الشعر المصري الحديث

بقلم محمود أمين العالم

من مؤتمرات العلماء ، واحتجاجات التجار وأصحاب الحرف الصغيرة ، نشأت قوميتنا المصرية في مفتتح القرن التاسع عشر ؛ نشأت من عمليات التجمع والترابط والتآزر بين فئاتنا الشعبية خلال حركات المقاومة السلبية حيناً ، المسلحة احياناً ، ضد جشع المماليك ، واعتداء الفرنسيين وطغيان الولاة الاتراك ، ومؤامرات محمد علي . وانصبت هذه الحركات جميعاً في الربع الاخير من القرن التاسع عشر في ثورتنا العرابية التي شارك فيها كبار الملاك والتجار والعلماء والمثقفون ورجال الجيش من الوطنيين ، مشاركة مريدة ، بهدف تحرير الميزانية المصرية من سيطرة الاستعمار ، وتأمين حق هذه الفئات في توجيه مصير بلادها . ومن هذه العمليات المتآزرة نشأ شعرنا المصري الحديث ، ركيكاً في بدايته كمعارك العلماء ، مفككاً حيناً كاحتجاجات التجار وتحركات أصحاب الحرف الصغيرة ، قوياً عارماً — أخيراً — كحركتنا العرابية ، حزيناً بالغ الحزن ، كهذا المصير الذي انتهت اليه ... عندما تدخلت الجيوش البريطانية للدفاع عن الخديوي الخائن وسحق حركة الشعب وتحويل بلادنا الى مزرعة قطن.

وشعر البارودي العظيم صدى رائع لهذه الحركة الناهضة ، لمعركتنا الاولى في بناء قوميتنا المصرية ، ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا المبكرة . حقاً إن البارودي لم يذكر الثورة التي شارك فيها ، إلا ببيت شعري هنا وآخر هناك ، لم يؤلف في وصف معارك الثورة ، وتحديد معالمها ؛ على ان ذلك لا يعني أنه « لم يكن ممثلاً للثورة العرابية التي كان زعيماً من زعمائها . » [1] إذ ليس من الضروري لشاعر حركة من الحركات التاريخية أن يكون تعبيره عنها تعبيراً مباشراً . والتجربة العامة التي يستمد منها البارودي قصائده ، بما فيها من فخر واعتزاز وهزيمة، تجعله شاعر هذه المرحلة الاولى من مراحل وعينا القومي. لقد عبر البارودي أصدق تعبير عن أحاسيس طبقة حاكمة جديدة، في طريقها الى النمو والتعاظم ، وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب .

والبارودي لم يكن مقلداً كما يُتهم أحياناً . حقاً لقد اتخذ صياغة تقليدية خالصة لنقل تجاربه الحقيقية والتعبير عن واقعه الأصيل . فالبارودي في الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التي كانت تتحرك بها الثورة العرابية ، وإنما عبر عن تلك الفئة العليا من كبار الملاك والتجار وكبار العلماء . لقد كان رجل حكم وسلطان . ولهذا بقيت صياغته تتصف بالعتاقة والاستعلاء والوقار.

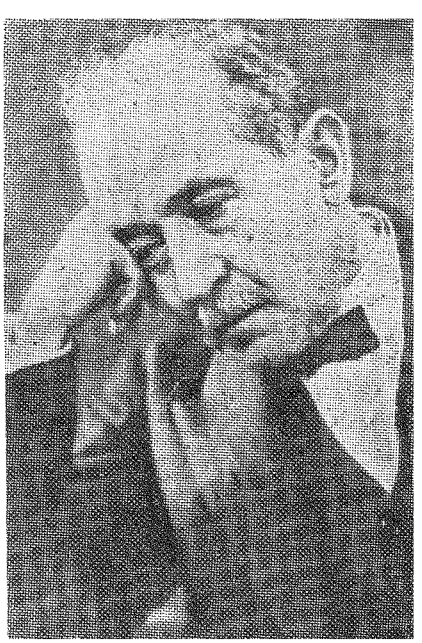
وفشلت ثورة الطبقة الوسطى الى حين . وارتبطت أشلاء الثورة من كبار الملاك والتجار بالاستعمار البريطاني، وراحوا يربطون مشروعاتهم بمشروعاته الجديدة ويشاركونه على جهاز الدولة .

وأخذ الوجدان المصري يتخلخل حول مفهومات [1] قومية مختلفة. هل هي الخلافة الاسلامية، أم النمو في ظلال الراية البريطانية ، أم الاستقلال التام . وكان بين المفهوم الاسلامي والمفهوم الاستقلالي ترابط يفسره اتجاه الوطنيين الى الدولة العثمانية لتظاهرهم على طرد المستعمر الغاصب . وكان الوطنيون يمثلون الفئات الصغيرة من الشعب ، أما رجال الراية البريطانية فيمثلون أصحاب المصالح الحقيقية ، في البلاد أو بتعبير آخر « سراة البلاد وأعيانها » وكان لهم حزب سموه بحزب الامة ، ومشروعات نامية أطلقوا عليها « شركة الأمة » وكانت لهم نظرية سياسية صاغها لهم فيلسوفهم الأكبر لطفي السيد . رأى لطفي السيد ان البلاد تتأرجح بين سلطتين ، سلطة فعلية هي سلطة الاستعمار وسلطة شرعية هي سلطة الخديوي ، ولهذا راح يدعو الى سلطة ثالثة بين السلطتين ، هي سلطة الامة... تنمو بينهما وتستفيد من وجودهما . وأخذت « الجريدة » لسان حالهم تدعو الى التعاون والمشاركة في مشروعات المستعمر ، وتبغض الثورة عليه .

وخلال الحرب العالمية الاولى أثرت هذه الطبقة إثراء كبيراً — طبقة سراة البلاد واعيانها — وأخذ جانب منها يتجه الى الصناعة . وتعاظم مفهوم الاستقلال . وحدثت ثورة ١٩١٩ ، شاركت فيها قاعدة ضخمة من الفلاحين والعمال والفئات الصغيرة ، وإن تزعمتها هذه الطبقة المتخمة .

وانتهت الثورة دون ان تحقق اهدافها الوطنية العامة ، بل أدت الى توثيق العلاقات بين هذه الطبقة الجديدة وبين الاستعمار البريطاني على حساب الحركة الوطنية . وأخذ الكفاح الوطني أسلوب المفاوضات والمساومات ، وتألفت الاحزاب للتعبير عن الفئات الشعبية المختلفة. الأحرار الدستوريون الحزب الوريث لحزب الأمة ، وحزب الوفد الممثل للفئة المتوسطة ومراتبها الدنيا والصغرى . وفي سنة ١٩٢٠ تأسس بنك مصر ، وأعلن التصريح الذي يمنح مصر استقلالاً تقيده تحفظات معينة . ومن ثم بدأت مرحلة جديدة من التوافق بين « أصحاب المصالح الحقيقية » وبين الاستعمار البريطاني . واستمرت حتى أعلن فيلسوف هذه المرحلة لطفي السيد في سنة ١٩٤٦ ان المعاهدة التي وقعها « أصحاب المصالح الحقيقية » سنة ١٩٣٦ أصبحت غير ذات موضوع. كان ذلك عقب الحرب العالمية الثانية ، ووصول هذه الطبقة الى مرحلة عليا من نموها الاقتصادي والسياسي .

وخلال هذه المرحلة الطويلة ، منذ مفتتح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة



احمد شوقي

١ عباس محمود العقاد — شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . ص ١٣ . ١٩٣٧

١ يراجع في ذلك كتاب الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر : الجزء الاول الدكتور محمد حسين . مكتبة الآداب.

١٤

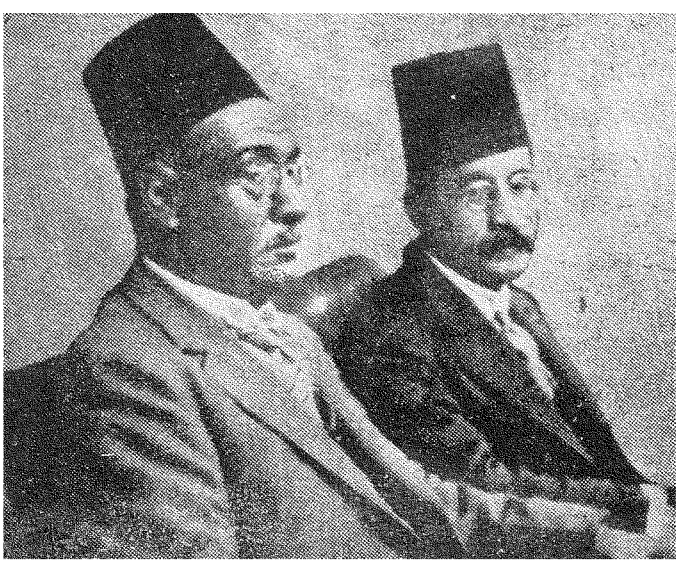
١٩٣٦ « غير ذات موضوع » تحقق للشعر المصري الحديث ثلاثة تيارات أصيلة ، لكل منها أسلوبه الخاص ومضمونه المعين .

امـــا ممثلو التيار الاول ، فقاموا بصياغة مشاعر القومية المصرية ، وساهموا في حمل لواء القضايا الكبرى والدفاع عنها وبلورتها ..... ولكن في حدود فلسفة طبقة خاصة «من سراة البلاد واعيانها » . كان شوقي وحافظ ومحرم ونسيم ومطران ، المنابر الداعية لتلك السلطة الثالثة بين السلطتين ، بل كانوا على ارتباط مباشر بأفرادها ارتباطاً يتفاوت بين شاعر وآخر . ولو تأملنا المدائح والمراثي في دواوين هؤلاء الشعراء لاستخلصنا ثبتاً طويلا بأسماء أعرق الاسر المصرية واعلاها شأنا واكثرها جاها ، ولتكشف لنا من بينها « اصحاب المصالح الحقيقية » في البـــلاد ، سراتها واعيانها . كان شعراء هذا التيار الاول يتابعون هذه الطبقة الصاعدة في نموها وتأرجحهـــا وتقلقلهـــا ، ويروجون لفلسفتها السياسية ويغنون بمشاعرها واحاسيسها ، ويبكون لأحزانها ويهللون لأفراحهـــا ، ويساهمون في صياغة مفاهيمها العاطفية والاجتماعية على السواء . بل اننا نجد في بعض قصائد شوقي وحافظ ونسيم ما يمكن اعتباره نظما شعرياً لنظرية لطفي السيد السياسية لو راجعنا قصيدة شوقي في لجنة ملنر ، وقصائد حافظ الموجهة الى اللورد كرومر ومعظم شعر نسيم السياسي .

ولقد تمسك شعراء هذا التيار الاول بالصياغة التقليدية ، إلا أنهم تمكنوا من تطوير قيمها في حدود اللفظ والمعنى فحسب وان احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة ، مع استحداث تغييرات جانبية ، وان لم تكن حاسمة .

فتمثيليات شوقي امتداد لمقطعاته وقصائده الغنائية ، وملاحم محرم تجميع كمي لقصائده القديمة ، وأقاصيص مطران هي ذات القصيدة العربية ، البيتية التركيب ، المقطعـــة التعابير ، التقريرية النسج .

على ان هذه التغييرات التي نقول عنها بأنها لم تكن حاسمة أضافت خبرات جديدة الى النسج الشعري الغزلي ، وخاصة عند مطران . فلقد تمكن مطران من أن يصب في القصيدة العربية ابعاداً وجدانية جديدة ، لم يحسن هو الاستفادة منها لطبيعة ارتباطاته الاجتماعية . وان تكن استحالت الى تيار شعري قـــائم بذاته عند طائفة اخرى من الشعراء . ومن المهم ان نذكر ان شعراء ذلك التيار الاول كانوا شعراء للقضايا العامة ، القضايا القومية والاجتماعية لمجتمعنا المصري في إطار الفلسفة الخاصة للطبقة الحاكمة آنذاك . وارتباطهم بهذه القضايا العامة هو مصدر مـــا في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية . وينتسب الى شعراء هذا التيار الاول طائفة اخرى من الشعراء تتفق معهم في الصيـــاغة اتفاقا تاماً وان اختلفت معهم في الاتجاه السياسي العام . ومن بين هؤلاء الغاياتي والكاشف . فهما يمثلان اتجاهاً وطنياً حاسماً لا تأرجح فيه ولا مهادنة يعكس مفهومات الحركة الاستقلالية التي بشر بها الحزب الوطني .



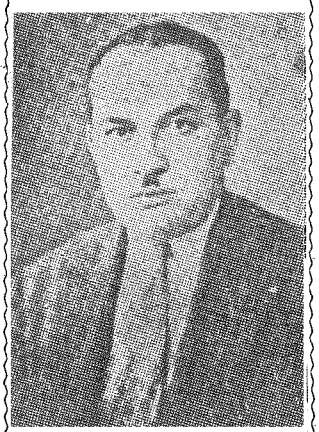
حافظ ابراهيم وخليل مطران

اما التيار الثاني ، فلقد ساوق التيار الاول ابتداء من العشر السنوات الثانية من القرن العشرين ، وعبر عن اتجاهاته الرئيسية في البداية شكري والمازني والعقاد ، ثم حمل لواء التعبير عنه بعد ذلك ابو شادي . ويمثـــل شعراء هذا التيار الثاني الفئة الصغيرة من الطبقة الوسطى ، وهي فئة ساخطة قلقة ، مترددة شاعرة بذاتها ، ثرة بالامكانيات الخصبة . والمميزة الاولى لشعراء هذا التيار انهم حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة كما كان يفعل شعراء التيار الاول ، وارادوا الاقتصار على التجـــارب الذاتية او الشخصية ، متأثرين في ذلك بمطران الى حد كبير . الا انهم في الحقيقـــة احتفظوا بالنسج التقليدي لصياغة تجاربهم ، الذاتية . ومن طبيعـــة النسج التقليدي أنه — كما ذكرنا — بيتي ، متقطع تقريري . ولهذا جاءت الكثرة الغالبة من تجاربهم ، تجارب غير متمثلة ، تجارب متعقلة ، أقرب الى التعبير التحليلي منها الى التعبير الحي . ولقد حاول شكري ان يخرج عن الصياغة التقليدية بالتحرر من القافية . فتحرر من القافية ولكنه استبقى وحدة البيت

التعبيرية . ولم تنجح التجربة ولم يتطور بها شكري . وشعر شكري – في الحقيقة نقد للجانب الأخلاقي من الطبقة الصاعدة صاحبة السلطة الجديدة . وهو نقد، مرير ، نافذ ، حزين ، فيه وضوح غير كامل بهزيمة فئته الصغيرة في ظل هذه الطبقة المتناحرة الطموحة .

وسار العقاد في شعره على ذات النهج النقدي التحليلي ، وان كان اكثر مرارة وحدة وفاعلية . وارتبط بحزب الوفد ، وكان حزب الطبقة المتوسطة وفئاتها الصغيرة في الريف والمدينة . وكان على رأس الفئات الشعبية ، وخاصة بعد القضاء على حزب الطبقة العاملة سنة ١٩٢٤ . وشارك المازني في ذات الاتجاه الذي سار عليه العقاد . وكان شعره تعبيراً ذاتياً خالصاً عن تجارب شخصية في حدود الاطار القصائدي العام ، وإن خصّبته قيم جديدة في حدود اللفظ والمعنى . وكان من الطبيعي لشعراء الفئة الصغيرة ، شعراء الذاتية والشخصية ، شعراء الكتلة الشعبية آنذاك ، أن يقفوا بالمرصاد لشعراء القضايا العامة ، شعراء « سراة البلاد وأعيانها » .

إلا أن شعراء الشخصية كما ذكرت لم يتمكنوا من القيام بثورة شكلية أصيلة في التعبير ، وإن اختلفوا مع شعراء الطبقة الحاكمة في طبيعة مضامينهم الذاتية . ولهذا جاء نقدهم لهؤلاء الشعراء ضعيفاً ، متهافتاً ، وإن يكن بالغ الأثر . فنقد العقاد لشوقي ساعد على تعميق الاتجاه الذاتي في التعبير الشعري ولكنه لم يفد في تجديد بناء القصيدة . حقاً لقد اشار العقاد الى البنية الحية العضوية ، ونقد شوقي بمقتضاها ، إلا انه لم يفهم دلالتها الحقيقية . فلقد اعتبرها وحدة العنوان او الموضوع الواحد للقصيدة الواحدة . وفهمها ناقداً وحققها شاعراً [في كثير من الاحيان] في إطار هذا الفهم القاصر . وشعر العقاد محدود بحدود الشكلية التقليدية مع استحداث في اللفظ والمعنى ، واقتصار في الأعم على ترجمة التجارب الذاتية ، والحرص على الموضوع الواحد ، ولكنه لم يتخلص من البيتية المقفلة ومن التقريرية في التعبير ، ولم يسعفه الهيكل التقليدي للشعر على التعبير الفني عن تجاربه الذاتية ، فلم يعبر عنها وإنما عرضها عرضاً تقريرياً فيه جانب من التلوين والبريق الذي يهب التعبير مسحة الفن لا حقيقته . هذا هو مصدر ما نحس به في شعر العقاد من ازدواج عقلي – حسي . حقاً ، « ان الادب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير » كما يقول العقاد[1] . ولكن التفكير في الشعر غير التفكير في التعبير الفلسفي . كما أن الحس والوجدان في الشعر غير الحس والوجدان في وثائق الاعتراف النفسي . إن الفكر والحس ضرورتان متآزرتان في داخل التعبير الشعري . على أن يكون التعبير عنهما تعبيراً لا هو بالمنطقي ولا هو بالنفسي ، بل يكون فنياً . ليعرض الشعراء ما يشاؤون من أفكار ودلالات مجردة ، على أن يكون ذلك في إطار صياغة فنية متمثلة . وهذا ما لم ينجح فيه العقاد ، فملأ شعره بالتأملات الفكرية واستبقاها في طبيعتها التقريرية البحتة ، ولم يعالجها معالجة فنية ، بل نظمها وقفاها .. وطرز بعض حواشيها . المشكلة ليست مشكلة الفكرة في الفن ،



احمد زكي ابو شادي

بل هي معالجة الفكرة في الفن . والعقاد وشكري لم ينجحا في التخلص من ازدواج الفكر والحس في شعرهما لانهما حاولا التعبير عن تجارب ذاتية خالصة في إطار شكلي لا يصلح الا للقضايا العامة التقريرية . ولهذا كان الطابع العام لشعرهما طابعاً تحليلياً . ولهذا كذلك لم تنجح تجارب العقاد التي استحدث فيها موضوعات جديدة في ديوانه « عابر سبيل » . بل انها تكشف عن ازدواج واضح بين حساسية وفكر غير متمثلين في إطار صياغة جامدة . ولقد انتهى العقاد بشعره الى غير ما بدأ به ، فعاد الى القضايا العامة ، والقصائد التقليدية صياغة ومضموناً . ذلك انه في السنوات الاخيرة ترك قضيته الاولى وقضية فئته الصغيرة وخرج على قاعدة الوفد وقيادته ، وارتبط بأحد احزاب الاقلية ، الحزب السعدي ، فمدح الملوك وحشد القصائد لتبرير المسلك السياسي لحزبه الرجعي ، وكان تحت قبة البرلمان المصري يجلس في صفوف المعارضة ، في الجلسة التاريخية التي الغى فيها زعيم الكتلة الشعبية معاهدة ١٩٣٦ .

والى هذه المدرسة التي وضع بذورها مطران وامتد بها شكري والمازني والعقاد ينتسب احمد زكي ابو شادي . من دعاة التجربة الذاتية ، ومن المبدعين فيها . وهو إلى إيمانه بهذه التجارب الشخصية ، مؤمن بالعقل الانساني ، حريص على الدفاع عن القيم الأنسانية الكبيرة ، مشارك في البناء القومي مشاركة أصلية واعية . واذا كان شعر العقاد أقرب إلى التحليل العقلي منه الى الوجدان المنفعل ، فشعر ابي شادي اقرب إلى الوجدان المنفعل منه إلى التحليل العقلي ، على الرغم من انه رجل علم وتجربة . ولكنه يتعثر سواء بسواء كالعقاد في ذات الازدواج بين الفكرة والحساسية لالتزامه النسيج الرتيب للتعبير الشعري . حقاً ، لقد جدد في اللفظ والمعنى ، ولكنه لم يخرج عن إطار البحر او مجزوئه . ولم يتحرر من التسلسل المنطقي للقصيدة العربية . وهو يعبر عن انفعاله تعبيراً مباشراً ، ويعرض لأفكاره عرضاً مباشراً كذلك ، دون هضم او تمثّل . فالتجربة الشعرية عنده محدودة بحدود الانفعال ثم التعبير المباشر عن هذا الانفعال .

وشعر ابي شادي سجل ضخم حافل بقيم إنسانية وقومية جليلة . لقد نضج هذا الشاعر الكبير ، وانضج حوله مدرسة شعرية مستحدثة هي مدرسة ابوللو ، في وقت لم يعد فيه

علي محمود طه

١ مقدمة ديوانه بعد الأعاصير ص ١٢ – ١٣ .

١٦

« اصحاب المصالح الحقيقية في البلاد » من الحكام في حاجة بعد الى شعراء . فلقد انتهى عصر شعراء « سراة البلاد واعيانها » ، عصر شوقي وحافظ وإن بقي مطران ذكرى لهذا العهد المنصرم . ولم يكن لنظام المجتمع القائم آنذاك ما يتيح لأبي شادي ان يكون شاعره الكبير . لأن الاطار الاجتماعي في ذلك الوقت لم يكن يحتاج إلى شاعر صغر أو كبر . كان ذلك ابتداء من ١٩٢٧ ، عندما استل محمد محمود باشا يده الحديدية وأطبقها على الحركة الشعبية ، عهد اتحاد الصناعات والتعريفة الجمركية ؛ والأزمة الشاملة ، وعزل الكتلة الشعبية عن الحكم ، وطغيان صدقي الرهيب . لم يدرك هذا الشاعر ان ميزان القوى قد تغير وان هؤلاء الذين يحكمون لا يصلحون للدفاع عن القيم الانسانية والثقافية الحية . لم يدرك ابو شادي ان الشاعر آنذاك كان مقضياً عليه أن ينعزل عن الحياة الانسانية العامة ، أو أن ينبحث له عن مصدر جديد للسلطة ، للحكم ، للقيم ، للحياة الكريمة . وابو شادي لم يتبين هذا المصدر الجديد . كان يعرفه ، تعرفه أشعاره وأغنياته التي غناها لشعبه المصري العزيز غناء عذباً صافياً مخلصاً نبيلاً . ولكنه لم يتبين ان قضيته هو كشاعر ، هي نفسها قضية هذا الشعب نفسه . ظل أبو شادي يعبر عن قيمه ومثله العليا ، مدافعاً عن رسالة الحس والعقل والديمقراطية ، وحيداً بين مدرسته التي تلقفت عنه جزءاً صغيراً من رسالته ، جانب الحس والتجربة الخاصة ، ولم يتفتح لها افقها الانساني الرحب . هكذا نشأت حول ابي شادي مدرسة ابوللو تمارس التجارب الذاتية وتمضغ الابعاد الباطنة دون ان تعرف القيم الانسانية العامة التي لا تنفصل عن رسالة استاذها ابى شادي . ومن هذه المدرسة نبع تيار ثالث في الشعر المصري الحديث . تيار عبر تعبيراً كاملاً عن ارادة السلطة الحاكمة ... انفصال الشاعر عن المجتمع ، عن القضية العامة ، انفصالاً كاملاً . وظل أبو شادي في مصر يمارس قيمه الانسانية وحيداً منعزلاً .

وكأني وحدي المسيء باحساني لعصري أو أنه لم يسعني

ولهذا لم يلبث أن غادر مصر يائساً سنة ١٩٤٦ .

ثم حالوا بين المثالية العليا لفكري وبين شعبي وبيني

فترحلت حيث تحترم الاحرار وحيث الهواء طلق لذهني .

ولكن أبا شادي ترك مصر ، ترك شعبه الذي نسج له اعذب أغنياته وأنبلها في ذات السنة التي أخذ فيها هذا الشعب المكافح يتجمع وتتلاقى صفوفه وتترابط عناصره وفئاته وراء أروع قيادة شعبية في تاريخه الحديث ، هي اللجنة الوطنية للطلبة والعمال . ووراء هذه القيادة استهل الشعب معاركه المسلحة لطرد الجيوش البريطانية من المدن المصرية الكبيرة ، ولاطفاء المشاعل الزائفة التي أوقدها الطاغية فاروق من حطام حياة الشعب الديمقراطية . في هذا الوقت تماماً في سنة ١٩٤٦ غادر أبو شادي مصر ، لأنه كان يؤمن بالشعب إيماناً انفعالياً غامراً ، ولو أنه أدرك واقعنا المصري ادراكاً علمياً ، لظل هنا شاعراً كبيراً لهذا العملاق الجديد الذي أخذ منذ ذلك الوقت يتحفز حتى تمكن سنه ١٩٥١ من إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ومن استئناف معركة مسلحة رهيبة ضد الجيوش البريطانية على ضفاف قناة السويس .

ولكن مدرسة أبي شادي سبقته منذ ١٩٣٣ إلى التخلي عن الايمان بقدرة الشعب ، سبقته الى الانفصال عن الحياة العامة . سبقه ناجي الى « ما وراء الغمام » ، وسبقه علي محمود طه إلى ما وراء البحار مع «الملاح التائه» وسبقه محمود ابو الوفا إلى معاناة « انفاس محترقة » وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك عند الصيرفي في « الالحان الضائعة » حتى وصلت الى آخر دواوين محمود حسن اسماعيل « اين المفر » . وتعددت الاتجاهات التي قد تتغاير في تفاصيلها ، ولكنها تلتقي عند هذا القرار الجائري الحاسم ... انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه .

لم يعد في الاطار الاجتماعي آنذاك موضع لشاعر . فاندفع الشعراء الى سياحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردة المنعزلة . وامتلأت أشعارهم بالتهاويل والرؤى والاشباح والارواح ، وتشنجت بالموسيقى المفرغة من الدلالة ، وتعلقت بالانتصارات الموهومة والاحكام الفجة عن الحياة .

لم يستحدث هذا التيار الثالث صياغة ثورية لتجاربه . جدد شعراؤه كذلك في حدود اللفظ والمعنى ، واستحدثوا الصور والأخيلة المغرقة ، واستعانوا بالأساطير والتمائم . ولكن بقيت حدود التعبير في اطار القيم الشكلية المعتادة . ولهذا تورط هؤلاء الشعراء في موقف مزدوج كذلك بين مضمون ابتداعي وصياغة اتباعية في احيان كثيرة . وان تراوح هذا وتفاوت بين شاعر وآخر من شعراء هذا الاتجاه . ومن هذا الاتجاه حدث استقطاب رمزي عند بشر فارس . وان تكن رمزية بشر رمزية متعقّلة .. هي امتداد للتيار العام ، تيار الانفصال عن الحياة وهو يحاول تحقيق ذاته بالتعبير الموحي . على ان جانبا كبيراً من شعر بشر الرمزي دفاع منظوم عن مذهبه الرمزي ، دفاع واع يقظ . وشعر بشر يعاني كذلك الازدواج بين الصياغة التقليدية التي تثقل شعره بالتحليل والتقرير ـ وبين المضمون الموحي . ولهذا طغى جانب التعقل في شعره على جانب الايحاء . وليس لبشر فارس تيار في الشعر الحديث إلا في بعض المحاولات الفردية التي لم يتحقق لها نجاح بعد .

ويقف محمود حسن اسماعيل وسطاً بين الرمزية والابتداعية . على الرغم من انه بدأ حياته الشعرية بديوان « اغاني الكوخ » ، إلا انه في الحقيقة يستخدم فيه الريف المصري بانامه وحيواناته وأدواته وأجوائه ، كرموز لانفعالاته وطاقاته الذاتية ، لا كواقع انساني حي له ابعاده الخاصة وملابساته الموضوعية ، يستخدمه رموزاً لتهويماته الخيالية المفرطة التي يعبر عنها في كثير من الحالات في اطار تعبيري اتباعي . ويكثر محمود حسن اسماعيل التعبير

كمال عبد الحليم

صلاح الدين عبد الصبور

احمد كمال زكي

بالصور ، ولكنها صور غير متآزرة . غير مترابطة ، متجانفة ، تغيّم الرؤيا بدلاً من ان تزيدها وضوحاً . ذلك لانه بدلاً من ان يجسد المعنويات في مظاهر محسوسة ، يخلخل المظاهر الحسية ويشتتها في تجاربه إلى معنويات غائمة . وهو في هذا على العكس من اسلوب ناجي التجسيدي . فالظلام عند محمود حسن اسماعيل اسى الارض ، والموج تباريح النهود والريح فزع شرود والدموع اغاني ، والعطر خطايا وهكذا . وازدحام الصور عند محمود حسن اسماعيل وانعدام ترابطها الحيّ وتركيز صوره في اغلب الاحيان في حدود البيتية المقفلة ، يبدد مغامراته الخيالية ويزيف تجاربه الوجدانية . ولو قامت أخيلته في قوام شعري مرسل لنجح في اقامة بناء فني افضل من هذه التراكيب المجهدة بالاخيلة .

على ان محمود حسن اسماعيل نمط كامل لانفصال الشاعر عن الحياة . لقد جاهد محمود حسن اسماعيل دائماً لكي يوظف قواه الشاعرة في ركاب عظيم – شأن الشعراء الاوائل – فهو محمد محمود باشا تارة ، وهو الطاغية فاروق تارة اخرى . ولكن القمم التي راح يتعلق بها أخذت تتداعى الواحدة بعد الاخرى . وساعد هذا على تغذية انفصامه عن المجتمع ... وسقط الشاعر في هاوية « الشك » وعب من « خمر الزوال » وطواه « نهر النسيان » ولكنه جاهد مستميتاً للحصول على أكبر قدر ممكن من الكسب الخيالي المنغوم الموهوم . ونجح في هذا .

والمهم ان نذكر أن تجارب هؤلاء الشعراء جميعاً لم تخرج في معظمها عن إطار الشكلية الاتباعية إلا في حدود اللفظ والمعنى ، أما تركيب القصيدة فلم يتغير . وهذا مصدر ما نستشعره في اشعارهم من ازدواج وتجانف بين المضمون والصياغة . وما يزال هذا التيار الثالث سائداً عند طائفة من شعرائنا حتى اليوم . ولكن سيادته في الحقيقة كظاهرة اجتماعية عامة انتهت ابتداء من سنة ١٩٤٦ ، حينما تكونت اخطر قيادة شعبية في مصر ... اللجنة الوطنية للطلبة والعمال . وراء هذه اللجنة قامت الجماهير بتطويق المعسكرات البريطانية في المدن المصرية الكبرى ، وراء هذه اللجنة خرجت اضخم المظاهرات الوطنية والديمقراطية ، وفي ظل هذه اللجنة عُمّد بالدم والنار شعراء وأدباء ومفكرون يقفون اليوم على رأس الحركة الشعبية الجديدة . ولم تستطع الطبقة الحاكمة الرجعية – آنذاك – التي خرجت من الحرب العالمية الثانية اكثر تخمةً واكتنازاً ، لم تستطع أن تترك هذه اللجنة تفسد عليها خططها في المساومة والاستغلال والخيانة ، ولهذا سارعت فوضعت على رأس الحكومة اخلص أبنائها ، صدقي باشا ، راعيها في ازمة ١٩٣٠ ، ليحمي خياناتها السافرة الجديدة . ونجح صدقي في القضاء على اللجنة الوطنية ، ولكنه لم ينجح في وقف المد الثوري المتعاظم وحدثت مأساة فلسطين ، وكشرت الرجعية عن انيابها الزرقاء وتعاظم المدّ الثوري ، فأسقط حكومات الاقلية الرجعية ، وتمكن من أن يعيد الى الحكم قيادته الشعبية التقليدية ، ثم لم يلبث ان دفعها إلى إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، ثم سارع الى تنظيم كفاح مسلح ضد الجيوش البريطانية الغاصبة ، وانفتح السبيل لتغذية حرب ثورية شاملة تتبلور منها وخلالها قيادة شعبية من طراز جديد ... تقضي على الاستعمار والرجعية في آن . ولكن ... شب حريق القاهرة .

وإذا كان الشعر المصري قد نشأ من عمليات المقاومة والكفاح من اجل بناء قوميتنا المصرية ، فلقد اخذ هذا الشعر المصري اتجاهاً جديداً خلال هذه العمليات الكفاحية الجديدة ، اتجاهاً جديداً في المضمون واتجاهاً جديداً كذلك في الصياغة ، لم يعد الشاعر الجديد يرابط عند احد من سراة البلاد واعيانها او يطيل جلوسه في النوادي ومقاهي السمر او يحلق باجنحته الى ما وراء الغمام وما وراء البحار ، .. بل إنه هنا ، إذا سألته أين؟ أجابك :

هذا أنا ، عند القنال وفي يدي أمل الخلود

هذا أنا ، والمدفع الرشاش والحقد المبيدْ
وأبي هنالك في الحقول النائيات من الصعيدْ
يحنو على برسيمه وبقلبه أمـل وليدْ
متجمعاً في جلسة هي سعده يوم الحصيـدْ
يستنبت الارض الشحيحة بالجهود.. وبالجهودْ ١

إنه في المعركة إذن .. واع يقظ ، ترتسم جدية الحياة على تعابيره ، ويرتبط مصيره الفردي — حتى في اخص مشاعره — بالمصير الكبير لامته.

أحسناء ما غيرتني السنون
ولا غيرتْكِ .
احبك ما زلتُ ... لكنني
صحوتُ على صرخات الجموع
وخطو الفنـاء إلى أمتي ٢

إن الشاعر المصري يعود الى مجتمعه ، بالامل ، بالحياة ، بالكفـاح المستنير، وهو يشارك مشاركة جادة مع الشعراء من امثاله ،والمفكرين من امثاله في معركة بناء الحياة الجديدة . وهم شعراء صغار ، صغـار في اعمارهم ، صغار في تجاربهم ، صغار في تعابيرهم ولكنهم كبار ، كبار حقاً ، في هذه الاعباء الانسانية الكبرى التي يتحملونها ، والقيم التي يؤمنون بها ، ولم ينضجوا في عملية بناء الحياة الجديدة، مضامين جديدة فحسب لاشعارهم بل تمرسوا بقيم شكلية جديدة تتفق وهذهالمضامين المشرقة ، وان تفاوت هذا بين شاعر وشاعر . والحديث عن هذا الشعر الجديد يتعلق بـأمور أعمق وأدق من أن يتناولها هذا العرض . ولهذا سأكتفي بالاشـارة الى خصائصه العامة .

اولاً : يتميز هذا الشعر الجديد اولا بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة . ولقد اتخذ للتعبير عن هذه الرسالة الأساسية للشعر سبيلا جديدا . فهو **لا يعرض** للقضايا العامة كما كان يفعل حافظ وشوقي ومحرم عرضاً تقريرياً ، بل انه يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية ، وهكذا جمع الشاعر الحديث بين ظـاهرتين متعارضتين في المدارس الشعرية السابقة. جمع بين التعبير التقليدي العام والتعبيرالذاتي، جمع بين التجربـة الشخصيـة والقضيـة العامة . فخلّص القضية العامـة من الجمود والتقريرية ، وخلص التجربـة الذاتيـة من الخصوصية والانعزال . فقضية انسانية كبرى كالسلام ، لم يعد الشاعر الجديد يدبج فيها القصائد التحليلية المطولة وانما هو يتلقفها ويتمثلها خلال تجاربه الخاصة . يكتب عبد الرحمن الشرقاوي كأب مصري خطاباً الى ترومان ليقول له في بساطة ويسر :

فدعني أقل لك أني أب ... اب ليس غيرْ
وأنت أب ... وكلانا حنون .

وخلال هذه الرابطة الانسانية الجليلة — رابطة الابوة — يحدثه عن ابنته عزة ، وعن ذكرياته قبل سفره عنها ...

تحاول جاهدة أن تسير ، وكانت لعهدي لم تقعد
فحين تلوذ إلى حائط ،... فان لم تجد فالى مقعد
فان لم تجد وقفت لحظة لتضرب ما حولها باليد
ويا طالما رنحتها الخطى ويا طالماوقعت ضاحكه
لتنهض عازمة من جديد... كذلك تمضي بنا المعركه
تدربها عثرات الطريق وتدفعها خبرة التجربه.

وهكذا أخذ ينتقل انتقالاً متمثلاً حياً من الحدث الخاص الى الحدث العام، ثم يخلص من حديثه مع ترومان الى قوله ...

واني لادعوك باسم الابوة باسم الحياة وباسم الصغار
لنعقد حلفاً يصون السلام ويرعى المودات بين الكبار
فأنت أب قدصنعت الحياة،ولن تصنع الموت للآخرين.

وهكذا تنبض القضية العامة بلمسات قريبة ... قريبة ، اشد ما تكون ألفة وحياة .

وكمال عبد الحليم يعبر لنا على لسان احد اطفاله الذين لم يولدوا بعد ، يعبر لنا عن فراقه عن زوجته ... هكذا ...

ولكنني بعد لم أولدِ
فمالي من حاضر او غدِ
ويأبى الوزير وأنصاره
ويخشون ان يشهدوا مولدي
ويأبى الطغاة دعاة الحروب
اعادة امي الى والدي
انا كائن بعد لم يولد
انا والسلام على موعد .

واحمد كمال زكي يتمثل لنا قضية استشهاد فلاحة مصرية هي ام صابر في معارك القنال .. ومن داخل الحدث الذاتي يبني قصيدته ، وينتهي بهـا الى دلالتها العامة . يتلقى ام صابر وهي في طريقها الى ابنتها رتيبة ...

امس .. كانت في انتظار
تعصف الذكرى بها قبل الرحيل
لرتيبة ،
وترد النوم عن جفن ثقيل،
تتثاءب .
ثم تخطو بوعاء من خشب
وفتاة من رغيف ،
وبقايا من إدام
وزكيبة ..

ثم يستكمل عناصر حدثه الشعري الخاص ، حتى يفضي بها الى استكمال التعبير عن مصرعها ثم عن هذه القضية العامة .. « وأم صابر لن تموت » .

وهكذا يمكن القول بأن الصفة الاولى للشعر الجديد أنه يشارك في القضايا الانسانية العامة ، ويعبر عن التجارب النمطية تعبيراً ذاتياً،من داخلها.

ثانياً :والخاصة الثانية لهذا الشعر ، صيـاغته الجديدة . والشاعر الجديد يعتقد — كما يعتقد عبد الرحمن الشرقاوي — أنه قد قضي على الشكل نهائياً ...

هل جئت أبحث ها هنا عن شكل تعبير جديد
الشكل...ان الشكل تعبير تسيل الروح منه

١ الشعر لكمال نشأت .
٢ الشعر لنجيب سرور .

١٩

انا لا ارى التعبير شيئاً غير ما عبرت عنه .

وهو يطالب زملاءه أن يحاربوا ...

الرغبة العمياء في شكل يحطم محتواه

إن الشاعر الجديد إذن يحذر الشكل الجامد الذي قضى على المضامين القديمة بالجمود والضحالة . ولهذ لا يود ان يعترف بأن الشكل شيء غير ما عبّر عنه . ولكن ما عبر عنه ، انما هو في الحقيقة ـ خبرة مشكّلة، مصاغة ، تختلف عن الصياغة القديمة اختلافاً حاسماً جديا . والمظهر الاول لهذا الاختلاف هو استناد الشعراء على التفعيلة الواحدة لا البحر الكامل او مجزوئه للتعبير الشعري . وهي تجربة ترجع الى محاولة قديمة للشاعر باكثير . على ان هذا الاساس النغمي ليس هو وحده الذي يعطي للصياغة الجديدة دلالتها الجوهرية . حقا هو احدى وسائلها المسعفة . ولكننا قد نجد بين الشعراء من يستخدم البحور الكاملة ، ولايحرمه هذا من التجديد في الصياغة ، وان حرمته البيتية الكاملة من طواعية التفعيلة الواحدة وانفساح التعبير بها .

وشأن التفعيلة في ذلك شأن القافية . فالشعر الجديد يتخلص من القافية ، الا ان تخلصه من القافية ليس هو المحك الحاسم كذلك على جدته . وفي الابنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية احيانا . حقا انهـــا لا تتلاحق في رتابة وجمود ، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيّعة . عـلى ان التخلص من القافيه الرتيبة احدى الوسائل المسعفة كذلك عـلى البناء الفني الجديد وليس شرطها القاطع .

امـــا المظهر الجدي للصياغة الجديدة فهو الخروج من التقريرية الى التعبير بالصور تعبيرا بنائيا . وهناك طائفة من الشعراء المحدثين تستخدم التفعيلة الواحدة أساسا ، وتخفف من حـدة القافية ، وتبقى صياغتهـا مع ذلك تقريرية جامدة . تستطيع ان تجمع مقطعاتها فتركب منها قصائد قديمة . وطائفة اخرى لم تجرب التفعيلة الواحدة ، ولم تتخلص من حدة القافية الرتيبة ، ولكنها نجحت ـ كما ذكرتُ ـ في بناء صور متداخلة متكاملة . المظهر الاصيل للشعر الجديد ـ كما يبدو لي ـ هو استعانته بالصور المتآزرة النامية لابراز مضمون العمل الشعري ، وبلورة عناصره . وقد يتخذ الشاعر الى جانب تعبيره بالصور وسيلة اخرى هي الحوار الجانبي لابراز عنصر ، او كشف صراع ، او تطوير حدث ، او استحداث صورة ، او تضخيم زاوية رؤية .

وعلى هذا ، فالتفعيلة الواحدة وانعدام التقفية والتقفية المتراوحة والحوار الجانبي والتعبير بالصور ، كلها وسائل صياغية متكاملة لابراز المضمون ابرازاً فنياً . ويخفت المضمون او يرف بحسب مقدرة الشاعر على استخدام أدواته الصياغية ، وأخطرها شأناً في رأينا ، التعبير بالصور تعبيراً بنائياً . ولنضرب على ذلك مثالاً . تناول شعراؤنا القدامى حادثة دنشواي في قصـــائدهم المعروفة ، وخاصة قصائد شوقي وحافظ ، فأبرزوا صورة وصفية عن الحادثة ضخموها بعطور زائفة لم تفلح في الارتفـاع بهـــذه الصورة فوق مستوى الوصف والتقرير . وخلال معاركنا الوطنية الاخيرة ، طاف في وجدان الشاعر الجديد ، التعبير الشعبي عن الحادثة حادثة دنشواي نفسها .. وهو تعبير بسيط .. وأصيل :

نزلوا على دنشواي لا خلوا نفر ولا خوه°
اللي انشنق مات واللي فضل في السجن حدفوه°
يوم شنق زهران كان صعب وقفـــاته°
كان له أب شجيع يوم الشنـــق لم فاته°
كان له ابن بينوح على السطح هوا واخواته°

ويتلقف الشاعر الجديد ، صلاح الدين عبد الصبور الحدث خلال شنق « زهران » فيتمثله ويفيض تعبيره من داخل الحدث نفسه ولكنه إذ يقوم على بناء معالم الحدث يستخدم صوراً متعددة يؤازر بين عناصرها وأطرافها ويصوغ منها وحدة فنية متكاملة . هكذا عبر صلاح الدين عبد الصبور في قصيدته « شنق زهران » عن هذا الحدث العام تعبيراً فنياً ، .. فرش لنا اولاً ارض الحدث ببطانة وجدانية ، ثم راح يبرز فوقها بطله زهران في

صدر عن دار مكتبة الحياة

مبادئ العلوم الموسيقية

بقلم الاستاذ جورج فرح

رئيس القسم الشرقي في المعهد الموسيقي الوطني

وهو أول كتاب من نوعه في اللغة العربيـــة
لا يستغني عنه الفنانون والمبتدئون والطلاب

وقد أصدر الاستـــاذ فرح كتـــاباً تطبيقياً يعتبر ملحقاً للكتاب المذكور هو :

مجموعة تمارين موسيقية

لدرس آلة العود

يطلب من مكتبة الحياة ببيروت ، ومن سائر المكتبات في العالم العربي

معالمه الخارجية ...

كان زهران غلاماً
أمه سمراء ، والاب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قرية
دنشواي

ومن هذه المعالم الخارجية راح يتعمق حياته الباطنة وحياته الذاتيـــة ، تمهيداً لاستقبال الحدث الرهيب . ثم عاد يرسم المعالم الخارجية للحدث ، وما زال حتى ابرز الحدث نفسه ...

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف (مسرور) وأعداء الحياه .
صنعوا الموت لاحباب الحياه
وتدلى رأس زهران الوديع .

وسارع الشاعر مرة اخرى إلى المعالم العامة لقريته ، يبرز حزنهـــا وثكلها .. ثم خلص اخيراً إلى لب تجربته الشعرية بعد ان أفاض في ابراز عناصرها بصوره المتآزرة النامية ..

مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياه .

والفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة الحية المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحادثة دنشواي نفسهـــا .

ثالثاً : والخاصية الثالثة للشعر الجديد هي ما نراه من زوال الازدواج بين الحسّ والفكر ، بين التعقّل والشعور . وقيام تفاعلٍ فني خصب بينهما . والامثلة على ذلك عديدة .

رابعاً : والخاصية الرابعة هي استخدام الشاعر الجديد لكثير من الاجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية ، والتبسط في استخدام الاساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط . نلمح هذا في اكثر من موضع في شعر عبد الرحمن الشرقاوي وكمال عبد الحليم وصلاح الدين عبد الصبور واحمد كمال زكي .

خامساً : والخاصية الخامسة خاصية خارجية للشعر الحديث . وهي في الحقيقة تنبع من خاصيته الأولى ، خاصية ارتباطه بالحياة الاجتماعية . هذه الخاصية الخامسة هي قابلية للانتشار في شكل جماهيري واسع .

سادساً : هي خاصية اخيرة ليست للشعر الجديد ، وإنمـا هي للشاعر الجديد ، وهي مصدر ما في شعره من جـــدة ، ونضارة وحركة وحياة سواء في المضمون أو الصياغة ، تلك الخاصية هي اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه .

ويجهر شعر عبد الرحمن الشرقاوي وكمال عبد الحليم في أكثر من قصيدة لهما بهذه المشاركة والانضواء في الكفاح .

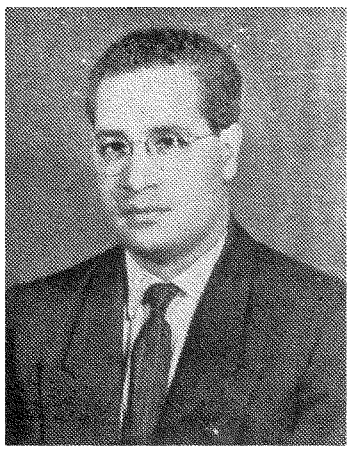
ولا نجد هذه الخواص الست إلا لدى قـلة من الشعراء الجدد . وتتحقق عنـد كل منهم بتفاوت واضح . وهناك طائفة اخرى من الشعراء ، تشـارك بقسط وافر في حركة الشعر الجديد وإن تكن تقف موقفاً وسطاً ، تختنقها ازدواجية في موقفها الاجـتماعي والصياغي عـــلى السواء . ومن هؤلاء الفيتوري والعنتيل . ويعد محمد الفيتوري امتداداً لمدرسة ناجي . وهو يعيش داخل مأساته الخاصة ، ومشاعره الحادة المتوفزة . لم يتخلص من الأطر التقليدية للتعبير . ولكنه يتميز بقـدرة خارقة – تفوق قدرة ناجي – على ابراز القسمات وتجسيد الرؤيا واصطناع الصور في جو رمزي غيبي . وفوزي العنتيل ما يزال يعاني كذلك من موقف مزدوج بين قيم شكلية جامدة لشعره ، وعواطف جديدة وإن تكن مترددة لم يتم لها نضوج بعد . وهو ممزق بين فردية منطوية معزولة ، وفردية منضوية في معركة بناء حياتنا المصرية الجديد . ولكنه قادر على أن يسبغ عـلى قيمه الشكلية الجامدة وحدة فنية متآزرة الى حد كبير .

وسيكون لهذين الشاعرين شأن كبير حقاً لو نجحا في التخلي عن قيود الشكل التقليدي وفي استيعاب الآفاق الانسـانية الجديدة والمشاركة في تعميق آفاقها الرحبة .

وبعد ... لقد كنت اعرف منذ البداية ان التناول العام لأي موضوع ، يفقدنا المعرفة المنضبطة لقوانينه الداخلية . وأنا لم افعل غير ان اشرت من بعيد إلى خطوط عامة لحركة الشعر المصري الحديث . فما اكثر ما تورطت فيه من تعميمات !. وأنا لا اشك في ان الدراسة الموضوعيـــة والموضعية لكل شاعر هي السبيل الاقوم لامتحان هذه التعميمات . ولكننا في الحقيقة لا نستطيع ان نتناول الظواهر الجزئية مهما دقت ، تناولاً مباشراً ، علينا ان نتسلح دائماً بفروض عملية أو نظريات موقوتة ، يؤيدها أو يخفف من غلوائها أو يدحضها واقع التجريب .

ليكن تناولي السابق اذن مجرد فروض تمهيدية نجس بهـــا واقعنا الشعري الحديث .

القاهرة



محمود امين العالم

٢١