AMERICAN UNIV. IN CAIRO LIBRARY
3 8534 00846 4335

سيد قطب

كتب وشخصيات

٢٥

مطبعة الرسالة

99-04615

FROM THE
LIBRARY OF
THE
AMERICAN UNIVERSITY
IN
CAIRO

من مكتبة
الجامعة الامريكية بالقاهرة

PJ
7510
R8
1946

سيد قطب

كُتُبٌ وشَخصِيّاتٌ

الطبعة الأولى

١٩٤٦

الثمن ٢٥ ص

مطبعة الرسالة

إهـــداء

إلى هذا الملأ من الأدباء والشعراء والقصاصين والباحثين ، الذين أوحوا إليَّ بهذه الفصول نقداً لأعمالهم الأدبية ... أهدى هـذا الـكتاب ... رداً للفضل ، واعترافاً بالجميل .

فإذا غضب منهم من غضب ، ورضى منهم من رضى . فعذرى إلى أولئك ، وعذرى إلى هؤلاء : أننى لم أقصد إلى إغضاب أو إلى إرضاء . وإنمـا هى المرآة أرفعها لهم ، ليروا فيها صفحتى الوجه ، الذى لم يروا منه من قبل إلا الصفحة الجميلة ... ولـكل وجه صفحتان ! ! !

سيد قطب

وظيفة النقـــد

النقد الأدبى فصـل متخلف فى المكتبة العربية ؛ ولـكن هذا التخلف هو الوضـع الطبيعى للأمور . فالنقد هو عملية الوزن والتقويم ؛ فلا بد أن تسبقه عملية الخلق والإنشاء . لا بد من وجود المادة الفنية التى يزنها الناقد ويقوّمها .

ولقد وجد فصل النقد الأدبى فى المكتبة العربية القديمة ؛ ولـكنه — فى غالبه — كان نقد ألفاظ وعبارات ، لا يكاد يجاوز هذه المنطقة . فإذا جاوزها تناول المعانى من حيث هى معانٍ ؛ ولم يحاول — إلا نادراً — أن يحسب حسابا لنفس القائل وطبيعته ، كما أنه لم يحاول قط أن ينظر إلى خصائص الشخصية فى الأدب ، من الناحية النفسية . فإذا نظر إلى هـذه الناحية فإنما لينظر إلى التعبير من حيث هو ألفاظ وتراكيب ومعان ، لا من حيث هو خاصة فـكرية ، وسمة نفسية ، وطريقة شعورية .

وعلى أية حال فقد جمدت قوالب النقد حوالى القرن الرابع ، وأصبحت قواعد محفوظة ، وطرقا مرسومة . ولم يتعد النقد — فى الغالب — النقل عن كتب النقد السابقة بلا زيادة تذكر . وبقى الأمر على هذه الحال نحو تسعة قرون !

ومنذ ثلاثين عاما فقط نهض الأدب العربى نهضته الحقيقية ، فنهض فصـل النقد كذلك . ولـكن ماذا كان أمام النقد من المادة الفنية فى هذا الأوان ؟

يكفى أن ننظر إلى المكتبة العربية فى ذلك الحين فنراها خالية من أعمـال : العقاد وطه حسين والمازنى وشكرى وتوفيق الحـكيم ، وهيكل ، والزيات ، واحمد أمين ، والرافعى ، وتيمور . ثم من شعراء الشباب وكتابهم وقصاصيهم وباحثيهم

وهم كثيرون فى مصر والعالم العربى . لندرك خواء هذه المكتبة وعجزها عن إمداد الناقد الأدبى بمادة عمله الأولية .

فلم يكن أمام النقاد فى ذلك الحين إلا مجرد التعريف بالأدب العربى القديم ، وبالأدب الغربى الحديث . وكلاهما كان فى منزلة واحدة من البعد عن التفات القراء فى ذلك الزمان . وكلاهما كان التعريف به ضرورة لازمة للنهضة الأدبية التى عمرت المكتبة الحديثة فى خلال الثلاثين عاما الأخيرة .

نعم وجد إذ ذاك نوع من النقد — ولكن عمله الأول كان هو الهدم . الهدم القاسى المصحوب بكل ضجات الهدم وفرقعاته . فلقد كانت الضجة والفرقعة فى ذلك الحين هى العمل المجدى الوحيد ، لإيقاظ الغافلين الساربين فى مسارب الجمود القديم ...

وكتاب « الديوان » للعقاد والمازنى ؛ كان معول الهدم الذى يسبق البناء . ولقد صدر بعده بقليل كتاب آخر يضرب على نغمته ، ولكن فى هدوء ، ذلك هو كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة .

ولم تصدر خلال فترة طويلة كتب فى نقد الأدب المعاصر ، اللهم إلا كتاب « على السفود » للرافعى ، وكتاب « رسائل النقد » لرمزى مفتاح . وإنما نسميهما نقداً من باب التجوز ، إذ أن مكانهما الحقيق هو فصل « الهجاء » بكامل معناه ! ثم كتاب « شوقى » لأنطون باشا الجميّل وهو استعراض لفنون القول عند شوقى

ولكن ظهرت مقالات متفرقة للعقاد ، والمازنى ، وشكرى ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، والزيات . ثم ظهر كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » للعقاد . وهو دراسة وافية للمدارس الفنية للشعر فى ذلك الجيل .

وأخيراً صدر كتاب «فى الميزان الجديد» لمندور . وهو مجموعة مقالات فى النقد السريع لبعض الأدباء والشعراء ، يحالفها التوفيق كثيراً حين تعرض للقواعد

العامة ، ويجانبها الصواب كثيراً حين تعرض للنموذج والمثال . والنقد الحقيق فى اعتقادى هو صحة الحكم على المثال .

وفى العام الماضى ظهر كتاب « دفاع عن البلاغة » للزيات . وهو بحث عام فى البلاغة ، لا يتعرض لنقد المعاصرين إلا قليلا .

وكذلك ظهر كتاب « فصول فى النقد » لطه حسين ، وهو كما يدل اسمه عليه ، فصول متفرقة سبق نشرها مقالات فى الصحف والمجلات .

* * *

من هذا الاستعراض السريع ندرك حداثة فصل النقد فى المكتبة العربية ، وصغره عن سائر الفصول . ولكن هذا — كما قلت — هو الوضع الطبيعى للأمور ...

وإنه ليخيل إلىّ أن المكتبة العربية الحديثة قد أصبحت تستحق « ناقداً » ففيها أعمال أدبية ناضجة ، وفيها مذاهب فنية متبلورة ، كما أن فيها محاولات واتجاهات تستحق الاهتمام . فالناقد خليق أن يجد له عملا فى هذه الظروف الجديدة ...

ولكن ما هو عمل الناقد على وجه التحديد ؟

للناقد عملان أساسيان : عمله فى الجو العام ، وعمله مع كل مؤلف على حدة .

فأما عمله فى الجو العام ، فهو التوجيه والتقويم ، ووضع الأسس ، وتشخيص المذاهب وتصوير أطوارها ومناهجها .

وأما عمله مع كل مؤلف ، فهو وضع « مفتاحه » فى أيدى قرائه الذين يقرأون أعماله متفرقة ، ولا يدركون الطبيعة الفنية التى تصدر عنها هذه الأعمال ؛ ولا يتعرفون إلى شخصيته المميزة الكامنة وراء كل عمل .

وهذا « المفتاح » ضرورى للتعريف بالأديب . وإلا كان النقد عملا جزئيا

ليس وراءه كبير طائل بالنسبة للقراء . ونقد كتاب دون تصوير « الشخصية » القائمة من ورائه ، إنما هو عمل ناقص لا يؤدى إلى شيء فى هذا الباب .

لا . بل إن هـذا « المفتاح » ضرورى للمؤلف نفسه ، لا لقرائه وحدهم . فكثير من المؤلفين لا يعرفون أنفسهم ، ولا يلتفتون إلى خصائصهم . وهم يستفيدون من الناقد الذى يضع المرآة أمام وجوههم ، ليتبينوا فيها ملامحهم الأصيلة ...

وليس من وظيفة الناقد أن يغير طبيعة المؤلف . ولكن من وظيفته أن يعرّف هذه الطبيعة ، ويبلورها ، ويقيس أعمال المؤلف بها ، ويهديه إليها إذا ضل أو انحرف فى فترة من فترات الضعف والكلال !

وكلما تناول الناقد أحد المؤلفين مرة ، يجب أن يصبح هذا المؤلف « معرفة » عند القراء . لا من حيث الشهرة والبروز . ولكن من حيث تميز الملامح ، ووضوح الخصائص . وكشف الطبيعة الفنية الكامنة وراء أعماله على وجه العموم ...

* * *

على هذه الأسس سرت فى هذه الفصول ، وأسميتها : « كتب وشخصيات » لأننى حاولت أن أصور « شخصية » كل أديب تناولت أحد « كتبه » بالنقد . فالكتاب وصاحبه فى هذا الكتاب موصوفان مرسومان مميزان .

ولم يكن من همى هنا أن أقوم بدراسات مطولة عن « الشخصيات » التى تناولتها بالحديث . فقد كان حسبى أن أضع « مفتاح » كل شخصية فى أيدى القراء ومن أراد الدراسة المطولة قام بها لنفسه ومعه هذا « المفتاح » !

ولم يكن من همى كذلك أن أضع أصولا وأسساً نظرية مطولة للنقد . فلقد آثرت أن أقلل من عرض هـذه الأسس النظرية بقدر الإمكان ، وأن أبقيها

لمواضعها عند نقد « المثال » . إيماناً منى بأن النقد الحقيقى هو صحة الحكم على المثال ...

على أن القارىء سيجد هذه الأسس واضحة متفرقة فى مواضعها . فى فصول الشعر ، والقصة ، والأقصوصة ، والمسرحية ، والتراجم ، والبحوث الأدبية والاجتماعية ، عدا ما يجده منها فى الفصول الأولى من الكتاب .

وكذلك لم أتتبع التسلسل التاريخى لنشأة كل فن من الفنون التى تناولتها هنا ، لأن « الكتاب » و « الشخصية » هما المقصودان . أما الدراسة التاريخية المسلسلة فلها كتاب آخر سيلى هذا الكتاب .

ولقد حرصت على أن أتناول هنا « شخصيات » من جميع الأنماط والمستويات والاتجاهات . ومن شتى البلاد الناطقة بالعربية . وإذا كانت الغالبية من المصريين فليس ذلك عن تشيع ؛ ولكنها ظروف النهضة الأدبية ، التى جعلت مصر هى السابقة فى هذه الفترة من التاريخ .

وكذلك حرصت على أن أتناول « كتباً » فى شتى فروع النتاج الأدبى . فى الشعر ، والنقد ، والقصة ، والأقصوصة ، والمسرحية ، والتراجم ، والصور الانتقادية ، والبحوث الأدبية ، والتاريخية ، والاجتماعية ، والفلسفية ، على قدر الإمكان ...

فإذا لا حظ القارىء ، أن جميع هذه الشخصيات والكتب الكثيرة تجمعها فى الواقع مذاهب فنية أقل عددا ، وأنه كان يمكن دراستها على هذا الأساس العام . فإننى أقر القارىء على الشطر الأول من هذه الملاحظة . ولكنى أقرر له أن الدراسة على هذا الأساس العام لا تجزىء عن هذه الدراسة الشخصية . وقد أعددت للمذاهب الفنية مع الدراسة التاريخية كتابا آخر هو « المذاهب الفنية المعاصرة » وأرجو أن أوفق قريباً إلى إصداره . إن شاء الله .

المؤلف

فى أصول النقد

النقـــد والفن

نحن نعتمد على الألفاظ فى تصوير خواطرنا ، وإبراز المعانى التى تجول فى أذهاننا ، والأحاسيس التى تختلج فى نفوسنا .

ويوما ما كان أسلافنا يؤدون هذه الأحاسيس وتلك المعانى بالإشارات والأصوات المبهمة ، أو بالإشارات والألفاظ جميعا ...

وقد يصل أحفادنا إلى طريقة أخرى للتفاهم غير الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة فقد يتم التفاهم بينهم مثلا عن طريق الاتصال الشعورى والفكرى المباشر ، وشىء من هذا يقع الآن فى التنويم المغناطيسى والإيحاء !

أردت أن أقول — بهذه المقدمة — إن الألفاظ التى نتخذها اليوم للتفاهم ، إنما هى وسيلة لا غاية ، وإنها رموز ظاهرة لمعانى ، وأحاسيس مضمرة ؛ وإنها تستمد قيمتها الحقيقية من قيمة ما ترمز إليه . بقدر ما تستطيع الكشف عن هذا الذى ترمز إليه .

والألفاظ — فى هذا — كالعملة الورقية المضمونة برصيد من الذهب . ونحن نتعامل بها حسب ما ترمز إليه من الرصيد . ولا بد لكى نثق بها ونتداولها أن تكشف لنا عن هذا الرصيد الذى تساويه !

والألفاظ التى نتعامل بها الآن لم نضعها نحن ولم نشترك فى وضعها ، وقد تم هذا فى عصور سحيقة ، تعد بالقياس إلينا ، فى طفولة الإنسانية . فكان من أثر هذا أننا نراها اليوم ألفاظا غامضة مجملة الدلالة ، وكثير منها ليس له فى أذهاننا معنى دقيق محدد .

وقد لا يظهر هذا فى « أسماء الذوات » ولكنه يظهر واضحا فى « أسماء المعانى » حيث تصلح اللفظة الواحدة للدلالة على عشرات الصور والحالات المتعلقة بالمعنى الواحد ، تختلف فى اللون والدرجة ، ويبقى اللفظ الدال عليها واحدا فى جميع الأحوال .

خذ مثلا كلمة « الحب » . فانظر : كم من الصور تنطوى تحتها ، وكم من الأحاسيس تعبر عنها . وهى لفظة واحدة لا تفرق بين حالة وحالة ؛ إلا فى سياق معين تقاس به مقدرة القائل على الأداء ، وتكشف فيه اللفظة عن رصيدها المذخور من الحس والشعور .

ما مدلول لفظة « الحب » ؟

أولا : بالقياس إلى ما يُحَب : تراه حب الحياة ، أم حب الطبيعة ، أم حب الجمال الحى ، أم حب الوطن ، أم حب الأسرة ، أم حب الأصدقاء ، أم حب النفس ، أم حب المجد ، أم حب المال ، أم حب الجنس ، أم حب الفن ، أم حب الدين ... الخ ما يصح أن يكون محبوبا فى الحياة ؟

وثانيا : بالقياس إلى نوع الحب : تراه الحب البرىء أم الحب المشوب ؟ وحب الألفة الوئيدة أم حب المفاجأة الهاجمة ؟ وحب الأثرة والغلبة أم حب التضحية والإيثار ؟ وحب الاستعلاء والسيطرة أم حب التفانى والامتزاج ؟ وحب الشهوة العارمة أم حب القداسة المتصوفة ... أم هو الحب الذى تتداخل فيه شتى هذه الظلال والألوان ؟ !

وثالثا : بالقياس إلى درجة الحب وحالته : تراه الحب الصاعد إلى الآفاق أم الهابط إلى الأعماق ؟ وهو المقبل يكسب كل يوم ويربى أم هو المدبر يخسر بالزمن ويذوى ؟ وهو الثائر العنيف أم الهادىء الراضى ؟ وهو المكروه الملول أم المتطلب المرجو ؟ أم هو الحب الذى فيه من هذا وفيه من ذلك وفيه من ذاك ؟ !

كل هذا وعشرات من أمثاله تجمله لفظة « الحب » الواحدة ، ويفصله الإحساس الواسع ، المجرب لهذه الصنوف والأشكال .

ومثل الحب : البغض ، والغيرة ، والحنان ، والقسوة ، والمروءة ، والنذالة ، واللذة والألم . إلى آخر « أسماء المعانى » التى تجمل مدلولاتها هذا الاجمال ، وتتسع بعد ذلك لعشرات من الصور والأحوال .

وبديهى أن واضعى اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدحم بكل هذه الصور لأن أحاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتى مرت بنا . فكانت اللفظة الواحدة تشع فى أذهانهم صورة واحدة ، أو عدة صور ، مقيدة على كل حال ، بمدى تجاربهم فى عالم الحس والخيال .

والذين جاءوا من بعدهم لم تحفزهم حاجة ملحة إلى وضع ألفاظ جديدة ، مفصلة على قدّ كل حالة من الحالات ، لأنهم وجدوا فى إبهام الألفاظ الموضوعة من قبل وإجمالها ومرونتها ما يساعدهم على تحميلها صورا وأشكالا وحالات جديدة لم تخطر على قلوب واضعيها الأولين .

بل لعلهم — وبخاصة رجال الفنون — قد ارتاحوا إلى هذا الغموض المبهم ووجدوا فيه من الجمال ما يتسق مع خواطرهم وأحاسيسهم ، وفيها قسط من الغموض والإبهام لا مفر منه بحكم أن مشاعرهم وأخيلتهم هى الأصل فى العمل الفنى وهى غامضة إلى حد ما . لا بل زادوا على هذا أن جعلوا كثيرا من « أسماء الذوات » « أسماء معانى » على نحو من المجاز . مثل كلمة « كتابة » وأصلها « القيد » وكلمة « شرف » وأصلها « المرتفع » كما جعلوا بعض أسماء المعانى لمعانىَ أخرى اصطلاحية ، مثل كلمة « صلاة » وأصلها « الدعاء » وكلمة « زكاة » وأصلها « الطهارة » ... وذلك — فيما يبدو — كان تفاديا من وضع ألفاظ جديدة !

ولعل القدرة على وضع الألفاظ كانت خاصة فى طفولة الإنسانية وفى الشعوب

البدائية ، ثم ماتت أو فترت بعد عهد معين من الرقى والتطور . فأصبحنا الآن نعانى صعوبة جدية فى وضع ألفاظ جديدة لما يعرض لنا من شئون الحياة !

* * *

وأنا أزعم أن اللفظ الذى لم ينبعث من فم القائل إلا بعد وجود صورة معينة يرمز إليها فى ذهنه ... هو كذلك لا ينشىء فى ذهن السامع صورة لا عهد له بها من قبل . ولكنه يقتصر على استدعاء الصورة أو الصور الكامنة فى نفسه ، والتى يرمز لها هذا اللفظ عنده .

وقد يختلط علينا الأمر فى بعض الأحيان ، فنحسب أن لفظا معينا قد أنشأ فى أنفسنا ، إنشاء ، صورة لا عهد لنا بها البتة . وتفسير هذا أن هذه الصورة لا بد أن يكون لنا بها صلة سابقة ، نتيجة لتجربة شخصية أو إنسانية ، ثم خفيت علينا وبعدت عن وعينا ، حتى استدعاها ذلك اللفظ حين سمعناه أو قرأناه .

فكلمة « الجبل » مثلا لا تدل على شىء البتة فى ذهن من لم ير جبلا ، أو مرئيا ما يقرب إلى ذهنه صورة الجبل . وقد تصور له شكلا من الأشكال هو أبعد ما يكون عن شكل الجبل المعروف كما يقع كثيرا للمكفوفين وللأطفال .

وهذه الكلمة نفسها تشع فى ذهن من رأى جبلا واحدا ، صورة واحدة هى صورة الجبل الذى رآه ، بينما هى تشع خمس صور لمن رأى خمسة جبال مختلفة الأشكال ، وتشع عشر صور لمن رأى عشرة جبال مختلفات ، وهكذا .

ومثل هذا كلمات : قط ، وكلب ، وحصان ، وشجرة ، وزهرة ، ونبات ... إلى آخر أسماء الذوات .

أما المعنى الذهنى المجرد ، المنتزع من جميع الأشكال ، والذى لا يتقيد بشكل من هذه الأشكال ، فلا يكاد يقيم فى الذهن لحظة ، ثم يأخذ الخيال فى استعراض الشكل أو الأشكال التى يستدعيها هذا اللفظ فى الحال .

وإذا صح هذا فى « أسماء الذوات » وهى قريبة الإدراك سهلة التصور ، والاختلاف فيها محدود لأنها موكولة — فى الغالب — إلى الحواس ، فكم يكون مقدار الاختلاف فى إشعاع ألفاظ المعانى . كالحب والبغض ، والمروءة والنذالة ، والذكاء والغباء ، واللذة والألم ؛ ثم كم يكون الاختلاف فيما تشعه — بعد ذلك — النصوص التى تتولى تصوير عاطفة من العواطف ، أو خيالا من الأخيلة أو حالة من الحالات النفسية على وجه الإجمال ؟

وقد يكون هذا الاختلاف نعمة جميلة فى عالم الفنون بما يجدد من أنماط القول وصور الأداء ، وبما يعرضه من عوالم النفوس ، وغرائب الشخصيات . ولكنه — مع هذا أو بسبب هذا — يخلق لنا عناء بعد عناء ، بتعارض الآراء فى الأثر الأدبى الواحد ، بل الأداء الفنى الواحد ، بالقياس إلى ما يشعه من الصور فى الأذهان ، وما يستحضره من الحالات فى النفوس .

***

وهنا نصل إلى النتيجة الأولى من هذا البحث . وهى مناقشة مدى حق القارىء فى نقد ما يلقى إليه من الأعمال الفنية ، والحكم عليها حكما موضوعيا على قدر الإمكان .

ليس الناس سواء فى تجاربهم الحسية والنفسية فى الحياة . وبعضهم — ولا شك — أغنى من بعض فى رصيد هذه التجارب .

وأسباب الغنى والفقر فى هذا الرصيد كثيرة متنوعة . فقد ترجع إلى سعة الطبيعة النفسية أو ضيقها ، وقوتها أو ضعفها ، وعمقها أو سطحيتها . وقد ترجع إلى اللون الذى تصطبغ به هذه الطبيعة ، فتهش لهذا اللون من الإحساس أو ذاك وتتفتح لمظاهر من الحياة دون الأخرى كأن تتفتح لمظاهر الضخامة والعنف والجموح فى الكون وتنقبض عن مواطن الدعة والهمس والخفاء ... الخ

وتبعا لهذا الاختلاف فى الرصيد النفسى المخزون ، تكثر الصور التى يشعها اللفظ أو التعبير عند القارىء أو تقل . ويقوى أو يضعف استعداده لتلقى صور النفوس ، وأنماط الشخصيات . ويتسع أو يضيق إدراكه لأطياف الجمال التى تموج بها الفنون كما تموج بها الحياة .

ونخلص من هذا إلى النتيجة الأولى التى أعنيها من مقدمات هذا البحث . وهى : أن حق الناقد فى الحكم على صحة الحالات النفسية والصور الفنية رهن بالنسبة بين رصيده ، ورصيد الفنان من الآفاق النفسية ، والتجارب الفنية على السواء .

ذلك أن الفنان قد تزخر نفسه بصور وحالات ليست شائعة ، لأنها من خصوصياته أو امتيازاته ؛ وقد يختار من صور الأداء ما يتسق مع صور الإحساس فيجىء ناقد لم تتهيأ طبيعته لإدراكها ، أو لم يقرأ لها نظيرا فى الأنماط السابقة ، فيرى خطأ فى التصور والإحساس ، أو انحرافا فى التصوير والأداء . بينما هى من مطالب الحياة الأصيلة من ذلك الفنان ، للتنويع فى الأنماط والألوان !

* * *

ونسمع أحيانا أن بعض النصوص أو الآثار الفنية صعب الفهم عند الكثيرين . وهنا يجب أن نقف لنسأل عن نوع الصعوبة .

فهناك صعوبة منشؤها التعبير . وصعوبة منشؤها التصور .

والصعوبة الأولى سهلة ميسورة الحل ، وعلاجها هو المعجم والدراسة اللغوية ، والاطلاع على طرق التعبير المختلفة . أما الصعوبة الثانية فهى العسيرة حقا ، لأنها تتعلق بما هو أعمق من الألفاظ والعبارات .

ذلك أن خصوصية الصور النفسية والحالات الوجدانية قد تحتاج إلى طبائع خاصة ذات رصيد إنسانى وفنى ضخم ، يؤهلها لاستيعاب ما ترمز إليه النصوص ،

التى قد تكون سهلة التركيب ، واضحة الأداء . لا صعوبة فيها ولا تعقيد

وهنا نصل بالحديث إلى النتيجة الثانية لمقدمات هذا البحث : وهى أن صعوبة الفهم أو سهولته ، ليست راجعة فى الحقيقة إلى غرابة اللفظ ووعورة التركيب . فهذه صعوبة سهلة حلها ميسور ؛ ومرجعها — كما قلت — إلى المعجم وإلى التمرس بالأساليب . إنما الصعوبة التى تحتاج إلى الطبيعة وإلى التجربة معاً ، هى صعوبة التصور والإدراك ، بسبب نقص الرصيد النفسى من التجارب الحسية والذهنية والروحية ، وفقر الطبيعة من الذخيرة الموهوبة ، التى تهيئها للفن الرفيع .

وإنك لتجد فى بعض الأحيان من يجادلك فى نص أدبى ، يقول لك : ما معنى هذا ؟ فإذا حاولت أن تفسره له لم تجده قاصرا عن فهم ألفاظه وتراكيبه . ولكنه عاجز عن تملى الحالة النفسية التى يرمز هذا النص إليها . فإذا حاولت أن تدله على موضع النقص فى استعداده الفنى ، لم يجد إلا أن يقول لك : إذا كنت أنا دارس اللغة وآدابها لا أفهم هذا القائل ، فلمن يقول ؟ !

إن المدى لبعيد جدا بين معرفة مدلول الألفاظ اللغوى فى النص الأدبى ، واستحضار الصورة النفسية التى يشعها . وهذا مثل ذلك ضرورى للادراك الصحيح .

وأضرب هنا مثالا قد يكون ضروريا للايضاح :

يقول القرآن الكريم : « والصبح إذا تنفس » .

فماذا تعنى هذه الألفاظ عند الكثيرين من دارسى اللغة العربية ؟

إنها تعنى : « استعارة مكنيّة فى الصبح الذى شبهناه بإنسان ، وحذفنا المشبه به ، ورمزنا إليه بشىء من لوازمه وهو « تنفس » .

أو هى تركيب جميل ذو إيقاع موسيقى ، حين نقرنه إلى الآية قبله : « والليل إذا عسعس ، والصبح إذا تنفس » .

فأين هذا مما يشعه هذا التعبير فى النفس الشاعرة ، من الحياة المفاضة على

الطبيعة ، والأنس بهذه الحياة التى تتنفس فى كل حى ، من الزهرة المتفتحة للندى إلى الطير المتيقظ من الكرى ، إلى الإنسان المتطلع إلى الضياء ؟

وأين هذا من الحركة الوئيدة المستشرفة للضوء والحياة ، تصورها لفظة « تنفس » وجرسها الخاص ، وإيقاع التعبير كله . وكأن كل كائن فى هذا الوجود يفتح رئتيه لنسيم الصبح البليل ، وينفض الكرى عن عينيه فى استبشار وديع !

إن الفرق بين النظرة الأولى والنظرة الثانية ، لهو الفرق بين اللفظ الجامد والمعنى الطليق . وهو الفرق بين الدمية الميتة والحورية الراقصة فى سبحات الخيال . وهو نفسه الفرق بين تصور « البلاغيين » للجمال الفنى وتصور الفنان !

ويقول « توماس هاردى » فى خسوف القمر[1] :

« ظلك أيتها الأرض — من القطب إلى المحيط — يدب الآن على شعاع القمر الضئيل فى سواد لاشية فيه ، وسكينة لا يخالجها اضطراب ؛ وإنى لأنظر إليه فأعجب كيف يستوى هذا الظل المنسوق ، وذلك الجرم الذى أعرفه لك مواراً بالقلق والحيرة ؟ وكيف تتفق هذه الصفحة الراضية كأنها الطلعة الإلهية ، وأقطار عليك أيتها الأرض تموج الساعة بالأحزان والكروب ؟

« وأسأل : أهذا الشبح الصغير كل ما يطرحه الفناء الزاخر من الظلال على ساحة الفضاء ؟ حكمة الله أراد بها عالم الإنسان ، متجمعة كلها فى حيز هذا القوس المرسوم . كذلك يكون مقياس الكواكب لما تبديه الأرض ، ويكشفه عليها الزمان : من أمة تنحر أمة ، ورءوس تغلى بالهواجس ، وأبطال غالبين ونساء أجمل من طلعة السماء » .

وليس فى هذا الكلام — فى نصه العربى هنا — صعوبة فى اللفظ ولا فى المعنى . ولكن الصعوبة الحقيقية فى إدراك صدق هذا الكلام وجماله ، ولمحة

---

(١) ترجمة الأستاذ العقاد .

السخرية العميقة البادية عليه فى هدوء ورزانة . السخرية من ضجة الحياة والأحياء فى هـذا الـكوكب الأرضى ، حتى ليحسبون الـكون كله مشغولا بهمومهم الـكبيرة لديهم الهينة لديه إلى حد أن لا يحس بهـا ولا بهم إلا بمقدار ما يرتسم هذا الظل الضئيل للأرض على وجه القمر ساعة الخسوف ... السخرية ببعد ما بين « هذا الظل المنسوق وذلك الجرم الذى أعرفه لك مواراً بالقلق والحيرة » كما يقول الشاعر الساخر العظيم :

إن الصعوبة الحقيقية هنا هى هذا التصور النـادر لصغر الـكوكب الأرضى وما فيه ومن فيه ، وتصويره على هذا النحو فى قالب فنى يلقى هذه الظلال النفسية : ظلال السخرية العميقة ، والابتسامة الباهتة على شفتى فنان !

ويقول « تاجور » شاعر الهند العظيم :

« لقد أمسكت بيديها ووضعتهما على صدرى .

« وحاولت أن أملأ ذراعى من وداعتها ، وأن أسلبها بسمتها العذبة بقبلاتى .

« آه . وأن أشفى هيمان عينى من نظراتها العميقة .

« ولـكن أين هى ؟

« من ذا الذى يستطيع أن ينزع زرقة السماء ؟

« وحاولت أن أمسك بالجمال ، فأفلت منى ، ليترك بين يدى الجسم وحده .

« وأعود حيران متعبا

« كيف ينبغى للجسد أن يلمس الزهرة التى لا يقدر على لمسها غير الروح[1] »

وليس فى الألفاظ ولا معانيها صعوبة . إنما الصعوبة فى إدراك هذه الصوفية العميقة السمحة الشفيفة . صـوفية الروح الوديعة التى تسخر فى رحمة حنون من

---

(١) ترجمة الأستاذ لطفى شلش

محاولة الملك العنيف ، والاحتجان الغليظ ، للجمال الوديع والروح المشاع . صوفية الفناء السمح فى الروح العام بلا احتجاز ولا تملك ولا احتياز !

ولا يفوتنى أن أنوه هنا بطريقة الأداء ، وجمال تصويرها لهذا الشعور الفريد . فتاجور قد اختار هنا أن يصف لنا « التجربة » التى قام بهـا ، وأن يطلعنا على نتائجها واحدة واحدة . وأن يقف معنـا هو وتجربته ونتائجها ، لنشاركه كل خطوة فيها ، ولتمتلىء مشاعرنا بالحقيقة الشعورية التى اهتدى إليها . حتى إذا وصل إلى النهاية فقال :

« كيف ينبغى للجسد أن يلمس الزهرة التى لا يقدر على لمسها غير الروح » ؟

كنا قد وصلنا معه إلى هذه الشفافية الروحية الصوفية . ولو أنه ألقى بهـا إلينا معانى مجردة لحرمنا لذة مشاركته هذه التجربة الفريدة .

ولطريقة الأداء قيمتها إذن فى تصوير الأحاسيس الرفيعة ، وإشـاعة الشعور بها فى نفوس الآخرين ، بمقدار ما تطيق هذه النفوس تصور تجارب الآخرين .

***

ونتيجة ثالثة أحب أن أخرج بها من مقدمات هذا البحث .

إن الطبائع الفنية الممتازة ، والنفوس الغنية الموفورة الرصيد ، أقل عددا فى هذه الحياة من الطبائع الشائعة المكرورة والنفوس المحدودة التجاريب .

وينشأ من هذا أن الفن العادى المريح ، الذى لا يكلف النفوس عنـاء فى التصور ، ولا جهدا فى الإدراك ، أشد سيرورة من الفن الممتاز — ما لم تتدخل فى الأمر عوامل أخرى غير العوامل الفنية البحتة — لأن كثرة القراء فى كل جيل يعجبها الفنان المريح ، الذى لا يعلو على طبائعها كثيرا ، بل يشايعها فى تصـورها وإحساسها بالحوادث والأشياء ، وتجد فى فنه صدى تجاربها النفسية المحدودة . وطبائعها الشعورية الشائعة .

ولكن الخلود لا يكتب إلا لذوى الطبائع الضخمة ، الذين قد يلمون فى الطريق بما هو شائع مشترك فى النفس الإنسانية ، ثم يحلقون فى آفاقهم الخاصة ، حيث يرقبهم الناس ، كما يرقبون النجوم البعيدة . يتلقون منها الحرارة والضياء ، وهى بعيدة عنهم فى أجواز الفضاء !

وحكم جيل واحد قد لا يكفى . فلا بد من تتابع الأجيال فى كثير من الأحوال . لتبين البهرج الزائف الرخيص ، من المعدن الأصيل الثمين .

***

وحين نستوفى الحديث عن أنماط النفوس ، ونماذج الأحاسيس نرتد إلى التعبير نفسه . ففى ميدانه تتفاضل المواهب ، ويكون للنقد مجال .

وقد أشرت فى تعليق على مقطوعة « تاجور » إلى قيمة « طريقة الأداء » فى الفنون الأدبية ، التى قد تكون « الطريقة » فيها حاسمة فى تقدير العمل الفنى ومستواه . ولكن هذا بحث آخر يلى هذا البحث فى الكتاب .

طريقة الأداء فى الفن

من طبيعة الحس أن يتلقى المؤثرات فرادى ، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالا مباشرا ، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكما عاما . فهذا من عمل الذهن الذى يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية أو قانونا علميا ، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التى يصل إليها فى موضوع واحد أو عدة موضوعات ، مذهبا أو فلسفة ، حسب نوع القضايا والقوانين التى يصل إليها .

والفن موكل بالمؤثرات الفردية والانفعالات التى تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعانى الكلية . وإن كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ، ولكن لا ليقف عندها كما يصنع الفن ، بل ليصل منها إلى قانون عام فى النهاية .

فالتجربة فى العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، أما التجربة فى الفن فهى نفسها مادته الأصيلة . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون ، يعنى الفن بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو الفن الأصيل ، وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة إلى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها إلا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز اللامع . أما التجارب فى الفن فتبقى أبدا محتفظة بجدتها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلما استعيدت أو استعيد وصفها ، لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام . ومهمة الفن الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية ، وهى غير التجارب العلمية طبعا ، وأن يصف جزئياتها ويسجل

الانفعالات التى صاحبتها فى نفس من تعرض لها ، ويصورما أحاط بهذه الانفعالات عند مرورها فى نفسه من تصورات وأخيلة ، وكلما كان صادقا فى الاحتفاظ لهذا التصوير بالحرارة التى صاحبت الانفعال ودقيقا فى سرد التفصيلات التى مرت بها التجربة من خلال النفس ، كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الفنى ، وأضمن لاستجاشة النفوس واستثارة المشاعر والإحساس بالجمال.

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الفنى — فى هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه النفسية ، ولم ينزو بانفعالاته التى صاحبتها ، بل جعل الناظر فى عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولا فأولا ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ؛ فإذا هو فى النهاية صاحب تلك التجربة ، أو شريك لصاحبها على الأقل .

فأما إذا ألقى صاحب العمل الفنى بالحقيقة الأخيرة التى انتهى إليها من تجربته أو بالمعنى الكلى الذى حصله من وراء انفعالاته ، فإن الناظر فى عمله يفقد هذه المتع التى أسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد باردا ، أو يتلقى الحركة الأخيرة وحدها — وهى بالغة ما بلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لا تلبث لتستثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

وإذا كان هذا القول منطبقا على الفنون بوجه عام ، فانطباقه على فن الأدب أكثر ، لأن الأدب ألفاظ وعبارات ، وهذه وتلك لا تستطيع رسم المعنى الكلى إلا على دفعات ، فاتباع الطريق الفنى فيها أيسر من اتباعه فى النحت والتصوير مثلا ، إذ النحات أو المصور لا يستطيع أن يعرض تجربته النفسية فى تمثاله أو صورته جزءا جزءا ، إنما هو يختار حلقة من هذه التجربة توحى بالماضى وبالمستقبل ، وتدع الخيال يعمل فى إكمال التجربة الشعورية بجميع حلقاتها كما انتهت إلى التمثال أو الصورة ، والمعانى والأحاسيس التى ضمنها إياه ، ومن هنا يأخذ كل فن طريقه المناسب لأدواته الميسرة له .

أما الأدب فيسور له ، بل محتم عليه ، أن يعرض موضوعه جزءا جزءا . وقد يقال : إن العلم والفلسفة هما كذلك يستخدمان نفس الأدوات التى يستخدمها الأدب ، وهى الألفاظ والعبارات . وهذا صحيح ولكن الذى يبين طبيعة العلم وطبيعة الفن هو ما ذكرناه آنفا ، وهو أن التجربة فى العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، فلا معنى للعناية بوصفها إلا بمقدار ما يؤدى إلى الغاية منها ، أما التجربة فى الفن فهى موضوعه ، ومن هنا تأخذ قيمتها . ولا ينسينا هذا التعميم أن نذكر بالفارق الأساسى بين طبيعتى التجارب فى العلم والفن ، وما يستدعيه هذا الاختلاف من اشتراك المشاعر والوجدانات فى التجارب الفنية ، والاكتفاء بالحواس والذهن فى التجارب العلمية .

على أنه يبقى هنالك فارق أساسى آخر يستفاد من الفقرات السابقة ، وهو أن التجربة تفقد قيمتها فى العلم بعد الوصول إلى القانون ، ولا تعود تذكر أو توصف إلا من الناحية التاريخية . أما التجربة فى الفن فلا تفقد قيمتها أبدا ، وصاحبها مطالب بأن يعيد وصفها بدقة ، وأن يسجل خواطره فيها وانفعالاته بها ، ولا يكتفى حين يحدثنا عنها بأن يلقى إلينا بنتيجتها الأخيرة فى نفسه ، بوصف أن تفصيلاتها — كما مرت به خاصة بشخصه . فهذه التفصيلات الصغيرة هى المادة الحقيقية لفنه ، وبدونها يكون هذا الفن ناقصا ، لأنه لا يثير فى نفوسنا الانفعالات التى أثارها فى نفس صاحبه ، وهذه الإثارة هى الثمرة المقصودة من مطالعة الفنون !

طريقة السير فى الموضوع إذن هى التى تحدد طابع العمل الفنى ، كما أنها هى التى تعطيه بعضا من قيمته الفنية . وأقول بعضا لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ومقدار نفاذها وصدقها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . كل أولئك ذو أثر فى تقويمها وتقديرها كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر — كما ينطبق على القصة — بوجه خاص . فالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التى مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التى صاحبتها أولا ، فأولا هى المادة الأساسية وهى السمة التى تضمن الاستمتاع الكامل بالأثر الفنى دون إغفال للمقومات الأخرى المتعلقة بالموضوع ذاته ، وبنوع الإحساس ومداه وعمقه وسعته وصدقه ، وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة فى سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة وتصوير جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة لها ، كان أسرع إلى إثارة الوجدانات المماثلة فى نفوس القراء ، وأنجح فى أداء مهمته ، وأقرب إلى طبيعة الفن منه إلى طبيعة العلم أو إلى طبيعة الفلسفة .

ولست أعنى أن يكون الشعر قصة . ولكن أريد بالضبط أن يسلك طريقها فى العناية بجزئيات الأحاسيس وبصور الانفعالات وبرسم الجو النفسى المصاحب لها فى الطريق . وبتعبير آخر أن يكون هو قصة الأحاسيس والانفعالات التى يتناولها !

ومن طبيعة أن يكون الشعر قصة الأحاسيس والانفعالات ، أن تكون عنايته بالصور والظلال أكبر من عنايته بالمعانى والقضايا فهذه القصة ستسجل صور الحوادث والظلال النفسية التى تلقيها فى الحس أكثر مما تسجل المعانى الذهنية الكلية ، المجموعة من التجارب الجزئية ، والقضايا العامة التى تنتهى هذه المعانى إليها .

وعلى ضوء هذه القواعد نستطيع أن ننظر فى الشعر العربى ، وحين نجرد أنفسنا من التعصب لهذا الشعر نرى أن طابع المعانى العامة المتبلورة ، والقضايا الذهنية الكلية ، هو الذى يغلب عليه .

وبطبيعة هذه الظاهرة فى الشعر العربى نجده يميل إلى أن يلقى المعنى العام

النهائى إلقاء ، وأن يطالع القارىء بنتيجة التجربة النفسية لا بطريقتها . فطريقة سيره فى موضوعه لا تدع للقارىء فرصة المشاركة الجزئية البسيطة التى تشغل الحس وتستثير الخيال ، وتستجيش الانفعالات كاملة كما مرت بالمؤلف نفسه ، ولا تترك لهذا القارىء إلا الانفعال الأخير الذى انتهت إليه تجربة المؤلف ، والمعنى الذهنى العام المستفاد من هذه التجربة على العموم ، وحتى فى المرات التى سار فيها سيرة القصة فى عرض الموضوع كانت عنايته بتسجيل الحادثة أشد من عنايته بتسجيل الانفعال المصاحب لها ، والصور التى ارتسمت فيها ، والتصورات والتخيلات التى واكبتها .

وأقرب مثل يحضرنى على هذا ، هو قصيدة عمر بن أبى ربيعة الطويلة الجيدة — بالقياس إلى نظائرها فى الشعر العربى — وهى القصيدة الرائية التى مطلعها :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر غداة غد أم رائح فمهجر

فلقد قص فيها زيارته لحبيبته خلسة فى فحمة الليل ، ومفاجأتها بهذه الزيارة والرقباء كثيرون وأهلها به يتربصون ، ثم وصف الليلة وحوادثها ، ومفاجأة النور لها ، وخوفها من افتضاح أمرها ، واستعانتها بأختيها ، والاحتيال له بالخروج معهما بلبس ملابس النساء ... الخ .

وطرافة التصوير فى هذه القصيدة لا شك فيها ، إلا أنها فى عمومها قصة حادثة لا قصة نفس ، وتاريخ واقعة خارجية لا تاريخ تجربة شعورية ، ومثلها فى طريقتها كثير نوعا فى الشعر العربى . أما قصص الأحاسيس والشعورات والتجارب النفسية فقليل قلة ظاهرة .

ويحسن أن أضرب هنا مثالا :

يقول الشاعر الانجليزى « هوسمان » تحت عنوان « إلى السوق أول مرة » :

« يوم أنشأت أذهب إلى السوق ، أوائل عهدى بالأسواق

« كانت الدراهم فى الكيس جدّ قليل
« وكم طال بى النظر ، وكم طال بى الوقوف
« على أشياء فى السوق لا تنال
« تغير الزمن اليوم فلو أردت الشراء لاشتريت
« هنا الدراهم فى الكيس ، وهناك أشياء الأمس فى السوق
« ولكن أين يا ترى ذلك الفتى المحروم ؟
« طالما شكا قلب الإنسان لأن (اثنين واثنين أربعة)
« لا هى ثلاثة كما نودها حينا ، ولا هى خمسة كما نودها بعد حين
« وأحسبه سيشكو إلى آخر الزمان[1] » .

فيبدأ أولا بأن يصحبنا معه إلى السوق أوائل عهده بالأسواق ، حيث نلاحظه هناك يتطلع إلى ما هناك ، ويقف ويطول به الوقوف ، وحيث نلمح شعوره بالحرمان ولهفته على الوجدان ... ثم يصحبنا مرة أخرى إلى هذه السوق ، والدراهم فى الكيس كثيرة ، ولكنه يدعنا نلمح موت الرغائب فى نفسه ، وانطفاء التشويق فى حسه .

وقبل أن ينتقل بنا إلى عرض آلامه من قسوة الواقع المادى الجامد الذى لا يساير الرغبات الانسانية المتحولة ، نكون نحن قد استشعرنا معه هذا الشعور وهو مع ذلك لا يلقى إلينا شعوره الأخير قضية ذهنية عامة ، بل قضية جزئية مفردة « طالما شكا قلب الإنسان لأن اثنين واثنين أربعة ، لا هى ثلاثة كما نودها حينا ولا هى خمسة كما نودها بعد حين » فكاننا لا نزال أمام تجربة جزئية نعانيها ، لا أمام قضية ذهنية ننتهى إليها . وقد لقينا إنسانا يعانى هذه التجارب الجزئية ، وتركنا إنسانا شاركناه هذه التجارب خطوة فخطوة .

---

(١) ترجمة الأستاذ العقاد .

فإذا أراد الشاعر العربى أن ينهى إلينا مثل هذه التجربة ، ألقاها إلينا قضية عامة متبلورة ، لا علم لنا بالتجارب التى أنشأتها ، ولا مشاركة لنا فى غير القاعدة الأخيرة :

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن

ومع ذلك فهذا المثال تضمن فى شطره الأخير إشارة إلى تجارب جزئية تحيى المشهد ، وتدع للحس مجالا للمشاركة فيه. وكثيرا ما يكون الأداء من نوع الشطر الاول وحده لا عناية فيه بغير القضية الكلية العامة ، التى رأينا كيف سار الشاعر الانجليزى بنا خطوة خطوة ليصل إليها فى النهاية . بعد أن نكون قد استمتعنا بمشاركته فيها من البدء إلى النهاية . ونستطيع أن نقول : إن قطعة الشاعر الانجليزى تدع الجزئيات فى السياق ترسم الصورة النفسية ، وتحرك المشاعر الوجدانية ، بينما بيت الشاعر العربى يعمد رأسا إلى المعنى الذى يريده ، والقضية التى يقصدها ، وعرض جزئيات التجارب أمتع وأقرب إلى طبيعة الفن ، لأنها تخاطب الحس والوجدان ، بينما المعانى والقضايا تخاطب الذهن والوعى ، وهما من أدوات الفلسفة والعلوم .

وأضرب مثالا آخر — وإن كنت لن أجد المقابل له فى الشعر العربى لبيان الفرق بين طريق السير فى الموضوع . إنما أضربه مثالا للألوان المفقودة للصور والظلال فى الشعر العربى — وهذا المثال للشاعر « تاجور » :

« كنت أسير بجانب الطريق لا أدرى لماذا أسير هناك

« عندما مر الظهر هفهفت فروع الخيزران وسط الريح

« وتعلقت الظلال المتحركة الباسطة أيديها لأقصى حد ، بأقدام النور المسرع الخطوات ، وقد تعبت الأطيار من شدوهن

« وكنت أسير بجانب الطريق ولا أدرى لماذا !

« الكوخ بجانب الماء تظلله دوحة مترامية الأطراف

« وكانت إحدى النساء منهمكة فى عملها وحلى ذراعيها ترسل أنغاما من من زاوية الكوخ

« ووقفت قبالة الكوخ ولا أدرى لماذا !

« والطريق الضيق الكثير التعاريج يقطع كثيرا من حقول الخردل وغابات « المانجو » ويمر على مقربة من معبد القرية والسوق عند مرسى النهر .

« ووقفت بجانب الكوخ ولا أدرى لماذا !

« منذ سنوات مضين ، وفى يوم من شهر مارس كان همس الربيع خافتا ، وكانت زهور « المانجو » تتساقط على التراب .

« ووثبت المياه المتموجة ، وداعبت الوعاء النحاسى الذى كان على درجات سلم المرسى .

« وإنى لأفكر فى هذا اليوم النسيمى من مارس ، ولا أدرى لماذا !

« إن الظلال تزداد سوادا ، والماشية تعدو لمرابضها ، والضوء شاحب فوق المروج المنفردة ، والقرويون ينتظرون القارب على الشاطىء

« وأعود أدراجى متمهلا ، ولا أدرى لماذا !»

ولا شىء من المعانى والقضايا الذهنية فى هذه المقطوعة ، ولا شىء سوى صور فى الطبيعة وخطرات فى النفس تنبىء عن الانسياب مع الطبيعة كالموجة فى النهر ، والنسمة فى الفضاء ، والظل مع الريح . ولكنها لا تقول هذا بمدلول الألفاظ؛ إنما تدعه للظلال يلقيها السياق ، أو تدعه لما بين السطور بلغة هذه الأيام! وهذا اللون من الصور والظلال لا وجود له فى الشعر العربى القديم ، وبعض الشعر الحديث يحاوله ، ونحن ندعو إلى المزيد منه ، لأنه من صميم الفن الأصيل الجميل

* * *

وأحب أن أعود فأرد إلى الشعر العربى اعتباره ، فاللمحات الشعورية فى هذا الشعر والبساطة والصدق والوضوح فى كثير منه ، والحكمة الصادرة عن الطبع الحى ، كلها ذات قيمة أدبية كبيرة ولو لم تسلك الطريق المفضلة فى الأداء ، طريقة استعراض الجزئيات واحدة واحدة على النحو الذى أسلفناه ، ولكل بيئة طابع والشعر العربى كان وفيا لبيئته إلى آخر حدود الوفاء .

فاللمحة السريعة ، والإدراك الوحى ، والحس المرهف ، والذهن اليقظ ... كلها من سمات العربى فى البادية ، وهذه السمات واضحة فى الشعر العربى ، وفى طريقة سيره بموضوعاته .

ولكننا نحن فى العصر الحديث ملزمون بأن نجدد فى طريقة الأداء . وأمامنا الينابيع العالمية تفتح لنا طريق التجديد كما نشاء .

الصـــور والظلال

فى الفن

من كمال الحديث فى طريقة الأداء وقيمتها فى الفن أن نتحدث عن المعانى والظلال فى الأدب حديثاً أوسع ، من الإشارات العارضـة التى جاءت فى حديثنا هناك ...

***

التعبير الذى يلقى المعنى مجرداً يخاطب الذهن وحده ، والتعبير الذى يرسم للمعنى صورة أو ظلا يخاطب الحس والوجدان ، ويطبع فى النفس صورة من صنع الخيال وطبيعى أن الطريقة الثانية أقرب إلى طبيعة الفنون ، وان الطريقة الأولى أقرب إلى طبيعة العلوم — كما أسلفنا — والنموذج يوضح هذه القضية أكثر مما يوضحها أى بيان ، فالنقد الفنى موكل بالمثال أكثر من الإجمال :

لقد اختار القرآن الكريم طريقة التصوير والتخييل ، وجعلها قاعدة غالبة فيه للتعبير فى مواضع التأثير .

ومن العجيب أن يكون القرآن هو كتاب العرب الأول ، ثم لا يستفيد الأدب العربى من طريقته الأساسية شيئاً بعد نزوله ، وتيسيره للذكر فى أيديهم . إلا فلتات فى ديوان كل شاعر ، هى امتداد للتصـوير فى الأدب الجاهلى وعلى طريقته ، لا على طريقة القرآن الرفيعة .

ولعل مرد ذلك إلى أن الحاسـة الفنية عند أولئك الشعراء كانت أقل من أن تتطلع إلى هذا الأفق الرفيع فى ذلك الأوان .

فلعلنا أن نكون اليوم أحق بهذا التطلع من جميع من مضوا من شعراء العربية خلال أربعة عشر قرناً .

إن تفرد القرآن بطريقته التصويرية فى هذا المستوى بين الشعر الجاهلى قبله والشعر العربى بعده يمكن أن يتخذ دليلا فنياً على تفرد مصدر هذا القرآن ، لولا أننا هنا فى مقام البحث الفنى ، لا البحث الدينى .

والآن نعود إلى نماذج القرآن التصويرية فى التعبير ، لبيان فضل هذه الطريقة من الناحية الفنية .

١ — معنى النفور الشديد من الدعوة إلى الهدى ، يمكن أن يؤدى فى صورته التجريدية الذهنية على نحو كهذا : إنهم لينفرون أشد النفرة من الدعوة إلى الإيمان . فيتملى الذهن وحده معنى النفور فى برود وسكون .

ولكن التعبير القرآنى يؤديه فى هذه الصورة الحية المتحركة :

(فَمَا لَهُمْ عن التَّذْكِرَةِ مُعْرِضِينَ . كأنهم حُمُر مُسْتَنفِرَةٌ فرّتْ من قَسْوَرَة) فتشترك مع الذهن حاسة النظر وملكة الخيال ، ويثور فى النفس شعور السخرية وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء القوم النافرين كالحمر الوحشية المذعورة من الأسد ، والجمال فى حركة الصورة السريعة الطليقة .

فللتعبير هنا ظلال حوله تزيد فى مساحته النفسية ، إذا صح هذا التعبير !

٢ — ومعنى عجز الآلهة التى كان العرب يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدى فى عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : إن ما تعبدون من دون الله لأعجز عن خلق أحقر الأشياء .

فيصل المعنى إلى الذهن مجرداً باهتاً .

ولكن التعبير القرآنى يؤديه فى هذه الصورة :

(إنّ الذين تَعبدونَ من دونِ اللهِ لن يَخْلُقُوا ذباباً ولواجتمعوا له ؛ وإنْ

يَسْلُبْهُمُ الذبابُ شيئاً لا يَسْتَنْقِذُوه منه . ضعُف الطالبُ والمطلوب !)

فيحيا هذا المعنى الساكن ، ويتحرك فى تلك الصور المتحركة المتعاقبة .

أرأيت إلى تصوير الضعف المزرى ؟ وإلى التدرج فى تصويره بما يثير فى النفس السخرية اللاذعة والاحتقار المهين ؟

« لن يخلقوا ذبابا » وهذه درجة « ولو اجتمعوا له » وهذه أخرى « وإن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه » وهذه أنكى .

ولكن . أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هى الغلو ؟

كلا ! فهذه حقيقة واقعة بسيطة . فهؤلاء الآلهة « لن يخلقوا ذبابا ولو اجتمعوا له » والذباب صغير حقير ، ولكن الإعجاز فى خلقه هو الإعجاز فى خلق الجمل والفيل . لأنها معجزة خلق الحياة ، يستوى فيها الجسيم والضئيل ، وليست المعجزة فى صميمها هى خلق الهائل من الأحياء ، وإنما هى خلق الخلية الحية المفردة ...

ولكن الإبداع هنا هو فى عرض هذه الحقيقة بصورة ترسم العجز عن بلوغ مسألة هينة فى ظاهرها ، والجمال هنا هو فى تلك الظلال التى تلقيها خطوات الصورة من خلال التعبير .

٣ — والتعبير الذهنى المجرد عن هول يوم القيامة يمكن أن يكون نصوصاً كثيرة ، كأن يقال : إنه لهول مفزع مروع مذهل ... فلا ترسم فى النفس صورته كما يرسمها التعبير القرآنى المصور :

(إنّ زلزلةَ الساعةِ شىء عظيم . يومَ ترونَها تذْهَلُ كلُّ مُرضِعَةٍ عمّا أرْضَعَتْ ، وتَضَعُ كلُّ ذاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا ؛ وتَرَى الناسَ سُكارَى ، وما هُمْ بسُكارَى ، ولكنَّ عذابَ اللهِ شديدٌ)

وليس النسق القرآنى وحده فى النظم هو الذى يرتفع بهذا التعبير إلى

مستواه الذى تستشعره النفس عند تلاوته . إنما هى هذه الطريقة التصويرية كذلك ، حيث يزدحم الخيال بصورة كل مرضعة ذاهلة عما أرضعت ، شاخصة تنظر ولا ترى ، وتتحرك ولا تعى ؛ وصورة الناس سكارى وما هم بسكارى ، فى عيونهم ذهول السكر ، وفى خطواتهم ترنحه .

إن هذا الحشد من الصور الذاهلة هو العمل الفنى الضخم فى هذا التعبير .

وليست هذه الصور فلتات فى القرآن إنما تلك طريقة غالبة وخصيصة شاملة ، وفى هذا يتفرد القرآن وحده . فالتصوير قد يقع فلتات فى الشعر العربى ، تكثر فى الشعر الجاهلى وتقل فى الشعر الإسلامى . ولا يعد قاعدة فى هذا الأدب كله . ثم تبقى بعد ذلك درجات السمو فى هذا التصوير ولها مجال غير هذا المجال[1]

***

طريقة التصوير والتظليل التى نوجه إليها الأنظار ، هى الطريقة التى وردت فيها فرائد الشعر العربى التى تهيأت للشعراء على ممر الأجيال .

فأجود ما وقع لامرىء القيس هو الشعر التصويرى مثل :

وليـــل كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهمـــوم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصـــلبه وأردف أعجازاً وناء بكلـــكل
ألا أيها الليـــل الطويل ألا انجلِ بصبحٍ ، وما الإصباحُ منك بأمثلِ

فتشخيص الليل هنا ، ومنحه الحياة ، ورسم هذه الصورة المتحركة له ، هى موضع الجمال فى هذه الأبيات لا مجرد معنى أن الليل قد طال ، وأنه سئم هذا الطول

وكذلك بيته الآخر فى وصف حصانه :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مقبل مدبرٌ معـــاً كجلمود صخر حطه السيل من عَلَ

---

(١) انظر بتوسع كتاب « التصوير الفنى فى القرآن »

جماله الفنى فى تشخيص الصورة والحركة . لا فى مجرد معنى أنه يكر ويفر ويقبل ويدبر فى لحظة واحدة .

وأجود ما وقع لزهير أبياته التصويرية كذلك مثل :

إذا ما غدونا نبتغى الصيدَ مرة ... متى نَرَهُ فإننا لا نُخاتله

فبينا نُبغّى الصيدَ جاء غلامنا ... يدب ويُخفى شخصه ويُضائله

ففى صورة هذا الغلام الشاخصة هنا ، وفى حركته المرسومة كأنما على الشاشة ، جمال فنى لا شك فيه .

وأجود ما وقع لسويد بن أبى كاهل اليشكرى ، أبياته التى يصور فيها حاسده صوراً شاخصة فيها الملامح الحسية والانفعالات النفسية وجميعها صور وظلال ، لامعان مجردة :

رُبَّ من أنضجتُ غيظاً قلبَه ... قد تمنى لىَ موتاً لم يُطَعْ

ويرانى كالشَّجَا فى حلقه ... عَسِراً مخرجُه ما يُنتزع

مُزْبِدٌ يخطُر ما لم يَرَنى ... فإذا أسمعتُه صوتى انقمع

لم يضِرْنى غيرَ أن يحسدَنى ... فهو يزقو مثلما يزقو الضُّوَع»[1]

وبذلك تتم الصور المزرية التى يرسمها له بعد أن تترك فى النفس ظلالا واضحة ، وفى الحس صوراً شاخصة ، فيها كل جمالها الفنى الذى يتيحه التصوير والتخييل .

ويكثر التصوير فى الشعر الجاهلى ، ويقل فى الشعر الإسلامى على عكس ما كان منتظراً بعد وجود القرآن بين أيديهم ، والطريقة التصويرية غالبة فيه . ولكن قاتل الله « المعانى ! » ، لقد أصبحت كل هم الشعراء ، وغلبت طريقة العلم على طريقة الفن ، فتقهقر الأدب العربى من هذه الناحية ، بجانب خطواته التى تقدمها فى نواح أخرى .

---

(١) الضوع : ذكر الضفدع

فإذا نحن تجاوزنا ابن الرومى — وهو فريد فى تاريخ الأدب العربى كله — لم نعثر إلا على فلتات فى ديوان كل شاعر ، قام فيها التعبير بمهمة التصوير .

فلتات قد تكون مائة وقد تكون ألفاً ، ولكنها تبدو ضئيلة جداً بين ملايين الأبيات من الشعر العربى على ممر الأجيال .

وإن أجود ما وقع للشعراء الإسلاميين كذلك ، لهى الأبيات التى عبروا عنها بطريقة التصوير والتخييل . مثل بيت مسلم بن الوليد :

تمشى الرياح به حسرى موَلّهة حيرى تلوذ بأكناف الجلاميد

وما فيه من تشخيص وخلع للحياة على الرياح ، وصورتها موله حيرى تلوذ بأكناف الصخور .

ومثل بيتَ كثيّر :

وإنى وتهيامى بعزة بعد ما تخليّتُ مما بيننا وتخلّتِ
لكالمرتجى ظلَّ الغمامة ، كلما تهيأ منها للمَقيل استقلت

وما فيهما من حركة متخيلة : حركة حسية فى الطبيعة ، تقابلها حركة شعورية فى النص ، تتفقان وتتسقان .

ومثل بيتى المتنبى :

وقفتَ وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطالُ كلْمَى هزيمةً ووجهك وضّاح وثغرك باسم

وفيهما مشهد استعراضى متحرك ، يضاعف جمال المعنى الذهنى المجرد .

ومثل بيتى المعرى الفريدين :

رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضداد
ودفين على بقايا دفين فى طويل الأزمان والآباد

وما فيهما من سخرية مصورة شاخصة ، تتسق مع السخرية النفسية

بالأحياء ومطامعهم ومطامحهم ، وعداواتهم وخصوماتهم ، ومراتبهم وطبقاتهم ... !

أو كبيته المعجب الفريد :

خفف الوطء ما أظن أديم الأ رض إلا من هـذه الأجساد

ذلك الذى يقرؤه القارىء فتدب على مدى البصر فى خياله شخوص ورفات وتنبعث فى النفس صور شتى وسمات !

* * *

ولعل من كمال البحث فى هذا الموضوع أن نعرض نماذج أخرى من الشرق والغرب ، ومن القديم والحديث ، غير القرآن الكريم — فى مستواه الرفيع — وغير الشعر العربى فى الجاهلية والإسلام .

جاء فى « العهد القديم » كلام عن لسان « الجامعة بن داود » قال :

« باطلُ الأباطيل . الكلُّ باطل . ما الفائدة للانسان من كل تعبه الذى يتعبه تحت الشمس ؟ دور يمضى ودور يجىء ، والأرض قائمة إلى الأبد . والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب إلى الجنوب ، وتدور إلى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع وكل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن . إلى المكان الذى جرت منه الأنهار ، إلى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل ، العين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلىء من السمع . ما كان فهوما يكون ، والذى صُنع فهو الذى يُصْنع ، فليس تحت الشمس جديد . إن وجد شىء يقال عنه : انظر هذا جديد . فهو منذ زمان كان فى الدهور التى كانت قبلنا . ليس ذكر للأولين . والآخرون أيضا الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم .

« أنا الجامعة . كنت ملكا على إسرائيل فى أورشليم . ووجهت قلبى

للسؤال والتفتيش بالحكمة عن كل ما عمل تحت السموات . هو عناء ردىء جعله الله لبنى البشر ليعنوا فيه .

« رأيت كل الأعمال التى عملت تحت الشمس ، فإذا الكل باطل وقبض الريح . الأعوج لا يمكن أن يقوّم ، والنقصُ لا يمكن أن يجبر . أنا ناجيت قلبى قائلا : هأنا قد عظُمت وازددت حكمةً أكثر من كل من كان قبلى على أورشليم وقد رأى قلبى كثيراً من الحكمة والمعرفة ، ووجهت قلبى لمعرفة الحكمة ، ولمعرفة الحماقة والجهل . فعرفت أن هذا أيضاً قبض الريح . لأن فى كثرة الحكمة كثرة الغم ، والذى يزيد علماً ، يزيد حزناً »

هذا كلام قديم ، وترجمته ترجمة رديئة من حيث الأسلوب العربى ، ولكن هذا لم يفقده كل طابعه الفنى العالى .

هنا إنسان يغمره السأم والملال ، ويطويه اليأس والقنوط .

ولكنه لا يقول : إنه ملول سأمان ، ولا إنه يائس قانط ، إنما يرسم لك صورة الحياة والأشياء فى نفسه ، ويدعك ترى نفسه فى هذه الصور والأشياء :

الكل باطل . وحركة الحياة مكرورة معادة ، لا شىء جديد تتفتح له النفس ويتطلع له القلب . الأرض قائمة إلى الأبد ، والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . والريح كذلك . تذهب دائرة وإلى مداراتها ترجع . والأنهار تجرى إلى البحر ، والبحر ليس بملآن ... فالطبيعة هنا — من خلال هذه النفس — يغشيها السأم والملال والتكرار العقيم .

ثم ماذا ؟

ثم هذا هو الإنسان . تقصر كلماته عن التعبير عما فى نفسه ، والعين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلىء من السمع ، فهو عبث كله ما يحاول من الكلام والنظر والسمع ، وسائر ما تهم به الجوارح والوجدانات . على أنه ليس هناك

جديد تحت الشمس ، كل ما يكون فقد كان . ويزيد عبث المحاولة لأى شىء فى هذا الدنيا أن ليس ذكرٌ للذين كانوا والذين سيكونون ، فالكل يُنسى ويُطوى فى تيه النسيان ... ... !

الكل باطل ، والمحاولة عبث ، فالأعوج لا يقوّم ، والنقص لا يجبر . والحكمة عبث كذلك ، فهى مصدر الغم ، والذى يزيد علماً ، يزيد حزناً .

هنا صورة نفس ، تلقى ظلها على الحياة والأشياء ، فتطبعها بطابعها ؛ يراها الرائى فتؤثر فى حسه ، وتنطبع فى نفسه ، لأنها نفس إنسان ، لا تركيبة ذهن . وهنا تشترك طريقة الإحساس مع طريقة التعبير ، فى التصوير والتظليل ، وفى إبراز نفس إنسانية من وراء الألفاظ ، ومن بين السطور .

* * *

فى ظل هذه الصورة تقرأ قطعة لتوماس هاردى الشاعر الإنجليزى الحديث[1] : « إذا طلع الفجر ، ونظرتُ إلى الطبيعة المصبحة ، جدولا وحقلا وقطيعاً وشجراً موحشاً ، رأيت كأنما هى أطفال مكبوحة على مقاعد الدراسة تشخص إلى ، وكأنما قد طالت عليها ثقلة الأستاذ فى أساليبه ، فبردت حرارتها ، ورانت على وجوهها السآمة والضجر والإعياء ، وكأنما تهمس بسؤال كان مسموعا ثم تخافت حتى لا تنبس به الشفاه : عجباً ! عجباً لا انقضاء له أبد الزمان ! ما بالنا نحن نقوم فى هذا المكان ؟ أتراها حماقة جليلة قادرة على التكوين ولكنها غير قادرة على القصد والترسيم . خلقتنا فى مزاح ، ثم تركتنا جزافا لما تجىء به الصروف ؟ أم تراها آلة لا تفقه ما نحن فيه من الألم والشعور ؟ أم ترانا بقية من حياة إلهية قديمة تموت ، فقد ذهب منها البصر والضمير؟ أم تراها حكمة عالية لم تدركها العقول ، ونحن فى جيشها « فرقة الفداء » والغلبة المقدورة للخير على الشر مقصدها الأخير ... ... ؟

---

(١) ترجمة الأستاذ العقاد

« كذلك يسألنى من حولى ولست أنا بالمجيب ، وما تبرح الريح والمطر والأرض فى الظلام والآلام كما كانت وكما سوف تكون ، وما يبرح الموت يمشى إلى جانب أفراح الحياة »

وللأستاذ العقاد تعليق على هذه القطعة ، نكتفى به ، فهو يقول :

« إننا نضرب المثل الأعلى للبلاغه الشعرية بهذه القطعة التى تلوح له (يعنى القارىء الذى تهمه المعانى لا الصور النفسية) هزيلة ضامرة لا تساوى بيتاً من ابن نباتة ، ولا شطرة من صفى الدين !

« لأننا نعلم أن الشاعر أراد أن يمثل بها « حالة نفسية » تحيك بنفسه ، فمثلها لنا أحسن تمثيل . أراد أن يصور لنا ملالة النفس العارفة بأسرار الحياة ونواميس الوجود ، فصورها فى سكون لا ادعاء فيه ، وإيجاز لا خلل فيه ، وبساطة يخطئها الجاهل ، فيحسبها من غثاثة الفضول . فهو رجل نظر فى عبث العواطف وعبث الحوادث وعبث النواميس ، فتولاه الضجر ، ونفرت نفسه ، ثم ثابت إلى السكينة والتسليم فيم يحزن الحزين ، ويفرح الفرحان ، وفيم ينخدع الناس لهذه الآمال الكاذبة ، ثم لا يزالون ينخدعون بها ، وهم يعلمون أنهم مخدوعون ؟ فى لاشىء ! ... ... الخ »

هذا نموذج من التصوير والتظليل ، الذى تتراءى من خلاله « حالة نفسية » تشترك فى رسمها طريقة الإحساس ، وطريقة التعبير ...

* * *

ونرجع إلى (العهد القديم) فنختار مقطوعة من « نشيد الأنشاد » المشهور . تقول « شولميت » بطلة هذا النشيد :

« كالتفاح بين شجر الوعر ، كذلك حبيبى بين البنين . تحت ظله اشتهيت أن أجلس ، وثمرته حلوة لحلقى ، أدخلنى إلى بيت الخمر وعلمه فوق محبة .

أسندونى بأقراص الزبيب ، أنعشونى بالتفاح فإنى مريضة حبا . شماله تحت رأسى ويمينه تعانقنى . أحلّفكنّ يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقول :

ألا توقظنَ ولا تنبّهن الحبيب حتى يشاء !

« صوت حبيبى . هو ذا آت طافراً على الجبال ، قافزاً على التلال . حبيبى هو شبيه بالظبى أو بغُفْر الأيائل . هو ذا واقف وراء حائطنا ، يتطلع من الكوى ، يوصوص من الشبابيك . أجاب حبيبى وقال لى : قُومى ياحبيبتى ياجميلتى ، وتعالىْ . لأن الشتاء قد مضى ، والمطر مرّ وزال . الزهور ظهرت فى الأرض . بلغ أوان القضب وصوت اليمامة سُمِعَ فى أرضنا . التينة أخرجت فجها ، وقعال الكروم رائحتها . قومى يا حبيبتى يا جميلتى ، وتعالىْ يا حمامتى فى محاجىء الصخر ، فى ستر المعاقل ، أرينى وجهك ، أسمعينى صوتك . لأن صوتك لطيف ووجهك جميل .

« خذوا لنا الثعالب الصغار المفسدة للكروم ، لأن كرومنا قد أقعلت .

« حبيبى لى ، وأنا له . الراعى بين السوسن إلى أن يفيح النهار ، وتنهزم الظلال . ارجع وأشبه ياحبيبى الظبىَ أو غُفْر الأيائل على الجبال المشمسة »

ويقول حبيبها الراعى فى مقطوعة أخرى من النشيد :

« ما أجملك وما أحلاك أيتها الحبيبة باللذات . قامتك هذه شبيهة بالنخلة ، وثدياك بالعناقيد . قلت : إنى أصعد إلى النخلة وأمسك بعذوقها ، وتكون ثدياك كعناقيد الكرم ، ورائحة أنفك كالتفاح ، وحنكك كأجود الخمر ، السائغة المرقرقة السائحة على شفاه النائمين ! »

ثم تقول هى :

« أنا لحبيبى وإلىّ اشتياقه . تعال يا حبيبى لنخرج إلى الحقل . ولنبت فى القرى ، لنبكرن إلى الكروم ، لننظر : هل أزهر الكرم ؟ هل تفتّح القعّال ؟ هل نوّر الرمان ؟ هنالك أعطيك حبى . اللفاح يفوح رائحة ، وعند أبوابنا كل النفائس من جديدة وقديمة ذخرتها لك يا حبيبى »

فهنا صورة للحب الفطرى ، كأنما هو قطعة من حب الطبيعة ، يتفتح حين تتفتح ، ويفوح حين تفوح . الحبيب فتى يقفز من فوق التلال المعشبة كالأيّل ، والحبيبة كالنخلة وثدياها كالعناقيد . وهما يبرزان للطبيعة ويتواريان فيها كأنهما من كرومها الفائحة المتفتحة ، أو ظبائها وأيائلها الطافرة . أو يممها فى محاجىء الصخر وستر المعاقل . ثم :

« لننظر هل أزهر الكرم ؟ هل تفتح القعّال ؟ هل نور الرّمان ؟ هنالك أعطيك حبى ! اللقاح يفوح رائحة . وعند أبوابنا كل النفائس من جديدة وقديمة ذخرتها لك يا حبيبى »

وهذا منتهى الإحساس بحيوية الطبيعة ، والاستجابة كما تستجيب الطبيعة وفى إبانها المناسب وأوانها المعلوم . وكل هذا من خلال الصور والظلال التى يرسمها التعبير للطبيعة وللنفس الإنسانية على السواء . وهى أعلى فى آفاق الفن من كل دعاء بالغزل على طريقة المعانى الذهنية التى تكاد تكون الوسيلة الوحيدة للتعبير فى شعر العذريين وغير العذريين ، فيما عدا الفلتات التى لا تكوّن القاعدة وإنما تكون الاستثناء القليل .

* * *

وفى ظل هذه المقطوعة القديمة نتملى قطعة الشاعرة الإنجليزية المعاصرة المرموز لها : « لورانس هوب » تحت عنوان « فى غير هذه الليلة » وقد جاء فيها (١) :

« لا . حين تشتهى استجابة الحب الكبرى

« أقبل علىّ والصباح يرتع فى الأنوار

« والبلابل من حولنا مشوقة تصدح بالغناء

« بين الورود من حمر وبيض »

---

(١) ترجمة الأستاذ العقاد فى مجموعة « عرائس وشياطين » .

هذه شاعرة وامرأة ، تبدو فى مقطوعاتها طريقة إحساسها بفرح الطبيعة وحزنها ، وتتبين الوشائج الحية بينها وبين هذه الأم الكبيرة .

***

عنينا باستعراض قطعة هاردى فى ظل قطعة (الجامعة) وقطعة (لورنس هوب) فى ظل قطعة (شوليت) لغرض خاص ، هو بيان مدى تأثر الشعر الأوربى وانتفاعه بكتابهم المقدس ، وهو تأثر واضح فى هذه القطع جميعا . فى طريقة الإحساس وفى طريقة التعبير على السواء .

ونحن نجد القرآن بين أيدينا ، وهو يتبع فى التعبير طريقة التصوير الحى ، الذى يزيد مساحة المعنى النفسية ، ويحيله صورة حية ، حتى فى الأغراض الدينية البحتة . بين أيدينا هذا الكتاب المقدس يتحدث بأبرع طريقة فنية فى الأداء ، فلا ننتفع بها ، ونرجع فى اقتباس طرق تعبيرنا إلى الشعر العربى ولا سيما فى العصر العباسى ، حينما تأثر الشعر بالفلسفة والمنطق ، وبرزت فيه المعانى الذهنية بروزاً واضحاً ، ولولا أصالة الطبع فى بضعة شعراء فى هذا الوقت ، لقضت الطريقة الذهنية فى الأداء على الطابع الفنى تمام القضاء .

إننى أدعو إلى تملى طريقة القرآن فى التصوير والتظليل . فهى أعلى طريقة فنية للأداء . وإذا كانت وجهة القرآن الدينية ، قد جعلت هذه الطريقة خاصة بأغراض الدعوة الإسلامية ، فإن نقلها إلى عالم الأدب خليق بأن يرفع هذا الأدب إلى آفاق رفيعة ، لم تصل إليها حتى الآن . فهلموا إلى ذلك النبع الأصيل : نبع القرآن .

في عالم الشعر

الوعى فى الشـــعر

هل يستمد العمل الفنى عناصره كلها من معين الوعى والذهن . أم هل يستمد عناصره كلها من (وراء الوعى) وينابيع الالهام . أم هل يزاوج بين الوعى وما وراء الوعى ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للاجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا إلى منطق ذهنى بعيد عن الواقع العملى ، إنما يجب أن نستشير كذلك التجارب العملية التى عاناها بعض رجال الفن ، فلا نقضى فى الأمر ، فى غيبة عن شهوده المجربين !

وحين نقول : (عناصر العمل الفنى) لا نعنى أن هذه العناصر منفصلة ، أو أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد . ولا نقع فى الغلطة التى وقع فيها القدماء كما وقع فيها كثير من المحدثين ، حينما راحوا يقسمون الكلام الفنى إلى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون . أيهما يكون فيه الابتكار ، وبه يكون تقويم الكلام .

ذلك جدل لا يؤدى إلى شىء ، فالعمل الفنى كله وحدة لا يقوم أحد عناصرها بذاته ، ولا يرى منفصلا عن بقية العناصر .

فإذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة ، فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لا يصبح من الخطر أن نتحدث عن عناصر العمل الفنى المسمى بالشعر .

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسرد

هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التى تبرز فى كل مرحلة منها ، بروزا خاصا .

فهناك فى أول المراحل ، مؤثر ما يقع على الحس أو النفس ، فيسبب انفعالا على وجه من الوجوه . هذا المؤثر قد يكون حادثا ماديا ، أو حالة شعورية ، أو شيئا ما بين هذين الطرفين المتباعدين . فقد يكون منظرا تقع عليه العين ، أو صوتا يتسرب إلى الأذن ، أو تجربة نفسية تمر بالشاعر ، أو حكاية تجربة وقعت لسواه ، إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التى يتعرض لها الفرد ، وتتعرض لها الإنسانية فى جميع الأزمان .

وهناك فى المرحلة الثانية ، استجابة لهذا المؤثر فى صورة انفعال . وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة ، منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخم من العوامل التى تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعا بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعورى ينصرف معظمه إلى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى ، هى الصورة الفنية التى نسمى لونا منها بالشعر . فكيف يتم هذا فى الشعر خاصة ؟

إن هذا الانفعال يتبلور فى صورة لفظية وإيقاع موسيقى ، يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان فى اتحادهما إلى كلام ذى موسيقية خاصة ، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التى صاحبت ذلك الانفعال فى النفس ، ويصور كذلك الجو الشعورى الذى عاش الانفعال فيه . وإذا نحن سمينا جانبا من هذه الخواطر والمشاعر « معانى » فان جانبا منها لا تشمله هذه التسمية ولا تدل عليه ، وذلك

هو جانب الجو الشعورى الذى عاشت فيه هذه المعانى ، واكتسبت منه ألوانها ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز إليه فى النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزا له ، تشير إليه ولا تعبر عنه ، إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقى العام ، كما تعبر عنه الظلال الخاصة التى تلقيها الألفاظ بجرسها أو بالصور التى تنبعث منهـا ، والتى هى زائدة فى الحقيقة على معناها اللغوى الذى يفهمه الذهن منها .

* * *

مما تقدم نستطيع أن نحدد - على وجه التقريب — عمل الوعى وما وراء الوعى فى الشعر . فنستطيع أن نقول : إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعى ، وإن الوعى إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التى لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة تعبر عن معانىَ خاصة ، وتنسيقها على نحو معين لتنشىء وزنا معينا وقافية معينة .

ولـكن هذا القول لا يمضى على إطلاقه . ففى حالات شعورية خاصة ، يبلغ فيها التأثر والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعى كامل ، لأن الانفعال يستدعى الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية . وهذه هى أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينـكر أحد هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة . ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتـكان إليه . «فالصنعة» على النحو الذى يفسره بها بعض من كتبوا فى الموضوع تـكاد تلغى فى حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأى مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الايقاع الموسيقى الذى يتألف جانبه الظاهرى من الوزن الخاص

— وهو البحر — وجانبه الباطنى من جرس الألفاظ ، ومن الإيقاع الناشىء من تواليها على نحو معين ، يستقى فى حالات كثيرة من وراء الوعى ، فكثيرا ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه فى تعبير معين ، دون وعى كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقى فى الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفنى يصور أجمل جانب فيه وأصدقه ، وهو تصوير الجو الشعورى الذى عاش فيه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، ونقل القارىء أو المستمع إلى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بآلافها !

ولا شك أن هذه النظرة إلى الإيقاع الموسيقى تختلف عن نظرة المدرسة العقلية فى الشعر العربى ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الإيقاع الموسيقى جملة ، فى سبيل تحقيق المعانى ودقة الأداء . والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلاوة الإيقاع وسهولته أو فحولته ، دون أن تلقى بالها إلى التناسق بين لون الإيقاع والجو الشعورى العام للقصيدة . وهو الجو الذى نحدس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذى صاحب الانفعالات التى دفعته إلى النظم للتعبير عنها .

ثم إن لما وراء الوعى دخلا كذلك فى اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز إلى منطقة الوعى فى نفسه من حيث لا يدرى وقد لا يكون واعياً لمعانيها بدقة وهو ينظمها ، وقد يعجب بعد انتهائه من النظم ، وعودته إلى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه انثيالا — كما يقول الجاحظ بحق — ثم قد يدرك فيما بعد ، أو لا يدرك ، أن لهذه الألفاظ أو لهذه العبارات ظلالا فى نفسه ، تتسق مع الجو الشعورى الذى نظم فيه قصيدته ، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته ، أو بسبب

استحضاره له . وحقيقة أن للوعى فى الحالة الأخيرة نصيباً أوفى . ولكن الوعى قد يقف عمله نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل ، حتى لتنقلب المؤثرات الصناعية فيها إلى مؤثرات حقيقية فى كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفنى ، ولولم يتحقق الصدق الواقعى.

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر فى الملحمة والمسرحية والقصة فهو استحضار للمؤثر ، وتخيل للجو ، ينقلبان — فى حسه — إلى مؤثر حقيقى لا إرادة له فى دفعه !

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعى للابسات خاصة بالشاعر ، أوخاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فللألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الألفاظ إلا رموزاً لملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعى . وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ، ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعانى التى حملتها فى تاريخها الطويل . والشاعر الملهم هو الذى يستوحى الألفاظ ورموزها العميقة ، ويستدعيها فى اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً فى غيبة عن الوعى عند الشعراء الملهمين .

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذى أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء ، فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوى دون نظر إلى الظلال التى تلقيها الألفاظ بجرسها أو بتاريخها فى عالم اللغة وعالم الإحساس ، مما يفسد الجو الشعورى الذى تعيش فيه القصيدة فى بعض الأحيان ، ويحدث نوعا من « النشاز » الموسيقى أوالتصويرى فى السياق . والمدرسة الثانية كان همها عذوبة اللفظ وجزالة العبارة ، بدون نظر إلى هذه الملابسات التى تختلف فى قصيدة عن قصيدة ، وفى حالة شعورية عن حالة ... وهكذا .

* * *

هذه القضية ليست جديدة فى النقد العربى ، فلقد أثيرت فى العصر القديم . فكان الأصمعى يقول عن زهير وأصحابه إنهم « عبيد الشعر » لأن صناعة النظم والتجويد فيه واختيار الألفاظ وتعديل العبارات قد استغرقتهم وأبعدتهم عن الطبع الذى ينظم فى سهولة ويسر . وكان « الآمدى » يقول عن أبى تمام « شديد التكلف ، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعانى وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم » ، لما فيه من الاستعارات والمعانى المولدة ، بينما كان يقول عن البحترى : « أعرابى الشعر مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف » لأنه كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ .

ومن الحق أن نقول : إن القضية لم تعرض لهم إلا من ناحية الكد فى تجويد النظم ، أو اليسر فى الأداء . ومن ناحية الاعتماد على التصورات الحسية ، أو الغوص وراء المعانى الذهنية ، وهذا جانب من القضية لا كل جوانبها . ولكننا بهذه المناسبة لا نتردد فى إيثار الصور فى الشعر على المعانى ، وفى إيثار الانطلاق المستمد مما وراء الوعى على التعقيد الذى يصنعه الوعى فى أغلب الأحيان .

ثم عرضت هذه القضية مرة أخرى فى العصر الحديث ، فى معرض الجدل بين مدرسة شوقى وحافظ المعنية بالإيقاع الموسيقى والجمال اللفظى ، ومدرسة العقاد وشكرى المعنية بالصدق الشعورى ، والتدقيق المعنوى .

وقيل كلام كثير فى معرض الجدل ليس كله صوابا بطبيعة الحال .

ونحن فى هذه المناسبة لا نتردد فى أن نرد إلى الإيقاع الموسيقى والجمال التعبيرى اعتبارهما — ولكن على أساس آخر غير الأساس الذى يفهمه الشوقيون والتعبيريون على العموم — وأن نقول : إن الصدق الشعورى لا يبدو كاملا فى الشعر إلا إذا اكتمل فيه الإيقاع الموسيقى ، وإلا إذا اتسقت ظلال الألفاظ والعبارات

مع هذا الإيقاع ، وتناسقت جميعاً مع الجو الشعورى للقصيدة . وذلك هو الكمال الفنى الذى يختل حين ينهار أحد أركانه ، لأن انهياره يخل بتناسق الصورة الفنية.

وكلما فاض الشعور فطغى على الوعى ، وانطلق يستمد من الرواسب النفسية ، ويستوحى الظلال الشعورية ، كان يجرى فى ميدانه الأصيل ، وينشئ أجل آثاره ، وذلك مع عدم إغفال مقومات الشعر الأخرى من عمق وسعة واتصال بالحياة ونفاذ إلى الأسرار الكونية الخالدة .

AMERICAN UNIVERSITY IN CAIRO
LIBRARY

النفس الانسانية

فى الشعر العربى

حينما فرغت من قراءة مجموعة الشعر الموسومة باسم « عرائس وشياطين » من مختارات الأستاذ العقاد ، التى جمع فيها طائفة من الشعر العربى والشعر العالمى جدّ لى رأيان متناقضان : ففى أثناء القراءة الأولى السريعة ، ولم أكن قد انتهيت بعد من المجموعة ، ولم أكن قد تبينت مواقع قصائدها ومقطوعاتها فى نفسى . فى هذه القراءة التى يلتفت فيها الذهن إلى أكثر الأشياء التماعا ، ويلتفت فيها الحس إلى أشد الأصوات تصدية ... عندئذ قلت : إن الشعر العربى يستطيع أن يقف على قدميه أمام الشعر العالمى .

وحينما انتهيت من قراءة المجموعة ، وخلوت إلى نفسى أتبين موقع كل قطعة وقصيدة ، وألمح وراء الألفاظ والمعانى ما ترسمه من ظلال إنسانية ، وما تصوره من حالات نفسية . عندئذ أشفقت من أن تشيل كفة الميزان بالشعر العربى ! ... فأى الرأيين هو الخطأ ، وأيهما هو الصواب ؟

مرجع الحكم فى هذا هو طريقة إحساسنا بالحياة ، وحقيقة مطلبنا من الشعر . فأما أنا فلا أتردد فى القول بأن الحياة فى صميمها إن هى إلا انفعالات واستجابات ، وعواطف وحالات نفسية ، وأن الأفكار والمعانى إن هى إلا بلورات صغيرة على سطح الحياة ، وكثيرا ما تكون معوقات لجريان الحياة ، وإن كانت فى أحيان قليلة تساعدها على التعمق والنفاذ ، كالحصوات المتبلورة فى مجرى الماء ! وليس « الإنسان » الراقى هو الذى تستهويه المعانى المجردة ، والأفكار

المبلورة — كما يعتقد الكثيرون — ولكنه الإنسان الذى يتعمق حسه أدق المشاعر وأجلها ، والذى يدرك نبضات الحياة وانفعالاتها ، والذى يتخذ من ذلك كله غذاء لحسه وفكره جميعا .

والشعر هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر ، وهو خفقة حياة ، قبل أن يكون فكرة ذهن ، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكرية ، وهو ظلال إنسان قبل أن يكون التماع أفكار ، ووسوسة أفئدة ، قبل أن يكون رنين ألفاظ .

فإذا نحن نظرنا إلى الشعر العربى بهذه العين فى مجال الشعر ، وجدناه فقيرا فى الظلال الإنسانية ، والحالات النفسية ، بمقدار ما هو غنى بالأفكار والمعانى والاستجابات الحسية المباشرة ، التى لا تتعمق النفس الإنسانية إلى مدى بعيد .

والتعبير العربى وبخاصة فى الشعر تعبير مباشر أقرب ما يكون إلى الإستجابة الحسية ، فهو يؤدى الفكرة أو المعنى ، ثم لا تلمح وراءه مخلوقا إنسانيا إلا نادرا . إنك تلمح ولاشك فكرا وحسا ، ولكن «المخلوق الإنسانى» الذى يشتمل الفكر والحس ، ويشتمل بجوارهما حياة آدمية كاملة ، قلما تلمحه وراء التعبير .

ولقد خيل إلىّ مرة أن هذه اللغة نبتت فى الظهيرة على صحراء مكشوفة. فهى فى شعرها لا تلقى حولها ظلا. ليس هناك ما يسمونه « بين السطور» كل لفظ وكل تعبير يقابله معنى أو فكرة ، ثم لا شىء وراء المعنى ووراء الفكرة. لا ظل . لا صورة . لا رؤى سحرية تثير فى النفس شتى التخيلات وشتى الاهتزازات .

وبمقدار الغنى فى الأفكار والمعانى الذى تضمنه الشعر العربى ، كان الفقر فى الرؤى والأحلام ، وفى الصور والظلال ، وفى الحالات النفسية ، والملامح الإنسانية ، وهذا هو مفرق الطرق بين الشعر العربى وكثير من الشعر العالمى فى طريقة التصوير والتعبير .

حتى شعر الغزل عند العذريين ، قلما تجد فيه وراء اللفظ إلا المعنى ، ووراء

التعبير إلا الفكرة . فلما تلمح الحالة النفسية والملامح الإنسانية . فلما تتسمع الوسوسة والهينمة التى لا تعرف مصدرها ، ولا تدل عليها الألفاظ بذاتها ، ولكن تدل عليها الظلال التى تلقيها الألفاظ ، وتتوارى خلف التعبيرات .

إن بيتين ساذجين ، كقول مسلم بن الوليد وقد حضرته الوفاة وهو وحيد غريب ، وليس حوله إلا نخلة بجرجان يناجيها فيقول :

ألا يا نخـــلة بالسفـ ـح من أكناف جرجان
ألا إنى وإياك بجرجان غريبان

إن هذين البيتين لنادرا المثال فى الشعر العربى .

فماذا فى هذين البيتين الساذجين . فيهما أن المعنى والفكرة يتواريان ليفسحا المجال للصورة الإنسانية والحالة النفسية . صورة الإنسان الغريب المفرد تقربه الغربة من كل مخلوق ، ويرهفه الانفراد إلى الأنس بكل كائن ، فيخلع الحياة عليه ، ويعاطفه معاطفة القريب للقريب .

وعلى هذا النحو ينبغى أن ننظر إلى الشعر على أساس ما يثير فى نفوسنا من أحاسيس ، وما يرسم لخيالنا من صور ، وما يطلقنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة ، ويصلنا بصور الإنسانية وبالحياة المكنونة . وذلك فيما أعتقد واجب شعراء الشباب . ولكن حذار أن نفهم من هذا ما يفهمه بعضهم من تلك الفوضى . إن الشعر — مع هذا — ليس « تهيؤا » مخبول ، ولا تهاويل مذهول . والحالات النفسية المطلوب تصويرها ، ليست هى خلط المجانين ، وتداخل الاستعارات وتراقص التعبيرات . إن بين الشعر وهذه «التهيؤات» لبعدا سحيقا ، فإذا لم يكن بد من هذا البلاء فلا ، والشعر العربى القديم ، بذهنيته وتجريده ، أقوم وأهدى ، وأخلد فنا !

* * *

وإلى القراء بعض الأمثلة الحاسمة بين المعانى والأفكار ، والحالات النفسية والصور الإنسانية فى قطعة من مجموعة «العرائس والشياطين» ، للشاعر الانجليزى الحديث «هوسمان» بعنوان « إلى السوق أول مرة » وقد استشهدت بها قبل ذلك فى « طريقة الأداء فى الفن » وهى تصلح للاستشهاد بها هنا — من جانب آخر — على تصوير الحالة الإنسانية من وراء العبارات والألفاظ .

« يوم أنشأت أذهب إلى الأسواق ، أوائل عهدى بالأسواق

« كانت الدراهم فى الكيس جد قليل

« وكم طال بى النظر وكم طال بى الوقوف

« على أشياء فى السوق لا تنال »

« تغير الزمن اليوم ، فلو أردت الشراء لاشتريت

« هنا الدراهم فى الكيس ، وهناك أشياء الأمس فى السوق

« ولكن أين يا ترى ذلك الفتى المحروم »

« طالما شكا قلب الإنسان ، لأن (اثنين واثنين : أربعة) لا هى ثلاثة كما نودها حينا . ولا هى خمسة كما نودها بعد حين ، وأحسبه سيشكو إلى آخر الزمان » .

فبقياس الأفكار والمعانى ، هذه المقطوعة لا شىء ! إن معانيها قريبة قريبة ، فهى لا تزيد على قولهم : (كل ممنوع محبوب) و (كل ما تملكه اليد تزهده النفس) و (ما كل ما يتمنى المرء يدركه) .

ولكن أين هذا من تلك الأحاسيس الإنسانية الخالدة الغامضة التى تثيرها هذه المقطوعة فى نفس كل (إنسان) عانى ما عاناه الشاعر من « أن اثنين واثنين أربعة لا هى ثلاثة ، كما نودها حينا ، ولا هى خمسة كما نودها بعد حين » وأحس

بحلاوة التشهى وزهادة المشتهى بعد حين . واضطرب بين واقع الحياة الجامد الدائم ، ورغائب النفس المتحولة ، التى تستند للشوق المجهول الذى ينكر الواقع الجامد المحتوم !

ليس المعنى هنا هو المهم ، إنما هو المخلوق الآدمى الذى تحس دبيب انفعالاته ووسوسة وجداناته ، وليست الفكرة التى تحويها المقطوعة هى المهمة ، وإنما هى الصورة المترائية بين الظلال الشفيفة .

***

وفى المجموعة قطعتان متقاربتان فى الموضوع ، فاستعراضهما معا قد يكون أقرب إلى توضيح الفروق .

فأما القطعة الأولى ، فهى لابن زهر الأندلسى بعنوان : « فى المرآة » :

إنى نظرت إلى المرآة أسألها ... فأنكرت مقلتاى كل ما رأتا
رأيت فيها شييخا لست أعرفه ... وكنت أعهد فيها قبل ذاك فتى
فقلت : أين الذى بالأمس كان هنا ... متى ترحل من هذا المكان متى ؟
فاستجهلتنى وقالت لى وما نطقت : ... قد كان ذاك ، وهذا بعد ذاك أتى !

وهى أبيات جيدة فى موضوعها ، ولفتة لها قيمتها ، ووقفة بين صورتين من صور الحياة أجل ما فيها أن إحدى الصورتين تنكر الأخرى وهى تكملتها . وذلك أقصى ما نستطيع أن نسنده إليها من المزايا ، مع الاعتراف بأننا نضيف إليها من أنفسنا بعض ما قد تقصر عنه ألفاظها !

ولكنها مع هذا ، وقفت عند الحس لا تتعداه إلى أغوار النفس . فهذا شاعر لا يدرك الفرق بين الفتى الذى كانه والشيخ الذى صاره إلا حين يقف على المرآة ، فيرى تغير الملامح وتنكر السمات — وهذه أمور مردها إلى الحس — فإذا علم بهذا الانقلاب الظاهرى لم يتجاوزه إلى التفتيش فى أحناء النفس عما هنالك من

انقلابات . ولم تثر فى نفسه أشتات الذكر ، وألوان الخواطر التى تعتلج فى نفس « الإنسان » وترد على الخاطر ولو لم ينظر فى المرآة !

ولا أحب أن أنكر جمال اللهفة فى قوله : « متى ترحّل من هذا المكان متى؟ » فإنه نبضة « إنسانية » لها قيمتها ، ولكنها نبضة واحدة ، تكاد تلتقى بومضات الذهن ، ولفتات الفكر ، وأيا ما كانت ، فهى تنبض مرة واحدة ، ثم تجمد بلا حراك .

على مقربة من هذه القطعة فى الكتاب ، قطعة أخرى للشاعرة الانجليزية « أليس مينل » تحت عنوان : « خطاب فتاة إلى العجوز التى ستكونها بعد سنين » وهى مقطوعة طويلة ، ولكنا سننقلها كاملة ، لأن الاجتزاء ببعض منها دون بعض لا يجدى . فهنا « إنسانة » تطل بشطر منها على شط ، وتنظر بعين الفتاة الناضرة العابثة ، إلى العجوز المستكينة الفانية ، فلا تستطيع أن تتماسك أمام الصورة التى تستحضرها بعين الخيال ؛ فترثى لنفسها بنفسها ؛ وتشتبك الأحاسيس والمشاعر ، وتظل رائحة جائية بين المستقبل الأعجف المظلم ، والحاضر المنضر المنير ؛ وتعرض أمام خاطرها شريطا حافلا بالخواطر والأحاسيس . وهى بين ذلك كله (الإنسانة) و (المرأة) فى مخلوقة واحدة ، وهذه هى المقطوعة :

« إسمى ! أيتها المرأة التى أبلتها السنون
« إذا طويت يدك الناحلة على هذا القرطاس
« فاذكرى تلك التى باركته بلمساتها وقبلاتها »

***

« أناديك : يا أماه ، فإن اثقال السنين كسرتك
« بل أناديك : يا بنتاه ، فإن ذكرى الزمن أيقظتك
« ومن أطوار قلبى ، يخلق الزمن كل ما فيك »

***

« آه . أيتها السائمة المكدودة ، إن الصبيحة فى السماء لشمطاء
« أفلا تذكرين السحب كيف تساق ؟
« أترينها كانت تهدأ عند المغيب »

* * *

« تمهلى هنيهة فى ختام مطافك الطويل
« فإن فى هذه الساعة الموحشة
« لألفة لساعة التدبر والتذكار »

* * *

« يؤلمك أيتها الصامتة الخافقة تذكيرى إياك
« بتلك الهضاب — هضاب الشباب — التى عصفت عليها السماء
« وتلك الأعاصير الأوابد من القوة والعافية ، التى خلفتها وراءك
« اعلمى أن البطحاء الموحشة التى تدرجين فيها الآن
« إنما هى دنيا مساء صموت
« وتأملى فى تلك القمم المغشاة ، إنها تسفر عن صباح »

* * *

« اسمعى ... هاتيك رياح الجبل تهب بالغيوث
« وهاتيك القمم على حين غرة تتألق بالشعاع
« حاشاى أن أدعك تذهبين — ناسية — إلى الموت »

* * *

« ليتنى أعلم أى جانب من قلبى هذا المضطرب سيتبعك
« إلى حيث الرياح لا تعصف ولا تهزم

« وحيث أزهار الجبال الصبية لا تعيش ولا تجود »

* * *

« ولكن دعى خطابى وفيه ما فيه من خواطرك المفقودة
« ينبئك كيف كانت الطريق فى بداية الطريق
« ويصحبك إلى الغاية ، حين إلى الغاية تنتهين »

* * *

« آه . رب ساعة من ساعاتك تقودك فيها خواطرى
« فما تشعرين إلا والرياح من وطنك القديم تحوم حواليك
« وإن أخفاك عنها الزمن والظلام والسكوت »

* * *

« تقول لك : كم جاشت بالفتاة هذه الذكريات
« وكم رانت على الصباح ظلمات هذه الظلال
« وكم خيم عليها هذا الحزن الذى تفارقينه بقلب حزين »

* * *

« وبعد . فما لى أقفوك بخواطرى هذه ليت شعرى !
« إن الحياة تتبدل ، وإنك مع الأيام تتبدلين
« فيا أيتها الطبيعة التى لا تتبدل . ليتك تردين إليها فؤادى الضليل »

* * *

« ستعود إلينا نسماتها بقبلاتها
« وستسرى إلينا فى المساء كأنها قبلة فى الصباح
« وسينفث الصيف نعمته التى لا يغيرها الزمان »

* * *

« ونحن وقد تبدلت لنا لمحة بعد لمحة ، ونسمات بعد نسمات
« تتعقب إحدانا الأخرى فى شتى المسارب والدروب
« على نفحات الطفولة الخالدة التى تتأرج بها الرياحين أطفال الخلود »

* * *

« وما أكتب إليك هذا الخطاب المستطلع الناظر إلى الغيوب
« لأموه لك الذبول بإكليل من المجد والفخار
« وأحف هذا الذّواء بشارات النصر والنجاح »

* * *

« كلا إنما هو شباب واحد وينطوى من الحياة الضياء
« إنما هو صباح واحد ويغشى النهار السحاب
« إنما هى شيخوخة واحدة تتلاقى فيها الأشجان والهموم
« جموعا وراء جموع » .

* * *

« صه يا لسانى ، إن كلماتى أسالت عبرات عينيكِ
« صه صه . فما أغزر ينبوع الدموع
« ياللجفون البائسات . ما أسرع ما تبكى وهى قريبة إلى الرقاد »

* * *

« عذرا للفتاة ! لقد وسوست لها نزوة من غرائب نزوات الشباب
« أيتها المرأة البائسة ! ألق من يدك هذا الخطاب
« إنه حطم قلبك فانسى أننى كتبته إليك »

* * *

« إن التى كانت تنظر منك إلى ذلك المحيا

« هى الآن تلمس براحة البنوة شعرك المشتعل
« وتبارك هذا الشفق الحزين بدموع الصباح »

* * *

هذه هى المسارب النفسية التى سارت فيها خطرات تلك الفتاة ، وهى تتصور من نفسها عجوزا فى أواخر الأيام ، وتلك هى المسالك والدروب المتعرجة الطويلة . وهى (إنسانة وامرأة) حين تحس بخطوات الزمن هذا الاحساس ، وحين تزج بخيالها إلى المرهوب من شيخوختها — وهى فى حمى منها بفورة الشباب الحاضر — ومع ذلك تفزع وتضطرب ، فتلجأ إلى خيال الذكريات التى ستعتادها فى الشيخوخة المرتقبة ذكريات الشباب التى « ستسرى إلينا فى المساء كأنها قبلة الصباح » فإذا هدأ روعها وتماسكت عادت تواجه « العجوز التى ستكونها » بالحقيقة المؤلمة : « إنما هو شباب واحد وينطوى من الحياة الضياء » شباب واحد . والمرأة أحس ما تكون بوحدانية هذا الشباب !

وإننا لنمضى فى تتبع هذه الخطرات النفسية فى نفس هذه « الإنسانة » فلا نبلغ مداها ، بأيسر ولا أوضح مما بلغته ألفاظها ، فلا ضرورة إذن للشرح والبيان .

هنا فيض إنسانى من الخوالج والخواطر والأحاسيس ، قلما تعثر فيها على (معنى) بارز ، أو فكرة مبلورة ، أو حكمة سائرة . ولكنك لا تخطىء فيها وجه « الإنسان » وانفعالاته وخطراته ، تماوج وتتداخل ، وتضطرب وتختلج وتسمع فيها حركة الحياة وتلمح فيها ظلالها من وراء الألفاظ والتعبيرات .

ذلك شعر ، وشعر كله ، وشعر يحسن أن نتأثر لا مقلدين ، ولكن مستفيدين فى نفوس الكثيرين منا ينابيع طليقة ، تحبسها الطرائق التقليدية للشعر العربى فى التعبير . وإن كانت المسألة فى صميمها أكبر من الألفاظ وأوسع من التعبير .

الطبيعـــة

فى الشعر العربى

يخيل إلىّ من مجموعة الشعر العربى أن «الطبيعة» لم تكن إلا قليلا متصلة بإحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة — بله اتصال المجموعة الحية — فهى فى الغالب صلة عداء يمثلها قول الشاعر :

وركْبٍ كأن الريح تطلب عندهم لها « ترة » من جذبها بالعصائب

وإن كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفى الأحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الأندلسية :

وقانا لفحـةَ الرمضاء واد سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنـــا دوحَـه فحنا علينا حنوَّ المرضعات على الفطيم
وأرشَـفَـنا على ظمأٍ زلالا ألذ من المدامة والنديم

وكأبيات المتنبى المعجبة فى وصف شِعب بوّان وفيها ذلك البيت الجميل :

يقول بِشعبِ بوّان حصانى : أمِـنْ هذا يُسار إلى الطعان ؟ !

وإن كان هذا من مقولات الحصان التى يسخر منها المتنبى !

وظاهرة أخرى تغلب فى الشعر العربى ، وهى الإحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ ، لا شخوص تحيا ، وحياة تدب . والمواضع التى أحس فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الإحساس الأخير تكاد تعد . فنحن إذا استثنينا ابن الرومى — وكان بدعا فى الشعر العربى كله — لا نكاد نعثر إلا على أبيات ومقطّعات يحس الشعراء فيها هذا الإحساس ، على تفاوت فى قيمتها الفنية . نذكر منها أبيات البحترى فى وصف الربيع التى مطلعها :

أتاك الربيعُ الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقول ابن خفاجة الأندلسى فى وصف جبل :

وأرعن طمّاح الذؤابة شامخ يطاول أعنانَ السماء بغارب
وقورٍ على ظهر الفلاة كأنه طوالَ الليالى ناظرٌ فى العواقب
أصخت إليه وهو أخرسُ صامت فحدثنى ليل السُّرى بالعجائب

وفيما عدا ابن الرومى وتلك الأبيات والمقطعات القليلة المتناثرة فى ديوان الشعر العربى الضخم ، تكاد الطبيعة فى الشعر العربى (تستعمل من الظاهر !) ؛ فهى مناظر جامدة للوصف الحسى والتشبيه بالمحسوسات ، تعلو فى سلم الفن ، حتى تكون كأبيات المتنبى فى شعب بوان ، وتسفل حتى تصل إلى تشبيهات ابن المعتز جميعاً !

وظاهرة ثالثة : هى أن الطبيعة فى الشعر العربى قد تحيا وتدب ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ويحصى نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج فى هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من شخوصها وفرد من أبنائها ، وأن حركته من حركاتها ، ونبضه من نبضاتها ، وأنه منها وإليها ، وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها ؛ وقلما يوجد إحساس بالطبيعة كهذا الإحساس الذى تمثله الشاعرة الانجليزية المعاصرة « روث بتر » ، حين تقول للموت[1] :

« لا تنادنى والصيف مشرق أيها الموت !
« إننى فى الصيف لن أجيب النداء
« حين يوسوس العشب ويتمايل بأعطافه
« لا ترفع إلىّ صوتك بالنداء من تلك الظلال السفلى
« حين يحن الصفصاف ويترقرق الماء
« حين يتوانى الجدول وينعس الهواء

(١) من مجموعة عرائس وشياطين

« حين يتموج اللبلاب على الأسوار
« لا تنادنى . قلت لك : لا تنادنى أيها الموت فى ذلك الأوان !
« إنك عبثاً تنادى وترفع الصوت بالنداء
« فنى إبان الأزاهير الناميه لن أصغى إليك »
« لـكننى سأصغى أليك حين يتجرد كل حالٍ وحالية
« ومرحباً بدعائك حين ينتثر الورق من الشجر على ثراه
« حين يسمع للسفوح فحيح فى العاصف المهتاج
« حين يشمّ الرعاة من الشرق رائحة الثلوج
« حين يهجر الحقل للريح تتولى حصاده
« حين يصبح الإعصار حطّـاب الوادى الذى يطيح بأعواده
« حين يصبح البَرَد بذرة الأرض التى تنثرها السماء
« حين ننفر من كل شىء ولا نتوق إلى شىء
« ناد يومئذ يا موت ولك الإصغاء والترحاب
« فيومئذ أسمع وأنهض وأمضى ! » .

وليس المجال هنا مجال الوقوف على مواضع الجمال الجزئية فى تصوير الطبيعة فى الصيف إبان الحياة ، وفى الشتاء إبان الموت ، ولا فى تصوير وسوسات الحياة ووساوس الموت هنا وهناك : « حين يوسوس العشب ويتمايل بأعطافه . وحين يحن الصفصاف ويترقرق المـاء . وحين يتوانى الجدول وينعس الهواء » ، أو : « حين يُسمع للسفوح فحيح فى العاصف المهتاج . وحين يصبح الإعصار حطّـاب الوادى الذى يطيح بأعواده . وحين يُهجر الحقـل للريح تتولى حصاده » ... الخ . فهذه خطرات مفردة قد تخطر للشعر العربى ، وإن لم تخطر فى مثل هذه الصور ، لأنها منتزعة من بيئة الشمال .

نحن نتجاوز هذا إلى الظاهرة الكبيرة الجامعة فى هذه المقطوعة . تلك هى شعور الفتاة بأنها لا تستطيع أن تموت والطبيعة فى فصل الحياة ، ولن تلبى الموت إذا دعاها ، لأن الطبيعة حولها حية وهى خلية حية فى جسم هذه الطبيعة النامية . أما حين يدب الموت فى الأم الكبيرة ، فهنا يحس أبناؤها أن لا مانع من إجابة دعاء الموت ، وذلك « حين ننفر من كل شىء ولا نتوق لشىء » وحين يدب الموت من الداخل تسهل إجابه ندائه من الخارج .

وفى القطعة مجال لتصوير « المرأة » التى تحسب الموت طوع رغباتها ورغبات الحياة النابضة فى قلبها كأمها الطبيعة ، فهى تناديه أن ينصرف عنها الآن ، كما تنادى الخطيب والحبيب فى تمنع وإدلال !

وقطعة أخرى لفتاة أخرى ! « للورنس هوب » الاسم الرمزى لشاعرة إنجليزية معاصرة أيضاً[1] !

إن رفيق الحياة يدعوها ... وإنها لترغب فى إجابة دعوة الحب والحياة ، ولكن الطبيعة حولها حزينة والليلة شاتية ، وإنها لتشعر أنها هى وهو وثمرة هذه الاستجابة . إنما هم جميعاً خلايا فى هذا الجسم ؛ وأن هذا الحزن الذى يدب فى حنايا الطبيعة سيتسرب فى « الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجِدُّ فيها جثمانها » . فتنشأ الثمرة وفيها من هذا الحزن قطرات .

فلتؤجل الدعوة والاستجابة إذن إلى حين تكون الطبيعة كلها فى فرح واستبشار .

« لا ... غير هذه الليلة !

« إن المطر يقطر حزينا وانيا ...

« عبراتِ أسىً تحت سماء شجية

---

(١) من مجموعة عرائس وشياطين .

« وعلى البعد « ابن آوى » هزيل خافت العواء
« يزيد الغسق وحشة وعزلة

* * *

« النهر الدافق يتقدم إلى البحر بهمهمة الشكوى ، والظلال تؤوى إليها الوساوس الخفية ، وعيناى ترنوان نحو عينيك ابتغاء عزاء

* * *

« إن الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجدُّ فيها جثمانها ، إن دخلت من خلال قبلاتنا إلى حظيرة الحياة

« ورثت كل ما فى قلوبنا من أسى
« وكل ما فى المطر المنحدر من شجن مكظوم

* * *

« لا . حين تشتهى استجابة الحب الكبرى
« أقبلْ إلىَّ والصباحُ يرتع فى الأنوار
« والبلابل من حولنا مشوقة تصدح بالغناء
« بين الورود حمر وبيض

* * *

« وكذلك حين يقضى الله تلك الفريضة الحلوة القدسية
« مذعنة لمشيئته الإلهية كى أمنح الدنيا صورة من جمالك
« لأسلمنها إذن إلى الدنيا ومعها فرحى فيك » !

فهذه شاعرة وامرأة . تبدو فى مقطوعتها طريقة إحساسها بفرح الطبيعة وحزنها ، وتتبين الوشائج الحية بينها وبين هذه الأم الكبيرة ؛ وهذه هى الظاهرة

التى نريد إبرازها . ولكن هذا لا ينسينا أن نقف مرتين أمام موضعين من مواضع الإبداع فى القصيدة :

الأول : طريقة الإحساس بحزن الطبيعة وفرحها : فالمطر « الذى يقطر حزيناً وانيا عبراتِ أسى تحت سماء شجية » يجتمع إلى « ابن آوى هزيل خافت العواء على البعد فيزيد الغسق وحشة وعزلة » و « النهر الدافق يتقدم إلى البحر بهمهمة الشكوى » يجتمع إلى « الظلال تؤوى إليها الوساوس الخفية » وكلاهما يجتمع إلى « عينيها ترنوان نحو عينيه ابتغاء عزاء فتلقاهما الأهداب مبللة بالدموع » ثم فى الوجه الآخر : « الصباح يرتع فى الأنوار . والبلابل مشوقة تصدح بالغناء » وكلمة «مشوقة» خاصة فى هذا المكان . إنها لوحة متناسقة الألوان أو «سيمفونية» متوافقة الألحان ، بين الطبيعة وأبنائها الجميع .

والثانى : تلك الكناية الدقيقة البارعة عن « الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجدُّ فيها جثمانها » وعن « استجابة الحب الكبرى » التى ترتفع بها وترتفع حتى تجعلها « الفريضة الحلوة القدسية التى يقضيها الله » . إنها كناية امرأة ، وامرأة تحب ، وامرأة شاعرة ، تجتمع كلها فى سياق !

* * *

وقد توجهنا حتى الآن فى الموازنة بين الشعر العربى والشعر العالمى إلى شعراء الغرب فى مجموعة « العرائس والشياطين » وبخاصة الشعراء الانجليز . فلنتوجه نحو الشرق أيضاً فى هذه الموازنة ، ففى الشرق البعيد ، وفى مصر القديمة مثل نتقدم بها مطمئنين .

يقول الشاعر الصينى « يوان مى » من شعراء القرن الثامن عشر الميلادى بعنوان « زهر الصفصاف » :

« أزهار الصفصاف كنديف الثلوج ... إلى أين ؟

« أين تمضى جموعك الضالة مع الريح؟
« قلما نبالى . وأقل من ذلك ما ندرى !
« إنما سبيلنا من سبيل الهواء
« حياتنا فى دوّاماته العاصفة
« وموتنا فى الهاوية هناك »

فهذا إنسان يحس بنفسه وبالناس كزهرة بين أزهار الصفصاف . « سبيلهم جميعا من سبيل الهواء . حياتهم فى دوّاماته العاصفة وموتهم فى الهاوية هناك » . فيزيد على إحساس الغربيين بالاندماج فى الطبيعة ، تلك الصوفية الغيبية ، طابع الشرق الجميل العميق البسيط ، الذى لا يكاد يبدو فى الشعر العربى .

وفى المجموعة قطعة أخرى للشاعر نفسه فيها هذه الصوفية الرقيقة ، وبجانبها إحساس المودة الصادقة بينه وبين الطبيعة ، التى تداعبه نسماتها ، وترسل عليه زخاما من العطور ، وتبسم فى وجهه ، وهو لا يدرى من زحمة العطور عليه ، عطرَ الورد من عطر البشنين :

« على ضفة الجدول الغربى
« تطيف بى الأحلام فى الغسق المزنبق
« وتداعبنى نسمات الربيع
« فترسل على زخاما من العطور
« وتبسم فى وجهى حين لا أدرى
« عطرَ الورد من عطر البشنين »

ونتجاوز مجموعة « العرائس والشياطين » لنقع على أغنية مصرية قديمة حيث : « تدعو شجرة الجميز فتاة إلى موعد حب تحت ظلالها ، واعدةً أن تكون أمينة على أسرارها ! »

وفى الموضوع كما ترى تلك الصداقة الحلوة بين شجرة الجميز والحبيبين ، حيث تشترك الطبيعة فى مباركة الحب . فإذا أضفنا إلى ذلك أن شجرة الجميز كانت مقدسة عند المصريين لأن إلهة « الخصب » «حاتحور» كانت تسكنها ، وترسم مطلة بين فروعها ، زاد الموضوع قوة . فليست الطبيعة وحدها هى التى تبارك الحب ، بل الآلهة أيضا وإلهة الخصب بنوع خاص !

وشجرة الجميز هذه غرستها الفتاة بيدها وها هى ذى :

« تفتح فمها لتتكلم

« فيكون حفيفها أوراقها عذبا كالعسل المصفى

« ما أجمل أغصانها

« إنها موقرة بثمارهى أشد حمرة من حجر الدم

« وأوراقها تزدان بلون خضرة البردى

« وهى تجتذب الناس إلى ظلها لأنه ذو نسيم عليل »

ثم تضع الشجرة رسالة صغيرة فى يد بنت البستانى ، تعدو بها إلى الحبيبة : وهذه هى الرسالة :

« تعالى واقضى الوقت فى (ظلى)[1]

« فالحديقة رفافة نضيرة

« وفيها جواسق لك

« والبستانيون يسرون ويطربون

« حين يرونك

« أرسلى العبيد قدامك

« ومعهم أدواتهم

---

(١) هذه الكلمة ضائعة في الأصل ووضعناها تكملة .

« إن المرء ليسكر حين يسرع إليك
« من قبل أن يشرب شيئاً
« ها هم أولاد الخدم يأتون من عندك بالمواعين
« وبالحبة من كل نوع
« وبالخبز من كل ضرب
« وبأزهار الأمس واليوم
« وبكل صنف من الفاكهة المنعشة
« تعالى واقضى اليوم فى حبور
« وغداً وبعد غد
« ثلاثة أيام كوامل
« واجلسى فى ظلى
« الأخ يجلس على يمينها فتسكره
« وتصغى إلى كل ما يقول
« وقد اضطرب الحفل من السكر
« وبقيت هى مع أخيها
« ضيوفها قد انتشروا
« يتمشون فى البستان
« ويرقدون تحت الأغصان
« ولكنى أمينة
« ولا أتكلم بما أرى
« فلن أقول كلمة[1] »

---

(١) من كتاب « على هامش التاريخ المصرى القديم » للمرحوم عبد القادر حمزة باشا .

إن إحياء الطبيعة والاندماج فى حياتها ، كلاهما مرحلة بعد أخرى . وكلتاهما فى حاجة إلى رصيد ضخم مذخور من الحيوية الباطنية والصوفية الروحية . وقد كانت حيوية العرب، حيوية حس وذهن ، تنفق أولا بأول فى الانفعال القريب والحركة المباشرة ، والعمل المنظور . والخاطر الوحىّ ، والفكرة المبلورة فلم يبق فى نفوسهم ذلك الرصيد المذخور فى الباطن للتأملات والتصورات ، التى هى أعلى وأعز ما فى الفنون . ولعل فى هذا تعليلا لعدم نمو القصة الفنية فى الأدب العربى إلا على نحو قريب من الحكاية والخبر ولكن هذا موضوع آخر ليس هنا مجاله على كل حال !

نفحـــات من فارس

« أغانى شـــيراز »

نظم حافظ الشيرازي وترجمة الدكتور ابراهيم أمين الشواربى

عشت أياما جميلة مع « حافظ » أتاحها لى ولقراء العربية الدكتور إبراهيم أمين . لست أدرى كيف أشكره ، فهذه الساعات الحلوة التى أتاحها لى لا تقدر بثمن وكيف تكافىء من ينقلك فى الأيام الثقيلة الصاخبة الكئيبة ، إلى جو طليق هادىء رفاف تشيع فيه الأنداء والأضواء ، وترف فيه الانسام والأصداء ، ويستقبلك بالطلاقة والبشر والإيناس ؟

لقد أخلدت — مع حافظ — إلى الغناء العذب بروح صادقة ، لا تكدرها شوائب الحياة ، ولا هموم العيش ، ولا أحقاد الناس ، ولا تفسدها كذلك غوائى القلق ، ولا هموم الفكر ، ولا الجدل الذهنى العقيم .

كأس من الخمر ، ووجه جميل ، ورفاق مسعدون ، وطبيعة باسمة . وعلى الدنيا السلام ... !

« أى شىء أجمل من رفقة الأحباب ، والتمتع باللهو والرياض والربيع الجميل ؟

« فأين الساقى ؟ قل له : ما هذا الانتظار الطويل ؟

« واعتبر ما يتهيأ لك من طيب الوقت فرصة عزيزة وغنيمة كبيرة .

« فلا علم لأحد بما تكون عليه نهاية الأمور »

وهذه الأغانى هى المعروفة بغزليات حافظ ، وهى أربعمائة وست وتسعون

مقطوعة ، كل منهـا يسمى « غزلا » . (والغزل أو الغزلية فى الشعر الفارسى عبارة عن منظومة قصيرة تتراوح بين سبعة أبيات وخمسة عشر بيتا غالبا ، وموضوعه الغزل أكثر الأحيان ، ويكون أحيانا غرضا آخر من أغراض الشعر . ويلتزم الشاعر ذكر لقبه الشعرى ، أو « تخلصه » — كما يقول الفرس والترك — فى آخر بيت من الغزل[1]) .

وقد استغرقت ترجمة غزليات حافظ والفهارس الدقيقة الكاملة عن طبعاتها وترجماتها وشروحها مجلدين ضخمين ، تقرب صفحاتهما من الستمائة . وصدر الأول فى العام الماضى والثانى فى هذا العام . وقد تضمن الجزء الأول مقدمة بقلم الأستاذ الدكتور طه حسين بك ، بارك فيها هذا الجهد الضخم الذى بذله الدكتور الشواربى . وفيها يقول :

« ... وهذه طرفة أخرى نفيسة رائعة ، يسعدنى أن أطرف بها قراء العربية ! لأنها ستمتعهم من جهة ، ولأنها ستزيد ثروة الأدب العربى من جهة أخرى ، ولأنها بعد ذلك ستثير فى نفوس الكثيرين منهم ألوانا من التفكير المنتج ، وفنونا من الشعور الخصب ، ولعلها أن تفتح لبعض الشباب أبوابا فى الحس والشعور والتفكير لم تفتح لهم من قبل » .

وهذه نبوءة تصح من غير شك لو خلى بين الأدباء — الشبان خاصة — وهذه المجموعة من شعر حافظ . فإن قلة النسخ المطبوعة منها ، وارتفاع ثمنها بالقياس إلى مقدرة هؤلاء الشبان ، قد يجعلان الانتفاع بها محدودا فى الوقت الذى يجب أن تكون فى متناول الأيدى جميعا .

إن هذه الأغانى تجىء فى وقتها المناسب — والشعر العربى يعانى أزمة يحتاج فيها إلى مثل هذا الزاد — فلقد آن للشعر أن يكون غناء بحتا ، بعد ما طوح

(١) من مقال للدكتور عبد الوهاب عزام بك عن : « أوزان الشعر وقوافيه » اقتبس منه المترجم هذه الفقرات .

بنفسه فى مجالات لم تعد له ، أو لم يعد يبدو فيها بأجمل ألوانه ... طوح بنفسه فى مجال الفلسفة ، وفى لجج الفكر ، كما أخذ يطوح بنفسه كذلك فى مجال القصة والمسرحية وما إليها ، بعد أن عادت روح العصر لا تهش للقصة ، ولا المسرحية الشعرية .

والموجة الفكرية الفلسفية فى الشعر العربى الحديث ، كانت ضرورة فى وقت من الأوقات ، لأنها كانت رد فعل طبيعى لموجة أخرى سبقتها . موجة الأسلوب اللفظى ، أو الأسلوب الإيقاعى . فكانت مهمة الموجة الجديدة أن تدخل القصد والمعنى إلى الأدب ، وأن تمد الشعر بروافد نفسية وفكرية حية ، لتنقذه من ذلك العبث بالمحسنات البديعية الجوفاء ، ومن الإيقاع الموسيقى الذى لا يحمل وراءه حياة ولا جدا . وقد استطاعت أن تحيى الشعر العربى وتجدد مجده ، وتزيد عليه متاعا قيما من صور الحالات النفسية الصادقة ، عبرت عنها بدقة بالغة فأوجدت فى الشعر العربى لونا جديداً حقاً . ولكنها وقفت بالشعر الحديث حيث لا يجوز الوقوف ، قصت من أجنحته المرفرفة ، وغضت من غنائيته المنغمة ، وأقلت فيه من السبحات والومضات ، وجعلت عنصر الوعى الفكرى بارزا فيه .

والشعر يجب أن يدع للنثر مجاله بعد ما نضج هذا النثر نهائيا ، وأصبح قادرا على هذه المحاولات ، ثم ينطلق هو مرفرفا لا تثقله هموم الفكر ، ولا تقيده مشاكل الفلسفة . يجب أن ينطلق صرخات عميقة قوية ، وأشجانا روحية خالصة ، وأشواقا مرفرفة وضيئة ، وأحلاما مهومة طائرة ، وإشراقات وجدانية لطيفة ، وسبحات علوية شفيفة . وفرحات رفافة طليقة .

يجب أن يكون تعبيرا عن لحظات الإشراق والتهويم ، ولحظات التوهج والانطلاق فى النفس الانسانية ، تلك اللحظات التى يستحيل فيها الشاعر روحا أكثر ما تكون تجردا ، أو حسا أشد ما يكون توهجا . تلك اللحظات التى

ينطلق فيها التعبير كأنما يكوّن نفسه — وإن كان الوعى يعمل فيه — وهى لحظات يعرف مثلها كل شاعر ملهم فى حياته الطويلة . وما عداها من اللحظات والحالات فغير جدير بالشعر فى اعتقادى ، أو أنه من الدرجة الثانية أو الثالثة فى حياة الشاعر الفنية ؟

وأحسب أنه قد آن الأوان لتنحسر الموجة الفكرية الفلسفية ، تاركة للشعر غنائيته وبساطته ورفرفته ، كيما يتأدى إلى الحس بأشواقه وأحلامه ، وبصوره وظلاله ، مثلما تتأدى الموسيقى الطليقة ، والصور الفنية الموحية ، وذلك على قدر ما تسمح طبيعة الشعر ، وطريقة تناوله لموضوعه ، وفيها اختلاف لا بد منه عن طريقة الموسيقى وطريقة التصوير فى الأداء .

و (أغانى شيراز) تأتى فى حينها المناسب لتساعد على انحسار الموجة الفكرية عن الشعر الحديث . وقد لا تلبى هذه الأغانى كل مطالب الشعر فى هذه الفترة ، لأن الحس يغلب عليها والأشواق الروحية الخالصة تقل فيها — على الرغم من طابعها الصوفى — ولكنها على كل حال تزيد من رصيد الغناء فى الشعر العربى زيادة لها قيمتها . وحسبها أنها تجعل الشعر غناء خالصا لا تبهظه أثقال الفلسفة إلا حيث تعرض فى سرعة وتختفى سريعا ، ولا تبرده ثلوج الفكر — وإن كان فيها على ما سيجىء — لعب بالألفاظ والصور والمعانى ، ولكنه لعب لطيف حلو لا يغض من حلاوة الغناء الطليق .

ثم إن لها عندى مزية أخرى :

فقارىء هذه الأغانى يستروح فيها عطر الشرق البعيد ، وبساطته ومرحه ، وغيبيته وتصوفه ، ونحن اليوم أحوج ما نكون إلى استرواح هذا كله ، حين تغمرنا موجة العقلية الغربية ، وهى موجة قوية طاغية ، لا نجد لها فى حاضرنا الروحى كفاء .

وفى أغانى حافظ ، كما فى رباعيات الخيام الفارسيين ، وكذلك فى أشعار تاجور الهندى — على بعد ما بينهم فى الإحساس والاتجاه — ذلك الروح الشرقى العميق ، الذى يستطيع اليوم أن يسعفنا ، ويحفظ اتزاننا الشعورى فى وجه التيار .

وهذا هو ما أعنيه باسترواح الشرق البعيد ، فليس نموذجا واحداً ما أريد ، ولكنها نماذج شتى ، تجمعها سمات أصيلة ، تعبر عن الموروث والمذخور فى نفس الشرق من رصيد .

* * *

والآن فإلى غزليات حافظ أو أغانى شيراز :

إنها لعجيبة مدهشة تلك التى تجعل القارىء يتابع حافظا فى لذة وارتياح ، فلا يمل ولا يسأم ذلك التكرار الذى لا ينتهى فى الغزليات ، وذلك اللعب بالنكات اللفظية والتعبيرية التى تزحم الديوان ، والتى كانت نظائرها فى شعر البديعيين فى اللغة العربية كفيلة بإسقاط هذا الشعر ، وكفيلة كذلك بالسأم والضيق إلى حد الاختناق[1] .

ولكن حافظا لا يدعك تسأم أو تمل ، وهو يكرر ويكرر إلى غير ما نهاية ، أوصاف طرة الحبيب التى هى تارة شباك لصيد المحبين ، أو سلسلة يأوى إليها العشاق راضين . وتارة نافجة مسك يفوح منها الطيب ، أو صولجان من العنبر يسحبه الحبيب على جبينه المشرق فى وجهه الجميل ... ثم أوصاف غمازته التى هى بئر ، وعينه التى هى نرجسة ، وحاجبه الذى هو قوس أو ركن تتعلق به عيون العباد ، وقامته التى هى شجرة سرو أو شمشاد ... إلى آخر هذا الحشد المكرور من التشبيهات .

---

(١) أرجح كثيرا أن يكون حافظ شديد التأثر بهؤلاء البديعيين وبخاصة إذا ذكرنا أنه عاش فى القرن الثامن .

كذلك لا يدعك تسأم أو تمل ، وهو يحشد فى غزلياته ما لا يحصى من الاشارات إلى أحداث التاريخ ، وسير العشاق ، وقصص القرآن والكتب المقدسة ، والأساطير ، وطبائع الطير والحيوان ، واصطلاحات الفلك والهندسة والطب ، وإشارات التصوف ورموز أهل الطريق .

تلك العجيبة المدهشة هى روح حافظ الحلوة ، التى تطالعك فى غزلياته المكرورة ، وهى روح أنيسة لطيفة عذبة ، تشيع فى محياك الابتسامة الراضية عن هذا الصديق الودود ، الذى لا تملك إلا أن تنصت له وتهش لحديثه ، ولو راح « يخرف » فى بعض الأحيان ...

وأنا أعنى كلمة « يخرف » هذه . فحافظ فى كثير من الأحيان — إن لم يكن فى جميع الأحيان — يطالعك بوجه « درويش » « يخطرف » فى حديثه ، ويلقى كلمة من هنا وكلمة من هناك ، حتى ليخيل إليك فى بعض الأحيان أنه لا توجد فى « الظاهر » رابطة بين الإشارات والإيماءات ، إنما تربطها فى « الباطن » رؤى درويش متصوف ، تطالعه من وراء « الغيب » فيرمز لها ولا يبين .

ولكن هذا لا يعنى التفكك فى أسلوب حافظ الشعرى . فوراء هذه الإشارات والإيماءات جو موحد تعيش فيه الغزلية الواحدة ، بل تعيش فيه الغزليات جميعاً ، ذلك هو جو « الشهود » إذا استعرنا اصطلاحات الصوفية ، ومالنا ألا نستعير هذه الاصطلاحات وحافظ فى غزلياته يتبع « طريق » الصوفية فى التعبير ، وطبيعتهم فى الشعور ؟

وجو « الشهود » هذا هو الذى يجعلك تقبل من حافظ إيماءاته وإشاراته المتناثرة ، فكلها أصداء لطيفة لانفعالات شاردة ، تتوالى على حس مرهف ، فى « حضرة » الحبيب ، ويربطها جميعاً ذلك الرباط اللطيف الدقيق .

خذ مثلا هذه الغزلية :

« إن شفة الحبيب ياقوتة ظمأى إلى الدماء
وأنا من أجل رؤيتها أضحى بالروح . وهذا هو عملى وشغلى الشاغل .
« وهلا يخجل من تلك العين المكحولة بالسواد ، وهذه الأهداب الطويلة المديدة ، من رأى كيف يسلب الحبيب القلوب، وهومع ذلك ينكر أحوالى؟
« فيا حادى العيس . لاتحمل رحلى إلى الباب ، فعلى قمة هذه الجادة يتشعب الطريق الرئيسى إلى منزل حبيبى وداره
« وأنا عبد لحظى وطالعى ، فقد تملكنى فى قحط الوفاء
عشق هذه « النورية » المخمورة الرأس ...
« وقارورة عطر الورود ، وذؤابة الحبيب التى تفوح بالعبير
هما فيض لشمة واحدة من روائح (عطارى) الذكية
« فلا تطردنى أيها البستانى عن بابك ، فأنا كالنسيم
وماء روضتك من دموعى الحمراء التى تشبه زهرات الرمان
« ولقد أمرت لى عين الحبيب بشربة من القند ممزوجة بماء الورد من شفته الندية ، وكانت عينه الشبيهة بالنرجسة الغضة هى الطبيب لقلبى العليل
« وحبيبى (الحلو الكلام) ، (النادر الأقوال)
هو الذى علم (حافظا) الدقائق فى انشاد (الغزل) . » ...

فهى انتقالات وقفزات دائمة . ولكنك ترقبها كما ترقب الطائر الخفيف يقفز من فنن إلى فنن ، ويحلق هنا وينقض هناك ، فى رشاقة ولطف وإغراء .

وليست كل الغزليات من هذا القبيل ، ولكن هذه السمة واضحة فيها حتى لو كان فيها التسلسل . لأن طابع (الدرويش) الذى يبعثر الكلمات والإشارات والإيماءات ، هو الطابع العام ...

وهذه غزلية أخرى تصور ما أعنيه :

« مبعثر الخصلات ، محمر الوجنات ، ضاحك الأسنان ، تلعب به الخمر ، سكران ممزق القميص[1] ، يتغنى بالألحان ، فى يده أبريق من بنت الحان ...

« عيناه كأنهما زهرات النرجس توحى بالعربدة ، وشفتاه الرقيقتان ساحرتان أقبل فى نصف الليل أمس ، فجلس إلى وسادتى بضع ثوان ...

« ثم أدار رأسه إلى أذنى وهمس فيها لحناً حزينا
قائلا ... (يا عاشق القديم ، هل أنت نائم نعسان؟) ...

« والعاشق الذى يعطونه مثل هذه الخمر الليلية
يكفر بالعشق إذا لم يصبح عابداً للخمر والدنان ...

« فاذهب — أيها الزاهد — ولا تهزأ بمن يتجرعون الثمالة
فإنهم لم يعطونا غير هذه التحفة منذ أقدم الأزمان ...

« ولقد شربنا ما صبه الساقى فى كئوسنا
سواء كانت خمرة من خمور العربدة أو من خمور الفراديس والجنان ...

« وابتسامة كأس الشراب ، وطرة الحبيب المجعدة الملتفة
ما أكثر ما كسرتا من توبات مثل توبتك أيها (الحافظ) الولهان »

فهنا التسلسل فى المعنى إلى حد ما . ولكنها حافلة بالإيماءات والإشارات المتناثرة فى شتى الأغراض .

أما التكرار الذى أشرت إليه آنفاً فهو ملحوظ بوفرة فى هذه الغزليات ، ولكنه كما قلت لا يبعث مللا ولا سآمة ، وهذا هو العجيب ...

ولقد سبق حافظاً شاعر فارسى آخر ، دائب التكرار أيضاً لمقاطعه ولمعانيه ، دون أن يسأم هو الآخر أو يمل ... ذلك هو (الخيام) .

ولكنك هناك واجد حرارة لاذعة ، وأسى عميقاً ، ومعنى نفسياً ضخماً .

---

(١) لعلها إشارة إلى يوسف وقميصه المقدود .

وهذه كلها قد تنسيك الترجيع والتكرار فى (الرباعيات) ولا نظير لها هنا فى (الغزليات) التى تمضى لطيفة شفيفة ، ولا يفارقها روح الدعابة ولاخفة الروح ، حتى فى مواقف الحرقة والأسى ... فلم يبق إلا أن فى روح حافظ تلك الجاذبية اللطيفة التى تدفع السأم والملالة ، بل تبث النشاط والخفة والأنس فى جوالغزليات .

وعلى ذكر الخيام . فإن هناك اشتراكا فى الظاهر فى خصائص الشاعرين واتجاههما ، ولكن ما أبعد ما بينهما فى الحقيقة .

وحينما تروعك فى (الرباعيات) تلك اللهفة المحرقة لاستجلاء السر الأعظم الذى أوصدت دونه الأبواب ، فراح (الخيام) يدقها دقا عنيفاً متواصلا ، حتى كلت يداه وأدركه الإعياء وغشاه الملال ، فجلس يغرق أشجانه فى كأس من الشراب ، ويتسلى هنيهة عن ذلك السر المحجب الذى يكرثه ويعنّيه ، ريثما يعاود الدّق على الأبواب من جديد ، على هذا النحو الشجى المرير :

أحس فى نفسى دبيب الفنـــاء ولم أصب فى العيش إلا الشقاء
يا حسرتا إن حان حَيْنِى ولم يتح لفكرى حل لغز القضاء

* * *

لبست ثوب العمر لم أستَشر وحرتُ فيه بين شتّى الفكر
وسوف أنضـــوه برغمى ولم أدرك لماذا جئت ؟ أين المقر ؟ .

* * *

إشربْ فمثـــواك التراب المهيل بلا حبيب مُؤنس أو خليـــل
وانشق عبـــيرَ العيش فى فجره فليس يزهو الورد بعد الذبول

* * *

كم آلم الدهرُ فؤاداً طعين وأســـلم الروحَ ظعينٌ حزين

وليس ممّن فاتنا عائد أسأله عن حالة الراحلين

***

لم أشرب الخمر ابتغاء الطرب ولا دعتنى قلة فى الأدب
لكنّ إحساسى نزاعاً إلى إطلاق نفسى ، كان كل السبب

***

أفنيت عمرى فى اكتناه القضاء وكشف ما يحجبه فى الخفاء
فلم أجد أسراره ، وانقضى عمرى وأحسست دبيب الفناء[1]

حينما تروعك من (الخيام) هذه اللهفة العارمة ، وذلك الشجى الكظيم ، وترى الكأس فى يده يحاول أن يغرق فيها أشجانه بعد أن كلت يداه من دق الأبواب ... فانظر (حافظاً) فى طريقه إلى دار الخمار فى وداعة واستبشار ، لا ليغرق هما ولا ليسكت حيرة ، بل لينتشى ويثمل ويتملى محاسن الحبيب . ولقد يئس هو الآخر من استجلاء سر الغيب ، ولكن هذا لا يكرثه ولا يعنّيه ، فالخلق للخالق ، والسر عنقاء ليست صيداً لأحد . فهات كئوسك أيها الخمار لعلنا نرى فى الكأس وجه الحبيب ، وربما تفتحت لنا فيها أسرار الغيوب ، ورأينا مامضى فيها وما سيأتى كمرآة الاسكندر التى كانت تكشف البعيد كالقريب .

« الآن ونسيم الجنة يهب من البستان
إلى بالخمر المفرحة وبالحوراء التى قامتها كحور الجنان
« ولم لا يفخر السائل المسكين بأنه أضحى اليوم سلطان الزمان
وقد عقد له السحاب خيامه ، وبسطت له الحقول مائدة الخوان ؟ .
« وهذا الربيع الجميل يحكي لى حكايته الجميلة

---

(١) من ترجمة رامي للرباعيات .

فيقول : ليس عاقلا من يفضل النسيئة ويترك النقد

« فعمّر قلبك بالشراب ، فلا هم لهذه الدنيا الخربة

إلا أن تحيل ترابنا إلى لبنات وآجرات ... الخ »

وحتى عند ما يتحد الموضوع وطريقة التعبير بينهما وكثيراً ما يقع هذا [1] فإنك تلمح الفارق بين القلق العميق الأليم فى الخيام ، والراحة اللذيذة السالية فى حافظ، الذى لاينسى أبداً تورياته وجناساته ولعبه الجميل ... يقول الخيام فى رباعياته :

سمعتُ صوتاً هاتفاً فى السحر نادى من الحان : غُفاةَ البشرَ
هُبُّوا املأوا كأس الطلى قبل أن تفعم كأسَ العمر كف القدر

* * *

أفق وصبّ الخمر أنعم بها واكشف خبايا النفس من حجبها
ورو أوصالى بها قبلما يصاغ دن الخمر من تربها

* * *

أين النديم السمح أين الصبوح فقد أمض الهمُّ قلبى الجريح
ثلاثة هن أحب المنى خمر وأنغام ووجه صبيح

ويقول حافظ فى غزلياته :

« أيها الساقى لقد أذن الصبح فاملأ القدح بالشراب

« وتعجل ، فدورة الفلك ليس فيها ريث واتئاد

« وقبلما يتحطم هذا العالم الفانى ويتخرب

« أسرع إلى تحطيمى وتخريبى بكأس شرابك الملتهب المتقد

---

(١) الخيام سابق فقد عاش في القرن الرابع ومطلع الخامس .

« ولقد طلعت شمس الخمر من مشرق كأسك
« فإذا أردت صفاء العيش ، فقم من غفلتك وادفع النعاس من رأسك
« وقبلما يأخذ الفلك طينتنا ويصنع منها الكيزان والأكواب
تنبه واملأ صحاف رءوسنا بالخمر والشراب ... الخ

وحافظ — كما ترى — فى نشوة بالخمر وبالجمال ، فى الطبيعة وفى الوجوه الحسان . وجمال الطبيعة دائماً فى خاطره وهو يتغزل بالوجوه الجميلة . والنشوة بخمر الجمال دائماً فى حسه وهو يثمل بخمر الدنان . والدنيا كلها ربيع دائم باسم ، لا تذبل زهراته الجميلة ، ولا تجف أعواده الندية . والحب جميل حتى مع الهجر والفراق ، والتأوهات والدموع لذيذة كالقبل والعناق « فيارب لا تجعل العالم خاليا من أنين العاشقين . فأصداء أنينهم بهيجة حسنة الترجيع والتلحين ». والحبيب معبود يعبد واصلا راضيا ، ويعبد هاجرا قاليا . وحافظ عابد صوفى يتمسح بالأعتاب ، ويصدع بالإشارة ، ويمرغ خديه بالتراب — كما يقول — فى جذل وانجذاب .

وأنا أعنى كلمة « انجذاب » هذه ، فحبه وخمره يستوى أن يكونا فى الأرض أو فى السماء ، فهو ينتقل من هذه إلى تلك فى رشاقة وخفة ، وفى تهويمة ناعسة ، فلا تدرى أيهما هواه . وخمره نواسية أو إلهية . فهو فى « الحان » كما فى « الخانقاه » درويش مجذوب ، ثمل بالشراب ، أيا كان كنه الشراب .

« البستان جميل ، وأجمل منه مصاحبة الخلان والأحباب
« فليطب وقت الورد ، فيه يطيب وقت الشاربين والشراب
« وفى كل لحظة تتعطر مشام روحى بما تحمله الصبا من عبير
« ولكن (أرباب الهوى) أنفاسهم دائما محببة تستطاب
« ولقد عزمت الوردة على الرحيل قبلما تتفتح عن غلالتها
« فنوح أيها البلبل ، فنواح أصحاب القلوب الجريحة مستطاب

« ولتكن لك البشرى أيها الطائر الجميل الصوت ... ففى طريق العشق يستحسن لدى الحبيب نواح « القائمين بالأسحار » ويستطاب ... الخ »

وهو فى هذه الدنيا الجميلة مشغول بسبحاته ولحظاته ، عن مواضعات المجتمع وزحمة الأطماع ومعترك الحياة ... إنه مستهتر فى عشقه الصوفى أو الغزلى ، نشوان بخمره الإلهية أوالنواسية ، وليقل من شاء كيف شاء ، فهو خير عند نفسه وعند الله — كما يقول — من المرائين المنافقين ، ومن الوعاظ الثقلاء ...

« لقد انقضى الصيام وأقبل العيد[1] ، وارتفعت القلوب بالابتهال والضراعة واحمرت الخمر فى حانوتها ، فاطلب الكأس بما تملك من قدرة واستطاعة ؟

« وانقضت نوبة (بائعى الزهد) ثقلاء الأرواح المنافقين ؟

وآن أوان الشراب والعربدة للشاربين والمعربدين

« وأى لوم على من يحتسى مثل هذه الخمر وهذا الشراب ؟

وأى عيب نعيبه عليه إذا فقد الوعى وأضاع الصواب ؟

« وشارب الخمر الذى لا رياء فيه ولا نفاق

خير من (بائع الزهد) الذى يكون فيه الرياء وضعف الأخلاق

« ولسنا نحن من المعربدين المرائين ولا من المصطنعين للرياء

وشاهدنا على هذه الحال هو « عالم السر والخفاء » ... الخ »

وفى غزلية ثانية يقول ، زاهدا فى المطامح والآراب :

« وقل لمن مضجعه فى النهاية قبضتان من التراب

« ما حاجتك إلى رفع الإيوان إلى الأفلاك ؟ »

وفى غزلية أخرى يقول متهكما على الطموح وكل شىء إلى زوال :

---

(١) يقول شوقي :

رمضان ولي هاتها يا ساقي مشتاقة تسعى إلى مشتاق

« لقد ذهبت عظمة « آصف[1] » ومركبه على الريح ، ومنطقه مع الطير
« وضاعت جميعها ولم يتمتع بشيء منها
« فلا تطر بجناحك وريشك وترتفع عن « الطريق » فالسهم المريش
« يرتفع مدة فى الهواء ، ولكن سرعان ما يهبط إلى الأرض » .

***

هل كان حافظ متشائما كما يبدو من هذه الأبيات الأخيرة ؟ يقول الدكتور عبد الوهاب عزام فى الجزء الثانى من كتاب « قصة الأدب فى العالم » صفحة ٥١١

« وحافظ يبين فى شعره عن انقباض واكتئاب وحزن ، ويعرب عما يمتحن به فى هذا العالم ، ويغلب عليه التشاؤم ؛ ولكنه يبين عن فرحه وسروره أحيانا ، وعن تهلله وإشراقه ، وتأميله وانبساطه ، كأنه برئ من مرض ، أو استراح من ألم ، أو ظفر بما يريد بعد عناء ، أو حم له بعد طول الفراق لقاء » .

والذى يقرأ غزليات حافظ قد يعن له أن يخالف الدكتور عزام فى تصويره لنفس حافظ ، فيراه — على عكس ما يرى الخيام — كثير الابتسام ، قليل الانقباض ، ويرى التشاؤم فى حديثه عرضا خفيفا ، لاسمة أصيلة . وإنما يراه فى جميع أحواله هادئا لطيفا . ضحكته ابتسامة ، وصرخته آهة ، وهو برئ النفس من الحقد والألم جميعا ، مشغول عن الحقد والألم بالسبحات الصوفية واللحظات الغزلية ، واستجلاء الحسن والجمال فى هذه وتلك ، وفى الغيب والعيان .

وهناك خلاف بين الدكتور عزام والدكتور إبراهيم أمين على تصوير أسلوب حافظ الشعرى فى لغته . فالدكتور عزام يقول :

« ولحافظ فى الشعر أسلوب دقيق جميل يشبه النغم الموسيقى المحكم ، جانست

---

(١) يتابع فى هذا ما جاء بالتوراة لا القرآن

كل لفظة صاحبتها ، وأصابت كل كلمة دلالتها . ومعانيه بين التصريح والتلويح والظهور والخفاء تستغرق عناية القارىء وتستولى عليه فيتأملها حريصا عليها معجبا بها . وقل من يساير حافظا فى إحكام السبك ، ودقة النسج ، وإجادة النظم ، فلا تجد فى أوزانه وقوافيه — على كثرة ما كنّى وورّى وجانس — تكلفا أو اضطرابا أو فضولا » .

ثم يقول :

« وعابر ديوان حافظ كالسائر فى حديقة ورد ، تروعه الصور الكثيرة والألوان المختلفة ولكنها كلها ورد . فهو يعرض صورا كثيرة لحقائق قليلة . أو هو كالمطرب يسمعك كثيرا من الأوزان والألحان والأنغام ، ولكنها لا تعدو حديث الحبيب فى جماله ووصله وهجره وبعده وقربه ورضاه وغضبه وكل ما سمعت من هذا معجب مطرب رائع ، وكأن كل قطعة — بإحسان التعبير وإجادة التصوير — تتضمن معانى جديدة لم تتناولها قطعة قبلها » .

وهذا التصوير لأسلوب حافظ فى لغته يبدو — حتى لمن لا يعرفون مثلى هذه اللغة — أكثر انطباقا ، لأنه يتفق مع السمات النفسية للشاعر ، ومع موضوعات فنه وطابعها الرقيق الجميل الحلو . فلست أدرى من أين إذن جاء الدكتور إبراهيم أمين بهذا الوصف الآخر (لطريقة الأداء عند حافظ) قال :

« كان شاعراً عاتياً ، فلم يكن يأبه لشىء ، ولم يكن يهتم بشىء ... كان يعلم أن أقواله تفتن الجماهير ، ولكن ذلك لم يشغله إلا إلى قدر يسير . وكان يعرف أن أشعاره تفتن الألباب ، ولكنه لم يكن يهتم بهذا الإعجاب ، بل كان يمضى فى طريقه كالجيش اللجب ، يطوى بيداء الحقب ، فى أناة أوصخب .

« وكان كالنهر العاتى ، يفيض على جنبات الوادى ، فيكتسح حطامه ،

ويهدر ركامه ويدفع ما أمامه ، جبار عنيد ، يشتد هديره ، ويزداد نذيره ؛ وهو ماض فى سبيله على نغماته الدائمة التى لا تهدأ ولا تسكن .

« وكان فناناً ، فكان يرضى نفسه قبل كل شىء ، تهتف به فيلبيها ، وتناديه فيجيبها ، وتحدثه فيقبل عليها ، ثم يستمع إلى نبراتها الخافتة التى لاتكاد تبين ، ويتحسس سكناتها الصامتة التى تخفى فى قرارة المعين . فإذا فرغ إلى نفسه مرة أخرى ، رددها فى أسلوب مفصح مبين ، أو سجلها عليها كلمات معجزة تنحدر من عليين ، أوأعادها إلى نفسه ليؤكد لها ماجاشت به من قول مخلص أمين» .

وعلى ما فى هذا التصوير لطبيعة حافظ وطريقة أدائه من تناقض واضح بين بعضه وبعض ، واندفاع فى سجعات رنانة قد تفوّت الدقة على الأداء ، فإنها فى صميمها تخالف صورة حافظ وطبيعته التى يستشفها قارىء الغزليات . وهبنى مخطئاً فى هذا لأن النص الفارسى ليس فى متناول يدى ، فها هو ذا تصوير الدكتور عزام لأسلوب حافظ يؤيدنى . وأغلب الظن أن التوفيق هنا لم يخالف الدكتور إبراهيم أمين .

وأسلوب الترجمة ؟

ربما لم أكن صاحب حق فى نقده — ككل من لا يعرفون الفارسية — ولكن هذا لا يمنع من التعبير عن إحساسى بأن روح حافظ المشرقة اللطيفة ، كانت تخبو وتخنس فى بعض الأحيان ، ثم تبقى من وراء الألفاظ توصوص وتشير فى جهد إلى جوهرها اللطيف .

وقد نقل المترجم بعض « الغزليات » القليل نظماً ، ونقلها جميعها نثرا . فأحسن فى هذه الخطة كل الإحسان .

فالنظم باللغة العربية عسير محتاج إلى هبة خاصة ، ولعله يكون أعسر حين يراد

منه نقل مثل هذه اللمحات الخفيفة السريعة ، التى تربطها روابط خفية دقيقة . وذلك يبدو عند مراجعة الغزليات التى نقلها نثرا ونظما . فهى فى النظم لا تكاد تبين ، وفيها بعد واضح عن حقيقتها التى تظهر فى النثر بقدر المستطاع .

ويجب أن أشهد بعد ذلك بسلامة لغة الترجمة فيما عدا أخطاء يسيرة ، لعلها من السهو فى الكتابة .

ولكم وددت أن أستغنى عن هذه الصفحة الأخيرة ، ليخلص للدكتور إبراهيم أمين ثنائى وشكرى بالنيابة عن قراء العربية . فما يليق — فى الواقع — أن يجزى صاحب هذا الفضل بغير الثناء المطلق والشكر الجزيل .

العقاد الشـــاعر

وأعاصير مغرب

فى وضح النهار يعيش العقاد ، صاحى الحس ، واعى الذهن ؛ حىّ الطبع لا يهوّم إلا نادرا ، ولا يتوه فيما وراء الوعى أبدا .

ومعالم الإحساس والتصور عند العقاد واضحة ، وهى على رحابتها وانفساحها وعلى عمقها ودقتها ، يحدها إطار من الوعى المتيقظ ؛ فلا تهيم فى وديان مسحورة ، ولا تنطلق فى متاهات مجهولة .

على أن للمجهول حسابه فى نفس العقاد . ولكن هذا المجهول نفسه فكرة يحيط بها الوعى ، ويدعو إلى فرضها العقل . وليس الإيمان بهذا المجهول توهانا روحيا ولا صوفية غامضة ، إنما هو رحابة نفسية وفكرية .

ومن هذه الينابيع يتفجر شعر العقاد . فيكثر فيه تصوير الحالات النفسية وتسجيل الخواطر الفكرية ، وإثبات التأملات المنطقية — إذا صح هذا التعبير — بقدر ما تقل فيه السبحات الهائمة ، والانطلاقات التائهة ، والظلال الشائعة . فكل شىء واضح ، وكل شىء له حدود .

ويعوض شعر العقاد الجيد عن الرفرفة الطليقة تلك الحيوية المتدفقة . وعن الإيقاع المتموج تلك الحبكة الرصينة ، وعن الانطلاق الهائم ذلك العمق الدقيق . وعن سبحات الصوفية التائهة صدق الحالات النفسية الواضحة .

ويبلغ العقاد قمته حين تبلغ الحيوية تدفقها ، فتجرف المنطق الواعى ، وتغطى عليه ... فأما حين يضعف هذا التدفق ، فيتجرد الشعر من اللحم والدم ، ويخيل

إليك أن مكانه ليس هنا فى الديوان ، ولـكنه هناك فى كتبه بين التأملات الفـكرية والقضايا المنطقية .

ومما يزيد فى وضوح هذه الظاهرة بقسميها أن الإيقاع فى شعر العقاد جزء من طبيعته تلك . فهو إيقاع واضح محدد رصين . تقل فيه الرفرفة الطليقة والتموجات الشائعة . ولـكنه يتدفق فى غزارة وعمق ، حين تتدفق الحيوية فى الإحساس والتصور . وقد يرف فى بعض الأحيان ويرق — ولـكن هذا قليل — ويضعف ويخفت عندما يكون المجال مجال التأملات التجريدية والتجارب المنطقية .

فحين يقول العقاد :

أيمـــا لفظة جرت ... من فم المرأة امرأة
تجعل الزوج من فئة ... والأخلاء من فئة
ليس بالجسم وحـده ... يعرف الجنس منشـأه

تشعر أنك أمام تجربة كاملة صـادقة ، لها وزنها فى فهم الطبائع ، وإدراك المشاعر ... ولـكنها بعد ذلك ليست شعرا ، وليس مكانها هنا فى الديوان . إنما مكانها فى « خلاصة اليومية[1] » وفى التأملات التجريدية . وإنك لن تصغر من قيمتها حين تضعها فى موضعها . فإنها جزء من ذخيرة الإنسانية فى تجاربها الصادقة الأصيلة . ولـكنها قضية عارية من الصور والظلال ، ومن الإيقاع أيضا .

فأما حين تسمع العقاد تتدفق حيويته وتعلو صرخته فى يوم الظنون ، حين يقول :

يوم الظنون صدعت فيك تجلدى ... وحملت فيك الضيم مغـلول اليد
وبكيت كالطفل الذليل أنا الذى ... ما لان فى صعب الحوادث مقودى
وغصصت بالمـاء الذى أعددته ... للرى فى قفر الحيـــاة المجهد
لاقيت أهوال الشـدائد كلها ... حتى طغت فلقيت ما لم أعهـد

(١) اسم كتاب للعقاد .

نارَ الجحيم إلىّ غير ذميمة ... وخذى إليك مصارعى فى مرقدى
حيران أنظر فى السماء وفى الثرى ... وأذوق طعم الموت غير مصرّد
أروى وأظمأ ، عذبُ ما أنا شارب ... فى حالتىّ نقيع سم الأسود
وتعيد لى الذكرات سالفَ صبوتى ... شوهاء كاشرة كما لم أشهد
مُسخت شمائلها وبدّل سمتها ... وبدت بوسم فى السعير مخلد
يا صبوة الأمس التى سعدت بها ... روحى ، وليت شقيها لم يسعد
وعرفت منها وجه أصبح ناضر ... ورشفت منها ثغر ألعس أغيد
سومحت بل جوزيت كيف وعيت لى ... بالأمس فيك ضراوة الذئب الصدى
سومحتِ بل جوزيت كيف طويتِ لى ... زرق الأسنة فى الإهاب الأملد
أمسيت حربى فى الظلام ، وطالما ... جلّيت لى وجه الظلام المربد
ورجعتُ أهرب من لقاك وطالما ... ألفيت عندك فى الشدائد مقصدى
ما كان من شىء يزيد تنعمى ... إلا يزيد اليوم فيك تلددى
أواه من أمسى ومن يومى معاً ... والويل من طول التردد فى غد
أهب الخلود كرامة لمبشرى ... أن ليس يومى فى العذاب بسرمد
وأبيع حظى فى الحياة بساعة ... أنسى بها عمرى كأن لم أولد
وأسوم مرعى العيش غير مزود ... وأرود روض الحسن غير مقيد

هنا تحس تدفق الحيوية ، وصرخة النفس الحية ، وارتفاع الإيقاع وعمقه وقوته كذلك ، تتناسق جميعها فى تصوير هذا الشعور الغامر ، الذى يعتلج فى نفس الشاعر ، وهو شىء آخر غير تلك التأملات التجريدية التى مر بك نموذج منها .

وليس من الحتم أن يكون الشعر لوعة لاعجة كهذه اللوعة ليبلغ قمته عند العقاد . فاسمعه يقول فى طلاقة مرحة . ولكنها ذات نبض عال من الشعور المتدفق ، وفى إيقاع كذلك راقص :

كلماتى . ما تقولين إذن يا كلماتى ؟
ما نعيم يمنح الكف غذاء المهجات ؟
تقصر الألباب عنه وهو بعض اللمسات
فى يدى أدعوه خصراً تارة أو زهرات
فى فمى أدعوه ثغرا تارة أو قبلات
وفؤادى ؟ ما اسم فيه إذن يا كلماتى ؟
اسألى الأرباب عنه أو سلى الصمت وهاتى !

* * *

نشوات تلك ؟ لا بل تلك فوق النشوات
يقظات تلك ؟ لا بل تلك غير اليقظات
بلغت منها مداها وارتقت مرتفعات
تسلس اليقظة للوصف وتصغى وتؤاتى
فإذا جازت مداها لزمت صمت السبات
كلماتى . ما تقولين إذن يا كلماتى
اسألى الأرباب عنها أو سلى الصمت وهاتى

* * *

لحظة تمنح قلبى كل هاتيك الهبات
لحظة ترفع عمرى حقبا متصلات
رب عمر طال بالرفعة لا بالسنوات
لحظة لا بل خلود لاح بين اللحظات
كالسماوات تراها من شباك الحلقات
رب آباد تجلت من كوى مختلفات

وقطـيرات زمان ملأت كأس حيـــاة
وإذا ما طغت الـكأس فقـل فى السكرات
ســـكرة تغشى وأخرى تغتلى بالصحوات
هكذا بتنـــا رفيقين لزيمى لثمـات
غائب غاف وصـــاح لخفيف الهمسات
كلمـاتى ما تقولين إذن يا كلمـاتى
اسألى الأرباب عنـا أو سلى الصمت وهاتى
... الخ ... الخ .

فأنت هنا خفيف طليق رشيق ، ترقص مع الشاعر ، على إيقاع موسيقاه وعلى رقصات شـعوره ، وتـكاد تطير من الخفة والتوثب والانطلاق . وإن يكن هو انطلاق الحس المتوفز لا انطلاق الروح الهائم بلا حدود

وليس من الحتم أن يكون الشعر وثبات راقصة ، كهذه الوثبات ليبلغ قمته عند العقاد . فاسمعه يقول فى شجى خافت ، يرسم ظلالا نفسية شجية :

بنيّـةُ ما صنعتِ جـــزاكِ ربى بحب فى مشيبك مثل حبى
لقـــد غيرتنى حتى لو انى أرى قلبى إذن لجهلت قلبى

***

سلينى كيف كنتُ وكيف صرت وقولى ما صنعتِ وما صنعتُ ؟
قدرتُ على الحوادث بعد لأى وهـأنذا كأنى ما قـــدرت

***

أخاف وكان لى قلب قـــرير فهـأنذا إذا صفر النـذير[1]

---

(١) نذير الغارات .

أتوق إلى غد لـــتراك عينى وأرجم من يغـار بمن يغير

***

وكانت لى ســـلالم أرتقيها فرادى لا أبـــالى ما يليهـا
فعدت مثنّـيـــا عجلا كأنى أخو العشرين مرتقيـا سنيها

***

وكنت من الســـآمة لا أبالى أذم النـــاس أم حمدوا فعالى
فهأنذا أســـائل ما عساها ستسمع فىّ من قيـــل وقال

***

وكنت هزئت حتى بالجمال وحـتى بالفنون وبالمعـالى
فمالى اليوم لا أرضى بحـــال وكنت الأمس أرضى كل حال ؟

***

أعود إلى الحيـاة فتلك عندى همـــوم المستعيد المستعـد
تحديت الحيـــاة فهل جزتنى بهذا الحب عن ذاك التحدى ؟

***

ومثل هذا اللون الشجى قليل عند العقاد ، ولـكنه قد يرتفع فى قمة الشاعرية عن الصرخات والرقصات فى ديوانه ...

وهناك ألوان شتى من هذه الآفاق ، وكلها شعر يمثل طبيعة معينة أصدق التمثيل .

ولقد هممت أن أجمعها وأسميها « الشعر فى ديوان العقاد » مصدرة ببحث واف عن « العقاد الشاعر » وأنقل التأملات التجريدية ، والقضايا المنطقية ، والحقائق التعليمية ، إلى مكانها فى كتب النثر أيضاً . فإنى لأحسب اختلاط هذه وتلك فى دواوين الشعر ، مما يصد الـكثيرين عن تذوق شعر العقاد !

ولعل سؤالا يطوف الآن بالأذهان : ما حدود الشعر إذن فى تعريفك !

وجوابى أن الشعر لايحدده الموضوع الذى يقال فيه . ولكن تحدده درجة الشعور بهذا الموضوع ، وطريقة التعبير عن هذا الشعور .

فأيما إحساس استجاش النفس ، ورفع نبضها عن النبض العادى اليومى ، وجعلها تحس بالوهج أو الانطلاق أو الرفرفة ، أو السبح فى عوالم مجهولة . وخلصها — ولو لحظة — من الوعى الكامل والصحو المتيقظ . فهو إحساس شعرى . فإذا توافر للتعبير عن هذا الإحساس أداء مصور للحالة النفسية التى صاحبته فى الحس ، وللظلال الشعورية التى واكبته فى النفس ، واشترك الإيقاع فى هذا التصوير ، متسقاً مع الجو الذى عاش فيه هذا الشعور ... فذلك هو الشعر .

إن شعوراً نفسياً غامضاً غير محدود يعترى الشاعر قبل أن يقول . وهذا الشعور المبهم يلح على الشاعر ليعبر . فإذا كان من القوة بحيث يغطى على الوعى فترة ، وبحيث يختار معظم الألفاظ والعبارات فى شبه نشوة ، كما يختار الإيقاع المناسب كأنما من غير قصد ، وبحيث ينسى القارئ ألفاظه وعباراته ومعانيه بعد قراءتها وينطلق من جزئياتها هذه ، ليشعر فى نفسه بحالة مبهمة شبيهة بتلك الحالة الغامضة التى كانت فى نفس الشاعر قبل أن يبلور شعوره ويحدده بالألفاظ ... إذا كان ذلك . فذلك هو الشعر !

ولا يكفى صدق الحالة النفسية ، ما لم يرتفع نبضها عن نبض الحالات الفكرية والذهنية ، وما لم يرتفع الإيقاع فى أدائها فيناسب جوّها . وما لم تكن صورها وظلالها بحيث تطلق الخيال للتصور لا الذهن للتفكر ...

ويبقى المجال بعد ذلك فسيحاً للتفاوت والتفاضل حسب المواهب والطبائع .

* * *

والآن بعد هذه المقدمة العامة فى شعر العقاد نتحدث عن « أعاصير مغرب » آخر ديوان له صدر :

إن الشعر الصادق لهو مادة حياة كما هو مادة فن ، والذين يعنون بتسجيل أطوار النفس الإنسانية عامة ، ونفس العقاد الإنسان والشاعر خاصة . سيجدون فى هذا الديوان من الظواهر ما لا يجدونه للعقاد فى أى ديوان .

وقارئ هـذا الديوان قد لا يجد فيه فورة الحماسة ، ولا وهلة المفاجأة ، ولا تهاويل الحـلم ، ولـكنه سيجد فى مكانها سخرية المعرفة ، وابتسامة الرثاء ، واستخفاف التجريب . كما يجد طائفة من الصـور والظلال قد لا يجدها للعقاد فى أى ديوان ، وكذلك سيجد روحاً غنائية يقل نظيرها فى دواوينه السابقة جميعاً .

وسيجد الشوط بعيداً بين العقاد الذى عرفه فى دواوينه الأولى ، والعقاد الذى يراه فى هذا الديوان .

هناك — على تفاوت فى الدرجات — العقاد المحتفل ، المهتم ، المتجمع للقول والشعور ، الحافل بالسمت والرنين فى الحس والنظم على السواء ، وهنا العقاد المتخفف من هذا كله ، الساخر بهذا كله الذى لا يتحرج فى الشعور ولا فى الأداء!

لقد يلبس الشاب فى مستهل حياته البنيقة المنشاة ، وينمق هندامه ويكوى ملابسه ، ويفتل شاربه وينسقه ، ويقيم للنظرات والملاحظات وزناً عند ما يخطو وعند ما يلتفت ... فإذا جاوز هذا الطور ترك بنيقته مسترخية ، وربمـا لبس القميص المفتوح ، وسار لا تعنيه النظرات ، ولا تكرثه الملاحظات . إنه طليق طليق لا يحفل بأحد ، بل قد لا يحس بأحد ... !

كذلك يخيّـل إلى حينما أنظر فى دواوين العقاد فأرى الشوط بينها وبين هذا الديوان الأخير .

أجل إن الشوط لبعيد . بعد المسافة بين الذى كان يقول فى «أشجان الليل»

تريدين أن أرضى بك اليوم للهوى وأرتاد فيك اللهو بعـد التعبد

وألقاك جسما مستباحاً وطالما لقيتك جم الخوف جم التردد
رويدكِ إنى لا أراك مليئة بلذة جثمان ولا طيب مشهد
جمالُك سم فى الضلوع وعثرة ترد مهاد الصفو غير ممهد
إذا لم يكن بدٌ من الحان والطلى ففى غير بيتٍ كان بالأمس مسجدى

والذى يقول فى « أعاصير مغرب » :

أأهواك جسما علا وانفرد وفتنة حسنك هذا الجسد
وما فيه من نزوةٍ لا تحد
بنيّةُ كونى كما قد خُلقتِ فأنت كما شاءك الله أنتِ
وما شئته أنا حلم الأبد

وإنه لبعيد بعد المسافة بين الذى كان يقول فى « وحى الأربعين » :

مائدةٌ كم بتُّ أشتاقها ألقيتِ فى صفحتها بالذباب
أرحتنى منها فقد عفتها فليس فيها مورد مستطاب

والذى يقول فى « أعاصير مغرب » :

أعفيكِ من حلية الوفاء إنك أحلى من الوفاء
خونى ، فما أسهل التقصى عندى وما أسهل الجزاء
وليس بالسهل فى حسابى فقدك يا زينة النساء !

قل : إنها المعرفة تلك « القمة الباردة » التى تنكشف عندها المنحنيات والثنايا ، فلا يبقى هنالك مخبوء تحيطه الهالات ، وحينئذ تستوى الأضداد ، أو ترتفع الأضداد :

سيان مهما افترق الضدان
سيان بيدٌ هى أو مغانٍ
سيان نور أو ظلام فان
سيان من يلهو ومن يعانى

والتى تنظر النفس عندها إلى الأحداث بمنظار الألفة ، فيبطل العجب ، وتفتر الحماسة :

عجبنا زماناً لهـــذى الحروب ... وما فى الحروب لعمرى عجيب
أتعجب من أن قوماً تموت ... ومن أن قوماً قساة القلوب !
وما قســـوة الناس بدع ولا ... أرى موتهـــم بالجديد المريب
فهذى هى الحرب يا صاحبى ... كلا طرفيهـــا قريب قريب !

أو قل : إنها التجربة التى تعرف « ما هنالك » فلا تسخط على « ما هنا » ولا تتطلع إلى مثُل لا وجود لها إلا فى الأحلام ، كما يصنع الفتى والشاب ، قبل يأس التجاريب :

خذ معدن الحب إن ألفيت معدنه ... إنى قنعت بومض منـه غرار
ما للأناسىّ من حب يدوم ولا ... حب يقوم على صـــدق وإيثار

أو قل : إنه الرضى بالمتاع المتاح الذى إن ذهب لا يعود ؛ وإن رُفِض لم تحفل الدنيا ، ولم تعاود رافضه بما يريد :

يا قلب إنك قد أردتَ فأين ويحك ما تريد ؟
عام سعيد ! إى وربّـــك قل : إذن عام سعيد
هبك اعتزلتَ سروره أتراه ينقص أو يزيد ؟

أو قل : إنه استقطار اللذة من خامات الحياة المحدودة ، فى أناة المتمرس البصير ، بعد الحساب الدقيق لما بقى بين يديه من رصيد :

ما للغـــرام يسومنا بنعيمـــه وشقائه
إنا لمغتنمو جهنّـــمه اغتنـــام سمائه

لسنا على يده يجـو د لنا بمحض سخائه

***

ما شبَّ من نار طبخـــنا فوقها حلوى الهوى
أو صب من غيث غمســـنا فيه آلام الهوى
أو زف من ريح وهبنا ها الشراع كما استوى

أو قل : إنه الاستسهال ، ومجافاة الجهد والـكد ، حتى فى طلب الحب . فاللذة المواتية المريحة هى غاية الرجاء ، والإشفاق كل الإشفاق من الجهد والعناء ، وكفى ما بذل من الجهد وما احتمل من العناء !

فرغت من الحب الذى يعقب الشكوى فحبى من النعمى وليس من البلوى
بذلت له نارى ثلاثين حجة فلا نار بعد اليوم ... اليوم للحلوى
ومحضته ماء الشباب فما ارتوى فهل فى خريف العمر يطمع أن يروى
رضيت بما أعطى ، وأحسبه ارتضى بما أنا معطيه على غـــير ما يهوى
فلا زال فى عقباه ضحكا بلا بكا ووصلا بلا هجر ، وهجراً إلى سلوى !

أو قل : إنه الانطلاق من كل قيد وسمت ، انطلاق عابد الصنم تتكشف له السخرية الـكبرى فى النهاية ، فيحطم الصنم فى استهتار وسخرية . ثم ينظر فلا يجد فى رصيده بقية لمغامرة جديدة . فعلى مدى النظر يبصر نهاية الشوط المحدود :

دعيها تفسد الخمسين إفساد ابن عشرينا !

***

ولـكن هذه النغمة لا تطرد فى الديوان كله . فالنفس الإنسانية كثيرة الدروب والمنحنيات ، وجذوة الحياة لا تلبث أن تشع تحت الرماد . وقلب العقاد لم ينطفىء بعد . وإن الجذوة الـكامنة لتزفر بالشواظ والدخان فى بعض الأحيان . وتلك هى « أعاصير مغرب » وأشجانه السود ، وإن هذه الأشجان لتبلغ ذروتها

حين تصبح الرغبة فى اللذة المشوبة بالأكدار ، أقوى فى النفس من الإرادة ، فيصبح انتزاعها عملية بترلم تعد تستطاع ، كما كانت من قبل تستطاع فى سن الأربعين :

أترانى نافـــى والقلب دام وسعار الجرح يمشى فى عظامى
لذة العين بوشى ونظام وامتلاء الأنف من عطر شذاها

***

آهِ من برئى وآهٍ من سقامى آهِ من صلحى وآهٍ من خصامى
آهِ من شمسى وآهٍ من ظلامى آه من لذعة آهٍ فى جواها

***

لذعة النيران ينفـــثن دخانا ليضىء اللهب الخافى عيانا
لهباً صرفا تعـالى وتدانى من قرار النفس يرتاد ذراها

***

آه من آهٍ لحاها الله جدا لاتزلْ خالدة فى النـار خلدا
من قلوب تلتظى حباً وحقدا حرقت آهاتهـا آها فآها

***

أنا لا أطلقها حـــتى تذوبا فى لظاها ، كلمـا شبت شبوبا
وأرانى يا صديقى لن أتوبا فإذا تابت عرفنا منتهاها !

ولقد يهدأ هذا الغرام ، وتخف هذه الحرقات — عندئذ تلمح هذا الأسى الشفيف ، وتسمع هذه النغمة المريرة :

بنيتُـه ، والعزم صخرى المتين ومعولى حَدُّ العذاب السَنين
اسمعْ . ألا تسمعُ هذا الرنين هذا فُتاتُ القلبِ هـذا أنين
فى كل ركن قطعة من وتين

***

بنيته فى حفرة من شقـاء والدمُ والدمعُ عليه طلاء
هناك فى زاويةٍ فى الخفاء تمَّ بحمدِ الله . تم البناء
ماذا بقى ؟ لم يبق إلا الدفين !

***

بنيته . يا حسنه ! يا سناه ! بنيته : قبر الهوى فى صباه
قبر الهوى الغالى وواحسرتاه ! قبر الهوى الذاهب فى منتهاه
هل بعد «خمسين» هوًى ياحزين؟

***

هاتوا الدفين الغض. هاتوا الأمل هاتوه أُدمى جسمه بالقبـل
أُدميه ؟ لا . لادمَ بعد الأجل جفَّ وما جفت عليه المقل
هاتوه أحييه بذكرى السنين

***

دفنتَـه ، ويحك! هل تستريح؟ ياخاربَ القلب عمرت الضريح
ذاك الثرى المنهال. ذاك الصفيح يا ليتـه ركن الخراب الفسيح
أوليتك الساعةَ فيـه الدفين

***

آهٍ من الحيرة آهٍ وآه أنافِعٌ قلبىَ رُجعى هواه ؟
ولو خلا القبر . أهذا مناه ؟ لو أقفـر الساعة ممـا حواه
خِلت من الحيرة أنى الغبين !

هذا شعر ! وشعر كله . ونظائره فى الشعر العربى قليل . بما فيه من وداعة وحساسية وعمق وصدق ، وصور وظلال ، وإيقاع شجى رفيق .

***

ومعظم ما اقتطفته إلى هنا كان من أبواب ثلاثة من أبواب الديوان: « فى العالم » و « فى النفس » و « هنا وهناك » وهناك بابان آخران : « فى مصر » و « فى عالم الذكرى » .

وفى هذا الباب الأخير قصيدة « رثاء مى » وفى اعتقادى أنها خير رثاء كتبه العقاد ، وهى فى ثمة شعره الشجى . التصورات والإيقاع الذائب لهفة وحنيناً كأنه الشعور المذاب ، الخالص من قيود النظم ، كأنه مطلق من الوزن والنظام !

أين فى المحفل « مىٌّ » يا صحاب ؟
عودتنا ها هنا فصـــل الخطاب
عرشها المنبر مرفوع الجنـاب
مستجيب حين يدعى مستجاب
أين فى المحفل « مى » يا صحاب ؟

***

سـائلوا النخبة من رهط الندىّ
أين مى ؟ هـل علمتم أين مى ؟
الحديث الحلو واللحن الشجى
والجبين الحر والوجـه السنى
أين ولى كوكباه ؟ أين غاب ؟

***

أسف الفن على تلك الفنون
حصدتها — وهى خضراء — السنون
كل ما ضمته منهن المنون
غصص ما هان منهـا لا يهون

وجراحات ، ويأس ، وعـذاب

***

شيم غر رضيـــات عـذاب
وحجى ينفذ بالرأى الصـواب
وذكاء ألمـى كالشهـــاب
وجمـال قـدسى لايعـــاب
كل هذا فى التراب . آه من هذا التراب
الخ ... الخ ...

***

وتبقى فى الديوان قصيدة « بيجو » كلبه الرفيق الحبيب . ودلالتها على النبع الإنسانى فى نفس العقاد ، تفوق دلالة شعره كله . فبيجو ليس حبيبا يلتذ حبه ويناغيه ، وليس صـديقا يفتقد صداقته فيرثيه ... ولـكنه « حيوان » يشغل من نفسه مكان الود الإنسانى الخالص ، ويدل على مدى الفيض الشعورى فى هذه النفس ، ومدى الحنان الأبوى الودود !

حزنا على بيچو تفيض الدموع
حزنا على بيچو تثور الضـــلوع
حـزنا عليه جهـد ما أستطيع
وإن حزنا بعـــد ذاك الولوع
والله — يا بيچو — لحزن وجيع

***

حزنا عليـــه كلمـا لاح لى
بالليـــل فى ناحيـة المـنزل

مسامرى حينا ومستقبلى
وسابقى حينا إلى مدخلى
كأنه يعلم وقت الرجوع

***

وكلما داريت إحدى التحف
أخشى عليها من يديه التلف
ثم تنبهت وبى من أسف
ألا يصيب اليوم منها الهدف
ذلك خير من فؤاد صديع

***

وكلما ناديته ناسيا :
« بيچو » ... ولم أبصر به آتيا
مداعبا مبتهجا صاغيا
قد أصبح البيت إذن خاويا
لا من صدى فيه ولا من سميع

***

بيچو الذى أسمع قبل الصباح
بيچو الذى أرقب عند الرواح
بيچو الذى يزعجنى بالصياح
لو نبحة منه ! وأين النباح ؟
ضيعت فيها اليوم ما لا يضيع

***

خطـوته ... يا برحها من ألم
يخدش بابى ، وهو ذاوى القـدم
مستنجدا بى . ويح ذاك البكم
بنظـــرة أنطَـق من كل فم
يا طول ما ينظر ! . هـذا فظيع

***

نم . لا أرى النوم لعينى يطيب
أنتم خبيرون بنهش القـلوب
يا آل قطمير هـــواكم عجيب
غاب سنا عينيك عنـد الغروب
وتنقضى الدنيـا ولا من طلوع

***

نم واترك الأفواج يوم الأحـد
والبحر طاغ والمدى لا يحـــد
عينـاى فى ذاك وهـذا الجسد
بوحشـــة القلب الحزين انفرد
والليل . والنجم . وشعب خليع !

***

أبكيك . أبكيك وقـل الجزاء
يا واهب الود بمحض السخـاء
يكذب من قال : طعـام وماء

لو صح هـــذا ما محضت الوفاء
لغـائب عنك وطفـــل رضيع

* * *

ولكم تمنيت لو خلت هذه القطعة الشجية الآسية الودود من بيتين اثنين . ذلك قوله :

أنتم خبيرون بنهش القـــلوب
يا آل قطمير هـــواكم عجيب

فهذه لفتة ذهنية فى سياق شعورى . توقظ القارىء من الجو الشجى الحزين إلى التاريخ مرة وإلى تورية كأنها الدعابة مرة ... وتلقى ظلا لا يتسق مع ظل الأسى الكامد الكئيب — واتساق الظلال هو الشعر فى كثير من الأحوال — ثم لا تزيد بعد إخلالها بتناسق الظلال شيئاً ! فنهش الكلاب للقلوب لا علاقة له إطلاقاً بأن « بيجو » ينهش من الحزن قلب الشاعر . وكونه من « آل قطمير » ليس عاملا فى هـذا الموقف . وما هى إلا اللفتة الذهنية — لا الشعورية — واستطراد المشابهة الخارجية لا الداخلية .

وللعقاد — فى شعره — لفتات من هذا القبيل ، توقظ القارىء من تهويمة غارقة ، أو سبحة عالية ، أو اندفاع متدفق . فليته كان ينساها ، فيخلص الشعر الدافق الحار من هذه الحواجز التى تقف اندفاعه فى وسط الطريق .

* * *

ومقدمة الديوان — بعد هذا كله — فصـل من أبرع فصول العقاد . وموضوعها قد دار حوله جدل بينه وبينى منذ ثمانية عشر عاما على صفحات البلاغ الأسبوعى . وإلى هذا الجدل أشار فى المقدمة . وما يزال الموضوع قابلا للحديث ومجمل ما يصور رأى الأستاذ الكبير قوله :

« ويصح — على هذا — أن يكون الشباب عهد ابتداء العاطفة وافتتاحها على صورتها الأولى . أو هو العهد الذى تفاجأ فيه البنية بشعور جديد لم تكن لها به خبرة من قبل . فيشاهد عليها ما يشاهد على كل بنية تفاجئها حالة طارئة . فإن المفاجأة إذا عرضت لإنسان بدا لك فى حالة كحالة الشاب فى أول عشقه : وجه ساهم ، وفم مغفور ، وطرف ذاهل ، ولسان معقود ، ونفس مطرود . وهذه هى الحالة التى يخيل إلى من يراها أنها العشق دون غيره ، مع أنها أحرى أن تدل على أن العشق مفاجأة لم تعهدها البنية ، ولم تألفها النفس ، فلم تزل بها حاجة إلى التثبت منها والرياضة عليها . ثم تأتى هذه الرياضة شيئا فشيئا ، مع تعاقب الأيام ، وتعاقب ألوان الشعور .

« فى هذه الحالة — حالة المفاجأة — تتفتح النفس على عالم مسحور ، حافل بالصور والزخارف والأسرار ؛ وتجود القريحة بالمعنى البكر والخيال الطريف ، وتتسع للشاعر منادح للاحساس ، ولوصف الإحساس ، يركض فيها ركض السبق والتجلية إن كان من السابقين المجلين . ولكن سحر المفاجأة يمتنع بعد قليل أو كثير ، فلا يمتنع سبيل القول بامتناعه . كالذى تسحره المدينة لأول نظرة ، فيصفها على التو والساعة فى الصورة المتوهجة التى أضفاها عليه سحرها . ثم يقيم فيها سنة أو سنوات فلا يجهلها بعد معرفة ، ولا يعز عليه وصفها بعد قدرة . ولكنه يصفها غير مسحور ولا مبهور ، فيخسر وصفه ذلك الوهج اللامع ، ثم يعوضه نفاذ النظرة وطول الخبرة وصدق المشاهدة ، كأنما تغيرت المدينة . وهى لم تتغير بين النظرتين ، ولا أخطأ واصفها فى إحدى الحالتين .

« وإذا كان هذا شأن المدينة المحدودة ، فكيف يكون شأن العالم النفسانى الذى ليست له حدود ؟ وكيف يستنفد هذا العالم الرحيب فى نظرة واحدة ، ولا سيما نظرة المفاجأة والمعرفة الأولى ؛ وكيف يفهم العاطفة الإنسانية من

يحسبها ضيفا يفارق الحياة بعد المصافحة الأولى ، ولا يعلم أنها هى صاحبة الدار وأنها هى هى الحياة ؟ » .

وأنا لا أقول : إن العاطفة تنتهى بانتهاء المفاجأة ، وتغادر دار الحياة بمجرد انقضاء الشباب . ولكنى أقول : إن وهلة المفاجأة ، وتهاويل الحلم ، وغمرة الانخداع هى أجمل ما فى العاطفة ، وأروع ما فى الإحساس بالدنيا والحب والحياة . وإنه حين تنكشف هذه الغشاوة لا تذهب العاطفة ولا تموت . ولكنها تبهت ، وتفقد سحرها وروعتها . وأن الوصف الأول فى الصورة المتوهجة التى يضفيها سحر المفاجأة هو أخلد وصف وأجمله وأحياه .

والعقاد نفسه هو الذى يقول فى « أعاصير مغرب » :

برئت من غش نفسى ... وليتنى ما برئت
ما العمر محض نهار ... فى العمر للغمض وقت

وأجمل وقت فى العمر هو وقت الغمض ، الذى تنساب فيه الرؤى ، وتطرق فيه الأحلام .

في عالم القصة والرواية

على هامش السيرة

لطه حسين

للدكتور طه حسين مذهب فنى له فيه تلاميذ كثيرون ، كلهم يحاول أن يتأثره ويتشبث بخصائصه ، وينسج فيه على منواله ، ولكن واحداً منهم لم يحقق هذه الخصائص إلى اليوم على الوجه المطلوب . ومن بين هؤلاء التلاميذ من يبذل جهداً مضنياً يثير الإشفاق ليصبح نسخة أخرى من طه حسين ، فتكون قصاراه أن يخرج نسخة « مشلفطة » كالصورة التى تنطبع على ورق « النشاف » !

وأوضح مثال لهذه المحاولة هو الدكتور « شوقى ضيف » ، وبخاصة فى كتابه « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » الذى نال به الدكتوراه أخيراً من كلية الآداب ، ونال عليه فوق الدكتوراه شكر الجامعة أيضاً !

ونستطيع أن نطلق على مذهب الدكتور طه حسين اسم « مذهب الاستعراض التصويرى »(١) . فالدكتور فى خير حالاته يرسم لوحات متتابعة أدواته فيها الكلمات والجمل : لوحات للمناظر ، وللحوادث وللمعانى ، وللخطرات النفسية ، والالتفاتات الذهنية على السواء . وتلك ميزته الكبرى كصاحب شخصية أدبية وصاحب مذهب فنى كذلك .

والدكتور طه صاحب موهبة فى هذا وصاحب طريقة ، فأما تلاميذه فقد أخطأتهم الموهبة واتبعوا الطريقة . أخطأتهم موهبة التصوير واتبعوا طريقة التعبير . ولهذا يجوز أن نعود فنستدرك شيئاً ، وهو أن مذهب الدكتور طه

(١) انظر بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

حسين : هو الدكتور طه حسين نفسه ؛ ثم محاولات لم تبلغ حد النضوج ، ولم يوجد فيها صاحب الطبيعة الموهوبة ؛ بل لم يوجد فيها من يدرك سرها الأول ، وهو طبيعة التصوير ، لأنهم جميعاً يفهمون أن هذا السر كامن فى طريقة التعبير !

بقى أن نعرف شيئاً عن نوع هذا التصوير فى مذهب طه حسين ، أو بتعبير أصح فى طبيعته . فهو التصوير الحسى الذى يرد المعانى والخواطر صوراً حسية ، أو كالحسية — بله المناظر والحوادث — فهذه يعيدها كما بدأت أول مرة ، توشك أن تكون مجسمة.

وهو يخلع على هذه الصور الحسية لونا من ألوان الحياة والحركة ؛ ولكنها الحياة اللطيفة والحركة الوئيدة ، التى تدب على هينة ، وتخطر فى رفق . فالسرعة النابضة ، والحيوية الدافقة ، ليستا من مطالب هذه الصور فى يوم من الأيام . وقد يكون المثال هنا أوضح من المقال :

« هذه شهرزاد قائمة منه[1] غير بعيد ، تنظر إليه نظرات فيها الحنان والمكر؟ وهى مغرقة فى ضحك هادىء عذب يرتفع له صدرها وينخفض ، ويغشى وجهها بغشاء من الجمال الرائع ليس إلى تصويره من سبيل . وهذا الملك ينظر إليها مبهوراً وهى تضحك من ذهوله وحيرته ، ولكنه ينهض خفيفاً ويسعى سريعاً ، حتى إذا بلغها أو كاد ، جثا أمامها غاضًّا بصره إلى الأرض ، رافعاً يديه إلى السماء ، كأنه المؤمن الذى يتقرب إلى التمثال ؛ وهى تضع يدها على رأسه ضاحكة ، كأنها تبارك عليه ، ولكنها لاتلبث أن تستحيل إلى حنان خالص ، وإذا هى تميل إليه مترفقة فتضع على جبهته قبلة حلوة حارة طويلة . ولو أنها تحدثت فى تلك اللحظة لأحس شهريار فى صوتها تهدج العبرات التى تريد أن تندفع من العيون ، ولكنها الإرادة القوية تمسكها . فيظهر أثر هذا الصراع فى الصوت المحتبس والألفاظ التى لاتبين ،

---

(١) يعنى الملك « شهريار » فى أحلام « شهر زاد » .

ولـكنها لم تقل شيئاً ، وإنما استقام قدها المعتدل ، وامتدت يدها الرخصة إلى الملك فأنهضته صامتة ، واستجاب لها الملك صامتاً طيعاً ، فمضت به خطوات إلى نشز من الأرض قريب يكسوه العشب ، فأجلسته وجلست بجانبه ، وأحاطت عنقه بيدها ؛ ثم أمالته فى رفق حتى وضعت رأسه على كتفها ، وظلت تنظر إليه وهو ينظر إليها ، وهما مغرقان فى صمت عميق . ثم يسمعها شهريار تتحدث إليه فى صوت هادئ وادع ، وهى تقول له : « ألم يأن لنا بعد أن نهبط من السماء ، وأن ننزل إلى الأرض فنعيش فيها مع الناس » ؟

« ولـكن شهريار لا يجيبها ، وإنما تنحدر من عينه دمعتان هادئتان تمسحهما شهر زاد فى رفق ، ثم تنعطف إلى الملك فتقبل جبهته مرة أخرى ؛ ثم تقيمه حتى إذا استوى فى مجلسه جعلت تمر أصابعها فى شعره رفيقة به باسمة له مطيلة النظر إليه صامتة مع ذلك لا تقول شيئاً ، وكأن هذا العطف الصامت الحار قد بعث الحياة والنشاط فى قلب الملك وجسمه ، وفى عقل الملك وإرادته ، فهو يرفع رأسه إلى شهر زاد « ويسألها فى صوت كأنه يأتى من بعيد : ألا تنبئينى آخر الأمر من أنت وماذا تريدين » ؟

ولقد أطلنا فى هـذا المثال لأنه يجمع بسهولة كل ألوان التصوير الحسى فى طبيعة الدكتور : فيه المعانى الذهنية والخواطر النفسية ، وفيه الحركات والحوادث والمناظر ؛ وكلها مرتسمة مصورة متحركة هذه الحركة اللطيفة المتتابعة فى يسر وتؤدة.

فمن شاء أن يرجع إلى أمثلة خاصة لـكل نوع فليرجع إلى كتب : الأيام ، وأديب ، وأحلام شهر زاد ، وهدية الـكروان ، والحب الضائع . ثم ليرجع إلى هامش السيرة . الذى جرنا إلى هذا الـكلام ! وليقرأ فى الصفحة الأولى من الجزء الثالث :

كان الشيخ مهيباً رهيباً ، وكان فخما ضخما ، قد ارتفعت قامته فى السماء ،

وامتد جسمه فى الفضاء ؛ وكان وجهه جهماً عريضاً ، تضطرب فيه عينان غائرتان بعض الشىء ، ولكنهما على ذلك فى حركة متصلة لا تكادان تستقران ؛ وهما متوقدتان دائما ينبعث منهما شىء كأنه الضوء المشرق على هذا الوجه الجهم الغليظ ، فإذا لحظتا شيئاً أو أطالتا النظر إليه فكأنما تقذفانه بالشرر ، أو تسلطان عليه شواظاً دقيقاً قوياً من النار .

وكان الشيخ فوق هذا كله ذكياً حاد الذكاء نافذ البصيرة ، يتعمق مايعرض له من الأمر دون أن يحس الناس منه تعمقاً لشىء .

« يسأله الناس فيجيبهم لساعته جواب من فكر وقدر وأطال التفكير والتقدير ، فيعجبون منه ويعجبون به . وكان بعد هذا كله بطىء المشى ، ثقيل الحركة ، وقوراً فى كل ما يصدر عنه ، وكان صوته يلائم هذا كله من أمره ، فكان صوتا ضخما عميقاً ، يسمعه السامع فيخيل إليه أنه يخرج من غار بعيد القاع . وكان الناس يهابونه ويرهبونه كما كانوا يجلونه ويكبرونه . فإذا سألتهم عن مصدر ذلك لم يعرفوا كيف يجيبون ، إنما كان هذا الرجل يبهرهم ويسحرهم ويملأ نفوسهم إكباراً وإعظاما . فإذا ذكر الوليد بن المغيرة فقد ذكر سيد من أروع سادات قريش ورجل عظيم من رجالات البطحاء » ... الخ .

هذه اللوحات المرسومة فى بحبوحة ، وهذه الصور التى تخطر فى وناء ، وتدب فى رفق ، هى مزية الدكتور الأصيلة ، مزيته التى يتجلى فيها فنه ويؤدى بها رسالته ، ولقد يخطئك فى بعض ما يكتب أن تجد الفكرة الكبيرة أو المعنى المبتكر ؛ ولكنك لن تخطئ اللوحة الهادئة والصورة الحية ، هذا اللون من الحياة المريحة المستريحة . نعم قد تبطؤ الحركة فى بعض الأحيان إلى حد الخمود ، فيدركك نوع من الاستبطاء تهم أن تغمز فيه الكاتب ليسرع فى خطواته بعض الشىء ؛ ولكن ذلك قليل على كل حال .

ومن هنا كان إعجاب الدكتور بلبيد ثم زهير خاصة من شعراء الجاهلية لأنه يلبى حاجته من هذا التصوير .

* * *

وبعد فما قيمة كتاب « على هامش السيرة » ؟

قيمته من الوجهة الذاتية أنه — وبخاصة الجزء الأخير — يجمع أفضل خصائص الدكتور طه وأحسن مزاياه ، وينجو من كل عيوبه التى توجد فى بعض الكتب الأخرى .

وقيمته من الوجهة الموضوعية أنه الكتاب الأول فى اللغة العربية[1] الذى يجعل من بعض حقائق السيرة وبعض أساطيرها فناً حياً جذاباً ؛ ولكنه لا يقف عند هذا الحد بل يحيل هذا الفن الحى الجذاب ، صورة « علمية » صادقة للجزيرة العربية وأطرافها فى الفترة بين مولد النبى (صلى الله عليه وسلم) فى الجزء الأول ، وانتصار دعوته فى الجزء الثالث . صورة للحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية . وصورة لما يهجس فى الضمائر والاخلاد ، وما يبدو من الاتجاهات والآراء . وصورة للبيئات وللأفراد فى الحياة هناك ... وذلك كله حسب كتاب ليكون عملا يستحق التقدير . وإنه للكتاب الأول فى أعمال الدكتور ، لا يوازيه فى هذا إلا كتاب « الأيام » .

---

(١) للاستاذ توفيق الحكيم فى هذا المنحى كتاب « محمد » ظهر بعد ظهور الجزء الأول من الهامش ونحا فيه نحوه الخاص فى الحوار .

شهر زاد في الأدب العربي :

أحـــلام شهر زاد

لطـــه حسين

قصص « ألف ليلة وليلة » تعد مصدراً لمسرحية « شهر زاد » ولقصة « أحلام شهر زاد » فى آن . فلننظر كيف دخلت « شهر زاد » فى عالم الأدب الفنى فى العصر الحديث :

لقد بقيت هذه القصص المعروفة ، شعبية لا تشع شيئاً فى عالم الأدب الفنى . اللهم إلا دراسات عن هذه القصص ومؤلفيها وعصور تأليفها ومواطنها .

وكان أول شعاع أرسلته هذه القصص الشعبية إلى عالم الفن الأدبى هو قصيدة العقاد فى الجزء الأول من ديوانه الذى صدر فى سنة ١٩١٦ وعنوانها « شهر زاد أو سحر الحديث » وفيها يقول عن شهر يار .

أضمر الشر للنساء حقودا ... وأبى الحقد أن يكون رشيدا
خفرت عهده فتاة فآلى ... لا يصونن للنساء عهودا
فله طلعة بها أجلُ الغيـ ... ـد رهين يستنجز الموعودا
زهرات يشعها ثم يبرى ... بشبا السيف غصنها الأملودا
أنفا أن يمس غير شبا السيـ ... ـف نحورا يلهو بها وقدودا

إلى أن يقول : (وهو الإشعاع الجديد الذى أرسلته قصص ألف ليلة وليلة) :

عرفت طبّ دائه « شهر زاد » ... فدعته وهو الشقى سعيدا

كان فظا فؤاده مغلق النفـ ـس كظيما لا يستلان عنيدا
فألانته بالمقال فأصغى ومن القول ما يلين الحديدا
وأرته أحاظى الناس من قبـ ـل نحوسا مقسومة وسعودا
فرأى قلبه وكان فريدا لم يعدْ بعد فى القلوب فريدا
جذلاً كان صغوه لا غراما وجد الآن قلبه المفقودا

كان هذا أول دخول قصص ألف ليلة وليلة إلى عالم الأدب العربى الفنى فى باب الشعر ، ثم كانت سنة ١٩٣٤ فأخرج توفيق الحكيم رواية « شهر زاد » فى باب التمثيليات ، ثم كانت سنة ١٩٣٦ فأخرج طه حسين وتوفيق الحكيم قصة « القصر المسحور » فى باب القصص ، ثم كانت سنة ١٩٤٢ فأخرج طه حسين وحده قصة « أحلام شهر زاد » .

هذه هى السلسلة التاريخية لدخول « قصص ألف ليلة وليلة ، فى عالم الأدب وإشعاعها فى جو الفن فى العصر الحديث .

فأما الطبيعة الفنية لهذا الإشعاع : فقصيدة العقاد التى نقلنا معظم أبياتها تصور لنا المفتاح الذى فتحت به « شهر زاد » قلب « شهر يار » وقد كان « مغلق النفس » . ذلك المفتاح فى جزء منه هو أنها دعته « سعيدا » وهو « الشقى » فألانته بما خيلت له من أنه يتمتع بما يتمناه وما يفتقده فلا يلقاه . وهو فى جزء آخر : أنها أرته أحاظى الناس ، فوجد لقلبه أشباها ونظائر ، ولم يجد حظه فريدا فى الحظوظ ، ولا قلبه فريدا فى القلوب فأصغى إليها جذلا بتصويرها للحظوظ والقلوب لا غراما بها !

وأما تمثيلية توفيق الحكيم فقد بدأها من حيث « أدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » حيث استحال « شهر يار » ذلك الملك الوحشى . إنسانا جديدا « خلقته شهر زاد » خلقا « جديدا » وكأنما كشف لبصيرته « عن

أفق آخر لا نهاية له » وإنه ليحاول أن يتخلص من الحدود التى تصده وتقيده عن الانطلاق والمعرفة ، يحاول أن يتخلص من الجسم ومن المكان ، ويحاول أن يحل لغز « شهر زاد » التى تركته فى حيرة من أمرها شديدة .

وأما قصة « القصر المسحور » فتبدأ بعد تأليف تمثيلية شهر زاد وخلق شخصياتها جميعا : « الملك شهريار ، والملكة شهر زاد ، والوزير قمر ، والعبد ، ومنصور الجلاد ... الخ » وحيث يشترك طه حسين وتوفيق الحكيم فى زيارات لشهر زاد بقصرها المسحور ، وفى شراك ينصبها طه لتوفيق ، وينصبها توفيق لطه عند شهر زاد ، وعند أبطال مسرحية شهر زاد . وحيث يقع الجميع فى قبضة الزمن وقبضة التاريخ ، فتدور محاورات ومحاكمات فلسفية ليس هنا موضع استعراضها ونقدها على كل حال .

وأما قصة « أحلام شهر زاد » فتبدأ بعد تسع ليال من حيث « أدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » وحيث طال الصمت على « شهريار » واشتاق إلى أحاديث شهر زاد التى خلقت منه إنسانا جديدا « وتركت فى نفسه وأمام عقله من الألغاز والأسرار ما يكلفه الجهد المضنى » وحيث يحاول أن يحل لغز « شهر زاد » التى تركته فى حيرة من أمرها شديدة » .

ولكن شهر يار طه حسين لا يحاول أن يتخلص من المكان ولا من الجسد ، ولا يقوم برحلات طويلة ولا يدخن القنب فى سبيل هذا التخلص ، ولا يذهب إلى بيت الساحر حيث تذبح الفتاة المسحورة « زاهدة » ليقول له رأسها المقطوع : « من هى شهر زاد؟ » ولا يأبق فى النهاية من شهر زاد ومن الدنيا جميعا إلى حيث لا يعلم مصيره أحد ، كما صنع توفيق الحكيم بشهرياره المسكين !

« شهر يار » طه حسين أطوع وآنس ، وشهر زاد » طه حسين تملك من أمر شهريارها أن ترده عن التعلق بالسماء ، وأن ترشده وتبصره وتقود زمامه فى

النهاية إلى حيث تشاء ، فلا يأبق إلى حيث لا يعلم مصيره أحد كشهريار الحكيم!

وشهر زاد توفيق الحكيم تحاور شهريارها حوارا فلسفيا مرة ، وتحاول أن تهبط به إلى الأرض مرة ، وأن تنقذه بإثارة غرائزه مرة ... ولكنه يأبق إلى غير عودة . أما شهر زاد طه حسين فتعيد على شهريارها قصة كقصص ألف ليلة وليلة عن الملك « طهمان بن زهمان » ملك الجن وابنته « فاتنة » فيها جو « ألف ليلة وليلة » وفيها نسقها . ولكن بها بعد ذلك توجيهات اجتماعية وسياسية وفكرية حساسة ، بل شديدة الحساسية . تقص شهر زاد هذه القصة على خمس ليال ولكن فى « الأحلام » لا فى العيان !

وهى لا تقص على شهريار — فى الأحلام — هذه القصة فحسب ، إنما هى تحاوره الحوار الفكرى مرة ، وتحاول أن تهبط به إلى الأرض مرة ، وتقوده فى زورق يسبح فى النور والموسيقى والماء مرة ... وهناك تعرض له مناظر فاتنة محيّرة تزيد لغزها فى نفسه تعقيداً ، فهؤلاء عذارى مرحات مشرقات يسبحن بزوارقهن ، والجو باسم والنفوس مرفرفة . أولئك هن الناجيات من شهريار ... وهؤلاء عذارى محزونات كاسفات يسبحن بزوارقهن والجو قابض والصدور مثقلة . أولئك هن الهالكات على يد شهريار .

شهريار طه حسين قريب الشبه بشهريار توفيق الحكيم فى الانقلاب الذى طرأ عليه وفى أثر شهر زاد وأحاديثها فى نفسه ، وشهر زاد طه حسين قريبة الشبه بشهر زاد توفيق الحكيم فيما عدا جانبها الغريزى الذى تصوره علاقتها بالعبد . ولكن الأمر — فى الحوادث — يأخذ بعد ذلك فى الاختلاف .

فأما توفيق فيمضى على طريقته وطبيعته وملابسات حياته وأثر المرأة فى نفسه ، فإذا شهريار لا يهبط الأرض أبداً وإن لم يبلغ السماء ، ولا يستمع إلى شهر زاد ولا يستنيم لها كالطفل إلا فى لحظات الضعف ، ريثما يعتاده نفاره القديم ! ثم إذا هو يأبق فى النهاية إلى غير أوبة حتى الآن !

وأما طه فيمضى كذلك على طريقته وطبيعته وملابسات حياته وأثر المرأة فى نفسه ، فاذا شهريار يستمع إلى شهر زاد ويركن إليها ويستريح إلى صحبتها ويلتذ توجيهها وإرشادها ، وإذا هى تعنى به فى نومه ويقظته ، وفى حركاته وسكناته حتى لتوطئ له الفراش وتسنده بالحشايا !

ثم إذا هى تقص عليه فى الأحلام قصة تخوض فيها فى السياسة والاجتماع والحكم كما تشاء !

***

من قصيدة العقاد ومن مسرحية شهر زاد ، ومن قصة أحلام شهر زاد ، تتبين ثلاث طبائع وثلاث طرائق ، وثلاثة مظاهر لتأثير نوع الحياة وملابساتها ، فى طبائع الفنانين وطرائقهم . فالعقاد فى قصيدته هو الأديب المحلل للنفس الإنسانية فى الحياة ، وللحالات النفسية فى تطوراتها وتتابعها ، العليم بمداخل هذه النفس ودروبها ومنعرجاتها ، المتيقظ لمزايا المرأة على اختلافها !

وتوفيق الحكيم فى تمثيليته هو الفنان المعنّى بمسائل الذهن والفلسفة ، المنعزل عن الحياة الواقعة وملابساتها ، المبهور بالمرأة ، الحذر المتخوف منها ، الغامض المبهم الذى لا يصل بشىء إلى نهاية ، ولا يحسم فى أمر برأيه !

وطه حسين فى قصته هو الأديب المشغول بمسائل المجتمع والحكم والسياسة الضارب فى حياة الاجتماع بسهم ، المستروح بالمرأة وأثرها اللطيف فى حياة الفرد وحياة المجتمع ، وتوجيه الفرد وتوجيه المجتمع !

واستعراض أعمال الأدباء الثلاثة جميعاً يستطيع أن يعطينا مثل هذه الصورة فى وضوح وتفصيل ، ولكنه لا يزيد كثيراً على طبيعتها الحقيقية[1] .

---

(١) اقرأ بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

شجرة البـــؤس

لطـــه حسين

ما تـكاد تقطع صفحات من هذا الـكتاب ، حتى تحس أنك تعيش فى جو « الأيام » وتستنشق فى هذا الجو ريح « الأيام » وأعتقد أنه بحسب كتاب ما أن يقال عنه : إنه يعيش فى جوّ الأيام، كيما تشعر له نفسك بالود والـكرامة والارتياح.

كثير من الوجوه التى التقيت بها هناك تلتقى بها هنا — مع فارق واحد — إنها ربما كانت هنالك تعيش على هامش القصة ، وهى هنا تعيش فى الصميم ، و « شجرة البؤس » قد سبقت « الأيام » فى الزمن حيناً وعاصرتها حيناً آخر . فذلك الاختلاف وهذا الازدواج هما اللذان يجعلان بعض الوجوه ترد فى الهامش مرة وفى الصميم مرة ؛ ثم تزيد فى « شجرة البؤس» وجوه أخرى جديدة بسبب هذه الملابسات أيضاً .

« هذه صورة للحياة فى إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضى وأول هذا القرن نقلتها من صدرى إلى القرطاس »

والحق إن هذا النقل كان أميناً ، وكان بارعاً ... فأنا أتمثل الآن فى هدوء وعلى مهل صورة هذه الحياة ، وألتقى بوجوه كأننى أعرفها وكأننى لقيتها فعلا ، وإن تـكن عاشت فى الحياة قبل مولدى بأعوام !

أعرف الآن هـذه الشخصيات التى تعيش وسطاً بين حياة الريف وحياة المدينة ، هذه الشخصيات الطيبة المؤمنة ، ترد أمر حياتها كله لله ، وللقدر الخفى الذى يصرف أقدار الناس . ثم لهذا « الشيخ » — شيخ الطريق — الذى

يصلهم بالله والسماء ، والذى ينطق بلسان القدر الخفى . والذى يتلقون ما ينطق به بالرضى والتسليم فى الغالب . وبالسخط مع الاستسلام فى النهاية — أليس القدر من عند الله ؟ أليس الشيخ ينطق بلسان هذا القدر الصادر من الله ؟ وما ذا يملك العبد — إزاء الرب الواحد القهار ؟

ويضطرب هؤلاء الناس الطيبون ما يضطربون فى الأرض ، يكسبون رزقهم بوسائلهم التقليدية الهينة ، ويلبون داعى الغرائز والبطون ، وداعى المجتمع والتقاليد ، وداعى القلب والروح وينجحون أو يخفقون ، ويسعدون أو يتألمون ويرضون أو يسخطون ، ثم يفيئون من هذا كله إلى ذلك الإيمان التقليدى العميق ، وإلى ذلك « الشيخ » الذى يصلهم بالله والسماء . والذى ينطق بلسان القدر الخفى ، والذى يستسلمون لله والقدر حين يستسلمون لأوامره ونواهيه ، ويطيعون إشاراته وتلميحاته ، ويجتهدون فى تأويل ماخفى عليهم منها كما يجتهدون فى تأويل الغيب العميق !

تلك صورة من حياة طواها الزمن — فلا رجعة لها فى أغلب الظن — وهى صورة تستحق التسجيل ، وقد تولى تسجيلها أنسب الأقلام لتسجيلها بين المعاصرين .

ذلك أن أهم خصائص الدكتور — كما أسلفت — هو الاستعراض التصويرى البطىء اللمسات .

وفى غير هذا المجال ربما استبطأ القارئ حركة الأسلوب ، وربما عنّ له فى بعض المواقف أن يطلب من المؤلف الإسراع ! ولكنه هنا لا يستبطئ ولا يطلب السرعة ؛ فرقعة الحياة هنا فسيحة ، والخلجات فيها وئيدة ، وكل المطامع والمطامح وكل الأعمال والشواغل هينة لينة قليلة محدودة . فلا داعى للسرعة ، ولا ضرورة للعجلة . « فالله قد خلق الدنيا فى ستة أيام » كما يقولون !

ذلك اتفاق ... وإنه لتوفيق !

* * *

قلت : إنك لا تلبث أن تحس بعد أن تقطع صفحات من هذا الكتاب الجديد أنك تعيش فى جو « الأيام » وهذا صحيح فى عمومه . ولكن هناك فارقا بين هذا وذاك : إن الأسلوب فى « الأيام » يمضى سهلا هيناً ساذجاً — تلك السذاجة الحلوة — أما الأسلوب هنا فقد كان المؤلف الكبير أكثر عناية به ، وأكثر تجويداً له . فاقترب به كثيراً من تلك الأساليب الفخمة الضخمة التى نقرؤها له فى كتابه القيم « على هامش السيرة » .

وقد يعجب هذا التجويد البارع عشاق الأساليب . أما أنا فلا أتردد فى تفضيل الأسلوب الهين اللين الساذج — تلك السذاجة الحلوة — كما كان فى « الأيام » . فهذه الحياة التى يصورها إنما هى حياة هادئة وادعة ، وهذه الشخصيات التى يرسمها إنما هى شخصيات بسيطة ساذجة ، وقد كان جو الأسلوب فى « الأيام » موافقاً لها منسجما معها . أما الأسلوب هنا فهو عالٍ عنها مفترق منها ، وليس من السهل أن يدور بينها حوار فخم ضخم كالحوار الذى يدور بين شخصيات « على هامش السيرة » فى غابر الأيام .

وطبيعى أننا لا ننتظر من أديب كالدكتور طه حسين أن يثبت الحوار بلغته الطبيعية (العامية) بين هؤلاء الناس السذج القرويين . ولكن من حقنا أن ننتظر منه أن ينقل حوارهم من لغتهم إلى لغة عربية تناسبهم ، وبذلك يكتمل الجو الذى تعيش فيه القصة ويتم الانسجام .

وقد أفلتت من الدكتور بعض التعبيرات الساذجة فى مواضعها المناسبة فكانت جميلة كما كانت مليئة بالحياة . استمع إليه وهو يتحدث عن « سليم » أحد شخصيات القصة الظرفاء . هو رجل يحب الحياة الطبيعية التى كان يحياها آباؤه وأجداده ، ثم هو يرى أخاه « خالد » — الذى كان مثله بالأمس — يجدّ فى الحياة المدنية الجديدة ويتكلف لها ما يتكلفه المدنيون ، فلا يعجبه هذا

ولا يرضيه ، فهو يسخر من أخيه هذا ومن زوجته وأولاده ، ولا يفتأ يذكرهم بمنشئهم ، كلما زارهم فى المدينة ، ورآهم يتكلفون ما يتكلفون!

« وكان سليم أسرعهم إلى الضحك وأبطأهم فى الرجوع إلى الجد ، لا يسخر من الأسرة وحدها . وإنما يسخر منها ومن نفسه كما يسخر من أى إنسان آخر ، وكان أشد الأشياء إثارة للغيظ فى نفسه أن يرى الأسرة تعاف الماء الكدر ، وتحرص على ترويقه فى الزير ، وتقطره فى هذه الآنية تضعها تحت الأزيار ، وتضع فوقها المصفاة ، كان يرى ذلك فيغتاظ ويهتاج ، ويلتفت إلى أخيه وإلى أبناء أخيه وهو يصيح فى صوته المرتفع المضحك : آه يا أولاد الكلب! من أين جاءكم هذا العز؟ إنكم لتحرمون أنفسكم خيراً كثيراً . إنكم حين تشربون هذا الماء المصفى أشبه الناس بالذين يشربون اللبن بعد أن استخرج منه الزبدة . ثم يسرع إلى الكوز فيغمسه فى الزير . ويعب فيه عباً شديداً ويقول : هكذا رأينا آباءنا يشربون لأنهم لم يكونوا من الترك ولا من الأرنؤوط !

... وهكذا ارتسمت للقارئ لمحة من هذه الشخصيات بألوانها الطبيعية وبلغتها كذلك مترجمة إلى لغة مكافئة . فتم الانسجام .

فإلى القارئ الآن نموذجا آخر لحوار لم يتم فيه التكافؤ ليرى القارئ الفرق بين الجو هنا وهناك .

لسليم هذا نفسه زوجة فى مثل ثقافته بل أقل ، وهى ترى أن أخاه « خالد » يهم بالزواج من امرأة أخرى بعد أن أصيبت زوجته الأولى بالجنون . تلك التى كان الشيخ قد زوّجه منها وهى دميمة قبيحة شوهاء فرضى واستسلم لأمر الشيخ على الرغم من إرادة أمه التى كانت تعارض فى هذا الزواج وتراه غرساً لشجرة البؤس فى الدار ، ثم سخط وتألم . ثم استحالت حياته جحيما ، وهو على ذلك مستسلم مسلم . ثم همّ أن يتزوج بأخرى وهنا دار الحوار بينه وبين زوجته .

« قال سليم : فإنك تعلمين أن « نفيسة » لا تصلح له زوجاً ، ولا تقدر على عشرة الرجال ، فما ذنب خالد إن اعترف بالحق الواقع ؟ وهل ترين له أن يعيش مع مجنونة أو أن يفرض على نفسه حياة الرهبان ؟ قالت : لا أدرى ! ولكن جنون نفيسة لم يأتها من قِبَل نفسها ، وإنما جاءها من هذا الزواج الذى لم ترده ، ومن هذه الظروف التى لم تخلقها ورحم الله أم خالد إذ قالت لزوجها : إنه إن أتمّ هذا الزواج فلن يزيد على أن يغرس فى داره شجرة البؤس .

« لقد غرست شجرة البؤس ، فنمت وآتت ثمرها بشعاً خبيثاً . امرأة ترزأ فى زوجها وابنتها معاً ، ثم ترى ابنتها وقد اصطلح عليها المرض وهجر الزوج والحرمان . فأنت تعلم أن نفيسة ليست ميسّراً عليها فى الرزق ولست ألوم أحداً . ولكنها فقدت ثروة أبيها ، وتفرقت ثروة علىّ فى أسرته الضخمة ، وخالد لا يرزقها إلا كما يستطيع . ثم لم يكفها هذا كله فقد رزقها هذا الزواج السعيد صبيتين ، كان من حقهما أن تُنشّآ فى النعمة ، فهما تنشّآن فى البؤس ، بين أم مريضة وجدة محزونة ، ومولاة سوداء تقوم من أمرهما بما تستطيع القيام به ، وأب ينفق الأسبوع دون أن يراهما ... كل هذا لا يكفى . فلا بد أن يتزوج خالد ومن أن يتخذ لأمهما ضرة ، ومن أن يكون له من هذه الضرة بنون وبنات يشاركونهما فى حب أبيهما وبره ... »

فهذه الفخامة كلها فى أسلوب امرأة عامية ، وهذا الاقتباس من الأساليب العربية القديمة ، أمر قد نختلف فى شأنه مع الدكتور !

ثم تبقى ملاحظة أخيرة لإبرازها شأن كبير .

إن الفوارق بين ملامح هذه الشخصيات البسيطة الساذجة فى واقع الحياة فوارق قليلة ودقيقة . فكلهم طيب ، وكلهم مؤمن بالله ، مستسلم للقدر ، مستسلم للشيخ الذى يصلهم بالله وينطق بلسان القدر . وكلهم آفاقهم قريبة ، وكلهم

مطامحهم محدودة ... من شأن هذا كله أن يزيد فى عبء المؤلف الذى يريد أن يرسم ملامحهم هذه المتشابهة ، ويبرز شخصياتهم المتعددة .

فماذا صنع الدكتور ؟

لقد استطاع أن يرسم هذه الصور المتشابهة فى دقة غريبة . فظهروا على المسرح شخوصاً آدمية متميزة لا نسخاً مكرورة معادة ، ظهروا وكل منهم يحمل طابعه ، ويلبس ثوبه ويلتقى مع الآخرين فى الصفات العامة ، ثم يفترق عنهم فى الملامح المميزة ... وكانت لمسات الريشة البارعة الدقيقة كفيلة بهذا كله فى يسر وسهولة حتى لكأنه جهد يسير .

تلك فى الحقيقة هى سمة الأديب « الكبير » التى ترفع العمل الفنى على الرغم مما قد يكون فيه من مآخذ العرض ومن مواضع التقصير .

بيجماليـــون

لتوفيق الحكيم

شيء ما فى رواية « بيجماليون » جعلنى أراجع كل أعمال توفيق الحكيم التى صدرت قبلها ، كما أراجع معلوماتى عن « شخص » توفيق الحكيم . لقد لحظت للوهلة الأولى أن هناك تشابها قويا بين شخصية توفيق وشخصية بيجماليون .

والمؤلف يقص علينا قصة ميلاد بيجماليون فى نفسه فيقول :

« وأخيرا . فإن قصة بيجماليون هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة ولعل أول من كشف لى عن جمالها تلك اللوحة الزيتية « بيجماليون » هذه التى تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروضة فى متحف اللوفر . ما إن وقع بصرى عليها منذ نحو سبعة عشر عاما حتى حركت نفسى فكتبت وقتئذ قطعة « الحلم والحقيقة » وكنت آمل أن أعود إليها فأصنع كل ما خامرنى منها فى عمل أكبر وأرحب . ومرت الأيام ، واتجهت إلى قصص القرآن و « ألف ليلة وليلة » . وكدت أنسى قصة اليونان ، حتى ذكرنى بها « برناردشو » يوم عرضت مسرحيته « بيجماليون » فى شريط من أشرطة السينما منذ عامين » .

وبهذا يظن توفيق أن هناك حلقة مفقودة بين قطعة « الحلم والحقيقة » منذ سبعة عشر عاما و « بيجماليون » الأخيرة . أما الواقع فغير ذلك . إن « بيجماليون » تسربت فى أثناء هذه الفترة الطويلة إلى كثير من قصص توفيق الحكيم ومقالاته . لأنها بذاتها أصيلة فى طبعه وفى حياته ؛ واتخذت لى خلال تسربها صورا وأشكالا

قريبة أو بعيدة عن الصورة الأصلية ، ولكنها تمت إليها بصلة القرابة .

فهى هناك فى « القصر المسحور » عند الموازنة بين الصورة الفنية الكاملة التى فطر عليها المؤلف « شهريار ، وقمر » والصورة الآدمية الواقعة التى ظهرا بها عند المحاكمة . وهى هناك عند الحديث عن قصور الطبيعة وعجزها عن خلق الجمال الكامل ، وعند الكلام عن علاقة الخالقين بالمخلوقين فى عالم الفن وعالم الحياة الخ .

وهى هناك فى « الأميرة الغضبى » فى كتاب (عهد الشيطان) عند الكلام عن تقيد الخالقين «بالتناسق» ذلك القانون الذى لايستطيعون الخروج عنه — ولو كانوا خالقين — ذلك التناسق الذى يسمى فى « بيجماليون » : « الناموس » الذى يتقيد به الآلهة ويتحرر منه الفنانون ... !

وهى هناك فى « أمام حوض المرمر » فى كتاب (عهد الشيطان) عند ما يشير « توفيق » إلى خروج « شهر زاد » من قلبه ، كما يشير « بيجماليون » إلى خروج « جالاتيا » من قلبه أيضا بالطريقة نفسها ، وبالأسلوب عينه . وعند الحديث عن العلاقة بين الخالقين والمخلوقين فى « أمام حوض المرمر » ... هذا الحديث الذى استغرق جزءا هاما من « بيجماليون » .

وهى هناك فى « البرج العاجى » فى الخطرة الرابعة عشرة عند الكلام عن الفنانين العظام « الذى ينكبون طول حياتهم على كنوز نفوسهم وحدائقها اليانعة ، يستخرجون منها للناس فاكهة من ذهب وفضة ، تقصر الطبيعة أحيانا عن تقديم مثلها . ولكن الطبيعة تنظر إلى الفنان نظرة التشفى مع بسمة السخرية » وفى الخطرة الثلاثين حين يقول : « إنه ليخيل إلى أحيانا أن حياتنا متصلة بحياة إنتاجنا ، وأن فى أعماق كل « خلاق » شبه غريزة داخلية تدفعه إلى الإنتاج البطىء أو السريع ، تبعا لطول حياته أو قصرها ... » وهذه وتلك ملامح من الصورة العامة لنفس بيجماليون وفلسفته وحياته .

ومالى أبعد كثيرا . و « بيجماليون » كامن هناك فى « توفيق الحكيم » كما كمن من قبله « شهريار » — فى شهر زاد — و « محمود » — فى سر المنتحرة — و « مختار » — فى الخروج من الجنة — وكثير من شخوصه التى يخلقها على مثال صورته . تعيش بالذهن فى هذه الحياة ، وتشفق من الواقع ولو كانت من قبل تتمناه ! ...

فمن هو « بيجماليون » ؟ إنه الفنان الذى أحس ببرد الوحدة ، بجانب تمثاله الذى أودعه حرارة فنه ، بعد أن كان هذا التمثال حلمه وأمله ، فتمنى له حرارة الحياة ، ثم لم يرضه تحقيق ما تمنى ... فلما استجابت له الآلهة مرة أخرى وأعادت له تمثاله الحبيب مبرءا من الحياة الواقعية الرخيصة ، جرفه الحنين إلى حرارة الحياة مرة أخرى ، فشك فى فنه ، وظل شبح المرأة الحية يتراءى له ، فيحن إليه ، ويضنيه الحرمان منه ، ولا يغنيه تمثاله الذى فتن من قبل به !

ومن هو « توفيق الحكيم » ؟ إنه الفنان الذى خلق عشرات الشخصيات الفنية فى قصصه ، وأحب هذه الشخصيات ، حتى عاش حياتها ... ثم هو الذى يكتب مقالا فى « الرسالة » يقول فيه هذه الكلمات .

« لقد جاوزت الأربعين ، وما أبصر فى الأفق طيف واحة مورقة فى صحراء حياتى المحرقة . ما قيمة الشهرة بغير سعادة ، وفيم الأدب والفن بغير هناء[1] ؟ » !

هذه هى النتيجة الأولى التى خرجت بها من جولتى فى أعمال توفيق الحكيم على ضوء « بيجماليون » .

---

(١) كتبت هذا البحث منذ أربع سنوات ، ثم زادتنى الأيام اقتناعا به . فها هو ذا توفيق الحكيم أخيرا يكاد يكفر بفنه فيهبط إلى مستوى الجرائد والمجلات الأسبوعية التى تملق الغرائز وتستلفت النظر بالمسائل اليومية والنزعات المكشوفة .. إنه « الرجل » الذى يريد بأى شكل أن تراه « المرأة » وأن تحس وجوده . والمرأة فى هذا الجيل لا يلفتها إلا التافه الرخيص من الأدب المكشوف الذى يدغدغ الغريزة . . ومن هذا الصنف يكثر الآن « الفنان الحائر » توفيق الحكيم .

أما النتيجة الثانية ، فهى أن طبيعة موهبة توفيق الحكيم هى طبيعة التجريد وطبيعة الرمز والتشخيص . الحياة فى عالمه هى تلك الهواجس الفكرية ، والخواطر الذهنية . والتأمل هو وسيلته لفهم هذه الحياة وتمليها . والجانب الذهنى فى النفس الإنسانية هو الذى يهمه ويسترعى انتباهه . أما الطبع ووشائج اللحم والدم ، وصراع الغرائز ، واضطرام الحيوية — وبتعبير آخر مجمل : الطبيعة البشرية الحية — فلا تنال التفاته ، ولا تسترعى انتباهه .

ومعظم مخلوقات توفيق الحكيم مخلوقات غير طبيعية . لأنها مصورة بريشة الذهن المجرد ، لا بريشة الحياة المتدفقة — على تفاوت فى حظ هذه المخلوقات من هذه الصفة وتلك — وقلما نلتقى فى الحياة بأحد هذه المخلوقات التوفيقية ، إلا حين نجرد الأحياء من بعض خصائصهم الآدمية ، أو ننظر إليهم من زاوية الذهن المجرد — مع استثناء قليل فى بعض شخصيات أهل الكهف ، ومع استثناء فى شخصيات « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب فى الأرياف » و « أهل الفن » .

وهذه المخلوقات الذهنية تعجبنا وتروقنا وتستلفت أنظارنا — لأنها منسقة تنسيقا فنيا معجبا — ولكنها قلما تستدعى التعاطف الوجدانى بيننا وبينها ، وقلما تستثير عطفنا عليها فى المحنة ، أو مشاركتنا إياها فى السرور !

إنها مخلوقات غريبة — بعض الشىء — عن عالمنا البشرى . ولا جناح علينا — نحن أبناء الطبيعة — أن نحب مخلوقات الطبيعة أكثر مما نحب مخلوقات توفيق الحكيم ؛ وأن نفتح مغاليق نفوسنا لتلك ، ونمنح هذه انتباهنا الذهنى ، ثم يكون بيننا وبين الأولى حرارة الحياة ، وبيننا وبين الثانية آلاقة التنسيق .

وقدعرفت الآن لماذا نالت : « أهل الكهف » إعجاب الدكتور طه حسين

فأثار حولها هذه الضجة التى وجهت الأنظار بقوة إلى « توفيق الحكيم » سنة ١٩٣٢ . ولماذا وقعت الجفوة بينه وبين « شهر زاد » بعد ذلك بعام .

هناك ملابسات شخصية أحاطت بهذا الموضوع — ليس هنا أوان الحديث عنها — ولكن يبقى وراء هذه الملابسات شىء ثابت ... هو طبيعة الدكتور طه ، وطبيعة توفيق الحكيم . فالدكتور أوفر حظا من الحياة الواقعية ، وتوفيق أوفر حظا من التأمل والتجريد . والدكتور معنى بالنفوس البشرية كما هى ، يتتبع خطراتها ، ويقفو خطواتها ، ويتسمع همساتها — على طريقته الاستعراضية التصويرية — وتوفيق معنى بالذهن الإنسانى المجرد ، يوغل فى تأملاته ويسبح فى فروضه ، ويثير مشكلاته ، ويتابع ومضاته .

هاتان الطبيعتان تظهران متقابلتين فى « القصر المسحور » كتابهما المشترك . فهو من هذه الناحية يصلح للمقابلة التامة بين طبيعتى الرجلين ، وأسلوبهما الفنى فى آن[1] .

ومن هنا أعجب الدكتور بأهل الكهف ، لأن مخلوقاتها من صنع الطبيعة إلى حد ما — ولو أن الرواية قائمة على مشكلة ذهنية — مشكلة الصراع بين القلب والزمن — ولكن الطبيعة الآدمية تلوح من خلال هذا الصراع . فبريسكا الأولى ، وبريسكا الثانية ، ومشيلنيا ، ومرنوش ، ويمليخا ، وغالياس ... كل من هؤلاء نستطيع أن نلتقى به فى عالمنا الإنسانى — على نحو ما — وأن نفتح له قلبنا فى بعض اللحظات ، وأن نعاطفه ويعاطفنا . وإن قلوبنا لتخفق — وقد خفقت — ونحن نشهد الصراع بينهم وبين الزمن ؛ ذلك الجبار الرهيب الذى لا يبقى على شىء لأبناء الفناء !

ومن هنا كذلك وقعت الجفوة بين الدكتور و « شهر زاد » . فشهر زاد

---

(١) راجع هذا بتوسع فى كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

هى قصة توفيق الحكيم الكاملة — على طريقته — هى قصة الذهن الإنسانى المجرد من أوشاج البشرية ، هى قصة القلق الفكرى والشك الذهنى . وإن شعاع الإيمان الوحيد فى قلب « قمر » ليتراءى خافتا بين الحين والحين، ثم ينطفىء قبل أن ينير الطريق ! . وكل الشخصيات هناك شخوص رمزية لا تربطهم بالقلب الإنسانى رابطة ، ولا يستثيرون عطفنا البشرى حتى فى أشد مواقفهم حروجة . فشهريار فى حيرته المضنية ، وقلقه المنهك ، لا يستحق منا أكثر من فتح العين وانتباه الذهن ، بينما قلبنا ساكن قرير !!!

ومثل هذا الجو لا يستريح إليه الدكتور طه حسين . فهو قد كان مخلصا لطبيعته ، حين صادق « أهل الكهف » وجافى « شهر زاد » . وأياً كانت الملابسات الشخصية التى صاحبت تلك الصداقة وهذه الجفوة ، فإن وراءها الطبيعة المختلفة لكل من الأديبين !

* * *

ونتيجة ثالثة خرجت بها من رحلتى فى أعمال توفيق الحكيم :

إن لتوفيق طريقة خاصة وأسلوبا معينا فى أعماله جميعا . فهو من هذه الناحية فنان ذو « أسلوب » وله « طريقة » .

إنه يثير المشكلات الفكرية ، ويصور الصراع بينها ، ويرسم لمحات ولمسات للموقعة ... ولكنه لا يرسم مرة واحدة نتيجة الصراع ؛ ولا يقف حكما بين الأفكار التى يطلقها تتصارع على مرأى منه ! إنه يدع الخط غير منته ، ويدع المشكلة قائمة . يدعها خالدة ، حلها فى ضمير الغيب ، وحينما ينتهى هو من عرض القصة ، تبدأ المشكلة فى ذهن القارىء !

هكذا صنع فى مشكلة الصراع بين القلب والزمن فى « أهل الكهف » وبين الإنسان والمكان فى « شهر زاد » وبين الفنان والآلهة ، ثم بينه وبين

رغباته وملكاته فى « بيجماليون » . وحينما كان بيجماليون يعانى سكرات النزع ، كانت أشواقه الفنية تتجه إلى إبداع جديد !

وهكذا صنع فى « القصر المسحور » وفى « عهد الشيطان » وفى « الأميرة الغضبى » وفى « براكسا ومشكلة الحكم » وفى « عصفور من الشرق » وفى كل مشكلة عرضها فى قصصه وروايته ومقالاته على السواء .

إنه الشك فى طبيعة توفيق الحكيم . وإنه القلق الدفين فى نفسه ، يصدانه عن التعرض للحلول الحاسمة ، وعن الفصل فيما يعرض من مشكلات وأزمات . والحسم يقتضى مواجهة الواقع فى الحياة أو فى الخيال . وتوفيق يشفق من مواجهة الواقع فى جميع الأحوال !

وقد كتب العقاد مرة نقدا لكتاب « عهد الشيطان » فاقترح على المؤلف تكملة معينة « للأميرة الغضبى » وتكملة معينة « لعهد الشيطان » . وكأن فى هذه التكملة حل للعقدة التى ربطها توفيق ، أو التى أشفق من حلها . واقترح عليه زيادة هاتين التكملتين فى الطبعة التالية للكتاب .

ولو نفذ توفيق ما اقترحه العقاد لتحول عن « أسلوبه » بل لتحول عن طبيعته التى تشفق من الحل الحاسم ، وتفر من الوضوح الصريح .

والحقيقة أن هذه النقطة هى مفرق الطريق بين طبيعة العقاد وطبيعة توفيق ، والتوسع فى دراستها يكشف عن حدود الشخصية فى هذين الأديبين[١] .

* * *

ونتيجة رابعة خرجت بها من دراستى لأعمال توفيق الحكيم .

إن ما يكتبه عدا القصة والرواية ، إنما هو فى معظمه « مذكرات تفسيرية »

---

(١) انظر بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

الأفكار المجملة التى تعرضها قصصه ورواياته بشكل أحسن ، وأدخل فى العمل الفنى .

والمقالات الوحيدة التى وجدتها جديرة بإنفاق الوقت فى قراءتها مستقلة هى مقالات : « فى الدين » و « فى الأدب والفن » من كتابه : « تحت شمس الفكر » والخواطر المتناثرة فى مقدمة « سلطان الظلام » فهى تثير مشكلات فكرية تستحق الانتباه ، ولا تتكرر مع الأفكار المعروضة فى رواياته إلا فى نقط قليلة .

وعلى أية حال فإن «الحوار» هو موهبة توفيق الحكيم . وفى هذا الحوار تتجلى ملكته الأساسية « ملكة التنسيق الفنى» . وهى عنوان مذهب توفيق الحكيم[1]

(١) انظر كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة »

الرباط المقـــدس

لتوفيق الحكيم

حينما ظهر هذا الكتاب ، كتبت عنه مقالا فى مجلة الرسالة جاءت فيه هذه الفقرات :

« خيل إلى فى وقت من الأوقات أن توفيق الحكيم قد بلغ مداه ، وارتقى آفاقه ، وأنه منذ الآن سيكرر نفسه ، مع شىء من التحوير والتعديل .

« خيل إلى هذا وأنا أقرأ « سليمان الحكيم » فأجد فيه اختلافا ما فى موضوعه وشخصياته عن أهل الكهف ، وشهر زاد ، وبيجماليون ؛ ولكنه يتفق معها فى طريقة تناول الموضوع ، وفى إدارة الحوار مع تعديل طفيف .

« ثم كتب « زهرة العمر » ، فلاحت بوادر آفاق جديدة ، ولكن لها شبهاً فى خطرات المصباح الأخضر والبرج العاجى . وإن ظهرت فى صورة رسائل لا فى هيئة مقالات . فالفرق فى صميم العمل الفنى هنا كذلك طفيف .

« ولكن هذا الوهم قد تبدد من نفسى وأنا أقرأ « الرباط المقدس » كتابه الأخير . هنا نغمة جديدة ، وعطر جديد ...

« فالخطرات الذهنية — التى اعتدناها من المؤلف — لا تقف هنا عارية ، تتخايل بالألاقة والالتماع . إنما هى هنا تسرى فى مادة حية ، وتخطر فى إطار من اللحم والدم يمنحها الحرارة والحياة ... هنا قلب إنسانى يضبطه ويدل على حركاته ذهن فنان . وهذه هى اللمحة الجديدة فى فن توفيق الحكيم .

« لقد كان فى « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » شىء من

هذا . ولكن النبض الحيوى كان هناك باهتا ساكناً غير ملحوظ فى ثنايا التنسيق الفنى الدقيق . أما فى « الرباط المقدس » فالنبض الحيوى يساوق التنسيق الفنى ، ويبدو كلاهما كاللحمة والسدى فى النسيج الواحد ، أو كالجسد والروح فى الكائن الحى .

« وفى الكتاب صفحات من خطرات الفكر ، ووثبات الغريزة ، وسبحات الروح ، ووسوسة الضمير ، ونزوات اللحم والدم ، وصراع القوى البشرية فى النفس الواحدة ، يقل نظيرها فى كل ما سجله الأدب العربى الحديث .

« لقد أدركت بعد قراءة الكتاب خطورة الأحكام النهائية على المعاصرين . فلقد كنت أعد بحثاً عن « المدارس الأدبية المعاصرة » وكدت أنتهى إلى حكم قاطع فى فن توفيق الحكيم وطبيعته وطريقته ... فهأنذا أجدنى فى حاجة إلى تعديلات أستمد حيثياتها من « الرباط المقدس » .

كتبت هذه الفقرات ، قبل أن ينشر أحد أصدقاء الأستاذ توفيق شيئا منقولا عن الفرنسية . وقبل أن يلمح صديق آخر من أصدقائه كذلك إلى العلاقة بين الكراسة الحمراء — وهى أحر وأحيا ما فى الرباط المقدس — وهذا الذى نشر منقولا عن اللغة الفرنسية !

لقد كان حسى صادقا إذن بأن هناك طعما جديدا غير الطعم المعروف لتوفيق الحكيم ! ! !

* * *

القصة قصة امرأة تخون ، امرأة منحرفة ، تدعوها نوازع اللحم والدم فتستجيب ، وتغريها بدعة العصر فى التحلل من القيود ، فتفلسف السقوط بالحرية والتجديد ، وتنظر إلى ما تسميه « مغامرة » نظرتها إلى أمر يومى صغير ، لا يجوز أن يحطم عشا ، ولا أن يحدث ضجة ؛ ثم تسخر ما شاءت لها السخرية

من رجعية الرجل ، ومن أنانيته ، لأنه يتطلب منها فراشا نظيفا ، وذرية مضمونة !

وقصة رجل سوى الفطرة ، تربى فى إنجلترا ، ولكنه لم ينحل ، وعرف كيف يؤدى حقوق الزوجية كاملة . ولكن فى حدود الفطرة السوية . فضاقت المرأة المنحرفة بهذه الحدود ، وتاقت نفسها إلى « المغامرة » اللذيذة ، والاستجابة الممنوعة .

وهى تصف فى مذكراتها — الكراسة الحمراء — لحظات هذه الاستجابة وصفاً حسياً عنيفاً . تصفها كما وقعت محوطة بالوهج واللهب ، مغلفة باللذة الحيوانية الهائجة ، غارقة فى بحران الغيبوبة ... فإذا وقعت هذه المذكرات مصادفة فى يد الزوج المسكين الواثق من نظافة فراشه ، كانت المفاجأة التى تهد القوى ، وتذهل اللب ، وتمسخ كل لحظة من لحظات الماضى ، فتحيلها غولا لئيما ، يعذب فريسته بالسخرية اللاذعة ، قبل أن ينقض عليها ليمزقها شر تمزيق !

والقصة بعد هذا كله قصة « راهب الفكر » الذى رأى هذه المرأة أول مرة فرفعها إلى مصاف الحوريات فى الفراديس ، ونسج حولها هالات من القداسة والسحر ، وأقامها فى مصاف الآلهة والقديسين ... ثم ... ثم إذا هو يطلع على الكارثة مع الزوج المنكوب ، فيفجع فى أحلامه ، فجيعة الزوج فى كيانه ، ويحس لها بالحقد والكراهية والازدراء ، ويخيل إليه أنها انتهت من عالمه ...

ولكن !

أجل . ولكنها « المرأة » المرأة الخالدة فى ضمير كل رجل ، وراهب الفكر هو كذلك « رجل » هو مزيج من اللحم والدم والفكر والشعور . ولئن كانت هذه الأفعى قد سحرت فيه رجل الفكر والشعور أيام أن كانت — عنده على الأقل — حورية أو قديسة ، فإنها اليوم لتستطيع أن تسحر فيه رجل اللحم والدم بعطرها العبق ، ونكهتها الأنثوية ؛ وأن تدعوه بصوت الغريزة فيستجيب .

ولولا سبب خارج عن إرادته — حسب تعبير القانون — لتم كل شيء فى عالم الواقع المحسوس ، بعد أن تم فى عالم الضمير المكنون .

يا للمرأة ! بل يا للحياة فى صورة المرأة !

وعلى الهامش رجل آخر أوقعته مذكرات الزوجة المفضوحة فى شك مفترس فى عشه وفراشه هو الآخر ، ولكنه لا يستطيع الجزم واليقين ، ولا يطيق جحيم الشك المؤلم فيستريح من قريب ... ينتحر ! ولا يستغرق من القصة إلا القليل الذى يكفى للموازنة السريعة بين قسوة اليقين المحتملة على كل حال ، وقسوة الشك التى تجل عن الاحتمال .

وأحب هنا أن أحدد الشبهة التى أشرت إليها فى أول الحديث :

إن هذه المرأة . هى المرأة كما يتصورها توفيق الحكيم . فالمرأة إما حورية مقدسة ، وإما بغى فاجرة ، ولا وجود للمرأة السوية فى كل أعماله . فصورتها هنا صورة معهودة عند توفيق ، أصيلة فى تصوراته ، ولا حاجة به لأن يجتلبها من وراء البحار ! أما الانفعالات الحية فهى الشيء الجديد فى فن توفيق !

وبعد فأشهد أن الصفحات التى تناول فيها المؤلف عرض نظريات المرأة ودواعيها ، ووصف نزواتها ومفاتنها ، وكشف حيلها ومغرياتها . كالصفحات التى صور فيها كارثة الرجل وعاطفته ، وأوضح منطقه واتجاهه . كالصفحات التى أبرز فيها « راهب الفكر » ونزعاته ، واختلاجاته ونزواته . كالصفحات التى كشفت روح العصر ، والعوامل الخفية والظاهرة التى تعمل فى كيانه ... كلها صفحات رائعة فيها نكهة النضوج الأخير .

ولكن الصفحات التى عرض فيها صورة « الشك » لم تجيء فى مستوى تلك الصفحات . جاءت مختصرة ومجملة ، جاءت فى لمسات عريضة ، لم تتناول الجزئيات الثمينة فى لحظات الشك المريرة . وختمت فى عجلة ظاهرة .

حقيقة إن « التنسيق الفنى » سمة توفيق الحكيم الأصيلة . هو الذى يجره فى هذه القصة — حسب وضعها الحالى — إلى أن يختصر فى صورة الشك ، ليوزع أشخاص الرواية على المسرح توزيعاً فنياً ، بعضهم يحتل مقدمة المسرح ويتراءى دائماً للجمهور ، وبعضهم يتراءى من بين الكواليس ، ثم يختفى ويفسح المجال للبطل الأصيل . فكيان القصة قائم على مواجهة الرجل السوىّ بالمرأة المنحرفة فى العصر الحديث . وعلى اضطراب رجل الفكر بين الغريزة والوجدان أمام المرأة الخالدة ، وعلى منطق الغريزة العميقة ومنطق الفكر المحلق ، وعلى لغة الفناء الأرضى ولغة الخلود السماوى ... الخ . فلا مجال لعرض صورة « الشك » إلا فى هذا الحيز المحدود .

ولكنى أخشى أن يكون تصوير « الشك » الحى فى هذا المستوى الناضج ، فى حاجة إلى طاقة أخرى لم يزاولها إلى اليوم توفيق الحكيم . طاقة الأضواء تتداخل فى الظلال ، لا طاقة الخطوط الحاسمة تفرق بين الظل والنور !

***

ثم لقد استوقفنى المؤلف عند هذا الحوار بين راهب الفكر والزوجة المستهترة الساخرة من غيرة الرجل على فراشه :

— « ولماذا لم تتكلم بهذه الحماسة عن خيانة الأزواج ؟

— إنى لم أبح للزوج أن يخون زوجته

— وإذا خانها . أليس لها الحق أن تخونه ؟

— لا

— النغمة القديمة التى نسمعها من الرجال . تبيحون لأنفسكم ما تحرمون علينا لأنكم أنتم السادة ونحن الإماء .

— بل لأن الرجل هو الذى يعرق ، والمرأة هى التى تنفق . اكدحى كما

يكدح زوجك وأعرق كما يعرق ؛ فإذا تساويتما فى التضحيات تساويتما فى الحقوق . لا أقول إن الرجل يحب أن يخون . ولكنه إذا خان خان من ماله . ولكن الزوجة تخون من مال زوجها . ثم هنالك شىء آخر ... هو النسل ... فالزوج يخون ولا يدخل على زوجته نسلا مدلساً . أما الزوجة فإذا خانت أدخلت على زوجها نسلا ليس من صلبه . لن تكون هناك مساواة مطلقة بينكم وبين الرجال فى هذا الإثم إلا إذا تطور الزمن تطوراً آخر فرأينا الزوجة تناضل فى الحياة وتكتسب بالقدر الذى يربحه الزوج ... ثم يستطاع بواسطة العلم أو بغيره من الوسائل أن يفرز للزوج نسله عن نسل غيره بغير وقوع فى شك أو ارتياب ... إلى أن يتم ذلك فلا تتحدثن عن المساواة فى الخيانة .

— إذا حدث ذلك فلن تكون هنالك زوجية . ولن يكون لها محل على الإطلاق .

— ولن يكون للخيانة عندكن لذة ولا طعم . إذ لن يكون الزوج ضحيتها .

— يا لك من خبيث ! » ...

أحسب أن هناك اعتبارات أخرى غير الاعتبارات الاقتصادية الرخيصة الخاصة بالانفاق والاعتبارات العائلية الخاصة بالنسل ؛ بل أكبر من العوامل النفسية بين الرجل والمرأة كذلك فلندع هذا كله ، ولندع منطق الأخلاق أيضا ، لننظر من ورائه إلى منطق الطبيعة ...

أحسب أن الطبيعة الخالدة كانت تقصد الإشارة إلى معنى خاص ، وهى تقدم أنثى الإنسان — وحدها دون بقية إناث الحيوان — مختومة فى الحالات السوية الغالبة ، مقفلة بذلك القفل الطبيعى الخاص ! وأنها لم تحسب حساب العلم فى تطوراته التى يستطيع بها فرز النسل أو لا يستطيع . فقامت هى بوسائلها الخفية الخاصة بضمان العفة فى الحدود التى تملكها . وما كان عمل فرسان القرون الوسطى حين كانوا يلبسون زوجاتهم أحزمة ذات قفل فى أثناء اغترابهم للحرب ،

إلا محاكاة لعمل الطبيعة وامتداداً له فى صورة عنيفة. فمهما كانت نظرتنا نحن اليوم إلى طريقة التنفيذ ، فيجب أن نقدر أصالة الفكرة ، وعمقها فى تفكير الطبيعة ، وإذا كان عصر من العصور لا يسمح بفكرة القفل المادى ، فإن هذا لا ينفى أن فكرة القفل المعنوى أصيلة فى صميم الطبيعة كلها ، لا فى صميم النفس الإنسانية وحدها !

إن الطبيعة لأحكم من كل فلسفة أخلاقية ، ومن كل سفسطة إباحية ، وإن كل انحراف عن سنتها لهو انزلاق إلى مهاوى الفناء !

ذلك ما يجب أن نلقى بالنا إليه ونحن نعالج مثل هذه الأمور سواء فى البحوث العلمية أو الآداب والفنون !

إبرهيم الثـــانى

للمـازنى

أخيرا يهتدى المازنى إلى نفسه ويمضى على نهجه ، ويستغل أفضل مزاياه .

و « أخيرا » هذه تعنى سنة ١٩٢٩ يوم أخرج المازنى كتابه « صندوق الدنيا » وإن كان قد نشره متفرقا من قبل فى صورة مقالات .

وإذا علمنا أن المازنى بدأ ينشر سنة ١٩١٠ أو حواليها فإننا نسأل : وفيم إذن أنفق أكثر من خمسة عشر عاما قبل أن ينهج نهجه الأصيل ؟

والجواب أنه أنفقها أولا فى التمهيد والتحضير لدوره الأخير ، وأنفقها ثانيا فى التهيئة العامة للأذهان والأذواق مع زميله العقاد ، مع بعد ما بين الرجلين فى الطبيعة والاتجاه .

والواقع أننى لم أعجب لشىء عجبى لاقتران هذين الاسمين فى الأذهان فترة طويلة من الزمان ، وهما يكادان يتقابلان تمام التقابل فى الطبيعة الفنية والإحساس بالحياة .

فالعقاد موكل بالفكرة العامة والقاعدة الشاملة ، والمازنى موكل بالمثال المفرد والحادثة الخاصة ، وبينما يضع العقاد يده مباشرة على مفتاح القضية أو الفكرة أو الشخصية ، يمضى المازنى فى استعراض أجزائها ودقائقها مستلذا هذا الاستعراض مشغولا به عن كل ما عداه . وفى العقاد ثورة وزراية وسخط على النقائض والعيوب الكونية والاجتماعية والنفسية ، ولكنه مع هذا واثق بالحياة متفائل على وجه العموم ؛ وفى المازنى قلة مبالاة وسخرية واستخفاف ، وشىء من التشاؤم يبطنه بالفكاهة والشيطنة !

ومن الأمثلة الحاسمة التى يهيئها الاتفاق ، فتصور الفارق الأصيل بين اتجاهى التفكير وطريقتى النظر والتعبير ، إجابتا المازنى والعقاد على سؤال فى مجلة ، كان عنوانه « هل أخلاقنا فى تقدم » .

فأما العقاد فقدسارع بوضع القاعدة ـ على طريقته ـ ونصب الميزان، وهو يقول:

« نعم الأخلاق المصرية فى تقدم ، أو أن الرجاء فى تقدمها أقرب من اليأس ، وربما منعنا أن نرى دلائل التقدم أن الرجة عنيفة ، وأن الغبار كثير حول الأقدام وفوق الرءوس . فإذا انجلى غدا عرفنا ما خطوناه ، وما لا يزال أمامنا أن نخطوه .

«ومن الواجب أن نعرف مقياس التقدم قبل أن نقيس ونضبط القياس .فمقياس التقدم عندى هو احتمال المسئولية ، لأنه الفارق بين كل متقدم وكل متأخر بلا استثناء

« ... وإذا كانت المسئولية مقياس التقدم الأوحد ، فالحرية إذن هى شرط التقدم الذى لا غنى عنه بحال من الأحوال ، لأنك لا تفرض المسئولية على إنسان مكتوف اليدين ، ولا بد من حرية حتى تكون مسئولية ، ولا بد من مسئولية حتى يكون تقدم فى الحاضر والمستقبل .

« هذه الفوضى التى نراها فى أخلاقنا هى مظاهر الحرية الأولى ، أو هى أول مفاجأة من مفاجآتها ... الخ »

وهكذا يضع المسالة فى صورة قضية منطقية . ثم يأخذ فى الوزن والقياس .

وقد تخالف العقاد أو توافقه ، لكنك مضطر أن تنظر أولا فى « مقياس التقدم » أو فى « مفتاح الفكرة » الذى يلخص الرأى ، وتوزن به الجزئيات

وأما المازنى فراح يستعرض المظاهر الخلقية ويحكم عليها واحدا بعد الآخر حسبما رآه ، فقال :

« كيف تصلح أخلاق أمة والبيت فاسد ، والتفاوت بين الرجل والمرأة شديد والتربية سيئة ، والمدرسة عقيمة النهج ، والقدوة العامة على أسوأ ما يمكن أن

تكون ، ولا تقدير للتبعات والمسئوليات ، ولا احترام للحقوق ولا اعتراف بوجود حدود ، ولا ثقة بإنصاف ... الخ » .

وهكذا استعرض كل مظهر وكل جزئية ، وحكم عليه على انفراد .

ويلاحظ أن المازنى ذكر « تقدير التبعات والمسئوليات » التى ذكرها العقاد ، ولكن هذا جاء هنا عرضا ومظهرا ، بينما جاء هناك قاعدة واصلا

وعلى هذه الوتيرة تسير طبيعة العقاد وطبيعة المازنى فى عملهما الفنى ، بل حياتهما كذلك ، والفرق كما ترى بين الطبيعتين بعيد .

وبينما كان العقاد يسير على نهجه الأصيل منذ نشأته فى النقد الأدبى ، وفى دراسة الشخصيات والسير ، ويتهيأ للمكانة الملحوظة التى بلغها فيما بعد فى دراسة التراجم والمذاهب الفنية ، ويقطع مراحل التحضير إلى مرحلة النضوج الأخيرة على بصيرة واستواء . كان المازنى يتنكب عن نهجه ، ويسير فى غير طريقه ، وهو يتناول هذه الموضوعات التى يتناولها العقاد يومذاك ، إلى أن اهتدى إلى أفضل مزاياه فى عام ١٩٢٩ وقبله بقليل ! وكان ذلك خيراً للأدب بلا جدال .

وقد أخرج المازنى — وهو فى التيه — كتاب حصاد الهشيم ، وكتاب قبض الريح ، والقارىء يعجب لتشابه الموضوعات فى هذين الكتابين مع موضوعات كتابى « الفصول والمطالعات » للعقاد ولتشابه الاتجاه فى الرأى كذلك ، وإن بقى الفارق الكبير بين الطبيعتين ، حتى فى هذا الطور المختلط ، الذى لم يكن المازنى فيه يفطن إلى حقيقة مزاياه .

ولا نحب أن نظلم المازنى فنغفل عن عوامل الزمن والبيئة التى كانت تحتم عليه هذا الاتجاه فى ذلك الزمان . فأغلب الظن أن الحالة الفكرية وفهم الأدب وتقدير الفنون فى هذا الوقت لم تكن تسمح بظهور أديب يكتب على نهج المازنى الأخير ، الذى بدأ بصندوق الدنيا سنة ١٩٢٩ ، أو قبلها بقليل .

وحسبنا لمعرفة هذه الحالة ولتقدير الجهد الذى بذله المازنى والعقاد فى تصحيح مقاييس الأدب والفنون العامة ، أن نعلم شيئاً عن المشكلات التى كانا يعانيان شرحها وهى اليوم فى حياتنا الأدبية من البديهيات . فمسائل مثل : وحدة الشعر هى القصيدة لا البيت ، تطور اللغة وأساليبها بتطور الزمان ، التصوير الفتوغرافى فى الفنون لا يعد عملا فنيا ... إلى آخر هذه البديهيات ، كانت فى ذلك الحين من أعوص المشكلات !

ولقد قرأت بعطف كبير قول المازنى فى « حصاد الهشيم » :

« ما مصير كل هذا الذى سودت به الورق ، وشغلت به المطابع ، وصدعت به القراء ؟ إنه كله سيفنى ويطوى بلا مراء . فقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد ، وأن يشتغل أبناؤه بقطع هذه الجبال التى تسد الطريق ، وتسوية الأرض لمن يأتون من بعدهم . ومن الذى يذكر العمال الذين سووا الأرض ومهدوها ورصفوها ؟ من الذى يعنى بالبحث عن أسماء هؤلاء المجاهيد الذين أدموا أيديهم فى هذه الجلاميد ؟ وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق ، يأتى نفر من بعدنا ويسيرون إلى آخره ، ويقيمون على جانبيه القصور شاهقة باذخة ، ويذكرون بقصورهم وننسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرفعوها سامقة رائعة ، والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد !

« فلندع الخلود إذن ، ولنسأل « كم شبرا مهدنا الطريق ؟ » .

وهذه الفكرة هى التى أوضحها العقاد من قبل أيضا فى مقدمته لكتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة سنة ١٩٢٣ فى هذه الفقرات :

« وإنى لأعرف كيف يستحق النعيمى التهنئة بجرأته التى ظهر بها فى مقالاته وصراحته التى تقدم بها إلى غربلة الناس والكتب والآراء ، لأننى أعرف الآراء المستحدثة ، وما تجلبه على أصحابها من الغضب والملاحاة فى بلاد العالم أجمع ، وفى بلاد الشرق خاصة . أعرف أن ليس أضيع عندنا من مجترىء على تمزيق غلاف

الأجنة عن جوارحه ، واستنشاق هوائه بأنفه ؛ وأن ليس أخسر صفقة فى موازيننا من عمل داع إلى جديد ، لأن أنصار الجديد قليل فى كل جيل ، والفاهمين منهم لما ينصرون أقل من القليل . ولا يزال هؤلاء الأنصار قلة متوارية أو كاشفة كمتوارية ، حتى إذا كثروا وانتشروا والتف شملهم ، واشتد أزرهم ، ضاع المقياس الذى يقاس به فضل الداعى ، ونسى عمله ، وبدا للخالفين من بعده كالذى يحمل المعول الكبير يضرب فى الهواء ، ويغضب به على الفضاء ، ويتصبب عرقا فى غير شىء . ذلك لأن السد الذى كان أمامه ، والذى كان لا يبرح قائما قاعدا يضربه ، ويفنى عافيته وخطوطه وآماله فى هدمه يكون قد عفا فى ذلك الحين ، وتمهد مكانه الطريق سهلا سويا تدوسه السابلة ، ولا تتعثر فيه أقدام الأطفال ؛ ولا يبقى له من الأثر إلا ذلك الجهاد المغموط البادى للعين فى تلك الصورة العابثة الهازلة — أو قل المضحكة — صورة الضارب بالمعول فى أحشاء الفراغ ... ولا والله ما هى بعبث هازل ، ولا ضحك ضاحك ، ولكنها صعقات وأهوال وأشجان . أما جزاء ذلك الداعى الشهيد على ما أسلف من الخير ، وبذل من مهجة القلب ، فمن ذا الذى يعنيه أن يذكره ؟ لعله يبقى مدخرا فى ذمة « أبو لون » وناهيك بما فى ذمم الأوثان المعبودة من هضم وسعة » .

أدركنى عطف كبير وأنا أقرأ هذه السطور وتلك ، وأراجع جهد المازنى وجهد العقاد فى التمهيد نحو ربع قرن من الزمان ، ووددت لو كان المازنى بجانبى حينئذ ، لأقول له :

« لا يا مازنى ، إن نصيبك ونصيب زميلك لأكبر من مجرد التمهيد ، فلقد بنيت بعد ذلك — على طريقتك — بنايات جميلة نابضة بالحياة فى « إبراهيم الكاتب ، وإبراهيم الثانى ، وفى صندوق الدنيا ، وفى الطريق » كما أقام هو — على

طريقته — بنايات معمورة الأركان فى التراجم الأخيرة على الخصوص !»

* * *

اهتدى المازنى إلى خصائصه وسار أخيرا على نهجه ، فما هذا النهج وما تلك الخصائص بالتفصيل ، بعد ما تقدم من الإجمال .

فى المازنى فكاهة ودعابة وسخرية ، وقد يفهم بعض الذين تصدوا للنقد بلا عدة وافية أنها غاية خصائصه ومزاياه . وهى منها ، ولها قيمتها فى تلوين أدبه بلونه الخاص ، ولكنى لا أراها فى مجموعها خير ما فى المازنى الفنان ؛ فكثيرا ما تقوم دعابات المازنى على نوع من سوء التفاهم المتعمد ، والمفارقات الكثيرة فى الحركات الذهنية التى تقابل مفارقات الحركات الحسية فى بعض أدوار « لوريل وهاردى » المشهورة ، ولو عدل هذا « التوليف » الخاص لفقدت كل مزيتها ، وليس هذا من الدعابة العميقة الأصيلة ، ولا يمنع هذا أن يصل بعضها إلى القمة حين يلاحظ المازنى المفارقات الإنسانية والنفسية ، ويسى العبث بالحركات الذهنية والمغالطات اللفظية ، وأبرز ما يكون ذلك حين يضبط نفسه أو نفس سواه ، وهى تغالط نفسها لتهرب من مواجهة موقف ، أو تتوارى من الكشف فى وضح النهار أو تدعى فضلا ليس لها وتنكر سيئة عملتها ! وللمازنى فى هذا نماذج قليلة نسبيا ، ولكنها من أمتع وأقوى ما تحويه الآداب .

أما مزية المازنى الكبرى فهى طريقة إحساسه بالحياة :

إذا كان بعض العيون يأخذ الحياة جملة ، فعين المازنى تأخذ الحياة بالتفصيل ، وهي عين مفتوحة واعية فاحصة ، لا تفوتها حركة ولا يند عنها لون ، وهى تستعرض الحياة والمناظر والنفوس والأشياء ، ولا تشبع من النظر ومن التقاط هذه الدقائق فى يقظة وانفعال .

وليس كل كائن فى الحياة موجودا بالقياس إلى النفس الإنسانية ، إنما تملك النفس ما تفطن له وما تنفعل به ، واللحظة القصيرة تطول وتضخم إذا هى امتلأت بالأحاسيس وأفعمت بالانفعالات ، والتقطت العين والنفس كل أو معظم ما تنطوى عليه من الدقائق والتفصيلات .

وكذلك يصنع المازنى باللحظات ، وكذلك يملؤها حتى يكظها ويزحمها بالانفعالات . وقد لا يبلغ أغوار الحياة ولا قلالها ، ولكنه يذرعها طولا وعرضا ويلحظ كل دقيق لا تأخذه العيون ، فإذا هو فى حفل من الصور والحركات والتصورات ، وإذا هو يعيد إليك هذه الصور المتحركة فى حرارة فائرة كأنها حية حاضرة .

تلك مزية المازنى التى لا نظير له فيها فى اللغة العربية كلها ، إلا ما قد يقع لابن الرومى فى بعض قصائده ، مع الفارق بين قيود النظم وضروراته ، وانطلاق النثر وحريته .

***

وبعد فما قيمة « إبرهيم الثانى » التى كنا ننوى الحديث عنها ، فأعدانا المازنى فى هذا الاستطراد !

هى قصة قلب إنسانى يضطرب فى عواطفه اضطرابا طبيعيا حيا صادقا تجاه ثلاث من النساء ، كل منهن نموذج من المرأة يلتقى مع الأخريات فى الجنس ويفترق فى الطراز . وكل منهن امرأة طبيعية فى هذا الاتجاه .

وهو قلب إنسانى حافل بالتجارب مثقل بالقيود — وفى أولها قيد المعرفة الثقيل — ولكنه فائض بالحيوية ، زاخر بالعواطف ، يضطرب بين الأثقال ، ويتفلت من هذه القيود والمؤلف الواعى يسجل كل حقيقة وكل اختلاجة فى

دقة كاملة ويبطن ذلك كله بالدعابة الساخرة التى لا تنجو منها شخصية من شخصيات القصة جميعا !

و « الحدوتة » فى ذاتها قد لا تكون خير ما فى القصة ، ولكن الفطنة للمواقف والمشاعر ، والدقة فى رسم اللحظات والانفعالات ، والانسياب الطبيعى الذى يشعرك أن الحياة تجرى فى الورق كما تجرى فى الواقع اليومى ... كل هذه مزايا ذات شأن فى تقويم القصة وتقديرها وكلها تتفق « لإبرهيم الثانى » أحسن اتفاق . فالحركة والملاحظة والوعى لأدق الخلجات وأخفى التصورات ، وخلع الحياة الفنية على الفتات الذى لا يعنى به الكثيرون ، يشيع الحيوية واللذة والانفعال .

ويصعب فى القصة بالذات ، الاجتزاء بالمثال ، فليقرأها من يريد التطبيق على هذا المقال ...!

الرواية الشعرية

بين شوقى وعزيز أباظة

كتب الدكتور أحمد بك زكى يوازن بين هاتين الروايتين فقال :

« وجلست إلى « قيس ولبنى » أقرؤه ساعتين حتى أتيت على آخره . أفتدرى إلام شاقنى ؟ شاقنى إلى صنوه « مجنون ليلى » لشوقى بك . ومددت يدى فجررته من محبسه على رف الكتب . وأخذت أقرأ لشوقى ، فما أحسست أنى انتقلت بعيداً . كان إحساسى إحساس من انتقل من منشستر إلى لندن ، أو من ليون إلى باريس ، أو من الاسكندرية إلى القاهرة . الناس هم الناس ، واللسان هو اللسان ، وأسلوب العيش هو أسلوب العيش ، والمدنية هى المدنية ، وإنما فى ظرف أكبر . فعزيز يترسم خطوات شوقى ، وله فى جزالة لفظه مايعينه على أن يحاكيه فيقاربه ، ويقاربه كثيراً . وهذه خير تحية يحيا بها شاعر فى مصر أو فى الشرق كله .

« كان هذا إحساسى . إلى أن بلغت إلى قول شوقى على لسان قيس . قيس ليلى . إذ بلغ وهو فى سبيله إلى ليلى ، جبل التوباد ، ملعب صباهما ومرتع شبابهما . قال قيس ليلى :

جبل التوباد حيـــاك الحيا وســـقى الله صبابا ورعى

فيك ناغينا الهوى من مهده ورضعناه فكنت المرضعا

وحدونا الشمس فى مغربها ... وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمناً ... ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعباً ... لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا فى حصاها أربعاً ... واثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا فى نقا الرمل فلم ... تحفظ الريح ولا الرمل وعى

« الله ! الله !

لم تزل ليلى بعينى طفلة ... لم تزد عن أمس إلا أصبعا
ما لأحجارك صمّا كلما ... هاج بى الشوق أبت أن تسمعا
كلما جئتك راجعت الصبا ... فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة ... وتهون الأرض إلا موضعا

« الله ! الله ! مرة أخرى ، لهذا البيت الأخير .

« بلغت هذه القطعة ، فقلت : معيار المقارنة أن أجد مثلها لقيس لبنى . وبحثت فلم أجد .

« أم أنا عميت ؟ ربما ...

« أم أنى نظرت فى الكتابين نظرة القارئ العادى ، ومثل هذا الذى طلبت يحتاج لا إلى بصر قارئ مثلى عابر ، وإنما إلى بصيرة أديب مكين ؟ ربما أيضاً » .

* * *

ومع احترامى لهذا التواضع العلمى النبيل فيما كتبه الدكتور العالم الأديب . فإنى أخشى أن تكون عاطفة « تقديس الموتى » — وهى عاطفة إنسانية عامة وعاطفة مصرية خاصة — قد غلبت فى نفسه على حاسة الفن ، التى ألمحها فى كل ما يكتبه !

وإلا فما يمكن أن يقرأ الإنسان هاتين الروايتين فى وقت واحد ، دون أن

يحس بالفارق الهائل بين الحياة الحارة والصدق الطبيعى ، فى « قيس ولبنى » ، وبين الموت البارد ، والتلفيق المتهافت فى « مجنون ليلى » من ناحية رسم الشخصيات وإجراء الحوادث والعرض الفنى . ولا بين الطلاقة والقدرة على الأداء فى الرواية الأولى ، والاضطرار والتهافت فى مواضع كثيرة من الرواية الثانية .

ويجب أن يلاحظ أننى أتحدث عن « الروايتين » لا عن « الشاعرين » فشوقى الشاعر قد يكون أكبر من عزيز أباظة الشاعر فى مجموعهما . ولكن رواية « مجنون ليلى » أصغر بما لا يقاس من رواية « قيس ولبنى » . أصغر من جميع الوجوه التى تقاس منها الرواية الشعرية .

والقطعة التى اقتبسها الدكتور زكى من « مجنون ليلى » قطعة عذبة النغمة جميلة التصوير ، وهناك قطعة أخرى أو قطعتان فى الرواية من هذا النوع . ولكن الرواية وحدة كاملة تقاس بمجموعها : برسم الشخصيات ، وإجراء الحوادث ، وعرض المشاهد ، والتعبير القوى عن هذا كله فى النهاية ، وقياس الروايتين على هذا النحو ، لايدع مجالا للشك فى تقرير الحقيقة التى أسلفناها .

إن معظم الخطأ الذى قد نقع فيه عند الموازنة بين عمل شاعر كشوقى نال فى زمانه شهرة عالية ؛ وعمل لأحد الأدباء المعاصرين . إنما ينشأ من اعتمادنا على ما تحوى ذاكرتنا من طنين سابق ؛ واطمئناننا إلى هذه الأوهام المقررة ؛ والاستغناء بذلك عن مراجعة الأثر الفنى مراجعة جديدة .

ولكن الدكتور زكى بك يقول : إنه أعاد قراءة « مجنون ليلى » . وهذا هو موضع العجب . فالأمر من الوضوح الحاسم ، بحيث لا يقع فيه التباس .

إن عمل شوقى بك فى « مجنون ليلى » كان عملا مشكوراً من الوجهة التاريخية فى الأدب . وذلك لفتح هذا المجال ، ومحاولة نظم الرواية فى اللغة العربية — وإن يكن غيره قد حاول قبله ولم يبلغ ما بلغه — وعند هذا الحد يقف تقدير هذه الروايات التى أخرجها جميعاً ، و « مجنون ليلى » فى أولها .

فأما حين تعرض هذه الروايات للتقدير الفنى ، فإنها تبدو عملا بدائياً متهافتاً من جميع الوجوه .

وأول ما يلحظه الناقد فى « مجنون ليلى » هو البرود والركود . فالمجنون — وهو المثل الأعلى لحرارة العاطفة ، وللجد فيها ذلك الجد المتلف — يصبح فى يد شوقى طيفاً متهافتاً ، كأنه أحد شبان القاهرة المترفين الأطرياء اللطاف! كل حرارة الحب عنده بكاء ودموع وإغماء . وذلك كل نصيبه من الجد فى هذه العاطفة المشبوبة . بينما يلمح فى « قيس ولبنى » حرارة العاشق ، وحركة الإنسان ، وفحولة هذه العاطفة فى نفسه المحبة المهتاجة .

إنك لا تلمح مرة واحدة فى « مجنون ليلى » تلك الحرقة اللاعجة ، ولا تلك الثورة العاصفة . . ولم تكن كل ميزة المجنون هى الحب المتهالك الذائب من الرقة والحنين — كما فهم شوقى وكما يفهم الكثيرون من الظرفاء المترفين الوادعين — إنما كانت هى الثورة المشبوبة والحرقة الموقدة ، والاضطرام العنيف .

لقد كان يحب ، ولم يكن « يتدلع » ! وكان هذا الحب يتعمقه ويهيجه ويشقيه ، وكان هذا الحب يقيمه ويقعده ويثير أعمق مشاعره ، ويهزه فى الصميم ؛ ولم يكن الاغماء والنواح هو كل حظه من الحب المجنون !

استمع إليه فيما يروى له من شعر ، ثم استمع إليه فيما ينطقه به شوقى ، تجد المسافة شاسعة بين شعور وشعور :

استمع إليه يقول :

فيارب إذ صيّرت ليلى هى المنى ... فزِنّى بعينيها كما زنتها ليا
وإلا فبغضها إلىّ وأهلها ... فإنى بليلى قد لقيت الدواهيا

أو قوله :

كأن فؤادى فى مخالب طائر ... إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا

كأن فجاج الأرض حلقة خاتم علىَّ فما تزداد طـــولا ولا عرضاً

هذه النغمة الجادة ، التى تشعرك « بالهول » فى هذا الحب العنيف العميق ، لا تسمعها مرة واحدة فى « مجنون ليلى » وذلك هو المقياس الأول فى صحة رسم شخصية المجنون ، وتصوير عاطفته كانسان يحب حقيقة ، لا مترف يتظرف بالتهالك فى الحب و « يذوب » حنيناً وإغماء كأن « الذوبان » هو وحده دلالة الحب الإنسانى العميق !

فإذا شئت هذه النغمة الجادة الصادقة العميقة ، فإنك واجدها فى « قيس ولبنى »

إن شوقى لم يعرف الحب ، وأغلب الظن أنه لم يعرف « الألم » والألم هو ذلك الزاد الإلهى ، الذى يفجر عواطف الفنان ، وبدونه يصبح الفن بل تصبح الحياة كلها متعة رخية توحى باللطف والرقة ، ولـكنها لا توحى بالعمق والصدق . وما الحب وما الحياة بدون الألم الصادق العميق ؟

أما عرض المواقف والمشاهد ، فتبدو فيها السذاجة وقلة الحيلة ، فى إثارة النظارة بالمشاهد الملفقة ، وذلك طبيعى مادامت الحرارة الإنسانية الطبيعية مفقودة .

وإلا ففيم هذا الإغماء الذى لا يفيق منه المجنون حتى يعود إليه خمس مرات ! لقد أغمى على « قيس لبنى » مرتين . ولـكن ذلك كان لمرض هدَّه ولأزمات نفسية حقيقية تهد الـكيان . أما المجنون ، فيبدو لنا متهالـكاً متهافتاً منذ أول فصل فى الرواية ، قبل أية أزمة من الأزمات ، قبل أن تمنع منه ليلى وقبل أن يهدر دمه وقبل أن تتزوج سواه ، فـكأنما هو « مستعد سلفاً » لهذا « الذوبان » الرقيق ، لأن هذه هى سمة الحب الوحيدة ، كما يتوهمها الرجل الظريف !

ومشهد وادى عبقر وشياطينه وحواره مع شيطانه ، وكذلك مشهد الصبية الذين يتحاورون : فريق مع المجنون وفريق عليه . كلاهما حيلة من الحيل الرخيصة التى تنشئها « قلة الحيلة » للفت النظر ، حينما تقل الحرارة الطبيعية الصادقة !

وأعجب شيء هو ذلك الخصام بين رجال قيس ورجال ليلى ، وكأنه لا يجرى فى الصحراء وما بها من رجولة وفتوة ، إنما يجرى فى « صالون » بين بعض المترفين الظرفاء ، ويا للاخفاق عند ما أراد شوقى أن يقلد شكسبير فى يوليوس قيصر ، فيصور ثورة الجماهير واندفاعها من جانب إلى جانب ، متأثرة ببلاغة خطيب !

وموقف « ورد » زوج ليلى ذلك الموقف الطرىّ المريب ! ألكي يقول لنا إنه رجل كريم عطوف . لقد صور لنا «عزيز أباظة» ذلك الموقف نفسه أومايشبهه يقفه زوج لبنى فلم يمل به إلى هذه الطراوة المخنثة ، وهو يصور نبله وكرمه . ذلك أنه صوره «إنسانا» حياً ، لا دمية من الدمى ، التى عرضها شوقى وسماها أشخاصاً .

وذلك فى الحقيقة هو الفارق الأصيل بين الروايتين والمؤلفين وهو يلخص الفوارق كلها ، ويختصرها : الصدق والطبيعة ، والتلفيق والصنعة ، فى كل موقف ، وفى كل شخصية ، وفى كل عاطفة أو شعور .

ومن العجيب أن تخون شوقى فى رواياته الشعرية أقوى خصائصه التى بهرت أهل زمانه ، وهى قوة الأداء ووضوح التنغيم . ففى مجنون ليلى اضطرارات فى التعبير لا تجدلها مثالا واحداً فى « قيس ولبنى » .

ففى بيت واحد كهذا :

لِمْ إذن يا هند من قيس ومما قال تَبْرا

يضطر إلى تسكين الميم فى « لِمَ » وتسهيل الهمزة فى تبرأ .

ويطرد هـذا التسهيل فى مواضع شتى مثل (كيف تجرّا) أى تجرأ ، و (تهزا بنا) أى تهزأ ... الخ .

وتشاء تصبح « تشا » فقط اضطراراً للقافية فى قوله :

وليلى تفيض على من تشاء رضاها وتحرمه من تشا

و « مُنازل » تصبح « مُنازِ » فقط لضرورة الوزن فى قوله :

« أنعم (منازِ) مساء نعمت سعد مساء »

وليلى تصبح (ليلَ) لنفس السبب فى بيت ينطق به ثلاثة :

أوغل الليـــل فلنقم

بـل رويداً واسمعى (ليلَ)

خلَّ عـــنى دعنى

ومظلوم هذا « الترخيم » الذى يسرف شوقى فى استعماله كلما نادى واحتاج للحذف خضوعاً للضرورات النظمية !

وشيطان من وادى عبقر ممن يوحون بالشعر للشعراء يهبط ويهبط حتى يضع لا الناهية فى موضع لا النافية لضعفه فى النظم كقوله : « لاأدر . تلك ضجة »!

وكثير من مثل هذه الاضطرارات التى يعانيها المبتدئون فى النظم ، والتى تندر فى شعر شوقى فى غير الروايات ، مما يدل على أنه كان يعانى ، لا فى تلفيق المواقف فحسب ، ولـكن فى تذليل النظم أيضاً .

وهذه عيوب تفهم حين ننظر إليها نظرة تاريخية كما قلنا ، فنسجل أن شوقى كان يطوع اللغة لفن جديد عليها . فـكان عمله هو عمل المبتدئ ؛ وجهده هو جهد المبتدئ ، وهذا كلام مفهوم . فأما حين نقيسه إلى عمل ناضج من الوجهة الفنية ومن الوجهة التعبيرية كالعمل الذى قام به عزيز أباظة فى « قيس ولبنى » فإننا نشعر بالفارق العظيم بين العملين من الوجهة الفنية الصحيحة .

العباسة

لعزيز أباظة

هذه مسرحية المؤلف الثانية . وقد اختلف استقبالها من المعلقين والنقاد عن استقبال سابقتها « قيس ولبنى » ... قوبلت الأولى بالترحيب الخالص والثناء المطلق ، بينما اختلفت الآراء فى استقبال الثانية ، وتعرضت للنقد الذى بلغ بعضه حد العنف والهجوم .

وهذه ظاهرة طيبة ذات مغزى قيم للأدب وللمؤلف جميعاً . وأقل ما تدل عليه أن عنصر المجاملة لم يعد هو الذى يقرر مصاير الأمور فى الأدب .. وأقول : « المجاملة » دون أن أنتقص من قيمة « قيس ولبنى » التى كان لى أنا بالذات موقف قوى فى تقديرها ، ورأى قاطع فى تفوق مستواها الفنى والأدبى بالقياس إلى كل ما تحويه اللغة العربية من نظائرها . ولكنى أقول : « المجاملة » لأن العمل الفنى الواحد الذى يحوز رضاء الجميع . كما بدا فى استقبال « قيس ولبنى » غير موجود .

وهناك دلالة أخرى لهذا النقد الذى واجهته « العباسة » وهى أن عزيز أباظة لم يعد ضيفاً على مائدة الأدب ، يفسح له أصحاب المأدبة ويهشون فى وجهه ، ويبشون كما يصنع للضيفان — إنما هو اليوم من أصحاب المأدبة . يأخذ مكانه بينهم باستحقاقه وجهده ، وعليه أن يشق طريقه ويحتمل صدمات الزحام ، والذى لا شك فيه أنه قادر على الصدام فى الزحام ! .

تدور المسرحية على « نكبة البرامكة » هذه النكبة التى طالما هزت مشاعر الشعراء فى حينها وبعده بعشرات السنين ، حتى لقد كان بعض الشعراء يعرض نفسه للموت فى أيام بنى العباس ليطوف خفية بقبور البرامكة منشداً مآثرهم . كما ورد فى بعض الأخبار .

ليس عجيباً إذن أن تعود هذه المأساة فتحرك شاعراً عاطفياً مثل عزيز أباظة فى القرن العشرين .

وللمأساة جانبها التاريخى الراجح ، وجانبها الأسطورى الذى يصاحب عادة مثل هـذه المآسى . والذين تتبعوا عزيز أباظة فى « أنات حائرة » وفى « قيس ولبنى » ، وعرفوا منهما لون مزاجه لم يكونوا ليشكوا فى أى الجانبين يختار ليقيم على أساس روايته .

ومع هذا فان المؤلف حين أقام روايته على الجانب الأسطورى المستند على « خرافة زواج العباسة الصورى وفتوى أبى يوسف بحل النظر وحده تمكيناً للرشيد من أن يجمع بينها وبين جعفر فى مجلسه » . لم يغفل الجانب التاريخى للمأساة وهو خوف الرشيد من طموح البرامكة إلى الخلافة أو تسليمها للطالبيين منافسى العباسيين (وبخاصة بعد موقف جعفر البرمكى من يحيى الطالبى) وغيرته من البرامكة الذين أسلمهم مقاليد الأمور فى الخلافة . فعلوا حتى على الخليفة ، وانصرف إليهم الشعراء والقصاد بالأماديح والمطالب ... ولـكن المتتبع للرواية يلمح ميلا ظاهراً إلى ترجيح المؤلف للجانب الأول واتكائه عليه فى بناء الرواية كله .

وليس لأحد أن يملى على المؤلف اتجاهاً معيناً : إلى التاريخ الراجح أو الأسطورة الشائعة ، أو إلى المزج بينهما مزجاً متعادلا أو غير متعادل ، فالعمل الفنى حر فى اختيار طريقه ، وكل ما لنا هو أن نسأل فى النهاية أوُفِّق أم لم يوفق من الناحية الفنية البحتة ؟ وهل أضاف ثروة فنية أو نفسية إلى الرواية بمخالفة التاريخ ؟ ... وهذا ما سنجيب عنه بعد قليل .

ولقد لفتت نظرى تلك البدعة الغالية فى تقديس الماضى ، التى تقول إن فى إقامة المسرحية على أساس هذه الأسطورة الشائعة تشويهاً للحضارة وتجريحاً للشخصيات التاريخية .

وفات الذين قالوا بهذا القول أن تلك الأسطورة ليست من صنع « عزيز أباظة » فهو لم يبتدعها ابتداعاً ؛ إنما هى رواية وعاها التاريخ محققاً أوغير محقق ، وعاشت بعد المأساة إلى اليوم . فإذا جنح مؤلف إلى استخدامها فى عمل فنى — لا فى تحقيق تاريخى — فانه لا يكون قد صنع شيئاً أكثر من ترديد رواية قائمة وصوغها فى صورة تنقلها إلى المستوى الفنى .

والذين يستعظمون أن يخون « جعفر » عهده مع « الرشيد » وأن يطيع الهوى مع « العباسة » ويستعظمون على « العباسة » — بحجة أنها أميرة هاشمية — أن تضعف فتستسلم ... هؤلاء إنما يقدسون غير مقدس ، فوق إغفالهم للنوازع البشرية الحية التى هى قوام الحياة وقوام الفن أيضاً .

على أن الراجح تاريخياً أن « العباسة » كأختها « علية بنت المهدى » لم تكن فوق مستوى الشبهات — وعلم ذلك عند الله طبعاً . ولكننا فى الدوائر الإخبارية نذكر هذا — وهناك رواية تقول : إنه كانت لجعفر « قهرمانة » تزين له الجوارى والنساء ، وتقدمهن إليه فى لياليه الحمراء ، وإن العباسة كانت مولهة بجعفر — وهو الذى نشأ صغيراً مع أخيها هارون — ولكن مكانها من الخليفة لم يكن يبيح لها ولا لجعفر إرواء هذا التوله ، فرغبت إلى قهرمانته أن تقدمها إليه فى ليلة دون تعريف ... وكان هذا ، فلما كشفت له عن شخصيتها بعد ، تعاظمه الأمر وتوقع الشر .

وغير « عزيز أباظة » كان يؤثر أن يقيم روايته على مثل هذا الاتجاه — دون أن يلومه أحد — وكان يجد فى نزوات الوجد الجامح ، واندفاعات

الهوى الآثم مجالا فسيحاً لتصوير النفس البشرية — فى أحد جوانبها — ولتصوير الجانب الداعر كذلك من الحضارة العباسية — وهو موجود بلا مراء مع جوانبها الأخرى . كما يجد مجالا لتصوير الدسائس تحاك حول البرامكة من الحاسدين والموغورين ، وتثير انفعالات النقمة وأحاسيس الشرف فى نفس الرشيد ... الخ .

ولكن «عزيز أباظة» بفطرته الطيبة ، وبطهارة ضميره ونقاوته ، ثم بتجربته العائلية المقدسة لديه ، لا يجنح إلى استلهام مثل هذا الجانب فى حياة الناس ، فهو موكل بالحديث عن العواطف الزوجية ورفعها إلى مستوى الطهارة المقدسة من جهة ، وإلى مستوى الإحساس الفنى من جهة أخرى — ولما كانت الحياة الزوجية بحكم هدوئها وتسلسلها قد لا يجد الفن فيها من الوهج والحرارة ما يجعلها تدخل دائرته ، فقد توكل بها هذا الشاعر العاطفى ، ينفث فيها من الوهج ، ويبعث فيها من الحرارة ما يرفعها إلى المستوى الفنى فى أعماله كلها ، سواء فى ذلك « أنات حائرة » أو « قيس ولبنى » أو روايته « العباسة » الأخيرة . ولهذا اختار أسطورة الزواج الصورى — وما فيه من تطلع وحرمان — ليوقع عليها أعذب أنغامه وأحرها وليرتفع بنغمات الحب الزوجى إلى مستوى نغمات الحب العذرى فى جميع العصور .

وها قد رأينا أنه لم يكن هناك تجريح لجعفر ولا للعباسة ، بل كان هناك تطهير لهما ، إذا نحن راعينا بعض الروايات التى تقصها الأخبار .

أما شخصية الرشيد فأنا ألاحظ أنها بدت فى الرواية أصغر مما هى فعلا بل لقد بدت زرّية فى بعض المواقف . ولكنى لا أذهب فى هذا مذهب الذين يقدسون الرشيد وينظرون إليه بعدسة الأساطير المكبرة .

والواقع أننا نخلط فى تصورنا بين عظمة عهد الرشيد والرشيد نفسه وهذا هو الخطأ التاريخى ... فعهد الرشيد كان عظيما بالفعل — وإن لم يبلغ إلى المستوى

الأسطورى الذى يعيش فى بعض الأذهان — ولكن الرشيد نفسه لم يكن فى عظمة عهده . ذلك أنه كان وارثاً للعظمة التى أسسها المنصور ودعمها المهدى ، فكان نصيبه هو نصيب الوارث لرصيد ضخم قد يستأهله ولكن عمله فيه محدود ، وهو على أى حالٍ لا يبلغ عظمة المنصور العبقرية فى بناء الدولة ، ولا عظمة المأمون الفكرية فى بناء الحضارة العقلية .

والذى يؤخذ من وفاته صغيراً فى نحو الخامسة والأربعين ، ومن تصرفاته كذلك ، أنه كان عصبى المزاج ، سريع الانفعال ، كثير التقلب من طرف إلى طرف فى المشاعر الإنسانية ، مغرقاً فى المتاع ، مفرطاً فى الشهوات — على ما كان ينتابه من نوبات الزهد وانفعالات العبادة . فتلك سمة هذا المزاج المتقلب — وكان لهذا كله أثره فى معاجله المنية له فى شرخ الشباب .

* * *

والآن نعود إلى السؤال الذى أرجأنا الإجابة عنه ، فنسأل : أوفق المؤلف أم لم يوفق من الناحية الفنية البحتة . وزاد فى الثروة الفنية والنفسية بمخالفة التاريخ أم لم يزد ؟ .

والإجابة على هذا تقتضى أن نوقع حوله بضعة تقاسيم ، قبل أن ندخل فى الصميم !

إذا كان العمل الفنى غير مطالب بموافقة الحوادث التاريخية الجزئية ، فإنه مطالب بصحة تصوير الجو التاريخى العام . وقد كانت الفرصة سانحة المؤلف ليصور عهد الرشيد كله فى ضوء نكبة البرامكة . ولكنه ضيق الدائرة فكاد يحصرها فى قصر الرشيد وفى دسائس القصر حول البرامكة ومكايد نسائه وثورة بغداد ، وعلى الهامش ثورة مصر وثورة الشام ، وهى الثورات التى ألم بها المؤلف فى الطريق .

ولقد كانت حياة العصر وحياة الرشيد نفسه أوسع من أن تحصر فى هذا

المحيط الضيق ، كانت هناك غزوات الروم ، وهى التى أنفق فيها الرشيد سنوات من حياته — وكانت هناك حجاته المتوالية التى كانت سنواته دولة بينها وبين الغزوات . ولإحدى هذه الحجات علاقة بجعفر فقد سبقت النكبة وكان لجعفر فيها مكان ملحوظ — وهذه وتلك لم يبد لها ظل فى الرواية كلها — وكانت هناك حضارة العصر المادية والروحية والفنية بشتى مظاهرها وملابساتها — وهذه وردت فى الرواية إشارات لها ، ولكنها إشارات لفظية فى معرض تفاخر الرشيد أو الثناء على البرامكة — وكان يمكن إبرازها فى ملابسات أظهر وأقوى من الكلمات المجردة ، وإظهار إشعاعاتها فى جو الرواية كله لإشعار النظارة بحقيقة عظمة العصر ، وهو عصر الامبراطورية الإسلامية فى أزهى أيامها .

ولست أبغى — بطبيعة الحال — أن تستحيل الرواية دراسة مطولة لعصر الرشيد — وبخاصة أن اسمها « العباسة » يحد من مجالها — ولكنى كنت أود أن يتسع محيطها إلى الحد الذى يسمح لشخصياتها الأساسية بأن تضطرب فى محيط مناسب لها وللعصر الذى عاشت فيه ، وأن تبدو جميع جوانبها الإنسانية أو أكبر عدد منها فى هذا المحيط الفسيح .

فاذا نحن تجاوزنا عن هذا ، ونظرنا إلى الرواية فى محيطها المحدود الذى أراده لها المؤلف ، فإننا نطالع التوفيق المعجب فى حركة الرواية ، وفى إدارة الحوادث وفى رسم الشخصيات ، وفى الخصائص الفنية المسرحية ، وفى الأداء الأدبى ... كلها جميعاً . وإن كانت لنا بعض مآخذ على الفصل الرابع ، وعلى بعض مواضع فى الفصول الأخرى .

للمؤلف حاسة فنية مسرحية لاشك فيها ، تتبدى بوضوح فى توزيع الحوادث والانفعالات والحركات على رقعة الرواية ، توزيعاً تبدو فيه الحيوية والتناسق اللذان لا يتوافران إلا لأصحاب هذه الحاسة الموهوبة . وإن كانت هذه الحاسة تخون

صاحبها فى الفصل الرابع وتفتر قليلاً فى الفصل الأول ، ولكن إلى حد لا يؤثر فى هذه الصفة البارزة المطردة .

وللمؤلف فطرة سليمة فى رسم الشخصيات وبث الحياة فيها . الحياة الطبيعية السليمة . فجميع شخصياته حية تتصرف تصرف الأحياء فى مجريات طبيعية للسلوك ، بلا تكلف ولا تعمل للحادثة أوللانفعال . ولكل منها مبررات طبيعية لسلوكها ، وأسباب قوية لاتجاه حياتها .

« فالعباسة » هى المرأة المحبة والزوج المحرومة ، والأم الحانية . وهى تصارع فى هذا كله امرأة أخرى ليست دوافعها بأقل أصالة عن هذه الدوافع . تصارع « زبيدة » المرأة الغيور ، والملكة صاحبة التاج ، وأم ولى العهد . وهى تنفس على العباسة شبابها وجمالها وأثارتها عند الرشيد ؛ وتخشى على تاج الخلافة وتنافح عن ولى العهد ابنها الحبيب ؟

و « جعفر » هو الشاب الذى تدين له الدنيا فى هذا الوقت ، فيزهى بالشباب والمجد ، وهو الزوج المحب المحروم من حبه لسبب لا يرتضيه ، فهو سليل الأكاسرة الذى يجد نفسه — مع كل أمجاده — ينبز بالهجنة ، ويوصم بعدم الكفاءة للأميرة الهاشمية ، فترتج فى نفسه وتثور جميع رواسبها وانفعالاتها .

و « الرشيد » هو الخليفة الذى يخشى على العرش والخلافة ، والذى يطعن فى ترفعه الهاشمى من رفيق شبابه وصباه ، إلى جانب ما هو واقع فيه من تأثير الزوجة الغيور ، ودسائس الحاقدين والموتورين — وهى ليست كذباً كلها ، فجعفر فى ثورة من ثوراته يشير إلى خراسان وجنودها ويقرر أن ليس الملك والخلافة عليه منيعين —

و « يحيى بن خالد » هو الشيخ المجرب الفطن المحنك ، يرى بفطنته وتجربته ، تلك البوادر البعيدة التى لا يراها جعفر فى اندفاعه وفتوته ، وفتنته بالمجد والشباب وثورته فى فورة الحب والاعتزاز .

و «هرثمة بن أعين» هو القائد العربى المظفر ، الذى لا يجد له مكانا فى الدولة البرمكية ، فلا عجب أن يشترك فى المؤامرة الواسعة النطاق ... وكذلك بقية الشخصيات الثانوية .

وهكذا نجد كل شخصية طبيعية فى مواقفها ، طبيعية فى اتجاهاتها ، ونلمس المبررات الواضحة لسلوك كل منها فى الحياة . ولا ننسى — فى هذه المناسبة — أن نلمح من وراء هذه المبررات طبيعة عزيز أباظة الطيبة السمحة الودود التى تلتمس الأعذار للجميع !

وبإعجاب كبير نلحظ ذلك الصراع الدائم بين المرأتين الأساسيتين فى الرواية « العباسة » ؛ « وزبيدة » . فهو صراع تجمعت له كل أسبابه الطبيعية كما أسلفنا وهو — بعد هذا — صراع امرأتين خاصة لا مطلق صراع ، فيه طرائق الأنثى فى الحبكة والحركة والمؤثرات والدوافع . وعليه طابع الصراع الأنثوى المميز ، وهو بروز المكايدات الصغيرة الهازلة فى زحمة الصراع الضخم ، وفى حرارة الحب العنيف . فزبيدة الملكة الحصيفة العظيمة ، لا تترفع عن دفع «سكينة بنت الربيع» إلى غمز العباسة فى رجلها جعفر من الناحية الأنثوية . فإذا هى تعرض بذكر الجوارى اللواتى أحضرهن معه من غزوته المظفرة ! ولكن عُلية أخت العباسة ، ترد الغمزة بنفس الطريقة :

لعلها هدية الوزير مرفوعة للعاهل الكبير
إن القيان زينة القصور !

ومثل هذه اللفتات كثيرة ، وهى تدل على براعة نفسية كالبراعة المسرحية الفنية .

فأما القمة فيبلغها المؤلف فى ميدانه الأصيل ، حينما يصور نوازع جعفر الزوج المحروم وعواطف العباسة الزوجة الوالهة . يبلغ هنا قمته الفنية وقمته العاطفية وقمته الأدبية جميعاً ، ويصل إلى درجة الروعة فى نهاية الفصل الثالث على ما تفرق من روائع فى بقية الفصول . ذلك حين يضطران — وهما الزوجان — أن ينتزع

منهما ابنهما ، ويذهب به عنهما بعيداً ، خيفة أن يكون وجوده ، وانفضاح صلتهما الحقيقية ، سلاحاً فى أيدى المتآمرين ؟

حينئذ تنفجر العباسة فى نشيد دام رائع أشبه بالنشيج المجرح المكتوم :

وددت لو كنت فى بغداد جارية ... فى بيت صالحة من أهل بغداد
أظل أقضى لها شتى حوائجها ... وأتفه الزاد ما أعطى من الزاد
وأرتدى الثوب من أخلاق ماخلعت ... أزهى به بين أترابى وأندادى
حتى إذا مال ميزان النهار بنا ... فصلتُ أهفو إلى زوجى وأولادى
أضمهم بجناحىْ رحمة وهوًى ... كالطير تخشى على أفراخها العادى
والدار حالية تبهى بأسرتها ... كما ازدهى بالنمير السلسل الوادى

وهنا تسقط جميع المظاهر والشيات ، وتتبدى المرأة المحبة المفجعة عارية فى أروع عواطفها ، وأصح خوالجها ، وأعمق اتجاهاتها . ومثل هذا فى الرواية كثير . وهو وحده يبلغ بها حداً معجباً من التوفيق .

* * *

وددت لو ظللت أردد هذه النغمة التى تعبر عن كثير من العمل الفنى فى الرواية ؛ ولكننى مضطر أن أعود إلى التاريخ ، وموقف المؤلف منه فى الفصل الرابع .

ليس على المؤلف من بأس فى أن يخالف الواقع التاريخى ، على أن يعوضنا عنه الواقع النفسى . ولكن المؤلف فى الفصل الرابع قد خالف الواقعين جميعاً .

فهناك محاورة طويلة بين الرشيد وجعفر لم تقع تاريخياً ، وليس لها مكان فى الواقع النفسى ، بل هى مخالفة لطبائع الأشياء . فالرشيد الذى يعلم من أمر البرامكة ومكانهم فى الدولة ما يعلم ، لا يقدم على الإيقاع بهم إلا بعد تدبير محكم مبيت منذ زمن طويل ، ولا يفشى نياته هذه ولا يظهر منها شيئاً ، خيفة انتقاض البرامكة قبل تمام التدبير — وهذا ما حدث فعلا فى التاريخ — بخلاف مابدا فى الرواية ،

فالجميع كانوا يحسون بالنكبة قبل وقوعها ويتنبأون بها . كما يبدو فى الرواية أن الرشيد لم يصمم إلا بعد هذا الحوار الطويل الذى أمر فى نهايته بقتل جعفر ، فكأنه لم يمض بين التصميم والنكبة إلا دقائق ، لا يتسع فيها الوقت للتدبير المحكم الشامل الذى تقصّى البرامكة فى طول البلاد وعرضها كما يقول التاريخ ، وكما لا بد أن يكون .

وكثير من الحوار ليس طبيعياً أن يقوله الرشيد ، ففيه غض من كرامته وتحقير لشأنه ، ولا يقدم عليه خليفة مهما تكن الظروف ، ومهما كان واقعاً ، فحسبه أن يحسه فى نفسه ، ثم يكتمه رعاية لمقامه وحفظاً لكرامته .

وقد يكون عذر المؤلف أنه شاء أن يبرر موقف الرشيد ، ولكن هذا لا يكفى من الناحيتين الفنية والواقعية . على أن هذا الحوار يمكن إغفاله كله دون أن تنقص هذه المبررات شيئاً ؟ فقد علمناها جميعاً من ثنايا الرواية قبل الحوار ، وعذرنا الرشيد فى الإصغاء للمؤامرات ، وأدركنا أنها ليست كذباً كلها من بدوات جعفر ، ومن تصرفه مع يحيى الطالبى ، ومن ثورة الصناع ، وما قالوه عن ضعف الخليفة واتساع سلطة البرامكة ... الخ .

وهناك هنات أخرى صغيرة — ولعلها ليست هنات بل وجهات نظر — فحديث الجوارى والرعاع كان من حيث المستوى الفكرى والتعبيرى فى مستوى حديث الخليفة والوزير والعباسة وزبيدة ... وأنا أوثر أن يتحدثوا فى مستواهم مع المحافظة على مجرد صحة اللغة دون روعة الأداء . وهناك شعراء يقوم الواحد منهم إثر الآخر ، فيتحدث بنفس البحر والقافية فى الثناء على البرامكة ، وكان من الخير أن تتنوع النغمة بتنوع المحدثين ، فهذا هو الطبيعى فى الحديث .

أما الهنات التى لا شك فيها ، فهى تلك الأناشيد التى استقبل بها جعفر البرمكى فى الخارج بعد عودته من الشام والخليفة على رأس الموكب ، وتلك الأماديح التى

يخص بها الشعراء جعفراً فى حضرة الخليفة وكأن الخليفة صفر على الشمال كما يقولون بل إنه ليسلك نفسه فى عداد الشعراء والمداحين للوزير .

ثم هى فى بعض التعبيرات التى استحدثت فى العصر الحاضر ، ولم يكن لها فى ذلك العهد وجود ... مثل أن تقول العباسة — أخت خليفة الإسلام — عن طفلها .

أنظر إليـــه ملـكا حالمـا كأنه عيسى عليـه السلام

ومثل أن يسلم مسلم على الخليفة فيقدم اسم المأمون على الأمين ، وهذا ولى العهد . وممن يقع هذا ؟ من « العباس بن محمد الهاشمى » فى وقت تثور فيه عصبية العرب وعصبية الفرس وتتصارعان !

ولـكن حسب الرواية بعد هذا كله أن مواضع الإجادة فيها متفق عليها من الجميع، وأن مواضع النقص قد تختلف فيها الآراء ، ثم حسبها أنها أسلم من جميع المحاولات الشعرية السابقة فى اللغة العربية ، وهذا حق يجب إبرازه وتقريره .

سـارق النـار

خليل هنـداوى

« سارق النار » مجموعة من المسرحيات مستمدة من الأساطير الإغريقية . إلا واحدة منها فمن القصص العربى — وليست « سارق النار» إلا واحدة من هذه الأساطير سميت بها المجموعة كلها . وقد ضمت سواها : « فتنة . جزيرة بلا رجل. ميلاء . المثال التائه . اللحن الـكئيب »

وسارق النار هو «برومثيوس» الذى تقول الأساطير الإغريقية : إنه سارق النار المقدسة بمساعدة «هليوس» ، فاستطاع أن يخلق بها كما تخلق الآلهة ، فغضبت هذه عليه وانتقمت منه .

والأستاذ خليل هنداوى يمثل فى هـذه المسرحية طريقة السرقة ، والحوافز النفسية التى زجت به فى هذه الوعورات ، وغضب الآلهة وحوارها بشأنه ، ثم انتقامها بما أرسلت إليه من الرذائل تشق طريقها إلى قلبه ، والأمراض تنتقل على فراشه ، والشقاء ينقض ظهره ، والأشواك تملأ دربه ، والموت يطفىء حياته ... ومع هذه الآلام جميعاً ... الأمل ... صديق الإنسان الوحيد فى الحياة . الأمل الذى كان إلـه الأرض ، هو الشفيع فى إرساله للانسان مع هذه الآلام !

وكذلك عالج فى « فتنة » عاطفة الغـيرة . غيرة الجمال بين الربات الثلاث : « أفروديت » إلهـة الجمال ، و«أثينا» إلهة الحرب ، و«هيرا» زوج كبير الآلهة . حينما غفل الآلهة عن دعوة «اريس» خصيمة إفروديت إلى عرس إلهـى . فقذفت بين المجتمعين بتفاحة كتب عليها إلى « أجمل فتاة » فانطلقت الفتنة فى لحظتها ... مَن

من الربات هى « أجل ». إن حكم الآلهة لا يرضى . فليحكم الإنسان ! ليحكم أول رجل يصادفنه . إنه « باريس » راعى القطيع . وإنه ليحتار ويذهل ، وإنه ليتلقى الإغراء والوعيد ... ثم يحكم . يحكم لأفروديت إلهة الجمال التى لا تملك إلا الجمال ثم ليتلقى انتقام الإلهتين . لقد اختار الجمال . « وإن من يختار الجمال يختار معه الموت » . وباريس لم يتلق الموت ولكنه تلقى الشرود الدائم فى الفيافى والسهوب يرسل الألحان من شبابته فى حنين دائم إلى ربة الجمال !

وعلى هذا النسق يسير المؤلف فى الاستمداد من الأساطير ، وصياغة مايستمده مسرحيات تقصر أو تطول .

* * *

يجب أن نرتد هنا إلى التسلسل التاريخى فى عالم الفن العربى، فنرد هذا الفصل من فصوله — فصل الانتفاع بالأساطير المختلفة فى عالم المسرحيات — إلى « الفنان الأول » الذى نقله إلى المكتبة العربية ... هذا الفنان هو توفيق الحكيم ... :

أهل الكهف . شهر زاد . نهر الجنون بيجماليون . سليمان الحكيم : هذه عنوانات لا تنسى، وقد فتح بها هذا الفصل فى المكتبة العربية واستقر . واطمأن على وجوده بكل تأكيد .

بقى أن نتطلع إلى « الفنان الثانى » الذى يخطو خطوة وراء توفيق الحكيم . خطوة أصيلة كخطوته . لا تقف عند تقليده . ولا تقف عند مداه . بل تمتح من نبعها ، وترتقى آفاقا وراء الآفاق الأولى . فآفاق توفيق الحكيم وقفت عند الصراع الذهنى بين الأفكار . ونريد استخدام الأساطير فى تصوير الحياة الحية المحبوبة .

فهل استطاع الأستاذ « هنداوى » أن يخطو هذه الخطوة ؟ يجب ألا نجد فى أنفسنا حرجا من الجواب ... لا !

ولا يعنى هذا أن الأستاذ لم يوفق . فهذا شىء آخر . إنما الذى أعنيه هو أن الخطوة الأولى فى هذا الفصل ، لا تزال متفردة ولا تزال سابقة — حتى فى بابها — وهذا كل ما أريد أن أقول .

وفى مسرحية « المثال التائه » مجال للموازنة بين « بيجماليون » توفيق الحكيم و « بيجماليون » خليل هنداوى . وأحب هنا أن أبرىء الأستاذ « هنداوى » من النقل . فحينما ظهرت « بيجماليون توفيق » كتب الأستاذ هنداوى فى المقتطف أن له مسرحية من فصل واحد عن « بجماليون » نشرها فى المقتطف ، فى وقت لا يتسع البتة للنقل والمحاكاة.

ثم إنه عالج الموضوع بطريقة أخرى غير طريقة الحكيم وبين الطريقتين وبين الطاقتين تصح الموازنة ويصح القياس .

فأما « بيجماليون » عند توفيق الحكيم فهو الفنان المضطرب المتأرجح بين الحيوية الحاضرة والنموذج الفنى الخالد . والذى يفتن بما أبدعت يداه ثم يحطمه لأن فى نفسه أبدا طموحا إلى ما هو أعلى . إلى المثل الفنى الذى يخايل له أبدا ويدعوه إلى الخلق من جديد .

وأما « بيجماليون » عند خليل هنداوى فهو الفنان الذى يفتن بعمله الفنى فيحس فيه الحياة ، ويستغنى به عن النموذج الحى الذى استوحاه .

وكلتاهما وجهة نظر وطريقة اتجاه . أما التقدير الفنى لهما فيقوم على مقدار ما استطاع المؤلف أن يبثه من فن ، ومدى توفيقه فى معالجة موضوعه على النحو الذى أراد .

لا تزال الريشة فى يد الأستاذ هنداوى ترتجف ، ولا تزال تنقصها الجرأة الحاسمة ، والحركة المتمكنة . وفى مثل هذه المسرحيات قد يكون للومضات الذهنية والتحليقات الفكرية والإشرافات الوجدانية كل القيمة فى معالجة الموضوع .

وهذا كله فى مجموعة « سارق النار » محدود بقدر ، حين يقاس إلى مثله عند توفيق ، ولم يستعض عنه شيئاً من الخصائص الأخرى التى نطلبها عند غير توفيق الحكيم .

وفى اعتقادى أن مسرحية « سارق النار » هى خير ما فى المجموعة بالقياس إلى توافر هذه العناصر ، وبالقياس إلى لمسات الحوار الموحية ؛ وإلى رائحة النضج التى تشتم فى هذا الحوار .

ثم تليها مسرحية « فتنة » فمسرحية « جزيرة بلا رجل » فمسرحية « المثال التائه » فمسرحية « اللحن الكئيب » ...

أما مسرحية « ميلاء » فالفشل واضح فيها . وأخشى أن يكون منشأ هذا تخلى روعة الأساطير الإغريقية ووحيها عن « المؤلف » فميلاء عربية فى جوها وشخصياتها . وقد بقيت عارية من اللحم والدم والفن . ولهذا دلالة خطيرة ! لا أحب أن آخذ بها فى هذه المجموعة ، بل أوثر أن أنتظر تجربة أخرى جديدة !

* * *

بقيت كلمة حق :

إننا إذا استثنينا توفيق الحكيم . ورحنا نبحث فى الشرق العربى عما أخرجته المطبعة فى هذا الفصل — فصل المسرحيات الأسطورية — نجد مجموعة « سارق النار » هى الأولى فى جميع المحاولات . ولعل المستقبل يضمر لمؤلفها من النضوج والتمكن ما يقفز به إلى الصف الأول . ولكن بعد جهد طويل .

خان الخليـــلي

لنجيب محفـــوظ

هذه هى القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة « رادوبيس » وقصة « كفاح طيبة » وكلتاهما قصتان ، معجبتان ، مستلهمتان ، من التاريخ المصرى القديم ...

ولـكن هذه القصة الثالثة هى التى تستحق أن تفرد لها صفحة خاصـة فى سجل القصة المصرية الحديثة ، فهى منتزعة من صميم البيئة المصرية فى العصر الحاضر ؛ وهى ترسم فى صدق ودقة ، وفى بساطة وعمق ، صورة حية لفترة من فترات التاريخ المعاصر ؛ فترة الحرب الأخيرة ، بغاراتها ومخاوفها ، وبأفـكارها وملابساتها ؛ ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت فى القصة إطارا لحوادثها الرئيسية ، وبيئة عاشت القصة فيها .

ولـكن هذا كله ليس هو الذى يقتضى الناقد أن يفرد لهذه القصة صفحة متميزة فى فصل القصة المصرية الحديثة ...

إنما تستحق هذه الصفحة ، لأنها تسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى أدب قومى واضح السمات متميز المعالم ، ذى روح مصرية خالصـة من تأثير الشوائب الأجنبية — مع انتفاعه بها — نستطيع أن نقدمه — مع قوميته الخاصـة — على المائدة العـالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ؛ فى الوقت الذى يؤدى رسالته الإنسانية ، ويحمـل الطابع الإنسانى العام ، ويساير نظائره فى الآداب الأخرى .

وهذه الظاهرة حديثة العهد فى الأدب المصرى المعاصر ، لم تبرز وتتضح إلا فى أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأدباء المصريين . وهى فى هذه القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحا . فمن واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويزكيها .

***

وبعد ، فلا بد أن أضع أمام القارىء ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها ، ويشركه معي فى تحليل هذه السمات . ولكن « القصة » بالذات من الأعمال الفنية التى لا سبيل إلى تلخيصها ، وحين تلخص تبدو هيكلا عظمياً خالياً من الملامح والقسمات التي تحدد الشخصية ، وتبرز مواضع الجمال والقبح فيها ... فلا مفر إذن من الحديث العام عن القصة دون الدخول فى التفصيلات إلا بمقدار .

ليس فى القصة كلها صخب ولا بريق ... إنها خلو من الالتماعات الذهنية والأفكار . ليس فيها « لافتة » واحدة من اللافتات التى تستوقف النظر . ومحيطها ذاته محيط عادى . وأحداثها وحوادثها مما يقع كل يوم فى أوساطنا المصرية العادية . اللهم إلا تلك الغارات الجوية التى روعت بعض المدن فى زمن الحرب . والتى روعت أسرة « أحمد افندى عاكف » فأزعجتها عن حى السكاكينى الذى استوطنته زمناً طويلا ، إلى الحى الحسينى وخان الخليلى ، لتكون فى منجاة من الغارات ، فى حمى ابن بنت رسول الله !

ولقد كان « أحمد عاكف » وهو يحمل عبء الأسرة بمرتبه الصغير (إذ هو موظف بالبكالوريا فى قلم المحفوظات بوزارة الأشغال) كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه ... لم يفكر فى الزواج ، ولم يعد يطمح إلى الحب ، أو إلى الشهادة العالية . لقد وقفت أمامه العراقيل العائلية والمادية والعلمية ، كما وقفت دونها مواهبه

الطبيعية ، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور ؛ وقد ترك هذا الفشل فى نفسه مرارة لا تمحى ، ولون شخصيته تلويناً معيناً ، ودس فيها عيوباً شتى . ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامح سلوته ، والترفع عن الوسط طابعه ، وآوى إلى مكتبته وكتبه ، وهى مثله تمثل جيلا مضى وتعرض مباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر وما فيه ، فزاده هذا بعداً عن الجيل ، وإيغالا فى التاريخ !

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليما عالياً كان قد ناهز الأربعين . كان قد شاخ ، فأحس أن الأوان قد فات ، وسار فى طريقه يقطع الحياة كالأجير المسخر ، منطوياً على نفسه ، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والتخوف والحذر من كل خطوة إيجابية ، فهو يعيش فى داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق تصوراته وتجسيم خيالاته .

ولكن القدر الساخر لا يدع الناس يستريحون ـ ولو راحة اليأس المريرة ـ إنه يطلع على هذا الكهل — كما يسميه المؤلف — بوجه جميل يلوح له فى النافذة المقابلة . إنه وجه فتاة صغيرة لا تزال طالبة بالمدرسة . إنها تصلح أن تكون ابنته ولكن هذا الوجه يبسم له فيثير فى نفسه كوامن المشاعر النائمة ، على حين يدركه حذره وتردده ، وخجله من فارق السن السحيق .

وتمضى الأيام وهو فى شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذى يهز كيانه الضعيف هزاً عنيفاً متواصلا بين الإقدام والإحجام . ويبدع المؤلف فى تصوير شتى النوازع والاتجاهات فى هذه النفس المعقدة ، وفى نفس الفتاة الصغيرة ، تلك الأنثى المهيأة لحياة البيت والزواج .

وفى اللحظة التى يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة فى حياته ، وقد تندى قلبه الجاف ، وترعرعت البذور المطمورة فى أعماقه تحت أكداس اليأس والفشل

والتردد ... فى هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سخريته العابثة ، فيُطلع له فى الميدان منافسا قويا لا يملك منافسته ، بل لا يملك حتى أن يشفى نفسه منه بالحقد عليه ! إنه أخوه وربيبه « رشدى عاكف » لقد نقل فى هذا الوقت من فرع بنك مصر فى أسيوط إلى المركز الرئيسى بالقاهرة . وإنه لا يعلم من أمر أخيه الكبير شيئا . إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر ، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر إنه الوجه المقابل لصورة أخيه .

وفى اليوم الأول يلمح الوجه الجميل فيستهويه . عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشر فى غير ما حذر ولا تردد ، ويقطع الطريق الطويل الذى أنفق أخوه فى قطعه أشهراً ... فى يوم أو يومين . فيتصل ويصبح حبيباً ومحبوباً ، وفرداً من أسرة الفتاة ... ! وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب فى دهشة بالغة ، وفى ألم كسير وفى يأس مرير ، وفى إعجاب كذلك بأخيه الجسور ! !

ويقضى الشاب مع فتاته أويقات حلوة ، يسكران فيها بكأس الحب الروية ، ويقطفان معا أجمل زهرات الحب الجميلة ... وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة ، فيمرض الشاب المغامر بالسل نتيجة لإفراطه فى الشراب والسهر والمقامرة مع رفاق حى السكاكينى . ولكنه يمضى فى استهتاره ثقة بشبابه وخشية أن يعلم الناس بمرضه ، وأن تعلم من الناس خاصة ... هذه الفتاة !

وفى اللحظة التى يلمس الحب الحقيق قلبه العابث ، فيملؤه جدا ، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة ، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشرى الداء فى الصدر المسلول ، ويذهب الشاب بعد ليلات مريرة من الضنى والعذاب ، وبعد أن تبين أن فتاته الحبيبة تخشى منه العدوى ، فلا تراه !

ثم تغادر الأسرة الحى فى النهاية ... تغادره وقد فقدت الشاب الصبوح الفتى الجرىء . وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد ، بل على جرحين فى جرح .

والأقدار تسخر سخريتها الدائبة ، ودورة الفلك تمضى إلى مداها. كأن لم يكن قط جرح ولا جريح !!!

***

حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها وأحاديثها هى محور القصة ، وقد أدار المؤلف حول هذا المحور حياة أهل القاهرة فى هذه الفترة من فترات الهول أيام الغارات ، فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه فى بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب الطيب الفكه المؤمن المستسلم للقدر ، المتأثر بشتى الخرافات والدعايات ، ومن بين الصور التى عرضها صورة مقاهى خان الخليلى و « غرزه » أيضاً . وقد حوت أشكالا وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا فى مثل هذا الحى الغريب حقاً ؛ كما رسم صورة مقاهى حى السكاكينى و « شلل » الشبان فيه ! وسجل أطوار المقامرين ومجالسهم رسماً قوياً فى جو مزيج من الجد والدعابة !

ولقد كان هذا الإطار من مكملات الصورة الأصيلة ، كما كانت الريشة فى يد المؤلف هادئة وئيدة ، فوفق فى إبراز الملامح والقسمات الجزئية ، وساير الحياة مسايرة طبيعية بسيطة عميقة ، منتفعاً إلى جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسى دون أن يطغى تأثره بها على حاسته الفنية الأصيلة ؛ وعاشت فى القصة عدة شخصيات ، من خلق المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها فى الحياة !

ولكن ليست المهارة الفنية فى التسلسل القصصى ، والبراعة الصادقة فى رسم الشخصيات ، والدقة التامة فى تتبع الانفعالات ... ليست هذه السمات وحدها هى التى تعطى القصة كل قيمتها ... إن هناك عنصراً آخر هو الذى يخرج بالقصة من محيطها الضيق ، محيط شخصياتها المعدودة ، وحوادثها المحدودة فى فترة من فترات الزمان ، إلى محيط الإنسانية الواسع ، ليصلها هناك بدورة الفلك ، وحلبة الأبد ...

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ... قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار . قصة السخرية الدائبة التى تتناول بها الأقدار تلك الإنسانية المسكينة .

هذه أسرة تفر من هول الغارات وخطر الموت من حى إلى حى . فما تغادر هذا الحى « الآمن ! » إلا وقد أصابها الموت فى أنضر زهرة وأقوم عود !

وهذا رجل شاخ قلبه ، وانطوى على نفسه ، وآوى إلى يأس مرير ولكنه هادئ ساكن ، فما يلبث القدر أن يثير فى قلبه إعصاراً على غير أوان ، ويزيح الركام عن البذور المطمورة فى قلبه الهرم ، ليعود فجأة فيقصف الأعواد التى تنبت فى بطء وحذر ، يقصفها فى قسوة عابثة ، وبيد من ؟ بيد أحب الناس إليه : شقيقه وربيبه ! ولو قد أمهله بضعة أيام لانتهى إلى الواحة الممرعة بعد طول الجدب فى الصحراء . ولو قد تقدم به أياما لأعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة ؟

وهذا شاب مستهتر عابث ، ما يكاد الحب يقومه ويبعث فيه الجد والمبالاة حتى يخطفه الموت الذى لم يخطفه أيام العبث والاستهتار .

والأرض تدور ، والزمن يمضى ، والناس يقطعون الطريق المجهول كأن لم يكن شىء مما كان : رفاق الشاب فى قهوتهم يقامرون ويعربدون ، وأصحاب الرجل فى « غرزتهم » يدخنون أو فى قهوتهم يتندرون . والقدر الساخر من وراء الجميع لا يبدو عليه حتى مظهر الجد فى سخريته المريرة . والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى الدائرة الوسيعة التى تنتهى إليها قصته ، لأنه يلقى انتباهه كله إلى إدارة الحوادث ورسم والشخصيات ! !

* * *

ولعل من الحق حين أتحدث عن قصة « خان الخليلى » أن أقول : إنها لم تنبت فجأة ، فقد سبقتها قصة مماثلة ، تصور حياة أسرة ، وتجعل حياة المجتمع فى فترة

حرب إطاراً للصورة ... تلك هى قصة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

ولكن من الحق أيضاً أن أقرر أن الملامح المصرية الخالصة فى «خان الخليلى» أوضح وأقوى ؛ ففى «عودة الروح» ظلال فرنسية شتى . وألمع ما فى عودة الروح هو الالتماعات الذهنية ، والقضايا الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية ؛ أما «خان الخليلى » ؛ فأفضل ما فيها هو بساطة الحياة ، وواقعية العرض ، ودقة التحليل .

وقد نجت « خان الخيلى » من الاستطرادات الطويلة فى « عودة الروح » فكل نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل .

وكل رجائى ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو — فى اعتقادى — لأن يكون قصاص مصر فى القصة الطويلة . فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه ، واتخاذ أسلوب فنى معين توسم به أعماله وطابع ذاتى خاص تعرف به طريقته .

وبعض هذه الخصائص قد أخذ فى البروز والوضوح فى قصصه السابقة وفى هذه القصة ؛ وهى الدقه والصبر فى رسم الخوالج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية ، والبساطة والوضوح فى رسم صورة لحياة أبطاله .

والبقية تأتى إن شاء الله !

مليم الأكبر

لعادل كامل

قصة « مليم الأكبر » هى قصة الصراع بين الطبقات ، مصبوبة فى قالب فنى . فهى على هذا الوضع من أدب « الوعى الاجتماعى » الذى يدعو إليه جمهور من المفكرين فى جميع أنحاء العالم ، وتدعو إليه الاشتراكية والشيوعية بوجه خاص

ولهذا النوع من الأدب قيمته — وبخاصة فى هذه الفترة من حياة العالم — ولكن الذى يثير الانتقاد هو غلو الداعين إليه ، ومبالغتهم فى فرضه على جميع الفنانين ؛ بوصفه ضريبة إنسانية على كل فنان ... هذا الغلو غير مفهوم من الوجهة الفنية — بل من الوجهة الإنسانية — فالانسانية ليست هى هذا الجيل وليست هى بضعة الأجيال المقبلة ... إنما هى الأجيال الماضية منذ الأزل ، والأجيال المقبلة طول الأبد . وهذه وتلك لا تتكمش فى هذا الحيز الضيق ، حيز جيل من الأجيال . ثم إن هنالك مطالب الانسانية التى لا تنحصر فى ضرورات الطعام والشراب ، ولا فى حيز الضرورات على الاطلاق ؛ إنما تتطلع إلى آفاق أرفع وأرحب ، وتهفو حتى فى أشد حالات الضرورة ، إلى ألوان من الفن المطلق الرفيع .

وإذا صح أن أدب الوعى الاجتماعى ضريبة على كل فنان ، فلتكن نسبته هى نسبة الضرائب إلى مجموعة الإيراد ! بل ليكن فرض كفاية على الفريق المهيأ له من بين جموع الفنانين ، فالتجنيد قد يصلح فى كل بيئة إلا بيئة الفنانين !

***

ثم أبادر إلى تصحيح وهم ربما يكون قد سبق إلى ذهن القارئ حين وصفت

هذه القصة بأنها من « أدب الوعى الاجتماعى » ... إن انحصار القصة فى هذا الحيز لم يسلبها السمة الفنية الأصيلة . وإن المؤلف ليبدو فى قصته هذه صاحب موهبة فنية لا سبيل إلى الشك فيها . موهبة العرض ، والتنسيق ورسم الملامح والشخصيات ، وإدارة الحوادث والمفاجآت ... فهى من هذه الناحية تستوفى صفات القصة الجيدة على وجه العموم .

ثم هى تحمل طابع مؤلفها بوضوح فى نواحى النقص فيها ونواحى الكمال . فالمؤلف صاحب طريقة مطبوعة وأسلوب مرسوم . وهذا يقرر وجوده الفنى فى عالم القصة بلا جدال .

يعمل المؤلف فى جو متماوج مخلخل جو « الضباب والرماد[1] » . فتمر الحوادث والشخصيات والملامح والانفعالات مراً متأرجحاً متماوجا . وتبدو للعين كما تبدو المناظر وراء الضباب ... ليست هناك مواقف حاسمة ، ولا انفعالات صارمة ، ولا حركات عنيفة ، ولا ضجات توقظ الإحساس . وحينما تنتهى القصة تحس أنك فى حاجة لأن تقرأها من جديد ، لتتثبت من ملامحها التى مرت من قبل مر السحاب ! وربما خطر لك أن تسأل ماذا يريد ؟ ثم تتوارى الشخصيات والحوادث لتجد فى نفسك انفعالات غامضة متماوجة ، تثير القلق والتأرجح والاضطراب .

... يخيل إلىَّ أن هذا هو كل غرض المؤلف من عمله الفنى — إن كان له غرض — : أن يثير القلق الغامض والتأرجح المضطرب ، وأن يغمز اليقين الهادئ ، ويطلق فى النفس الإنسانية عنصر الاضطراب ، ويسلبها الثقة والاطمئنان لأى شىء فى الحياة !

---

(١) عنوان أقصوصة للمؤلف .

وما الحوادث والشخصيات إلا أدوات فقط للوصول عن طريقها إلى هذا الهدف الأخير .

إنه — من وجهة نظر المذاهب الاجتماعية التى يدعو إليها — يعد ناجحاً إذا هو قد هز فى النفس الإنسانية عنصر الاستقرار ! فهو إذن من خيرة من يصلحون لهذه الدعوة ، لا بما يلقيه هنا وهناك من توجيهات ظاهرة ، ولا بما يغمز به النظام الاجتماعى والاقتصادى من غمزات موحية . ولكن — قبل ذلك كله — بما يطلقه فى النفس الإنسانية من التأرجح المضطرب الذى لا يقر على قرار !

* * *

« قال مليم

— بلا جدال ...

ثم حمل عدته وانطلق فى الطريق دون التفات ، وهو يضرب الأرض فى عزم وإصرار كأنه مقدم على فتح عكاء . أما رفيقه فقد وقف يشيعه بابتسامة ساخرة ؛ فلما أن صار منه على مرمى حجر ، صاح فى أثره قائلا :

— سنرى ...

وقهقه ضاحكا ثم انكفا إلى طريق غير الطريق » .

* * *

« بلغ النقاش أقصاه بين خالد وأبيه كعادتهما كلما دار بينهما حديث — أى حديث — ومهما يكن الموضوع تافهاً ، فانه يتطور على الدوام إلى اصطدام عنيف بين الأب وابنه . أما الأب فداهية مراوغ ، يلذ له شعور القوة الذى يدفع بالقط إلى العبث بفريسته قبل التهامه ، فهو يطيل من النقاش ويدير دفته إلى وجوه من الرأى يعرف أن ابنه يضيق بها ذرعا ، ثم يرقب فى سعادة

أثيمة ما يختلج فى صدره من ثورة ، وما يلوح على وجهه من اضطراب وضيق .

« ولقد كان . فما لبث أن اربد محيا الفتى ، فانفجر يرد على تسائل أبيه قائلا :

— بلا جدال ...

ثم انثنى إلى حجرة المكتب ، وأغلق من خلفه الباب . ولو انتظر لرأى بسمة السعادة الأثيمة ترتسم على شفتى أحمد باشا خورشيد ، ولسمعه يتمتم قائلا :

— سنرى » .

* * *

هكذا يبدأ المؤلف قصته فيرسم — منذ الصفحة الأولى — الخطوط الأولى فى ملامح هذه الشخصيات الثلاثة التى هى محور القصة جميعا : مليم ، خالد ، أحمد باشا خورشيد . ويرسم لهذه الشخصيات الثلاثة طريقها كذلك — لا طابعها وحده — فمليم « ينطلق فى طريقه دون التفات وهو يضرب الأرض فى عزم وإصرار » . تلك طريقته أيضا فى جميع أدوار القصة ! وخالد « يريد محياة ثم ينفجر وهو يرد على أبيه ، ثم ينثنى إلى حجرة المكتب ويغلق من خلفه الباب » . تلك أيضا طريقته فى مستقبل الحياة : انفعال وانفجار ثم انزواء واعتزال ، واضطراب دائم بين هاتين الخطتين حتى ينتهى الصراع . وخورشيد باشا « داهية مراوغ يلذ له شعور القوة الذى يدفع بالقط إلى العبث بفريسته قبل التهامها ... وهو يرقب فى سعادة أثيمة ما يختلج فى صدر ولده من ثورة وما يلوح على وجهه من اضطراب وضيق » . تلك طبيعته وهذه طريقته فى القصة وفى الحياة !

هو استهلال بارع ، كما ترى وهى ريشة ملهمة تضع الخطوط الأولى ، فتشير إلى الخطوط الأخيرة ... وقد يبدو أن القصة لم تسر فى جميع مراحلها بهذه القوة وبهذا الوضوح ...

فيجب أن نلتفت إلى أن القوة والوضوح ليسا من أهداف المؤلف . وأن

التموج والاضطراب هما قوام طبيعته وقوام طريقته ، وقوام أهدافه المقصودة أو غير المقصودة ، ولكنها هى التى تتحقق على كل حال !

* * *

جعل المؤلف « مليم » هو بطل القصة وبه سماها . أما نحن فنرى أن « خالد » هو الشخصية الأولى فيها . فخالد شاب نشأ فى طبقة الأثرياء — ابن خورشيد باشا — ولكنه سافر إلى إنجلترا ، وطاف بالبلاد الأوروبية ، حيث كانت المذاهب الاجتماعية الحديثة تصطرع مع الأوضاع التقليدية القديمة . ثم عاد فوجد نفسه غريبا كذلك فى مجتمعه . إن رأسه محشو بالنظريات الحديثة وإنه لمتحمس لها كل الحماسة . ولكنه لم يكن ذا طبيعة عملية ، لينفذ فى عالم الواقع مايجيش فى نفسه من نزعات . كان خليطا عجيبا من رجل الواقع ورجل الخيال . كانت تصطرع فى نفسه وراثات مختلفة وتيارات متعارضة . كان صوفيا وشهوانيا . كانت نفسه حلبة صراع بين شتى الاتجاهات « ولو أتيح لأحد أن يكشف عن رأسه لوجد فيها حجرتين إحداهما يتربع فيها القرن العشرون بآلاته ومعادلاته . والثانية يمرح فيها القرن الثامن عشر وسط غابة يخترقها جدول » كما يقول مؤلفه :

تصطدم هذه الشخصية المخلخلة المضطربة الثائرة الحائرة بشخصية خورشيد باشا القاسية الجافية الماكرة اللئيمة . ذلك الرجل الذى يجد طعم اللذة الأثيمة وهو يحاور ابنه الطيب ، القليل الحيلة ويداوره ، حتى يشعره بالألم والضيق . والذى يتهمه المؤلف بأنه قاتل أبيه ليرثه ، وبأنه يشعر بسعادة أثيمة وهو يؤذى فلاحيه ، ويطلق عليهم كلبه ليعقرهم ... الخ . إنه نموذج لتلك الطبقة الأنانية الجشعة « التى تسرق أموال الفقراء ! » والتى أفلح المؤلف فى أن يجعلنا نمقتها كل المقت ونزدريها كل الازدراء .

يصطدم بأبيه انتصارا لمليم « صبى النجار » المتهم من الباشا بالسرقة جزاء

أمانته ، وهنا نجد جميع القوى مجندة فى صف المال . وما إجراءات العدالة إلا مظاهر جوفاء كمراسيم التضحية بالفريسة فى مجتمع متوحش ، ويسلم « مليم » للسجن جزاء أمانته ! ! !

أما مليم فمهمته الحقيقية فى القصة أنه محورها الفنى ... لقد فهمنا أن المؤلف يريد أن يرمز به إلى « رجل الشارع » ذى الفضائل الفطرية والطبيعة المستقيمة والعزيمة العملية ... ولكننا فوجئنا وهو ينحرف به فى منتصف القصة ، فيكلفه القيام بعمل لا يقوم به « الرجل الشريف » ، ثم يجعله فى نهايتها أحد أغنياء الحرب المعروفين !

ترى أفلت الزمام من يد المؤلف ؟ أم هى طبيعته طبيعة الضباب والرماد ؟ ! هنا تستوى الغلطة والإصابة فى الدلالة على طبيعة المؤلف وطريقته ! ولكن الزمام قد أفلت من يده على كل حال !

* * *

وفى القصة غير هذه الشخصيات الرئيسية الثلاثة ، شخصيات أصيلة هى الأخرى أطلق عليها اسم « جماعة القلعة » أولئك جماعة من الحالمين المنحلين . يصنعون كل شىء فى أحلامهم الممتزجة بدخان النرجيلة ! إنهم ينشئون مجتمعا جديدا مطلقا من جميع القيود والتقاليد ، ولكن « فى المنام » ! هذه الجماعة تمثل حيرة فريق من شباب الجيل فى مفرق الطريق !

وهنا يجتمع خالد ومليم ، فيقوم مليم بعمله الذى لا يقوم به « الرجل الشريف » يحتال على الرجال باسم « هانيا » الفتاة ، إحدى شخصيات جماعة القلعة !

ويقوم خالد بدور من أدواره كذلك ، حتى إذا انتهت القصة وجدنا هذه الجماعة المنحلة الحالمة وقد تفرق شملها ولم تصنع شيئا . ووجدنا « خالد » يعود إلى طبقته ومجتمعه وقد انحلت نفسه ، وفرغت طاقتها وسقط صريعا فى حومة الصراع الذى دار فى داخل شخصيته أعواما . ووجدنا « مليم » وقد أصبح من أغنياء

الحرب ... ثم وجدنا الحوادث والشخصيات كلها تتوارى ليسأل كل منا نفسه : ماذا أراد ؟ وماذا كان يريد ؟ وقبل أن يجد الجواب على سؤاله يجد نفسه تتأرجح وتتماوج فى هذا الضباب الذى أطلقه المؤلف ، وكأنما يطلقه بغير تدبير ! ! !

* * *

فى أحلام « جماعة القلعة » وفى تصرفات خالد ومليم ، وفى بعض حوادث القصة نزوات وفلتات خلقية وجنسية ، أخشى أن تكون جميعها وحى مزاج منحرف شاذ!

مقياس الجماعة لصلاحية الفرد للجيل الجديد ، ألا يجد غضاضة فى معاشرة أخته معاشرة الأزواج ! ذلك هو الدليل الذى لا يخطىء على أنه طليق من جميع التقاليد !

أحد أفراد الجماعة ينظر إلى مليم بإعجاب ويقول : إنه « زوجنا » جميعا !

خالد يتحسر — بعد وفاة أمه — على أنه لم يوقظها بقبلاته كل صباح كأنها « زوج » له !

مليم يعثر على لفافة فى بيت خورشيد باشا وهو يصلح النافذة ، فيعطيها لخالد فيتوقع خالد أن تكون غرامية تخص والدته الحاجة ، ويبتهج لهذا الخاطر ويستريح !

بنت عمة خالد أنثى تتهالك عليه فى أوضاع مخجلة عارمة البهيمية .

لهذا ولأمثاله دلالته . ولعل هذه الدلالة كانت أهم الاعتبارات التى منعت لجنة المجمع من منح الجائزة للقصة حين قدمها المؤلف فى مسابقة القصة .

واللجنة محقة — لا من الوجهة الفنية — ولكن من وجهة أن مثل هذه الاتجاهات مما يجب أن يلقى به صاحبه رأسا إلى الجو الأدبى الطليق ، فيرى رأيه بحرية فيه ، لا مما تحتمل اللجان الرسمية تبعة تقديمه إلى القراء .

بنت الشـــيطان

لمحمود تيمور

يعد تيمور — من الوجهة التاريخية — أحد الروّاد لفن الأقصوصة فى الأدب العربى . ولـكن هذا الحـكم التاريخى شىء ، والحـكم الفنى على قيمة أعماله شىء آخر . وهذا ما يجب التنبيه إليه . فللسابق فضله . ولـكن لا ينبغى أن يمنحه هذا السبق قيمة أكبر من قيمته من الناحية الفنية البحتة .

ولقد كان لتيمور الحق أن يتبوأ مكانه الذى ينسبه إليه بعض من يكتبون فى النقد فى هذه الأيام ، لو أنه وفق إلى منح الحياة لأبطال أقاصيصه ، وبث هذه الحياة فى تضاعيفها ، ولو إلى حد . ولـكنه — فيما عدا القليل من هذه الأقاصيص — يخونه التوفيق فى إطلاق روح الحياة المتحركة . ثم لا يستعيض عنها — كما يصنع توفيق الحـكيم — ومضات الذهن ، وصراع الأفـكار ، وقوة التنسيق .

ولطالما خيل إلى — وأنا أجول بين شخوص تيمور — أننى فى « متحف الشمع » فتماثيل الشمع هى التى تمثـل هذه الشخوص أوضح التمثيل : فلا هى التماثيل الفنية يتصرف فيها الفن كما يشاء ، ليؤدى فـكرة فنية ، أو يرسم لمحة نفسية . ولا هى الأجسام الحية التى تجرى فيها دماء الحياة ، فتتصرف تصرف الأحياء . إنها محاكاة للطبيعة ، وفيها قسط من الفن فى التلوين الدقيق . ولـكنها ليست بعد من الأحياء .

وكثيرا ما يعجزك — وأنت تتأمل شخوص تيمور ، وتصرفاتهم ، وطريقة حديثهم — أن تردهم إلى أى جنس من أجناس الآدميين ، فى أى زمان أو مكان .

وقد يسير بعضهم فى مبدأ الأمر سيرة الآدميين ، حتى لتكاد تقول : هذا مخلوق حى «واقعى» . ولكن ماتلبث أن يخلف أملك بحركة تكشف لك أن ما أمامك إن هو إلا تمثال من الشمع ، كان المؤلف يحركه حركة خاصة ، لأنه توهم أن الناس يتحركون هكذا فى هذا المجال !

* * *

ويحاول تيمور أن يرسم نماذج بشرية من خلال شخصيات محلية ، وهى محاولة لو أفلحت لأنشأت فنا إنسانيا وقوميا رفيعا — ولكنه فيما يخيل إلى ، بعيد كلّ البعد عن الناس وعن البيئة . فالناس — حيث كانوا — لا يتصرفون هذه التصرفات مجتمعة . والناس فى مصر ليسوا كما يتوهمهم المؤلف ، لا فى طبيعتهم ، ولا فى أحاديثهم ، ولا فى خلجاتهم النفسية ، ولا فى سمة من السمات المحلية الكثيرة التى تبرز طابعهم . إنهم ليسوا مصريين لأنهم ليسوا آدميين !

إنه لا يخطر لهذه الشخوص مرة واحدة أن تنفعل انفعالا قويا — كما يقع للآدميين — وحين تنفعل يبدو التكلف والبعد عن الحقيقة الإنسانية البسيطة . وهى غالبا « سهتانة » كما يقول العوام ، حتى فى فورات الحب ودفعات الانتقام . والحركة العنيفة ليست مطلبا فنيا فى ذاته ؛ ولكنها علامة من علامات الحياة تصدر من البنية الحية فى ميعادها ، فتدل على الحياة الكامنة فيها .

* * *

و « بنت الشيطان » مجموعة أقاصيص تبدأ بأسطورة تحمل هذا العنوان . وتحوى غيرها سبع أقاصيص أخرى . وتلمح فى تلك الأسطورة محاولة فلسفية لإبراز فكرة خاصة على نحو ما يصنع القصاص الرمزيون . ولكن المدى متطاول إن الحركة الذهنية السريعة ، والبراعة الفنية اللبقة كلتاهما شرطان أساسيان لنجاح

مثل هذا الاتجاه . وكلتاهما تتوارى فى هذه المحاولة ، فتظل باهتة اللون ، وانية الحركة ، حتى تنتهى الأقصوصة ، وفى نفسك منها ظلال تنمحى بعد قليل .

« بنت الشيطان » طفلة آدمية ، اختطفها زعيم الشياطين ، لينفذ وصية سلفه العظيم ، فى أن يصنع شيئا ، يثبت به أن الشيطان قادر على القيام بشىء آخر غير الشر الذى اشتهر به ! فهو يحاول أن ينشئها بعيدة عن « الشر والألم » فى قصر مسحور .

ولكن أميرا شابا مغامرا يسمع بخبرها ، فيحاول ، وينجح فى الاتصال بها واختطافها ، ويفتح عينيها على مباهج الحياة الدنيا ، ويوقظ فيها غرائزها — بعد أن كانت نائمة — فإذا ردها إلى القصر ، اشتاقت أن تعود إلى « دنيا الشر والألم » مؤثرة إياها على ذلك العالم الخير ، البرىء من الآلام والشرور .

* * *

والفكرة — كما ترى — جيدة وبراقة . ولو تولاها قلم حى لأخرج منها قطعة فنية حية . ولكنك تقرؤها هنا فتعجبك الفكرة ، ثم تنقصك الحرارة ، كما ينقصك التنسيق الذى يقرر الحركة المناسبة فى موعدها المرسوم . وهناك مواقف بين الفتى والفتاة ، تتوقع فيها حركة ما ، ويرتفع نبضك فى انتظارها ، ولكنها تمر كما لو كانت فى سِنة ؛ أو كما لو كنت متفرجا بغير حماس .

* * *

وفى المجموعة سبع أقاصيص أخرى من النوع « الواقعى » خير ما فيها أقصوصة « الترام رقم ٢ » وأقصوصة « الجنتلمان » .

وفى الأولى يصور فتاة مشردة تركب « الترام » بلا أجر ؛ فيضيق بها « التذكرى » مرة بعد مرة ، حتى يزيد ضيقه بها ، فيدفعها ، فتسقط ؛ ويكاد

يقتلها « الترام » لولا من يأخذ بيدها من المارة ، وهنا يسمع منها « التذكرى » أنها لم تذق الطعام منذ أمس ، بينما ينطلق الترام !

منذ ذلك الحين يدب فى نفسه عطف على الفتاة . ولكنا نتبين بعد قليل : أن هذا العطف ليس خالصا . لقد تنبهت فيه الغريزة . إن هذا الرجل ليعيش عزبا منذ أن ماتت زوجه ، تقوم بشؤونه خادم عجوز . فهو — منذ اليوم — ضيق الصدر بهذه الحياة الجافة ، وهو مشتاق لأن يعثر على الفتاة . وحين يعثر عليها بعد أيام تجفل منه ، وتخشى أن يدفعها مرة أخرى . ولكن لا : فقد تغيرت الأمور . إنه لا يدفعها من الترام ، بل يرمى فى يدها « تذكرة » عند صعود المفتش ، وحين يقف الترام يشترى لها رغيفا محشوا بالإدام ، ويسألها — فى فترات عمله — أسئلة متقطعة عن حياتها الشخصية .

حتى إذا كان الشوط الأخير ، نزل يقصد داره ، وقدمان تتبعانه إلى الدار ... لقد أحست الأنثى بغريزتها ما الذى يعطفه عليها . فسارت على خطاه ... !

* * *

وفى الثانية يرى فى مطعم اعتاد أن يرتاده ، دمية تمثل « الجنتلمان » يمسك بيده قائمة الطعام ، فيتخيل هذا « الجنتلمان » حيا ، ويقابله بالضيق منه والتبرم به ، لما فى وقفته من تكلف ، وما فى « نفسه » من تصنع . فيهجر المطعم من أجله . وأخيرا يفلس المطعم ، ويباع الجنتلمان ليهودى فى « شارع جامع البنات » ويمر به ، فيراه هناك ذليلا ممسكا بيده « عينة » بطاقات . فيستريح لذلة الجنتلمان بعد العز ... ثم يزداد تدهوره ، حتى يعثر به أخيرا فى « شارع الموسكى » غارقا تحت حمل من الملابس القديمة ؛ فيهز يده فينهار !

وهكذا تجد فى الأقصوصة الأولى ظلالا إنسانية ، وتحليلا نفسيا ، وفى الثانية

انفعالات نفسية وسخرية لطيفة ، وكلتاهما تنبعان من قلب إنسان . ولكنه إنسان يؤثر اللطف والدعة على الانفعال والحيوية : ضحكته ابتسامة فاترة ، وغضبته سحابة باهتة ، ووثبته خطوة وانية ، وإشارته إيماءة رتيبة ولكنه على أية حال إنسان

* * *

هذه الظلال الإنسانية التى تبدو فى بعض أعمال تيمور — مع شىء من الشاعرية اللطيفة فى بعض الأحيان — هى وحدها التى تجعل الناقد لا يستطيع أن يغفل فن تيمور ، وهو يتحدث عن الأقصوصة ، مهما كان فى هذا الفن من فتور ...

قنـــديل أم هاشم

ليحي حـــقى

أوه ! يحي حقى !

أين كانت كل هذه الغيبة الطويلة ؟ وفيم هذا الاختفاء العجيب ؟

لست أذكر متى قرأت له أول أقاصيصه ؟ إنه عهد طويل . حتى لقد نسيته . لولا « قنديل أم هامش » !

كل ما أذكره أنه من زملاء تيمور الأوائل فى بناء صرح الأقصوصة هو وطاهر حق وحسين فوزى . ولـكن هؤلاء كلهم كسالى !

تيمور ، ويحي حقى : برهان حى على أن النبوغ وحده لا يكفى ، ولا العبقرية أيضاً . لا بد من الدأب والثبات والمثابرة ليكون الإنسان شيئاً مذكوراً .

وإلا فأين فن تيمور من فن حقى ! ثم أين مكانة حقى من مكانة تيمور !

حقى رجل كسول . مهمل . يستحق التعزير على تفريطه فى موهبته الفذة . وتيمور رجل دءوب . مجتهد . يكتب . ويكتب . ويكتب . ولا بد أن يصادف فى ذلك الـكثير الذى يكتبه شىء ذو قيمة !

* * *

فى « قنديل أم هاشم » بذرة فن جديد بل ثمرة فن جديد . ثمرة حلوة كاملة ناضجة عبقرية !

كانت البذرة فى « عودة الروح » وفى « عصفور من الشرق » لتوفيق الحـكيم ، وهى هنا « الثمرة » فى « قنديل أم هاشم » تلك الأقصوصة الصغيرة !

الروح المصرية الصميمة العميقة ، التى لا تجد من ينتفع بها فى فنه إلا قليلا هذه هى تطل — كما هى فى أعماقها — من « قنديل أم هاشم » تطل من خلال اللمسات السريعة الرشيقة الموحية ، وتتراقص كأنها ومضات ذلك القنديل السحرى العجيب ؛ ومعها الحيوية والفن والشاعرية والإبداع !

وفى خلال اثنتين وخمسين صفحة فقط من حجم الجيب يتم تصوير الروح المصرية الكامنة العميقة العريقة ، وتصوير بضع شخصيات ثانوية ، وشخصية أصيلة ، ويتم صراع كامل بين روح الشرق والغرب ، ويتم انتصار الإيمان المبصر على العلم الجاحد ... أما بقية الكتاب ، فتنصرف إلى أقاصيص أخرى لا ترتفع إلى مستوى قنديل أم هاشم ، وإلى قصيدة من الشعر المنثور من أروع ما يعرفه الشعر المنثور والمنظوم !

أهذه الموهبة كلها يطمرها الكسل والإهمال ... ليتنى أملك سوط الجلّاد أيها الموهوب الكسول !!!

* * *

وبعد . فأما سياق الأقصوصة فلا أملك فى تصويره لك أيها القارئ أن أستعيض أسلوبى فيه عن أسلوب المؤلف . فللمؤلف روحه القوىّ البارع ، وأسلوبه الفذ المبتكر . وقصارى ما أملكه أن أنقل لك لوحات من الأقصوصة ومواقف . مهما تبلغ من البراعة والجمال فهى فى السياق أبرع وأجمل ، لأنها هناك أعضاء فى جسم حى متناسق . ولما كانت هذه هى الوسيلة الميسرة لدى . فأنا مضطر إذن أن ألخص لك خطوط الأقصوصة ، لتستطيع أن تلم بما اقتطفه لك من اللوحات والمواقف :

الشيخ « رجب » رجل ريفى سكن القاهرة بجوار « أم هاشم » تبركا وتيمنا وتحقيقاً لشوق قديم أن يكون فى حمى أخت الحسين . وقد توجه بابنه إسماعيل إلى التعليم المدنى دون أخويه الكبيرين ، لأن هذا النوع من التعليم قد استهواه

وتركزت جهود الرجل وعائلته فى أن يتيح « لسى اسماعيل » مطالب تعليمه ، حتى إذا حصل على البكالوريا ولم يكن متفوقاً اصطدم أبوه بالموقف . فهو كان يعده للطب ، ومدرسة الطب فى مصر لا تقبله متأخراً . فاستخار الله ، وعزم على أن يرسله إلى « بلاد بره » ليتعلم على حساب قوته وقوت امرأته وابنة أخيه فاطمة ، وقبل أن يغادر الفتى مصر أوصاه أبوه بالمحافظة على دينه ، وتعاهد معه على الزواج من فاطمة لكي يلهيه عن الولع بالنساء فى « بلاد بره » الفاسدة . وسافر الفتى الذى نشأ فى حى السيدة الطاهرة ، وتشبعت روحه بروح الحى المؤمنة المتكلة المطمئنة لما هى فيه . سافر بروح الشرق الصوفية المستسلمة ، ليصطدم هناك بروح الغرب العملية المصارعة. وقد تجسمت هذه الروح فى صديقته «مارى» التى كانت تهب له كل شىء كما تهب تفاحة مجلوبة من السوق ! ...

فوقع صريعاً فى هذا الصراع الروحى الداخلى ، ثم أفاق على يدى صديقته أيضاً . أفاق وقد أصبح شخصية أخرى . شخصية مؤمنة بالعلم وبالفردية وبالصراع شخصية متميزة فاحصة تواجه الجموع ولا تنغمر فى الجموع ! ... ثم عاد . عاد ملهوفاً مشتاقاً إلى مصر . وقد صنع الزمن به فى انجلترا سبع سنوات ما صنع . فاذا به يجد مصر هى مصر ، وميدان السيدة هو ميدان السيدة . عاد طبيب عيون ، فإذا به يجد أمه تداوى عينى فاطمة بزيت قنديل أم هاشم ... وهنا ثار بكل ما فيه من قوة على هذا الجمود الخالد ، فحطم زجاجة الزيت ، وحطم قنديل أم هاشم ، واصطدم بالجماهير ، ووجد نفسه غريباً فى البيئة ... وبعد صراع طويل عاد إلى قواعده ، وتم انتصار الإيمان المبصر على العلم الجاحد . وانتصرت الروح !

* * *

السياق بين يديك أيها القارىء ، ودونك بعض اللوحات والمشاهد .

ونحن نكتفى منها بثلاث صور لميدان السيدة فى نفس إسماعيل : إحداها

قبل سفره إلى أوربا وهو مؤمن بالسيدة الطاهرة ، والثانية بعد عودته مؤمنا بالروح الأوربية الحديثة ، والثالثة بعد انتهاء الصراع الأخير فى نفسه ، وعودته إلى الاستقرار النفسى والهدوء ...

هذه الصور الثلاث للمنظر الواحد فى نفس واحدة ، تشهد ببراعة فى التصوير النفسى ، لا ينالها إلا موهوب . ها نحن أولاء فى الميدان :

١ — « إذا أقبل المساء ، وزالت حدة الشمس ، وانقلبت الخطوط والانعكاسات إلى انحناءات وأوهام . أفاق الميدان إلى نفسه ، وتخلص من الزوار والغرباء . إذا أصخت السمع وكنت نقى الضمير فطنت إلى تنفس خفى عميق يجوب الميدان ، لعله سيدى العتريس بواب الست — أليس اسمه من أسماء الخدم — لعله فى مقصورته ينفض يديه وثيابه من عمل النهار ويتنفس الصعداء . فلو قيض لك أن تسمع هذا الشهيق والزفير ، فانظر عندئذ إلى القبة . لألاء من نور يطوّف بها ، يضعف ويقوى كومضات مصباح يلاعبه الهواء : هذا هو قنديل أم هاشم المعلق فوق المقام . هيهات للجدران أن تحجب أضواءه . يمتلىء الميدان من جديد شيئاً فشيئاً . أشباح صفر الوجوه ، منهوكة القوى ، ذليلة الأعين ، يلبس كل منهم ما قدر عليه ، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شىء فهو لابسه . نداءات الباعة كلها نغم حزين :

— حراتى يافول .

— حلّى وع النبى صلى .

— لوبيه يا فجل لوبيه .

— المسواك سنة عن رسول الله .

« ما هذا الظلم الخفى الذى يشكون منه ؟ وما هذا العبء الذى يجثم على

الصدور جميعاً ؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضى والقناعة . ما أسهل ما ينسون ! تتناول أيد كثيرة قروشاً وملاليم قليلة . ليس هنا قانون ومعيار سعر ؛ بل عرف وخاطر وفصال ، وزيادة فى الكيل أو طبة فى الميزان . وقد يكون الكيل مدلساً والميزان مغشوشاً ، كله بالبركة . صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يوسد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدرى من أين جاءوا ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفنت فى كنفها . هنا مدرسة الشحاذين . حامل كيس اللقم يثقل ظهره ينادى :

— لقمة واحدة لله يا فاعلين الثواب ؛ جاعان .

والشابة التى تنبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية :

— ياللى تكسى ولية يا مسلم ربنا ما يفضح لك ولية !

« صوتها الصارخ يجذب الوجوه للنوافذ ، وعيناها الساحرتان تستهويان المطلات ، فتمطر عليها أكوام من الخرق ورث الثياب . فى لحظة واحدة تذوب وتختفى ، فلا تدرى أطارت ، أم ابتلعتها الأرض فغارت .

« وهذا بائع الدقة الأعمى الذى لا يبيعك إلا إذا بدأته السلام وأقرأك وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء .

« ينقضى النهار فيودع الطرشجى براميله ، وتترك أقدام الخراط عملها اليومى وأدواتها لتعود بصاحبها إلى الدار . لا يزال الترام هنا وحشاً مفترساً له فى كل يوم ضحية غريرة . يتقدم المساء ، ينعشه نسيم ذو دلال . تسمع من القهاوى ضحكات غضة وأخرى غليظة خشنة ، وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مراسينة ، سمعت ضجيج السكارى فى خمارة أنسطاسى التى يلقبها أهل الحى بفكاهتهم « خمارة أنست » يخرج منها سكير هائج يتطوح ويتعرض للمارة .

— ورونى أجعص فتوة .
— جَتك لهوة يا بعيد .
— سيبوه فى حاله دا غلبان .
— ربنا يتوب عليه .

« أشباح الميدان الحزينة المتعبة يحرّكها الآن نوع من البهجة والمرح . ليس فى الدنيا هم ، والمستقبل بيد الله . تتقارب الوجوه بود ، وينسى الوجيع شكايته ، ويبذر الرجل آخر نقوده فى الجوزة أو الكتشينة ، وليكن ما يكون ! تقل أصوات اصطدام كفف الموازين ، وتختفى عربات اليد ، وتطفأ الشموع داخل المشنات ! عندئذ تنتهى جولة إسماعيل فى الميدان . هو خبير بكل ركن وشبر وحجر ، لا يفاجئه نداء بائع ، ولا ينبهم عليه مكانه . تلفه الجموع فيلتف معها كقطرة المطر يلقيها المحيط » .

أرأيت كيف يصور المؤلف بلمسات ريشتة السريعة النبض ، المتوفزة الحركة صور المكان والوجوه والنفوس ؟ أرأيت كيف تطل عليك الروح المصرية واضحة بتسامحها وإيمانها واتكالها وهمومها وأحزانها ومرحها وفكاهتها من خلال السطور ... مشهد سكران « خمارة أنست » وحده وتعليق الناس عليه يعطيك حقيقة هذه الروح : التسامح والرحمة : « سيبوه فى حاله دا غلبان » العطف والإيمان والرجاء فى الله « ربنا يتوب عليه » الألفة والمودة : « جتك لهوة يا بعيد » .

إنه ليس ميسوراً لكل قصاص أن يوفق هكذا فى يسر وسرعة إلى تلك اللمسات السريعة ، التى يخيل إليك أنها جاءت عفواً لخاطر بلا تعب ولا تفكير ولا تنسيق !

وفى الصورة كثير من هذه اللمسات البارعة التى لا تتهيأ إلا لفنان موهوب .

* * *

٢ — والآن فإلى الصورة الثانية : فاسماعيل قد عاد من أوربا بروح جديد . عاد فرداً معتزاً بفرديته ، طبيباً معتزاً بعلمه ، متمدناً معتزاً بتمدنه . عاد ينفر من الخرافة والجهل والرضى بالواقع والإحالة إلى المجهول .

ومنذ لحظة كان فى بيت أبيه يحطم زجاجة الزيت . زيت قنديل أم هاشم ، لأنه لحظ أمه تقطر منها فى عينى فاطمة الموشكتين على الظلام . ثم يفر آبقاً من الدار ، اشمئزازاً وضيقاً بهؤلاء الناس ، وبمصر وبالمصريين :

« أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير . ضربت عليهم المسكنة ، وثقلت بأقدامهم قيود الذل . ليست هذه كائنات حية تعيش فى عصر تحرك فيه الجماد . هذه الجموع آثار خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ، ليس لها ماتفعله إلا أن تعثر بها أقدام السائر . ما هذا الصخب الحيوانى ؟ وما هذا الأكل الوضيع تلتهمه الأفواه ؟ يتطلع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استغراق فى النوم كأنهم جميعاً صرعى أفيون .

لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنسانى . هؤلاء المصريون : جنس سمج ثرثار ، أقرع أرمد ، عار حاف ، بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة « مبرطشة » من الطين أسنت فى الصحراء ، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض ، ويغوص فيها إلى قوائمه قطيع من جاموس نحيل ... يزدحم الميدان ببائعى اللب والفول وحب العزيز ، ونبوت الغفير ، والهريسة ، والبسيسة ، والسمبوسكة ، بمليم الواحدة . فى جنباته مقاهٍ كثيرة على الرصيف بجوار الجدران ، قوامها موقد وإبريق وجوزة . أحياء لم تعرف الماء منذ سنين ، الصابون عندها والعنقاء سواء ، تمر أمامه فتاة مزججة الحواجب ، مكحلة العينين ، شدت ملاءتها لتبرز عجيزتها وطرف ثوبها ، وتحجبت ببرقع يكشف عن وجهها . وما معنى هذه القصبة التى تضعها على أنفها ؟ أف !

ما أبشع رياء هذا المنظر وما أقبحه ! سرعان ما بدأ الناس يتحكـكون بها كأنهم كلاب لم يروا فى حياتهم أنثى ! هنا جمود يقتل كل تقدم ، وعدم لا معنى فيه للزمن ، وخيالات المخدر ، وأحلام النائم والشمس طالعة ...

... « وشعر إسماعيل بأن هـذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه ، وتبهظ أعصابه ... يصطدم به المارة كأنهم عمى يتخبطون . هذا الرضى عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال .

« انفلت إسماعيل من الزحام وجرى إلى الجامع ودخله ، واجتاز الصحن إلى الحرم . المقام يتنفس بدل الهواء أبخرة ثقيلة من عطور البرابرة . هذا هو القنديل قد علق التراب بزجاجه ، واسودت سلسلته من « هبابه » تفوح منه رائحة احتراق خانقة . أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء . هذا الشعاع إعلان قاتم للخرافة والجهل ... » .

وهكذا تبدل إحساسه باليدان وبالناس وبالضريح وبقنديل أم هاشم . تبدل بعد أن تلقت روحه ضربات « مارى » صديقته فى انجلترا . تلك التى كانت تهبه كل شىء ثم تمتطى دراجتها وتذهب لتقابل صديقها الجديد ، وهى تلوح لاسماعيل بيدها : وداعا . أو إلى اللقاء ! ... تلك التى : « رأته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه ، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول — وما أكثرهم فى أوربا — يجلس صامتاً ينصت لشكواهم . وكان أكبر كرم منه أن يماشى منطقه منطقهم المريض . لحظته « مارى » وحلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به ، كل يطلبه لنفسه ، فأقدمت وأيقظته بعنف :

« أنت لست المسيح بن مريم ! » و « من طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم ! » و « الإحسان أن تبدأ بنفسك » هؤلاء الناس غرقى يبحثون

عن يد تمد إليهم ، فإذا وجدوها أغرقوها معهم ! إن هذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جردت من النفع لم يبق إلا اتصافها بالضعة والهوان . إنما هذه العواطف قوتها فى الكتمان لا فى البوح ! »

وصارع . ولكن روح الغرب ممثلة فى مارى كانت أقوى منه . فسقط صريعاً . ثم أنقذته . أنقذته بجسدها ولذائذه ، وبمرحها ومعاونتها ، وبرياضات الريف ونزهاته . فصحا . ولكنه استحال خلقاً آخر . هو هذا الخلق الذى كنا منذ لحظة نلقاه فى ميدان السيدة ساخطاً على هذا الشرق الذليل !

ولكن روح الشرق ليست من الضعف كما حسب إسماعيل . فها هى ذى ترده إليها ، وتستنقذه من هذا الجفاف الروحى . ها هو ذا يحاول شفاء فاطمة بطبه فيصيبها العمى ، وها هو ذا يحطم « قنديل أم هاشم » فتنهال عليه الجماهير لكما وضرباحتى يفقد النطق ، لولا أن ينقذه من الجماهير الغاضبة «الشيخ دردير» خادم الضريح ، وها هو ذا أبوه وأمه يفقدانه بعد ما أنفقا عليه من دمهما ولحمهما سبع سنين ، وها هو ذا يخرج شريداً إلى « بنسيون » امرأة يونانية يرى فيه وجه أوربا المادى الطامع الشره الناضب العطف والضمير !

ثم ها هو ذا يعود . يعود إلى ميدان أم هاشم . يعود كالمشدود بسلاسل سحرية للوقوف فى هذا الميدان ، وهولايدرى ما الذى يشده إليه . عاد بعد المعركة العنيفة التى قاساها فى عودته كالمعركة التى قاساها فى ذهابه ! عاد فى ليلة القدر :

« ابتدأ يطيل وقفته فى الميدان ويتدبر ، فى الجو ، فى الهواء ، فى المخلوقات ، فى الجمادات . كلها شىء جديد . لم يكن فيها من قبل . كأن الوجود خلع ثوبه القديم واكتسى جديداً . علا الكون جو هدنة بعد قتال عنيف

« يحدث اسماعيل نفسه : لما ذا خاب ؟ لقد عاد من أوربا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم ، عند ما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب . هى أمامه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت فى يده فجأة !

« ودار بعينيه فى الميـدان . وتريثت نظرته على الجموع فاحتملتها . وابتدأ يبتسم لبعض النكات والضحكات التى تصل إلى سمعه فتذكره هى والنداءات التى يسمعها بأيام صباه ... ما يظن أن هناك شعباً كالمصريين حافظ على طابعه وميزته رغم تقلب الحوادث وتغير الحاكمين . (ابن البـلد) يمر أمامه كأنه خارج من صفحات (الجبرتى) اطمأنت نفس إسماعيل وهو يشـعر أن تحت أقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل على ناره . وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من جديد بمعان لم يكن يراها من قبل . هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة ، والسلاح مغمد . وهناك نشاط فيه قلق وحيرة وجلاد لا يزال على أشده ، والسلاح مسنون . ولم المقارنة ؟ إن الحب لا يقيس ولا يقارن ، وإذا دخلت المقارنة من الباب ولى الحب من النافذة

... « وغاب لحظة فى أفـكاره ؛ فإذا به ينتبه على صوت شهيق وزفير عميق يجوبان الميدان . هذا هو سيدى العتريس ولا ريب . رفع بصره . القبة فى غمرة من ضوء يتأرجح يطوّف بها . انتفض إسماعيل من رأسه إلى أخمص قدميه . أين أنت أيها النور الذى غبت عنى دهراً ... مرحباً بك ! لقـد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى . وفهمت الآن ما كان خافياً علىّ . لا علم بلا إيمان . إنها لم تـكن تؤمن بى . إنما إيمانها ببركتك أنت وكرمك ومنّـك . ببركتك أنت يا أم هاشم

... « ودخل إسماعيل المقام مطأطأ الرأس فأبصره يرقص عليه ضوء خمسين شمعة زينت جوانبه . والشيخ درديرى يتناولها واحدة واحدة من فتاة طويلة القامة سمراء اللون ، جعدة الشعر ... هى نعيمة ... (وكانت قبل سفره مومساً تزور أم هاشم لتساعدها على التوبة ، وقد نذرت لها خمسين شمعة لو تاب الله عليها وعصمها مما هى فيه من ابتلاء)

« لقد صبرت وآمنت ، فتاب الله عليها ، وجاءت توفى بنذرها بعد سبع سنوات . لم تقنط ، ولم تثر ، ولم تفقد الأمل فى كرم الله . أما هو الشاب المتعلم ، الذكى المثقف ، فقد تكبر وثار ، وتهجم وهجم ، وتعالى فسقط

« ورفع اسماعيل بصره فإذا القنديل فى مكانه يضىء ، كالعين المطمئنة ، التى رأت ، وأدركت ، واستقرت . خيل إليه أن القنديل ، وهو يضىء ، يومىء إليه ويبتسم !

« وجاء الشيخ دردیری يسأله عن صحته وأخباره ، فيميل عليه إسماعيل يقول:

— هذه ليلة مباركة يا شيخ دردیری . أعطنى شيئاً من زيت القنديل

— والله انت بختك كويس ... دى ليلة القدر ... وليلة الحضرة كمان

« وخرج إسماعيل من الجامع ، وبيده الزجاجة وهو يقول فى نفسه للميدان وأهله :

— تعالوا جميعاً إلىّ ! فيكم من آذانى ، ومن كذب علىّ ، ومن غشنى . ولكنى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم . أنا ابن هذا الحى ، أنا ابن هذا الميدان . لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد كان إعزازى لكم أقوى وأشد »

وعاد إلى الدار بعلمه وإيمانه يعالج فاطمة فتشفى ، ويفتتح عيادته فى حى البغالة بجوار التلال ويجعل الزيارة بقرش واحد . « ليس من زبائنه متأنقون ومتأنقات . بل كلهم فقراء . حفاة وحافيات » و « كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشهق عجباً ! استمسك من علمه بروحه وأساسه ، وترك التدجيل والمبالغة فى الآلات والوسائل » . « وتزوج إسماعيل من فاطمة وأنسلها خمسة بنين وست بنات » !

طابع مصر حتى فى النسل الكثير ! لقد عاد . وعدنا معه لنرى روح مصر العميقة . نراها فى كل مشهد وكل خاطرة وكل لفتة وكل لفظ . نراها فى نعيمة « القطة الضالة » التى اهتدت بالإيمان ، كما نراها فى اسماعيل الطبيب المتفرنج الذى اهتدى بالإيمان . نراها ونلمسها روحاً إنسانية طيبة سمحة فكهة رحيمة .

هذا هو الفن الإنسانى فى طابع قومى . فى أرقى الآفاق !

***

وفى أول الحديث قلت : إن بذرة « قنديل أم هاشم » كانت فى « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم . ولكن يجب التفرقة بين البذرة والثمرة .

هناك . وفى « عصفور من الشرق » خاصة . كان الصراع بين روح الشرق وروح الغرب يتبدى فى خطرات ذهنية وفى جمل وكلمات ونظريات . وهنا يتبدى هذا الصراع فى خلجات نفسية ، وفى حركات وإيماءات وانفعالات . هنا حياة . حياة من اللحم والدم والخلجات والانفعالات .

وهما نموذجان متقابلان فى طريقة العمل الفنى ، وطريقة الإحساس بالحياة على السواء

وفى هذا السياق تذكر قصة « خان الخليلى » لنجيب محفوظ ، فهذه وتلك هما العملان البارزان فى تصوير البيئة المصرية والروح المصرية فى مجال إنسانى . ولكل من المؤلفين طريقته بعد ذلك . ففى يحيى حقى سرعة اللمسات وشاعرية التصورات ، وفى نجيب محفوظ هدوء اللمسة ، وثبات الريشة . ثم تبقى الفوارق الأخرى بين قصة كبيرة وأقصوصة صغيرة ، فى طريقة العمل الفنى ، وفى رسم الشخصيات والحوادث ، وفى المحيط الذى تضطرب فيه هنا وهناك

همزات الشـــياطين

لعبد الحميد جودة السحار

كان هذا الكتاب — وهو حلقة من سلسلة لجنه النشر للجامعيين — مفاجأة كاملة لى . فأنا أعرف مؤلفه الشاب ، فأعرف أنه أديب مجتهد ؛ وقد قرأت له ما سمح وقتى المحدود بقراءته من كتبه الكثيرة التى يتجه بها غالباً إلى التاريخ الإسلامى، ليعيد عرض وقائعه الجافة فى صورة قصصية ، يحافظ فيها على دقة التاريخ مع سهولة العرض وتشويقه ، وهو عمل نافع مشكور .

وقرأت له قصته الأولى عن : أحمس بطل الاستقلال ، وهى لا تبشر بشىء ! ثم قرأت — على وجه الخصوص — كتابه « فى الوظيفة » وأعجبنى فيه قدرته على التصوير السريع باللمسات الخاطفة ، فقلت عنه .

« إن صاحب هذه الصور الانتقادية موهوب فى فن التصوير السريع . ومهما أخذت عليه من عيوب فى عمله الفنى ، فإنك لن تخطىء الملامح التى يريدها ، والسحنة التى يبغيها ، وهذا وحده يكفى .

« إنه ذو عين لماحة ، تسجل الحركة الحسية ، كما تسجل الحركة النفسية . ثم تغلف اللمحة المرسومة بروح السخرية ، وتمزجها بعنصر الفكاهه ، حتى ليخيل إليك أنه ينظر إلى الدنيا كما ينظر إلى ملهاة كبيرة ؛ تأخذ عينه فيها لمحات التناقض ، وتأخذ حسه فيها مواضع السخرية ، وتأخذ نفسه فيها مواطن الدعابة ... »

ولكن هذا كله شىء ، و « همزات الشياطين » شىء آخر ، ومع أنها

موسومة بهذه السمة التى عبرت عنها فى تلك الفقرات ، إلا أن الشقة بينها وبين جميع أعمال المؤلف الشاب بعيدة ، فهى وثبة واسعة المدى ، لا بالقياس إلى جميع أعماله ، بل بالقياس إلى أقصى ما كان يتوقعه الناقد لهذه الأعمال !

وقبل أن أبعد فى طريق التعميم أخصص ماذا أعنى بأنه وثبة واسعة المدى : تحتوى هذه المجموعة على اثنتى عشرة أقصوصة ، وقد صدرها المؤلف ببحث مختصر مفيد عن الرواية والأقصوصة يؤلف مع الفصل الذى احتوى عليه كتاب « فنون الأدب » عن القصة والمسرحية تأليف « هـ . ب تشارلتن وتعريب الأستاذ زكى نجيب محمود . والفصل الذى كتبه الأستاذ محمود تيمور عن « فن القصص » ... كل ما تحويه المكتبة العربية تقريباً عن هذا الباب الضخم من أبواب الأدب : باب القصة !

من هذه المجموعة أقصوصة طويلة بعنوان « وسوسة الشيطان » تستغرق أكثر من ثلاثين صفحة ، وهى الأقصوصة الرئيسية فى المجموعة ... وهذه هى الأقصوصة الفذة البارعة فى المجموعة ، وفى أعمال المؤلف كلها منذ أن أخذ يكتب وينشر . أما بقية المجموعة فشىء عادى فيه الخطأ وفيه الصواب ، وبعضها تبدو فيه العجلة التى لا تغتفر لمن يملك أن يخرج مثل هذه الأقصوصة الرئيسية !

وهذه الأقصوصة هى التى فاجأتنى مفاجأة تامة ، جعلتنى أعاود النظر فى كل ما قرأته للمؤلف ، لعلنى أكون قد أخطأت فى تقديره أول الأمر ، أو لعل بعض كتبه التى لم أكن قرأتها يوحى بهذه الوثبة الواسعة !

ثم عدت بعد هذا كله مقتنعاً بأنها وثبة واسعة ، ومفاجأة كاملة ! وقادتنى هذه المفاجأة إلى أن أراجع كل ما تحويه مكتبتى من الأقاصيص المؤلفة باللغة العربية — وهى تكاد تشمل كل ما تحويه المكتبة العربية فى هذا الباب — فوجدت هذه الأقصوصة تكاد تقف وحدها متفردة بين هذا الحشد من الأقاصيص . ذلك حين نستثنى أقصوصة : « قنديل أم هاشم »

وأردت أن أتابع الموازنة ، فعدت إلى ما تحويه مكتبتى من الأقاصيص المترجمة — وهى تكاد تشمل كذلك كل ما نقل إلى اللغة العربية — فوجدت هذه الأقصوصة تقف رافعة الرأس مع أعظم ما أعجبت به فى هذه المجموعة ... ترتفع على معظمه ، وتساوى أقله ، وتنحنى أمام عدد صغير جداً لا يبلغ عشر أقاصيص من حوالى المائتين !

تصور هذه الأقصوصة تجربة نفسية كاملة للخطيئة . وهى تمثل — مع استقلالها وأصالتها — صراع كل « بافنوس » أمام « تاييس » وكل « عبد الرحمن قس ! » أمام « سلاَّمة » بل صراع كل « آدم » أمام فتنة الفاكهة المحرمة . وهى تصور هذا الصراع باللمسة الهينة ، والإيماءة القصيرة واللفظة الموحية ، والحركة المعبرة ، وتلم فى الطريق بكل خلجة وكل خاطرة وكل تأثر وكل انفعال ، وتجمع بين السرعة المتحركة فى السياق ، والدقة الكاملة فى رسم الخلجات الخفية ، والوسوسات الخافتة ، وتصور « فلماً » كاملا للصراع النفسي فى موقف خاص !

وذلك كله دون حذلقة ، ودون إبراز للتحليل النفسى الذى يأخذ هيئة التفسير العلمى ، فيفسد الفن القصصى ، إلا فى موضعين عابرين ألم بهما إلماماً سريعاً لحسن الحظ ، فلم يفسدا السياق ، وإن غضا من قيمته الفنية قليلا .

والصعوبة التى تواجه ناقد القصة أنه لا يملك عرض الجمال الفنى فيها كما يريد ، فالتلخيص عبث وقتل لهذا الجمال ، فهو — على أحسن الأوضاع — يلخص الفكرة ، وماذا تجدى الفكرة إذا لم يستطع تصوير طريقة العلاج ؟ وكل وصف لطريقة العلاج يعد تشويهاً بالقياس إلى حقيقة العمل الفنى فى السياق !

ولكننى بعد هذا كله ملزم أن أعرض على القارىء هذا التشويه :

صلاح شاب فى الثلاثين ، متدين ، واثق بنفسه وبإيمانه ، فقد وصل إلى هذه السن ولم يرتكب معصية قط — على الأقل حسبما يعتقد — فهو صاحب حق فى

الجنة ، لامنازعة فيه ، ولأنه لم يعان من قبل أية تجربة نفسية ، فهو يقسو على الخطيئة والخطاة ، ولا تنفسح نفسه لأى عطف عليها أو عليهم ، ولا يحاول أن يستمع لأية معذرة من الظروف والملابسات والاضطرار .

وحين يسمع من الواعظ تحذيره من النفاق وتخويفه للناس من عذاب النار ، لا يحفل ولا يجفل ، فإنه ناج من النار ! وحين يقص على زوجته نبأ طرد « عبد التواب أفندى » من عمله لأنه اختلس ، يعلق على هذه الجريمة بقسوة ، ولا يقبل من زوجه التماس أية معذرة لهذا السارق الأثيم ! وحينما تتقاعس زوجه عن صلاة الفجر لأن حلاوة النوم تقعد بها فى السرير ، يلح عليها حتى تقوم ، لأنه « يود أن يزحزحها عن النار ... » وحينما يعلم أن فتاة يتركها أهلها لتشتغل بالتدريس بعيدة عنهم ، يهم بأن يذهب إليهم ليوبخهم على هذا الاستهتار !

ويخرج صلاح لعمله بعد الصلاة وقراءة « الحِزْب » وهو يحلم بالجنة التى دخلها فلم يجد « سميرة » زوجه ، ثم إذا هى تدخلها إكراماً لخاطره ! ... يخرج حيث يعدّ له المؤلف ، أو تعد له الحياة ، الفتنة الأولى مع هذه المدرّسة ذاتها :

« أغلق صلاح باب مسكنه خلفه ، وقبل أن يهم بالنزول فى الدرج ، فتح باب المسكن المواجه له ، وخرجت منه فتاة واسعة العينين ، ناهدة الصدر ، نحيلة الخصر ، وما إن تلاقت عيناه بعينيها حتى غض من بصره ، وتأخر خطوات ليفسح لها الطريق ؟ فمرت من أمامه ، وملأت خياشيمه رائحة عبقة أنعشت نفسه ، ولكنه ظل مطأطىء البصر ، وهبطت الدرج قافزة ، ولم يقدر صلاح على أن يقمع شهوة التطلع طويلا ، فنظر من بين أهدابه المسبلة ، فوقع بصره على ثديين يترجرجان صاعدين هابطين ، فأغمض عينيه ، وتعوذ من الشيطان الرجيم ، وخفت وقع أقدامها وتلاشى ، فوجد نفسه يهبط مسرعاً — وما كان لينزل إلا متمهلا وقوراً ، متخذاً سمة الكهول الموقرين — وسأل نفسه عما دفعه إلى الهبوط

السريع ، فرد ذلك إلى جو الربيع الذى أنعشه ، ودب فيه نشاط حبيب إلى النفس ، وبلغ الطريق فلمحها تغذ فى السير ، وتصعد إلى الطوار خفيفة رشيقة ، وما تقطع فى الطريق خطوات حتى تعود لتقفز إلى الطوار ثانية كأنها خيال يطير ، لا يبغى المكوث عن الأرض ولا يطيق اللصوق بها . ووجد نفسه يغذ فى السير ، ولكن علام الإسراع ، وما هناك حاجة إلى الإسراع ، فما زال فى الوقت متسع ؟ وأحس همساً خفيفاً ينبعث من داخله يستفسر : ترى أتغذ فى السير لتلحق بها وتتطلع إليها ؟ وما همس هذا الهاجس فى نفسه حتى تفزع وجفل ، وضيق من خطوه ، وتعوذ وابتدأ فى قراءة المعوذتين ! »

ثم تتابع الحياة دورتها ، ويتابع المؤلف خطوات صلاح . وصراعه مع نفسه ، ومغالطته لها ، وهواجسه وخطراته ، وتناقض أحاسيسه ، وإقدامه وإحجامه ، واقترابه فى كل إقدام وكل إحجام من الهزيمة والاستسلام ، فى أسلوب بارع فائق لا نستطيع مجاراته فية ولا نملك تلخيصه ، حتى نلتقى بالبطل فى موقف الهزيمة الأول : « وانطلقا فى الطريق الهادىء الساكن الممتد على النيل ، وسارا صامتين كأنما استعارا صمتهما من صمت المكان ، واقتربت « بديعة » منه حتى التصق كتفها بكتفه ، واصطدمت يدها بيده أكثر من مرة ، واستقرت يدها فى يده أخيراً ، فراح يضغطها ضغطاً خفيفاً ، فكان يحس بنشوة لذيذة تسرى فيه ، ما كان يحسها لو أن اليد التى كانت فى يده يد « سميرة » ، واستمر السكون مخيما عليهما ، وكان سكوناً خارجياً ، ولم تكن نفساهما ساكنتين ، بل كانتا تعتلجان بشعور فوار ، فقد كان كل منهما يتمنى أن يضم صاحبه إلى صدره ليطفىء ناره !

« وبلغا مقعداً خشبياً ، فجلسا يحدقان فى النيل برهة ، ثم زحفت « بديعة » على المقعد بخفة حتى التصقت به ، فملأ عبيرها الشذى أنفه ، وحرك نفسه ، فتاق إلى أن يضمها إليه ، ويطوقها بذراعيه ، ويمطر وجهها قبلات ، ولكنه قمع

شهوته ، وقاوم رغبته ، ورمى بنظره إلى النيل ، وجعل يرقب موجاته المتكسرة محاولا أن يتشاغل عن هواتف نفسه ، ولكن رغبته خنقته وسيطرت عليه ، فارتد بصره إليها ، وراح يتطلع إليها فى وله واشتهاء ... والتقت العيون ، فترجمت عما تخفى الصدور ، فمالت « بديعة » وأسندت ظهرها إلى صدره ، فخفق قلبه ، وارتفع نبضه ، وسرى الدم حاراً فى بدنه ، حتى أحس به يكاد يشوى وجهه ، وانبهرت أنفاسه قليلا ، وضاقت حدقتا عينيه قليلا ، واضطرب كثيراً ، وأحس شعرها الأسود السبط الجميل الذى تمنى يوم جلست أمامه فى السينما أن يمر بيده عليه ، يلمس خده ، فسرت رعدته فى جسمه ، وارتفعت يده دون أن يتكلف ذلك ، وراحت تمر على شعرها فى حنان ، فرفعت عينيها المتكسرتين إليه وهى مستلقية على صدره ، واستدارت قليلا كأنما استدارت للقبل ... ورنت إليه فى دلال ، وزمت شفتيها تدعوه فى خبث إلى اللثم والعناق ... فلم يستطع أن يقاوم تلك الفتنة المرتمية فى أحضانه ، ولا نداء العينين الواسعتين الساحرتين ، ولا الشفتين المزمومتين المرتجفتين قليلا ، المغريتين كثيراً ! » .

وهكذا يمضى المؤلف بصلاح المسكين فى سياق مصور دقيق على هذا الطراز حتى يصل به إلى الدار : « وتذكر فى الطريق دعاء ما كان يجرى له ببال قبل اليوم ، ولم يتحرك به لسانه أبداً ، فأخذ يردده فى نفسه فى حرارة يحس نارها تصهر صدره ، ولأول مرة يحس جلال ذلك الدعاء ، واستمر يردده وهو يصعد الدرج : « اللهم إنى أعوذ بك من شر نفسى ... اللهم إنى أعوذ بك من شر نفسى » !

« ودق الباب ففتحه زوجه ، فدخل وأغلقه خلفه ، ثم طوقها بذراعيه ، وراح يقبلها فى لهفة وهو يغمغم : « سميرة ... سميرة ؟ » كأنما كان فى سفر طويل عاد منه ، وخطر داهم يهدد حياته ، وأحس كأنه يود أن يفضى لها بكل شىء ،

وأن يقص عليها قصة ضعفه ، ولكنه تريث ، وتخلصت منه فى رفق ، وسألته فى ارتياب : ما بك الليلة ؟ فقال : لا أدرى ، إنى إليك مشتاق كأنى لم أرك منذ سنين فقالت : أأعد العشاء ؟ فقال : انتظرى حتى أصل العشاء !

« ودخل حجرته ، وأخذ يخلع ملابسه ، ولم ترحمه نفسه المهتاجة ، بل راحت تخزه ، فسمع صوتاً يهتف به من أغوار نفسه : « يا لك من منافق ! كيف سمحت لنفسك أن تضع شفتيك الآثمتين على شفتيها الطاهرتين ؟ وكيف رضيت أن تلف ذراعيك الملوثتين بخصرها ؟ ... وأن تلصق صدرك الخبيث بصدرها ؟ يا لعارك ! » .

ثم يعتزم التوبة والتكفير بألا يلق بديعة مرة أخرى . ويصر على ذلك إصراراً ونفسه تهتف به إليها هتافا ، ويصمد فى الظاهر وهو يقرب من الخطيئة الكبرى ... ثم تقع هذه الخطيئة فى أشد لحظاته إصراراً على ألا يلمح « بديعة » أو يراها ! . ثم يصبح الصباح ! ... « واستمر ضميره يخزه وخزاً شديداً ، وهو يتلوى من العذاب ، وضاق صدره فترقرق الدمع فى عينيه فلم يستطع حبسه ، فجرى على خديه ، واستمر فى عذاب حتى ارتفع صوت المؤذن يؤذن بالفجر . فأحس كأنه نار تصب فى أذنيه . فوضع إصبعه فى أذنه ليصمها عن سماع الأذان الذى يزيد من أشجانه ، ولكن صوت المؤذن كان يقرع سمعه فكأنه شواظ من نار سددت إلى قلبه فحرقته حرقا ، وارتفعت النار إلى صدره فأضنته ، وأحس « سميرة » تنهض من فراشها ، فأحس عرق الخجل يتصبب منه حتى يغمره ، واقتربت من سريره فود أن تبتلعه الأرض قبل أن تمسه ، ولكن يد « سميرة » لمست كتفه فى رفق ، وهمست فى حنان : — صلاح ... صلاح ... انهض قد أذن المؤذن .

« فهم بأن يصيح فيها أن تبتعد عنه ، وألا تلمسه ، ولكن صوته انحبس ، ولم يجد مخرجا . فعادت تهزه وتهتف : صلاح قم . الصلاة خير من النوم .

واقتربت بوجهها من وجهه ، فلمحت دموعه تجرى على خده . فهمست فى فزع : صلاح . ما بك ؟ أتبكى ؟ .. قم يا حبيبى . قال : دعينى . قالت ما بك يا حبيبى ؟ قال : رأيت رؤيا مفزعة . رأيت نفسى أطرد من الجنة » .

ولا تنتهى الأقصوصة حتى يكون هذا الواثق فى نفسه وقوة إيمانه ، المستعز بمكانه فى الجنة ، القاسى على الضعف والخطيئة ... معذبا مولها ، لا تهب عليه نسائم الرحمة إلا من الإقرار بالضعف والخطيئة ، والرجوع إلى التواب الغفار عن طريق الخطأ والاستغفار : « ونهض صلاح ليغتسل من إثمه ، وانطلق حزيناً كئيباً يحتقر نفسه ، ويعجب لضعفه ، وسمع صوتاً آتياً من أغوار نفسه كأنه همس ينبعث من مكان سحيق ، ولكنه بلغ أذنيه واضحاً قوياً ، وانساب فيها عذباً نديا :

« كل ابن آدم خطّاء . وخير الخطائين التوابون » .

« فتمتم والدموع تخضب وجهه : « اللهم إنى أستغفرك وأتوب إليك » .

هذا عمل فنى رائع لا تصوره تلك المقتطفات بل تشوهه !

وإن المؤلف الشاب ليستطيع أن يلقى بكل أعماله إلى البحر ، ثم يقف بهذا العمل الفنى وحده . فإذا قدر له أن يخرج عشر أقاصيص فقط من هذا الطراز ، فليكن على ثقة أنه سيسلك فى سجل العظماء من رجال الفنون ! ولكن هذا عمل عسير ! ! !

في النفس والعالم

البيـــادر

لميخائيل نعيمة

إنه فى نظرى كتاب الموسم لسنة ١٩٤٥ ، لا لأنه أحسن الكتب التى ظهرت فى هذا العام أو أعظمها ، ولا لأنه يفتح فى عالم الفكر أو الفن صفحة جديدة ، ولا لأنه مبرأ من المآخذ سليم من العيوب ... ولكن لأنه يحاول أن ينظر إلى الكون ، وإلى مشكلات الحياة الإنسانية واليومية بعين خاصة — هى عين الشرق — وأن يحل هذه المشكلات ، ويعالج أمور الحياة بطريقة خاصة هى طريقة الشرق ... وهذا وحده يكفى لأن يجعل للكتاب قيمة خاصة ، ثم تختلف الآراء بعد ذلك فى تقدير هذه القيمة كما تشاء .

والذى يجعل لمثل هذا الاتجاه قيمته أن موجة العقلية الأوربية قد غمرتنا فى بدء نهضتنا الحديثة ، وهى موجة عقلية قوية ، صادفت تضعضعا فى روح الشرق ، وضعفا فى مقدرته على إثر الخمول الطويل والأحداث الميئسة فى تاريخه ، فجرفت هذه الروح وغمرتها ، وكانت هذه الظاهرة أشد بروزا فى الأدب المكتوب ، لأن الثقافة الأوربية تسيطر سيطرة تامة على مؤلفيه ، كما كانت هذه الظاهرة بارزة فى الحياة الاجتماعية المدنية ، وإن بقى الريف سليما فى معظم البلاد العربية محافظا على طابعه فى التفكير ، وفى النظر إلى الحياة ومشكلاتها ، وفى مواجهة هذه المشكلات بطبيعته الخاصة العميقة .

ومن هنا كانت هناك فرجة واسعة بين الأدب الذى ينشئه أدباء الجيل ، وصميم الطبيعة النفسية والفكرية للشعب ... فالأدب يستقى من عناصر أجنبية ،

ولا يجد شخصيته المستقلة ، لأن هذه العناصر قوية طاغية ، بينما الشعب — فى صميمه — لا يزال محافظا على طبيعته الخاصة ، وسماته الفكرية والشعورية التقليدية .

وما من شك أن هناك فروقا فكرية وشعورية بين الشرق والغرب ، لم تقو عليها إلى اليوم عوامل التقارب والامتزاج ، وليس منشأ هذه الفروق اختلافا فى الطبيعة البشرية ، ولكن للعوامل البيئية والتاريخية آثارا لا فكاك منها ، وهذه الآثار من العمق والشمول بحيث تكاد تنشىء فروقا فى جوهر الطبيعة ، أو على الأقل فروقا فى النظرة إلى مسائل الكون والحياة ، وفى مواجهة هذه المسائل ، والسلوك حيالها على نحو معين .

والغيبية القدرية سمة واضحة فى تفكير الشرق وشعوره ، تقابلها الواقعية العملية فى تفكير الغرب وشعوره . وعن هذه السمة تنشأ سمات أخرى فى التفكير والشعور ، وفى التصرف والسلوك ، وهذا كله يترك طابعه فى الفن إذا كان صادقا بحيث يعطى صورة من الحياة .

فإذا نحن نظرنا إلى أعمال أدباء الطليعة عندنا لم نكد نعثر على السمات الشرقية الأصيلة إلا فى القليل من هذه الأعمال الأدبية ، بينما نجد فى سلوكهم العملى كثيرا من هذه السمات ! ذلك أنهم فى سلوكهم مخلصون لطبيعتهم ولوراثاتهم وفى أعمالهم الأدبية خاضعون لثقافتهم وقراءاتهم . ومعنى هذا فى النهاية أن ثقافتهم جاءت أكبر من شخصياتهم ، فغمرتها وطمست معالمها ، وأننا لا نزال ننتظر الطبائع الفنية القوية التى تهضم الثقافة الأوربية ، ثم تبقى لها بعد ذلك خصائصها الأصيلة . وأقرب مثال يحضرنى الآن هو « تاجور » شاعر الهند العظيم . وكذلك نجد هذه الروح فى عمل رجل كتولستوى الروسى يستقى من المسيحية فى روحها الشرقية الشفيفة ، قبل أن تكثفها مادية الغرب الكثيفة !

* * *

هذا الكتاب الذى بين يدى الآن يحاول أن ينبه الشرق إلى خصائصه الروحية والفكرية ، وأن يكشف له عن حقيقة قواه وعن الممكنات المهيأة لهذه القوى ، وأن يرشده إلى ميدانه الأصيل الذى يناسب طبيعته ، ويتسع لرسالته ، وتبدو فيه قوته بلا معوقات ؛ كما يحاول أن ينظر إلى مشكلات الكون والإنسانية بعين الشرق ، بعد أن يزيل عنها الغشاوات الطارئة ، والشيات العالقة ، ويجلوها كما كانت فى يوم مضى ، وكما يرتقب لها فى يوم من الأيام . ومن هنا كل قيمته فى هذا الأوان . وهو ليس كتابا ذا تصميم خاص فى تأليفه ، إنما هو مجموعة خطب أذيع بعضها بالراديو وألقى بعضها فى مختلف الأندية فى لبنان وسوريا وفلسطين بين سنتى ١٩٤٠ — ١٩٤٤ . ولكن له وحدة فى روحه واتجاهه

وأنا أوثر — متى كان ذلك ممكنا — أن أدع المؤلف دائما يشرح وجهة نظره بألفاظه ؛ قبل أن أعلق عليها بشىء ، لأن فى ذلك إنصافا له وللقارىء ، وفرصة للمشاركة فى الحكم والنقد مع سائر القراء .

عقد المؤلف سلسلة مقالات تحت عنوان : « التوأمان : الشرق والغرب » . أودعها خلاصة دعوته ، وحدد فيها حقيقة مواهب الشرق والغرب ، وطبيعة دوريهما فى الحياة نقتطف منها هذه الفقرات :

« من أكمل كمالات العربية وأسماها تمييزها ما بين « البصيرة » و « البصر » وجعلها الكلمتين فرعين من أرومة واحدة ، بل توأمين من بطن واحد ؛ ولكن ذاك الفرع غير هذا . ولكن هذا التوأم غير ذاك . فكأنهما واحد وليسا بواحد فالعين إذ تمرّ بهما تحسّ ما بينهما من تجانس ، ولكنها تحس مع التجانس تباينا . والأذن إذ تلتقطهما تستأنس فى الاثنين برنة تكاد تكون واحدة ، ولكنها غير واحدة ، فهما أبدا متلاصقان متباعدان ، ومتشابهان متناقضان . أما التلاصق والتشابه ففى المصدر ، وأما التناقض والتباعد ففى الطريق والواسطة.

« فالبصر — ومركزه العين — يحصر كل همه فى التقاط أشكال الأشياء

وألوانها ، ومن أشكالها وألوانها يحاول أن ينفذ إلى كنهها حين أن البصيرة — ومركزها القلب أو الوجدان — همها الوصول إلى بواطن الأشياء دون التلهى بظواهرها . فالاثنان يدأبان وراء المعرفة . ولكن سبيل الواحد غير سبيل الآخر ، أما أى السبيلين أفضل وأكفل بالوصول إلى المعرفة ، فأمر لكل منكم الحق أن يبت فيه بحسب هواه » .

« أما أنا فقد قلت من زمان — وما أزال أقول — بأسبقية البصيرة على البصر فى بلوغ الغاية المنشودة ، التى هى الفهم الأقصى المؤدى إلى الحرية القصوى » .

« لن يبلغ البصر قلب الحقيقة قبل أن يبلغ حدوده ، ويدرك عجزه وقصوره ، ويلوذ بالبصيرة فينقلب بصيرة ، أما البصيرة فلا حدود لها مثلما لا حدود للحقيقة التى تتوخاها . فهى وإن توكأت على البصر لا تسير على نوره . فالمحدود لا يسع سوى المحدود ، وما كان بغير حدود لا يسعه إلا ما كان بغير حدود .

« والآن إذا قلت لكم : إن الشرق هو بصيرة العالم ، وإن الغرب هو بصره فما إخالكم تسيئون فهم ما أقول ، فتحسبون أن الشرق كله بصيرة ولا بصر ، وأن الغرب كله بصر ولا بصيرة . ذاك يعنى تجريدكم الشرق عن كل حس خارجى وتجريدكم الغرب عن كل شعور باطنى ، وهو غير الواقع وغير المعقول . وجل ما أرمى إليه هو القول بأن زبدة الشرق فى بصيرته ، وزبدة الغرب فى بصره ، وأن الاثنين توأمان متلاصقان يبدوان كأنهما واحد ، ولكنهما غير واحد . لقد اتبع الشرق هدى البصيرة ، واتبع الغرب هدى البصر ، فأنجب الأول الأنبياء ، وأنجب الثانى العلماء . فكانت هدية الأنبياء إلى العالم أديانا ترفع الأرض إلى السماء . وكانت هدية العلماء علوما تهوى بالسماء إلى الأرض » .

« لكنما الإنسان ، وقوى الإنسان ، من ظاهرة وباطنة ، فى مد وجزر متلازمين . فللبصيرة — مثلما للبصر — مد يتلوه جزر وجزر يتلوه مد . ومن ذا

ينكر أن من بصيرة الشرق قد فاض على العالم مد جارف من الكمالات والجمالات الروحية ؟ من ذا ينكر على الشرق قوة اندفعت من قلبه وفكره وروحه إلى كل قلب وفكر وروح ، فتغلغلت فى نبضاتها وسيطرت على خلجاتها ، وتسلطت على أقدس أشواقها وأعز أمانيها » .

« من ذا ينكر على الشرق سلطانه على كل أبناء الأرض مذ كانت الأرض وكان الشرق ؟ وأى سلطان يتوخاه إنسان على إنسان أقوى من السلطان على القلب والفكر والوجدان » .

«ماهى بالهدية الطفيفة أن تهدى إلى العالم بأسره إلهاً، ومع الإله اليقين بأنه أبوك الشفوق الرحوم العادل ، ومع اليقين الرجاء بالانعتاق من ربقة الموت وآلام الموت .

« تلك هدية الشرق إلى العالم . وهى هدية ما تلقفها العالم حتى أصبح كله معبدا لإله تعددت أسماؤه ولكنه واحد . وإذا الناس يفتحون أبواب قلوبهم وأفكارهم وبيوتهم لذلك الإله ، فلا يأكلون ولا يشربون ولا يزوجون ولا يتزوجون ، ولا يعملون ، ولا يستريحون ، ولا يولدون ، ولا يموتون إلا باسمه ومشيئته » .

وفى هذه الفقرات الأخيرة يبدو ازدواج الشعر بالحقيقة فى أسلوب ميخائيل نعيمة على خير نسق واتساق .

ثم يعرض للحضارة الغربية المادية التى هى أثر من آثار البصر فيقول :

« هو ذا الإنسان يهزأ بالنسر فى جوه ، وبالحوت فى بحره ، وبالأسد فى عرينه وهو يمنطق بصوته الأرض ، ويحبس نور النهار فى أسلاك يسلطها على الليل فتمحو ظلامه ، ويجترح من العجائب أشكالا وألوانا فى مختبراته العجيبة . ولا ينقصه — على حد قول البسطاء — إلا أن يخلق إنسانا نظيره ثم يغلب الموت .

« حقاً إنه لتيار هائل جارف تتعالى أمواجه وتتدافع فى كل ناحية . وفى

تدافعها صخب الزلازل وعتو العواصف ، مع شيء من بهجة الفصول ، ورونق السماء وسحر الفوز بالغنيمة ، وجاذبية القوة الظاهرة . فلا غرو إذا ما غمرت المعمورة وبهرت الأبصار فهى بنت البصر ، وللبصر الحق فى أن يعتز بها . فهو ما أنجبها إلا لينعم بمواهبها وخدماتها .

« لا غرو أن يقف العالم ، وفى جملته هذا الشرق ، مشدوهاً تجاه مدنية الغرب المبصر ، وأن يهلل لها ويكبر ، وأن يغفر لها كل زلاتها ، ثم أن يعقد عليها آمالا أبعد بكثير من مدى سلطانها ، فهى — على ما فيها من مرارة — غنية بالحلاوة التى لا يصعب على أى إنسان تذوقها ، لأنها حلاوة يتذوقها الحس . أما حلاوة المدنية القائمة على البصيرة فدون تذوقها شق النفس وقهر الجسد . لذلك كانت الأولى أقرب إلى متناول الناس وأذواقهم من الثانية . ففيها كما جاء فى بعض الحكايات : « ما يحلّى ويسلّى ويعشّى الحمار » .

« ذلك إذا ماأخذتموها من حيث هى تريد أن تؤخذ ، أى من حيث محاسنها لا غير . أما إذا تصفحتم مساوئها فلن تجدوا مدنية قبلها بلغت ما بلغته من التكالب والتباغض والقساوة مع الكثير من التبجح بالعكس . وإما عجبتم لمشهد غريب فاعجبوا معى لهذا الشرق . وقد أهدى إلى العالم المحبة والقناعة والتضامن والتآخى يقف اليوم على مفترق طريق البصيرة والبصر ، كسير القلب ذليل الجفن ضامر الصدر والبطن ، ويمينه الفارغة ممدودة نحو الغرب ، وفى يساره قائمة بأسفاره المقدسة وأسماء أنبيائه . ثم اسمعوه يستعطى بصوت متهدج فيه الانسحاق وفيه المسكنة والانذحار . وماذا عساه يستعطى ؟ إنه ليستعطى طيارات ودبابات ومدمرات ومدافع وقنابل ، وإنى لأسمعه يقول :

« من يقايضنى قنبلة محرقة بآية منزلة ؟ وطيارة أو دبابة بسفر مقدس ؟ بل من يقايضنى مخترِعاً واحداً بعشرة أنبياء ؟

« ما هذا ؟ ما هذا ؟ أبصيرة تستجدى بصراً ، أشمس تستغيث بذبالة ؟ .

« أجل إن بصراً نشيطاً لخير من بصيرة كليلة . وبصيرة الشرق حل بها كلال منذ أن بلغت من مداها أقصاها ، وإن ذبالة تشتعل لخير من الشمس اعتراها الكسوف . وشمس الشرق حل بها كسوف منذ أن انكفأ الشرق على ذاته فى جزره الطويل . إلا أن الكلال يزول بالراحة ، والكسوف بعد أن يبلغ حده ينجلى عن شمس كلها نار وكلها نور . ومن ثم فالحياة — وهى أم التوأمين بالسواء ، أم البصيرة والبصر ، أم الشرق والغرب — ما درجت بالشرق إلى أسمى ذراه حتى عادت فدرجت بالغرب . والذروتان ستلتقيان حتما فى ذروة واحدة ، هى ذروة الإنسان الموحد ، والمالك زمام نفسه ، وزمام الأرض والسماء » .

وفى موضع آخر يقول :

« أصحيح ما يزعمه الزاعمون أن أنبياء الشرق قد جنوا على الشرق ، وأن أديان الشرق هى أكبر آفات الشرق ؟ أصحيح أن السماء قد شغلت الشرق عن الأرض ، والآخرة عن الدنيا . وأن الاعتقاد بالقدر قد غلّ يديه ، وشلّ فكره ، وسدل حجاباً على عينيه ؟ أصحيح أن الشرق مات لأنه آمن بالإله الحى الذى لا يموت ؟ .

« لا ، ثم لا ، فالذى فعله الشرق حتى اليوم ما كان أكثر من صنع أهداف له وللعالم أجمع . وتلك الأهداف تتوحد كلها فى هدف واحد ، هو هدف الكمال لهذا المخلوق الذى ندعوه إنساناً . هدف الانفلات من قيود اللحم والدم والتغلب على الحيرة وما فى الحيرة من وجع . وعلى الموت وما فى الموت من ألم ، والتسلط على طلاسم الوجود . ثم الانطلاق فى حياة لا حدود لها ولا قيود ، يرف عليها سلام المعرفة ، ويتألق فى جوها بهاء الألوهة ، ويندمج فى قبضتها النقيض

بالنقيض ، ويتلاشى فى فضائها الزمان والمكان . وهذا الهدف قد نفذ إليه الشرق ببصيرته البالغة منتهى النقاوة والصفاء فى بصائر الأنبياء . فهو حقيقة لا مجاز ، وهو رؤية لا رؤيا ، وهو واحة حية لا سراب خداع .

« أما إن الشرق بمجموعه ما بلغ ذلك الهدف بعد فأمر لا نزاع فيه على الاطلاق . والقائل بعكس ذلك كالقائل بأن كل رجل فى الشرق نبى وكل امرأة نبية ، أو كالقائل بأن كل رجل فى الغرب عالم أو مخترع وكل امرأة عالمة أو مخترعة ، وفى ذلك ما فيه من السذاجة والبلاهة .

« ليس يعيب منارة ألاَّ يستنير بنورها الحارس الساكن فى كنفها ، مثلما لا يعيب ثمة نابتة فى بقعة من الأرض ألاَّ يتسلقها أبناء تلك الأرض . فهدف الشرق هو حقيقة وضاءة ثابتة أبدية . سواء أفى هـذه الحقبة من حياته أدركه الشرق أم بعد حقب طويلة .

« ما هو بالشنار على الشرق ألاَّ يدرك الهدف بوثبة أو وثبتين ، أو فى خلال قرن أو قرنين . فما هو بالهدف الذى يدرك بألف وثبة وفى ألف جيل ، وإنما الشنار أن يقعد الشرق بمجموعه ، من بعد أن وثب ولم يصل . قعدة اليائس البائس . قعدة المنهوك المقهور . قعدة الخاسر الخائر . ثم أن يشيح بوجهه عن هدفه قائلاً : إنه خيال ، وإن الوصول إليه ضرب من المحال . وأن يدير وجهه شطر الغرب باحثاً هناك عن هدف وعن طريق .

« أقول لكم : لا هدف للانسان أبدع وأقوى على الزمان من الذى نصبه الشرق ، وراح يدعو إليه الناس أجمعين ، وهو إذا ما تحجب عن العصر المقنع بألف قناع ، فلأنه ابن البصيرة النيرة الصافية ، وهو إذا ماعزَّ منالُه فلأن الكمال عزيز المنال . وهو حقيقة مثلما الوجود حقيقة ، بل هو الحقيقة قبل كل حقيقة وبعد كل حقيقة .

« ثم أقول لكم : إن الغرب لعاجز عن خلق مثل هذا الهدف ، بل عن خلق أى هدف للانسان يقوى على الزمان وتقلباته. ذلك لأن الغرب سائر على ضوء بصره والبصر لا يثبت على حال ، لأن الأشياء التى يتناولها لا تثبت على حال . ولكن للغرب رسالة كما للشرق رسالة ... إن تكن رسالة الشرق البصير خلق الأهداف فرسالة الغرب المبصر هى تعبيد الطريق إليها » .

ثم يمضى بعد ذلك يذكر فتوحات العلم الحديث ، ويرى أنها مما يساعد على تعبيد الطريق إلى الهدف البعيد الذى رسمه الشرق منذ أجيال ، لأنها عجائب يدركها البصر — وإدراك البصر مهيأ لأكبر عدد من الناس — ثم يقول :

« وعند ما تبلغ علوم الغرب المادية أقصى مداها . عند ما تفلق الذرة أو ترتد عاجزة عن فلقها . ستراها وجهاً لوجه مع ما يجعل المادة مادة وليس بمادة . مع القدرة التى أسماها الشرق (الله) ورفعها هدفاً للانسان المخلوق على صورتها ومثالها . وبكلمة أخرى سينتهى الغرب من المحسوس إلى غير المحسوس وبذاك تنتهى مهمته فى هذه الدورة من حياة الإنسانية ، وتبتدئ من جديد مهمة الشرق .

« ومهمة الشرق إذ ذاك ، وقد مهد الغرب له الطريق إلى الهدف ، هى جلو ذلك الهدف كما يظهر فى كل بهائه ، نقياً من السفاسف والترهات التى حجب الجهل بها سناء وجهه باسم الله والدين ، وما هى من الدين والله لا بخمر ولا بخل . ثم لم شعث الإنسانية التائهة ما بين بصرها وبصيرتها ، وبث النشاط فى مفاصلها المفككة ، وبعث الإيمان الدفين فى قلبها بجمال ذلك الهدف وحكمته وعدله ، ثم السير بهذه الإنسانية المتجددة نحو هدفها بخطى لا تردد فيها ، وعزم لا التواء فيه ، وإرادة تعرف ما تريد ، ولا تريد غير ما تعرف ، فلا يقهرها شك ولا يثنيها عياء » .

* * *

هذه السلسلة من المقالات التى اقتطفنا منها هذه الفقرات الطويلة هى العمود الفقرى فى الكتاب ، وهى أجود محتوياته على العموم ، وفيها يبدو إيمانه بالشرق وبصيرته ، وهو فى الوقت ذاته لا يغمط الغرب وبصره حقه .

وللشرق إذن دوره الخالد فى بناء هذه الحياة ، وأمامه أدوار أخرى عليه أن يؤديها بطريقته الخاصة ، وليست طريقته أن يقلد الغرب فى وسائله ، ولا أن ييأس إذا سبقه الغرب فى مجاله الخاص ، أو يصغر من شأن معتقداته وشعوره ، ولا أن يحنى هامته أمام الآلة وحضارتها المادية المروعة .

وأنا أوثر أن يهتف للشرق دائماً بهذا الهتاف ، وأنكر الدعوات التى تبعثها الفتنة بحضارة الغرب المادية إلى حد التذاوب فيها والفناء .

إنه يجب أن نفرق دائماً بين الضعف والتخلف الموقوتين ، وروح الشرق الأصيلة وتعاليمه الصميمة ، ولا تأخذنا الفتنة بالحضارة المادية إلى حد الزراية على الأهداف الروحية الخالصة ، والتعاليم المثالية المجردة ، والسبحات الروحية المرفرفة ، والومضات الإشراقية حتى شطحات الخيال .

ومؤلف « البيادر » يرد لهذه الاتجاهات الشرقية الصميمة اعتبارها ، ويعرضها فى حماسة شعرية ، وفى وضوح ذهنى كذلك فى سلسلة المقالات التى عقدها بعنوان : « التوأمان : الشرق والغرب » وهذه الروح تتمشى كذلك فى محتويات الكتاب كله من خطب وأقاصيص ومقالات على تفاوت بينها فى الجودة والوضوح وحسن الأداء والتوفيق .

وأبرز ما تبدو محاكاة روح الشرق الفكرية والشعورية ، وعقيدته الغيبية القدرية فى مقال بعنوان : « إن شاء الله » وفيه يقول :

« يشقى العالم بغروره وسيظل فى شقائه إلى أن يتعلم ما تعلمه هذا الشرق من زمان ثم نسى معناه . إلى أن يتعلم قول « إن شاء الله » . فالمعيشة لا تكون

بغير معرفة ، والمعرفة لا تكون بغير مشيئة ؛ بل إن المعرفة هى المشيئة ، والمشيئة هى المعرفة . أما الجهل فلا مشيئة له .

« كيف لمن يجهل من أين أتى أن يشاء إلى أين يمضى ؟ أم كيف لمن لا يعرف علة وجوده أن يحتم هذه الغاية أو تلك لوجوده ؟ كيف لمن لا علم له بالأسباب أن يقر النتائج ؟ لا . ليس يعرف شيئاً من ليس يعرف سوابق ذلك الشيء منذ الأزل ولواحقه إلى الأبد . من كان فى مستطاعه أن يقول : « أنا أعرف » حق له أن يقول : « أنا أريد » . أما الإنسان الذى ما برح فى عالم البدايات والنهايات والقناطير والفراسخ فقصىّ عن هذه المعرفة ، ومشيئته وبال عليه كلما عاكست المشيئة الكلية ، فما له إن هو أراد التخلص من شقائه إلا أن يقول : « أنا أشاء كيت وكيت إن شاء الله كيت وكيت .

« لو تعود الإنسان قول « إن شاء الله » بقلبه لا بلسانه لما عتمت المعرفة أن سكبت نورها فى قلبه . وإذ ذاك لآزرت المشيئة العامة مشيئته فأسعدته ، بدلا من أن تسحقها فتشقيه . لكنه لاه عن مشيئة الحياة المبصرة ، وما فى طاعتها من طمأنينة لا تدرك ، وغبطة لا توصف ، بمشيئته العمياء ، وما تبذره فى كل يوم من مشاكل وهموم

« أولا ترون كيف أنه يرهق جسده لتوسيع نطاق حاجاته إلى حد لا يطاق ، ويخنق روحه بتضييق نطاق حاجاتها إلى حد لا يطاق ؟ ما أبسط حاجات الجسد وأقلها لمن يعقلون . فالذى وهب الإنسان الفكر وما فيه من سحر ، والخيال وما فيه من قوة ، والشعور وما فيه من جمال ، لم يبخل عليه برغيف وقميص ومأوى »

وهكذا وهكذا من مثل هذه التوجيهات فى مواضع متفرقة من الكتاب وبعضها يرتفع إلى حد الإبداع ، ويكون فيه فصل الخطاب فى الموضع الذى يعرض له ويستعرضه

***

وبعد ، فالمؤلف يظل موفقاً ما ظل فى الدائرة الواضحة ، وما ظل يواجه المسائل التى يبحثها مواجهة . ولكن يعن له فى بعض الأحيان أن يدخل فى دائرة الرمز والإيماء ، وأن يعبر بالأمثولة أو بالأقصوصة ، بدل أن يعبر بالبحث أو بالمقال ... وهنا يفارقه التوفيق . لأنه موهوب فى الطريقة الأولى وليس موهوباً فى الثانية . فحيثما استخدم أفضل مواهبه بلغ غاية الجودة ، وحيثما حاد عنها هبط وجانبه التوفيق

ومن هذا الطراز الأماثيل والأقاصيص التالية : فى العاصفة. والهزيمة. والقصر والمعمل . وهدية الهم . وحكاية دمعة . وواحة السلام . ورغيف وإبريق وماء .

كما أن هناك بعض الموضوعات التى تهبط عن مستوى الكاتب والكتاب ، مثل مقالى : « البيادر ، والصخور » للسبب نفسه ، فليس فيهما من ميزة فنية أو ذهنية تجعلهما جديرين بالنشر فى مثل هذا الكتاب ، وإن كان الكتاب قد عنون بعنوان أحدهما « البيادر » وهذا من عجائب المفارقات بين الكتاب والنقاد فى بعض الأحيان !

وكثيرا ما يجهل الفنان أبدع نتاجه ، ويعتز منه بما هو دونه جودة كما يبدو فى اختيار هذا العنوان !

ويسير تعبير المؤلف وأسلوبه فى مستوى جيد يبلغ روعة الشعر فى بعض المواضع ، ولكنك تعثر هنا وهناك على عبارات وتصورات يبدو تأثر المؤلف فيها بأسلوب الترجمة العربية السقيمة « للكتاب المقدس » . وهى تحجب كثيرا من الجمال الفنى فى هذا الكتاب .

وهناك تلاعبات لفظية وذهنية تقلل من الأصالة الفنية والصدق الشعورى فى « البيادر » فى بعض الأحيان . ولعل هذه الظاهرة هى التى تعوق هذا الكتاب فى مجموعه أن يرتفع إلى مستوى الأعمال العظيمة ، لأن القارىء يحس عندها

أنه أمام ذهن يعرض المسائل الروحية ، لا أمام طبع يفيض ، وشعور يتدفق ، وقد يجد فى هذا العرض براعة ودقة وتوضيحاً للمسائل التى يتصدى لها فى مستوى معجب ، ولكنه يظل فى حاجة إلى عنصر آخر ، عنصر الطبع الدافق الفياض .

فمثلا عرض المؤلف لمشكلة الشر فى الحياة . وهذه المشكلة نفسها عرض لها تاجور فى كتاب « السادهانا » والموازنة بين العرضين تكشف عن الضخامة والأصالة فى تاجور ، كما تكشف عن الفهم والبراعة فى « ميخائيل نعيمة » . والمجال هنا لا يتسع لإثبات النصوص ، فليرجع إليها من يشاء .

ولكنى أحب ألا يفهم أحد — بعد هذا كله — أن كتاب البيادر كتاب صغير . إنما هما جانبان عرضتهما للكتاب ولمؤلفه ، وبهما معاً يكون تقويمه الصحيح .

أومن بالانســـان

لعبد المنعم خلاف

هذا الكتاب محاولة قوية لبث روح الإيمان بالإنسانية ، والرجاء فى مصيرها البعيد — والتفاؤل بمستقبلها الموعود ، والثقة فى ضميرها ، وفى عناية القوة الإلهية بها ؛ وتمجيد الكائن الإنسانى ، وبيان أنه مقصود لذاته ، وللمهمة العظمى التى ندبته لها العناية الكبرى ؛ فلم يكن مجيئة إلى هذا الكون فلتة غير مقصودة ، ولم يكن خط سيره رهيناً بالمصادفات العمياء ، وإنما هنالك وظيفة له لا يؤديها سواه ، وهى وظيفة ملحوظة سامية ، يرقى إليها أفقاً بعد أفق ، حيث تنير له العناية طريقة المحوط بالأشواك ، وحيث توصوص له على بعد أنوار تهديه إلى الأفق المترامى المكنون .

ومن هنا كل قيمة الكتاب ، سواء اتفقنا مع المؤلف فى أسباب إيمانه بالإنسان أم اختلفنا ، وسواء وافقناه على النهج الذى رسمه لبلوغ الآفاق المرموقة ، أم كان لنا نهج سواه .

والمؤلف الذى بين أيدينا ليس كتاباً بالمعنى المفهوم من لفظ « الكتاب » ليس فصولا منسقة تتبع « تصميماً » خاصاً ، إنما هو مقالات متفرقة نشرت فى أوقات متباعدة بين سنة ١٩٤٠ وسنة ١٩٤٥ ، ولكن روحاً واحدة تشيع فيها ، وتؤلف بينها ، فتجعل العنوان «أومن بالإنسان» خير تلخيص لاتجاهها بوجه عام .

ويستمد المؤلف معظم أسباب إيمانه بالإنسان من مقدرته على كشف أسرار

الطبيعة فى العهد الأخير ، ومشاركته هذه الطبيعة فى التكوين والتنويع ؛ ويرى أن خطواته الأخيرة فى هذا المجال تعدل بل تسمو على مجموع خطاه منذ فجر الإنسانية إلى هذه القرون الأخيرة ، وأن هذه الفتوح العلمية بدء مرحلة جديدة فى تاريخ الإنسانية ، وأن هذه الخطوة الأخيرة ينبغى أن نتخذ منها دليلا جديداً على الإيمان بالإنسان ، كما أنها دليل على الإيمان بالله رب هذا الإنسان الذى جعله خليفة فى الأرض ، دليل مادى ملموس يرقى على كل الأدلة التى لاحت للانسانية فى تاريخها الطويل ... وهو شديد الإعجاب بهذه الحضارة المادية إلى حد الافتتان .

ولكن مالى لا أدع للمؤلف نفسه شرح فكرته ويعرّف بكتابه ؟ فقد يكون هو أقدر من سواه على القيام بهذه المهمة :

« هتفت « أومن بالإنسان » استجابة لنداء الحياة ونداء النفس فقد نادتنى الحياة الإنسانية الراهنة الزاخرة إلى الإيمان به وبمستقبله رغم إثمه وشره فى عصره هذا ، وحملتنى على ذلك بنبوتها — والحياة المدنية الحالية نبوة ، نبوة شيوعية — ... أخذت جميع أمم الأرض بمعجزاتها ، وأخضعت أعناقهم بأدواتها المأخوذة من أسرار الطبيعة ، فلنعرفها على حقيقتها ، ولنعلم أنها باب الملكوت الذى وعدت به رسالات الشرق الأولى التى وجهت الإنسانية .

« إنها نبوة الطبيعة وقوانينها ، وحقائق الأشياء وبراهينها ، لا نبوة الإرشاد والتربيب والكلام الذى ألقاه الرجال الآباء فى سمع الإنسانية وهى فى أدوار تكوين وتطبيع الأعصاب ، وتوجيه الأخلاق بالرحمة والإخلاص والإيمان ، وسمو النظرة إلى الإنسان فى حياته هنا وفى مصيره هناك ، وهى صفات لا بد منها فى المهود والمدارج .

... « وحينما فجأتنى صيحة هذه الحرب الفاجرة الجبارة ، التى تدور طواحينها الحمراء على جماجم الإنسان ، وتذور فيها رياح النار مدنه وآثاره العامرة بالجمال والحرمات . وتحيلها خرائب وأطلالا تعمرها أشباح الهول ، وتتساقط على المصارع

فى صيحات وصعقات نكراء ، ترسلها أفواه وحوش الحديد والفولاذ الرابضة والسائرة والسابحة والطائرة . زلزلت فجأتها وفجراتها وجرائمها دعائم يقينى وعقيدتى فى ذلك الجنس وأملى فى مستقبله .

« ولكنى عدت وقلت لنفسى : هل يمكن أن يفعل مثل هذه الأفاعيل لو كان يدرك نفسه ، ويؤمن بها ، ويعلم مدى ما يريده رب الحياة منه ، حين أخرجه إلى الأرض ، وجعله خليفة يخلفه خلافة واسعة فى عمارة الحياة وكشف أسرارها ومحاكاة نماذجها وأفساح مداها ؟ »

... « فلا يحملنا واقع الحياة السىء على الكفر بها فى نصابها الأعلى من الجمال والصلاح والكمال الذى يوصى به الحق ، والفن الرفيع ، والمثل الأعلى الذى يملأ مخيلاتنا ويثير أرواحنا . ذلك الذى يدل على أنه من الممكن أن الله شغل به أحلامنا وكلفنا السعى إليه ، فلو لم يكن ممكناً ما كلفنا إياه ، ولا شغل به أرواحنا ولا أودعه إلهامنا » .

«ولنستعرض تاريخ الإنسان على هذه الأرض لندرك مدى مركزه فيها، ولنعطيه من تاريخه مصباحاً يرى به نفسه : إن الله أسلمه الأرض وليس فيها شىء معقد التركيب غير الأجسام العضوية الحسية ، وهى أجسامه وأجسام الحيوان والنبات ، أما الجوامد فأسلمها إليه بسيطة فى صورها الأولى وخاماتها البكر ، فما زال يدور حولها ، ويعبث بها ، وينبش ويخرج أسرارها واحداً بعد آخر ، حتى حدثته أخبارها ، وأخرجت له أثقالها ، ووضعت بين يديه أجنتها وعيالها ... واستفاد من تجاربه فيها عقله وحكمته — والعقل هو حفظ التجارب والحكم بمقتضاها — ووثائق سيرته ومرونات فكره » .

« وإنى لأستعرض أعماله فى الطبيعة منذ أن كان هائماً لا سقف له ، يصنع من ورق الشجر ستاراً لسوأته ، ويتخذ من الحجر خنجراً لسطوته ، إلى أن صنع

لباسه الأوربى المعقد المنوع المزين الملون، وصنع بيته من ناطحات السحاب، وآلات سطوته من الطوربيد و « سلة مولوتوف » والقنابل الطائرة ودبابات « شرشل » ، ومراكبه من الحصون الطائرة ، واستوعب جميع أجزاء الآلات ، المعقدة فى رأسه مثل تركيبها بمساميرها وحذافيرها ... وصنع له مجاهر ومقربات يقرب بها مشاهد السموات والسدم ، ويحلل عناصرها ، ويكبر بها مناظر الجراثيم ، ويقيس بها الخلايا ، ويحكم بها على كل أولئك حكما صحيحاً خاضعاً لمقاييس الحس والفكر ... واستعرض أعماله هذه ، فأراه بعد ذلك روحاً نامياً فى ذاته ، ومنمياً للطبيعة وصورها وأشكالها كذلك » .

... « إن شئت فقل : إن الإنسان أشبه بمجهر تمر من خلاله الطبيعة الأرضية بخصائصها التى كانت « غيباً » مستوراً قبل ظهور هذا النوع ، فتتساقط على عينيه أنوارها وظلماتها ، وعلى سمعه نغماتها وأصواتها ، وعلى خياشيمه عطورها ونغماتها ، وعلى ملابسه نعوماتها وخشوناتها ، ويقع على إحساسه العام ثقل المادة وصعق الكهرباء وشد الجاذبية ، وتمر على فكره معانى الوجود ومعانى العدم ... ثم يترجم كل هذه الكلمات الصامتة بكلمات ناطقة من بيانه الذى اختصه به بارىء الطبيعة ... فكل شىء فى الطبيعة الأرضية كان لا بد أن يمر من حواس هذا النوع وفكره ليأخذ حدوده ومميزاته ، ويرمز إليه بكلمة بيانه يضعها خليفة الله فى الأرض ، وإذا صح ما أثبته تحليل ضوء العناصر من أن العناصر التى فى النجوم والكواكب هى بعينها العناصر التى فى الأرض ، كان فى هذا زيادة فى النظر لقيمة الإنسان كمترجم ومحدد لعناصر الطبيعة فى غير الأرض أيضاً » .

... « ولست أدرى متى يفيق الإنسان لنفسه ، ويعنى بوضعه ، وتحولات حياته كما يعنى بمستقبل المواد والقوى ، ويربط ما بينه وبين الله مفيض الفكر والحياة ، كما يربط ما بين نفسه وأجزاء الأرض ... »

... « إن الاستسلام لغيبوبة الحياة الآلية ضياع، وتطبع بطبع الحديد البليد الأعمى الدائر فى غير وعى ولا إحساس، وأخوف ما يخاف على الإنسان أن يترك هكذا فريسة وضحية للآلات والماديات، يعيش معها وحدها ويقدم لها وقودها إلى أن يفنى وقود حياته هو، وينطفىء مصباحه ويذهب إلى ظلمة القبور بدون بصيرة روحية منيرة، يسعى نورها بين يديه فى العالم الباقى غير المنظور ».

« وعلى هذا ينبغى أن تنشط فى الناس دعوات الإحساس بالنفس واليقظة الدائمة لها وتزكيتها والرفع من قيمتها، وهذا لا يكون إلا بالدين والفن الرفيع، الدين العقلى الطبيعى المبنى على إسلام النفس لله البارىء، وللطبيعة الأستاذة — والفن الرفيع الذى يخلق جواً يحضر للقلب بعض المعانى الغائبة التى ترى الإنسان وضعه الممتاز الفريد الطليق وسط ما فى الكون من المواد والقوى والمخلوقات السجينة ... تلك المعانى التى تتراءى وراء ذوى البيان النظيف وألحان ذوى الأصداء البعيدة، وعيون ذوى الصفاء والإدراك ».

... « لقد صارت الحياة المادية بما أدخله عليها العلم والفن قيمة جداً تحمل على الثقة بالإنسان كعامل عظيم من عوامل التكوين والتنويع التى فى يد الله ... فيقبح جداً بالإنسان أن يترك نفسه تحت تأثر الغرائز العنيفة والحماقات القديمة التى تحمله على تدمير تلك الحياة المادية القديمة ».

... « ويخيل إلىّ أن العالم الغربى — وخاصة الأوربى — على استعداد لأن يسمع كلاماً جديداً غير ما ألفه فى السياسة والحياة والاجتماع، ونحن — سكان الشرق الأدنى والأوسط — أقرب المجموعات البشرية — إلى المجموعات الأوربية وأدناها منها مزاجاً وروحاً، ومثلنا العليا فى الدين والخلق والاجتماع قد انتقلت إليهم، ودانوا بها حقباً طوالا من الزمان، فمن غير الصعب أن يستمعوا إلينا، ولكن على شرط أن نكون مخلصين فى دعواتنا، محترمين لأنفسنا مؤمنين بما عندنا،

نقول لهم بأسلوبهم وعقليتهم فى غير زهو ولا تعصب ، وإنما بتقديم مودة وشعور رحمة ، لهؤلاء الذين نفعونا وخففوا الآمنا بجهادهم المادى . وسهلوا لنا سبل الحياة بالجسم » .

« ونحن ورثة إبراهيم وموسى وعيسى ومحمد .. أولئك الآباء الذين عذبوا فى سبيل الإنسانية ، وقدموا لها وهى فى مهد حياتها رسالات الروح والخلق ، نستطيع أن نقدم شيئاً من ميراثهم فى الهدى ؛ وإلا كنا غير جديرين أن نكون سكان ديارهم وأقرب الناس إلى فهمهم » .

... « إن الشعوب الأوربية قد شربت من الدم والوحل حتى بشمت وزهدت . وتريد أن تسمع صوتاً يفتح لها حديث الرحمة والحب والتعاطف بعد أن تضع هذه الحرب أوزارها ... » .

... « الغربيون قدموا لنا عبقرية المادة ، ونود أن نقدم لهم عبقرية الروح ، وأن نريح أرواحهم كما أراحوا أجسامنا » .

* * *

فى هذه الفقرات التى اقتطفتها من مقالات شتى — وإن حسب القارئ أنها مقالة متصلة — تعريف كاف بفكرة الكتاب وبطريقة تناوله لها ، وطبيعة تأليفه كذلك . كما أن فيها تصويراً لطريقة الأداء ولأسلوب المؤلف ، وذلك ما قصدت إليه منها .

وقد عرضت فيها المواضع التى تصور فكرة الكتاب فى عمومها ، وإن كانت هناك مواضع أخرى — جاءت فى السياق — لو استعرضتها مع ما استعرضت لبدا فى بعضها شىء من التصادم مع فكرة الكتاب المبسوطة هنا ، ولاستوجب بعضها تعليقاً عليه يخل بالسياق ويقطع التسلسل ، لذلك آثرت أن أؤجل هذا كله إلى مكانه المناسب .

لا شك أن للقضية التى يبسطها المؤلف قيمتها ، وأن للدعوة التى يدعو إليها وجاهتها ، والحق أنه بسط قضيته فى قوة ودقة ووضوح ، لم تعطل منها أناقة التعبير البادية فى كل موضع من الكتاب . والحق كذلك أن هذه الدعوة جديرة بأن تستمع إليها الإنسانية المعذبة الغارقة فى الوحل والدماء ، فلا تغرق نفسها فى ضجة الآلات كما هى الآن صانعة ، بل تحاول أن تفتح فى شعورها ينابيع روحية أخرى . وتلك زبدة الدعوة التى يدعو المؤلف إليها — على طريقته الخاصة — فمن وراء المادة القدرة على الإبداع فيها ، ومن وراء هذه القدرة التسبيح للخالق الأعظم الذى أودعها ذلك المخلوق الفانى الخالد : الفانى بجسده وأجله الفردى المحدود ، الخالد بخلاصة أفكاره وإبداعه فى الوجود ، ومن وراء هذا التسبيح للإله الواحد ، الشعور بقداسة مخلوقه المفضل — الإنسان — واحترام هذا الإنسان فى كل فرد من أفراده ، والعمل على أن يبلغ الآفاق التى قدرها له بارئه وأن لا يتردى فى الرذائل والشهوات والأحقاد والجهالات التى تغض من قدره ، وتعوقه عن الوصول إلى الآفاق التى أرادها له رب الوجود .

هى سلسلة متصلة الحلقات ، من أمسك بطرفها — على هدى وبصيرة — أسلمته كل حلقة منها إلى تاليتها ، حتى تسلمه الحلقة الأخيرة إلى الفردوس الموعود فى عوالم المثل الأعلى ...

ومن هنا قيمة هذه الدعوة ، وإنها لقيمة كبرى .

* * *

ولكن هنالك أشياء تختلف فيها وجهات النظر ، فلنستعرضها :

التكرار ظاهرة ملحوظة فى كتاب الأستاذ خلاف ، تكرار الأفكار وتكرار التعبيرات ، ولعل منشأ هذا هو أن الكتاب كما قلت مجموعة مقالات كتبت فى أوقات متفرقة ، وأنه ليس هنالك « تصميم » معين للكتاب . ثم

لعل هناك سبباً آخر هو طبيعة هـذه المقالات ، فهى أشبه ما تـكون بدعوة جديدة ، تبلغ حماسة صاحبها لها مبلغ الشاعرية ، فهو يتأنق فى أدائها ، ويكرر مقاطعها ويعيدها فى صور من التعبير شتى .

ولعل هذين العاملين هما كذلك علة بعض التناقض بين الدعوات المختلفة التى تتألف منها الدعوة الـكبرى ، وذلك حسب مزاج الداعى فى كل فترة من فترات دعوته .

فأنت فى بعض المواضع — كما فى إحـدى الفقرات التى نقلتها سالفاً — تحس أنه يجعل الفن الجميل واحداً من مقوّمات النفس الإنسانية وعاملا أساسياً من عوامل تربيتها وتنمية مقدراتها ، ووصلها بما يغيب عنها من معانى وجودها الـكبرى ، ولـكنك تراه فى بعض المواضع يزرى باللمحات الشعرية كما يزرى بالسبحات الوجدانية والفـكرية المجردة ، ويعدها على هامش الحياة الإنسانية أو يراها أثراً من آثار الطفولة البشرية ، أوتزجية للفراغ لاتنمى الحياة ولاتضيف إليها شيئاً . ذلك حين يقول :

« ويخيل إلىَّ حتى درجة الظن ... أن فـكر الإنسان لا يجدى عليه شيئاً إلا حين يتجه إلى فتح جديد فى عالم أخلاقه ، أو فى عالم المادة للانتفاع بها ، وكشف خصائصها ، ولقط أسرارها واستخدامها ، وأنه ما وضع فى الحياة وضعاً أصيلا إلا فى هذين الموضعين » .

« فمعرفته بأخلاقه تقيم حياته على الصراط السوى الذى ليس فيه عقبات وسدود من فعل الغرائز والشهوات وعقابيل الطفولة ، وتفرغه للعمل المثمر الدائم فى المادة . ومعرفته بأسرار الطبيعة تفتح له أبواب العمل فيها وتنتج له بركات من السما، والأرض وترقيه وتفرغه للعبادة بالفـكر والعمل ، أما فترات التفلسف

النظرى والهيام وراء البـدوات والفروض فتلك لا محصول وراءها أو هناك محصول ضئيل » .

أو حين يقول عن الإنسان المهدد بالموت :

« ماذا تريدون أن يفعل إذن ؟ أتريدونه ينام حالما يدخن النارجيلة والحشيشة والأفيون كما يصنع أغلب إنسانية الشرق المضيعة ؟ أم تريدون أن يجلس فارغاً ينتظر الموت وينشد الأشعار ولهو الأحاديث » .

فلا يرتفع الشعر فى نظره عن الحشيشة والأفيون ولهو الأحاديث .

وتغلب على المؤلف فتنة جارفة بالحضارة المادية — وإن كان يريد أن يتخذها أداة لإيقاظ الشعور بقيمة الإنسان الذى صنعها ، وللايمان بالله الذى أقدر الإنسان عليها . ولـكن هذه الفتنة تظل بارزة ، وحسبه أنه فى تمجيده للانسان يكاد ينسى كل ينابيع عظمته النفسية ، ليدق دقا متواصلا على معجزاته فى عالم المادة ، ولا يكاد يشير فى هذا المجال إلى أشواقه الروحية وأحلامه فى الرقى منذ نشأته الأولى إلا إشارة عارضة تغرق بين عشرات الإشارات القوية إلى مقدرته الصناعية .

إن نشيد الإيمان بهذا الإنسان لتتألف معظم مقاطعه فى كتاب الأستاذ عبد المنعم من الإعجاب بما بلغت يداه ، ولقد كان هذا النشيد يكون أرفع وأقوى لو تألفت مقاطعه — بنفس النسبة — كذلك من الإعجاب بأشواقه التى تشير إلى ما هو مقدَّر له فى عالم الغيب من الآفاق ، وأحلامه التى تعبر عن المذخور فى طبيعته من الطاقة ، ولو ضمت إليها كذلك مقاطع عن نزعاته الفنية وعن لحظاته الوجدانية : عن أغانيه وأناشيده ، وعن ألحانه وموسيقاه ، التى يعبر بها عن أشواقه حين تتسامى على الألفاظ ؛ وعن روائعه الفنية فى التصوير والنحت ، وعن كل ماهجس به خاطره أو انتظمته مقاطعه ، أو خطته يداه .

وحينئذ كانت تلتقى فى النشيد بدائع المادة الجامدة ، وبدائع الفن الرفيعة ،

وأشواق النفوس الحالمة ، وخطرات الوجدان المرفرفة ، فيكون التعبير كاملا عن عظمة هـذا المخلوق الانسانى العجيب ، الذى تنفسح نفسـه لشتى الاتجاهات فى آن .

إن الأشواق الحبيسة ، والأحلام الطائرة ، والخواطر المرفرفة والتأملات السابحة ، لا تقل فى دلالتها على عظمة هذا الإنسان وتعدد جوانب نفسه وترامى آفاق طاقته عن أعظم المخترعات وأضخم الآلات ، ولـكنها فى حاجة إلى نظرة رحيبة تدرك ما فى النفس الإنسانية من طاقات متعددة المظاهر متوحدة الأصول ، وكلها أصيلة فى كيان الإنسان .

والمؤلف يريد من الشرق أن يحمل المشعل للغرب لينقذه من بلادة الحديد وقسوة الآلات ، ويرده إلى حياة شاعرة بمـا لها من قيمة ومعنى أكبر من الآلات والماديات .

وأخشى أن لا تكون الفتنة بالحضارة المادية — مهما يكن وراء هذه الفتنة من تنبيه إلى قيمة الإنسان — هى الطريق القويم لإيقاظ روح الغرب المادية . فما نزيد على أن نقدم لهم إعجابنا بما أبدعته أيديهم من عالم المادة ... وأيامًـا كانت دعوتنا الـكامنة وراء هذا الإعجاب فإنها لن تهز أولئك الغارقين فى ضجيج الآلات .

إنما طريقنا إذا استطعنا — أن نبشر بحضارة روحية مستمدة من صميم اتجاهنا الروحى الأصيل ، يعلو صوتها على صوت الآلات ، فتـكون كفيلة بإنقاذ الغارقين فى ضجيج المادة وصخب العجلات .

طريقنا أن نؤمن بأنفسنا ، أى أن نؤمن باتجاهاتنا الروحية الخالصة ، وبما فى الشرق من طاقة روحية مذخورة ، تستطيع لو أحسن توجيهها وتنقيتها من الخرافة والجهل أن ترد العالم إلى يقين بعظمة النفس الإنسانية فى ذاتها ، لا بما استطاعت أن تبدعه فى المادة وحدها .

... تستطيع أن تهب الإنسانية المعذبة العطف والحب والسلام ، بعد أن عجزت الحضارة المادية عن هذه الهبة ذلك العجز الفاضح الذى لا بد أن نحسب حسابه ونحن نحصى مباهج هذه الحضارة . فقيمة الفتوح العلمية إنما تقاس قياسها الحقيق بمدى ما توفره للبشرية من السعادة ، فهى وسائل لا غايات ، والبشرية تنأى عن السعادة كل يوم وتشقى .

إن هتافاً روحياً لا يشيد ببدائع التصوير وروائع الشعر وألحان الموسيقى وسائر الأشواق والخطوات — فى أول ما يشيد — لهو هتاف خافت ، كالطائر المقصوص الجناح ، لا يحلق فى الآفاق ، ولا يملأ شعاب النفس ، ولا يهز مشاعر الإنسانية .

وأين يا ترى تلقى البشرية بروائع الفنون كلها ، وبتأملاتها المجردة ، وسبحاتها المرفرفة ... تلك الذخيرة الضخمة التى ذخرتها الإنسانية فى وطابها على مدى الأجيال؟ اتلقى ذلك كله إلى العدم ، أو تنظر إليه نظرة الساخر من طفولة مرت ولا رجعة لها بعد بلوغ الرشد . وأى رشد هذا الذى يغلق جوانب النفس إلا من ابتكار فى الطبيعة يبعثه العلم ، أو اهتداء فى السلوك يبعثه الدين ... حتى العقيدة العملية الدينية لا يراها المؤلف إلا من ناحيتها العملية : ناحية التوجيه الخلقى . ولا يقيم وزناً لجانبها المشرق الروحانى الخالص إلا فى النادر القليل .

إن فى كل عقيدة قبساً أصيلا من الفن ، تملأ به جوانب النفس التى لا يملؤها الاتجاه الخلقى وحده ، لأنها أكبر من كل اتجاه عملى فريد .

عيب هذا الكتاب « أومن بالإنسان » إنه يكاد يغلق جوانب النفس فيما عدا ابتكار علمياً واتجاهاً خلقياً ... ولكنه بعد هذا يؤدى دعوته على طريقته أدق أداء وأوفاه . فإذا خالفنا مؤلفه فى آفاق النظر ، فإننا لنوافقه فى اتجاه النظر ، وهو — على أى حال — ثروة فكرية وثروة أدبية فى آن .

سـندباد عصرى

للدكتور حسين فوزى

فى قرارة كل نفس إنسانية « سندباد » أو شعرة من « السندباد » ، ولو لم يطوِّف مثله فى بحار الأرض ويتعرض فى طوافه لشتى الأخطار !

فمن هو « السندباد البحرى » فى حقيقته ؟ إنه المخلوق الإنسانى الذى يناديه المجهول فيلبيه ، ويجذبه الخطر فيستجيب إليه ، ويتعرض للأهوال الشداد الجسام فى كل رحلة من رحلاته ، ثم يبلغ مأمنه بعد الإياس ، ويسترد ثروته بعد الفقدان ولكن المجهول يناديه والخطر يجذبه إليه ، فما يلبث أن يودع الأمن ، ويستصغر الثروة ، ويعود إلى المجازفة من جديد ؛ وراء ذلك المجهول المحجوب ، وخلف هذا الخطر المحبوب !

ذلك هو السندباد كما تصوره « ألف ليلة وليلة » فأية نفس إنسانية ليس فيها من هذا « السندباد » شعرة أو شعرات ؟ ! من منا لم يجذبه المجهول مرة أو مرات ولم يستهوه الخطر لحظة أو لحظات ، ولم يستعذب « المعرفة » ولو كلفته التضحية والتضحيات ؟ كل منا فيه من هذا « السندباد » شعرة ظاهرة أو كامنة ؛ ولكنها هى التى تربط الإنسانية بالعالم الأرفع ، عالم « المعرفة » فى عليين .

وكم من « سندباد » ظاهر قاد كولمبوس ، وفاسكودى جاما ، وما جلان وابن بطوطة ، وسواهم ؛ وكم من « سندباد » خفى قاد العلماء والمخترعين إلى آلاتهم ومعاملهم ، وقاد الفلاسفة والفنانين إلى مغامراتهم الفكرية والوجدانية ؟

إنه « سندباد » واحد تتعدد مظاهره ونوازعه فى شتى النفوس ،

أو « سندبادات » كثيرة موزعة فى هذه النفوس ، التى تركب الخطر وتستلذ المجازفة ، وهى تلقى بوعيها كله أو بعضه إلى ذلك النداء السحرى ، نداء المجهول الذى يهتف بها من هناك ...

***

والدكتور « حسين فوزى » هو « سندبادنا » اليوم ! وهو رجل ندب لرحلة علمية فى البحر الأحمر والمحيط الهندى ضمن بعثة عالمية لدراسة أحياء البحر والمحيط ، وقد طوف — مع البعثة — على باخرة مصرية طوال تسعة أشهر ، فى البحر والبر ، فى الجزر والقارة ، وزار معابد الهند وسيلان ، وسواها من الجزر المنثورة فى المحيط . ثم عاد .

ولحسن الحظ كان « الإنسان » فى هذا الرجل أكبر من « الموظف » الذى ندب لعمل رسمى ، وأكبر من « العالم » الذى وجه لمهمة علمية . كان « فنانا » فلم يضع هذه الأشهر التسعة فى الدراسة العلمية البحتة ؛ بل أدى واجبه ثم بقيت فى نفسه بقية لما هو أكبر من هذه الدراسة وأبقى ؛ وعادت البعثة وملء وطابها تجاربها ومعلوماتها ودراستها ، ثم عاد هو وملوء وطابه الخاص ملاحظاته الإنسانية ، وانفعالاته الوجدانية ، واستجاباته العاطفية وتجاربه النفسية ، فأودع ذلك كله كتابه « سندباد عصرى » الذى نتحدث عنه اليوم .

يقع هذا الكتاب فى ٣٨٣ صفحة من القطع المتوسط ، مقسمة إلى أربعة أقسام « عبث ، وصور ، وجد ، ومشاعر » وتحت كل قسم من هذه الأقسام الأربعة فصول يجمعها العنوان .

وخلف جميع العنوانات والفصول يطالعك إنسان حى الوجدان ، متوفز الحس مفتوح الحواس ، ينظر ، وينفعل ، ويستجيب ، وتشترك ثقافته العلمية ، وقراءاته الأدبية ، وتجاربه الفنية ، فى تلوين ما ترى عينه من مناظر ، وما يجيش فى نفسه من أحاسيس ، وما يصدر عنه من ملاحظات ؛ ولا يعوزك أن تلمح ريشة الفنان ،

تسجل هذا كله فى بساطة ويسر ووضوح ، وبلا تكلف إلا فى النادر ، وبلغة سهلة صحيحة إلا فى مواضع قليلة ، لم يكن من العسير تحرى الدقة فيها ، وكان من الخير تحريها .

وليس من الضرورى أن نوافق « السندباد العصرى » فى آرائه وأحاسيسه واتجاهاته لنؤدى له هذه الشهادة ، فنحن — على العكس — نخالفه فى أساس اتجاهه الذى يعلن عنه « إهداؤه » فى صدر الكتاب حين يقول :

« درجت على حب الغرب ، والإعجاب بحضارة الغرب ، وقضيت أهم أدوار التكوين من عمرى فى أوربا ، فتمكنت أواصر حبى ، وتقوت دعائم إعجابى ، فلما ذهبت إلى الشرق ، عدت إلى بلادى وقد استحال الحب والإعجاب إيمانا بكل ما هو غربى » .

نحن نخالفه فى هذا « الإيمان بكل ما هو غربى » وفى زرايته على الشرق وعاداته وأساطيره ودياناته وسنناقش منه هذا الاتجاه . ولكنا — مع هذا — يعجبنا فيه « الإنسان » الحى الوجدان ، « والفنان » المفتوح العين والحس والضمير ، وإنه لحسبك أن تجد « الإنسان » و « الفنان » فى أى مخلوق ، ثم ليكن له بعد ذلك ما يكون من الآراء والاتجاهات ، فستجد عنده مادة إنسانية وفنية تستحق العناية والاهتمام . وهذا هو المطلوب — قبل كل شىء — فى كتاب يقرؤه الناس فى حدود « الأدب الخفيف » الذى يمثله هذا الكتاب .

وأنت تخالف « السندباد العصرى » أو توافقه فى اتجاهاته العامة ، ولكنك ستعجب به ، وهو يحدثك عن « مشمشة » قطة السفينة ، حديث « الإنسان » العارف بقدر الحياة ، فيشعرك بالتعاطف الإنسانى بينه وبينها ، هذه « المشمشة » التى « عادت إلى مصر ضمن من عادوا إليها بعد أن طوفت معهم تسعة أشهر فى طول

المحيط الهندى وعرضه ، ونشرت صورتها على صفحات الجرائد ، فلم تزدها الشهرة خيلاء على خيلاء ، ولم تزدها رؤية الأمصار ثروة أو خبرة ، بل ولم تمكنها هذه الحياة من انتقاء عريس صالح بين هررة سيلان أو قطط زنجبار أو سنانير الهند . عادت إلى مسقط رأسها فى السويس عذراء ذهبية الشعر ، أوفت على سن الزواج ، وقد غادرتها طفلة فى لون الحناء » !

أو حين يقف بك فى هذه السفينة نفسها بعد انتهاء الرحلة وتفرق الركب وخواء المكان ، فيحدثك حديث الشاعر الذى يخلع الحياة على الجماد وعلى الذكريات فتنبض وتتحرك وتستجيب .

« لقد عاد كل منهم إلى وطنه وعمله ، وعادت سفينتنا فى نفوسهم ذكرى يزيدها الزمن ائتلاقا . ولكنهم تركونى هنا وحدى ، كالشاعر البدوى ، أبكى فوق الدمن ، وأستبكى الرائح والغادى ! تركونى أجوس خلال هذه القمرات والمعامل ، فتتألب على أشباح ذكراهم حتى لأخال نفسى شبحا بين الأشباح .

« إيه أيتها السفينة ! . إيه أيها الجواد الأشهب !

« هل قدر لنا أن ننوء بحمل الذكرى ؟ أو أننا سوف نعود سويا إلى خوض البحار النائية ، حيث للموج اصطخاب وهدير ، وللاعصار صرير وصفير ؟ » .

أو حين يتحدث عن « حياة البحار » فينقلك نقلا إلى جو هذه الحياة ، أو حين يقف بك على « منفى الزعيم » فى سيشل فتجد نبضات القلب المصرى ، وخفقات القلب الإنسانى تلتقيان فى خلال الكلمات . أو حين يتحدث عن « غادة ممباسا » فى فصل « نسائيات » فتلتقى بالفنان الحى الذى يعبد الحياة فى أجمل أوضاعها ... فى جسم فتاة مكتمل جميل تزينه الأنوثة وتجمّله الحياة ، ويرفعه الاحترام . أو حين يقف أمام تمثال « بوذا » فيبدو لك المفكر الحر الذى يستروح فى « البوذية » شذا الحرية والبساطة والسماحة ، بعد ما كاد يختنق تحت كابوس القيود والتعقيد

والتشدد فى « الهندوسية » التى تخيفه وتفزعه وتطلقه ساخطاً على الشرق كله فى بعض الأحيان !

* * *

وهنا يصل بنا الحديث إلى مفرق الطريق بيننا وبين السندباد ! .

إنه فنان شديد الحساسية عصبى المزاج . ومن عادة هذا الصنف من الناس أن تستغرقه اللحظة الحاضرة ، وأن تستفزه المشاهد المثيرة ، وأن يفزع من الضغط والكبت ، وأن تمتد ثورته من الطرف الواحد إلى بقية الأطراف !

هذا الفنان الشديد الحساسية العصبى المزاج « قضى أهم أدوار التكوين من عمره فى أوربا » فبهرته الأضواء ، وأعجبته الحيوية ، وراقه النشاط ، ولذله الانطلاق ثم «ذهب إلى الشرق» وإلى الهند بوجه خاص ، فالتقى هناك بالوجه الثانى للدرهم : الزهد والصوفية ، والصمت والسكون ، والكبت والحرمان ، والوراثات والعقائد.

وهان كل ذلك ، لولا أن الحياة الاجتماعية تبدو فى أشنع الصور ، وأحط الدركات : العرى والجوع والقذارة وظلم الطبقات : النجاسة للمنبوذين ، والتقديس للبراهمة ... إلى آخر المناسك والتقاليد والأوضاع ... وبعد ذلك كله الخوف الدينى الموغل فى المعتقدات حول تناسخ الأرواح ، وما تلقاه فى أطوار التناسخ من العذاب للتكفير عن السيئات ...

لم يكن هناك مفر بعد هذا كله ـ لمثل صاحبنا السندباد ـ من السخط على هذا الشرق التاعس ، والهلع من أشباح الخوف الكامنة فى هذه المعتقدات . ومن « الإيمان بكل ما هو غربى » كما يقول فى إهداء الكتاب .

فإذا شاهد الراقصة « جليلة » فى كراتشى «ترقص رقصاً توقيعياً لافن فيه» صاح : « جليلة هى هذا الشرق الطويل العريض الفارغ . هى تلك الشعوب التى ما زالت تفكر وتحس بإحساس القرون الوسطى ؛ وتصر على حسبان بواقى

حضارتها البائدة لا ملكا للتاريخ والمتاحف بل أداة للحياة حتى فى القرن العشرين » .

وإذا شاهد صخرة « ما هابالى بورام » وقد نحت فيها فنان شرقى تشخيصاً لأسطورة « نهر الكنج » المقدس ، وقد أقبلت الأناسى والحيوانات من كل فج تشهد ميلاد النبع المقدس ، فى صوفية وخشوع جعل يقول :

« لو أن نحاتاً إغريقياً أعمل إزميله فى هذه الصخرة تحت شمس « أتيكا » . ويحى لقد أفسدت الصورة التى طبعتها فى ذاكرتى « ما ها بالى بوارم » وأفقدتها كل معانيها فى نفسى . فلم يكن الإغريق ليصور نبعاً مقدساً ، بل كان فى الأغلب ممثلا « أرفيوس » فى الشق الأوسط وهو يوقع على قيثاره المعجب وحوله الإنس والجن خاشعة ... الخ » .

وإذا شاهد فيلماً هندياً يمثل الروح الهندية المتسامحة التى تنتهى من الصراع على الحقوق الخاصة ، إلى الزهد فى أعراض الدنيا والاتجاه إلى عبادة الروح الأعظم قال : « أدركت ناحية من نواحى الضعف فى بعض الحركات الروحية حين تدخل ميدان السياسة العملية » .

وإذا سمع زميله الإنجليزى يقول عن « النيرفانا » أى الفناء فى الروح الأعظم ـ وهو الغاية التى يطمح إليها الهندى من وراء حرمانه وآلامه : « دعنا من هذا فلا قبل لى بهذا الهجص وتلك الشعوذة ياعم حسن » لم يجد فى نفسه أية حماسة للرد على هذا الكلام . وهكذا وهكذا مما قد يبالغ فيه فيصل إلى حد الزراية والسخط الشديدين على الروح الشرقية بوجه عام .

ومهما افترضنا للسندباد من الأعذار فى قسوة الأوضاع الاجتماعية والمظاهر

البائسة التى شاهدها فى الهند ، فقد كنا نرجو أن يكون أوسع أفقاً وأكثر عطفاً وأعمق اتصالا بروح الشرق الكامنة وراء هذه المظاهر والأوضاع ، والروح الصوفية المتسامحة المشرقة بنور الإيمان .

ونحن لا ندعو إلى الروحانية السلبية فى الحياة العملية ، ولكننا ندعو فقط إلى فهمها والعطف عليها ، وتقديرها من الوجهة الإنسانية والروحية . فالغربى معذور حين يغلق حسه وفهمه دون روح الشرق الأصيلة ، أما الشرقى فلا عذر له فى هذا الإغلاق .

إنه يقول عن لوحة الكنج المقدس : لم يكن الإغريق ليصور نبعاً مقدساً . الخ » أجل ! وهذا هو مفرق الطريق بين الشرق والغرب . فى الشرق قداسة تمت إلى القوة العظمى المجهولة ، وفى الغرب حيوية تمت إلى المشهود الحاضر المحسوس . وليس لى أن أفضل هذا أو ذاك . فكلاهما جانب من جوانب النفس الإنسانية الكبيرة التى تهش لكليهما على السواء ؛ إن لم تؤثر فى حسابها الروحى والفنى جانب المجهول على جانب المشهود .

وهو يسخر بعقيدة « النيرفانا » كسخرية زميله الإنجليزى الذى يقول : ما كنت أحسب أن ديناً يعد بنعمة الفناء ! ووجه الخطأ هو اعتبار « النيرفانا » فناء ! إنها كذلك فى نظر الغربى الذى يصارع الطبيعة وينعزل عنها ، فأما الهندى الذى يحس بنفسه ذرة منسجمة مع الطبيعة ، ويعدها أما رؤوما ، فيرى فى فنائه فى القوة العظمى حياة وبقاء وخلوداً . وعلينا أن نفهم هذا ونعطف عليه ولا نراه بعين الغربيين ، وهو يبدو فى أرفع صورة فى « ساد هانا تاجور » فلنقف خشعاً أمام هذا السمو الإلهى ، ولو بعض لحظات ! !

وهكذا يجب أن نجاوز مظاهر الجيل وأوضاع الاجتماع ، لننفذ إلى قلب الشرق ، وإنا لواجدون فيه كثيراً من الكنوز الروحية التى تنقذنا من قسوة

الحضارة الآلية التى لا قلب لها ولا ضمير ، هذه التى تنسجم فى أصولها مع روح الغرب كل الانسجام .

أيريد الدكتور أن أضرب له مثلا على سطحية الروحانية فى نفوس الغربيين وضحولة القداسة فى قلوبهم ؟ إننى إذن أدعوه ليعاود فى كتابه نفسه حكاية صلاة الراهب الانجليكانى بالبعثة فى هذه الفقرات :

« كان الخبر الهام الذى أسر به حاكم الموقع إلى رئيسنا هو أن طيارة عسكرية حملت من عدن قسيسا انجليكانيا ليقيم الصلاة فى النادى البريطانى فى « بيريم » ويعود فى اليوم التالى . وقد ألقى الخبر إلى رئيسنا فى لهجة من يقول : « إننا نترقب الليلة هجوما عنيفا من بعض القبائل الثائرة » !

« وأخفى الرئيس عنا الخبر حتى « الشوب » الثالث . ثم أبرقت أساريره ، وأعلننا به خلال غمام الذباب قائلا :

— هيا بنا يا أولاد فقد حانت ساعة الصلاة .

« دخلت القاعة واتخذت مقعدى فى الصف الثانى . وجعلت أهمهم وأحنى رأسى مجاملة لإخوانى . ووزعت علينا كتب الترتيل . وهى ما أستريح إليه فى هذه الحفلات لأنى بعد شطرين من الأنشودة أستطيع أن أشترك فى الغناء مع شىء من النشاز لا خطر منه على متانة الأبنية !

« وبينما أنا فى خشوعى إذ لاحت منى التفاتة إلى حائط المكان فوقعت عيناى على تلك الصور الخليعة مودة ١٩٠٠ . ومع أنها خلاعة بريئة باردة إلا أن وقعها فى تلك اللحظة كان كما لو أخرج لنا أستاذ الديانة صورة راقصة تلبس ملابس حواء فى الفردوس .

« وانتهت الصلاة بالدعاء للملك والأسرة الملكية البريطانية ، ثم رفعت

المقاعد . وعاد الكلوب وقدم لنا الويسكى بالصودا ، وتسامرنا حتى منتصف الليل مع جميع أفراد الجالية البريطانية فى « بريم » ... !

هكذا هى : الصلاة تسبقها شوبات البيرة وتعقبها كاسات الويسكى : وتتم كأنها لعبة بين لاعبين أو عمل رسمى بين الرسميات اليومية لا وجدان فيه ولا روح ولا خشوع .

فقد انقلب كل شىء حتى الوجدانيات إلى رسميات !

وأخيرا فإنها مرة واحدة التى ارتفع فيها المؤلف إلى القمة فى « شجرة البودى المقدسة » وهو يقف أمام الزنجى عابد « البوذا » فيحترم عقيدته التى أحالته روحا علوية ، وهو الذى يقوم بعمل الحمار فى جر العربات بالركاب . لقد كان « السندباد » هنا « إنسانا » كبيرا يتجاوز المظاهر لينفذ إلى قلب « الإنسان » وليحس بجلال الإيمان

العناصر النفسية

في سياسة العرب

لشفيق جبرى

حلقة من « سلسلة اقرأ » استعرض فيها الأستاذ « شفيق جبرى » بعض المواقف والمواقع من تاريخ صدر الإسلام وتاريخ بنى أمية ، مبرزاً فيها العنصر النفسى الذى قامت عليه ، ليكشف عن دراية صاحب الموقف أو الموقعة بذلك العنصر النفسى أو عدم درايته ، وعن أثر العلم بهذا العنصر أو الجهل به فى هذا الموقف أو الموقعة .

وهو يبين عن غرضه من تأليف هذا الكتاب فى مقدمته حين يقول :

« وغايتى فى هذا الكتاب أن أبسط ما خطر ببالى من الخواطر فى أثناء مطالعتى للأمور التى ذكرتها ، وليس اهتمامى بأن أكون مصيباً فى خواطرى على قدر اهتمامى بأن أمهد للقارئ الكريم سبيلا إلى فهم التاريخ من الناحية النفسية ، فإذا استطاع بعد نظرة فى نماذج السياسات التى سأذكرها أن يتصفح التأريخ على النحو الذى تصفحته فقد بلغت ما أريد ، وسواء على بعد هذا أكان يشاركنى فى آرائى أم كان ينفرد بآرائه ، إنما المهم بعد هذا اليوم أن نقرأ التاريخ من نواحى عناصره النفسية حتى يكون فهمنا له أتم ، ونظرنا فى فلسفته أكمل » .

وما من شك فى أن للبحث الذى اتجه إليه الأستاذ « جبرى » قيمته فى تنبيه الذهن إلى العوامل النفسية فى أثناء مطالعة التاريخ ، والحكم على أشخاصه

وأحداثه ، وفى توسيع مجال النظر إلى هذه الأحداث وأولئك الأشخاص ، فلا يكون ميدانها الخارجى هو وحده الذى تضطرب فيه ، إنما تكون هناك السراديب والدروب والمنعرجات النفسية الخفية التى تتصل بهذا الميدان المكشوف !

وهذه ميزة الدراسات التاريخية الحديثة على السرد التاريخى القديم . وفى المكتبة العربية الحديثة دراسات تاريخية ، وتراجم للاشخاص ، تقوم كلها على دراسة العنصر النفسى وإبرازه على خير الوجوه . فدعوة الاستاذ شفيق جبرى متحققة فعلا فى تلك الدراسات التى كثرت فى الاعوام الأخيرة كثرة ملحوظة . أذكر منها على سبيل المثال مجموعة « العبقريات » للعقاد ، و« محمد على الكبير » لشفيق غربال ، و« تلاقى الأكفاء » لعلى أدهم ، و« بشار » للمازنى ، و« أبو نواس » لعبد الرحمن صدقى وسواها ، ولا أنسى دراسات الاستاذ شفيق جبرى نفسه لبعض الشخصيات الأدبية

* * *

وللاستاذ المؤلف توفيقاته الكثيرة فى هذا الكتيب الصغير . تارة فى تسجيل نظريات عامة ، وتارة فى تحليل مواقف خاصة ... ولكن هناك ما نختلف فيه كل الاختلاف !

من أمثلة التوفيق فى تسجيل نظريات عامة ، ماجاء فى مقدمة الكتاب عن سياسة الناس :

« لاشى أصعب من سياسة الناس ، لأن الرجل عادة مركب من شخصيات شتى لاتظهر إلا فى أحوال معينة ، وما هذا الثبات الذى نراه فى شخصية كل واحد منا إلا شكل ظاهر لاغير ، تثبت هذه الشخصية بثبات أحوال معينة ، فاذا تغيرت هذه الأحوال تغيرت شخصية الرجل ، فالهادىء قد يصبح ثائرا ، والرقيق قد يصبح قاسياً ، والفاضل قد تتناثر فضائله . فاذا جهل رجال السياسة هذه الخفايا النفسية ، فان جهلهم يؤدى إلى الإخفاق فى سياستهم ، أو إلى الذهاب بحياتهم ، أو إلى القضاء على بلادهم فى بعض الأحيان »

فالشطر الأول من هـذه القضية صادق نافذ دقيق ، وهو يتضمن لفتة بارعة إن لايكن الأستاذ جبرى هو أول من يتنبه إليها ، فهو — فى اللغة العربية — أول من يبرزها فى هذا التبلور الحاسم فى بضع كلمات .

لقد اعتدنا أن نتحدث عن « الشخصية » كأنها كلٌّ متماسك ذو طابع دائم واعتدنا أن ننتظر من هذه الشخصية استجابات معينة للمؤثرات المتعددة ، تتفق مع هـذا الطابع ... ولـكن الملاحظة الدقيقة الشـاملة لتصرفات كل شخصية تهدى إلى أن هذا الطابع ليس أبديا ، وليس جامدا . فهناك حالات كثيرة نسميها حالات شاذة فى حياة هـذه الشخصية . وهى فى الواقع ليست شـاذة . إنما هى جزء من هذه الشخصية أصيل فيها كالأجزاء التى نعدها طبيعية بالقياس إليها وكل ماهنالك أنها حالات كامنة لاتنكشف إلا فى مواعيـدها . وقـد تكون على نقيض الخصائص الشائعة عن شخصية معينة

وأحسب أن هذه الملاحظة النافذة تهم المتخصصين فى « علم النفس » كما تهم كل دارس للشخصيات فى مجال التاريخ أو الأدب . والتطبيقات عليها تؤلف فرعا من « علم النفس » تلذ دراسته وتشوق !

أما الشطر الثانى الذى يقول فيه :

« فاذا جهل رجال السياسة هـــذه الخفايا النفسية ، فان جهلهم يؤدى إلى الإخفاق فى سياستهم . . . الخ » .

فنحسبه يحتاج إلى دقة فى العبارة ، بل إلى دقة فى النظر ، فليس المهم أن يعرف رجال السياسة هذه الخفايا النفسية أو يجهلوها . إنما المهم أن يدركوها ، وأن يستطيعوا التصرف المناسب فى اللحظة المناسبة وفق ما يدركون !

وإلا فالمعرفة وحدها لاتكفى . وكم من أناس يعرفون الدوافع النفسية ، ثم لايعرفون التصرف المناسب . أو يعرفونها ويعرفون التصرف المناسب ، ولـكنهم

لايملكون الإقدام عليه . إما لضعف فيهم عن الإقدام ، وإما لعفة فيهم عن استخدام بعض الأسلحة ، وإما لعوامل « نفسية » شتى لاتجعلهم ينفذون مايرتأون !

و« مكيافيلى » صاحب كتاب « الأمير » الذى يعد استاذا من الوجهة النظرية لمذهب « الغاية تبرر الوسيلة » يروى عنه أنه كان عاجزا ضعيف الحيلة قليل الحول ، فى حياته العملية ، حتى مع « أميره » « قيصر بورجا » الذى ألف له هذا الكتاب ، ليرشده إلى سياسة الأفراد والجماهير !

ومما يدعونا إلى زيادة البيان لهذه النقطة أن الأستاذ شفيق جبرى فى تطبيقاته بعد ذلك فى الكتاب ، لم يفرق بين معرفة العناصر النفسية ، والتصرف العملى حسب هذه المعرفة . فعد كلّ من لم يتصرف عمليا وفق الظرف النفسى جاهلا لهذا الظرف النفسى . كالإمام على مثلا . . . وذلك موضوع سنناقشه فى حينه . فحسبنا هنا إذن ذلك البيان

ومن أمثلة التوفيق فى تحليل مواقف خاصة ، ماعرفه من مواقف النبى صلى الله عليه وسلم ، مثال ذلك قوله :

« قالت سيدتنا عائشة : دخل أبو بكر على رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وهو مضطجع ، وعليه ثوبه ، فقضى حاجته وخرج ، ودخل عمر ، فقضى حاجته وخرج ، ثم جاء علىٌّ فقضى حاجته وخرج ، ثم جاء عثمان ، فجلس له رسول الله صلى الله عليه وسلم . فقالت له عائشة : لم تصنع هذا بأحد . فقال : إن عثمان رجل حيي ، وإنى خشيت إن أذنت له على تلك الحال أن لايبلغ إلىّ فى حاجته »

ثم يعلق على هذا الخبر فيقول :

« قد نمر بخبر مثل هذا الخبر ، فإما أنا لا نحتفل به ، وإما أنا لا نهتدى إلى جلالة قدره فى معرفة عبقرية سيدنا محمد ، فهو عنوان من عناوين هذه العبقرية .

وما أظن أن الذين كتبوا فى سيرة الرسول أهملوا الاهتمام بأشباه هذا الخبر ، ولو فعلوا لما كانت كتابتهم كتابة . فقد كان سيدنا محمد عالما بنفوس جماعته وصحابته واقفا على دقائق أخلاقهم ، محيطا بغوامض أمزجتهم ، يعلم مايغضب له فلان من الصحابة ، وما يرضى به فلان ، ويعرف مايستثير فلانا وما يهدأ به فلان . فعامل كل واحد منهم المعاملة المناسبة له ، اللائقة به ، حتى أشربت القلوب محبته ، وانطوت على طاعته ، فلم ينفض أحد من حوله . وهذا منتهى الحذق فى سياسة الناس . . . »

وكنت أود أن أقف عند تسجيل التوفيق للاستاذ جبرى فى اختيار المثال فى موضعه المناسب . ولكنى مضطر — بعد اثبات هذا التوفيق — أن أتجاوزه إلى شىء فى تعليقه عليه !

لم أكن أحب أن يكون حديثه عن « الذين كتبوا فى سيرة الرسول » بمثل هذه اللهجة . فما الداعى لأن يقول : « ما أظن أن الذين كتبوا فى سيرة الرسول أهملوا الاهتمام باشباه هذا الخبر .. » . إن الذين كتبوا فى هذه السيرة فى العصر الحديث معروفون . وكتبهم كذلك معروفة . والمفروض أن يكون الاستاذ جبرى قد اطلع عليها . بل من واجبه أن يكون قد اطلع عليها وهو بصدد أن يؤلف كتابا عن « العناصر النفسية فى سياسة العرب » فإن لايكن فعل ، فقد كان من واجبه قبل أن « يظن » أو « لا يظن » أن يرجع إلى هذه الكتب ، ولو قد فعل لوجد أنهم أكثروا من الحديث فى هذا الموضوع ، وأكثروا من الأمثلة والنماذج ، ونظروا إلى المسألة فى محيط أوسع من أن يكون « الحذق » وحده هو الدافع لمحمد على تصرفاته مع قومه وغير قومه . وإنما رحابة النفس وسمو القصد ، وخير البشرية كذلك ... والاطلاع الدقيق هو واجب التحقيق ، الذى لا يعفى المؤلف منه ظن ولا افتراض

* * *

وأخيرا نصل إلى مواضع الاختلاف الرئيسية :

إن أول مايلاحظه القارىء لهـذا الـكتيب ، أنه تصدى لموضوع ضخم لاتمكن دراسته فى هذا الحيز الضيق ، وهذا يجر إلى أن تعرض موضوعات كبيرة ثم لا تدرس الدراسة الواجبه لها ، فينالها التشويه أو خطأ الحـكم ، أو اقتضاب أسبابه . والضرر من هذا النهج كبير .

والملاحظة الثانية — ولعلها ناشئة عن الأولى — أن المؤلف يصدر أحـكاماً ضخمة حاسمة فى يسر وسهولة وبدون اكتراث ، وبلا تحرج . هذا التحرج الذى توجبه عوامل كثيرة

والملاحظة الثالثة — وقد أشرت اليها من قبل — : هى عـدم التفرقة بين المعرفة بالعنصر النفسى ، والقدرة على التصرف بما توجبه هذه المعرفة

والمـلاحظة الرابعة أن روح « النفعية » تنال من الاستاذ الترحيب والتنويه فى كثير من الأمثـلة التى ضربها ، وفى كل تعليق عليها . وهـذا اتجاه خطر فى تقويم الأشخاص والأحداث . . .

وندع هذا الإجمال إلى التفصيل بذكر الأمثلة على مانقوله .

***

تتحقق الملاحظة الأولى فى الـكتاب كله . وحسبك أن تعلم أن الاستاذ المؤلف قد أصدر أحكاماً حاسمة على محمد صلى الله عليه وسلم ، وعلى خلفائه رضى الله عنهم ، وعلى معاوية وعمرو بن العاص ، وبشير بن سعد ، والمغيرة بن شعبة ، وزياد بن أبيه ، وعبد الملك بن مروان ، والحجاج ، وموسى بن نصير ، ومروان بن محمد . . . كل أولئك فى عشر ومئة صفحة ، إذا نحن أخرجنا المقدمة والتعقيب ، وفصـلا عن سياسة المال ، من الـكتاب الذى لا تتجاوز صفحاته أربعا وأربعين ومئة صفحة من قطع الجيب فى سلسلة اقرأ »

ولو كان الأمر أمر حادثة تشرح ، وموقف يروى . لكان فى هذا الخير الكفاية ، ولكنه — كما قلت — أصدر أحكاماً حاسمة ضخمة على هذه الشخصيات ، ومدى معرفتها أو جهلها بالعناصر النفسية فى سياستها . وهذا تقويم نهائى لكل شخصية من تلك الشخصيات التى يحيط بها عدد لا يحصى من العوامل والأسباب والخفايا ، ولا بد من دراسة هذا كله قبل الحكم عليها ذلك الحكم القاطع الصريح .

* * *

أما الملاحظة الثانية فتبدو على أتمها فى الحكم على موقف « عمر بن الخطاب » من العهد بالخلافة ، وندع المؤلف يبين رأيه فى هذه السطور :

« مرض رسول الله صلى الله عليه وسلم مرضه الذى قبض فيه فأمر أبا بكر أن يصلى بالناس ، فلم يزل أبو بكر يصلى بالناس حتى اليوم الذى مات فيه الرسول ، ثم كان من أمر السقيفة ما كان ، وجرى فيها من تنازع المهاجرين والأنصار ما جرى حتى تمت البيعة لأبى بكر .

« ثم مرض أبو بكر المرض الذى مات فيه ، فاستخلف على المسلمين عمر بن الخطاب .

« ثم طعن عمر ، فدخل المهاجرون عليه وهو فى البيت من جراحه ، وسألوه أن يستخلف عليهم ، فكيف كانت سبيله فى هذا الاستخلاف ؟

« لم يخل استخلاف عمر على المسلمين من كثير من الحيرة والتردد ، فهو لم يشأ أن يحمل المسلمين حياً وميتاً ، ثم رأى أنه إذا استخلف فقد استخلف من هو خير منه ، يعنى أبا بكر ؛ وإذا ترك الأمر فقد تركه من هو خير منه ، يعنى النبى ؛ ثم رأى أنه لو أدرك أبا عبيدة بن الجراح لاستخلفه وولاه ، ولو أدرك معاذ بن جبل لاستخلفه ، ولو أدرك خالد بن الوليد لولاه ، وفى هذا كله كثير

من الحيرة . ثم رأى فى علىٍّ بطالة وفكاهة ، وفى طلحة زهواً ونخوة ، وفى عبد الرحمن بن عوف صلاحاً مع ضعف ، ورأى أن سعداً صاحب مقنب وقتال ، لا يقوم بقرية لو حمّل أمرها ، ورأى أن الزبير لقيس ، مؤمن الرضى ، كافر الغضب ، شحيح ، ورأى أن عثمان لو ولى الخلافة لحمل قومه بنى أبى معيط على رقاب الناس ؛ ثم سأل أن يدلوه على برٍّ تقى يوليه ؛ ثم صح عزمه على أن يستخلف النفر الذين توفى الرسول وهو عنهم راض . فجعل الخلافة شورى بين هؤلاء الستة من المهاجرين الأولين ، وهم : على وعثمان وطلحة والزبير وعبد الرحمن ابن عوف وسعد بن أبى وقاص . ومنهم من حدث أن سعداً لم يكن فى الشورى ، أما عبد الله بن عمر فقد أدخله أبوه فيها على أنه خارج من الخلافة وليس له إلا الاختيار .

« كل هذا يدل على الارتباك ، ولقد كانت هذه الطريقة سبيلا إلى المخاصمة ، فقد تشاحَّ أصحاب الشورى على الخلافة ، وأخروا إبرام الأمر ، ورجا كل واحد منهم أن يكون خليفة ، حتى إن أبا طلحة بكى وقال : كنت أظن بهم خلاف هذا الحرص ، إنما كنت أخاف أن يتدافعوها ، فلقد طال تناجى القوم وتناظرهم ، ودفع كل واحد منهم صاحبه عنها ، وكاد يؤدى هذا الأمر إلى الفتنة ، فقد تطلع الناس إلى معرفة خليفتهم وإمامهم ، واحتاج من أقام لانتظار ذلك من أهل البلدان إلى الرجوع إلى أوطانهم .

« ولسنا ندرى ما الذى حمل سيدنا عمر على الوقوع فى هذا الارتباك ، وقد كان قادراً على أن يستخلف أصلح القوم ، وهو يعرفهم واحداً واحداً ، ويعرف عيوبهم وفضائلهم ، ولكنه عدل عن ذلك . وإذا لجأت إلى الحرية فى الكلام قلت : خاف التبعة ففر منها ، فإن جعل الأمر شورى بين جماعة كل واحد منهم يريد الخلافة لنفسه مخالف للقواعد النفسية فى السياسة ، ولقد أنقذ الله المسلمين من فتنة الشورى وكانوا فى غنى عنها لو حزم عمر .

« لاشك فى أن انتخاب الرعية لراعيها أو الأمة لرجال الحكم فيها على تعبير هذا العصر إنما هو أرفع ما وصل إليه عقل البشر من أشكال الحكم الديمقراطى ، ولكن هذا النوع من الحكم لم يتكامل بعدُ فى أيامنا هذه ، فجدير به أن يكون فى أيام عمر أقل تكاملا ، ففكرة عمر فى أن يجعل أمر المسلمين شورى بين ستة يتزاحمون على الخلافة غلطة نفسية ، وقد أدرك معاوية هذه الغلطة ، ومثله لا يكاد يفوته شىء من أسرار السياسة النفسية ، فقد ذكروا أن زياداً أوفد ابن حصين إلى معاوية ، فأقام عنده ما أقام ؛ ثم إن معاوية بعث إليه ليلا فخلا به ، فقال له : يا ابن حصين ! قد بلغنى أن عندك ذهناً وعقلا ، فأخبرنى عن شىء أسألك عنه ، قال : سلنى عما بدا لك . قال : أخبرنى ما الذى شتت أمر المسلمين وملأهم وخالف بينهم ، قال : نعم ، قتل الناس عثمان ، قال : ما صنعت شيئاً . قال : فمسير علىّ إليك وقتاله إياك ، قال : ما صنعت شيئاً ، قال : فمسير طلحة والزبير وعائشة وقتال علىّ إياهم . قال : ماصنعت شيئاً ، قال : ما عندى غير هذا يا أمير المؤمنين . قال : فأنا أخبرك ، إنه لم يشتت بين المسلمين ولا فرق أهواءهم إلا الشورى التى جعلها عمر إلى ستة نفر ، وذلك أن الله بعث محمداً بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون ، فعمل بما أمر الله به ، ثم قبضه الله إليه وقدم أبا بكر للصلاة ، فرضوه لأمر دنياهم إذ رضيه رسول الله صلى الله عليه وسلم لأمر دينهم ، فعمل بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وسار بسيرته حتى قبضه الله ، واستخلف عمر ، فعمل بمثل سيرته ، ثم جعلها شورى بين ستة نفر ، فلم يكن رجل منهم إلا رجاها لنفسه ، ورجاها له قومه ، وتطلعت إلى ذلك نفسه ، ولو أن عمر استخلف عليهم كما استخلف أبو بكر ما كان فى ذلك اختلاف .

« هذا هو الرأى المختمر ، فالشورى غلطة نفسية رحم الله من غلطها » .

بمثل هذا الجزم الحاسم يصف موقف عمر . وأيسر الإنصاف كان يقتضى

أن يحسب حساب الزمن المتطاول بين عهد عمر وعهدنا ؛ وحساب العوامل الكثيرة المتشابكة فى الموقف ؛ هذه العوامل التى قد يكون معظمها قد ضاعت معالمه ، والباقى بين يدينا منها قليل . والشخصية التى يصدر عليها مثل هذا الحكم السريع شخصية جليلة ضخمة ، فذة فى تاريخ الإسلام كله ، فلا أقل من مثل هذا الاحتياط .

على أننى لست من أنصار القداسة المطلقة للشخصيات الإسلامية ، ولست أعنى مما تقدم أن أحرم المعاصرين حق الحكم على هذه الشخصيات . ولكنى أريد أن تتوافر أسباب الحكم كاملة . ولقد كان هذا الجزم الحاسم يقتضى من المؤلف بسط الكثير من ظروف الموقف ، وتجليتها فى سعة من المجال ليجىء الحكم مستوفياً أسبابه ، وليقنع الناس بأحقيته .

على أنه لم يرد حتى أن يلتفت إلى الأسباب التى أثبتها فى روايته . ولو التفت إليها لحماه ذلك من الجزم القاطع فى قوله : « فالشورى غلطة نفسية رحم الله من غلطها » ! وفى قوله كذلك : « لو حزم عمر » !

وحيرة عمر — كما يسميها — كانت لها أسبابها الوجيهة كما يقرر : « فهو لم يشأ أن يحمل المسلمين حيا وميتا » . وهذا عنصر نفسى فى نفس عمر له تقديره . « ثم رأى أنه إذا استخلف فقد استخلف من هو خير منه ، يعنى أبا بكر ، وإذا ترك الأمر فقد تركه من هو خير منه يعنى النبى » . ووجود هاتين السابقتين القريبتين كفيل بأن يجعل الجزم القاطع لا محل له . وقد اختار عمر طريقة تجمع بين الطريقتين ، لأن ظرفه وموقفه لم يكن كواحد من الاثنين قبله . فمحمد صلى الله عليه وسلم لم يوص لأحد لئلا تصبح هذه سنة ، ولعوامل أخرى كثيرة وكان واضحا أن أبا بكر هو أول مؤمن به من الرجال ، وهو صاحبه فى الغار ، وهو « الصديق » فقدمه فى اللحظة الأخيرة إلى الصلاة . وقدم اتجهت الأنظار إليه يو

السقيفة لهذه الأسباب جميعاً ولعوامل الموقف السريع فى هذا اليوم . وأبو بكر أوصى لعمر ، لأن حروب الردة كانت قريبة ، فلم يكن من المأمون أن يترك أمر المسلمين بعده لأى نزاع ، وقوائم الاسلام تهتز وهى فى حاجة إلى التوطيد . وكان عمر هو أبرز رجل بعد أبى بكر — وذلك إذا استثنينا عليّا وحوله كانت ملابسات كثيرة فى نفوس القوم — ولو لم يكن أبو بكر حيا بعد النبى لكان عمر هو رجل يوم السقيفة . فلم يكن أبو بكر إذن ليخشى معارضة لعمر بعده ، فى الوقت الذى يحتم عليه الموقف أن يختار خليفته . أما عمر فلم يكن موقفه كواحد من سلفيه العظيمين . فالاسلام امبراطورية ثابتة ولا خوف عليها من التشاور . وليس أحد بعده بارزا يرتضيه الجميع بلا منازع . كما كان هو بعد أبى بكر . والرجال الذين مات النبى صلى الله عليه وسلم وهو عنهم راض — وهم الذين جعل عمر الشورى فيهم — ليس فيهم الأفضل إطلاقا فى ضمير عمر — وقد تحدث عن كل منهم بما يفيد ذلك — فلم يبق له إلا أن يجعل الأمر شورى فيهم . وقد فعل .

وليس ما نقله الأستاذ من أقوال «معاوية» حجة . فمعاوية كان يريد بهذا القول التمهيد لاستخلاف ابنه يزيد . وهنا عنصر نفسى فات الأستاذ جبرى ملاحظته !

ولست أجزم الجزم القاطع برأيى هذا — كما فعل الأستاذ فى تخطئة عمر — ولكنى أريد فقط ألا نسارع إلى الحكم القاطع ، وبين يدينا كفتا الميزان — على الأقل — تتأرجحان ! ! !

* * *

أما الملاحظة الثالثة فأظهر دليل عليها حكمه على « على بن أبى طالب » بأنه كان يجهل العناصر النفسية فى صراعه مع معاوية . ذلك حين يقول :

« إذا ثبتت الحاجة إلى معرفة الأمور النفسية فى سياسة أحد من العمال والخلفاء . فما ثبتت هذه الحاجة بمقدار ثبوتها فى سياسة « على بن أبى طالب » — كرم الله وجهه — .

أو حين يقول :

« لم تكن معرفته بالأمور النفسية على قدر صراحته . فإذا لم تنجح سياسته النجاح كله ، فهذا سببه أنه لم يخطر على باله أن طلب الحقوق يستلزم كثيرا من حسن الموارد والمصادر . فليس كل صاحب حق فى هذه الدنيا بواصل إلى حقه على مثل هذه السبيل ومن بعض كلامه : « لا يزيدنى كثرة الناس حولى عزة ، ولا تفرقهم عنى وحشة ، لأنى محق » . فهذا كلام رجل لايبالى بأساليب السياسة فى طلب الحق ولا يهتم بروح الجماهير » .

أو حين يقول :

« وكما صعب عليه إدراك أسرار السياسة من حيث الكثرة والقلة فيها ، فقد صعب عليه إدراك هذه الأسرار من حيث عمل المال فى الجماعات . قام رجال من أصحابه فقالوا له : يا أمير المؤمنين ! أعط هؤلاء هذه الأموال ، وفضل هؤلاء الأشراف من العرب وقريش على الموالى ممن يتخوف خلافه على الناس وفراقه . فإذا استقام لك ما تريد عدت إلى أحسن مما كنت عليه من القسم . فقال على : أتأمرونى أن أطلب النصر بالجور فيمن وليت عليه من الاسلام ، فوالله لا أفعل ذلك ما لاح فى السماء نجم ! » .

ثم يعلق على ذلك فيقول :

« لم يدر نضر الله عظامه ، أن الناس عامة إنما همهم حطام هذه الدنيا ، فكان يعز عليه أن يعتقد أن الناس يدورون كيف دارت مصالحهم ومنافعهم ، فلم يعاملهم كما يجب أن يعاملهم رجل السياسة ، وإنما عاملهم كما يعاملهم رجل الأخلاق ، فكان من عواقب هذه المعاملة شكواه منهم فى كل كلام ، وفى كل خطبة » .

« وعلى كل إذا قل نصيبه من معرفة نفوس البشر على حقائقها ، ومن قرنه السياسة بهذه المعرفة ، فلم يقل نصيبه من غير هذه الفضائل » .

وهكذا يحكم على على — كرم الله وجهه — بأنه كان يجهل النفس البشرية لمجرد أنه لم يستخدم الوسائل السياسية التى استخدمها خصماه : « معاوية وعمرو بن العاص » .

وأبسط نظرة تكشف أن هناك فارقا كبيرا بين معرفة السلاح ، واستخدام هذا السلاح . فلم يكن الفرق بين على وبين خصميه أنه يجهل النفس البشرية وأنهما يعرفانها. إنما كان الفرق فى حقيقته هو الرضى باستخدام كل سلاح ، يرضاه الخلق العالى أو يأباه . فعلى لم تكن تنقصه الخبرة بوسائل الغلبة ، ولا بنوازع النفوس البشرية وأهوائها . ولكنه لم يكن يتدنى لاستخدام الأسلحة القذرة جميعا .

وفى رده على من أشاروا عليه بتوزيع المال لرشوة الضمائر ما يكفى : « أتأمرونى أن أطلب النصر بالجور فيمن وليت عليه من الإسلام . فوالله لا أفعل ذلك ما لاح فى السماء نجم » ! فحين قالها لم يكن جاهلا « أن الناس عامة همهم حطام هذه الدنيا » . ولكنه كان مترفعا عن استخدام سلاح تستقذره نفسه الكريمة ويستخدمه خصمه بلا تحرج !

وكذلك رده على «ابن عباس» حينما استصوب إشارة «المغيرة بن شعبة» على على بأن يولى الزبير البصرة ويولى طلحة الكوفة ، يدل على هذا ، فلقد قال : « ولو كنت مستعملا أحدا لضره ونفعه لاستعملت معاوية على الشام » فهو إذن لم يكن يجهل ما يضر وما ينفع ، ولكنه كان يأبى ويترفع !

وقد عاد الأستاذ جبرى ليقول : « أجل ، إنا نظلم عليا إذا جردناه من معرفة الناس وبواطنهم » بعد ما رأى أن هناك حوادث وأقوالا تقطع بفطنته إلى نوازع الناس وبواطنهم . ولكنه عقب على هذا بقوله : « إلا أنه كان قليل الحظ من

الاستفادة من المعرفة النفسية فى السياسة » دون أن يبين لماذا كان قليل الحظ من الاستفادة . فقد يكون هذا عن عدم معرفة الوسائل ، أو لضعف عن استخدام هذه الوسائل . كما قد يكون للترفع عن الأسلحة الملوثة والوسائل الهابطة . وهذا هو الذى كان ، وكان حقيقا بالبيان .

إن معاوية وزميله عمْراً لم يغلبا علياً لأنهما أعرف منه بدخائل النفوس ، وأخبر منه بالتصرف النافع فى الظرف المناسب . ولكن لأنهما طليقان فى استخدام كل سلاح ، وهو مقيد بأخلاقه فى اختيار وسائل الصراع . وحين يركن معاوية وزميله إلى الكذب والغش والخديعة والنفاق والرشوة وشراء الذمم لا يملك علىّ أن يتدلى إلى هذا الدرك الأسفل . فلا عجب ينجحان ويفشل ، وإنه لفشل أشرف من كل نجاح .

على أن غلبة معاوية على علىّ ، كانت لأسباب أكبر من الرجلين : كانت غلبة جيل على جيل ، وعصر على عصر ، واتجاه على اتجاه . كان مدّ الروح الإسلامى العالى قد أخذ ينحسر . وارتد الكثيرون من العرب إلى المنحدر الذى رفعهم منه الإسلام ، بينما بقى علىّ فى القمة لا يتبع هذا الانحسار ، ولا يرضى بأن يجرفه التيار . من هنا كانت هزيمته ، وهى هزيمة أشرف من كل انتصار .

* * *

وهنا نصل إلى الملاحظة الرابعة . إذ نرى المؤلف يهش لروح النفعية فى السياسة ، ويشيد بأصحابها ، ولا يعترف بغير النجاح العملى ، ولو على أشلاء المثل العليا والأخلاق .

ونحن لا نتجنى على الأستاذ شفيق جبرى بهذه الكلمات . فاسمعه يقول عن « خديعة المصاحف » : « وعلى كل حال فإن هذه الخديعة التى أوحى إلى صاحبها

بها علم النفس . كان فيها حقن دماء المسلمين ، وخديعة فيها منتهى حرب ، ومنتهى دماء ، إنما هى خديعة خير » !!!

من هذا التعليق ، ومن إشادته بمعاوية فى كل موضع نحس شديد إعجابه بسياسة معاوية . وقد عرفنا من قبل رأيه فى ترفع علىّ .

ونحن نأخذ على المؤلف هذا الاتجاه الخطر . فما كانت خديعة المصاحف ولا سواها خديعة خير . لأنها هزمت عليّا ونصرت معاوية. فلقد كان انتصار معاوية هو أكبر كارثة دهمت روح الإسلام التى لم تتمكن بعد من النفوس . ولو قد قدر لعلىّ أن ينتصر لكان انتصاره فوزا لروح الإسلام الحقيقية : الروح الخلقية العادلة المترفعة التى لا تستخدم الأسلحة القذرة فى النضال . ولكن انهزام هذه الروح ولما يمض عليها نصف قرن كامل ، قد قضى عليها فلم تقم لها قائمة بعد — إلا سنوات على يد عمر بن عبد العزيز — ثم انطفأ ذلك السراج ، وبقيت الشكليات الظاهرية من روح الإسلام الحقيقية .

لقد تكون رقعة الإسلام قد امتدت على يدى معاوية ومن جاء بعده . ولكن روح الإسلام قد تقلصت ، وهزمت ، بل انطفأت .

فأىّ يهش إنسان لهزيمة الروح الإسلامية الحقيقية فى مهدها ، وانطفاء شعلتها بقيام ذلك الملك العضود ... فتلك غلطة نفسية وخلقية لا شك فيها .

على أننا لسنا فى حاجة يوما من الأيام أن ندعو الناس إلى خطة معاوية . فهى جزء من طبائع الناس عامة . إنما نحن فى حاجة لأن ندعوهم إلى خطة علىّ ، فهى التى تحتاج إلى ارتفاع نفسى يجهد الكثيرين أن ينالوه .

وإذا احتاج جيل لأن يدعى إلى خطة معاوية ، فلن يكون هو الجيل الحاضر على وجه العموم . فروح «مكيافيلى» التى سيطرت على معاوية قبل مكيافيلى بقرون،

هى التى تسيطر على أهل هذا الجيل ، وهم أخبر بها من أن يدعوهم أحد إليها ! لأنها روح « النفعية » التى تظلل الأفراد والجماعات والأمم والحكومات !

وبعد فلست « شيعيا » لأقرر هذا الذى أقول . إنما أنا أنظر إلى المسألة من جانبها الروحى الخلقى ، ولن يحتاج الإنسان أن يكون شيعيا لينتصر للخلق الفاضل المترفع على « الوصولية » الهابطة المتدنية ، ولينتصر لعلى على معاوية وعمرو . إنما ذلك انتصار للترفع والنظافة والاستقامة .

ويخطىء من يعتقد أن النجاح العملى هو أقصى ما يطلبه الفرد وما تطلبه الإنسانية . فذلك نجاح قصير العمر ينكشف بعد قليل ، والأستاذ شفيق جبرى يتفق معنا فى هذه النتيجة النظرية — وإن لم يطبقها على أحكامه — فقد قال فى نهاية الكتاب :

« فإن السياسة التى لا خلق لها إنما هى سياسة لا تلبث أن تتلاشى كما يتلاشى الدخان فى الفضاء . وما نجحت سياسة بعض رجال العرب فى الماضى ، مثل الذين أتيت على ذكرهم إلا لأن أصحابها كانوا على خلق عظيم . وكانوا زيادة على ذلك عالمين بأسرار النفوس ، واقفين على حقائق الطبائع ، مطلعين على خفايا الأمزجة .

« فإذا تجرد رجال السياسة من الأخلاق ومن معرفة نفوس الناس ، ضاعت سياستهم ، وضاع الناس ، وضاعت البلاد فى وقت واحد » .

كلام صادق مسلم عند التعميم . نختلف عليه مع الأستاذ عند التطبيق « ولكل وجهة هو موليها » وله الشكر على كل حال أن أثار هذه الخواطر والتعليقات فى هذا الموضوع القيم الدقيق .

في البحوث والدراسات

على هامش التاريخ المصرى القديم

للمرحوم عبد القادر حمزة

ليس فى أمم العالم من تلوك ألسنتهم عبارات الفخر بالأجداد ، والمباهاة بالماضى ، والتشدق بالمجد القديم كالمصريين . ولا سيما بعد نهضة مصر الحديثة ، وشعور أبناء الجيل بحاجتهم إلى سند من مجد التاريخ لما يطلبون من مجد حديث .

وليس فى أمم العالم كذلك من هو منبت عن ماضيه ، منقطع الصلة الروحية عن قديمه ، جاهل بحقيقة تاريخه كالمصريين ، الذين لا تربطهم بماضيهم العظيم إلا معرفة غامضة ، ومعلومات مشوهة .

لهذا كان الفخر بالماضى فى مصر فخراً سطحياً لفظياً ، تلوكه الألسن ولا تستشعره القلوب ، وتصرخ به الألفاظ ولا تجيش به الدماء ، ويستمد قوته من الجعجعة لا من الحياة ، وتهبط سورته بانقضاء مناسبته السياسة ، ولا يبقى بعد ذلك حافزاً دائماً للنهضة والطموح .

ولم يكن بين أمم الأرض — وربما لن يكون — من هم أعجب من هؤلاء المصريين ، الذين يملكون أمجد تاريخ ، ويتصلون بأعظم ماض ؛ ثم يفرطون فى هذا التراث كله ، ويتركونه ليد التشويه والإهمال والجهل ، عشرات المئات من السنين . حتى إذا نهضوا نهضتهم ، وأحسوا بالحاجة إلى تراثهم الثمين ، لم يفتشوا عن هذا التراث ، ولم يستنقذوه من الزيف ، ولم ينفضوا عنه ركام القرون ؛ وإنما راحوا يكتفون بجعجعة جوفاء : نحن بناة الهرم الخالد : نحن أبناء الفراعنة الأمجاد . نحن أبطال التاريخ ... إلى آخر ذلك الصياح الأجوف الملول !

وبقيت بعد ذلك مصر الفرعونية . مصر القديمة الخالدة . مصر العريقة فى منابت الزمن . الضاربة فى مجاهل التاريخ ... بقيت مصر هذه وهماً غامضاً فى نفوس الهاتفين ، لا يعرفون عنها إلا ما رواه بعض المؤرخين القدماء من الخرافات والأباطيل ، مما كشفت البحوث الحديثة عن زيفه ، ولكنه بقى يدرس فى المدارس المصرية ؛ وهو — على ما فيه من أخطاء — لا يبلغ أن يكون تاريخاً حياً ، وإنما هو مقتطفات سريعة ، ووقائع منفصلة ، وحوادث للملوك لا ذكر فيها للشعب ، مما يجعلها مملة مبتورة ، لا تعلق بنفس ، ولا تنبض بها حياة .

ولم يبسط هذا التاريخ بسطاً متسلسلا حياً ، على أنه وصف لحياة أقوام وأجيال عاشوا فعلا على هذه الأرض معيشة طبيعية فى عصر من العصور ، حتى يشعر المصرى الآن بما بينه وبين أجداده من وشائج القربى ، وصلات الإحساس ، وروابط التفكير ، وعلاقات التقاليد . فيحس حينئذ أنه امتداد لهؤلاء الأجداد ، وأن بينه وبينهم صلة من الدم ، ورابطة من الحس ، وعلاقة من العادة ، ومشابه من الحياة ، على الرغم من تطاول الزمن السحيق .

والأمم التى تريد النهوض ، ولا تجد لها ركيزة من الماضى ، تزوّر لها تاريخاً وتحاول أن تنفخ فيه روح الحياة ! وتتصيد لها أبطالا من كل نوع ، وتلتف حول ذكراهم ، لأن الحاضر والمستقبل يرتكزان على الماضى ارتكاز سوق النبات على الجذور .

أما مصر . مصر الخالدة التى عاملها التاريخ بسخاء عجيب ، فحفظ لها ماضيها خالداً ماثلا على مر الأجيال ، فلا تحاول أن تنتفع بهذه الميزة المفردة ، فتكتفى من هذا الماضى كله ، بألفاظ جوفاء ، وصيحات فارغة ، حتى فى عهد نهضتها ، وإبان بعثها فى العصر الحديث .

وحينما سار المصرى الآن يجد مصر القديمة العريقة ماثلة فى الآثار والتماثيل

والكتابات الأثرية ، سارية فى العادات والتقاليد والأساطير التى صانها الزمن من يد النسيان ، ونقلها نقلا أميناً خلال هذه الأجيال ... ومع هذا لا يفتح قلبه ليسمع نداء هذه الأطياف السارية فى مجاهل الأبد ، إنما يقف كالأبله أمام آثار أجداده التى تهتف به أرواحها الحية من كل مكان ، وهو عن دعائها أصم أوغفلان!

وللمرة الأولى نجد فى المكتبة العربية كتاباً عن مصر القديمة ، يرسم لها صورة حية شاعرة بقلم الباحث المؤرخ الأديب المرحوم عبد القادر حمزة باشا . فياله من عمل فذ خالد هذا الذى نهض به ذلك الرجل لحسن الحظ قبل أن ينتقل إلى عالم البقاء .

يقول المؤلف فى مقدمة كتابه العظيم :

« زرت الأقصر فى سنة ١٩٢٤ لمشاهدة قبر الملك توت عنخ آمون الذى كان مستر هوارد كاتر قد اهتدى إليه وكشف عنه بمساعدة اللورد كارنارفون ، فزرت فى الوقت نفسه كثيراً من قبور وادى الملوك ووادى الملكات ، وزرت الدير البحرى ومعبد الكرنك ، وكنت نازلا فى فندق « ونتر بالاس » فمررت بمعبد الأقصر رائحاً وغادياً ؛ ولكنى لم أجشم نفسى عناء دخوله . ووقع فى يدى وأنا فى الفندق كتاب « طيبة » للأستاذ « كابار » وقيل لى : إن ثمنه مائتا قرش فترددت فى شرائه ولكنى اشتريته . ثم عدت إلى القاهرة وفى نفسى من ذلك كله أثر غامض . وقرأت الكتاب فخيل إلىّ أن الآثار التى مررت بها مرور الطير أخذت تتجسم أمام ناظرى رويداً رويداً ، وأن الحياة أخذت تدب فيها ، فتحدثنى عن مجد عجبت من أننى لم أجد فى مدارس الحكومة التى تلقيت فيها تعليمى فى جميع درجاته ما يرشد إليه أو يبعث فى الذهن فكرة عنه .

« وحفزنى ذلك إلى زيارة الأقصر مرة أخرى ، فزرتها فى سنة ١٩٢٦ ، ولكن الزيارة فى هذه المرة لم تكن زيارة مشاهد يريد أن يمتع نظره بمناظر غريبة

بل كانت زيارة مشوق كان قد فهم بعض الشيء عن حياة طيبة ، فكان يهمه أن يدرس ما فيها من الآثار .

« وعدت من هذه الزيارة وقد ازددت شغفاً بمصر القديمة ، فأحسست رغبة قوية فى زيارة المتحف المصرى مع أننى قد زرته من قبل مرتين ، فجعلت أزوره من جديد زيارات كان لها فى نفسى معنى جديد .

« وتكررت زياراتى للآثار وانكببت على المؤلفات التى وضعها علماء « المصرولوجيا » فكنت كلما أوغلت فيها شعرت كأن مصر تكبر فى عينى ، وكأنى أمتلئ بذلك زهواً ، وأخذتنى الدهشة من أننا ونحن أبناء مصر لا نعرف عنها هذا الذى يعرفه الأجانب ، ولا نعجب بها هذا الإعجاب الذى يبذله لها الأجانب ، ولا نغرم بمجدها وتقصى خفاياه هذا الإغراق الذى يقبل عليه ويرتاح له الأجانب .

« وكان من الضرورى أن أقرأ هذه المؤلفات أو بعضها على الأقل مرة وثانية بل ثالثة فى بعض الأحيان . فلم أجد فى ذلك كلفة ، ولم ينقص التكرار شيئاً من متعتى بالقراءة ، لأننى كنت أفهم فى الثانية ما يبهم علىَّ فى الأولى ؛ وأنفذ فى الثالثة إلى ما يغيب عنى فى الثانية » .

فى هذه الفقرات قص المؤلف قصته مع مصر القديمة ، وهى قصة كل شاب مصرى ينشأ ويكبر ويغادر مقاعد الدراسة دون أن يعرف عن مصر شيئاً ذا قيمة ، ودون أن تعقد الصلة بين وجدانه وهذا الماضى البعيد ، ودون أن يسايره تاريخ بلاده خطوة خطوة حتى ينمو فى شعوره ، ويتجسم فى إحساسه ، ويشخص فى خياله كائناً حياً يعاطفه ويناجيه ، فيحب هذه الأرض لأنها تضم ذلك الماضى الذى كان مسرحا له فى غياهب التاريخ .

ومن هنا يقف المصرى وقفة البلاهة الجامدة أمام آثار بلاده وتماثيل أجداده ، لأن تلك الآثار وهذه التماثيل قطع جامدة ميتة لا تصله بها صلة من

المعرفة ، ولم تحاول المدرسة أن تبعثها حية فى خياله نابضة فى ضميره .

* * *

ثم يمضى المؤلف فى كتابه فيتحدث عن الخرافات المكذوبة على مصر القديمة وكيف شاعت عنها ، ويثبت أن مدنية مصر القديمة لم تقم على أساس هذه الخرافات ، بل قامت على أسس علمية وخلقية سليمة ، ثم يتحدث عن عقائد المصريين القديمة ، وكيف عرفوا التوحيد وعرفوا التثليث ، وقالوا فيه مثل ما يقوله فيه علماء اللاهوت المسيحيون . ويعرض خرافة ولادة النيل ويتتبع تطورها . ويناقش هيردوت فى دعاويه على المصريين ، ويفند خرافة عروس النيل تفنيداً قاطعاً بالحجة البينة ، وبالأسلوب العلمى الدقيق .

وبذلك ينتهى من التمهيد .

ويبدأ الفصل الأول بالبحث عن منشأ المدنية المصرية : أهى أصيلة أم طرأت عليها من الكلدان ، فيثبت بما لا مجال للشك فيه أن المدنية المصرية مدنية عريقة أصيلة ، نبتت فى هذا الوادى ، وسبقت كل مدنية فى هذا الوجود .

ثم يعرض لقصة « التقويم المصرى » أول تقويم عرفه العالم وأكمله ، وقد كان موجوداً قبل أكثر من أربعة آلاف عام قبل الميلاد .

ثم يفصل المعركة التى ثارت بين الكنيسة فى أوربا وعلم الآثار المصرية ، وكيف أثبت البحث أن هذا العلم أصح فى تقدير التاريخ مما ورد فى « العهد القديم » عن عمر العالم .

ويعرض « لعقيدة الحساب بعد الموت » فإذا الضمير المصرى قد كان أول ضمير بشرى يستيقظ ، ويرتب للفضيلة والرذيلة جزاء عادلا ، ويسبق الإنسانية بألفى عام فى هذه اليقظة العجيبة فى فجر التاريخ .

ثم يستعرض آثار المدنية المصرية فى المدنية الإغريقية وفى الأدب الإغريقى

فنعرف فضل مصر القديمة على شاعر الإغريق الخالد هوميروس ، وفضلها كذلك على رجال الفن الإغريق ، ورجال القانون الرومانى المشهور .

وينتقل من هذا إلى عرض بعض القصص الفنية المصرية وآثارها فى « ألف ليلة وليلة » وفى قصص « روبنصن كروزو » وفى قصص التوراة .

وفى الفصل السابع يفصل العلاقات بين مصر وجاراتها ، ويثبت كثيراً من الرسائل السياسية وغير السياسية المتبادلة بين مصر وسوريا وفلسطين فى عهد الأسرة الثامنة عشرة أيام الامبراطورية المصرية .

ويختم الجزء الأول من كتابه بملحق للتقويم المصرى ، يثبت فيه نصوصاً تدل على أن الكهنة ورجال الحكومة كانوا يدونون أيام المواسم الزراعية طبقاً للتقويم ، وأمام كل واحد اليوم المعادل له طبقاً لدورة الشعرى اليمانية . ثم يسجل نص الأمر الذى أصدره بطليموس الثالث بتعديل التقويم على أساس إضافة يوم كل أربع سنوات إلى الخمسة الأيام الإضافية .

فإذا كان المجلد الثانى من الكتاب . عرفنا فى الفصل الأول : أن « عبادة إيزيس كانت مرشداً روحياً لأوربا مدة خمسمائة سنة بعد انطفاء المدنية المصرية » مع شرح علمى واف لهذه العبادة ومنشئها وعلاقتها بعقيدة الحساب بعد الموت .

ثم الفصل الثانى عن « الأدب المصرى القديم » وفيه استعراض للشعر الغزلى وفصول غيره من الأدب التهذيبى والدينى ، معروضة عرضاً جميلا حياً ، تبدو فيه روح الناقد المتذوق الأديب بجانب روح الباحث العالم الدقيق ، وتلك سمات عبد القادر حمزة ، الذى اشتهر بالصحافة ، ولكن هذه السمات كلها كانت طابعه حتى فى الصحافة .

* * *

وقبل أن يتم الرجل كتابه عاجلته المنية ، فترك هذا التراث العظيم ناقصاً — بعض الشيء — ولكنه قام بما فيه الكفاية لتبدو مصر على حقيقتها ، حية خالدة عريقة ، وضع بهذا الكتاب الأساس العلمى والفنى الصحيح لعرض هذا الماضى ، الذى ضللنا الطريق إليه كل هذا العهد الطويل .

* * *

رحم الله عبد القادر حمزة . أما التاريخ الأدبى ، فكالتاريخ القومى ، سيخلده وسيحتفظ له بهذا الجميل على الفن والعلم والقومية والتاريخ .

أنطون الجمّيـــل

الصحافى والأديب والناقد

أنطون الجميّل — رئيس تحرير الأهرام — صحفى من فرع رأسه إلى أخمص قدمه ، يطل على الدنيا من نافذة الصحافة ، ويرى الحياة والأحياء بعين الصحفى ، ولما كان — مع هذا — أديباً متذوقا للأدب ، فقد كان هذا بلا شك كسبا لصاحبة الجلالة !

وأخص صفاته : الألمعية واللباقة . . . وكلتاهما صفتان من صفات الصحفى الأصيل . والألمعية واللباقة تعجبان الجميّل فى الحياة والسلوك ، وفى الأدب والشعر ؛ كما تعجبانه فى ميدان الصحافة . . . سرعة البديهة ، وحسن المدخل ، ولطف المأخذ ، والتماع الفكرة ، ورشاقة العبارة ، ويسر التفكير ، وبراعة التصوير . . . كل أولئك من خصائص الصحفى الأصيل . وكلها من خصائص الجميّل « الأديب » : وكلها مما يعجب الجميّل « المتذوق للأدب » . . . وكلها كذلك مما يروق الجميّل « الإنسان » ، فى السلوك والحياة .

وقد عرف أنطون باشا فى مجلس الشيوخ بأنه « حـــلال المشكلات » و « همزة الوصل » و « صاحب ألبق الاقتراحات » . . . وكم من أزمات تفادى المجلس الاصطدام بصخرتها بفضل البراعة واللباقة والألمعية فى أنطون الجميل عضو الشيوخ ! وهو فى كل يوم يصنع مثل هذا فى جريدة الأهرام !

وتطرد آراؤه — على هـذه الأسس — فى السلوك الشخصى ، وفى العمل

الفنى سواء بسواء... يدعى لإلقاء بعض المحاضرات على الشبان والشواب ، فيتحدث عن « الفضائل الصغيرة » وعن « العيوب الصغيرة » . . . أليست هذه العيوب وتلك الفضائل هى التى تبرز فى الحياة اليومية ، وتطبع السلوك، وتؤثر فى علاقات الأفراد الاجتماعية ؟ . . إن الفضائل الكبيرة ، والعيوب الكبيرة ، لما يميز الشخصيات الفذة النادرة ، وهذه لاتغنى الصحفى الألمعى اللبق كثيراً . إنما تعنيه اليوميات وما هو بسبب اليوميات . تعنيه المناسبات الكثيرة المتكررة التى تلون الحياة اليومية ، وتدخل فى يسر وسهولة إلى الدائرة الصحفية .

واسمعه يعلل اختياره لموضوع « الفضائل الصغيرة » فيقول :

« إن الحياة لا تمهد دائماً لجميع الناس الوقوف موقف البطولة ، والظهور فى مظهر العظمة . ولكنها تمهد كل يوم ، ولكل منا ، موقفاً من مواقف الفضائل الصغيرة .

« لا يعطَى لكل إنسان أن يعيش فى أوج العز أو يموت بين طعن القنا وخفق البنود كما يريد المتنبى . ولكنه يعطى لكل إنسان أن يعيش عيشة الكرامة والاستقامة ، وأن يموت راضياً مطمئناً .

ولا يعطى لكل إنسان أن يقف موقف السموأل ، فيضحى بابنه فى سبيل جاره ، فيصبح مضرب المثل فى الوفاء . ولكنه يعطى لكل منا أن يكون وفياً أميناً بلا طنطنة ولا إعلان .

« لايعطى لكل فتاة أن تكون كجان دارك تقود الجيوش وتهزم الأعداء ، فتنقذ وطنها ، ولكنه يتاح لكل فتاة ، وقد تسلحت بالعلم والفضل أن تطرد من بيتها أعداء الجسم والروح ، فتحرر أسرتها من الخرافات والعادات البالية ... » الخ .

واسمعه يضرب الأمثال على هذه « الفضائل الصغيرة » :

« هى شىء من التساهل يحملنا على اغتفار أخطاء الناس ، يقابله التشدد مع أنفسنا فلا نغتفر لها زلاتها وإن كانت من الهنات الهينات .

«وهى شىء من الإغضاء المقصود ، يجعلنا نغض الطرف عن عيوب غيرنا بدلا من تلك اليقظة المتنبهة للكشف عن عيوبهم المستورة ، وتقصيها فى مكامنها .

« هى قليل من مرونة الفكر ، لقبول السليم من آراء أصدقائنا ، وإن لم تنطبق كل الانطباق على آرائنا » . الخ .

« هى فضائل نستطيع أن نزاولها فى كل يوم وفى كل ساعة ، وفى كل عمل ، وفى كل قول . وهى مشتركة بين جميع طوائف الناس ، كبيرهم وصغيرهم ، وبين جميع العصور ماضيها وحاضرها .

« بل إذا شئتم قولوا : إنها الملابس العادية التى نرتديها كل يوم ، فى حين أن الفضائل الكبرى هى الملابس الرسمية التى لا نظهر بهـــا إلا فى المواسم والأعياد . وإذا كان للثانية أناقتها وبهجتها ، فإن الأولى لها فائدة أهم ، وفيها سد لحاجة ماسة » .

اللباقة .. ومستلزماتها : المرونة ، التسامح ، الإغضاء ...

ويسير فى محاضرة « العيوب الصغيرة » على النسق ذاته ، يصف العيوب اليومية التى تقع لكل فرد ، وتزاولها كل نفس ، ويقرر أنها أشد أثراً فى الحياة مما اعتدنا أن نسميه « الكبائر » أو العيوب الكبيرة .

ويضرب الأمثلة على العيوب الصغيرة . فيكون من بينها هذا المثال . وله دلالة خاصة فيما نحن بصدده ، على طبيعته التى أسلفنا عنها الحديث :

« هناك عيب صغير كثير الشيوع . وقد يبد فى أول أمره لطيفاً خفيفاً ، إلى القلوب ؛ ولكن ما أسهل ما ينقلب ثقيلا كريهاً . وهو المزاح .

« فاللطيف من المازحة يفكه النفس ، ويسرى عن الخاطر ، فيعرف المازح

الظريف اللبق أن يجعل مزاحه مزيجاً من المدح والنقد ؛ فلا يشير إلى عيب صغير فى من يمازحه إلا ليظهر فيه فضيلة كبيرة . وإلا انقلب المزاح بين الإخوان استهزاء يذهب بالصفاء ، وسخرية تقطع الإخاء ، وهل نعتقد أننا بلا عيب حتى نسخر من عيوب الناس » .

والذين عاشروا أنطون الجميل أو عاملوه يدركون أن هذه أخص خصائصه . لا فى المزاح وحده بل فى الجد أيضاً . فهو قد ينقدك ويوجه نظرك إلى عيب فيك . ولكنه لا يجرحك ، ولا ينسى أن يلف النقد فى غلاف من الثناء أو الدعابة . إنها اللباقة هنا أيضاً تطل على الموقف وتعالجه فى لطف دقيق . وإن الذين لا يعرفون الجميّل ليستطيعون من قراءة ما يكتب أن يعرفوه !

* * *

بهذه الروح تناول الجميل « شوقى » ... فى كتابه المرسوم بهذا العنوان . نقده نقداً ملفوفاً ، وحدد مكانه فى العالم الأدبى فى لباقة . وأعجب فى الوقت ذاته بلباقة شوقى ومهارته ومرونته فى تفادى العقبات الشائكة ، واللف حول الصخرة التى يكلف تسلقها جهداً أكبر من جهد المهارة واللباقة ... !

تسلل فى لباقة كاملة فى أول الأمر إلى لقب شوقى « أمير الشعراء » فرد أصله إلى « شاعر الأمراء » على طريقة القلب فى لغة العرب ! وتلك غمزة لطيفة تشير إلى ما كان للملابسات الرسمية فى حياة شوقى من أثر فى شهرته وتقديره . ولكن الجميّل لا يعلق عليها هذا التعليق المكشوف ... بل يقول :

« قالوا : إذا لقّب « بأمير الشعراء » ، فلأنه كان « شاعر الأمراء » على قاعدة القلب المعروفة عند العرب .

« مدح أقيال مصر من إسماعيل ، إلى توفيق ، إلى عباس ، إلى حسين ، إلى فؤاد . وكثيراً ما ذهب صعوداً من الأحفاد إلى الأجداد ، فتطرق إلى مدح سعيد وإبراهيم ومحمد على ، بل رجع إلى التاريخ القديم يقلب صفحاته ، فيمدح

سلاطين مصر وخلفاءها وفراعينها ، ويتغنى بمآثرهم ، ويشدو بآثارهم ، مجيداً فى مدحهم جميعاً .

« وكذلك كان شأنه مع سلاطين بنى عثمان الذين تعاقبوا على عهده . فكما مدح عبد الحميد أطرى رشاداً ؛ وكما أطرى رشاداً أشاد بمحمد الخامس[1] . وكما تغنى بعظمة السلاطين والخواقين ، تغنى بأبطال الحرية والدستور العثمانى ، وكما أطنب بذكر سلاطين الاستانة أطنب بذكر رجال أنقرة .

«فكان من وراء ذلك أن اتهمه البعض فى صحة عقيدته السياسية ، وشك فى نزاهة مبدئه الاجتماعى . وقيلت عنه أحياناً كلمات : الزلفى والتملق ؛ فزعموا أنه مداح السلطة أية كانت السلطة ، ومطرى القائمين بالأمر ، أيا كان القائمون بالأمر .

« تهمة لا تقوم على أساس ، إذا حللنا نفسية شوقى ، وتشكك بضمحل من نفسه إذا نظرنا إلى الحوادث والأحوال التى أحاطت بالشاعر ... الخ » .

ويلاحظ القارئ هنا أن « الجميّل » ساق مسألتين : الأولى لقب شوقى . والثانية اتهام شوقى ...فرد عن الثانية وحدها . وترك الأولى تستقر فى الأذهان .. لباقة فى بيان نشأة هذا اللقب ، وقيمته الحقيقية فى تقدير النقد الأدبى الخالص بعيداً عن الملابسات والمسببات !

فأما تعليله لتقلب شوقى بين المبادئ والأشخاص فسنناقشه بعد قليل .

إنما ننتقل فى الكتاب صفحات ، لنراه يحدد فى لباقة كاملة ، عمل شوقى فى الشعر العربى :

«لم يشد إلى قيثارة الشعر وتراً جديداً ؛ ولكنه عرف أن ينطق الأوتار القديمة بنغمات جديدة مستعذبة . فأوتار العود معدودة ، وهى هى ، عدداً ونوعاً ، تحت

---

(١) رشاد هو محمد الخامس . وهى فلتة قلم .

أنامل العازف . ولكن كل عازف يفتن فى النقر عليها ما شاء له الافتنان فيسمعنا منها الجديد من الألحان . وألوان الشبح الشمسى واحدة ، ولكن كل مصور يبتدع من مزيجها شتى الألوان .

« وهكذا كانت أوتار القيثارة القديمة فى يده ، تخرج ألحاناً مستجدة فى كل موضوع » .

وهذا تحديد دقيق لعمل شوقى فى حقل الشعر العربى ، وإدراك صحيح لحقيقة هذا العمل ... أما ما جاوره من تبريرات ، وتحسينات ... فتلك هى اللباقة فى عرض الحقائق بأسلوب لطيف ، ينقد ولا يجرح ، أو يجرح ولا يسيل الدماء !

* * *

أما دفاعه عن تقلب شوقى بين المبادئ والأشخاص . فنحن نسهب هنا فى الاقتطاف منه. لأنه يصور قضية تحسن مناقشتها بالتفصيل . قال بعد الفقرات التى اقتطفناها هناك :

« تهمة لا تقوم على أساس إذا حللنا نفسية شوقى ؛ وتشكك يضمحل من نفسه إذا نظرنا إلى الحوادث والأحوال التى أحاطت بالشاعر ، فحملته على تغيير اسم الممدوح دون أن يغير مطلبه من المدح ، وعلى تبديل العنوان دون أن يبدل ما تحت العنوان . فالنصائح هى هى مهما تغيرت المدائح ، وهو القائل :

« ولى غرَرُ الأخلاق فى المدح والهوى » .

« خدم الحرية لأنه أحبها ، ودعا إلى الإصلاح لأنه لمس الحاجة إليه ، وقال بوجوب نشر العلم ومكارم الأخلاق ، لأنه عرف أنها أساس العمران . ومن أجل ذلك خدم السلطة لأنه رآها واجبة لازمة لتحقيق جميع تلك المطالب .

لا يصلح القوم فوضى لا سراة لهم ولا سراة إذا جهالهم سادوا

« مدح جميع من ذكرنا من الملوك والأمراء ، ولكنه نصح لكل منهم

بالإصلاح ، واحترام الحرية ، والعمل على ترقية البلاد ، وحسن سياسة العباد ، ورفع منار العلم ، وهو يرى أن جميع هذه الأمور لا تتم فى الشرق إلا على أيدى القائمين بالأمر فيه ، لأن الإصلاح إذا كان محققا ولا محالة ، كما يقولون ، إما من الأعلى وهو التحول ، وإما من الأدنى وهو الثورة ، فهو يريده عن طريق التحول ، أى من الأعلى : على يد صاحب السلطان . هذه هى نظريته الاجتماعية . فهو يطلب الخير لهذا المجتمع الشرقى عن هذه الطريق .

ولا جال إلا الخير بين سرائرى لدى شـــدةٍ خيرية الرغبات

« يمدح الخديو عباسا ، ولـكنه يقول له :

لا يظهـر الـكبراء آية عزهم حتى يُعِـــزوا آية الأفـكار

ويذكره وهو يفتتح الجامعة المصرية ، أنّ :

ترك النفوس بلا علم ولا أدب ترك المريض بلا طب ولا آس

وإذا قال لتوفيق :

لك مصر يجرى تحت عرشك نيلها ولك البـلاد عريضها وطويلها

فقد قال له فى القصيدة نفسها :

كانت خزائن ملـكها بيد البلى نهبـاً مباحاً للرقيب دخولها
ألقت مفـاتحها إليك فأصبحت يزن الزمان كنوزها ويكيلها

« وإذا مدح إسماعيل أنصفه فى قوله :

لم ير الناس مثل أيام نعما ك زماناً ولا كبؤسـك عهدا
كنت إن شئت بُدِّل السعد نحسا وإذا شئت بدل النحس سعدا

« وإذا مدح الملك فؤاد عقب على المدح بقوله :

إن سرك الملك تبنيه على أسس فاستنهض البانيَـيْن العلم والأدبا
وارفع له من حبال الحق قاعدة ومد من سبب الشورى لها طُـنُبا

يدعو الأزهريين إلى الالتفاف حول العرش :

كونوا سياج العرش والتمسوا له نصرا من الملك العزيز مؤزرا

« ولكنه يعلق على ذلك بقوله :

وتفيأوا الدستور تحت ظلاله كنفا أهش من الرياض وانضرا

« فماذا يهمنا اسم الممدوح ، وماذا يهم بنوع خاص ، الأجيال القادمة إذا كان المدح ينطوى على مثل هذه العظات والحكم البالغة . فليمدح الشاعر من شاء من الملوك ما دام يقول له :

والعدل فى الدولات أس ثابت يُفْنِى الزمان ويُنْفِد الآجيالا

أو ما دام يهيب به :

إن ملكت النفوس فابغ رضاها فلها ثورة وفيها مضاء

يسكن الوحش للوثوب من الأسـ ـر ، فكيف الخلائق العقلاء

« ألا يحتاج الشاعر — كما يحتاج الحكيم — إلى الحيلة ليحمل حملته على روح الاستبداد كما يفعل شوقى مشيرا إلى توت عنخ آمون :

المستبد يطاق فى ناووسه لا تحت تاجيه وفوق وثابه[1]

والفرد يؤمن شره فى قبره كالسيف نام الشر خلف قرابه

« ألا يعد الشاعر أبلغ مرشد وأهدى هاد — فى مدح الملوك - إذا عرف أن يقول كشوقى :

زمان الفرد يا فرعون ولى ودالت دولة المتجبرينا

وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا

فؤاد أجلُّ بالدستور دنيا وأشرف منك بالاسلام دينا

بنى (الدار[2]) التى لا عز إلا على جنباتها للمالكينا

ولا استقلال إلا فى ذراها لمتبوع ولا للتابعينا

---

(١) الوثاب السرير الذى لا يبرح الملك عليه . (٢) دار النيابة

« أليس من البراعة أن تمدح المرء بمحمدة لتحببها إليه ، وأن تذم له منقصة لتكرّهه فيها ؟ أليس ذلك ما فعله شوقى فى قوله للسلطان محمد رشاد :

جددت عهد (الراشدين) بسيرة نسج الرشاد لها على منواله
بُنِيَتْ على الشورى كصالح حكمهم وعلى حياة الرأى واستقلاله

وفى قوله :

وإذا سبا الفرد المسلَّطُ مجلسا ألفيت أحرار الرجال عبيدا

« بمثل هذا مدح شوقى الملوك والأمراء ، متخذا المديح فى أغلب الأحيان وسيلة لطلب العدل والإنصاف فى الرعية ولتمجيد الشورى والحرية ، كما رأيت فى ما ذكرنا وما تجد منه الشىء الكثير فى سواه .

« وهكذا لم يغير عقيدته السياسية ومبدأه الاجتماعى . فهما هما فى جميع مدائحه وإن تبدل اسم الممدوح . والشاعر شاعر أيا كان الروى الذى يختاره لقصيدته ، ما دامت نفسه حساسة وقريحته فياضة . وهل اسم الممدوح فى جميع ما ذكرنا سوى الروى ؟

وقد قال هو نفسه :

جلال الملك أيام وتمضى ولا يمضى جلال الخالدينا

« ونعتقد أنه لا بد من شجاعة فى النفس للاقدام على ذلك ، كما أنه لا بد من كثير من البراعة والمرونة واللباقة لهذا التغيير فى الشكل دون التغيير فى الجوهر حتى يتم ذلك بلا تبجح ولا تعصب للمبدأ الجديد . والتعصب كما هو معروف ، ملازم عادة لمن يذهب مذهبا جديدا ، فى السياسة أو فى الدين . وهذا ما عرف شوقى أن يتجنبه » ... الخ

ونحن نخالف الأستاذ المؤلف فى هذا لأمرين اثنين :

الأول : أن المسافة بعيدة بين الشاعر والواعظ . فلا يحتج للشاعر بأنه قام بدور الوعظ والإرشاد .

والثانى : أن الشاعر هنا لم يقم حتى بدور الواعظ . والعودة إلى التاريخ تكشف وجه الحق فى الموضوع .

فالواعظ ذو الشخصية الذى يسلكه التاريخ فى تاريخ الوعاظ ، ويعرف له قيمته فى هذا المجال هو الواعظ الذى يوجه الأشخاص والتيارات ، لا الذى يتبع الأشخاص والتيارات .

ونحن حين نتتبع شوقى فى مواعظه التى ضمنها أماديحه لا نراه مرة واحدة قام بدور الموجّه ، إنما قام دائما بدور المحبذ للأمر الواقع .

إذا ذكر الدستور لم يذكره فى إبان النضال من أجله ، والتضحية فى سبيله . وإنما يذكره بعد أن يصبح حقيقة قائمة ، ويدافع عن الدستور حين يكون الدستور فى غير حاجة للدفاع ، ويصمت عنه حين يحتاج للذود والكفاح !

مدح عبد الحميد عدة مدائح قبل إعلان الدستور ، فلم يذكر الدستور مرة واحدة . ثم رثى نكبته حين أديل عن السرير ، وهنا فقط نصح له أو تمنى له أن كان قد سمع لصوت الشعب وقبل الدستور !

وكذلك فى مصر ، لم يتحدث عن زمان الفرد الذى ولى ، إلا بعد أن ولى فعلا . وبعد أن اختار الملك فؤاد أن يحكم بلاده حكما دستوريا فصدر دستور سنة ١٩٢٣ . أما قبل ذلك فلم ينبس عن الدستور بكلمة . وأما بعد ذلك حين عطل الدستور . فصمت كذلك عن هذا الدستور .

وكذلك جميع الفضائل التى أثنى عليها فى الممدوحين ، أثنى عليها بعد أن تقررت ، ولم يذكرها إطلاقا وهى فكرة يراد تحقيقها .

وبذلك لم يكن شوقى واعظا ، بل كان مؤيدا لكل حالة واقعة بعد وقوعها

ولقد كان — من غير شك — فى جميع الأوقات ينفذ وصيته فى « مجنون ليلى » .

إذا الفتنة اضطرمت فى البلاد ورمت النجاة فكن إمّعة

فالنجاة والسلامة هى التى كانت تسير شوقى فى أماديحه ومواعظه كلها . بحيث لا تكلفه جهدا ولا مشقة ولا تضحية من أى نوع ومن أى لون .

وإذا احتاج هذا لشىء فإنما يحتاج إلى « كثير من البراعة والمرونة واللباقة » كما يقول الجميّل باشا فى فقرة سابقة. ولكنه لا يحتاج أبدا « إلى شجاعة فى النفس للاقدام على ذلك » كما يقول فى الفقرة ذاتها ، فالسلامة مكفولة ، ولا ضرر من هذه النصائح ولا ضرار ! !

***

وعلى ذكر « التعصب » الذى ورد ذكره فى السياق ، والذى « عرف شوقى كيف يتجنبه » أقرر أنه ليس كل تعصب ضيقا فى آفاق النفس والفكر ، ولا كل تسامح رحابة نفس وفسحة عقل .

فالتعصب فى حالات كثيرة ثمرة اقتناع برسالة كبيرة . وجميع الأنبياء وأصحاب الدعوات الضخمة كانوا — على نحو من الأنحاء — متعصبين لدعواتهم مصرين عليها . ولولا هذا ما نجحت تلك الدعوات .

والتسامح قد يكون منشؤه حب السلامة واتقاء الضرر ، وضعف النفس عن الإصرار والمقاومة ، وعجزها عن بذل الجهد الذى يبذله عادة أصحاب المبادىء والعقائد .

وربما كانت الفترة التى عاش فيها شوقى أشد الفترات حاجة للتعصب للمبادىء والدفاع عنها ، فقد كانت فترة اليقظة والنهضة فى مبدئها . وهذه تحتاج إلى جهد وتضحية ، أكثر مما تحتاج إلى التراخى والاسترخاء

وأصدق ما يقال عن شوقى : إن هذه لم تكن سماحة نفس ، وإنما كانت هى

سمة رجل البلاط الذى عليه أن يستقبل صاحب السلطة أيا كان ، بالانحناءة المحفوظة والابتسامة المعروفة . وهكذا كان يرحمه الله .

* * *

وكذلك نحب أن نقف عند قول الجميل باشا :

« وصفوة القول : إن شعره مرآة للرأى العام ، وتبع لتقلبات الحوادث يسجلها فيه ، ويرويها فى تلك القصائد التى يتغنى بها أبناء العربية فى كل قطر ، فتتجلى فيها نزعات الرأى العام أكثر مما تتجلى فيها مبادىء الشاعر السياسية » .

فهذا صحيح . ولكنه يحتاج إلى التوضيح .

إن الشاعر يكون مرآة للرأى العام . ولكن موقفه من انعكاس صورة الرأى العام فى نفسه يختلف .

فشاعر كحافظ ند شوقى وزميله . كان شعره مرآة للرأى العام . وكان هذا يتهيأ له لأنه هو واحد من هذه الجماهير ، لا يرتفع فى إحساسه عنها . ولكنه ينفعل كما تنفعل ، ويستجيب للحوادث من داخل نفسه ، كما يستجيب أى فرد من الشعب . فهو متصل بالشعب من الداخل ، وهو يحس فى صميم نفسه ما يحسه الشعب كله . فإذا تحدث كان حديثه صدى الحرارة الكمينة الدفينة التى يشارك فيها كل فرد فى شعوره .

أما شوقى فلم يكن حسه كحس الجمهور ، ولم يكن التعاطف بينه وبين أفراد الشعب ينبع من داخل نفسه ، ولم يكن ينفعل بالحوادث فى نفس اللحظة التى تنفعل فيها نفس كل فرد . إنما كان ينظر مهب الريح ، ويتأمل انفعالات الجمهور ، ويرقب مشاعر الشعب ... يفعل ذلك كله من الخارج ، ثم يعبر فى اتجاه الجماهير ... فإذا سمعت الجماهير صوته وهى منفعلة بالحادث ومناسبته الحاضرة لم تفرق بين الحرارة النابعة من ضميرها ، والحرارة التى يبثها شعر شوقى فيها . فتهتف لشوقى ، وهى فى الواقع إنما تهتف لصورتها هى فى مرآة شعره ...

وما من شك أن هذه براعة تحسب لشوقى من الناحية الفنية البحتة : أن يستطيع تصوير اتجاه الجماهير ، فى الوقت الذى لا تنفعل نفسه بما تنفعل به نفوسهم !

ولكن «حافظ» — وهو أقل براعة من شوقى بلا جدال ، وأضيق أفقا وثقافة — أصدق حساً عما يعبر عنه ، وإن كان كلاهما لا يرتفع فى إحساسه وتصوراته عن الجماهير العادية ، ولا يمتاز إلا بالقدرة على الأداء حيث لا تقدر الجماهير على هذا الأداء !

وهذا هو الوضع الصحيح — لشوقى ، ولحافظ — فى كونهما عاشا مرآة للرأى العام .

***

قرر الجميّل باشا أن شوقى « لم يشد إلى قيثارة الشعر وترا جديدا ولكنه عرف كيف ينطق الأوتار القديمة بنغمات جديدة مستعذبة » .

ثم أخذ يستعرض الأوتار القديمة التى وقع عليها شوقى هذه النغمات الجديدة . فتحدث عن : « وتر الدين » و « وتر الوطن » و « وتر الحكمة » و « الوتر المصور » و « الوتر الخاص » فى الغزل والرثاء ، والعواطف الشخصية على وجه العموم .

وفى هذا الفصل تلخيص جيد لموضوعات شوقى واتجاهاته ، تدل على دراسة كاملة لشعر شوقى ، واستخلاص أوتاره الأساسية ، والاستشهاد عليها بمقتطفات شتى ...

والتعليق هنا على بعض هذه المختارات مفيد فى فصل النقد ، ومصور للاتجاهات المختلفة فى النظر إلى الأعمال الفنية الواحدة من زوايا متعددة !

***

يقول الناقد الأديب عند استعراضه للنغمات التى عزفها شوقى على وتر الحكمة :

« وهناك وتر ثالث شده أمير الشعراء إلى قيثارته كما شده غيره من الشعراء . عنيت به وتر الحكمة ، أو الاجتماعيات ، وله فيه أيضا الشيء الكثير . ولا عجب أن تكثر الحكم والنصائح وضروب الإرشاد فى شعر من تغنى بالدين والوطن . ولقد أشار شوقى نفسه إلى ذلك ، بل رأى الحكمة فنا من فنون الشعر الرئيسية .

نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة والنصح خالصه دين وإيمان
والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة ، فهو تقطيع وأوزان

« وقد امتاز بما استخرجه من هذا النوع أيضا ، وطبعه بطابعه الخاص ، شأنه فيه شأنه فى الألحان التى استنبطها من سائر الأوتار.

« فقد امتازت حكمه واجتماعياته بسهولة معناها ، ورواء مبناها ، فجمعت إلى أبهة الحكمة وجلالتها ، عذوبة الحياة وطلاوتها . ففلسفته فى الحياة فلسفة باسمة ، لا عبوس فيها ولا تجهم ، فهى الحكمة تحمل زهرا ؛ وهى فلسفة هينة سهلة ، لا تصعيب فيها ولا تعقيد ، بل تبدو وضاحة المذهب ، سهلة المطلب ، لا يقصد منها إلا إلى العدل والوئام ومكارم الأخلاق » .

وفى اعتقادى أن المسألة هنا تحتاج إلى شيء من التحديد والتخصيص . فالأولى أن نسمى حكمة شوقى : « مواعظ شوقى » أو « اجتماعيات شوقى » كما عبر عنها أنطون باشا فى بعض المواضع . فهذا التعريف أدق وأكثر تحديدا لطبيعة هذا القسم من شعر شوقى .

والمسافة كبيرة بين الحكمة والموعظة ، فالحكمة تقتضى فلسفة خاصة وطابعا معينا . كالذى نلحظه فى حكمة المتنبى مثلا أو حكمة المعرى ، وكلاهما يطبع فلسفته بطابعه فيعرف به ولو لم يذكر اسمه . ولا طابع لحكم شوقى ومواعظه ، فهى مواعظ شائعة لا تحمل سمة شخص معين . ولا تتناول إلا مسائل يومية كالحض على مكارم الأخلاق !

وأنطون باشا يقول : « امتازت حكمه واجتماعياته بسهولة معناها ورواء مبناها » وهذه ميزة فى الصياغة لا فى الطابع النفسى والعقلى .

ويقول : « فلسفته فى الحياة فلسفة باسمة لا عبوس فيها ولا تجهم » ...

ونحن لم نلمح فلسفة معينة على الإطلاق لا باسمة ولا عابسة . إلا إذا كان الأستاذ يعنى ما أشار إليه مرة ، وهو أن شوقى لا يتعصب لمذهب من المذاهب ، ولا يتحرج من استقبال الخلف والسلف والآراء المتضادة فى يسر وهوادة . وهذا شىء آخر غير الابتسام والعبوس . إنه شىء من ليونة الأخلاق يلخصه البيت الذى اقتطفناه :

إذا الفتنة اضطرمت فى البلاد ورمت النجاة فكن إمّعة

وهذا وحده ، هو الذى يصح تسميته فلسفة شوقية ، وطابعا ظاهرا لحياته وشعره !

إننا نفهم من الفلسفة المعينة أن تكون كفلسفة المتنبى مثلا : فلسفة الصراع والغلاب والاقتحام تنبعث من الطبع الحى المصطرع مع الأحياء . أو كفلسفة المعرى : فلسفة التشاؤم المنعزل الزارى على الحياة فى أساسها العميق .

فما فلسفة شوقى فى مثل هذا المجال ؟

لا شىء إلا الحكم والمواعظ الشائعة التى لا تحمل فلسفة خاصة ، ولا تدل على مزاج معين لفرد خاص من بنى الإنسان .

* * *

ونتجاوز وتر الحكمة إلى وتر الوصف . فنرى مؤلف « شوقى » يختار بعض المقطوعات الوصفية . ونقف نحن منها أمام وصف شوقى لهيكل أنس الوجود حيث يقول :

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

كعذارى أخفين فى الماء بضاً سابحات به وأبدين بضـــا

فمن الوجهة البصرية البحتة نرى هذا الوصف دقيقا ، ومن وجهة التشبيهات الشعرية نرى كذلك تشبيها فى كل بيت — على حدة - جميلا .

ولكن هنالك شيئاً آخر ، هو جمال التناسق فى الظلال النفسية التى تلقيها التشبيهات لتؤثر فى الحس ، فتغمره مشاعر خاصة إزاء المنظر المتخيل من وراء هذه الظلال .

فتعالوا ننظر فى الظلال النفسية لكل تشبيه من هذين التشبيهين :

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

نحن إذن أمام مشهد غرق ، والغرقى مذعورون يمسك بعضهم من الذعر بعضاً ... والظل الذى يلقيه هذا المشهد فى النفس هو ظل كئيب منبعث من شبح الفناء ، ومن مشهد الغرق ومن حركة الذعر . ففيه إذن ما يقبض الصدر ، ويكمد النفس ، ويثير الأسى .

وفى وسط هذا الجو القابض الآسى الحزين ننتقل فجأة إلى ظل آخر يلقيه البيت التالى :

كعذارى أخفين فى الماء بضاً سابحـــات به وأبدين بضًّا

فأى شعور بالانطلاق والخفة والمرح ، يوحيه مشهد العذارى يرتدن الماء سابحات ، يخفين فى الماء بضاً ، ويبدين بضًّا !

إنه ظل لايتسق بحال مع الظل الأول . والمفروض أن الشاعر إنسان حساس يتأثر بالمشاهد ، فتطبع شعوره فى وقت ما بطابع معين . فأى الشعورين كان فى نفس شوقى ، وهو يقف أمام هيكل أنس الوجود ؟ أهو شعور المرح والغبطة والطلاقة والعبث نخطر له خاطر العذارى المرحات السابحات فى الماء ؟ أم شعور الانقباض والكآبة والأسى ، نخطر له خاطر الغرقى ممسكا بعضهم من الذعر

بعضا ؟ أم إنها تشبيهات وعبارات وليس وراءها رصيد من شعور ، ولا عاطفة إنسانية — بله العاطفة الشاعرية — ؟

تلك سمة مطردة فى كل أوصاف شوقى . تدل على أن المسألة كانت مسألة صياغة ومرانة عليها . لا مسألة حساسية شاعرية معينة . فالشاعر الذى يتحرك وجدانه أية حركة أمام المشاهد والحوادث ، يكون شعوره مطبوعا بطابع معين فى اللحظة المعينة . ويكون انفعاله انفعال فرح أو ألم ، ومرح أو انقباض . وسعادة أو شقاء ... إلى آخر الانفعالات الإنسانية الصادقة ، ولا يكون هكذا مرحاً إلى أقصى حدود المرح ، وكئيباً إلى أقصى حدود الكآبة ، فى لحظة واحدة أمام مشهد واحد !

وتصحيح موقف واحد كهذا الموقف ربما كان ذا قيمة فى بيان معنى الشعر والشاعرية للكثيرين من النظامين الوصافين فى هذه الأيام .

الشاعر إنسان على الأقل . لا آلة تشبيهات وتعبيرات !!!

* * *

ونكتفى بهذا القدر من التعليق . ولكننا ننبه إلى ملابسة قد يكون لها دخل فى موقف أنطون باشا فى هذا الكتاب :

الكتاب محاضرتان : قيلت إحداهما بمناسبة تكريم شوقى ، وقيلت الثانية بمناسبة رثائه . وكلتا المناسبتين تقتضى مجاملة خاصة ، ولباقة خاصة . وقد كان حسب أنطون باشا أن ينفذ بلباقته الأدبية الصحفية من خلال المجاملة فيقرر المسألتين اللتين سبقت الاشارة إليهما : مسألة « شاعر الأمراء » وعلاقتها « بأمير الشعراء » ومسألة : الأوتار التى ضرب عليها شوقى والقيثارة التى لم يشدد فيها وتراً جديداً .

والباقى جاء استعراضاً أكثر منه نقداً . وهو استعراض جامع دقيق فيه

لباقة فى العرض وبراعة فى الأداء ، وجهد فى الاختيار .

* * *

أما أنطون الجميّل الأديب الناقد فتجده فى مقدمة ديوان « طانيوس عبده » سنة ١٩٢٥ حيث يلخص الخصائص ، ويبرز السمات الشخصية فى أسلوب مصور تشع منه شاعرية فى الإحساس وفى التعبير على السواء . ذلك حين يقول :

« ما جلست يوماً إلى طانيوس عبده إلا نظرت طويلا إلى ابتسامته وهى أشبه شىء أحياناً بالكشرة ، تشترك فيها شفتاه وعيناه ، فترتسم فى حديثه وعند سكوته ، ارتساماً غريباً حاولت كثيراً إدراك معناه : أهى ابتسامة رضى واهتمام ، أم ابتسامة تزهد وازدراء ؟ أهى آية ارتياح وطمأنينة ، أم أثر ألم هاج نفساً مكلومة حزينة ؟ إنها لابتسامة غريبة مبهمة ، كأنها نشأت فى حنايا ضلوعه ، فلا ترى مصدرها ، ثم ظهرت عند فجوة فمه ، فاستقرت لحظة على زاوية شفتيه ، ثم ذهبت صعوداً إلى عينه ، فغارت منها فى دماغه . وما كان أنفه الأقنى ، وقد اعترضها فى الطريق التى ارتسمتها ، إلا ليزيدها إبهاماً ولبساً . فتبقى عندها بين الشك واليقين : أهى أثر دمعة جمدت فى عينيه ؟ أم بداية ضحكة ستنطلق من بين شفتيه ؟ أهى الغلس الذى يعقبه إشراق النهار؟ أم الشفق الذى ينذر بزوال الأنوار ؟

« إنى لألمح جميع معانى شعره بين تجهم وجهه ، وانبلاج ثغره !

« قرأت ديوانه هذا فرأيت تلك الابتسامة المبهمة مرسومة فى قصائده وأبياته : تطل عليك من قوافيه ، تارة ساخرة منك ، وطوراً مشفقة عليك ، وحينا مرتاحة إليك ، فلا تدرى أتشاركه فيها ، أم تغتّ وتعض على ابتسامتك بالنواجذ وتداريها .

« وكأن الشاعر قد تعمد حجب قلبه عن عين الرقيب . ليتركك بين الشك واليقين » ...

وبعد أن يعرض مقتطفات شتى للشاعر يعلق عليها تعقيباً تحليلياً حاسماً فيقول:

« ففى هذه الأبيات التى اقتطفناها من مختلف قصائده ، وفى الكثير غيرها مما لا متسع هنا لإيراده ، تراه دائماً أبداً جامعاً بين النقيضين مبنى ومعنى : البشاشة والانقباض . الضحك والبكاء ، الحزن والفرح ، دمع العين وضحك القلب ، الويل والنعمة ، الشؤم واليمن . افترار الثغر الحزين ، واكتئاب الوجه الباسم .

« هذا شأنه فى الشعر الذى أنشأ ، وفى الشعر الذى ترجم : استوقفته معان كثيرة فى ترجماته القصصية ، فحفظ منها فقط ما كان صدى لشعوره معنى وحسًّا ، فنظمه شعراً .

« وهكذا يضرب دائماً على وتر واحد ؛ ولكنه قادر على إخراج أنغام مختلفة على هذا الوتر . وتلك الأنغام المختلفة الطبقات ، المتنوعة الدقات والغنات ، ترجع دائماً إلى قرار واحد : الدمعة الضاحكة أو الضحكة الباكية » .

وهكذا يلخص طبيعة « طانيوس عبده » تلخيص ناقد شاعر فى حسه وتعبيره ، فإذا رجعت إلى ديوان طانيوس رأيته مصداق هذا التلخيص الفذ . الفذ فى كل ما كتب أنطون الجميل من نقد ومن تقدمات لدواوين الشعراء وهم كثيرون .

ويقرب من هذه المقدمة البارعة كلمة كتبها عن « شاعرية خليل مطران » في « مجلة الزهور » سنة ١٩١٣ . يلخص فيها منابع شاعرية مطران ، وآثارها الواضحة فى شعره .

* * *

وبعد فإن الألمعية واللباقة هما السمتان البارزتان فى أنطون الجميل الأديب الناقد بروزهما فى أنطون الجميل الصحافى وعضو الشيوخ . وإنه لصحافى من فرع رأسه إلى أخمص قدمه كما قلت فى أول المقال .

وقد وافق فراغى من هذه الكلمة الإنعام على أنطون الجميل الصحفى بالباشوية

فرأيت أن أقتطف هنا مقدمة كلمته عن « شاعرية مطران » إذ كانت هذه الكلمة بمناسبة الانعام على خليل مطران الشاعر بنيشان : وهى تعطى نموذجا من براعة الاستهلال ولباقة العرض ، وتؤدى كذلك حق المناسبة ! قال :

« على راية الفرقة يعلّق القائد شارة المجد والشرف ؛ عند ما يبلى أفراد تلك الفرقة البلاء الحسن فى مواقع القتال ...

« وفى ميدان النهضة الأدبية الحديثة أبلى شعراؤنا بلاء حسنا ، فكأن سموّ أفندينا المعظم قد علّق تلك الشارة على رايتهم إذ وضعها على صدر شاعرنا خليل مطران .

« فليهنأ الخليل حامل لواء الشعر العصرى وليهنأ النيشان الذى حلى بصدر يحوى الدر والجوهر ، وليحمد مليك البلاد على آلائه وليشكر ...

« أما بعد فقد رأيت أن خير مايصاغ من التهانئ فى مثل هذا الاحتفال الزاهر هو حديث أطار حكم إياه . أيها السادة عن المحتفل به وعن شاعريته ... »

مناسبة ومناسبة ، ودراسة ودراسة !

« دفاع عن البـــلاغة »

للزيات

للمرة الأولى بعد كتابَىْ « عبد القاهر » فى القرن الرابع الهجرى ، تعرض قضية البلاغة على بساط البحث فى هذا المحيـط الشامل ، وتناقش بوصفها وحدة فى بحث مستقل ، لا فى صدد دراسة لـكاتب أو كتاب[1] .

ونحن قد نخالف الأستاذ فى الـكثير من قضايا هذا الـكتاب كما نوافقه على أسس معينة لهـذا البحث . ولـكن هذا كله شىء آخر لايمس القيمة الذاتية للـكتاب فى المـكتبة العربية ، بوصفه أول علاج شامل لقضية البلاغة بعد كتابى عبد القاهر ، لا يقف فيه مؤلفه عند الأدب العربى وحده ، بل يسترشد كذلك بالنقاد الفرنسيين ، وبتطور المذاهب الأدبية هناك ، كما يسترشد بالنقاد العرب ، وتطور الأساليب فى العصر الحديث .

وعنوان الـكتاب قد يدل على موضوعه دلالة كافية « دفاع عن البلاغة » والأستاذ الزيات أولى الـكتاب المعاصرين بالدفاع عن البلاغة فهوصاحب « مذهب التنسيق التعبيرى » كماوضعت له عنوانه فى كتابى القادم : « المذاهب الفنية المعاصرة » ذلك المذهب المتفرع عن المنفلوطى ، صاحب « مذهب الابتداع التعبيرى » .

---

(١) يقال : إن هذه القضية عرضت في كلية الآداب بالجامعة المصرية وأنا لا أدرى كيف عرضت هناك ولا فى أى محيط عرضت . وأحسب أن الناس كذلك لايدرون شيئاً عن هـذه المحاولة الموضعية

والذى يجعل للتعبير وتنسيقه أهمية كبرى فى الفن بل الذى يجعل أساس العمل الفنى هو هذا « التنسيق التعبيرى » .

* * *

نحن نتفق مع الأستاذ فى أساس القضية ، وهو أن العمل الفنى فى الأدب لايوصف بالجودة إلا أن يتهيأ للفكرة الجيدة ، أو الإحساس الجيد ، أسلوب جيد وعبارة جيدة ؛ وأن التعبير ليس نافلة فى العمل الفنى فى الأدب ، وأنه لا يفسد ويرك ويتعقد ثم تبقى لهذا العمل قيمته الفنية .

« فالفكرة والصورة فى الاسلوب كل لا يتجزأ ، ووحدة لا تتعدد . وليس أدل على اتحادهما من أنك إذا غيرت فى الصورة تغيرت الفكرة ، وإذا غيرت فى الفكرة تغيرت الصورة . فقولك : أعنيك ، غيرقولك : إياك أعنى . وقولك : كل ذلك لم يكن غير قولك : لم يكن كل ذلك . وقولك : ما شاعر إلا فلان غير قولك : ما فلان إلا شاعر . فترتيب الألفاظ فى النطق لا يكون إلا بترتيب المعانى فى الذهن » ... ص ٦٠ .

« من ذلك نرى أن الأسلوب خلق مستمر : خلق الألفاظ بواسطة المعانى وخلق المعانى بواسطة الألفاظ . ومن ذلك نرى أن الأسلوب ليس هو المعنى وحده ، ولا اللفظ وحده ، وإنما هو مركب فنى من عناصر مختلفة ، يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه . تلك العناصر هى الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة ، والمحسنات المختلفة . والمراد بالصور إبراز المعنى العقلى أو الحسى فى صورة محسة . وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتنفر منه » . ص ٦٢

أوافق الأستاذ على هذا الأساس الذى عبرت عنه على طريقتى فى كتاب « التصوير الفنى فى القرآن » والذى سبقنا إليه الإمام عبد القاهر فعبر عنه على

طريقته فى كتابه « دلائل الإعجاز » . كما قررت هذه الحقيقة فى كتاب التصوير بهذه الفقرات :

« وإنا لنحسب أن « عبد القاهر » قد وصل فيها إلى رأى حاسم حين انتهى إلى أن اللفظ وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله بحث من حيث هو لفظ ، إنما من حيث دلالته يدور البحث فيه ؛ وأن المعنى وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله بحث من حيث هو خاطر فى الضمير ، إنما من حيث أنه ممثل فى لفظ يدور البحث فيه . وأن المعنى مقيد فى تحديده بالنظم الذى يؤدى به ، فلا يمكن أن يختلف النظمان ثم يتحد المعنى تمام الاتحاد .

« لم يصغ « عبد القاهر » القضية هذه الصياغة المختصرة ، فنحن نترجم عنه وإلا فقد استغرق فيها كتابا لا نستطيع نقله هنا ، ولكن له فضله العظيم فى تقرير هذه القضية ، ولو خطا خطوة واحدة فى التعبير الحاسم عنها لبلغ الذروة فى النقد الفنى . فنحن نقول عنه : إن طريقة الأداء حاسمة فى تصوير المعنى ، وإنه حيثما اختلفت طريقتان للتعبير عن المعنى الواحد ، اختلفت صورتا هذا المعنى فى النفس والذهن . وبذلك تربط المعانى وطرق الأداء ربطا لا يجوز الحديث بعده عن المعانى والألفاظ كل على انفراد ، فلن يبرز المعنى الواحد إلا فى صورة واحدة فإذا تغيرت الصورة تغير المعنى بمقدارها . وقد لا يتأثر المعنى العام فى ذاته ، ولكن صورته فى النفس والذهن تتغير . وهى المعول عليها فى الفن ، — إذ التعبير فى الفن للتأثير — فإذا اختلف الأثر الناشىء عنه فالمعنى المنقول مختلف بلا مراء » . ص ١٩٠

ويرتب الأستاذ الزيات على هذه الحقيقة نتائجها الطبيعية التى رتبها عليها بعض النقاد فى الشرق والغرب ، ولكن فى شىء من الحماسة قد يجاوز القصد . قال فى ص ٦٦ :

« وقد غالى علماؤنا البيانيون ، فزعموا أن المعانى شائعة مبذولة لا يملكها المبتكر ولا السابق ، وإنما يملكها من يحسن التعبير عنها ، فمن أخذ معنى بلفظه كان سارقا ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً ، ومن أخذه فكساه لفظا أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه[1] .

« على أن هذا الرأى الجرىء لم يكن من رأى العرب وحدهم وإنما يراه معهم (بوفون) وأشياعه من كتاب الفرنج؛ فقد قرر فى خطبته عن « الأسلوب » التى ألقاها يوم دخل الأكاديمية الفرنسية : إن الأفكار والحوادث والمكتشفات شركة بين الناس ، ولكن الأسلوب من الرجل نفسه .

« نعم قال بوفون : إن الأسلوب من الرجل نفسه ، ولم يقل : إن الأسلوب هو الرجل ، كما شاع ذلك على الألسنة ولم يرد بما قال ، إن الأسلوب ينم عن خلق الكاتب ، ويكشف عن طبعه كما فهم أكثر الناس ؛ وإنما أراد أن الأسلوب ، ويعنى به النظام والحركة المودعين فى الأفكار ، هو طابع الكاتب وإمضاؤه على الفكرة ؛ ومعنى ذلك أن الأفكار تكون قبل أن يفرغها الفنان فى قالبه الخاص ، من الأملاك العامة ؛ فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة الملائمة تصبح ملكا خالصا له ، تسير فى الناس موسومة بوسمه ، وتعيش فى الحياة مقرونة باسمه ، فالأسلوب وحده هو الذى يملك الأفكار وإن كانت لغيرك . ألا ترى أن أثر الأخلاق فى بقاء الأمم وفنائها معنى من المعانى المأثورة المطروقة ، فلما أجاد شوقى سبك اللفظ عليه فى بيته المشهور :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

أصبح بهذه الصيغة من حسناته المعدودة ، وأبياته المروية ! »

ونحن — على اتفاقنا مع الأستاذ فى المبدأ السابق — نختلف معه هنا كما

---

(١) الصناعتين ص ١٤٦

تختلف مع الجاحظ صاحب نظرية المعانى الملقاة على قارعة الطريق .

فإن كون العمل الفنى يتألف من المعنى والصورة ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما . لا يقتضى أن تكون الصورة وحدها هى العمل الفنى الذى يثبت ملكيته لمن يجيده ، ولا يقتضى كذلك أن تكون جودة الصياغة كفيلة برفع المعنى إلى مرتبة الجودة ، كما جاء فى بحث الأستاذ فى مكان آخر حيث يقول فى ص ٧٣ :

« إذا حلى فى صدرك بعد ذلك أن تذهب إلى ما ذهبت إليه من أن تجويد الأسلوب يتضمن تجويد الفكرة ويضمن خلودها ، فدعك من أولئك الذين عادوا الكمال الفنى بطبائعهم ... الخ » .

أو حيث يقول فى ص ٢٦ :

« وليس أدل على أن الشأن الأول فى البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب ، من أن المعنى المبذول أو المرذول أو التافه قد يتسم بالجمال ، ويظفر بالخلود ، إذا جاد سبكه وحسن معرضه . ولا بأس أن أقدم إليك مثلا من آلاف الأمثلة ، بلغ معناه الغاية فى السوقية والفحش ، ومع ذلك تحب أن تسمعه وتحفظه وتعيده لأنه بلغ من سر الصناعة غاية تَظْلع دونها أكثر الأقلام .

« قال أبو العيناء الأعمى لابن ثوابة : بلغنى ما خاطبت به أبا الصقر ، وما منعه من استقصاء الجواب إلا أنه لم ير عرضا فيمضغه ، ولا مجدا فيهدمه .

« فقال له ابن ثوابة : ما أنت والكلام يا مكدى[1] ؟

« فقال أبو العيناء : لا ينكر على ابن ثمانين سنة ، قد ذهب بصره ، وجفاه سلطانه ، أن يعوّل على إخوانه ، ثم رماه بمعنى فاحش مكشوف . فقال ابن ثوابة :

« الساعة آمر أحد غلمانى بك .

فقال أبو العيناء :

---

(١) المكدى : من يسأل كلام الناس .

« أيهما ؟ آلذى إذا خلوت ركب ، أم الذى إذا ركبت خلا ؟ » .

فانظر فى هذه الجملة الأخيرة تره رمى ابن ثوابة فى نفسه وفى زوجه ، وهما معنيان سوقيان يترددان كل ساعة على ألسنة السبابين من أوشاب العامة . وإنك مع ذلك تقف من هذه الجملة موقف المشدوه المعجب ، تحرك بها لسانك ، وتعمل فيها فكرك ، وتعرضها على مقاييس البلاغة وشروطها ، فتطول على كل قياس وتزيد على كل شرط » .

إلى أن يقول فى ص ٢٨ :

« فأنت ترى أن الصياغة وحدها هى التى سمت بهذه المعانى الخسيسة إلى أفق البلاغة فتداولتها الألسن ، وتناقلتها الكتب . وليس حال المعنى فى ذلك حال اللفظ ، فإن اللفظ فى ذاته كالموسيقى يخلب الأذن ، ويلذ الشعور وإن لم يترجم . أما المعنى فكالكهرباء ، إذا لم يكن لفظه جيد التوصيل ، انقطع تياره ، فلا يعرب ولا يطرب . اقرأ قول القائل :

لما أطعنا كم فى سخط خالقنا لا شك سلَّ علينا سيف نقمته

« ثم وازن معناه الشريف ونسجه السخيف ، بما رويت لك من كلام أبى العيناء فلا يسعك إلا أن تقول كما أقول :

« إن القذر يوضع فى آنية الذهب فيقبل ويحمل ، وإن المسك يوضع فى تافجة الطين فيرفض ويهمل » .

ونريد نحن أن نقف عند الحقيقة الأولى التى اتفقت فيها مع الأستاذ كل الاتفاق ، فتجاوزها قد يوقع فى الزلل .

والسبيل الأقوم فى هذا المجال أن نقول :

إن العمل الفنى لا يكون بالفكرة الجيدة المبتكرة وحدها ، ولا بالإحساس الصادق الجميل وحده ، إنما يتم بالصورة الجميلة التى يبرز فيها المعنى والإحساس .

أما الصورة وحدها ، فلا تستطيع أن تخلق فناً إنسانياً خالداً إذا خلا من الإحساس الجميل الصادق ، ومن الفكرة العميقة المبتكرة ، ومن التصور الفذ الخاص ، هذه العناصر التى يجب أن يحسب لها حسابها فى كل فن يراد له السمو أو الخلود .

وأقصى ما تصل إليه الصياغة أن ترفع المعنى أو الإحساس فى صورة عنه فى صورة أخرى ، ولكنها لا ترفع بذاتها عملا فنيا على عمل فنى آخر ، إذا ارتفعت فى الأول مع سفول معانيه ، وانخفضت فى الثانى مع ارتفاع قيمته .

إنها تصلح مقياساً حين تتحد الفكرة أو المعنى العام ثم تختلف الصورة ، ولكنها لا تصلح للقياس الدقيق حين يكون هناك فكرتان أو معنيان يختلفان فى قيمتهما الإنسانية والشعورية .

وهذه كلمة أبى العيناء ، إنها ستبقى — على براعة صياغتها — مجرد نكتة لاذعة ، لا تتسامى إلى الآفاق الشعورية فى الفن العالى ، وكذلك سيبقى بيت « شوقى » حكمة مكرورة شائعة ، ولكنها لا تسلك فى مستوى الحكمة النابعة من طبع ذى خصوصية وامتياز . أما البيت الذى استشهد به الأستاذ على ما تصنعه الركة بالمعنى العالى ، فهو صالح كذلك للاستشهاد به على سوقية التفكير ، إذ لا خصوصية فيه ولا ارتفاع عن تفكير العوام .

والخصوصية فى الأحاسيس والمشاعر والأفكار شىء ثابت ، وله قيمته التى لاتنكر ، وهى مناط الأصالة فى الفن ، وكل ما نريده هو القول بأن هذه الخصوصية لا تبدو كاملة إلا فى صورة جيدة الصياغة ، وفى أصالة أسلوب وتعبير ، تكافىء أصالة الشعور والتفكير ، وإلا بقيت مطموسة ناقصة لا تبدو فى جلالها الكامل ولا ترقى إلى الآفاق العالية فى الفنون .

وقد تحدث الأستاذ عن الأصالة والخصوصية فى الأسلوب حديثاً فى غاية الجودة والصحة حين قال فى ص ٨٢ :

« يراد بالأصالة فى الأسلوب بناؤه على ركنين أساسيين من خصوصية اللفظ وطرافة العبارة ، وتلك هى الصفة الجوهرية للاسلوب البليغ ، والسمة المميزة للكاتب الحق . وملاك الأصالة ألا تكتب كما يكتب الناس ، ملاكها أن تكون أصيلا فى نظرتك وكلمتك وفكرتك وصورتك ولهجتك ، فلا تستعمل لفظاً عاما ، ولا تعبيراً محفوظاً ، ولا استعارة مشاعة . ولعلك قرأت فيما قرأت كلاماً يرضى اللغويين ويعجب النحاة ، ولكنه مضطرب الدلالة ، مختلف الألوان ، تفه المذاق ، لا تستقله روح ، ولا تمثله صورة . ذلك هو الأسلوب الذى صدر عن الذاكرة ، ولم يصدر عن الذهن ، ونقل عن الناس ولم ينقل عن النفس وعبر بالجمل لا بالكلمات ، وأبان بالتقريب لا بالدقة ، وصور بالسوق المبتذل لا بالأصيل المبتكر »

وكان من حق الأصالة فى الشعور والتفكير أن تنال من الأستاذ مانالته الأصالة فى الأسلوب والتعبير ، فالمعانى والأحاسيس ليست شائعة ملقاة على جانب الطريق ، وإلا فأين تذهب الطبائع الأصيلة الممتازة التى ترى الدنيا والأشياء بعين خاصة ، فإذا هى تعيش فى كون خاص بها من صنع أحاسيسها وتفكيرها ؟

تلك فلتة من فلتات الحماسة للبلاغة من صاحب « دفاع عن البلاغة » يرد بها الغلوّ فى إنكار قيمة التعبير ، فيجعل المزيّة كلها للتعبير .

على أن الأستاذ يعود فيضع الأمر فى نصابه إلى حد كبير فى ص ٧٨ حين يقول « خلص لنا من مَحْض هذه الأحاديث أن الأسلوب الفنى يتكون من الصورة والفكرة ، كما يتكون الماء القراح من الهدروجين والأكسجين ، وكما استحال فى فن الطبيعة أن يتكون الماء من أحد عنصريه ، فقد استحال فى

فن الإنسان أن يتكون الأسلوب من أحد جزأيه . ولا أقصد وجه الشبه بين الأسلوب والماء على تركب هذا وذاك من عنصرين ضربة لازب ؛ إنما أمدُّ الشَّبه إلى أن نسبة الصورة إلى الفكرة فى الأسلوب يجب أن تكون كنسبة الهيدروجين إلى الأكسجين فى الماء ! وإذن لايعد من الأساليب الفنية تلك المعانى الحكيمة التى تعرض فى معرض بشع من الركاكة والغثاثة والتعقيد والخطأ ، ولا تلك الصور المموهة التى تنتفخ انتفاخ الفقاقيع ، وتبرق بريق الشرر ثم لا يكون من ورائها غير فراغ وظلمة »

ففى هذا التقرير قصد ودقة تعود بنا إلى الحقيقة الأولى التى اتفقنا عليها ، وتحسب لكل من الفكرة والصورة حسابها الصحيح .

* * *

ويبلغ الأستاذ الزيات فصل الخطاب حين يتحدث عن « الذوق » فيقول فى ص ٣٣ :

« ولكل لغة من اللغات المتمدنة عبقرية تستكن فى طرق الأداء ، وتنوّع الصور ، وتلاؤم الألفاظ . وهذه العبقرية لاتدرك إلا بالذوق . والذوق لايُعلَّم ، وإنما يكتسب بمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ، ومطالعة الروائع العالمية لعباقرة الفن . واطلاع الكاتب على الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد يرهف ذوقه ويوسع أفقه ، ويريه كيف تؤدى المعانى الدقيقة ، وتحيا الكلمات الميتة » .

ولكى لا يقع اللبس فى ما يعنيه الأستاذ بالكلمات الميتة ، نقتبس فقرات له فى ص ٨٢ توضح هذا المعنى ، ولها فى ذاتها قيمة فى بيان قضية البلاغة :

« وفى اختيار الكلمة الخاصة بالمعنى إبداع وخلق ؛ لأن الكلمة ميتة ما دامت فى المعجم ؛ فإذا وصلها الفنان الخالق بأخواتها فى التركيب ، ووضعها فى موضعها الطبيعى من الجملة ، دبت فيها الحياة ، وسرت فيها الحرارة ، وظهر عليها اللون ،

وتهيأ لها البروز. والكلمة فى الجملة كالقطعة فى الآلة ، إذا وُضعت فى موضعها على الصورة اللازمة والنظام المطلوب تحركت الآلة وإلا ظلت جامدة . وللكلمات أرواح كما قال (موباسان) . وأكثر القراء ، وإن شئت فقل أكثر الكتاب ، لا يطلبون منها غير المعانى . فإذا استطعت أن تجد الكلمة التى لا غنى عنها ، ولا عوض منها ، ثم وضعتها فى الموضع الذى أعد لها ، وهندس عليها ، ونفخت فيها الروح التى تعيد لها الحياة ، وترسل عليها الضوء ، ضمنت الدقة والقوة والصدق والطبعية والوضوح ، وأمنت الترادف والتقريب والاعتساف ووضع الجملة فى موضع الكلمة وذلك فى الجهاد الفنى فوز غير قليل » .

وهذا كلام جيد ، فلقد آن الأوان لأن نقدر قيمة الكلمة فى تلوين الصورة الفنية ، فهى أشبه شىء باللون المعين فى الصورة ، وكما تتبين مهارة المصور فى اختيار الألوان وتنسيقها لتحدث التأثير اللازم فى جو الصورة العام ، فكذلك اختيار الكلمات وتنسيقها لتشع ظلالها الخاصة ، وليتألف من هذه الظلال مجتمعة صورة منسقة .

هذا الاختيار والتنسيق لا يتم كله عن طريق الوعى ، فهناك الذوق الخفى ، الذى تربى شيئاً فشيئاً ، وأساسه موهبة لدنية ، ولكن المرانة هى التى تبرز هذه الموهبة ، وتلونها ، وتجعلها فى النهاية عاملا من عوامل الخلق والاختيار .

ولقد غالت المدرسة العقلية فى تقدير قيمة المعانى وإهمال قيمة اللفظ المصور ، اكتفاء باللفظ الدال . والمسألة هى تعريف هذا اللفظ الدال فى الفن . فنحن قد نرتضى هذا الوصف للفظ ؛ ولكن على معنى أوسع مما تريده المدرسة العقلية فى الفن . إن اللفظ لا يكون دالا فى الفن بمجرد أدائه للمعنى اللغوى أو الذهنى ، فذلك يصلح فى العلم وربما فى الفلسفة . ولكنه لا يكفى فى الفن ، فالصورة — من وراء المعنى — هى المقصودة فى الفن . واللفظ والعبارة يكونان

دالين فى الفن حين يؤديان المعنى الذهنى ، ويخلعان بجواره ظلالا معينة تتسق مع هذا المعنى ، ويحدثان فى الوقت ذاته إيقاعا معيناً يتسق مع الظلال والمعانى . ومن مجموع هذه الخواص تتكون دلالة اللفظ أو العبارة فى النص الفنى ، كما تتكون الصورة الفنية المعبرة عن فكرة فنية .

وفى هذا المجال يتفاضل الأدباء وذلك مع عدم إهمال القيم الذاتية لخصائص الشعور ، وطبيعة التفكير . هذه القيم التى لا تبدو على حقيقتها إلا عند ما يعبر عنها فى صورة جيدة كما أسلفنا الحديث .

* * *

« لكل لغة عبقرية تستكن فى طرق الأداء ، وتنوع الصور وتلاؤم الألفاظ »

ويرى الأستاذ الزيات أن عبقرية اللغة العربية من حيث طريقة الأداء تستكن فى الإيجاز . وعبقريتها من حيث تلاؤم الألفاظ ، تستكن فى السجع والازدواج .

وهذه ملاحظة صادقة فى تسجيل خصائص المأثور من البيان العربى . ولكن الدعوة إلى الوقوف عندها فى أساليبنا العصرية ، هى التى نفترق فيها عن الأستاذ .

فلننظر فيما يقول فى هذين الأصلين الكبيرين .

« إذا كانت الوجازة أصلا فى بلاغات اللغات ، فإنها فى بلاغة العربية أصل وروح وطبع . وأول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية أن الأولى إجمالية ، والأخرى تفصيلية . يظهر ذلك فى مثل قولك « قُتِلَ الإنسان ! » فإن الفعل فى هذه الجملة يدل بصيغته الملفوظة وقرينته الملحوظة على المعنى والزمن والدعاء والتعجب وحذف الفاعل . وهى معان لا تستطيع أن تعبر عنها فى لغة أوربية إلا بأربع كلمات أو خمس . وطبيعة اللغات الإجمالية الاعتماد على التركيز

والاقتصار على الجوهر ، والتعبير بالكلمة الجامعة ، والاكتفاء باللمحة الدالة . كما أن طبيعة اللغات التفصيلية العناية بالدقائق ، والإحاطة بالفروع ، والاهتمام بالملابسات ، والاستطراد إلى المناسبات ، والميل إلى الشرح . ولم تعرف العربية التفصيل والتطويل والمط إلا بعد اتصالها بالآرية فى العراق والأندلس . ولا أقصد من وراء ذلك إلى تفضيل لغة على لغة ، أو ترجيح أسلوب على أسلوب ؛ فإن الاختلاف اختلاف جنسية وعقلية ومزاج . والتفصيل إذا سلم من اللغو كان كالإجمال إذا برىء من الإخلال . وكلاهما حسن فى موقعه ، بليغ فى بابه . وقد يكون التفصيل من الإيجاز إذا قدر لفظه على معناه »

وإلى هنا فالكلام جيد دقيق ، لأنه يكتفى بتقرير حالة واقعة فى اعتدال وقصد . وإن كان فى هذا التعميم ما يستحق بعض الاستدراك . فالميل إلى الإجمال أو التفصيل قد لا يكون مزاج أمة ولا لغة بهذا الإطلاق ، بل مزاج فرد أو جماعة فى كل لغة . ولكن هذا الكلام مقبول فى حدود السمات العامة للغات .

ثم يقول :

« اختصر فى صفة واحدة صفات البلاغة فى أساليب القرآن والحديث وأشعار الجاهليين وخطب الأمويين وكتب العباسيين فلن تكون هذه الصفة غير الإيجاز .

« وكان أمراء النثر العربى من أمثال جعفر بن يحيى ، وسهل ابن هرون يتوخون جانب القصد ، ويؤثرون طريق الإيجاز . حتى قال جعفر للكتاب : « إن استطعتم أن تجعلوا كتبكم كلها توقيعات فافعلوا » . والتوقيعات ما يعلقه الخليفة أو الوزير أو الرئيس على ما يقدم إليه من الكتب فى شكوى حال أو طلب نوال . وهى تجرى مجرى الأمثال فى الجمع بين الإيجاز والجمال والقوة »

وهذا كلام جيد حين يراد به تسجيل حالة واقعة — ما عدا الكلام عن إيجاز القرآن فلنا فيه رأى آخر سنبديه — أما حين يراد اتخاذه مثالا فلا .

ان طبيعة الموضوعات التى عالجها النثر العربى المأثور ، وأهمها الحكم والأمثال ، والتوقيعات ، والرسائل ، هى التى اقتضت هذا الإيجاز ، وكان سائغا فيها . ولكنه فى الشعر بدا عيبا فى كثير من الأحيان . فمعظم الشعر العربى يعمد إلى بلورة المعنى وإرساله كالقذيفة ، وقلما يعنى بتصوير الحالات النفسية ووصفها وبسط التجارب الشعورية التى تُمتِع الحس بتتبعها . إنه يخاطب الذهن غالبا بالمعنى الذهنى الأخير الذى لا يتمتع به إلا الذهن وحده . وفى هذا تتفوق طريقة الأداء فى غير الشعر العربى : فى الشعر الأوربى والهندى والفارسى . ولقد سبقت عدة فصول عن « طريقة الأداء فى الشعر » وعن « الصور والظلال فى الشعر » وكلها تبرز تقصير طريقة الأداء فى الشعر العربى عن نظائرها فى الشعر العالمى . والعيب كله راجع إلى بلورة المعانى ، واقتضاب التفصيلات . أى إلى هذا الايجاز الذى قد يفلح فى شعر الحكم ، ولكنه يخفق فى تصوير الحالات النفسية ، والخطرات الشعورية كل الإخفاق . كما يخفق فى القصة التى تقتضى مزيداً من « العناية بالدقائق ، والإحاطة بالفروع ، والاهتمام بالملابسات » تلك الخصائص التى ذكر الأستاذ الزيات أنها من خصائص اللغات التفصيلية ...

وقد نقل الأستاذ كلاما لابن الأثير فى ص ٩٤ ، له دلالته فى موضوعنا : قال ابن الأثير .

« جلس إلىّ فى بعض الأيام جماعة من الإخوان ، وأخذوا فى مفاوضة الأحاديث ، وانساق ذلك إلى ذكر غرائب الوقائع التى تقع فى العالم ، فذكر كل من الجماعة شيئا . فقال شخص منهم : « إنى كنت بالجزيرة العمرية ، فى زمن الملك فلان ، وكنت إذ ذاك صبيا صغيراً ، فاجتمعت أنا ونفر من الصبيان فى الحارة الفلانية ، وصعدنا إلى سطح طاحون لبنى فلان ، وأخذنا نلعب على السطح ، فوقع صبى منا إلى أرض الطاحون ، فوطئه بغل من بغال الطاحون ، فخفنا أن

يكون آذاه ، فأسرعنا النزول إليه ، فوجدناه قد وطئه البغل ، فختنه ختانة صحيحة حسنة ، لا يستطيع الصانع الحاذق أن يفعل خيراً منها » .

«فقال له شخص من الحاضرين : والله إن هذا عىّ فاحش ، وتطويل كثير لا حاجة إليه . فإنك بصدد أن تذكر أنك كنت صبيا تلعب مع الصبيان على سطح طاحون ، فوقع صبى منكم إلى أرضها ، فوطئه بغل من بغالها فختنه ولم يؤذه . ولا فرق بين أن تكون هذه الواقعة فى بلد نعرفه أو فى بلد لا نعرفه . ولو كانت بأقصى المغرب ، لم يكن ذلك قدحاً فى غرابتها . وأما أن تذكر أنها كانت بالجزيرة العمرية فى الحارة الفلانية فى طاحون بنى فلان ، فإن مثال هذا كله تطويل لا حاجة إليه والمعنى المقصود يفهم بدونه » .

وتعليق ابن الأثير على لسان « شخص من الحاضرين » هو نموذج من فهم العقلية العربية التقليدية للفن . فالمعنى هو المقصود ، المعنى فى أوجز لفظ وأخصره ، مجرداً عن ظلاله وملابساته وظروفه . المعنى المركز فى « برشامة » !

ونحن لا نتردد فى إيثار طريقة صاحب الطاحونة — من الناحية القصصية — لأنه يصور الجو والملابسات ، ويطيل التشويق ، ويتضمن المفاجأة فى النهاية . وهو على تفاهة حكايته « صاحب فن » فى روايتها ، يهيىء له أن يصبح قصاصا ! أما صاحبه الآخر الذى رد عليه فرجل عجول ، وهو قد يكون أشد عروبة ، ولكنه ليس أحسن فنا !

أما القرآن فلم يتبع خطة واحدة . لقد استخدم الإيجاز والإطناب كلاً فى موضعه ، وحسب الغرض النفسى الذى يتوخاه .

وقد جاء فى فصل « التناسق الفنى فى القرآن » من كتاب « التصوير الفنى فى القرآن » ما يأتى :

« بعض المشاهد يمر سريعا خاطفا ، يكاد يخطف البصر من سرعته ، ويكاد

الخيال نفسه لا يلاحقه . وبعض المشاهد يطول ويطول حتى ليخيل للمرء فى بعض الأحيان أنه لن يزول . وبعض هذه المشاهد الطويلة حافل بالحركة ، وبعضها شاخص لا يريم . وكل أولئك يتم تحقيقا لعرض خاص فى المشهد ، يتسق مع الغرض العام للقرآن ، ويتم به التناسق فى الإخراج أبدع التمام » .

ثم ضربت أمثلة متعددة للقصر الخاطف ، وأمثلة متعددة للطول المقصود فى عرض المواقف . ويحسن أن أختار هنا مثالين من تلك الأمثلة الكثيرة :

« ١ — يريد أن يصوّر للناس قصر هذه الحياة الدنيا التى تلهيهم عن الآخرة ، فيخرج القصر فى هذه الصورة :

« واضْرِبْ لَهمْ مَثَلَ الحياةِ الدُّنيا ، كماءٍ أَنزَلناهُ منَ السماء ، فاختلطَ بِهِ نباتُ الأرْضِ ، فأصبحَ هشيماً تَذْرُوهُ الرياحُ » .

« وانتهى شريط الحياة كله فى هذه الجمل القصار ، وفى هذه المشاهد الثلاثة المتتابعة : « ماء أنزلناه من السماء » ف « اختلط به نبات الأرض » ف « أصبح هشيما تذروه الرياح » .

« ألا ما أقصرها حياة !

« ٢ — ويريد أن يبصر الناس بنعمة من نعم الله عليهم ، فيعرض عليهم هذه الصورة نفسها : صورة نزول الماء من السماء ، وإنبات الزرع به ، وصيرورته حطاما ... ولكن فى تطويل وتريث وتفصيل ، لأن التذكير بالنعمة يقتضى التريث والتفصيل .

فالقسم الأول من الصورة وهو نزول الماء من السماء يعرض هكذا :

« اللهُ الذى يُرسلُ الرياحَ ، فتُثيرُ سَحاباً ، فيبسُطُه فى السَّماءِ كيفَ يشاءُ ، ويجعله كِسَفاً ، فترَى الودْقَ يَخرُجُ مِنْ خلاله ، فإذا أصابَ به من يشاءُ من عباده إذا هُم يَستبشرونَ » .

والقسم الثانى بعد وصول الماء إلى الأرض يعرض هكذا :

« أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنزل من السَّماءِ ماءً ، فَسَلَكَهُ يَنابِيعَ فى الأرضِ ، ثمّ يُخرِجُ بهِ زَرْعاً مختلفاً أَلوانُه ، ثمّ يَهيجُ فَتَراهُ مُصْفَرّاً ، ثمّ يَجعلهُ حُطاماً »

فالرياح تثور ، فتثير السحب فى السماء ، فيتراكم السحاب ، فيخرج منه المطر فينزل المطر من السماء ، فيستبشر به عباد الله .

فإذا نزل إلى الأرض ، فلا يختلط بالأرض ولا بنبات الأرض — كما حدث هناك — إنما يسلك ينابيع . « ثم » — فى تراخ — يخرج به زرعا . « ثم » — مرة أخرى — يهيج فتراه مصفراً — وفى الوقت مهلة لتراه — « ثم » — مرة ثالثة — يجعله حطاما . « يجعله ! » وهناك « أصبح هشيما » كأنما يصير هكذا من نفسه بلا حاجة إلى مصير !

وفى مشاهد القيامة مثل هذا الإطناب وذلك الإيجاز ، وفى المواقف القصصية وفى كل موضع يقتضى التفصيل أو الإجمال ، فالقرآن فى هذا خارج على مأثور النثر العربى . متميز بخصائصه الفنية فى كل موقف وفى كل حال .

* * *

فلننظر فى السمة الثانية من سمات اللغة العربية ، فى تلاؤم الألفاظ . وهى السجع والازدواج . والازدواج بشكل خاص . يقول الأستاذ :

« فالازدواج على إطلاقه ، والسجع على تقييده ، يؤلفان الموسيقية فى الأسلوب البليغ ، منذ كان للعرب ذوق ، وللعربية أدب . فليست الحال فيهما هى الحال فى سائر الأنواع البديعية التى نشأت فى الحضارة ونمت بالترف ، وسمجت بالفضول ، وفسدت بالتكلف . فالذين ينكرون على من يحسنون التأليف بين الأصوات ، والمزاوجة بين الكلمات ، والمجانسة بين الفواصل ، إنما ينكرون جمال البلاغة وجميل البلغاء فى دهر العروبة كله . وإذا أقررناهم على أن ذوق العصر

لا يسيغ ذلك البديع الذى أولع به كتاب العصر الخامس ، ومن خلف من بعدهم فذلك لأننا لانقحم فى ذلك البديع تلك الأنواعَ التى تحسب فى عناصر الأسلوب وتنسب إلى خصائص اللغة ، كصحة المقابلة ، وحسن التقسيم ، وائتلاف اللفظ مع المعنى ، واتفاق الفقرة والفقرة فى الوزن ، أو اتحاد الفاصلة فى الروىّ .

« وأقطع الحجج على أن الازدواج والسجع من لوازم الأسلوب العربى أن القرآن ، وهو « كتاب أحكمة آياته ، ثم فصلت من لدن حكيم خبير » قد تجوّز فى بعض الألفاظ والصيغ محافظة عليهما »

ونحن لا نجادل الأستاذ فى أن السجع والازدواج أساسان من أسس النثر العربى المأثور — وندع الحديث عن القرآن إلى موضعه — ولا نجادله فى أن فيهما جمالا حين يحسن استخدامهما .

ولكن هذا لايعنى أنهما مفروضان ضربة لازب على الأساليب العصرية .

وقبل كل شىء نود أن نقرر فى صراحة . أنه إذا كان فى اللغة العربية شعر يبلغ نهاية الجودة وقمة الفن — فى بعض الأحيان — فإنه ليس فى اللغة العربية نثر يتسم بهذه السمة ! إن الأسلوب النثرى المأثور فى اللغة العربية أسلوب متخلف متصنع تنقصه الطلاقة والحيوية والاندفاع . ولم يبلغ النثر العربى يوما ما بلغه على أيدى كتاب العصر الحاضر ، الذين أطلقوه من قيوده البطيئة فى التعبير والتنغيم على السواء .

وهذه حقيقة تنفعنا ، فإنه إذا جاز أن نتجه إلى الشعر العربى المأثور [1] للمحاكاة والانتفاع ، فلا يجوز أن نتجه إلى النثر العربى المأثور إلا لتكوين الذوق اللغوى ، لا المحاكاة الفنية .

وإيقاع السجع والازدواج — على تفاوت بينهما — هو إيقاع « التقاسيم »

---

(١) أنا أستخدم كلمة مأثور مقابل « كلاسيك » وأرى أنها تدل على كامل معناها بشطريه الجودة والاتباع بخلاف كلمة تقليدي . أو اتباعى . فانها تغفل شطر المعنى وهو سبب تقليده واتباعه

الشرقية فى الموسيقى ، فيه الإرنان المتوازى أو المتقابل . ولكن تنقصه التموجات العريضة العميقة ، وتنقصه الرفرفة الخفيفة والاندفاعات الطليقة. وهو على أية حال ليس إلا لوناً واحداً من ألوان الإيقاع ، لا يصلح لجميع الأحوال . والتناسق الحقيق هو اتفاق صورة الكلام وإيقاعه مع طبيعة الشعور الذى انبعث عنه ، والجو النفسى الذى يصوره . وهو بهذا الوضع جزء من دلالة العبارة كالمعنى الذهنى سواء . والسجع والازدواج لا ينفسحان للتعبير عن جميع الصور النفسية .

ثم نصل إلى الحديث عن القرآن .

وأنا الذى ألفت كتابا كاملا عن « التصوير الفنى فى القرآن » وأبرزت سمة « الإيقاع الموسيقى » فى هذا التصوير ، لا أتردد فى الجهر بأن القرآن لم يستخدم السجع والازدواج فى كافة أغراضه ، بل استخدمهما فى المواضع الخطابية التأثيرية وفى هذه المواضع وأمثالها دون سائر الأغراض يحسن السجع والازدواج .

فإذا خطر لنا أن نتأثر أسلوب القرآن ، فلنعرف مواضع كل طريقة من طرق الأداء فيه . ولنفرق بين السمات المطردة فيه ، والسمات الخاصة بموضع دون موضع

فطريقة التعبير بالتصوير سمة مطردة . أما الايقاع فى السجع والازدواج فسمة موضعية .

ومن هنا يأتى الخطأ لجماعة ممن يعن لهم تقليد أسلوب القرآن فى العصر الحديث . فهم لا يقلدونه فى طريقة التعبير بالتصوير ، ولكن فى طريقة تركيب الجمل وتنسيق العبارات . ولقد دعوت مرة إلى التأثر بطريقة الأداء القرآنية ، وعنيت بها الصور والظلال وتجانس الصور والإيقاع . ولكننى لم أعن تركيب الجمل على النسق القرآنى فى كل المواضع والموضوعات . وهناك أساليبه الطليقة التى استخدمها للشرح والتقرير ، والأساليب التأثيرية التى استخدمها فى مواضع خاصة تصلح لهذه المواضع ، ولا تطرد فى كل المواقف .

وهذا مفصل القول فى هذا الموضوع الدقيق .

« بين الفلسفة والأدب »

لعلى أدهم

عنوان يلخص الكتاب ، ويلخص الكاتب فى الوقت ذاته — وهى مصادفة فذة ! — فالكتاب بين اتجاهين فى كل موضوعاته : إما فلسفة الأدب ، وإما أدب الفلسفة . والكاتب كذلك فى هذا الكتاب وفى سواه من كتبه وبحوثه يتجه إلى هذين الاتجاهين ؛ فهما قطبا تفكيره وإحساسه بالحياة . سواء كتب فى الأدب أو الفلسفة أو التاريخ . وهى موضوعاته المختارة .

أخرج قبل هذا الكتاب : محاورات رينان (مترجمة) ، وصقر قريش ، وتلاقى الأكفاء ، والمنصور بن أبى عامر ، والخطايا السبع (مترجمة) . والمذاهب السياسية المعاصرة ، ونظرات فى الحياة والمجتمع . كما نشر عشرات الفصول فى شتى المجلات فى مثل هذه الموضوعات .

وحيثما نظرت فى عمل من أعماله لاحظت أنه ينظر للأدب بعين الفيلسوف ، ويتذوق الفلسفة بحس الأديب ، ويتناول الشخصيات والحوادث بشعور مزيج من الفلسفة والأدب على السواء .

والأستاذ أدهم هنا فى كتابه الجديد يجول فى ميدانه الأصيل ، ويستخدم أفضل ملكاته ، فينتج أفضل نتاجه . فالكتاب مجموعة فصول متفرقة يلخصها العنوان المتقدم ، وتحتوى على الموضوعات التالية بعد المقدمة : « ملتقى الشعر والفلسفة ، موازنة بين أبى العلاء وشوبنهاور ، أبو العلاء وفلسفة التاريخ ، تولستوى وفلسفة التاريخ ، شوبنهاور وفلسفة التاريخ ، فكرة التقدم ، فلسفة

تاريخ الفلسفة ، بين الفن والفلسفة ، البطل والإنسان الأعلى ، السياسة والأخلاق التمرد على العقل ، التاريخ والأبطال » .

فهى من حيث الموضوع تلخص اتجاهاته جميعاً على حسب ما أسلفنا . وهى من حيث الشكل فصول مستقلة كل فصل يتضمن فكرة . وفى هذا النحو من الكتابة يتفوق الأستاذ على أدهم . فهو هنا خير منه فى أى كتاب ذى موضوع واحد ، وفصول مترابطة داخل هذا الموضوع . وهو فى دراسة الأفكار خير منه فى دراسة الشخصيات

ولست أدرى إن كان هذا القول يسره أو يغضبه . ولكنه هو الواقع — فى تقديرى — فهو حين يكتب بحثاً فى مقال تتجلى أفضل خصائصه من الدقة والعمق والوضوح ، والإحاطة بأطراف موضوعه ، وتجليتها للقارىء ، بحيث تعطيه الكفاية التى يستريح إليها فى حيز محدود ؛ وبحيث يشعر أن فى هذا الفصل غناء ، ما لم يكن من هواة المراجع المطولة فى الموضوع الذى يطالعه .

فهو كاتب مقالة مجيد ، بل هو فى الصف الأول عندنا من كتاب المقالة .

ويحسن أن أصوب هنا خطأ أو بدعة يروّجها من يفهمون الأدب كما يفهمه عشاق الأزياء و « الموديلات » !

لدينا طائفة من هؤلاء يفهمون أن لفنون الأدب مواسم ومواعيد ، ولكل فن أو لكل « موديل » إبّانا معيناً لا يتعداه .

فأدب المقالة قد انتهى فى عرف هؤلاء المتحذلقة ، كما أن الأوان هو أوان القصة ، وكل ما ليس بقصة فهو فصل متخلف فى الأدب .

وفى وقت ما كان المطلوب من الأدباء أن يكتبوا تراجم أو يوميات . وكان المطلوب من الشعراء أن يكتبوا ملاحم أو مسرحيات ! كما يطلب من الأدباء اليوم أن يكتبوا قصة أو أقصوصة ، وإلا فهم متخلفون !

كل هذه الحذلقات منشؤها ضيق الأفق ، وضعف التذوق والنظرة إلى الأدب كالنظرة إلى الأزياء كما أسلفت ، لكل زى موعد وإبان !

والحقيقة أن لكل لون من ألوان الأدب موسمه الحاضر فى كل آن ، والعبرة هى بطريقة التناول لا بشكله ، وكل ميسر لما خلق له ، وكل أدب أصيل فى ذاته فهو أصيل فى شكله على تعدد الأشكال ، وتباعد الأعصار ، والمفاضلة بين فنون الأدب على أساس الشكل الذى تؤدى به مفاضلة زائفة ، فالفنون كلها من هذه الناحية سواء .

وإذا لم يكن بد من المفاضلة ، فإننى أحس أن كتابة « المقالة » قد تكون أشقها جميعاً . إذا أردنا أن نحصل على مقالة جيدة ، فلا بد فى المقالة من فكرة وموضوع ، ولا بد من تنسيق داخلى فى تسلسل الموضوع ، لا يقل عن التنسيق الخارجى بين الفصول المتعددة فى الكتاب أو القصة أو المسرحية أو فى الترجمة . وأقل فراغ فى المقالة أو تقصير يظهر للقارئ بارزاً ، فى حين قد تختفى هذه المواضع فى القصة ، لأن الحكاية أو الحبكة تغطى عليها .

ولا أحب أن أرتكب الغلطة ذاتها التى يقع فيها من يفاضلون بين فنون الأدب على أساس الشكل الذى تؤدى فيه . ولكنى أريد فقط أن أقول : إن أدب المقالة ليس أسهل ولا أقل مؤنة من سائر الآداب .

ونعود إلى كتاب الأستاذ أدهم ، فأقرر أننى خرجت من كل فصل من فصوله بفكرة واضحة كاملة عن موضوعه — بمقدار ما تستطيع « مقالة » أن تحيط بحدود الموضوع — وكل فصل من هذه الفصول لا يقف عند إعطاء فكرة عن الموضوع الذى يعالجه ، بل هو يصلح مرجعاً قريباً للباحث فى موضوعه ، وعلى الأقل مفتاحا لمراجعه ودليلا إلى هذه المراجع مأمون الإشارة ، موثوقاً بصدقه فى الهداية إلى الطريق !

ويشعر القارئ — مع سهولة الأداء ودقته ووضوحه — بأن هناك جهداً ضخماً قد بذل فى التحضير، وإخلاصاً للبحث قد توافر فى المراجعة، وتثبتاً وتدقيقاً أمام الجزئيات التى يعرض لها ... وهذه الخصائص هى أقوى ما تطلبه من كاتب يقدم لك قطافه من شتى حدائق الفكر فى الشرق والغرب فى حيز صغير محدود.

كذلك يشعر القارئ فى نهاية قراءته للكتاب أنه خير منه وأوسع نظرة إلى الأدب والأشخاص والحياة قبل أن يقرأه — وهذه ميزة ليست بالقليلة، وليست كذلك بالشائعة فى الكثير مما تخرجه المطبعة العربية من سيل الكتب فى السنوات الأخيرة — بل لا أبالغ إذا قلت: إنها لا تتوافر إلا لعدد محدود من الكتب الكثيرة التى تصدر فى كل عام.

ومع أن طبيعة الموضوعات التى تناولها الأستاذ على أدهم تجعل مجال الخلق الفنى فيها محدوداً، إلا أنها استعاضت عن هذه السمة سمات أخرى من الدقة والعمق والوضوح تجعلها فى النهاية عملا فنياً فى هذا الحيز المعلوم، وبخاصة ذلك الفصل القيم الذى كتبه عن أبى العلاء، فهو من أفضل ما قرأت عن المعرى فى القديم والحديث. وقد جاء فى مقدمة المؤلف قوله:

« عمل المفكرين والفلاسفة هو إعداد الجو الذى يموج بمختلف الآراء والمذاهب والنظريات. ومن طبيعة القوة الخالقة أنها لا تكشف الأفكار، ولا تبتكر النظريات، ولا توجد المذاهب الفكرية؛ لأنها موكلة بالبناء والتركيب والإنشاء، وليس من أربها الكشف والتحليل والتوضيح والتفسير؛ فهى تتناول الأفكار والمذاهب والنظريات، وتنفخ فيها روح الحياة، وتضفى عليها الحلل السابغة والألوان الزاهية. ولكى يزدهر الأدب ويسمو الفن، لابد من وجود هذا الجو الملىء بالأفكار، الحافل بالمذاهب والنظريات. ومن ثم كانت أزمة الخلق الأدبى العظيم فى تواريخ الآداب قليلة نادرة؛ وبلوغ هذه الذروة فى الأدب

والفن يستلزم تلاقى قوتين : قوة العبقرية الخالقة ، وقوة الزمن . والشاعر أو الكاتب أو الفنان يسمو فنه ويتسع أفقه إذا عرف أشياء قيمة عن الحياة والدنيا قبل أن يتناولها فى فنه ؛ والتفكير الفلسفى يجدى على الأدب ويزيد ثروة الخيال ، ويعين على إطلاق العقول من قيود الأهواء والنعرات ، وتصفيتها من شوائب التعصب والضيق ؛ وتأمل عظمة الكون وجلاله ، يكسب الفكر عظمة وجلالا . وقد تخفق الفلسفة فى معالجة مشكلات الحياة ومسائل الوجود ، وربما كانت تلك المشكلات والمسائل من وراء طاقة عقولنا المحدودة ؛ ولكنى أعتقد أنها توفق على الدوام فى شىء واحد ، وهو أنها ترينا أن الكون أرحب مما نقدر ، وأعظم مما نرى » .

وهذه كلمات جيدة ، وهى تعطى القارئ فكرة عن طريقة المؤلف فى تناول موضوعاته ؛ وفكرة عن نظرته للحياة والأدب والفلسفة أيضاً . وهى جديرة بأن تفتح أعين الأدباء الخالقين من الشعراء والقصاصين وغيرهم على أن الموهبة وحدها لا تكفى ، فلا بد من التزود والاطلاع ، لا فى موضوع فنهم وحده ، ولكن فى محيط أوسع ، يشمل الفلسفة فيما يشمل .

ومع أننى أنا شخصياً ممن يدعون إلى تخليص الفن ، والشعر خاصة ، من ربقة الذهنيات ؛ إلا أن القصد والاعتدال والدقة فى بيان الأستاذ أدهم لمنطقة الفلسفة ومنطقة الفن فى مقدمته وفى الفصول التى تلتها ، تجعلنى أتفق معه فى وجوب تنوع الدراسات والثقافات لمن يريد أن ينشئ فناً ذا قيمة إنسانية .

وكل ما أبديه من تحفظات هو ألا تظهر الذهنية ، وقد أغالى فأقول : بل الفكرية . فى العمل الفنى ، وبخاصة الشعر الذى أحب له أن ينطلق مرفرفاً متخففاً من أثقال الذهن المقيد ، والفكر الواعى على قدر الإمكان .

وفى النهاية أذكر أن كتاب الأستاذ أدهم قد حقق فى اللغة العربية قسطه المناسب من هذا الغرض الذى يريده مؤلفه . وهو « تزويد الثقافة المصرية العربية الشرقية بطائفة من الأفكار والآراء والنظريات التى تمهد السبيل للخلق الأدبى والفنى العظيمين »

وقد حقق هذا الغرض بأكثر مما حققتها كتب كاملة ظهرت فى بعض الموضوعات التى تناولها أو فى موضوعات قريبة منها . وذلك بلا شك حسب فصول مختصرة فى كتاب .

في المزاجم والتاريخ

دراســـة الشخصيات

بين العقـــاد وهيكل وطه

« شاعر الغزل »

العقاد دارس الشخصيات الأول إلى اليوم ، وأفضل مواهبه تنصرف إلى هذا اللون من الانتاج الذى يتسع لتجاربه النفسية والفنية على السواء . وفصل الدراسات الشخصية فى أعماله الأدبية هو أبرزها بجانب فصل النقد الأدبى — وهو فرع من هذه الدراسات — وإذا جاز لى أن أمد ببصرى إلى المستقبل قلت : هو أخلدها كذلك .

ودوره فى هذه الدراسات — وفى الدراسات النقدية — هو الدور الأصيل الباقى ، الذى أحسب أن الزمن لن ينقص من قيمته كثيراً . على حين أن الكثير من أعماله الأخرى قد لا يحتفظ بكل قيمته ، كما أن بعضها سينسى نهائياً ، فلا يذكر إلا فى معرض التاريخ ، بوصفه أعمالا تمهيدية فى مرحلة الانتقال .

هذا الفصل — فصل الدراسات الشخصية والنقدية على طريقة العقاد — فصل مبتكر فى المكتبة العربية ، وقد ابتكر ناضجاً كاملا : طريقته وعلاجه جميعاً.

ولكى نوضح هذا الكلام ، نوازن سريعاً بين طريقة العقاد وطريقة هيكل فى دراسة الشخصيات :

إن طريقة هيكل هى طريقة « استعراض السيرة » وطريقة العقاد هى طريقة « رسم الصورة » .

وطريقة هيكل غير مبتكرة — أما العلاج ففيه شىء من الابتكار — الطريقة هى طريقة كتب السيرة مهذبة . ترجع إلى ابن هشام ، وابن سعد ، وابن جرير

الطبرى ، وابن الأثير ، وغيرهم ، فترى أساس طريقة هيكل . وعمله هو « التهذيب » لهذه السيرة ، والموازنة بين النصوص ، ومراجعة الطبعات والمصادر ، ومناقشة الروايات ، والترجيح ، أو الرفض ، أو التفسير الجديد . وبعبارة مجملة « تهذيب السيرة وتحقيقها » وذلك نهج ليس فيه إلا القليل من الابتكار فى العلاج لا فى أساس الطريقة .

أما طريقة العقاد فهى جديدة على المكتبة العربية جدة كاملة : الطريقة والعلاج معاً . هى ليست « سيرة » على طريقة السيرة العربية ، وليست « ترجمة » على طريقة التراجم فى اللغات الأوربية ، إنما هى « صورة » تتألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها « إنسان » .

وميزته فى هذه الدراسات . أنه يعطيك « مفتاح الشخصية » التى يتناولها ، فتعرف على الفور « من هو » هذا الإنسان الذى يحدثك عنه ، وتتبين سماته وملامحه ، من بين الملايين أو من بين الألوف التى ينتمى إليهم ، ويندمج فيهم ، كما تستطيع أن تجزم بصحة الأخبار والحوادث والأعمال التى تنسب إليه أو عدم صحتها ، ولو لم ترد فى دراسة العقاد له ، لأنك أصبحت تعرفه ، وتدرك خصائصه ، وتلحظ مزاجه ؛ وتعلم ما يمكن أن يأتى أو يدع من الأمور . شأنك فى هذا شأن الصاحب الذى أطال عشرة صاحبه ، فعرف أعمق خوالجه وأدق «لوازمه» !

وفى كل ما كتب العقاد عن « الشخصيات » تتضح هذه الميزة ، وإنها لتتضح فى كتب الدراسة الكاملة أمثال : « ابن الرومى » و « سعد زغلول » ثم تبلغ أقصى درجات النضوج فى كتب « العبقريات » الأخيرة .

وبهذه المجموعة فى دراسات الشخصيات ، مضافاً إليها مجموعة عن دراسة المذاهب الفنية لشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى . يضع أساس مذهب للدراسات كاملا واضحاً ناضجاً ؛ ولكنه مع هذا ليس ميسراً إلا الموهوبين .

فهذه الطريقة فى دراسة الشخصيات والمذاهب تحتاج إلى نوع من العبقرية النافذة التى تضع يدها على المواضع الحساسة بلا تعثر ولا تلمس ، وكأنما تهتدى إليها بحاسة خفية .

على أنه يبقى هنالك فرق آخر بين طريقة هيكل وطريقة العقاد ، هو الفرق بين طبيعة هيكل وطبيعة العقاد .

دراسات هيكل تنقصها وثبات الفكر ، وأريحية الشاعرية . فهى « استطراد تفسيرى[1] » أشبه شىء بالمذكرات القانونية ، و « الدفوع الفرعية » مع الشرح والتفسير والتحقيق ، لا تطلع فيها على أفق مجهول ولا عالم مكنون . وفى دراسات العقاد تلك الوثبات البارعة وتلك الأريحية الشاعرة . وللعقاد «الشاعر» هنا مجال ، بمقدار ما يفسح الشعر فى عوالم النفس ، ويكشف من الآفاق والآماد .

أما طريقة الدكتور طه . فطريقة « الاستعراض التصويرى » الهادئ البطىء الجميل الذى ترتسم فيه الملامح والسمات على هينة واتئاد . ولكنه لا يثب ولا يتعمق ولا يفاجئك بمجهول فى النفس الإنسانية أو فى الحياة[1] .

* * *

و « شاعر الغزل » — على صغر حجمه — نموذج كامل لطريقة العقاد ؛ ففى خلال ثلاثين وأربعين ومئة صفحة فقط من قطع الجيب ، ينتفض « عمر بن أبى ربيعة » من بين ركام الأجيال ، حياً ، نابضاً ، شاخصاً ، بسمته وزيّه ، ومزاجه ، وفنه ، وينبعث فى حياته على الورق صورة مكتملة لحياته على الأرض ، حتى ليخيل إليك أنك وشيك أن تلقاه وتصافحه ، وأن تجلس إليه وتبادله الحديث .

ولعل صغر حجمه من جهة ، وأنه يتحدث عن شخصيته شبه عادية من جهة أخرى تجعله نموذجا كاملا لطريقة العقاد وقيمتها فى دراسة الشخصيات . لأن

---

(١) انظر بتوسع كتاب : « المذاهب الفنية المعاصرة » .

العمل الأدبى فيه يخلص من ضخامة الشخصية أو قداستها كما فى كتب « العبقريات » ويتبدى وحده مجرداً من الهالات . ولهذا اخترناه .

والعقاد فى عملية البعث والإحياء لا يأتى بحادثة واحدة ليست معروفة فى سيرة هذا الشاعر ، ولا بقصيدة أو بيت أو شطرة لم ترو له من قبل ، ولا بخبر من أخباره أو أخبار عصره لم يدون فى الكتب المتفرقة . ولكنه يصنع من هذه الخامات القليلة المعروفة مادة أخرى جديدة ؛ ويهيئ منها هيكلا قائماً للعصر ، وللبيئة وللشاعر ؛ ثم ينفخ فى هذا الهيكل من روحه ، فإذا هو خلقة سوية ، تحيا وتتنفس ، كما كانت من قبل تحيا وتتنفس بين أبناء الفناء !

وإنه ليهمنى أن أبرز هذه الحقيقة ؛ فنحن فى مستهل نهضة فى البحث العلمى والفنى . ولكننى ألاحظ على النتاج « الجامعي » الحديث بلا استثناء ، أنه يتجه إلى السرد والجمع والموازنة ، ولا يتجه مرة إلى الخلق والتكوين والإحياء ، فى تصوير العصور والبيئات والشخصيات . شأنه فى ذلك شأنه فى الدراسات الأدبية والفنية سواء . وتلك ظاهرة خطرة . فانها تدل على أن عقلية التسجيل والتدوين والجمع والفهارس ، هى التى تسيطر على العقلية الجامعية فى مصر . وهذا اللون من البحث ضرورى ، ولكنه لا يفى وحده ، ولا بد من اللون الآخر الذى يصور الحياة ، أو يهب الحياة !

وليس هذا اللون عدواً لذاك ، وإنهما ليجتمعان عند الاقتضاء . ولقد اجتمعا معاً فى كتابىْ العقاد عن «ابن الرومى حياته من شعره» و«سعد زغلول» أحسن اجتماع .

إن طبيعة الشخصية التى يقدمها لى المؤلف ، ولون مزاجها ، وصورة حياتها لأثر عندى ألف مرة من جمع الحوادث التى وقعت لها ، والمعلومات التى تتصل بها . وحسبى من الحوادث والمعلومات ، ما يكشف لى عن الطبيعة

والمزاج ؛ وما أتعرف به إلى هذه الشخصية من بين مئات الشخصيات ؛ وما يكشف لى عن الظروف التى أحاطت بهذه الشخصية ، والمؤثرات التى أثرت فيها ، وطريقة استجابتها لهذه المؤثرات استجابة تحمل طابع الخصوصية ، وتدل على معدن هذه الشخصية ؛ وما عدا هذا من التفصيلات فهو لغو لا غناء فيه ، وزحمة تكظ الفراغ ، وتغطى على الخطوط الرئيسية فى الصورة !

* * *

يتحدث العقاد عن عصر « عمر بن أبى ربيعة » فنحس أن الغزل كان وظيفة ملحة فى هذا العصر تتطلب العضو الذى يقوم بأدائها ، وأنه لم يكن مفر من وجود شاعر غزل يلبى هذه الحاجة ، فكان هذا الشاعر ، هو عمر بن أبى ربيعة فى هذا الأوان .

كيف أحسسنا بروح العصر هذا الإحساس الواضح الملح ؟ حكاية من هنا ونادرة من هناك ، مما هو معروف مذكور ، ومما يمر به القارئ بين الكتب مرات فلا ينتبه إليه . ثم إذا صورة العصر بارزة واضحة على النحو الذى أراد !

وهنا يقتضينى الإنصاف — وقد ذكرت البحوث الجامعية والعقلية بما ذكرت — أن أثبت للدكتور طه حسين بحثاً قيما عن طبيعة العصر الذى عاش فيه عمر بن أبى ربيعة وعن نشأة الغزل وأسبابها فى هذا العصر ، وعن تلوين هذا الغزل بالألوان التى اصطبغ بها إذ ذاك ، فى كتاب « حديث الأربعاء » .

وفى هذه الفصول التى عقدها الدكتور عن الغزل وعن عمر بن أبى ربيعة خاصة . يلتقى مع الصورة التى رسمها العقاد حيناً ويختلف حيناً ، ولكنه يرسم على طريقته صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه ، هى إحدى الصور التى نتطلبها فى الدراسات الأدبية الناضجة .

ثم نعود إلى « شاعر الغزل » فنرى العقاد ينتهى من صورة العصر ومن

وظيفة عمر فيه ، ومن حدود هذه الوظيفة . وهى التعبير عن طبقة خاصة فى العصر لا عن العصر كله على السواء . ليبحث عن طبيعة غزله ؛ فهو غزل البدوى المتحضر ، غزل الفطرة التى تخلقها الحياة فى مكة ، وقد فارقتها الحكومة والسلطان ، ولم تفارقها الثروة والسراوة .

ثم يدلف إلى الحديث عن طبيعة شعره ، فيفرق فى وضوح ويسر تكاد تلمسهما ، بين طبيعتين من طبائع شعراء الغزل : طبيعة المحب الذى يتوجه بحبه إلى المرأة الواحدة فى الوقت الواحد ، و « يفرزها » بحبه من بين جميع النساء ؛ وطبيعة اللاهى الذى يتغزل فى الأنثيات ، وينصرف همه إلى المناوشة والمعابثة . ويكون عمر من الفريق الثانى ، حين يكون عروة وكثير وجميل من الفريق الأول . وهو فصل من أمتع فصول الكتاب .

هذا المتاع لا يتضمنه ذلك الفصل لأنه يذكر أن طريقة عمر وإخوانه الغزليين غير طريقة عروة وإخوانه العذريين ، ولكن لأنه يوضح الفارق الإنسانى الحاسم بين طبيعة هؤلاء وطبيعة هؤلاء :

« لأن علاقة رجل بامرأة واحدة يبقى على حبها زمناً طويلا أو يبقى على حبها مدى الحياة هى حادث لا يتكرر كل يوم ، ولا بد فيه من عامل الشخصية التى تفرز المرأة من سائر النساء ، ويصح أن يقال : إن هذه العلاقة « إصابة حب » كسائر الإصابات التى يتعرض لها الإنسان فتطول أو لا تطول ، وتصيبه وهو مستعد لها أو تصيبه على غير استعداد ؛ فإنما المهم فى تمييزها أنها إصابة عارضة ، وحادث من عوارض الأحداث .

« أما حب الغزل بالنساء عامة فهو مزاج يلازم صاحبه ملازمة الأمزجة للطبائع ولو لم يتصل بنساء معروفات ، فهو مخلوق على هذا المزاج كما يخلق الإنسان بلون من الألوان أو صفة من الصفات .

***

« فالمدرستان مختلفتان أيما اختلاف فى مقاييس الشعور ومقاييس الأخلاق ، ولا يجمع بينهما إلا تشابه الكلام فى ظاهره دون التشابه فى الباعث والاتجاه » .

وأحب أن يعود القارىء هنا إلى ص ٣٩٢ من الجزء الأول من حديث الأربعاء للدكتور طه حسين ، فسيجد فى هذا الموضوع كلاما آخر ، تلذ الموازنة بينه وبين هذا الكلام .

ونعود إلى « شاعر الغزل » لنقع على نقطة جديدة كل الجدة لم يطرقها — فيما أعلم — طارق فى اللغة العربية ، لا عن « عمر بن أبى ربيعة » ولا عن سواه . تلك هى النقطة التى يعرض فيها العقاد لبحث عوامل الاتصال بين « عمر » وبين الأنثيات اللواتى كان يناوشهن بالغزل والحديث . فيقول :

« وربما رشحه للسبق فى هذه الصناعة جانب أنثوى فى طبعه يظهر للقارىء من أبياته الكثيرة التى تنم على ولع بكلمات النساء ، واستمتاع بروايتها والإبداء والإعادة فيها ، مما لا يستمرئه الرجل الصارم الرجولة . وأدل من ولعه بكلمات النساء على الجانب الأنثوى فى طبعه أنه كان يشبههن فى تدليل نفسه وإظهار التمنع لطالباته ...

« ولعل جانب الأنوثة فيه لا يظهر من شىء كما يظهر من تدليل اسمه بين تلقيب وكناية وتسمية كما يعهد فى أحاديث النساء ؛ فهو تارة أبو الخطاب ، وتارة المغيرىّ ، وتارة عمر الذى لا يخفى كما لا يخفى القمر ، وأشباه هذه الأنثويات التى يقارب بها المرأة فى المزاج ويسايرها فى الحديث ...

* * *

« إنما تأتى خبرة ظرفاء المجالس من تقارب الإحساس بين المرأة وبين هذه الطائفة من اللاهين والمتغزلين ، فهم يحسون كما تحس أو على نحو قريب مما تحس وهم يشبهونها بعض الشبه فيصدقون فى الحكاية عنها ، والتحدث بخوالج نفسها .

وفرق بعيد بين هذا وبين الرجل الذى يعلم طبع المرأة وهو يخالفها فى طبعها ، ويستجيش ضمائرها ، لأن هذه الضمائر تجاوبه مجاوبة الأنثى للذكر ، فيعرف من مجاوبتها كيف تضطرب نفسها وتتقلب هواجسها وخواطرها . هذا يرى أثر الرجل فى طبع المرأة فيعرفه ، وذاك يعرف ما فى طبعها لأن الطبعين غير مختلفين فى جملة الشعور » الخ .

فهذا كلام جديد ، وكلام قيم ، وكلام يفتح العين والنفس على ملاحظة مفيدة للملامح والسمات فى النفوس الإنسانية الكثيرة التى تصادفنا فى الحياة ، والنفوس الإنسانية الكثيرة التى نلقاها فى صفحات الكتب ، لنجد فى هذه الملاحظة لذة وأنساً وحياة .

وأحب مرة أخرى أن يرجع القارئ هنا إلى الجزء الأول من « حديث الأربعاء » ص ٣٩٤ ليجد فى هذا الموضوع كلاما آخر ، تلذ الموازنة بينه وبين هذا الكلام !

وينتهى هذا الفصل بحديث عن الصدق الفنى : ما معناه ، وماحدوده ؟ فيبين أوضح بيان أنه شىء آخر غير الصدق الخلقى ، وغير الصدق التاريخى ؛ قد يلتقى بهما ، وقد ينحرف عنهما . وأنه فى صميمه هو صدق الحكاية عن « المزاج الخاص » الذى لا يتوب عنه صاحبه ، ولا يملك الانحراف عنه ، ولو تاب عن دفعاته وملابساته الواقعية فى عالم الحياة .

وفى هذا الفصل يلتقى العقاد والدكتور طه فى بعض المواضع ، وإن سار كل منهما على طريقته وطبيعته فى النظر إلى الأشياء ، وفى الحديث عن هذه الأشياء .

ثم ينشئ فصلا عن « صناعة عمر بن أبى ربيعة » فنعلم منه أن عمر كان إماما فى « طريقته » ، ولكنه لم يكن إماما فى « صناعته » . فهو يمثل الطريقة أكمل

تمثيل ، وإن لم يساعفه حسن الأداء وكمال الأداة . « فالأكثر من شعره يبدو عليه الجهد والإعياء فى تقويم البيت والوصول به إلى القافية » وليس هو من فحول الصناعة الذين « ربما كثر الردىء فى أشعارهم ، وأربى على الجيد فى معظم الأحيان ولكن الإتيان بالردىء غير الإعياء الذى يكشف مدى الطاقة ، وينم على الفاقة » .

وبمثل هذه النصاعة يمضى إلى نهاية الكتاب ؛ فيفرق بين القصة والحوار القصصى الذى عرف به عمر؛ ويلقى أشعة أخرى على طبيعة الحب وطبيعة المتغزل ، وعلى الصدق الفنى والصدق الخلقى والصدق التاريخى . ثم يتحدث عن ذوق « عمر » فى جمال المرأة . فإذا هذا كله دراسة من أبرع الدراسات النفسية فى إطار فنى جميل ، وإذا هى خلاصات من تجارب العقاد الشخصية ، وحياته الفنية .

ثم يعقد فصلا لنوادر عمر وأخباره ، وفصلا لمختارات من شعره ؛ يشترك كلاهما فى تلوين صورة الشاعر ، وتوضيح سماتها ، وإطلاق البخور المناسب فى جوّها ، حتى تكتمل لها جميع عناصر الحياة .

* * *

أحب أن يقرأ الناس هذا الكتاب للعقاد ، وأن يقرأوا معه « حديث الأربعاء » للدكتور طه حسين بك ، فسيجدون فيهما طبيعتين وطريقتين :

طبيعة التعمق وطبيعة الاستعراض .

وطريقة التحليل وطريقة التصوير .

وسيرون كلا من هاتين الطبيعتين والطريقتين تلازم صاحبها فى كل ما يكتب ، فهى أصيلة فى طبعهما أصالتها فى فنهما ، وفى نظرة كل منهما للحياة[1] .

---

(١) انظر هذا البحث بالتفصيل فى كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

محمد على الكبير

لشفيق غربال

هذا طراز فذ فى كتابة « التراجم » ، له أصالته ، وله مميزاته ، وله منهجه الخاص . وقد اشتهر عندنا فى السنوات الأخيرة لونان من ألوان الدراسة للشخصيات ، أو طريقتان .

طريقة هيكل فى استعراض « السيرة » استعراضاً تفسيرياً بالوقوف عند كل حادثة ، والفحص عنها ، وتفسيرها ، ودراستها ، واستخلاص بعض النتائج منها . ثم متابعة العرض للحوادث والوقائع على مدى « السيرة » الطويل .

وطريقة العقاد فى رسم « الصورة » ببضع لمسات سريعة حاسمة ، ترسم « الشخصية » وتبرز خصائصها ، وتدع « مفتاحها » فى يد القارئ ، يستخدمه فى تطبيق حوادث السيرة ووقائعها على هدى هذه الملامح والخصائص ، التى رسمتها تلك اللمسات الحاسمة السريعة .

وليست طريقة شفيق غربال واحدة منهما . إنما هى طراز وحده ، له خصائصه المستقلة الأصيلة . . . إنه يرسم الشخصية بخصائصها وهى تعمل فى ظروفها ومحيطها . وهو لا يجانب الترتيب التاريخى فى السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة الواحدة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة على طريقة هيكل فهو يختار منها — على الترتيب التاريخى — ما يصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله

فى هذا المحيط . وهذا الطراز هو أقرب تلك الطرائق الثلاث إلى اصطلاح : « الترجمة » . فما يكتبه هيكل هو « سيرة » وما يكتبه العقاد هو « صورة » وما كتبه شفيق غربال هو « ترجمة » وهذه الكلمات تدل على أقصى ما تدل عليه العنوانات الثلاثة .

***

والعمل الذى قام به المؤلف فى هذه « الترجمة » يتلخص فى المعالم الآتية :

١ — حدد الظروف التى واجهها محمد على ، ورسم المحيط الذى عمل فيه ، بطريقة هادئة رتيبة منسقة ، فعرّف بالحالة الدولية واتجاهات السياسة العالمية فى كل مرحلة من مراحل عمله ، وحدد علاقاته بهذه الاتجاهات . ورسم صورة ناطقة لحالة مصر من جميع الوجوه وحالة الدولة العثمانية وحالة العالم الإسلامى فى كل من هذه المراحل ، وبين آثارها فى خطة محمد على وتصرفاته .

٢ — صور طريقة محمد على فى العمل والتفكير ، وطرائق معاصريه من السلاطين ، والعلماء والساسة والأمراء والعسكريين فى تركيا ومصر . ورسم الصراع بين طرق التفكير والعمل المختلفة ، وآثار هذا الصراع فى خطة محمد على ومشروعاته ...

٣ — وازن بين موقف محمد على وأهدافه ، والمواقف المماثلة له فى تاريخ بعض الأبطال فى بعض دول البحر الأبيض المتوسط .

٤ — رسم اتجاهات محمد على وأهدافه ، وزاد فأبرزها فى صورة فلسفة عامة له منذ أيامه الأولى فى الحكم ، تنبع منها وتعود إليها كل مشروعاته وخطواته (ونحن نخالف المؤلف فى هذا الفرض . ولكن هذا لا يمنعنا من التنويه بقيمة الطريقة من حيث المبدأ العام)

٥ — حدد فى النهاية مدى ما طمح إليه محمد على ومدى ما حققه من أهدافه

مع شرح الظروف والعوامل والأغلاط التى صاحبت ذلك كله . واستعرض إصلاحاته الاقتصادية والعلمية والعمرانية ، وحدد آثارها فى حياة مصر من جميع الوجوه .

٦ — صور — إلى حد ما — « شخصية » محمد على وأخلاقه . ولكنه هنا أخفى بعض نوازعه البشرية فقلل من وضوح الصورة « الإنسانية » .

وفى خلال هذا العمل لمس الكثير من موضوعاته لمسات هادئة ولكنها معبرة ووصل فيها إلى نتائج قيمة يسترعى إليها الفكر والنفس ، ويصل إليها القارىء فى هوادة ورفق . وعندما كان المؤلف يعرض لبعض المآخذ كنت تلمح اللباقة فى العرض والإشارة ، كما تلمح الميل إلى التسامح والرفق فى المؤاخذة والتعبير ، والتماس وجه العذر حين تتعذر البراءة ! ... وتلك كلها سمات المؤلف نفسه ، يدركها كل من خالطه رئيسا أو زميلا أو صديقا .

ولكن هذه السمة الهادئة السمحة تبلغ فى بعض الأحيان حد المبالغة فى التبرئة أو التماس العذر فى مواضع قد تحتاج إلى غير هذه السماحة الرفيقة ، وفاء بحق التاريخ الذى يجب أن يكون قاسيا صريحا فى بعض الأحيان . وتصويراً لحقائق النفس البشرية بما فيها من ضعف وأخطاء

* * *

ونضرب بعض الأمثلة للتوفيقات الجيدة فى تلك الترجمة :

يبدأ المؤلف بتحديد معنى كلمة « إسلامى » فينتهى فيها إلى رأى مفيد فى مجال التأريخ من وجهة الاصطلاحات والتقسيمات العلمية . ولكنه مفيد أكثر من النواحى السياسية والدينية والوجدانية جميعاً . ذلك حيث يقول .

« مما ذاع بيننا نقلا عن المصطلح الفرنجى تقييد استعمال الكلمة : « إسلامى » فكما أن العلماء الأوربيين لا يستخدمون فى دراساتهم التاريخية الوصف :

« نصرانى » إلا على الأزمنة السابقة للعصور الحديثة والمعاصرة ، أو لا يطلقونه إلا على ما يتصل بالعقائد ، فإنا أيضاً أخذنا عنهم تحديد طور « إسلامى » داخل أطوار نمو الأمم الإسلامية . هذا الاستعمال الفرنجى له ما يبرره عندهم ، هو نتيجة الفصل بين ما سموه السياسة ، وما سموه الدين . أما عندنا . فما وجه تبريره ؟ وما مقياس « الاسلامية » ؟ أهو وقوع الشىء فى عصر سابق للقرن الثالث عشر أو الرابع عشر الهجرى مثلا ؟ أو أن المؤثر الفلانى فى حياة المسلمين كان مصدره أوربياً معاصراً ؟ إنا نعلم جميعاً أن الحضارة الإسلامية التاريخية كانت مزيجاً من عناصر متباينة ، شرقية وغربية ؛ فليس من سبب معقول لاستبعاد الوصف : «إسلامى» عن الحياة الفكرية للمسلمين فى دور تأثرها بفلسفة ديكارت أو سبنسر ، بينما لا نجردها من هذا الوصف فى دور تأثرها بفلسفة أفلاطون أو أرسطاليس ؛ مثل ذلك يقال عن الحكومة الإسلامية ، لا يمنعنا تأثرها بنظم الساسانيين أو الروم من أن نحتفظ لها بإسلاميتها ، بينما ننزع عنها ذلك عندما يكون التأثير — كما هو حالنا الآن — مصدره الثورة الفرنسية أو البرلمانية الانجليزية . والواقع أننا لا نستطيع بحال أن نعتبر الحضارة الإسلامية أمرا طواه الزمان ، كما طوى حضارة الفراعنة طيا تاما ، أو أن التطور الإسلامى قد وقف عند حد معين ، بل — على العكس — نعتبره مستمرا متصل الأدوار . ويحق لنا — على هذا الأساس — أن نحاول الترجمة لمحمد على ، على الرغم من أنه عاش فى القرن الثالث عشر الهجرى ، وعلى الرغم من أنه ولى وجهه صوب الحضارة الأوربية ، علما من « أعلام الإسلام » .

هذا المنطق الهادىء الواضح السليم لا يفيدنا فقط فى موضعه التاريخى . بل يفيدنا كذلك فى تقرير أن الإسلام — والنظام الإسلامى كذلك — لا يفرق بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية ؛ ولا يجعل الدين بمعزل عن الحياة فى جميع

ملابساتها على مدى التاريخ ؛ وإذا كان قد حدث فى تطور الحضارة الأوربية أن جاء عصر وقعت الجفوة فيه بين الكنيسة ورجال الحكم من جهة ، وبينها وبين رجال العلم من جهة أخرى ، فاضطر هؤلاء وهؤلاء أن يتخلصوا من نفوذ الكنيسة بحصره وحصر الدين معه فى دائرة « الأحوال الشخصية » وأن تصبح المثل العملية فى حياتهم الواقعة شيئا ، والمثل الدينية فى وجدانهم شيئا آخر ، ولا صلة بين هذه المثل وتلك ، على نحو ما نرى فى ذلك الصراع المادى العنيف بين الفرد والفرد ، وبين الأمة والأمة . ذلك الصراع العارى من مثل الرحمة الدينية ، والسماحة الوجدانية ... فإن هذه الجفوة لم تقع بين الحياة الإسلامية والمثل الدينية وإبراز هذه الحقيقة كفيل بأن يؤثر فى اتجاهاتنا العامة ، وأن يقفنا على الفوارق الأساسية بين حياتنا ومثلنا وحياة الأوربيين ومثلهم . فهم يعانون صراعا بين الواقع العملى والمثل الدينى بسبب الجفوة فى عصر من عصور التاريخ بين رجال الدين ورجال الحكم والعلم . ونحن فى نجوة من هذا الصراع بسبب تطورنا التاريخى ، وبسبب روح ديننا الإسلامى . وعلم هذه الحقيقة مفيد لنا فى هذه الفترة بالذات ، ليردنا إلى أنفسنا وإلى تاريخنا وديننا بلا عزلة مع ذلك عن العالم . فهذه العزلة لم تكن واقعة ، إلا فى فترات الضعف ، والانزواء ، والركود فى تاريخنا الطويل .

***

ويتحدث عن أثر تحول طرق التجارة الكبرى إلى طريق رأس الرجاء الصالح ، وأثر استيلاء العثمانيين على العالم العربى فيقول :

« والأمران لهما أسوأ الآثار فى الأقطار العربية وأهليها . فالأول أدى إلى نقصان الموارد . وأسوأ من هذا : أدى إلى ضيق الأفق (وهو شر من ضيق ذات اليد) إلى اعتزال الغير ، إلى الركود . أما الثانى ، فإن أهل مصر وسائر العرب لم

يجدوا فى الملك العثمانى ما يعوضهم عما فاتهم : السلطان المستقل والمساهمة فى الحياة الاقتصادية العامة . فلم يفتح لهم هذا الملك بابا لأى جديد نظير ما أضافه الفتح العثمانى من أعباء إلى أعبائهم السابقة ، وإن شقاء أهل الأقطار العربية بعد ذلك الفتح لا يرجع إلى أن سلاطين الدولة وأمراءها لم يرغبوا رغبة صادقة فى إحقاق الحق وفعل الخير وتثبيت العدل ... إنما يرجع سوء الحال إلى الركود وانعدام الحوافز ، وهما مما اقتضته طبيعة الحكم العثمانى » .

وبمثل هذه البيان الهادىء يصف علاقة الحاكمين بالمحكومين فى أيام المماليك الأخيرة وأيام الحملة الفرنسية . كما يصف حالة مصر الإدارية ، والمالية ، والعلمية وعزلتها الفكرية ، يوم أن تسلمها محمد على . معتمدا على وثائق تاريخية بعضها من « الجبرتى » وهو من معارضى سياسة محمد على . فتبرز صورة مضحكة من الفوضى والتعقيد فى الإجراءات المالية والإدارية خاصة . كما تبرز صورة للعقلية السائدة بين العلماء ورجال الحكم فى هذه الفترة يبدو على ضوئها ما قام به محمد على من الإصلاحات — التى ليس أقلها شأنا إعادة مصر إلى مجرى الحياة العالمية بعد عزلتها وانحسارها — جليلا فخما ، كالذى يقيم البناء الشامخ من الركام فى فترة تعد نسبيا من أقصر عهود التاريخ .

* * *

وبعد فهناك نظريتان جديدتان فى هذا الكتاب تستحقان العرض والمناقشة :

الأولى : نظرية عامة عن « جبرية التاريخ » وليس الأستاذ شفيق غربال هو مبتدعها ، ولكنه أدخلها فى حسابه وهو يفرض خطة كاملة للفرنسيين فى مصر لو طالت فترة احتلالهم لها ، ولم تجد من المقاومات ما لاقته فى الميدان الحربى والسياسى

ولقد رسم فى خلال أربع صفحات من كتابه من ص ١٧ إلى ص ٢٠ برنامجا كاملا للحكم الفرنسى فى مصر لو امتدت به الأيام ، وذلك ليوازن بين هذا

الاتجاه واتجاه محمد على الذى وقع فعلا فيما بعد . وهو يقول :

« وقد سجل التاريخ تحقيق الكثير من هذا على يد محمد على وخلفائه ، مما يدل على أن الكثير من خطط الحكومات إنما هو مما يمليه الواقع الجغرافى ، ويكرره التاريخ فى أدواره المتباينة » .

ولقد احتاط الأستاذ المؤلف فى تقريره لهذه القاعدة ، فقال : « إن الكثير من خطط الحكومات » ولم يقل كل خطط الحكومات . لأنه لا بد من إقامة وزن للحوافز الشخصية ، ولعمل الأفراد الممتازين . وإلا عدنا — من طريق آخر — إلى نظرية التفسير المادى للتاريخ على إطلاقها . وبإثبات الأستاذ المؤلف لهذه النظرية وتحفظه فى إيرادها ، يبلغ محجة القول ، ويقف عند حدود القصد والاعتدال .

وإذا كان لنا ما نلاحظه هنا ، فهو حسن ظنه بالإدارة الفرنسية وبالمبادىء الفرنسية حين تطبق فى المستعمرات . فمبادىء الثورة الفرنسية لم يبد لها ظل فى الشمال الإفريقى طوال الحكم الفرنسى . فلا ضرورة لأن نفترض أنها أو بعضها كانت ستطبق فى حكم مصر . ولا بد أن سياسة أقسى وأشنع من التى افترضها المؤلف الفاضل كانت ستصيب المصريين !

وبهذه المناسبة نذكر أن حسن الظن هذا يرافق الأستاذ المؤلف فى تصويره لحقيقة البواعث فى تصرفات الانجليز أيضا . فهو حسن ظن عام ، بأقوام ثبت لنا فى الشرق العربى أنهم لا يستحقون منا إحسان الظن بنواياهم ، بل ثبت لنا أن ضميرهم السياسى متعفن فى كثير من المواقف .

ففى ص ٢٧ من الكتاب حديث عن موقف السلطات الانجليزية من الأمراء المماليك بعد إخراج الفرنسيين من مصر : « وقد تدخلت تلك السلطات وأرغمت ممثلى السلطان على إطلاق سراح الأمراء . وكان تدخلها لأسباب : أحدها الاشمئزاز من عنصرى الكيد والغدر اللذين قام عليهما القبض على الأمراء ، وثانيهما

الاعتقاد الراسخ بأن القوات العثمانية سواء منها الآتية من الولايات الأسيوية ، أو الآتية من الولايات الأوربية لا تصلح لشيء ما ، بل إن عدمها خير من وجودها فما هى الاشراذم من النهابين الهمج . وأن الدفاع عن مصر إذا ما حاول بونابرت إعادة الكرة عليها يقتضى إعادة الأمراء — وقد أعجب القواد الانجليز مظهرهم وفروسيتهم — إلى ما كانوا عليه . وثالثها وعد سبق أن أعطاه القائد الانجليزى أثناء الأعمال الحربية ضد الجيش الفرنسى للأمراء بأن انضمامهم للحليفتين انجلترة والدولة لن يضيرهم فى شيء ، بل على العكس يضمن لهم حقوقهم بعد الانتهاء من الحرب . وقد توهم الإنجليز إذ ذاك أن نظام الأمراء وقواتهم الخاصة عنصر أصيل فى الحكومة المصرية ، وما دروا أنه ليس من جوهرها فى شيء » .

وهكذا يبدو من هذه الأسباب كلها براءة القصد وسلامة الطوية فى موقف الإنجليز . وفى اعتقادى أن التجارب التالية كانت خليقة بأن تبرز عنصرا آخر غيرهذه العناصر البريئة . فالأمراء المماليك هم أعداء الدولة ، كما هم أعداء الفرنسيين ، فإذا ضمن الانجليز صداقتهم ، فذلك متكأ لهم فى مصر عند اللزوم . وموقفهم من محمد بك الألفى بعد حكم محمد على يشى بهذه النية .

وأحسب أن واجب المؤرخ المصرى أن يبرز مثل هذه العناصر فى السياسة الانجليزية ، ما دام إبرازها ليس تعسفا أو اتهاما لادليل عليه . فنحن أحوج ما نكون — كلما واتتنا الحقائق التاريخية — أن نكشف عن سوء النية فى هؤلاء المستعمرين ، وسوء القصد ، وتعفن الضمير . فى حاجة إلى هذا كله من ناحيتين : الأولى تقرير الحقائق لننتفع بها فى جهادنا الوطنى . والثانية أن نسترد ثقتنا بأنفسنا ؛ فلا نحس بالصغر والقصر حين نقيس قامتنا إلى قامة هؤلاء الأوربيين . وبخاصة من الناحية الأخلاقية النفسية ، التى تبدو زرية هابطة فى تصرفات السياسة الاستعمارية !

***

ونرجع إلى النظرية الثانية الجديدة للأستاذ المؤلف فى هذا الكتاب .

إنه يفترض — مع الجزم والتوكيد فى مواضع شتى من الكتاب — أن محمد على رسم لنفسه منذ الأيام الأولى سياسة ثابتة هى : « إحياء العالم العثمانى » وأنه عاش فى كل أطوار حياته عثمانياً مسلماً . وعن هذه الخطة النهائية المبلورة فى ذهنه من أول يوم ، نشأت جميع خططه فى داخل مصر وخارجها : فى حروبه وفتوحاته ، وفى تدبيراته ومشروعاته . وهو ينكر بشدة وتهكم أن يكون للأغراض القريبة والأهداف المحلية أثر فى توجيه سياسته . فلم يكن هدفه — ولو فى فترة معينة — هو مجرد إحياء مصر وتقويتها وضم ما جاورها من المقاطعات والإمارات إليها ، توكيداً للقوة والحياة فيها . بل إنه منذ اليوم الأول قصد أن تكون مصر مركزاً أو نقطة وثوب لتحقيق الحلم الكبير وهو : إحياء العالم العثمانى . وفى ذلك يقول :

« مشروع إحياء العالم العثمانى رسمه محمد على منذ الأيام الأولى ، وسار فى تنفيذه بخطى ثابتة متئدة ، رسمه حاضر فى ذهنه ، وإن خفى على معاصريه ومؤرخيه ، وسعيه إلى تحقيقه متواصل ، وإن بدا أحيانا فى لغة الكلام أو لغة الفعل منحرفا عنه إلى هدف آخر . ولم يكن ذلك الانحراف الظاهرى إلا أسلوب السياسى الحاذق يعدل المظهر ليكسب الجوهر ، أو القائد الماهر يولى وجهه وجهة أخرى فى حركة التفاف توصله إلى غرضه الأصلى . والسر فى خفاء المشروع على معاصرى محمد على الأوربيين ومؤرخيه المحدثين يرجع إلى أن القاعدة التى اتخذها محمد على أساساً لعمله (وهى مصر) عظيمة فى حد ذاتها ، يصح جداً أن تكون ملكا قائماً بنفسه ولنفسه »

« فالرجل — كما كان — لم يكن جمّاع باشويات ، بل كان رجلا عبقريا نشأ فى عالم ذى موقع فذ ، وسمت همته لأن يعيد لذلك العالم حيويته ومكانته

وسيرته ، موفقاً بين غابره وحاضره ، ملائماً بين حاجاته وحاجات الإنسانية جمعاء . ورأت أوربا المعاصرة أن مصالحها تقتضى بقاء ذلك العالم على حاله . (وإن اختلفت فى الجزئيات) فكان تألبها على إفساد المشروع وفشله » .

وفى موضع آخر يقول :

« وإنا بهذا التصور للخطة المحمدية العلوية نذلل كل الصعوبات التى تعترضنا فى فهم أعماله ، ونستغنى عن « اختراع » تفسيرات لها . فلا نحتاج عند ما نتكلم على شرح حملته على بلاد العرب أو إخماده الثورة اليونانية ، أوفتوحه فى السودان ، إلى أن نقول : إنه لم يستطع عصيان أمر السلطان إذ ذاك فلم يسعه إلا الرضوخ ، أو أنه أحب أن يتخلص من هذه الجماعة أو تلك من العسكر ، أو أحب أن يجد ذهباً ... هـذا كله وأمثاله موضعه تاريخ « الدايات والبايات والباشويات والزعامات » لا تاريخ محمد على . فهو يقضى على البغاة أو الثائرين ، لأنه يعمل على إحياء العالم العثمانى . ولأن الإحياء خطته هو ، والعمل عمله هو . ولا نحتاج عند ما نتكلم على حروبه مع حكومة السلطان إلى البحث فيما وعده به السلطان ولم ينجزه ، أو إلى الفصل فيما بينه وبين والى عكا من خصام ، بل نرتفع بالبحث إلى مرتبة أرقى فنقول : أتعذر على محمد على أم لم يتعذر المضى فى عمله بلا إرغام لحكومة السلطان على التسليم له بحرية العمل ؟ وهكذا نتصور الأمر » .

قرأت هذه النظرية الجديدة . فرأيتها تقوم على مجرد فرض افترضه الأستاذ الكبير ، غير مؤيد بأى مستند تاريخى ، لا من أقوال محمد على ولا من أقوال أحد من معاصريه ، ولا بأية وثيقة يعتمد عليها فى تحقيق هذه القضية الكبيرة . ولست أنكر أن هذا « الفرض » قد يفسر لنا جملة أعمال محمد على وفتوحاته ، بحيث لا نضطر إلى إسناد كل عمل إلى أسباب خاصة به . وهذه هى الطريقة التى يستخدمها العلماء فى تفسير الظواهر الكونية ، وصحة كل فرض تقوم على مقدار

صلاحيته لتفسيراً كبرعدد من الظواهر. ولكننى أشفق من استخدام هذه الطريقة فى الظواهر النفسية والأحداث التاريخية . لأن الظواهر الكونية أشياء جامدة يحكمها قانون واحد . أما الظواهر النفسية فقد يكون من التعسف أن نردها إلى مثل هذا القانون الشامل . فالفرض هنا ليس أسلم الطرق إلى الحقيقة ، ومن الخير أن نعامل النفس الإنسانية معاملة أكثر مرونة ، وألا نجزم بأن دافعاً واحداً هو الذى يسوقها إلى كل ما تترك وما تدع ، مهما تكن ضخامة هذا العامل . فلا بد أن نحسب حساباً للأسباب القريبة ، والعوامل الموضعية ، والظروف الوقتية . كما نحسب حسابا للنزعات النفسية الصغيرة الدقيقة المتجددة غير الجامدة ولا الدائمة . تلك النزعات التى هى من خصائص « النفس البشرية »

وأحسب أننا قد نكون أقرب إلى الصواب لو قلنا : إن مطامح محمد على كانت ترتقى كلما خطا خطوة . والطبيعى أن يطلب فى أول عهده مجرد الاستقرار فى مصر ، فلا يعزل بعد فترة وجيزة كما كان حال الباشوات قبله ، وأن يعمل لهذا الاستقرار ، فيتخلص من مناوئيه ، وينظم الإدارة ، ويبدأ فى مشروعات عمرانية ومالية وعلمية . حتى إذا دانت له مصر طمح إلى إحياء البحار العربية — كما يذكر الأستاذ المؤلف — فإذا تهيأت له حملة الحجاز بادر إليها ، ثم أعقبها بحملات السودان لعلاقتها بشواطئ البحر الأحمر لا بمنابع النيل (كما يقرر المؤلف حقاً) ثم ... ثم .. وهكذا حتى ارتقى مطمحه أخيراً إلى هذه الفكرة الضخمة : فكرة إحياء العالم العثمانى . أما أن يكون هذا المشروع الضخم وليد الأيام الأولى فى خاطره فيبدو فرضاً بعيداً . أو هو على الأقل مخالف — كما يقرر المؤلف الكبير — لأقوال المعاصرين لمحمد على ولمؤرخيه الحديثين على السواء ، فهو فى حاجة إلى إثبات ، والمستندات والوثائق تنقصه . وعلى هذا يبقى مجرد فرض لا يحتمل الجزم والتوكيد وبما أن هذه النظرية هي قوام الكتاب وقاعدته الأساسية ، فلقد كان من

الضرورى تدعيمها بالوثائق التاريخية ، لكى لا تبقى هكذا مجرد فرض لا يحتمل الجزم والتوكيد .

وهذا لا ينفى أن محمد على « عاش ومات عثمانياً مسلماً » فالواقع أن ميوله النفسية كانت كذلك ، فاختار « رجال الصفوة » الذين يهيئهم للحكم والإدارة من الأتراك أو المتكلمين التركية ، ووزع الأراضى عليهم وعلى أمثالهم — كما قرر المؤلف — وظل على ولائه للدولة إلى اللحظة الأخيرة ، حتى بعد حروبه مع السلطان . ولكن هذا شىء وتبلور ذلك المشروع الضخم شىء آخر .

ولعل الأسلم أن نفرض أن حوافز محمد على الأولى كانت فى المبدأ حصوله على الضمانات ببقاء هذا الملك الذى رآه جديراً بالتعب فيه . ثم طمح وطمح حسب الظروف . فلما تحطمت مطامحه عاد إلى مطلبه الأول : الضمانات . وفى هذا يقول الأستاذ المؤلف بحق فى ص ١٤٧ :

« كانت تملؤه الحسرة ويتقطع فؤاده أسىً كلما تقدمت به السن ، وكلما خطر أمام عينيه شبح الزوال ! زوال ماذا ؟ زوال دور الصناعة والأساطيل والمصانع والمعاهد والترع والجسور والقناطر . زوال كل ما أنشأه هو وشعبه بعرق الجبين بل بعرق الدم . أيستطيع أن يسمح بانتقال هذا التراث لباشا من باشوات السلطنة يبدده ويخربه كعادة الباشوات ؟ لا بد من الضمانات ضد الزوال لا بد من الحركة » ...

وهذا التعليل صحيح .

* * *

وأخيراً فإننى ألمح فى الكتاب ميلا إلى إعطاء محمد على أكثر مما له فى بعض الأحيان ، وفى تبرئته أو الاعتذار له عن أخطائه فى بعض الأحيان . ولعل منشأ هذا أن شخصية محمد على قد استولت على إعجاب المؤلف بقوة ، فاستغرق فيها

ولم يقف بنجوة من سحرها ليبرز حسناتها وأخطاءها ، فترتسم صورتها « البشرية » كاملة

وأضرب على ذلك بعض الأمثال .

أول ما لفت نظرى هو التبرئة الكاملة لمحمد على من حادثة القلعة ومقتل أمراء المماليك . ووضع وزرها كله على عاتق الألبانيين :

« فاستمر الألبانيون فى نهبهم وتمردهم وتقاتلهم وفتنهم ، وأسوأ من ذلك أن زعماءهم هم الذين دبروا الغدر بالأمراء المصريين فلطخوا يديه — وهو الرجل الذى يمقت المذابح ويستنكر الوحشية والقوة فى كل مظاهرها — بدمائهم فى مذبحة القلعة فى سنة ١٨١١ ، ولما كان محمد على أكبر من أن يحمّل غيره مسئولية عمل تم بموافقته ، فقد التزم السكوت ولم يشر إلى أصل الغدر وحقيقته إن هذا الغدر كان الشرط الأساسى لقبول الزعماء الألبانيين السفر لمحاربة الوهابيين فى بلاد العرب ... الخ » .

فهل كان محمد على كارهاً إذن لهذه الحادثة فى حينها ؟ نعم إنه كان فيما بعد يكره ذكراها كما قال هو : « أنا لا أحب تلك الفترة من حياتى » ولكن كراهيتها فيما بعد شىء ، واتفاقها مع برنامجه أواضطراره إليها بسبب هذا البرنامج شىء آخر . والجواب على السؤال الآتى هو الذى يحدد الموقف ويكشف الحقيقة : أكان بقاء المماليك مما ييسر لمحمد على أن يسير فى برنامجه ، ويثبت فى مصر ملكه الذى أراده ؟ إن أقصى ما نستطيع افتراضه أن عرض رؤساء الألبانيين كان يتفق مع برنامج محمد على فوافق عليه — ربما مضطراً — ليصيب عصفورين بحجر أما إظهاره بمظهر المضطر لمجرد الاستجابة للألبانيين ، فأحسبه شدة رغبة فى التبرئة لا دليل عليه إلا مجرد الافتراض .

وكذلك فى تعليل الجفوة بين محمد على والعلماء . يعلل الأستاذ المؤلف هذه

الجفوة بأن العلماء كانوا أحد رجلين : رجل مخلص كالجبرتى؛ ولكنه منعزل لا يرى لنفسه أن من حقه التدخل فى شئون السياسة العليا يقول : « إنى رجل علم ودين وللدنيا رجالها » ، وفريق آخر مسّ التنظيم أرزاقهم التى كانوا لها غاصبين . ومن هنا كانت نقمتهم على محمد على فلم يعبأ بهم شيئاً وشتت شملهم وفض إجماعهم .

ولكن هذا لا يعلل جميع الحالات . ولا يشمل حالة كحالة السيد عمر مكرم نقيب الأشراف ، ذلك الزعيم الدينى السياسى الكبير ، الذى نصب محمد على واليا فى مايو سنة ١٨٠٥ ، ولم يمض إلا القليل حتى تعرض لنقمة محمد على العنيفة ... ومثل هذه الحالات يجب أن يذكر فى معرض التاريخ .

ويعلق المؤلف على انتخاب محمد على واليا فيقول :

« وهكذا بلغ محمد على باشوية مصر ، ولا جديد فى هذه القصة ، فإن مقدماتها ووقائعها تكاد تكون سنوية فى تاريخ مصر منذ الفتح العثمانى والجديد تماما هو أن الذى تولى الباشوية كان محمد على ولم يكن غيره . هذا وحده هو وجه الأهمية فى الأمر كله » .

ومن الإنصاف ألا يقال : « إن هذا « وحده » هو وجه الأهمية فى الأمر كله » . فهناك جديد آخر له أهميته البالغة ، وهو حادث فذ فى تاريخ الباشوية . ذلك الجديد هو أن الشعب هو الذى اختار محمد على بزعامة السيد عمر مكرم . هذا الشعب الذى كان من قبل راكدا منزويا لا علاقة له بشئون « السياسة العليا » كما ذكر المؤلف نفسه . فيقظة هذا الشعب ، وتدخله فى « السياسة العليا » وفرض إرادته على هذا النحو هو حادث جديد لا يجوز إغفاله . حادث ذو شأن يستحق التسجيل .

ويتحدث عن حرب الحجاز فيقول :

« وقد احترم محمد على — بل واستخدم — الجماعات الدينية التى أخذت تتكون

وتنشط فى وقت بعث الوهابية ، فى نشر الإسلام وتهذيب حياة الشعب وترقيتها فى الأقطار السودانية . ولكن الوهابية وخططها فى عصره كانت مما لا يحتمل . وما جرى من نهب مزارات الشيعة بالعراق والروضة النبوية بالمدينة ، والاعتداء على الآمنين فى الجزيرة وفى العراق والشام وفى البحار العربية ، مما لا يمكن التجاوز عنه ، فلا مناص من الحرب » .

وأحسب أن تعليل هذه الحرب بأسبابها السياسية كان أسلم . أما حين يعرض للبحث موقف الوهابيين فى هذه الفترة وموقف من يحاربهم . فإنى أحسب الحق يكون فى جانب الوهابيين . لقد قاموا يكافحون نكسة وثنية كاملة فى الإسلام . والذى يقرأ ما كتبه «ابن غنام» فى كتابه «روضة الأفكار والأفهام» وما كتبه الشيخ « عثمان بن بشر » فى كتابه « تاريخ نجد » عن هذه النكسة التى حطمت قواعد الإسلام فى بلاد العرب ، لا بد أن يجد نفسه فى صف الوهابية مهما قست وسائلها فى ذلك الحين .

وأيسر نتائج هزيمة الوهابيين إذ ذاك أنها أخرت نهضة دينية إصلاحية — ربما شملت العالم العربى — أكثر من قرن من الزمان . شأنها فى ذلك شأن مقاومة الحركة المهدية فى السودان فى أيام الإنجليز . فيكفى إذن أن نعتذر لمثل هذه الحملات بالمقتضيات السياسية . وأن نسكت على الأقل عن المقتضيات الدينية لأنها لا تسعف فى هذا المضمار .

على أن للأستاذ المؤلف طريقته اللبقة فى توجيه النقد كما جاء فى ص ١٥٦ وهو يعرض لاتخاذ محمد على موقف الانتظار فى الموقف الأخير . فلا يقبل ما عرضته عليه الدول ليكف عن حرب الدولة ، ولا يهجم الهجمة الأخيرة كما كان يرى ابنه البطل إبراهيم . فيقول :

« كان الأولى بمحمد على إما أن يقبل عرض الدول الأول (مصر وراثية وجنوبى الشام مدة حياته) أو يتخذ خطة الهجوم — قبل تأهب الدول للعمل

المشترك — على قاعدة السلطنة : القسطنطينية . لو فعل ذلك لأصبح فى موقف لا تسهل زحزحته عنه . فهو بهذا يفتح باب المسألة الشرقية على مصراعيه . وهذا الفتح التام يصدع أى جبهة أوربية مهما بلغ من اتحادها . أما خطة المقاومة السلبية فكانت فيها بذور الهزيمة . والنقد سهل من بعيد . وأجمل منه أن نبعث على البعد بتحية إعجاب وعطف ، للشيخ الذى صمد للمحنة مرفوع الرأس ، يستعد للوقفة الأخيرة ... »

والواقع أن البطل إبراهيم باشا بدا فى هذا الموقف أشد نفاذا من والده . وربما كان للسن حكمها فى ذلك الحين . ولو سارت الأمور كما أرادها إبراهيم لتغير وجه التاريخ . على أنه بدا فى مواقف كثيرة أن مقدرة محمد على الإدارية التنظيمية لا تدانيها مقدرته فى المعترك السياسى الدولى . وإلا لأدرك من قريب أن الدول لن تسمح له بالإجهاز على « الرجل المريض » ولكان أشد حذرا فى الاعتماد على فرنسا فى بعض المواقف ، ولأتخذ طريقا آخر فى مصادماته مع الدولة . وفى موقعة المورة على السواء .

وبعد فإنى أتمثل بقول الأستاذ المؤلف عن ثورات المصريين على الفرنسيين : « والتاريخ الصحيح لا يجد فى الفتن الشعبية بالقاهرة والأقاليم إلا باعثا إيجابيا واحدا : هو العودة لما ألفه الناس . إن مصر أكرم على بنيها من أن يلتمسوا سندا لحقوقها فى (الدفاتر القديمة) » .

أتمثل بهذه الجملة الأخيرة فى موقفنا من محمد على الكبير فأقول : إن محمد على لأكبر من أن نلتمس له الأعذار فى أخطائه ، وأن نعطيه أكثر من حقه فى بعض المواقف . وإن له لشهادة حاضرة فى التاريخ هى ذلك الملك الذى أسسه . وهى كافية وحدها أن تسلكه - بكل حسناته وسيئاته — فى سلك المنشئين البناة . وإننا حين نصوره بكل حسناته وكل أخطائه ، لا نزيد على أن نكشف عن « العنصر الإنسانى » فيه ، بأجلى وأفضل مما نصوره مبرءاً من كل النوازع البشرية ومن السقطات والأخطاء والأهواء .

من شـــعراء المجون

١ — بشـــار : للمازنى

٢ — أبو نواس : لعبد الرحمن صدقى

٣ — أبو نواس : لعبد الحليم عباس

فى شهر واحد ظهر كتابان عن أبى نواس . أحدهما للأستاذ عبد الرحمن صدقى فى « سلسلة أعلام الإسلام » والآخر للأستاذ عبد الحليم عباس « من شرق الأردن » فى « سلسلة اقرأ » وظهر من قبلهما كتاب عن « بشار » للأستاذ المازنى .

ولحسن الحظ كانت الدراستان المتحدتان عن أبى نواس مختلفتى الطريقة والاتجاه ، فلم تجىء إحداهما تكراراً للأخرى ، وكانت طريقة الدراسة فى بشار كذلك متحدة مع طريقة إحدى هاتين الدراستين ، مختلفة مع الأخرى فى النوع فكان فى ذلك الاختلاف وهذا الاتحاد مجال للنقد والموازنة . لذلك جمعتها فى فصل واحد . وكلا الشاعرين من شعراء المجون .

* * *

دراسة الأستاذ صدقى لأبى نواس يمكن أن تسمى « ترجمة حياة » فى حين تسمى دراسة الأستاذ المازنى لبشار ، ودراسة الأستاذ عبد الحليم عباس لأبى نواس « صورة نفس » فتدل هـذه التسمية على أقصى ما تدل عليه الأسماء من الفوارق والحدود .

فصدق يتتبع أبا نواس من نشأته إلى منتهاه ، ونسير نحن على خطاه مع الشاعر مرحلة بعد مرحلة ، ونشهد الأحداث تمرّ به ، والمؤثرات تتوالى على حسه ، والاستجابات تنفعل بها نفسه ، وننتهى إلى حيث ينتهى ، فإذا هو حى يعيش ، وإذا نحن قد عشنا معه معظم أيام حياته ، أو أهم أيام حياته ، وألفناه فى بطء وتؤدة ألفة المعاصر والزميل ، على المدى الطويل .

والمازنى وعبد الحليم لا يلتقى كلاهما مع شاعره إلا فى فترات ولمحات ، ومع هذا يحاولان أن يرسما لنا من الشاعر صورة كاملة واضحة ، بلمسات سريعة تغنى عن العشرة الطويلة والألفة المديدة ، ولا تغفل من سماته النفسية ، وملامحه الشخصية إلا الذى لا طائل وراءه من التفصيلات والجزئيات .

وأنا أزعم أن هذه الطريقة الثانية أصعب وأعسر — وإن بدت فى ظاهرها أسهل وأيسر — وأزعم أنها فى حاجة إلى مهارة أكبر ، وبراعة أكثر ، للتجويد فيها وبلوغ غاية مداها ، وأن الزلل فيها أقرب وأوضح من الزلل فى الطريقة الأولى وأن ستر مواضع النقص فيها أصعب وأعسر ، والتوسط فى الأخذ بها لا يؤدى إلى شىء ذى قيمة ، فإما عبقرية تستخدم الريشة فى سرعة ومهارة ، وإما ظهر التخلف و « باظت » الصورة ، وأفلت من يد المؤلف الزمام . فالغلطة فى الطريقة الأولى تظل غلطة جزئية لا تؤثر فى المجموع ، لأنها غلطة فى تفسير حادثة . أما الغلطة فى الطريقة الثانية فتفسد الصورة كلها ، لأنها غلطة فى سمة نفسية ، وفى خاصة شخصية !

ولا يعنى هذا تفضيل طريقة على طريقة ، ذلك التفضيل المطلق الحاسم ؛ فقيمة كل طريقة موكولة إلى أسلوب استخدامها ، وقيمة كل ريشة رهن اليد التى تمسك بها ، فالعبقرية تأخذ بهذه الريشة أو بتلك ، وتستخدم هذا الطريق أو ذاك ، فتظهر سماتها فى كل حالة ، ويبرز طابعها فى كل مرة .

إلا أن الذى لا أشك فيه أن الطريقة الأولى آمن وأيسر ، والطريقة الثانية أخون وأعسر ، والزلة هناك قد تستر ، ولـكنها هنا لا تستر !

* * *

حدثنا الأستاذ المازنى عن « نشأة بشار » فى نحو خمسين صفحة ، عرفنا فيها أن بشاراً فارسى الأصل عربى الولاء ، وقد كان يستثقل فخر العرب بأصلهم فيحض على خلع الولاء لهم والانتساب إلى « ذى الجلال » ، ويفخر بالفرس عامة عليهم ، وأنه عاصر الدولة الأموية فى أخريات أيامها ، والدولة العباسية فى أولياتها وهجا هذه وتلك أشنع الهجاء ، كما هجا الناس جميعاً ! وأن هذا الهجاء لم يكن عن عداوة كامنة ولا إحنة على العالم ، ولـكنه كان سلاحاً لدفع الأذى وجلب الغنى فهـو طالب لذة ومال . وقد كان مع إقذاع هجائه يخشى الهجاء من غيره ، كما يخشى كل ذى سطوة . ولقد اتهم بالزندقة بسبب طول لسانه لا بسبب فعله ، فالـكثيرون كانوا يصنعون ما صنع فلم يلاقوا المصير الذى لاقى ، لأن هجاءه المقذع ، وبخاصة للخليفة المهدى ووزيره يعقوب بن داود ، وغزله الفاحش المؤذى هما عرّضاه للسخط والجلد الذى أودى به فى النهاية . ولما كان بشار أعمى فقد تركت هذه الآفة فى نفسه مرارة وضيقاً ، وقد كان شديد الحساسية من هذه الجهة ، فجعل يحاول تقوية ضعفه من هذه الناحية بالتخويف والهجاء ؛ وكان فى طبعه عرامة وفى جسمه ضلاعة . ومن الالتفاتات الجيدة هنا أن بشاراً يطلب من مصور أن يرسم له على الجام طيراً جارحاً يروع طيوراً صغيرة ، وقد أبرزها المؤلف إبرازاً له قيمته فى الدلالة على طبيعة الشاعر المؤذية !

ثم حدثنا عن بشار والمرأة فى نحو الأربعين صفحة . فقال : إن فقد حاسة البصر حرم بشاراً الشعور بالجمال الروحى ، وأحال المرأة عنده « أنثى تجيب مطالب الحس الغليظ ، ولا ترتفع إلى مرتبة المرأة التى تغذى الإحساس الرفيع » !

وتحدث فى الفصل الثالث عن شعره ، ولا بد لنا هنا أن ننوه بهذا . فقد لاحظنا أن دراسات كثيرة لشعراء شرقيين وغربيين قد ظهرت ، فلم يخصص منها فصل واحد لبيان قيمتهم الفنية وطبيعتهم الشعرية ، وهذا الفصل ضرورى فى دراسة كل شاعر ، وهو الفارق بين دراسة الشعراء ودراسة رجال الحرب والسياسة والمال والإصلاح . فكل دراسة لحياة شاعر إنما هى تمهيد لدراسة شعره ، فيجب أن تتوج بهذه الدراسة مهما ضاق المجال ، وأيا كانت طبيعة هذه الدراسة . وترك هذا الفصل هو ما أخذناه على دراسة بودلير لصدق ، والذى نأخذه اليوم على أبى نواس فى الدراستين .

وفى هذا الفصل يقول الأستاذ المازنى : « وإذا كان لم يجىء فى الهجاء بشىء من البراعات ، فلا عجب . فما كان الهجاء عنده إلا زجراً وتخويفاً وإنذاراً يصد به من يهمون أو يتحفزون للوثوب عليه ، وينهر به من يخوضون فيه » .

وهذا صحيح . ولكنه ليس كل السبب فى عدم براعة بشار ... فالذى يصدق على بشار من ناحية اتخاذه الهجاء للزجر والتخويف يصدق على ابن الرومى مثلا ، ولكن ابن الرومى كان فناناً ، وكانت له ملكة مبدعة فى التصوير والتشخيص ، فاستحال هجاؤه ، على ما به من إقذاع ، عملا فنياً موسوماً بالعبقرية . أما بشار فلم تكن له هذه الموهبة ، لأنه ، كما يقول الأستاذ المازنى « ذو طبيعة حيوانية ، ولهذا لم يرتق فى شعره قط إلى عليا مراتب الفن » وذلك هو التعليل الأصح فيما نعتقد .

والفصل الأخير كان « خاتمة » وقد رسم فيه صورة سريعة لعصر بشار ، وما يضطرب فيه من فتن شتى سياسية ودينية وفكرية ، كما رسم صورة سريعة لظروف بشار الشخصية وتفاعلها مع هذه البيئة . وفى اعتقادنا أن هذا الفصل القصير هو أبرع فصول الكتاب ، وأوفاها فى تصوير هذه التفاعلات .

وأخيراً ، لقد أدار الأستاذ المازنى الحديث فى حياة بشار على فقد بصره ، وعلى ظروف عصره . واتكأ على النقطة الأولى اتكاء شديداً من أول الكتاب

إلى آخره ، وكان موفقاً فى هذا الاتكاء ، ولو أن هناك شيئاً من التكرار والاستطراد كان يمكن الاستغناء عنه بلا نقص فى الموضوع . على حين كان هناك متسع للحديث عن طبيعة بشار وشعره من جوانب أخرى . فنحن نحسب أن الحديث عن ضخامة جسم بشار وغلظه وعلاقة ذلك بغلظة حسه بالمرأة لم يستوف . وكذلك الحديث عن الفتنة بشعره الغزلى ما سببها ؟ وأى الخصائص فى هذا الشعر كانت تثير الفتنة ؟ فهذا جانب لم يمس إلا مساً . وموقف بشار من الفتن السياسية والدينية فى العهود المختلفة ، كلها جوانب خصبة ، فيها متسع ، وكانت تزيد فى قيمة الكتاب . فليت الأستاذ قد وفى فيها الحديث !

* * *

ونعود إلى أبى نواس بين صاحبيه ، وقد بينا طريقة كل منها فى دراسته . ولكن يجب أن نزيد هنا أن بحث الأستاذ صدقى يبدو فيه التقصى والتفصيل وبحث الأستاذ عبد الحليم تبدو فيه الحركة وسرعة اللمسات . ومكان الأستاذ صدقى فى البحث الأدبى قد تقرر بكتابيه عن بودلير وأبى نواس ، وهو فى مقدمة صفوف « الباحثين » من حيث الدقة والتمكن ، وسلامة التنسيق على طريقته : طريقة البحث المتسلسل الرتيب .

أما الأستاذ « عبد الحليم عباس » فلست أعرف له إلا كتابه هذا . فإن يكن باكورة ، فأنا أتنبأ له بمستقبل مشرق ، فالريشة فى يده ريشة مصور سريع الحركة ، ولمساته لمسات فنان جيد التنسيق . وهو اليوم فى منتصف الطريق إلى القمة التى بلغها أصحاب طريقته القليلين ، ولا ينقصه إلا مزيد من التمكن والدربة وحشد القوة إن كان فى الجعبة شىء وراء ما أظهره ، تنضجه السنون !

ويبقى أن هناك بعض الخلافات فى الحوادث والتعليلات بين الكاتبين : فصدقى يثبت حادثة والبة مع أبى نواس ، وأثرها فى مستقبل حياته ، وعبد الحليم ينفيها . ونحن نميل إلى رأى صدقى ، فكل ما فى حياة أبى نواس يثبت تلك الحادثة . وليس فى نفيها كبير عناء فى البحث . لقد كان يعظم عناؤه لو أن

سيرته بعده لا تتفق مع إفساد والبة له ، فأما وهذه الحادثة تتسق مع سيرته فلا ضرورة للجهد فى نفيها ما لم يتحتم ذلك ببراهين قاطعة وهى ليست هناك .

وصدقى يجعل لحادث جنان شأنا فى حياة أبى نواس ونفسه وتصريف خطاه فى الحياة ، حتى ليجعله نصف الأسباب التى أخرجته من البصرة إلى بغداد ، ودفعته إلى الإغراق فى المجون ليتسلى وينسى . وعبد الحليم يلم به إلمامة سريعة ، ويجعل هجرته من البصرة بسبب لمز أهلها له فى نسبه . ونحن نميل إلى جانب صدقى هنا كذلك ، استناداً إلى كثرة ما قال أبو نواس فى جنان ، وإلى حرارة ما قال ، حتى ليبدو أن هذا القسم من شعره ، هو أحر ما فى ديوانه .

وصدقى يثبت شعوبية أبى نواس وتعاجمه ، ويسند هذا إلى انتشار الشعوبية إذ ذاك ، وبروز العصبية الفارسية الكظيمة ، وعبد الحليم ينفى هذا كله عن أبى نواس ويعلل هذا التعاجم بمزاجه الذى يحب اللذة والمتعة ، فيجدهما فى الحضارة الفارسية وآثارها ، ويكره الشظف والتمسك حيث يجدهما فى البيئة العربية وتقاليدها .

ونحن نضم هذه إلى تلك فى تعليل زراية أبى نواس على العرب البادية ، وهيامه بالفرس والفارسية . فعصبية أبى نواس وشعوبيته لا تبلغ أن تكون فكرة عامدة واتجاها جادا ، ومثله لا ينتظر منه الجد فى شىء ، ولكنها كذلك لا تنفى فى ظروف كالتى عاش فيها ، مع نسب كنسبه يمت إلى الفرس من ناحية أمه ، ونفيها نفيا باتا ، كما صنع الأستاذ عبد الحليم فيه كثير من التكلف ، الذى لا ضرورة له .

وكذلك يبرىء عبد الحليم أبا نواس من تهمة الحج لمقابلة جنان ، ويثبتها صدقى . ولست أفهم السر فى تلك التبرئة ، وأنا مع صدقى فى تصديقها ، فليس فيها ما يستغرب من ماجن كأبى نواس من جهة ، مع جنونه بجنان من جهة أخرى .

ويحاول عبد الحليم أن يثبت لأبى نواس أسرة وزوجة وولدا ، ويسوق أدلة لا مانع من قبولها ، وإن كانت لا تبلغ بنا درجة اليقين . ولكنها ليست متهافته ولا ضعيفة . وكل ما نلاحظه أنه استأنس بجوار هذه الأدلة بكنية أبى نواس

« أبو على » فى إثبات البنين له ، ولم يجزم . و « أبو على » هذه كنية اصطلاحية لمن اسمه « الحسن » — اسم أبى نواس — فلا دلالة فيها على وجود ابن اسمه على ولا مجال للاستئناس بها على العموم .

وهما متفقان تقريبا فى وصف مزاجه — كل على طريقته — فهو طالب لذة حسية ومتعة سهلة ، وفى تحقيق صلته بالرشيد وصلته بالأمين ، وفى تفصيلات أخرى — وإن اختلفا فى عدد مرات سجنه أيام الأمين أهى مرة أو مرتين ، ولكل من الفرضين ما يؤيده ، وليس أحدهما بأشد أثرا فى حياة الشاعر ، فكلاهما سواء فى دلالته على مجونه ، وضيق الأمين بهذا المجون لأسباب سياسية لا خلقية. ويختلفان فى حادثة جلوس أبى نواس قريبا من دور بنى نوبخت ، يمر به القواد والكتاب وبنو هاشم لا يتحرك ، حتى يقدم بشار فيهم له ويعانقه : صدق يقول إنها أيام الرشيد ، وعبد الحليم يقول : إنها أيام المأمون . ونحن نرجح قول الأخير لمكانة أبى نواس من الأمين .

وما دمنا قد استطردنا إلى الموازنة ، فيجب أن نثبت للأستاذ صدقى قوة التمحيص وشدة التنسيق ، كما لاحظنا ، ولكننا نثبت فى الجانب الآخر براعة اللمسات وسرعة إبراز الملامح . ففى الفصل الأول « بغداد » جمع بين مولد المدينة ومولد شاعرها الذى يمثل روح اللهو فيها « أبى نواس » فى لمسات خاطفة فيها شاعرية ورفرفة .

وفى الفصل الثانى « جوار وخمور » رسم طرق اللهو بالمدينة وهما مجالا مجون شاعرها ، والشذوذ الذى فشا إذ ذاك يجمعهما ، فكأنه وكأنها توأمان فى المولد والنشأة ، ثم لم ينس أن يبين أن هذه ليست بغداد فى حقيقتها ، فهنالك « الناس » أولئك السوقة الأشقياء الذين يهيئون للمدينة رخاءها ولهوها ، ولا يحسبون منها ، ولا يذكرهم التاريخ بجانبها . إلى آخر هذه اللمسات الشاعرية فى بقية الفصول .

للأستاذ صدقى التقصى والترتيب والتنسيق ، وللأستاذ عبد الحليم الحركة والسرعة والشاعرية . وكلا البحثين لا يغنى من الآخر ، ولكل منهما نواحى النقص ونواحى الكمال .

المدينتـــان

١ — دمشق : لمحمد كرد على

٢ — بغداد : لطه الراوى

أضع هذا الفصل هنا ، لأن لى رأيا فى دراسة شخصية المدن ، كما تدرس تراجم الرجال . وأجمع بين هذين الكتابين فى فصل واحد ؛ لأن جميع الأسباب توحى بهذا الجمع . فكلتا المدينتين حاضرة خلافة إسلامية فى القديم ودولة عربية فى الحديث . وكلتاهما كانت مقر نهضة ثقافية ومهبط حضارة اسلامية فى التاريخ ، كما أن كلتيهما اليوم تتطلعان إلى فجر جديد . ثم اتفق أن يكون الكتابان حلقتين فى سلسلة « اقرأ » وأن يكتبهما كاتبان عربيان متعاصران ، وأن يسلكا فيهما نهجا واحدا فى التأليف على وجه التقريب !

وقبل أن أحكم على هذا النهج أحب أن أطلع القارىء عليه كى يشترك معى فى الحكم الأخير :

من عنوانات الكتابين المتتالية يتضح هذا النهج بعض الوضوح . فهذا كتاب دمشق يبدأ هكذا ويسير :

« دمشق وطبيعتها » ثم « تاريخ دمشق السياسى : تاريخ دمشق القديم دمشق قبل الفتح العربى ، دمشق فى الإسلام ، دمشق فى عهد السلجوقيين ، دمشق على عهد الدولتين النورية والصلاحية ، دمشق على عهد المماليك ، دمشق فى عهد الدولة العثمانية ، دمشق فى العهد الأخير » .

فإذا انتهى التاريخ السياسى على هذا النحو بدأ « التاريخ العمرانى » على النحو نفسه متتابعا من التاريخ القديم إلى الحديث . حتى إذا انتهى من تاريخ عمارتها

ابتدأ « وصف القدماء والمحدثين لدمشق » فإذا انتهى هذا الوصف بالترتيب الزمنى تحدث عن « سكان دمشق وخصائصهم » حتى إذا انتهى هذا الفصل تحدث عن « الحياة الأدبية والفنية والصناعية » فى تدرجها حتى العهد الأخير مع تقسيم هذه « الحياة » إلى أقسام كل منها له بدء ونهاية حسب التدرج التاريخى « فالعلم والأدب » لهما فصل منفرد و « الفنون الجميلة » لها فصل كذلك ومثلها « صناعات دمشق » و « تجارة دمشق » ثم يفرد المؤلف فصلا عن « غوطة دمشق » لأن لهذه « الغوطة » شأنا خاصا فى هتافات الشعراء بنوع خاص !

أما كتاب بغداد فتسير عنواناته على النحو التالى :

« بغداد » ويشمل بحثا عن معنى الكلمة وتاريخها . « خبر بنائها . سبب الاختيار . البدء بالبناء » . ثم « شذرات من سجايا البغداديين وشمائلهم » ثم « شذور من أقوال أهل الفضل فيها نظما ونثرا » . ثم « خلاصة التاريخ السياسى لبغداد » مقسما إلى ثلاثة أبواب ، لكل باب فصول تتمشى مع تمشى الزمن إلى اليوم ثم تاريخ عمارة بغداد ويسميه المؤلف « الخطط والآثار » فإذا انتهى من تعدادها وبيان أماكنها تحدث عن « الحياة العقلية » مقسمة إلى « العلوم الشرعية » و « العلوم الكونية » و « العلوم اللسانية » مع فصل كل منها عن الأخرى وتتبع خطواته . ثم إذا انتهى تحدث عن « الشعر والشعراء » فى عجلة واختصار .

***

هو نهج واحد سار عليه المؤلفان ، الاختلاف فيه هو اختلاف الأداء واختلاف المستوى . ولكنه ليس اختلاف النهج ولا اختلاف الطريق .

وهو نهج لا نوافق عليه فى الكتابة عن « المدن » فى هذا الزمان . وإن لم ننكر ما يفيد منه القارىء العجلان من بعض « المعلومات » .

أقول « المعلومات » وهى كل ما يضطلع هذا النهج بتقديمه للقارىء . ولكنها معلومات مبعثرة بعثرة هذه العنوانات التى أسلفتها . مسوقة بطريقة بدائية فى التأليف إذا قبلناها من مثل صاحب « تاريخ بغداد » و « خطط المقريزى »

و« تاريخ ابن الأثير » وسواهم فى الزمن القديم ، فلسنا نقبلها من مؤلف عربى فى القرن العشرين ، نتطلب منه أن يخطو خطوة وراء «المعلومات» المتناثرة ، خطوة التنسيق الفنى ، وخطوة « التشخيص » والإحياء .

أقول « التشخيص » وهو أفضل مناهج الكتابة عن « المدن » فى هذا الأوان . فالمدينة يجب أن يكتب عنها كما يكتب عن « الشخص » الحى ، والشخص الحى وحدة تنمو كاملة بمرور الأيام ، ولا تنمو أجزاء وتفاريق . لا ينمو جسم « الشخص » الحى وحده ، وينمو عقله وحده ، وتنمو نفسه وحدها . وإذا تحدثنا عنه فلسنا نبدأ بنموه الجسمى فنتحدث عنه من مولده إلى وفاته . ثم نكر راجعين إلى عقله من البدء للنهاية . ثم نكر للمرة الثالثة إلى نفسه على التوالى . إنما نحن نتناول مراحل حياته فنسجل مظاهر النمو فى كل قواه التى لا تنفصل ولا تتجزأ ، والتى يموت الكائن الحى فيه إذا نحن فصلناها وجزأناها !

وتاريخ حياة « المدن » كتاريخ حياة « الأشخاص » لا ينفصل فيه النمو السياسى عن النمو العمرانى عن النمو العقلى عن النمو الفنى . إنما يسير هذا كله وحدة لا تتجزأ فى المرحلة الواحدة ، وتسير المراحل المتتالية متواصلة كالأمشاج ، متفاعلة كالعناصر المختلفة فى المزاج .

يجب أن تطالعنى « دمشق » أو تطالعنى « بغداد » بنية حية تبدأ صغيرة ، ثم تنمو وتنمو ، ثم تتعاقب عليها الأحداث ، فتترك آثارها فى هذه البنية الحية ، التى لا تنفصل ذراتها ، لأنها لا تزال على قيد الحياة .

يجب أن يجتهد المؤلف فى « إحياء » هذه المدينة ، حتى تبرز لى شخصية متماسكة حية تعاطفنى وأعاطفها ، وحتى أساير خطاها فى الزمن بقلب جياش يطلع منها على ضمير منفعل ، وحركة مثيرة ؛ أو على حسن خامد وغفوة هامدة ، أو على صراع مع الأحداث والأيام ، تواجهه بقلب الكائن الحى ، الذى يضطرب وينبض للأحداث والأيام .

فأين هذا كله من كتابى « دمشق » و « بغداد » ؟

* * *

تبقى الموازنة بين الكتابين فى دائرتهما المتواضعة ! وكثيرون من الناس يشفقون من الموازنة بين الأحياء ؛ وينصحون لى بالكف عن هذه الموازنات التى تثير الغيرة والخصومات !

وأنا لا أومن بهذه النصائح التى تنشأ من « تقاليد الصالونات » تلك التقاليد الناعمة الرقيقة ، التى لا يمكن أن تبرأ من الجبن والنفاق . فى الوقت الذى تبرأ من أعظم عناصر الحيوية : الحسم والحماسة !

كتاب « دمشق » أدسم وأثمن من كتاب « بغداد » والتماسك بين مباحثه المتفرقة أدق وأعمق . ونفس المؤلف فيه أقوى وأطول . وقد عرف المؤلف حدود المجال الذى يضطرب فيه فلم يزج بنفسه فى مباحث « كبيرة » لم يتهيأ لها فى هذه الحدود مثال ذلك ما زج بنفسه فيه مؤلف كتاب « بغداد » من الحديث عن خصائص الشعر البغدادى . ذلك الموضوع الخطر الذى يحتاج الحديث عنه إلى فطرة موهوبة ، وإلى بحث كذلك عميق . فلم يزد فيه على الملخصات المدرسية المعروفة من ذلك قوله :

« والناقد البصير مضطر إلى الاعتراف بما لشعراء بغداد النابتين فيها ، والطارئين عليها من الفضل على الشعر فى تنويع أغراضه ، وابتكار البارع من معانيه وأخيلته ، ونشر الآراء الحرة والمذاهب الجديدة ، والبراعة فى رسم الصور المبتكرة فى الأوصاف وغيرها . كما أنه عليهم تقع تبعة إذاعة الزندقة والتشكيك فى العقائد ، والاسترسال وراء الأهواء . وهم أول من فتح باب الغزل فى المذكر ، أو — على الأقل — هم أول من وسع هذا الباب ، وأغرقوا فيه أيما إغراق . كما أنهم أول من وسع باب المجون وغالوا فيه غلوا تستنكره الطباع السليمة والنفوس المستقيمة ، ولم يكترثوا بما يتقيد به المؤمنون من كرائم الخلال ، ومحامد الخصال ،

وأكثر المندفعين فى هذه المسالك من الموالى الذين لم يملأ الإيمان صدورهم ولا ارتاحت إلى الدين عقولهم من أمثال بشار بن برد وحماد عجرد وحسين بن الضحاك وأبى دلامة ... الخ » . ثم يجمل ما جد من الشعر ببغداد فى نقط كالنقط المدرسية فى مذكرات التلاميذ :

١ — الركون إلى الأنيس من الألفاظ وهجر الغريب الحوشى .

٢ — الإكثار من الألفاظ الدخيلة ، ولا سيما الدالة على أصناف الخمور ، وضروب الأزهار وأصناف الأطعمة .

٣ — استعمال مصطلحات العلوم التى كثرت فى هذا العصر .

٤ — الاهتمام بالمحسنات البديعية اللفظية منها والمعنوية كالجناس والتورية ورد العجز على الصدر والطباق . وأكثر الشعراء ولعاً بهذه المحسنات مسلم بن الوليد وأبو تمام وعبد الله بن المعتز .

٥ — الميل إلى سلامة التراكيب وانسجامها مع الاحتفاظ بجزالة الأسلوب وظهور المعنى ؟

وعلى النسق نفسه يسرد ماجد فى « معانى الشعر وأخيلته » وما جد فى « أغراضه وفنونه » .

وأعتقد أن الكتابة على هذا النحو لا تصلح لغير التلاميذ .

وبعد ففى الكتابين كما قلت معلومات مفيدة فى اختصار ينفع المتزود العجلان ولكن هذه المعلومات كان يمكن أن تستحيل لبنات متماسكة فى بناء الكتابين لو سار المؤلفان الفاضلان على منهج « التشخيص » والاحياء الذى أسلفنا بيان خصائصه .

وإذا كان للنقد وظيفة فليست وظيفته هى تغيير طبائع المؤلفين المخلوقة ولا زيادة طاقاتهم المحدودة . ولكن وظيفته أن يوجه الأنظار إلى المنهاج الأقوم ليسلكه من يملك الطبيعة ومن يطيق السلوك فيه .

الفهرس

إهداء

وظيفة النقد

ص ٢

ص

ص

فى أصول النقد

النقد والفن . طريقة الأداء فى الفن . الصور والظلال فى الفن

ص ٤٣

فى عالم الشعر

الوعى فى الشعر . النفس الإنسانية فى الشعر العربى .

الطبيعة فى الشعر العربى . نفحات من فارس . العقاد الشاعر

ص ٩

فى عالم القصة والرواية

على هامش السيرة أحلام شهر زاد شجرة البؤس : طه حسين

بيجماليون . الرباط المقدس : لتوفيق الحكيم

إبراهيم الثانى : المازنى

الرواية الشعرية بين شوقى وعزيز أباظة . العباسة : عزيز أباظة

سارق النار : خليل هنداوى

خان الخليلى : نجيب محفوظ

المليم الأكبر : عادل كامل

بنت الشيطان : محمود تيمور

قنديل أم هاشم : يحيي حقي

همزات الشياطين : عبد الحميد جودة السحار

ص ١٣

فى النفس والعالم

البادر : ميخائيل نعيمة

أومن بالانسان : عبد المنعم خلاف

سندباد عصرى : جبران فوزى

العناصر النفسية فى سياسة العرب

وأكثر "

البحوث والدراسات

على هامش التاريخ المصرى القديم : عبد القادر حمزة

: أنطون الجميل الصحافي والأديب والناقد . شوقي .

: الزيات

: على أدهم

التراجم والتاريخ

دراسة الشخصيات بين العقاد وهيكل وطه . شاعر الغزل : العقاد

: شفيق غربال

: المازنى . عبد الرحمن صدقى . عبد الحليم عباس

: محمد كرد على . وطه الراوى

وأكثر ...
... البحوث والدراسات ص ٢٦١

تنبيه : نرجو القارىء أن يصحح هذه الأغلاط قبل قراءة الكتاب

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٢٦	١٤	التشويق	التشوق	٢٠٧	٢٠	ففتحه	ففتحته
٣٥	١٤	النص	النفس	٢١٣	٩	الغبية	الغبيبة
٥٣	١٧	تهيؤا	تهيؤات	٢٢٥	٨ و١٣	سواء	سواه
٦٥	١٥	حمر وبيض	من حمر وبيض	٢٢٦	٨	شرح	يشرح
٦٨	٨	حفيفها	حفيف	٢٢٦	٢١	تذور	تذرو
٦٩	٤	بالحبة	بالجعة	٢٢٩	١٥	تأثر	تأثير
٩٨	٤	آلام الهوى	الام الجوى	٢٣٥	١٤	العملة الدينية	الدينية
٩٩	١٧	الغرام	الضرام	٢٣٥	١٩	ابتكار	ابتكارا
١١٥	١٥	يشعها	يشمها	٢٣٧	١٤	ملوء	ملء
١٤٥	٨	خطوطه	حظوظه	٢٦٠	١٧	مسلم	مسلم به
١٥٧	١٠	أساس	أساسه	٢٧٢	١١	المرسوم	الموسوم
١٨١	١٢	يريد محياة	يريد محياه	٣٠٥	٦	أحكمة	أحكمت
٢٠٦	٤	عن	على	٣٨٠	٢١	أزمة	أزمنة
				٣١٦	١٦	ثلاثين	ثلاثة

b11854868
i.13168113

FEB 1974

AUC - LIBRARY

DATE DUE

2 APR 1989

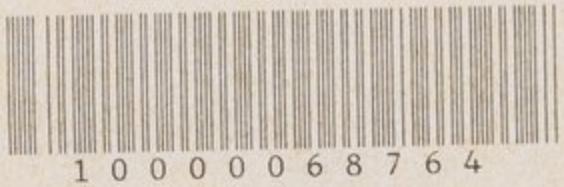
2 8 APR 1991

A.U.C.
27 JUL 1999

A.U.C

MAR 26 1987

PJ
7510
Q8
1946


1000006876 4

كتب للمؤلف

أولا : مكتبة القرآن :

١ — التصوير الفنى فى القرآن (صدر)
٢ — مشاهد القيامة « « (تحت الطبع)
٣ — القصة بين التوراة والقرآن
(قيد التحرير)
٤ — النماذج الإنسانية فى القرآن
(قيد التحرير)
٥ — المنطق الوجدانى فى القرآن
(قيد التحرير)
٦ — الأساليب الفنية فى القرآن
(قيد التحرير)

ثانيا : سلسلة النقد :

١ — كتب وشخصيات (صدر)
٢ — المذاهب الفنية المعاصرة
(تحت الطبع)
٣ — الصور والظلال فى الشعر العربى
(قيد التحرير)
٤ — النقد فى الأدب العربى (قيد التحرير)
٥ — القصة فى الأدب العربى
(قيد البحث)
٦ — شعراء الشباب (قيد البحث)
٧ — القصة الحديثة (قيد البحث)

ثالثا : قصص وصور :

١ — المدينة المسحورة (صدر)
٢ — طفل من القرية (صدر)
٣ — أشواك (تحت الطبع)
٤ القطط الضالة (تحت الطبع)
٥ — من أعماق الوادى (قيد التحرير)

رابعا : شعر :

١ — الشاطىء المجهول (صدر)
٢ — الكأس المسمومة (تحت الطبع)
٣ — قافلة الرقيق (تحت

خامسا : تراجم ودراسات :

١ عن أبى الفتح البستى عليه (قيد
٢ — الشريف الرضى (قيد ال

مطبعة الرسالة