكتابة العلمية أسلوب التأليف الذى يخضع لمنطق فكرى قويم ومنهج علمى منظم بحيث تكون الأفكار مرتبة ترتيباً دقيقاً تسلم فيها المقدمات إلى النتائج ولا يشترط فى هذه الكتابة أن تصاغ فى صورة خالية من التصوير الفنى بل هناك نوعان من الأسلوب : كتابة علمية بحتة ، وكتابة علمية تساق فى صورة أدبية وذلك مايعنيه دارسو الأساليب بالأسلوب العلمى والأسلوب العلمى المتأدب .

وقد نشط النثر العلمى الحديث والمعاصر بعد أنشاء الجامعة المصرية عام ١٩٠٨ م على يد رجال الفكر أمثال قاسم أمين ، ولطفى السيد ، وحين نشطت الصحافة وأخذ الباحثون يطبقون المناهج العلمية فى أبحاثهم مثل منطق أرسطو ، وفلسفة ديكارت ، ومنهج بيكون ، فكان ذلك باعثا على نشاط الكتابة العلمية فى جميع النواحى الثقافية .

نظهرت كتابات علمية تتعلق بعالم الفكر مثل كتاب طه حسين فى الشعر الجاهلى ، الذى حاول فيه تطبيق منهج ديكارت فى الشك بالنصوص القديمة حتى تثبت له بالبرهان القاطع .

وحين نستعرض النثر العلمى فى مكتبتنا العربية المعاصرة نلتقى ببحوز اخر من الكتابات العلمية فى جميع فنون الفكر والمعرفة ديجتها براع المتخصصين الذين يعتبرون مرجعا للباحثين . لذلك فإنى ـ وفاء بالمنهج العلمى الحديث الذى وضعنا أسسه ، وإكمالا للفائدة العلمية ـ أوثر ذكر هؤلاء الناثرين ، كل فى فنه الذى اشتهر به ليكونوا مرجعا للدارسين :

(أولا) فى العلوم الطبيعة : فى (العلوم البحتة) مصطفى نظيف ، وعلى مصطفى مشرفة ، وفى (الطبيعة) محمد مرسى أحمد ، وفى (الكيمياء) أحمد زكى ، وفى

(النبات) مصطفى الشهابى ، ومحمد توفيق حفناوى ، وفى (الحيوان) أحمد البطراوى ١٩٦٤ م ، وفى (الهندسة) أحمد عبده الشرباصى ، وفى (الطب) على إبراهيم ١٩٤٧ م ، وعلى توفيق شوشة ١٩٦٤ ، ومحمد كامل حسين ، والنبوى المهندس .

(ثانياً) فى العلوم الفلسفية : فى (الفلسفة اليونانية) يوسف كرم ، وزكى نجيب محمود ، وعبد الرحمن بدوى ، وعثمان محمد أمين ، وفى (الفلسفة الإسلامية) مصطفى عبد الرازق ، وإبراهيم مدكور ، وأبو العلا عفيفى ، ومصطفى حلمى ، وعلى سامى النشار ، وفى (التراجم والمترجمات الفلسفية) أحمد فؤاد الأهوانى ، ومحمد عبد الهادى أبو ريدة ، وفى (الثقافات الموسوعية) عباس العقاد ، ومحمد فريد وجدى ، وإسماعيل مظهر ، وفى (المناهج العلمية) حامد حفنى .

(ثالثا) فى العلوم الاجتماعية والإنسانية : فى (الجغرافيا) مصطفى عامر ، وعلى العدوى ، ومحمد عوض محمد ، ومحمد عبد المنعم الشرقاوى ، وسليمان حزين ، ومحمد متولى موسى ، وإبراهيم أحمد وزقانة ، وفى (التاريخ) محمد شفيق غربال ، وعبد الحميد العبادى ، وحسن إبراهيم حسن ، وأحمد بدوى ، وزكى محمد حسن ، ومحمد مصطفى زيادة ، وزكى على ، وعلى إبراهيم حسن ، وحسين مؤنس ، وعلى جمال الدين سرور ، ومحمد أنيس ، وفى (الآثار المصرية) محمد أنور شكرى ، واسكندر ميخائيل بدوى ، وفى (التربية وعلم النفس) إسماعيل القبانى ، وعبد العزيز القوصى ، وحامد عبد القادر ، وإبراهيم عبد الحميد اللبان ، ويوسف مراد ، وفى (الاجتماع) على عبد الواحد وافى ، وعبد العزيز عزت ، وفى (القانون المحلى) على بدوى ، والطماوى فى الإدارى وأحمد نشأت ، والسنهورى فى المدنى ، والسعيد مصطفى فى الجنائى ، وفى (القانون الدولى والمقارن) عبد الحميد بدوى ، وفى (الصحافة) يعقوب صروف ١٩٢٧ م ، وعبد القادر حمزة ١٩٤١ م ، وأنطون الجميل ١٩٤٨ م ، وفارس نمر ١٩٥١ م ، ومحمد دياب ١٩٦٧ ، وإبراهيم عبده ، وعبد اللطيف

حمزة ، وفى (الإصلاح الاجتماعى وتحرير المرأة) قاسم أمين ، وملك حفنى ناصف، وهدى شعراوى، وسعد زغلول، وأحمد لطفى السيد، ومنصور فهمى .

(رابعاً) فى علوم الدين: فى (الاتجاهات الدينية) عبد القادر المغربى ١٩٥٦م ومحمد الخضر حسين ١٩٥٨ م وسيد سابق ، ومحمد الغزالى ، وفى (التصوف) محمد توفيق البكرى، ومحمد زكى إبراهيم، وحسن عباس زكى، وعبد الحليم محمود، والأحدون : أحمد الصديق الغمارى ، وأحمد خيرى ، وأحمد مرسى ، وأحمد حمادة ، وفى (الشريعة) محمد مصطفى المراغى ١٩٤٥م وعبد الوهاب خلاف ١٩٥٦ م ، وفى (الفقه المقارن) أحمد إبراهيم إبراهيم ١٩٤٥ م ، والعالم الشيعى محمد تقى الحكيم ، ومحمد أبو زهرة وفى (الاجتهاد) محمود شلتوت ١٩٦٣ م ، وحسن مأمون ، والكوثرى ، ومحمد زكى إبراهيم ، ومرتضى العسكرى ، ومصطفى السباعى ، ومحمد المدنى ، وعبد الجليل عيسى ، ومحمود أبو رية ، وفى (الافتاء) عبد المجيد سليم ، وحسنين مخلوف ، وفى (تاريخ التشريع الإسلامى والعلوم الدينية) محمد الخضرى ، ومصطفى السباعى ، وحامد حفنى ، وأسد حيدر .

(خامساً) فى علوم اللغة : فى (اللغة) خليل السكاكينى ١٩٥٢ م ، وأحمد العوامرى ١٩٤٥ م ، ومحمد على النجار ١٩٦٥ م ومحمد محيى الدين عبد الحميد وفى (النحو) إبراهيم مصطفى ١٩٦٠ م ، وإبراهيم مصطفى ١٩٦٢ م ، ومصطفى السقا ، وعباس حسن ، وعبد المجيد حسن ، وعبد الله درويش ، وفى (فقه اللغة) أحمد الاسكندرى ١٩٣٨ م، وإبراهيم أنيس ، وفى (اللغات الشرقية والسامية والقديمة) عبد الوهاب عزام ، وفؤاد حسنين ، وخليل يحيى نامى ، ويحيى الخشاب ، وجرجس مى ، ومحمد حمدى البكرى ، وفى (اللغات المقارنة) مراد كامل، وفى (فقه اللغات المقارنة) أنستاس الكرملى ١٩٤٧ م ، وحايم ناحوم ١٩٦٠ م ، وفى (الترجمة الفنية) أحمد خاكى ، ودريى خشبة عن الانجليزية ، وعبد الحليم النجار عن الالمانية ، وعادل زعيتر ، وخليل مطران عن الفرنسية .

(سادساً) فى علوم الأدب : فى (تاريخ الأدب العربى فى الصورة المنهجية) جورجى زيدان، وأحمد الاسكندرى، والسباعى بيومى ، وحامد حفنى ، وفى (الدراسات الأدبية) أحمد أمين، وأحمد الشايب، وعمر الدسوقى، وشوقى ضيف، ومحمد عبد المنعم خفاجى ، ومحمد كامل حسين ، وعبد الحميد يونس ، وطه الحاجرى ، وناصر الدين الأسد ، ومصطفى هدارة ، وإحسان عباس ، وفى (العرض الأدبى والتصوير الفنى) المنفلوطى ، والرافعى، وطه حسين، وأحمد حسن الزيات وعبد العزيز البشرى . وفى (الأدب المقارن) محمد غنيمى هلال ، ونجيب العقيقى وفى (التحقيق الأدبى) آل شاكر أحمد ومحمود ، وعبد السلام هارون ، وأبو الفضل إبراهيم وجميعهم من مدرسة واحدة تنتمى إلى مسقط رأسنا جرجا أقدم المراكز الثقافية فى الصعيد ، وفى (النقد الأدبى) أمين الخولى ، ومهدى علام ، وميخائيل نعيمة ، وحبيب الزحلاوى ، ومصطفى الشحرتى ، وفى (النقد المقارن) عباس العقاد ، وطه حسين ، وفى (النقد الصحفى) إبراهيم المازنى ، وعباس العقاد ، وفى (نقد الكتب) شهير القلمارى ، وعلى أدهم ، وعائشة عبد الرحمن ، وفى (النقد المسرحى) محمد مندور ، ولويس عوض ، ورشاد رشدى ، ونعمان عاشور ، وفى (النقد الشعبى والفلكلور) عبد الحميد يونس ، ولويس عوض ، وفى (النقد السينمائى) جليل البندارى ، وعبد الفتاح البارودى .

الفصل الثانى

أساليب النثر المعاصر

حين نلقى نظرة على فنون النثر المعاصر نستطيع أن نستخلص منها الأساليب الآتية :

١ — الأسلوب الحر — وهو الذى يمثل الأسلوب المتحرر من الصناعة اللفظية والمحسنات البديعية والزخارف اللغوية . وهو أقدم الأساليب المعاصرة فقد ولد ومشرق الفكر المعاصر منذ أواخر القرن الماضى بعد الثورة العرابية وأكثر أساليب الكتاب المعاصرين من هذا الطراز .

٢ — الأسلوب العلمى المتأدب — وهو أسلوب حر إلا أن الكاتب فيه باعتباره متخصصا فى شعبة من شعاب العلم يحاول تطويع المواد العلمية فى صورة أدبية مستساغة . وهذا يدلنا على أنه ظهر من بين طوائف العلماء المتخصصين كتاب أدباء ، كان منهم فى الطب : إبرهيم ناجى ، وأحمد زكى أبو شادى ، وكامل حسين ، وكان منهم فى الهندسة : على محمود طه ، وفى الرياضة على مصطفى مشرفة ، وفى الكيمياء الأديب أحمد زكى ، وفى الجغرافية محمد عوض محمد ، وهكذا التحم الأدب بالعلم فى مثل هذا الأسلوب .

٣ — الأسلوب القصصى — ويتميز عن الأسلوب الحر بأن القاص يحاول ما أمكن التقريب بين الفصحى والعامية لأنه فى الغالب يخاطب فى قصصه عامة المثقفين فهو لا يكتب لفئة تخصصت فى العلم ، وإنما يكتب لامتاع القراء فى وقت فراغهم والعصر الحديث يتميز فى النثر بأنه عصر القصة ، لذلك يميل كتاب القصة إلى التبسيط اللغوى وعدم المبالاة بالحبكة فى التراكيب وهذا ما نلحظه فى أسلوب محمود تيمور وبنوع خاص عند : توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ، ويحيى حقى . وقد يتجه الأسلوب القصصى إلى العامية ،

وهو القدر الذى نلحظه فى قصص إحسان عبد القدوس كما نلحظ مثله فى غيره من كتاب القصة ولا سيما الناشئين منهم .

٤ — الأسلوب الصحفى — وهو أشد تحررا من الأسلوب القصصى والكاتب فيه مقيد بكتابة أخبار معينة فى الصحيفة لا يكاد يتعداها ، كذلك هو مقيد بموضوعات معينة ، ونلاحظ مزيدا من التبسيط فى الأسلوب الصحفى لأنه يمثل اللغة اليومية لعامة المثقفين ولا يمثل طائفة معينة أو يكتب لطائفة معينة .

وتتعدد ألوان الأسلوب الصحفى طولا وقصرا كما تتعدد أنواعه بتعدد أنواع المقالة الصحفية التى تحدثنا عنها فى فن المقالة .

٥ — الأسلوب الشعبى — ونعنى به أسلوب وسائل الإعلام العامة كالإذاعة والتليفزيون والسينما التى تخاطب الشعب فى جميع مستوياته الثقافية الخاصة والعامة ومن ثم فهو أبعد الأساليب عن العمق الفكرى والاعمال فى صياغة المعنى . وهو يتناول كثيرا من الفنون النثرية التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق ولا سيما الكلمة المذاعة ، والمسرحية ، والقصة ، والنقد الميسر ، وتبسيط العلوم .

ونحن نرجىء الحديث عما بين كتاب كل فئة من اختلاف فى الأسلوب وطريقة الأداء الفنى إلى كتاب مفرد هو أساليب الكتاب المعاصرين .

(تنبيه)

هناك أخطاء مطبعية لا تخفى على القارىء وسقط سهوا ما يأتى :

سطر ٢ صفحة ١٠٧ ومن شعراء البعث محمد توفيق البكرى ، وأبو القاسم الشابى .

سطر ١٣ صفحة ١٠٧ ومن الشعراء الكلاسيكيين أحمد الكاشف ، وخالد الجرنومى ، ومحمود الماحى ، ومحمد المليجى ، وأحمد عبد الخالق ، وعصام الدين الغزالى .

سطر ١٤ صفحة ١٠٧ ومن الشاعرات لورا الأسيوطى ، وثناء شوشة ، وهانم النبوية ، ومديحة أبو زيد .

فهرس الأعلام

فى ضوء المنهج العلمى الحديث

(ا) أدلر ، تلميذ فرويد ، ٣٠
إبراهيم الكاتب (قصة المازنى) ١٦١
إبراهيم أنيس ١٦٩
إبراهيم حمروش ١٦٩
إبراهيم شبراوى ١٠٧
إبراهيم عبده ١٦٨
إبراهيم مصطفى ١٦٩
إبراهيم نوار ١٥٩
إبسن (المسرحى الرمزى) ١٣٨
ابن الرومى ١٤٣
ابن الصلاح الأسيوطى ١٧
ابن العميد (أبو الفضل) ٨٨
ابن المعتز (عبد الله) ١٣٤
ابن إياس ٦٩
ابن خلدون (عبد الرحمن) ١٤٤
ابن دانيال ٦٨
ابن سينا ، على ، ٦٨
ابن قزمان ١٤٤
أبو السعود الايادى ٢١
أبو العلا عفيفى ١٦٨
أبو الفضل إبراهيم ١٧٠

أبو بكر (الصديق) ١٦
أبو تمام ٤٦
أبو حديد (محمد فريد) ١٦١
أبو ريده (محمد عبد الهادى) ١٦٨
أبو زهرة (محمد) ١٦٩
أبو زيد الهلالى (قصة) ١٦٠
أبو ريشة (عمر) ١٢٢
أبورية (محمود) ١٦٩
أبو شادى (أحمد زكى) ٥ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٧١
أبو فراس الحمدانى ٢٢
أبولو ، إله الشعر عند اليونان ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ١٢٢ ، ١٢٣
أبو ماضى (إيليا) ١٤٠
أبو نواس ٤٦ ، ١٦٦
إحسان عباس ١٧٠
إحسان عبد القدوس ١٧٢
أحمد إبراهيم إبراهيم ١٦٩
أحمد البدوى ١٠٧
أحمد الدقن ١٦٠
أحمد الشايب ١٧٠
أحمد الصاوى ١٥٩
أحمد الصديق الغمارى ١٦٩
أحمد الكاشف ١٧٢
أحمد عثمان المراغى ١٠٧
أحمد أمين ٨٧ ، ١٤٩ ، ١٧٠
أحمد باكثير ١٦١

أحمد بدوى ١٦٨
أحمد بهاء الدين ١٥٩
أحمد حسن ، الباقورى ، ٨٧ ، ١٥٨
أحمد حسن ، الزيات ، ٨٧ ، ١٥٩ ، ١٧٠
أحمد حمروش ١٥٩
أحمد حاكى ١٦٩
أحمد خيرى ١٦٩
أحمد زكى ٩٧ ، ١٦٧ ، ١٧١
أحمد زنيل الرمال ٦٩
أحمد محمد شاكر ١٧٠
أحمد عبد الخالق ١٧٢
أحمد عقيلات ٨٧
أحمد كمال زكى ١٥٢
أحمد لطفى السيد ٨٣ ، ٨٧ ، ١٥٩ ، ١٦٧ ، ١٦٨
أحمد محمد حامدة داود ١٦٩
أحمد محمد مرسى ١٦٩
أحمد مفتاح ٧٦
إدجار ألان بو ، الشاعر الرمزى ، ١٣٨
أدمون روستان ، قصاص ، ٨٩
أدونيس ، أحمد سعيد ، ١٥٣
أديب إسحاق ٢٢
أرستوفانيس ١٠١
أرسطو ١٠١ ، ١٠٤ ، ١١٣ ، ١٦٧
أرنست هيمان ١٦٢
أرنولد ، توماس ، ٨٥

أسد حيدر العراقى ، من كبار الباحثين فى المذاهب الفقهية ، ١٦٩
أسعد العاص ١٥٣
اسكندر ميخائيل بدرى ١٦٨
اسكلبوس ١٠١
إسماعيل الفلكى ٢١
إسماعيل ، الخديو ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٨٦ ، ١٥٧ ، ١٦٤
إسماعيل سرهنك ٨٧
إسماعيل صبرى ٣٤ ، ٣٥
إسماعيل مظهر ١٦٨
أفلاطون ١٣٦
الأخفش ، أبو الحسن سعيد ، ١٤٣
الإدكاوى (عبد الله) ١٧ ، ٦٨
الاسحاقى ، عبد الباقى ، ٦٩
الاسكندر ، ذو القرنين ، ٢٧
الاسكندرى ، أحمد ، ١٧٠
الأفغانى (جمال الدين) ٣٠ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٥٩
الألوسى ، الشهاب ، ٢٤
الألوسى ، عبد الله ، ٢٦
الأمير ، محمد الأمير ، ٢٣ ، ٧٢
الأهوانى ، أحمد فؤاد ، ١٦٨
البارودى ، محمود سامى ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٦ ، ٨٨
الباقورى ، أحمد حسن ، ٨٧ ، ١٥٨
البحترى ، أبو عبادة الوليد ، ٤٦ ، ١٤٣
البستانى ، بطرس ، ٧٦ ، ٨٠

البشرى ، عبد العزيز ، ١٧٠
البطراوى ، أحمد ، ١٦٨
البغدادى ، عبد القادر ، ٦٩
البتل ، محمد على ، ٢١
البكرى ، أبو الحسن ، ٦٩
البكرى ، أبو المواهب ، ١٦
البكرى ، محمد الكبير ، ١٦ ، ٦٩ ، ٧٠
البكرى ، محمد بن أبى السرور ، ٦٩
البكرى ، محمد توفيق ، ١٦٩ ، ١٧٢
البيانى ، عبد الوهاب ، ١٢٥ ، ١٥١
التابعى ، محمد ، ١٥٩
الحفنى ، محمد ، ٢٢ ، ٧٢
الحلبى ، على بن نور الدين ، ٦٩
الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، ٩٦ ، ١٥٨
الجارم ، على ، ١٦١
الجبرتى ، عبد الرحمن ، ٢٢ ، ٧٢ ، ٧٤
الجواهرى ١٤٢
الجود الإنجليزى ١٩
الخشاب ، إسماعيل ، ١٣
الخضرى ، محمد ، ٨٧ ، ١٦٩
الخفاجى ، شهاب الدين ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠
الخليل بن أحمد الفراهيدى ، ٤٠ ، ١٠٥ ، ١٤٣
الخولى ، أمين ، ٨٧ ، ١٧٠

الدنجاوى ، أحمد ، ١٧
الرافعى ، مصطفى صادق ، ٨٧ ، ١٥٩ ، ١٦٦ ، ١٧٠
الربيع الزوالى ، سكرتير رابطة الأدب الحديث ، ١٠٧
الرصافى ، معروف ، ١٤٢
الريحانى ، نجيب ، ١٦٥
الزبيدى ، مرتضى ، ٧
الزعاوى ، جميل صدقى ، ١٤٢
الزيات ، أحمد حسن ، ٨٧ ، ١٥٩ ، ١٧٠
الساباتى ، صفوت ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧
السباعى ، يوسف ، ٨٧
السباعى يوسى ١٦١
السريانى ، شمس الدين ، ١٧
السيكى ، مصطفى ، ١٦٩
السحرتى (مصطفى) رئيس رابطة الأدب الحديث ١٢٣ ، ١٧٠
السعيد مصطفى السعيد ١٦٨
السقا ، مصطفى ، ١٦٩
السنهورى ، أحمد عبد الرزاق ، ١٦٨
الشابى ، أبو القاسم ، ١٧٢
الشعراوى ، عبد الله ، ١٧
الشيبى ، محمد رضا ، ١٤٢
الشدياق ، احمد فارس ، ٣٠ ، ٧٦
الشرباصى ، أحمد عبده ، ١٦٨
الشرقاوى ، عبد الله ، ٢٣
الشرقاوى ، محمد عبد المنعم ، ١٦٨
الشتاوى ، محمد ، ٧٢
الشنوانى ، محمد ، ٢٣

الصاحب بن عباد ، إسماعيل ، ١٦٦
الصيرفي ، حسن كامل ، ٦٢
الظاهر بيبرس ، السلطان ، ٧٠ ، ١٦٠
الظهوري ، إسماعيل ، ١٧
العاملي ، بهاء الدين ، ١٧
العبادي ، عبد الحميد ، ١٦٨
العباسة ، قصة ، ٦٠
العدوي ، علي ، ١٦٨
العريان ، محمد سعيد ، ١٦٤
العطار ، حسن ، ٢٤ ، ٧٢
العقاد ، عباس محمود ، ٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ١٦١ ، ١٦٨ ، ١٧٠
العواسي ، أحمد ، ١٦٩
الغوري ، السلطان ، ٢٩
الفونس كار ، تصاص ، ٨٩
الفيتوري ١٣٢
القباني ، إسماعيل ، ١٦٨
القوصي ، عبد العزيز ، ١٦٨
الكسار ، علي ، ١٦٥
الكواكبي ، عبد الرحمن ، ٧٦
تنبيه : سقط من الأصل في ص ٧٦ س ٢٣ (ومن رجال الصحافة الثائرين عبد الرحمن الكواكبي ١٩٠٢ م)
اللبان ، إبراهيم عبد الحميد ، ١٦٨
المازني ، إبراهيم عبد القادر ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ١٦١ ، ١٧٠
المتنبي ، أبو الطيب أحمد ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٤٦ ، ١٢٤ ، ١٦٦

المتوكل ، الخليفة العباس ، ٤٦٠
المدني ، محمد ، ١٦٩
المراغي ، محمد مصطفى من شيوخ الأزهر ، ١٦٩
المرصفي ، حسين ، ٢٠ ، ٣٣ ، ٨٠
المعتصم ، الخليفة العباسي ، ٤٦
المعلوف ، عيسى اسكندر ، ٨٧
المنفلوطي ، مصطفى لطفي ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٦ ، ١٧٠
المويلحي ، إبراهيم ، ٢١ ، ٣٠ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٨
المويلحي ، محمد إبراهيم ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩١ ، ٩٦ ، ١٦١
النبوي ، محمد المهندس ، ١٦٨
النجار ، محمد علي ، ١٦٩
النشار ، علي سامي ، ١٦٨
الهمذاني ، بديع الزمان أبو الفضل أحمد ، ١٦٠
الهمشري ، محمود عبد المعطي ، ٦٢
اليازجي ، إبراهيم ، ٣٠ ، ٧٦ ، ٧٧
اليازجي ، ناصيف ، ٢٤ ، ٢٥
إليوت ، ت س ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٣
أمين يوسف غراب ١٦٤
أنستاس الكرملي ١٦٩
أنسي الحاج ١٥٣ ، ١٥٤
أنطون الجميل ١٦٨
أنيس المقدسي ٨٧
أنيس منصور ١٥٩
إيرو بيدس ١٩
(ب) باكثير ، أحمد ، ١٦١
بدر شاكر السياب ١٥١

بدوى طبانة ١٤٤
برامبو ، الشاعر الرمزى ، ١٢٣
براون ، إدوارد الإنجليزى ، ٨٥
برنشتين ، الشاعر السريالى الفرنسى ، ١٣١
برونشال ٨٥
بروكلمان الألمانى ٨٥
بشارة تقلا ٢٢
بلزاك ، أنورية دى بلزاك ، ١٦٢
بوالو ، الشاعر الفرنسى ، ١٠١
بودلير ، الرمزى ، ١٢٦
بول فاليرى ، الشاعر الرمزى ، ١٢٣
بول ، بول وفرجينى ، ٨٩ ، ١٦١
بيرون ، الشاعر الإنجليزى ، ١١٣
بيكون ، فرنسيس المنهجى الثانى بعد أرسطو ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٦٧
(ت) تشيخوف ، القصاص الروسى ، ١٦٢
تلماك ، ترجمة رفاعة ، ١٦٠
توفيق الحكيم ٨٧ ، ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٧١
توفيق الخديو ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ١٥٧
توفيق صايغ ١٥٥
توماس هاردى ، الأديب الواقعى ، ١٢٧
تيمور ، محمد ، ١٦٣ ، ١٦٤
تيمور ، محمود ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٧١
تيوفيل جوتيه ، الرومانسى والبرناسى الفرنسى ، ١١٤ ، ١١٩
تين ، هيبولت ، ١٢٩
(ث) ثروت أباظة ١٦٤
ثناء شوشة ، شاعرة ، ١٧٢

(ج) جب ، هاملتون المستشرق الإنجليزى ،
جبران خليل جبران ١٣٢
جرجس منى ١٦٩
جشم آغت ، السيدة ، ٢١
جليل البندارى ١٧٠
جمال عبد الناصر (رئيس الجمهورية العربية المتحدة) ٣٨ ، ١٥٨
جودت ، صالح جودت ، ١٣٢
جورج البلدى ١٠٧
جورج صاند ١١٥
جورج صيدح ١٣١ ، ١٤٠
جورج عزيز ١١٢
جورجى زيدان ٣٠ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ١٦٠ ، ١٧٠
جوله ذيهر ، المستشرق المجرى ، ٨٥
جويدى الابن ٨٥
جويدى الكبير ٨٥
جيد ، أندريه جيد ، ١٣٣
جيروم ، المسرحى الرمزى ، ١٣٨
(ح) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ، ٤١ ، ٥٠ ، ٥٨ ، ١٠٧ ، ١٦١
حامد حفنى داود ، المؤلف ، ٠٠٠ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٨ ، ١٧٠ .. الخ
حامد عبد القادر ١٦٨
حايم ناحوم ١٦٩
حبيب الزحلاوى ١٧٠
حزين ، سليمان حزين ، ١٦٨
حسان بن ثابت ٢٧
حسن إبراهيم حسن ١٦٨
حسن حسنى عبد الوهاب ٨٧

حسن عباس زكى ١٦٩
حسن قويدر ٢٤
حسن مأمون ، شيخ الأزهر ، ١٦٩
حسين عمر بيهم ٢٦
حسين فوزى ١٥٩
حسين مؤنس ١٦٨
حسين والى ١٦٩
حفنى ناصف ٣٥ ، ٧٧
حمد الجاسر ٨٧
حمروش ، إبراهيم حمروش ، ١٦٩
حمزة فتح الله ٧٧
(خ) خاكى ، أحمد خاكى ، ١٦٩
خالد الجرنوسى ١٧٢
خفاجي ، محمد عبد المنعم ، ١٧٠
خلاف ، عبد الوهاب خلاف ، ١٦٩
خليل السكاكينى ١٦٩
خليل يحيى نامى ١٦٩
(د) داود الأنطاكى ، الحكيم الضرير ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٠
دوزى الهولندى ٨٥
دى برسفال ٨٥
دى بلزاك ، أو نوريه ، ١٢٧ ، ١٦٢
دى جويه الهولندى ٨٥
ديدرو ، من أدباء الثورة الفرنسية ، ١٠٣
دى سامى ٨٥
دى سان بيير ، برناردين ، ٨٩

دى نو ٨٥
ديكنسون ، إميل ، ١٦٢
دى ليل ، كونت دى ليل ، ١١٩
دى موباسان ، جى دى موباسان ، ١٢٧ ، ١٦٣ ، ١٦٤ .
دى موسيه ، ألفرد ، ١١٥ ، ١٢٣
ديكارت ١٠٢ ، ١٦٧
(ذ) ذات الهمة ، الأميرة ذات الهمة ، ٧٠ ، ١٦٠
(ر) راسين ٤١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١١٢ ، ١٦٤
روفائيل ، إبراهيم أحمد ، ١٦٨
رستم كيلانى ١٦٤
رشاد رشدى ١٠٧
رفاعة رافع الطهطاوى ٢٠ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٦٠
رقيدة الأسلمية (صحابية) ٥٤
رفيق العظم ٨٧
روحية القلينى ، شاعرة ، ١٠٧
روزنتال ، م . ل . ، ١٤٩
روسو ، جان جاك ، ٥٧ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١٢٦
رينان ، إرنست الفرنسى ، ٨٥
(ز) زكى على ١٦٨
زكى مبارك ، محمد عبد السلام ، ٨٧ ، ١٢٥ ، ١٥٩ ، ١٦٨
زكى محمد حسن ١٦٨
زكى نجيب محمود ١٦٨
زولا ، إميل الفرنسى زعيم المدرسة الطبيعية ، ١٢٩ ، ١٣٠
زيادة ، محمد مصطفى ، ١٦٨

زينب ، أول قصة طويلة فى مصر من تأليف هيكل ، ١٦١
زين العابدين الملكى ٢٦
(س) سارة ، قصة ألفها العقاد ، ١٦١
سارتر ، جان بول ، زعيم الوجودية ١٢٢ ، ١٢٣
سافونا رولا ، المصلح الإيطالى ، ١٤٦
سانتلانا الإيطالى ٨٥
سبتويل ، الشاعر الرمزى ، ١٢٣
ستندال الفرنسى ، مؤلف راسين وشكسبير ، ١١٢
سعد ظلام ١٠٧
سعد زغلول ، أحد زعماء الوطنية ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٨٣ ، ١٥٧ ، ١٦٩
سعيد (باشا) ٢٠
سلامة موسى ١٥٩ ، ١٦٦
سليمان الحلاوى ١٦٨
سليم حموى ٢١
سليم نقلا ٢٢
سليم نقاش ٢٢
سهير القلماوى ١٧٠
سوفوكليس ١٠١
سومرست موم ، القصاص الإنجليزى ، ١٦٢
سيد سابق ١٦٩
سيرانودى برجيراك ، قصة ألفها أدمون روستان ، ٨٩
سيف الدولة (الأمير) ٤٦
سيف بن ذى يزن ، قصة ، ١٦٠
(ش) شاتوبريان الفرنسى ٥٧ ، ١١١
شارلز آدمز الأمريكى ٨٥

شاكر ، آل شاكر ، ١٧٠
شكرى ، عبد الرحمن شكرى ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ١٦٦
شكسبير ٣٠ ، ١٠٢ ، ١١٢
شكيب أرسلان ٨٧
شلتوت ، محمود ، شيخ الأزهر السابق ٨٧
شلى ، الشاعر الإنجليزى ، ٤٧
شهرزاد ، سر قصصى بقلم طه حسين ، ١٦١
شوبنهور ، الفيلسوف الألمانى ، ١٢٢
شوقى أبو شقرة ١٥٢
شوقى ، أحمد شوقى أمير الشعراء ، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٦ ، ١٤٣
شوقى ضيف ، أحمد شوقى عبد السلام ، ٣ ، ٥ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ١٧٠
(ص) صروف ، يعقوب صروف ، ٨٧
صقر بن سلطان القاسمى ، الأمير ، حاكم الشارقة ١٠٧
صلاح عبد الصبور ١٥٢
(ط) طاهر أبو فاشة ٦٢
طاهر لاشين ١٦٣
طه الحاجرى ١٧٠
طه حسين ٥٨ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٥ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٦٧ ، ١٧٠
(ع) عادل الغضبان ١٦٥
عادل زعيتر ١٦٩
عائشة عبد الرحمن ١٧٠
عباس الأول ، الخديو ، ٢٠٠
عباس حلمى ، الخديو ، ٢٦٠
عباس خضر ١٦٣

عبد الهو الفيومى ٦٩
عبد الجليل عيسى ١٦٩
عبد الحليم محمود النجار ١٦٩
عبد الحليم محمود ١٦٩
عبد الحميد الديب ١٣٥
عبد الحميد ، السلطان عبد الحميد ، ٧٨
عبد الحميد بدوى ١٦٨
عبد الحميد حمدى ١٦٣
عبد الحميد يونس ١٧٠
عبد الرحمن الناصر ، أمير المؤمنين الخليفة الأندلسى الأول ، ٦٠
عبد الرحمن بدوى ١٦٨
عبد السلام شهاب ١٠٧
عبد السلام محمد هارون ١٧٠
عبد العزيز جاويش ٨٣، ٨٧
عبد العزيز عبد المجيد ١٦٣
عبد العزيز عزت ١٦٨
عبد العظيم أنيس ١٥٩
عبد الفتاح البارودى ، ناقد سينمائى ، ١٧٠
عبد القادر الجزائرى ٣٤ (سقط من الأصل ص ٣٤ س ٢١ ومن المعاصرين لطبقة البارودى الأمير عبد القادر الجزائرى ١٨٨٣ م)
عبد القادر المغربى ١٦٩
عبد القادر حمزة ٨٧، ١٦٨
عبد اللطيف محمود حمزة ١٦٨
عبد الله شمس الدين ١٠٨
عبد الله فكرى ٣٤، ٧٦، ٧٨

عبد الله نديم ٣٠، ٧٦، ١٥٧
عبد المجيد سليم ، أحد شيوخ الأزهر المعاصرين ، ١٦٩
عثمان محمد أمين ١٦٨
عرابى ، أحمد عرابى ، ٢٨، ٢٩
عزام ، عبد الوهاب عزام ، ٨٧، ١٦٩
عزرا باوند ، معاصرت.س.إليوت ، ١٤٧
عزت شندى ١٠٧
عزيز أباظة ، أحد شعراء المدرسة التعاورية ، ٤٧، ٥٩، ٦٠، ٦١، ١٠٦
عصام الدين الغزالى ١٧٢
عصام محفوظ ١٥٣
عفيفة الحصنى ، شاعرة ، ١٠٧
على إبراهيم ، الطبيب ، ١٦٨
على إبراهيم حسن ١٦٨
على أبو النصر ٢٥، ٢٦
على أدهم ١٧٠
على الجارم ١٠٧
على الجندى ١٠٧
على الدرويش ٢٤
على الزنبق ، قصة ، ١٦٠
على الليثى ٣٤
على بدوى ١٦٨
على بن أبى طالب ، الإمام على عليه السلام ، ١٦، ١٥٧، ١٦٠
على بك الكبير ، الأمير ، ٤٥
على توفيق شوشة ١٦٨
على جمال الدين سرور ١٦٨

فليشر الألمانى ٨٥
فؤاد ٣٧
فؤاد حسنين ١٦٩
فولتير ، فرانسوا ماري أرواة ، زعيم الواقعية ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٣
فيروز شاة ، قصة ، ١٦٠
فيفان هيود (زوجة ت س إليوت) ١٤٦
(ق) قاسم أمين ٣٠ ، ٧٩ ، ١٥٩ ، ١٦٧ ، ١٦٩
قاسم بن عطاء الله المصرى ١٧
قاسم مظهر ، رائد الشعراء المحدثين ، ١٠٧
قيس وليلى ، مسرحية بقلم عزيز أباظة ، ٦٠
(ك) كازمير ٨٥
كارادى فرانفرتسى ٨٥ (سقط من ص ٨٥ س ١٧)
كارليل الانجليزى ٨٥
كامل كيلانى ١٦٤
كانديد ، مسرحية بقلم فولتير ، ١٢٧
كتخدا ، الأمير ، ٦٩
كرانشكوفسكى الروسى ٨٥
كراوس ، بول كراوس التشيكى ، ٨٦
كرومر ٣٦
كروبويل ، مسرحية بقلم هوجو ، ١١٢
كريمر ، البارون النمساوى ، ٨٥
كريمرسكى البولندى ٨٥
كورنايل ، بيار الفرنسى ، ٤٥ ، ٤٧ ، ١٠٢ ، ١٦٤
كوت ، أوغوست كونت ، ١٢٩
كلوت بك ٢٠

على حمدى الجمال ١٥٩
على صبرى ، نائب السيد الرئيس ، ١٢١
على عبد الواحد وافى ١٦٨
على كامل فيضى ١٦٣
على مبارك ٢١ ، ٧١ ، ٧٦ ، ٨٠
على محمود طه ٦٢ ، ١٢٢ ، ١٧١
« على رسيرة » عنوان أول قصة قصيرة فى مصر بقلم محمود عزى ١٦١
على يوسف ٣٠ ، ٣١ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ١٥٩
عمر الدسوقى ٥ ، ١٩ ، ٦٠ ، ٦١
عمر مكرم ١٩
عمرو بن كلثوم ٤٣
(غ) غربال ، محمد شفيق غربال ، ٩٧ ، ١٦٨
(ف) فارس نمر ١٦٨
فاروق ٣٧
فتحى زغلول ٧٧ ، ٨٠ ، ١٥٩
فتحى غانم ١٥٩
فرانسوا كوبيه ، مؤلف فى سبيل التاج ، ٨٩
فرجيني ، بول وفرجيني ، قصة تأليف دى سان بيير ٨٩ ، ١٦١
فرح أنطون ، من رواد التأليف المسرحى فى مصر ، ١٦٥
فرويد ، سيموند النمساوى ، زعيم المذهب السريالى ٣٠
فريتاخ الألمانى ٨٥
فكرى أباظة ١٥٩
فنديك الأمريكى ٨٥
فولتير الفرنسى ، من رجال المدرسة الواقعية ، ١٢٧
فولجل الألمانى ٨٥

كليوبازة ، تمثيلية نظم شوقى ، ٤٥
كمال نشأت ١٢٢
كمبل سعادة ١٥٣
(ل) لافونتين الفرنسى ، صاحب كتاب الأمثال ، ٤١ ، ٤٧
لبنى ، قيس ولبنى ، ٦٠
لورا الأسيوطى ، شاعرة ، ١٧٢
لويس عوض ٨٧ ، ١٥٩ ، ١٧٠
لين ، إدوارد لين المستشرق الانجليزى ، ٨٥
ليونارد أنكر ١٤٨
ليلى «مجنون ليلى» تمثيلية نظم أمير الشعراء ٤٥
(م) ماريفو ، من أدباء قبل الثورة الفرنسية ١٠٣
ماسينيون ٨٥
ماكار «روجون ماكار» قصة ألفونس زولا ١٣٠
ماكدونالد الأمريكى ٨٥
مالارميه ، ستيفان مالارميه الفرنسى زعيم الرمزية ، ١٣٧ ، ١٤٧
مجدولين ، قصة تأليف ألفونس كار وصاغها المنفلوطى ، ٨٩ ، ٩٢ ، ٩٣
محرم ، أحمد محرم ، أحد شعراء المدرسة التطورية ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ١٦٠
محسن (آل محسن) ٢٧
محمد (صلى الله عليه وسلم) فى (حياة محمد) كتابه ألفه هيكل ١٦٦
محمد أبو زهرة ١٦٩
محمد أحمد الغمراوى ١٠٧
محمد البهى ١٠٧
محمد الخضر حسين (أحد شيوخ الأزهر) ١٦٩
محمد الغزالى ١٦٩

محمد الفاتح (سلطان آل عثمان الأكبر) ١٠٠
محمد المليجى ١٧٢
محمد أنور شكرى ١٦٨
محمد أنيس ١٦٨
محمد بهجة الأثرى ٨٧
محمد تقى الحكيم (من علماء الشيعة المعاصرين) ١٦٩
محمد توفيق البكرى (انظر البكرى)
محمد توفيق حجناوى ١٦٨
محمد توفيق دياب ١٦٩
محمد حمدى البكرى ١٦٩
محمد زاهد الكوثرى (من المجتهدين) ١٦٩
محمد زكى إبراهيم (رائد العشيرة المحمدية) ١٠٧ ، ١٦٩
محمد زكى عبد الرحمن ١٠٧
محمد زكى عبد القادر (الأديب الصحفى) ١٥٩
محمد سرور الصبان ٨٧
محمد صالح مجدى ٢٥
محمد عبد الحليم عبد الله ١٦٤
محمد عبد المطلب ١٠٧
محمد عبد الغنى حسن ١٠٧
محمد عبد المنعم خفاجى ١٠٧
محمد عبده (الإمام محمد عبده الفرايلى أحد أعلام الاجتهاد) ٣٠ ، ٧٦ ، ٨٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٩٩ ، ١٥٩
محمد عثمان جلال ٢١ ، ٣٠ ، ١٦١
محمد على (أول ولاة مصر فى العصر الحديث) ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٨٦

محمد عوض محمد ٩٧ ، ١٦٨ ، ١٧١
محمد غنيمى هلال ١١٠ ، ١٧٠
محمد فريد (أحد زعماء الوطنية) ٣٠، ٢٦، ٧٦
محمد كامل حسين (الطبيب) ٩٧، ١٦٨، ١٧١
محمد كامل حسين (الأستاذ) ١٧٠
محمد كرد على ٨٧
محمد كريم ٧٤
محمد متولى موسى ١٦٨
محمد محيى الدين عبد الحميد ١٦٩
محمد مرسى أحمد ١٦٧
محمد مصطفى خلفى ١٦٨
محمود الفلكى ٧١
محمود الماحى ١٧٢
محمود جبر (شاعر آل البيت فى الفترة المعاصرة) ١٠٧
محمود حامد شوكت ١٦٣
محمود محمد شاكر ٨٧ ، ١٧٠
محمود عزى (أول كتاب القصة القصيرة فى مصر) ١٦٣ ، ١٦٤
محمود غنيم ١٠٧
محمود كامل المحامى (صاحب مدرسة فى القصة القصيرة) ١٦٣
مذكور (إبراهيم مذكور) ١٦٨
مدبجة أبو زيد ١٧٢
مراد كامل ١٦٩
مرتضى العسكرى (رائد ومجتهد فى فلسفة التاريخ الإسلامى) ١٦٩
مرجليوث (المستشرق الإنجليزى) ٨٥

مشرفة (على مصطفى مشرفة) ١٦٧ ، ١٧١
مصطفى الشهابى ١٦٨
مصطفى عبد الرازق ، أحد شيوخ الأزهر ، ٨٧ ، ١٦٨
مصطفى عامر ١٦٨
مصطفى كامل ، أحد زعماء الحركة الوطنية ، ٣٠، ٣١، ٣٦، ٧٦، ٧٧، ١٥٧، ١٥٩
مصطفى مختار (بك) ٢٠
مصطفى نجيب ٧٦ ، ٧٧
مصطفى نظيف ١٦٧
مطران ، خليل مطران أحد شعراء المدرسة التطورية ، ٤١ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ١٠٦ ، ١٦٩
معاوية بن أبى سفيان ، الخليفة الأموى ، ١٥٧ ، ١٦٠
ملك حفنى ناصف ، باحثة البادية ، ١٦٩
مندور ، محمد مندور ، ٣ ، ٥ ، ١١١ ، ١١٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٧٠
منصور فهمى ٨٧ ، ٩٩
منيف باشا ، وزير معارف تركيا ، ٩١
مهدى علام ، محمد مهدى علام ، ١٧٠
مهيار الديلمى ، ديوان من الشعر الجديد نظمه أدونيس ، ١٥٣
موسيه ، انظر دى موسيه ،
مولو النمساوى ٨٥
موليير ، ٣٠، ٤٧، ١٠٢، ١٦٤
موليير مصر ، انظر يعقوب صنوع ،
مونك الألمانى ٨٥
مى (زيادة ، أديبة ، ٨٧
ميخائيل نعيمة ١٧٠
(ن) نابليون بونابرت ٧ ، ٨ ، ١٩

ناجى ، إبراهيم ناجى ، ٦٢ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٧٠ ، ١٧١
نازك الملائكة ١٤٢ ، ١٥٢
ناصر الدين الأسد ١٧٠
نبيه عطاس ١٥٣
نجاة شاور ربيع ١٠٧
نجيب الريحانى ، انظر الريحانى ،
نجيب العقيقى ١٧٠
نجيب حداد ٣٠ ، ٣٤
نجيب محفوظ ٨٧ ، ١٦٥ ، ١٧١
نشأت ، أحمد نشأت داود ، ١٦٨
نعمان عاشور ١٧٠
نللينو ، كارلو ألفونسو المستشرق الإيطالى ، ٨٥
نهاد خياطة ١٥٣
نولدكه المستشرق الألمانى ٨٥
(هـ) هاشم ، آل هاشم ، ٢٧
هاشم الرفاعى ١٠٧
هاشم النبوية محمد زكى ١٧٢
هدى شعراوى ، مؤسسة جمعية بنات النيل ، ١٦٩
هرنانى ، مسرحية رومانسية بقلم هوجو ١١٤
هلويزة الجديدة ، كتاب ألفه روسو ، ١١٢
هنرى بك ، من كتاب المدرسة الواقعية ، ١٢٧
هوجو ، فيكتور ، ٤١ ، ٤٧ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١٦١
هوميروس ١٠١
هيكل ، محمد حسنين هيكل ، ١٥٩
هيكل ، محمد حسين هيكل ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٦

(و) وجدى ، محمد فريد وجدى ، ٩٧ ، ١٦٨
وداد سكاكينى ١٦٤
وديد الوند ١٠٧
وستنفيلد المستشرق الألمانى ٨٥
ولى الدين يكن ٣٥
وليم رايت الإنجليزى ٨٥
(لا) لافورج الفرنسى ١٤٧
(ى) يحيى الخشاب ١٦٩
يحيى حقى ١٦٣ ، ١٧١
يعقوب صروف ، انظر صروف ،
يعقوب صنوع ، أول رجال المسرح فى مصر ، ١٦٤
يوسف إدريس ١٦٥
يوسف الحفناوى ٦٩
يوسف الخال ١٥٢
يوسف السباعى ، انظر السباعى ،
يوسف كرم ١٦٨
يوسف مراد ١٦٨
يونج ، تلميذ سيجموند فرويد ، ١٣٠

(تم فهرس الأعلام)

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
مقدمة « حول التأليف فى الأدب الحديث وموقف الباحثين منه »	٣
تمهيد « فى معنى الأدب الحديث والأدب المعاصر »	٦
١ — مفهوم الأدب الحديث	٦
مفهوم الأدب المعاصر	٩
٢ — المفهوم الفنى والمفهوم الزمنى للمعاصرة	٩
اختلاف النقاد حول هذين المفهومين	١٠
— العوامل المؤثرة فى المعاصرة الفنية	١١
٣ — التداخل المعاصرة فى الأدب وكيف نقسم	١٢
« الكتاب الأول فى تطور الأدب الحديث »	
الباب الأول : الشعر	١٤
الفصل الأول « قبل التطور » عصر الأتراك العثمانيين فى مصر	١٤
أسلوب الشعر	١٥
المدرسة البكرية والمدرسة الحلوية	١٦
الأغراض الشعرية	١٧
الفصل الثانى « فجر التطور » من الحملة الفرنسية إلى أواخر عصر إسماعيل »	١٨
عصر الحملة	١٨
عصر محمد على	١٩
عصر إسماعيل	٢٠
حالة الأدب فى عصر الحملة	٢٢
حالة الأدب فى عصر محمد على	٢٤
حالة الأدب فى عصر إسماعيل	٢٥
الفصل الثالث « حركة البعث الأدبى » من الثورة العرابية حتى آخر الحرب العالمية الأولى »	٢٨
الحالة السياسية والاجتماعية والفكرية	٢٨

الموضوع	رقم الصفحة
العوامل المؤثرة فى حياة الأدب البعثى	٢٩
محمود سامى البارودى باعث الشعر الحديث	٣١
البارودى ومعاصروه من الشعراء	٣٤
إسماعيل صبرى	٣٤
الفصل الرابع « الخلق والتجديد فى الشعر المعاصر » من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ »	٣١
الأحداث السياسية عقب الحرب العالمية الأولى فى مصر والشرق العربى	٣٦
حالة الأدب المعاصر قبل ثورة ١٩٥٢	٣٨
حياة الأدب المعاصر بعد ثورة ١٩٥٢	٣٩
التيار القديم والتيار المعاصر فى حياة الأدب	٣٩
المراحل الثلاث التى مر بها الأدب المعاصر	٤١
(١) مرحلة المزاوجة الفنية « المدرسة الكلاسيكية الجديدة عند شوقى »	٤١
الفروق الفنية بين شوقى وحافظ ومطران التى أخطأها بعض النقاد	٤١
التجديد بين البارودى وشوقى واختلاف النقاد حوله	٤٢
(٢) مرحلة التفاعل الفنى « المدرسة التطورية وجماعة الديوان »	٤٧
الشعراء المتطورون « المتطورون »	٤٨
أحمد شوقى وأثره غير المباشر فى ظهور جماعة الديوان	٤٨
جماعة الديوان ، وموقفها اللاذع من الشعراء الكلاسيكيين	٤٩
أحمد بحرم : أول الكلاسيكيين المتطورين	٥٣
خليل مطران : ثانى الكلاسيكيين المتطورين	٥٤
عبد الرحمن شكرى : من جماعة الديوان المؤثرين فى الأدب الإنجليزى	٥٦
الفروق الفنية بين شكرى وصاحبيه	٥٧
إبراهيم عبد القادر المازنى : من جماعة الديوان المؤثرين فى الأدب الإنجليزى	٥٨
عباس محمود العقاد : من جماعة الديوان المؤثرين فى الأدب الإنجليزى	٥٨
عزيز أباظة : خاتم المتطورين قبل المدارس المعاصرة فى الشعر	٥٩
نحن والنقاد « حول الطبقة التى ينتمى إليها عزيز أباظة من الشعر المعاصر »	٦٠
(٣) مرحلة التحرر والانطلاق الفنى « مدارس الشعر المعاصر »	٦١
وجماعة أبولو »	

الموضوع	رقم الصفحة
نهاية جماعة أبولو	٦١
رأى الدكتور شوقى ضيف فى جماعة أبولو ومدارس الشعر المعاصر	٦٢
جماعة أبولو فى ضوء المنهج العلمى الحديث	٦٣
أحمد زكى أبو شادى وموقفه من نقاد جماعة أبولو	٦٤
الباب الثانى : النثر	٦٧
الفصل الأول : النثر قبل التطور « عصر الأتراك العثمانيين فى مصر »	٦٧
المغالاة فى السجع	٦٧
نموذج من أسلوب شهاب الدين الخفاجى	٦٧
كتاب النثر الفنى	٦٩
كتاب النثر العلمى	٦٩
أغراض النثر الفنى	٧٠
الفصل الثانى : النثر فى فجر التطور « من الحملة الفرنسية إلى أواخر عصر إسماعيل »	٧١
الصحافة وأثرها فى تطوير النثر	٧١
أشهر الكتاب فى فجر التطور	٧٢
رفاعة رافع الطهطاوى	٧٢
نموذج من النثر الفنى —	٧٢
نموذج من النثر العلمى —	٧٣
الفصل الثالث : النثر خلال حركة البعث « من الثورة العرابية حتى آخر الحرب العالمية الأولى »	٧٥
عوامل تطور النثر خلال حركة البعث	
جمهرة كتاب حركة البعث	٧٦
الكتاب الملتزمون السجع	٧٧
الكتاب المتحررون من قيود السجع والبديع	٧٧
نموذج من نثر الملتزمين — مصطفى لبيب	٧٧
نموذج من نثر المتحررين — جمال الدين الأفغانى	٧٨
نموذج من النثر العلمى — محمد عبده	٨٠

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الرابع : الخلق والتجديد فى النثر المعاصر « من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ »	٨٢
عوامل تطور النثر المعاصر	٨٢
الصحافة المعاصرة	٨٢
الجامعة المصرية	٨٤
الاستشراق والمستشرقون	٨٥
الترجمة	٨٦
المطبعة المعاصرة	٨٦
مدارس النثر المعاصر ، وأشهر الكتاب فى مصر والبلاد العربية	٨٦
المدرسة الكلاسيكية — محمد المويلحى	٨٨
المدرسة الكلاسيكية المجددة — المنفلوطى	٨٨
المدرسة التطورية — طه حسين	٨٩
المدرسة المتحررة — كتاب القصة والصحافة	٩٠
نصوص من النثر الفنى المعاصر	٩١
نموذج من نثر الكلاسيكيين — المويلحى	٩١
نموذج من نثر الكلاسيكيين المجددين — المنفلوطى	٩٢
نموذج من نثر التطوريين — طه حسين	٩٣
نموذج من النثر العلمى — للمؤلف من مقدمة المنهج العلمى الحديث	٩٧

﴿ الكتاب الثانى فى مدارس الأدب المعاصر ﴾

الباب الأول . مدارس الشعر المعاصر	
الفصل الأول . المدرسة الكلاسيكية مولير — كورنايل — راسين — ديدرو	١٠٠
الانطباعات الكلاسيكية فى شعرنا الحديث والمعاصر	١٠٥
الشعراء الكلاسيكيون المعاصرون	١٠٧
الفصل الثانى . المدرسة الرومانسية شكسبير — روسو — هوجو — تيوفيل	١١٠
نموذج من الشعر الرومانسى — ألفرد دى موسيه	١١٥
مدرسة الفن للفن « البرناسية » . دى ليل — تيوفيل	١١٩

الموضوع	رقم الصفحة
انطباعات مدرسة الفن للفن ـ ورأي الأستاذ علي صبري	١٢٠
الانطباعات الرومانسية في شعرنا المعاصر	١٢٢
الشعراء الرومانسيون المعاصرون	١٢٢
الفصل الثالث : المدرسة الواقعية فولتير ـ بلزاك ـ موباسان ـ فلوبير	١٢٥
« المذهب الواقعي والمذهب المثالي »	١٢٦
المدرسة الطبيعية ـ أميل زولا	١٢٩
المدرسة السريالية ـ سيموند فرويد	١٣٠
المدرسة الوجودية ـ جان بول سارتر ـ ألبرتيه جيد	١٣٢
أصول الإلحادية عند سارتر (فولتير ـ شوبنهور)	١٣٣
انطباعات الواقعية والطبيعية والسريالية والوجودية في شعرنا المعاصر	١٣٤
الفصل الرابع : المدرسة الرمزية ـ بودلير ـ سيفان مالارميه ـ أدجار آلان بو	١٣٦
« انطباعات الرمزية في شعرنا المعاصر	١٣٩
الفصل الخامس : الشعر الجديد ـ وانطباعاته في شعرنا المعاصر	١٤٢
ترجمة ت . س اليوت رائد الشعر الجديد سنة ١٩٢٢	١٤٦
نماذج من شعر اليوت ، وأشهر قصائده الرائدة	١٤٧
خصائص الشعر الجديد عند اليوت	١٤٩
رأي المنهج العلمي الحديث في ت . س اليوت ومقلديه	١٥٠
رواد الشعر الجديد في العراق	١٥٢
الأدباء الذين جددوا بالشعر الجديد ولم يطوروه	١٥٣
من عيوب الشعر الجديد وسقطاته	١٥٣
رأي المنهج العلمي الحديث في توجيه الشعر الجديد وتطويره	١٥٥
الباب الثاني : فنون النثر المعاصر وأساليبه	
الفصل الأول ـ فنون النثر المعاصر	١٥٦
١ ـ الخطابة ـ تاريخها ـ أشهر الخطباء	
٢ ـ المقالة ـ تطورها كتاب المقالة	١٥٨
٣ ـ القصة القصيرة (الرواية) ـ تطورها ـ كتابها	١٦٠

الموضوع	رقم الصفحة
٤ ـ القصة القصيرة ـ تطورها ـ كتابها	١٦٢
٥ ـ المسرحية ـ تطورها ـ كتابها	١٦٤
٦ ـ النقد	١٦٥
٧ ـ النثر العلمي والكتابة العلمية	١٦٧
أ ـ في العلوم الطبيعية	١٦٧
ب ـ في العلوم الفلسفية	١٦٨
ج ـ في العلوم الإنسانية والاجتماعية	١٦٨
د ـ في العلوم الدينية	١٦٩
هـ ـ في العلوم التربوية	١٦٩
و ـ في العلوم الأدبية	١٦٩
الفصل الثاني : أساليب النثر المعاصر	١٧١
الأخطاء المطبعية	١٧٢
ما سقط سهواً أثناء الطبع	١٧٢
فهرس الأعلام	١٧٣
فهرس الموضوعات	١٩٧
اعـــلانات	٢٠٣

* التعاون مصطفى * مكتبة منزلية *

تم فهرس الموضوعات