

الأطبائيات الذكيرة

في كتابه ناربخنا الثقاف المعاصر

الطبعة الأولى

١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م



٩٧ شارع المنتزة - ميدان ألف مسكن - مصر الجديدة

تليفون وفاكس : ٢٦٣٧٣٢٧٢ - ٢٦٣٣٧١٨ - ٠١٠٠١٦٣٣٧١٨ - ٢٦٣٧٤٢٧٣

Email: <shoroukintl@hotmail.com>

<http://shoroukintl.com>

د. محمد الجوادى

الخطبات الزكية

في كتابة تاريخنا الثقافي المعاصر

مكتبة الشرق الدولية

البرنامج الوطنى لدار الكتب المصرىة
الضهرسة أثناء النشر
(بطاقة فهرسة)
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية (إدارة الشئون الضنىة)

الجوادى، محمد.

الانطباعات الضكىة فى كتابة تاريخنا الثقافى المعاصر / محمد الجوادى.

ط ١. - القاهرة: مكتبة الشروق الدولية، ٢٠١٥ م.

١٨٨ ص؛ ٢٤ سم.

تدمك 3-143-701-977-978

١ - الثقافة العربىة.

٣٠١, ٢٠٩٥٣

أ- العنوان

رقم الإيداع ١٤٩٧٥ / ٢٠١٥ م

الترقىم الدولى 3 - 143 - 701 - 977 - 978 I.S.B.N.

إهداء

إلى الصديقين الكريمين
الدكتور أحمد الزيات
والدكتورة إخلاص حسين

المحتويات

٥	إهداء
٩	هذا الكتاب

الباب الأول

صلاح عبد الصبور

١٣	الفصل الأول: المفكر بين الشعر والنقد
٩٤	الفصل الثاني: صلاح عبد الصبور مع الأستاذ العقاد
١١٩	الفصل الثالث: في تأيين صلاح عبد الصبور

الباب الثاني

محمد زكى عبد القادر

١٢٥	الفصل الرابع: محمد زكى عبد القادر
١٣٤	الفصل الخامس: في تأيين محمد زكى عبد القادر

الباب الثالث

بدر الدين أبو غازى

١٤١	الفصل السادس: لمحات من تأريخ بدر الدين أبو غازى لحياتنا الفنية
١٦٤	الفصل السابع: في رثاء بدر الدين أبو غازى

الباب الرابع

محمد فهمى عبد اللطيف

١٧١	الفصل الثامن: محمد فهمى عبد اللطيف ودراساته في تاريخ الأدب
١٨٤	الفصل التاسع: في رثاء محمد فهمى عبد اللطيف

الباب الخامس

يحيى المشد

١٩١	الفصل العاشر: في ذكرى الدكتور يحيى المشد
-----	--

هذا الكتاب

يضم هذا الكتاب، عددًا من الدراسات، التي تستعرض تاريخنا الأدبي والفنى، من خلال عيون قادرة على الحكم على هذا التاريخ، ومدى ما تتمتع به من إبداع وإنجاز وتحليق وتأصيل. ويعتمد هذا الكتاب، في تقديمه لهذه الآراء على أسلوب الاستطراد المبوب، وهو أسلوب يبدو قريبًا من فن الحكاية البسيطة، لكنه يعرض المعلومات والرؤى بتتابع دقيق مدروس، ويقدم صورًا دقيقة، ومترابطة، ومتسلسلة، ويكوّن رؤية أصيلة لمن عاشوا الفن والأدب من مواقع قادرة على الحكم على الأمور.

وفي الفصلين الأولين - من هذا الكتاب - نستعرض آراء عديدة لصلاح عبد الصبور فى الشعر، والأدب، والنقد، والمجتمع، والصحافة، وفهم النفس، وسيكولوجية الإبداع، وتأثير الدراسة، وأثر الصحبة، وروح الجماعة، وقد اخترنا للدراسة الأولى عنوان: «المفكر بين الشعر والنقد» ضارين بصلاح عبد الصبور نفسه المثل، لمن اجتمعت فيه الصفات الثلاث وحاول أن يوازن بينها، ونتقل فى الدراسة الثانية إلى ما ليس مشهورًا من تأسيه بالعقاد، وتعقبه لخطواته فى هذه الميادين الثلاثة، على نحو كاشف عن تواصل هذا الروح المستشرق للآفاق الإبداعية فى الإنسان. ثم نقدم فى الفصل الثالث رؤية إجمالية مبكرة تمثلت فى كلمتى التى أعددتها فى تأبين صلاح عبد الصبور عقب وفاته، منذ أكثر من ٣٣ عامًا.

وقد كانت هذه الكلمة، ومثيلاتها الأربع بمثابة فصول كتابى القديم «يرحمهم الله». وفى الباب الثانى بفصليته نفع الصنيع نفسه مع محمد زكى عبد القادر، وإن كنا قد استأثرنا بكثير من آرائه لكتابنا عن تاريخ الصحافة السياسية.

ونعود فى الباب الثالث بفصليته السادس والسابع لنقدم من آراء بدر الدين أبو غازى، ونقده ودرسه، وتنظيره، وتأطيره ما يوازى ما قدمناه من رؤى صلاح عبد الصبور، مع اختلاف الميدان بالطبع، لكننا نرى قدرات رائعة فى الربط بين الأدب والفن، وفى دراسة أثر الفن فى الأدباء وأثر الأدب فى الفنانين، وعناية الأدباء بالفن والتاريخ والآثار، وقدراتهم التشكيلية، كما نستعرض الفروق البارزة فى مسيرة الفنانين المصريين فى العصر الحديث، وأثرها فى تكون وجداننا الثقافى والفنى.

وفي الباب الرابع بفصليه الثامن والتاسع نضع صنيغاً مشابهاً مع الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف ودراساته في الأدب الشعبي والفن الشعبي.

ونختم فصول هذا الكتاب بما ختمنا به الطبعة المبكرة منه «يرحمهم الله» بمقال تأبيني وتأملي في حياة الدكتور يحيى المشد، وما مثلته هذه الحياة ونهايتها.

وفي كل هذه الفصول، يتضح الفارق الكبير بين أحكامي التي أصدرتها قبل عام ١٩٨٤، وتلك التي أصدرتها بعد هذا، ولست أدري أيهما يستحق أن يوصف بالعدل، وأيها يستحق أن يوصف بالإنصاف.

وكلى أمل أن يسهم هذا العمل المتواضع في فهم تاريخنا الثقافي المعاصر الذي نعيشه. والله، سبحانه وتعالى، أسأل أن يجعل عملي هذا خالصاً لوجهه، وإن كنت أعلم عن نفسي أنني لا أخلو من الرياء في كل ما أفعل.

والله، سبحانه وتعالى، أسأل أن يهديني سواء السبيل، وأن يرزقني العفاف والغنى، والبر والتقوى، والفضل والهدى، والسعد والرضا، وأن ينعم عليّ بروح طالب العلم، وقلب الطفل الكبير، وإيمان العجائز، ويقين المؤخدين، وشكّ الأطباء، وتساؤلات الباحثين.

والله، سبحانه وتعالى، أسأل أن يمتعني بسمعي، وبصري، وقوتي ما حييت، وأن يحفظ عليّ عقلي وذاكرتي، وأن يجعل كل ذلك الوارث مني.

والله، سبحانه وتعالى، أسأل أن يذهب عني ما أشكو من ألمٍ وتعب، ووصبٍ وقلق، وأن يحسن ختامي، وأن يجعل خير عمري آخره، وخير عملي خواتمه، وخير أيامي يوم ألقاه.

والله، سبحانه وتعالى، أسأل أن يعينني على نفسي وأن يكفيني شرها، وشر الناس، وأن يوفقني لأن أتم ما بدأت، وأن ينفعني بما علمني، وأن يعلمني ما ينفعني، وأن يمكنني من القيام بحق شكره، وحمده، وعبادته، فهو وحده الذي منحني العقل، والمعرفة، والمنطق، والفكر، والذاكرة، والصحة، والوقت، والقدرة، والجهد، والمال، والقبول وهو -جلّ جلاله- الذي هداني، ووفقني، وأكرمني، ونعمني، وحبّب فيّ خلقه، وهو وحده القادر على أن يتجاوز عن سيئاتي وهي -بالطبع وبالتأكيد- كثيرة ومتواترة ومتنامية، فله -سبحانه وتعالى- وحده الحمد، والشكر، والثناء الحسن الجميل.

د. محمد الجوادي

الباب الأول

صلاح عبد الصبور

المفكر بين الشعر والنقد

(١)

أبدأ فأكرر ماهو متفق عليه، من أن إحدى السمات التي قد تجمع ما بين الشاعر والناقد، هي رغبتها في تغيير الواقع المعيش إلى صورة أخرى، لكن صلاح عبد الصبور على الرغم من شاعريته ونقده، كان أميل إلى صورة الحكيم الذي يتقبل الواقع، وربما يبرره، أو يشرح لنا كيف فهمه.. وقد سيطرت هذه الروح على نقد عبد الصبور بأكثر مما سيطرت على شعره.. وهذا طبيعي، لكن سيطرتها لم تكن محصلة شاعرية محبطة، ولا ذائقة راغبة في التوسط والاعتدال، وإنما كانت - وهذا هو جوهر العظمة والتميز - نتاج ثقافة رفيعة، وتأملاً عميقاً في تجربة السابقين والمعاصرين من الشعراء على حد سواء، وسوف نتخذ في دراسة تالية من موقف صلاح عبد الصبور من الأستاذ العقاد نموذجاً لرؤيته النقدية والمؤرخة للأدب، كما سوف نستعرض في هذه الدراسة موقفه كمفكر فيما بين الشعر والنقد، متخذين من مواقف عبد الصبور ما ييلور (ولا نقول: يؤكّد) رؤيتنا له نموذجاً فريداً وناصعاً في هذه الميادين الثلاثة.

وقد كنت وددت، لو وضعت قبل هذه الاستهلاله فقرة عميقة وعابرة لصلاح عبد الصبور، تعبر عن جوهر تصويره لوظيفة الناقد:

«ليست مهمة الناقد المنصف هي التوبيخ والتأنيب فحسب، ولكن مهمته أيضاً هي التنوير».

«والناقد يفقد نصف اعتباره إذا اختل الميزان في يده، ولو مرة واحدة، خاصة إذا اختل الميزان لصالحه».

(٢)

لجأت في هذه الدراسة إلى منهج تشريحي صرف مزج بين أسلوبين أقرب ما يكونان إلى التفاضل والتكامل بمعنييهما الرياضيين، وذلك من أجل تكوين الصورة التي يرى القارئ بعض ملامحها فيما يلي من صفحات وفقرات.

ولأني أدرك، أن كمال الصورة ضرب من المستحيل، فقد حرصت على أن تكون الصور التي أقدمها أقرب الصور إلى الاكتمال في العرض، وإلى التوسط في الأحكام، ولست أدعى لنفسى جهداً في استيفاء هذا الغرض الذي كان من حسن الحظ أن صلاح عبد الصبور، قد اجتهد من أجله بدأب شديد على الرغم من قصر حياته، وليس عجيباً أن يبذل صلاح عبد الصبور كل هذا الجهد، فقد كان مسكوناً بالشعر سكوناً غريباً، جعله ينتهز كل فرصة متاحة للتعبير عن آرائه، في نفسه كشاعر، وكقارئ للشعر، وكدارس للشعر، وكعارف بالشعراء وقدرهم وقدرتهم على التأثير في نفسه الشاعرة.

وهكذا كتب صلاح عبد الصبور، على مدى ربع قرن، خواطر متفرقة وآراء قد تبدو متناقضة لكنها -على ما أعلم- مثلت أقصى ما يمكن من بانوراما عريضة الطيف لرؤية شاعر عربي واحد، أو ناقد عربي واحد، أو مثقف عربي واحد تجاه هؤلاء الذين كان يتأمل حياتهم وتأثيرهم في شاعرية مبدع واحد هو الشاعر نفسه.

هكذا كنت محظوظاً (بل هكذا أكون محظوظاً) إذ استطعت أن أعيد قراءة تراث صلاح عبد الصبور في ضوء العزم على استخلاص نظريته في روافة الشعرية على نحو صريح ومتكامل.

وظنى أن هذه القراءة كفيلة بأن تنير لنا الطريق إلى قراءة جديدة لتاريخنا الشعري في العصر الحديث على نحو فريد، قد يبتعد عن تغليب النظريات العمومية عن قصد، لكنه لا يفتقد الذوق الحسى والجمال والفن في كل جزئية من جزئيات الحديث والتقييم.

ويهمنى أن أشير بالتقدير والامتنان إلى جهد من قاموا بجمع أعمال صلاح عبد الصبور، واستطاعوا توثيق عدد من مقالاته التي جمعت في كتابه «أقول لكم عن الشعراء»، وهو الجزء العاشر من الأعمال الكاملة التي أصدرتها هيئة الكتاب.

(٣)

وربما كان كان من الضروري أن نشير إلى حقيقة نفسية مهمة، وهي أن صلاح عبد الصبور كان يحس بضآلة قدرته على التغيير، وكان هذا الإحساس الصادق دافعاً له لأن يحاول تعظيم استغلال موارده من أجل الوفاء ببعض ما كان ينشده، حتى لو كان هذا بالوقوف على الرأس.

انظر إليه وهو يقول:

«يأسف إبراهيم ناجي في بعض أبياته أنه قد عاش حتى رأى الكون مقلوباً على رأسه». «وأنا أيضاً عشت لأرى الكون مقلوباً على رأسه، بل تفتحت عيناي في شبابي والكون مقلوب على رأسه، وكان حلم حياتي، أنا وجيل من أصحابي، أن نعدل هذا الكون المقلوب، وأدركنا اليأس بعد قليل أو كثير، ثم ما لبثنا أن وقفنا على رءوسنا لكي نستطيع أن نتواصل بالحياة والبشر».

(٤)

وانظر إليه أيضاً في نهاية تقديمه للفصول التي كتب بها تاريخ حياته يقول: «لعلني هنا أريد أن أستعرض فصول حياتي في الأيام الماضية وما ذلك لغرابتها أو تفرداها، ولكن لأنها قد تكون صورة متكررة لحياة كثير من المثقفين في بلادى، من الذين تفتحت عيونهم على الحياة بعد الحرب العالمية الثانية، والذين حاولوا امتلاك المستقبل بالمعرفة، فعاشوا زمناً من الأمل العظيم واليأس العظيم».

(٥)

بل إن صلاح عبد الصبور، قد تنبأ في أولى فقرات مذكراته «على مشارف الخمسين» بقرب رحيله وهو يقول:

«أتقدم الآن نحو الخمسين، ولو استطعت أن أوليها ظهري لأعود إلى أيامى السالفة القديمة لفعلت، فأنا أحس بوطأة مقدمها وبينى وبينها سنة وبضعة شهور، فكيف لو سقطت فى هوتها مسلوب الحول، ولكن هكذا مضت الأيام، وسقط يوم ميت فى آخر مولود حتى انتهت ذات مساء أو صباح فإذا العمر فى مغربه».

(٦)

ويبدو أن هذا الإحساس قد ولد مبكرًا عند هذا الشاعر الذى بدأ شبابه بالمرض لا بالفتوة، وقد منحه المرض الطويل المبكر فرصة للتأمل، كما نجاه من الغرور أو الاغترار بالقوة معًا. وهو يروى فى مقال له عن أنور المعداوى (مجلة الكاتب: أبريل ١٩٧٥) قصة لحظات التأمل التى عاشها (١٩٤٩) وهو طالب فيقول:

«... كان ذلك فى شتاء (١٩٤٨ - ١٩٤٩) حين داهمنى السعال ووخزه الحاد، وقال الطبيب إننى مريض بما سماه (الالتهاب البلورى) وأننى كنت على شفا ما هو أقسى وأفدح».

«ولزمت الفراش شهرين وأيامًا حتى سمح لى بمغادرته، وفى هذه الرقدة الطويلة الصاحية الواعية سنحت لى الفرصة لأراجع نفسى وأسألها عما تطلب من الحياة، وحين انتهت من هذه المراجعة النزيهة كنت قد سننت لنفسى غاية من الحياة، وقانونًا أخلاقيًا لها».

«قلت لنفسى إن الغاية من حياتى هى أن أكون شاعرًا وكاتبًا، وإن قانونى الأخلاقى، هو أن أكون صادقًا ما وسعنى الصدق، وإن واجبى بعد أن أنهض هو أن أمضى نحو هذه الغاية متوكلًا على هذا القانون الأخلاقى».

«وقد ظللت عامًا أو نحوه بعد أن نهضت من فراشى ملتزمًا بنصائح الطبيب الذهبية، لا أدخن ولا أخرج فى الليل ولا أجهد فى العمل أو القراءة حتى صدت النصائح وذهب بريقها، وهأنذا أعيش بعدها ربع قرن من الزمان أو يزيد، كما يعيش الناس جميعًا.. عناء كثير.. وهم وافر.. وراحة يسيرة.. وسعادة عابرة».

«وهأنذا، قد استبدلت بالمرض أمراضًا، استبدلت بهذا الوخز فى الصدر صدادًا معاودًا، وضغطًا عاليًا، ومعدة متمردة، ومزاجًا عاليًا».

(٧)

وربما كان من المفيد، بعد هذا أن نتأمل في طبيعة إحساس صلاح عبد الصبور بشاعريته من خلال نص جميل كتبه فيما يمكن أن يوصف بساعة صفاء! ونحن نراه في هذا النص يعبر في دقة شديدة عن تقمص الشاعر لشخصه فيقول:

«كيف عرفت أنى شاعر؟».

«لقد قرأت لأحد الشعراء حين سأله سائل مثل هذا السؤال قوله:

«أنا لا أكتب الشعر، ولكن الشعر هو الذى يكتبنى».

«وفي ظنى أن هذه الكلمة صادقة في حالين، أو لاهما هي حال الانطلاقة الأولى إلى عالم الشعر، إذ يدرك الصبى أو الحدث فجأة أن أذنه تستطيع دون عون أن تفتن إلى نغمات الشعر وعروضه، وأن ذاكرته تستطيع أن تحفظ بعض ما يقرأ منه، وأن صورته تستوقفه حتى لتبدو كأنها عالم عياني محسوس».

«أما الحال الثانية حين يكتب ما تكتبه، فهي حال أكثر عمقاً، إنها حال الكاتب حين يقترب من دائرة النار، فيلمس الحقيقة العميقة، ويقترب من الحب العميق أو الرعب العميق أو اليأس العميق، فهو يبدأ كتاباته لاهياً كما يفعل لاعب السيرك، حتى إذا حلق على الحبل المشدود فوق الهاوية، كان الإيقاع الموسيقى والجسم البشرى وهدهما هما اللذان يتجليان، والجسم البشرى هنا هو مجموعة أذائه العضلية المركبة، هو لون من تجريد الجسم البشرى في كمال أذائه، فهو ليس جسم إنسان بعينه، ولكنه الجسم فحسب».

«يُتاح لكثير من الشعراء والفنانين أن يقتربوا من دائرة النار مرة أو مرات في حياتهم، وهم حينئذ يذهلون عن ذواتهم ليقربوا من هذه الذات اللافتحة، ولكن هذا الاقتراب محفوف بالمخاطر، إذ أنهم حين يعودون إلى عالمهم العادى بعد هذا الاغتراب المخيف، تظل هذه الأقباس التى حازوها مشتعلة في نفوسهم، فتعكس بعد ذلك على رؤيتهم للحياة، وعلى تصرفاتهم اليومية العادية، فلن يستطيع شاعر وصل إلى قلب دائرة اليأس العميق أن يتسم بعد ذلك، ولن يستطيع قصاص لمس قلب الجنون أن يتعقل، ولنذكر عندئذ جى دى موباسان، فهو أحد الذين كتبهم ما كتبوه».

«لقد أراد أبو نواس مثلاً منذ مطلع حياته أن تكون صورته الاجتماعية في صورة الشاعر المتهتك الخليع، وعبر عن هذه الصورة في أول الأمر في نغمات ساذجة، ثم ما لبثت هذه النغمات أن ازدادت تنوعاً وثراءً وعمقاً، فكأن أبا نواس كان يستكشف نفسه بكل أبعادها من خلال التعبير عنها، فإذا استوى هذا التعبير، واستوت هذه الصورة الاجتماعية، أصبح أبو نواس الشاعر عبداً لها، وصح عندئذ القول إن قصائده قد كتبتة».

(٨)

كتب صلاح عبد الصبور مقالاً ضافياً عن تجربته الشعرية في مجلة الآداب البيروتية (مارس ١٩٦٦) حاول فيه أن يصور الشعر معشوقة تتجدد من آنٍ لآخر حتى تصبح معشوقات، وكأن الشعر هو الحب نفسه، وهكذا اضطر إلى أن يضع القصائد قصيدة قصيدة في موضع المعشوقات واحدة بعد أخرى، ويدولى أن هذا الوصف الهروبي هام حول علاقته بالشعر هيأماً جميلاً دون أن يصل إلى جوهر الهيام نفسه، واقرأ معي هذا المعنى وهو يتجلى بوضوح:

«... حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد، يقترب منه وقد نفص عن نفسه أنقال تجربته الغاربة، كأنه يواجه الشعر للمرة الأولى».

«هذا إحساسى حين أقدم على الكتابة، فأنا - رغم عشرتى الممتدة للشعر - قارئ و كاتب زهاء عشرين عاماً، مازلت أواجه الإبداع بذات القلق والتلمس، فإذا جادت على الآلهة بالمطلع - كما يقول فيولين - سعيت حتى استمطرت الأبيات التالية له، ثم أجدنى أنفصل شيئاً فشيئاً عن عالم الأشياء من حولى لأدخل عالم تصوراتى وأنغامى، وحين تنتهى القصيدة أبدأ فى اكتشافها من جديد، وقد أعيد أنقح، وقد أطوى الصفحات أو أمرقها، ذلك حين يستيقظ فى نفسى من جديد ذلك الروح الناقد الذى غاب زمناً عن أفقى».

«وذلك الروح الناقد هو خلاصة التجربة السابقة، هو ما اكتسبته خلال العقدىن من الزمان قارئاً و كاتباً، أين كان مختفياً؟ لعله يختفى حيث يختفى الحزن الغابر، والسرور المنقضى، والذكريات الدفينة، ولعله هو الذى يكون نظرتى الذاتية للشعر، وطموحى إليه، ولعله هو الذى يتحكم فى استقبالى لشعرى، وكل شعر».

(٩)

ومع هذا فإن صلاح عبد الصبور سرعان ما يعترف بأن الشعر هو كل حياته، حتى إن لم يكن هو الحبيب الأول:

«وأظنني لم أدرك أن الشعر هو طريقي الأول إلا في عام ١٩٥٣، أما قبل تلك الفترة فقد كنت مشغولاً بأشياء كثيرة، كنت أحاول كتابة القصة القصيرة، والكتابة الفلسفية على نمط محاورات أفلاطون التي قرأتها في مطالع الصبا بترجمة حنا خباز وفتنت بها فتوناً، ولكن في ذلك العام تحددت رغبتى الأدبية، وارتبطت بالشعر ارتباطاً التام بالمبتوع».

«وأنا ممن يظنون - وهم قلة - أن قول الشعر جدير وحده بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتندر من أجله. وقد وهبت الشعر حياتي منذ ذلك الأمد، وجهدت حتى أصير شاعراً له مذاقه الخاص، وعالمه الخاص».

«ولأظن أنني فرطت أبداً في تقديم قرابيني للشعر، وقد يكون قد قبل بعضها فجاد عليّ برضوانه، أو استقل شأنى أحياناً أخرى فحرمنى من جنته، ولكنى لم أتمهل في حجى إليه قط».

(١٠)

كذلك فمن المهم أن نتأمل علاقة صلاح عبد الصبور بمعشوقته الأبدية، من خلال تأمل ما يصور به عناصر تكوين الشاعر في القديم والحديث، ومع أن فصله بين هذا وذاك ليس إلا من قبيل التعسف، فمن الطريف أنه يحاول أن ينبه إلى خطورة عنصر الصناعة في عصر الصناعة:

«... وكنت أعتقد دائماً أن عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية، وثقافة معاصرة متأصلة، أو بعبارة أوضح وجدان يقظ، وفكر لهماح مدرب. الشاعر بحاجة إلى رضا الإلهين الأسطوريين، وديونيزيوس إله البداهة والإحساس المنطلق والنشوة المجنحة، وأبولو إله الفكر والتأمل والمعرفة، أما البداهة والنشوة فهي ظاهر القصيدة العظيمة، ولكن تحت هذا الظاهر باطناً عميقاً نافذاً».

«ولكى يتيقظ وجدانى أسلمت نفسى للحياة، فعلمتنى الشم والسمع والتحسس، والحزن والفرح اللذين يخلعان القلب، ولا أظن أن تجربة من تجارب الحياة الجميلة قد فاتتني، حتى

تجارب الغيبة في العشق أو الفناء في المطلق، فأنا أذكر في سن الثالثة عشرة أن أصابتنى نزعة تعبدية تطهيرية، وصليت ذات يوم صلاة بدائية استكشفت ألفاظها بنفسى حتى رأيت نور الله، «وكما عرفت نور الله عرفت نور الإنكار، وجربت لذة أن يحس الإنسان بوحده وتفرده في الكون، وقد رفعت عنه العناية، وتولى أمر نفسه بنفسه، كأنه الريح المطلقة الخطى».

(١١)

وبعد كل هذا يتحدث صلاح عبد الصبور بضمير المتكلم عن تجربته هو فيقول:

«ولكى يتيقظ عقلي أسلمت نفسي لعالم الكتب، وعودت نفسي النهم في القراءة، وخطف المعرفة وازورارها، فأنا سائح في بحار المعرفة السبعة لا يهدأ مجدافه ولا ينطوى شراعه، مفتون بالفلسفة، محب للتاريخ، مولع بالأساطير، صديق لعلوم الإنسان المحدثنة كعلم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا».

«والفرق بين الشاعر القديم والشاعر الحديث - في رأيي - أن الشاعر القديم يعتنق موهبته، أما الشاعر الحديث فعليه حين يطمئن إلى النغم في رأسه أن يصنع موهبته».

«... وقد أعددت للشعر إلى جوار ذلك كله، قدر ما استطعت من المهارة اللغوية استمددتها من قراءة القرآن والحديث، ومن التجوال في شعرنا القديم، ثم قلت لنفسي بعدئذ: يانفس اكتبى ما بدا لك».

(١٢)

وربما يقودنا هذا إلى ما قاد إليه صلاح عبد الصبور من قبل من حديث عن تعريفه (المدرسى أو الأكاديمي) للشعر:

«ما الشعر؟».

«سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها.. لقد أدرك الجميع حتى سادتنا العظماء من أمثال شكسبير والمعري أطرافاً من جوابه؛ ولذلك فلن أتصدى للإجابة الجامعة المانعة، بل أحكى عن الجانب الذى أدركته».

«الشاعر هو صوت منفعل، إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم، والانفعال المدرب هو عدة الشاعر، ولست أحب لنفسى ولا لأحد من الشعراء أن يكون صوته مندعماً ضائعاً في الأصوات الأخرى، وعلّة الموسيقى في الشعر أن الانفعال عندما يصل إلى مداه لا بد له من التنعيم، أليس صياح الطفل حين يدخل أبوه منغوماً موقعاً، ولأمر ما كان النثر الفني المفعم بالانفعال غنياً إلى جواره بلون من الموسيقى الخفية، وليس الفرق بين الشعر والنثر إلا فرقاً في نوعية الموسيقى. فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لوناً من «المصطلح»، أما موسيقى النثر فهي مطلقة كإطلاقه».

«وقد حاولت الشعر أول ما حاولته محاكاة للنماذج التي أحببتها، وعندي قدر لا بأس به حاكيت فيه المتنبي، وقدر آخر لا بأس به حاكيت فيه أبا العلاء، ثم قدر آخر حاكيت فيه بعض الشعراء المعاصرين كإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، ولكني رغم إعجابي بهؤلاء الأربعة توقفت فترة من الزمن لأسأل نفسي: ما الشعر؟ وقد وجدت كلاً منهم قد أجاب على جانب من سؤالى، وكان توفى إثر قراءتى لبعض النماذج من أدب الغرب، فقد قرأت ريلكة في ترجمة إنجليزية، وقادنى الصديق بدر الديب والصديق عبد الغفار مكاوى إلى شعر إليوت وقصص كافكا، وتبلبل خاطرى، ويئت يأساً مطلقاً من شعرنا العربى أو معظمه، كنت أسائل نفسى فى كثير من الأحيان عن علّة إعجابى ببعض النماذج، وأسفه لولعها بموسيقاها أو بأفكارها الدارجة وأحاسيسها الشائعة، وقد طالت فترة التوقف حتى جاوزت الستين، وخرجت منها برغبة عارمة فى المحاولة، على أن أحقق كل ما أصبو إليه، وكان ذلك فى أعوام ١٩٥٠ و١٩٥١، حيث كتبت عندئذ قصائدي: (شنتق زهران - هجم التتار - الملك لك)».

(١٣)

كذلك فإنى أرى - فى هذا المقام - أن أشير إلى أن صلاح عبد الصبور كان واعياً بل معترفاً بما يمكن للنقاد أن يصفوه بأنه تناقض فى رؤيته للشعر، وهو فى رأيه تناقض ظاهرى، وإن لم يكن هو نفسه، على حد تعبيره، واعياً للحدود الفاصلة:

«... وأنا كثير التأمل فى شأن الشعر، متعدد المواقف تجاهه... كان الشعر فى مرحلة هذه القصائد هو الرؤية العميقة والإحساس الدافى؛ لذلك كان ديوان «الناس فى بلادى» غنياً بالانفعال».

«وفي المرحلة التي تلتها كنت أريد أن أقرب دور المفكر من دور الشاعر، وتمثل ذلك في ديوان «أقول لكم».

«ثم حاولت أن أصل إلى لون من التمازج والتراضى بين الموسيقى والطلاقة التعبيرية، وبين الإحساس والفكرة في «أحلام الفارس القديم»، ولو سئلت عن مدى توفيقى في هذا الديوان لقلت إننى استطعت فيه أن أصفى لغتى وانفعالى وأفكارى من كل فضول، وقررت في بعض قصائدى أن أرضى الإلهين الأسطوريين كما أزمعت في مطلع حياتى».

«أما مسرحيتى «مأساة الحلاج» فهي بداية خطواتى في طريق جديد هو طريق المسرح الشعرى، وأنا لا أحب المسرح إلا شعرياً، ولا يعجبني كثيراً مسرح إبسن وأتباعه من النافرين، وأعتقد أن مسرح إبسن الاجتماعى النثرى مثل «بيت الدمية» و«عدو المجتمع» وغيرهما، هو مجرد انحراف فى تاريخ المسرح».

«ماهى خلاصة تجربتى الشعرية؟ لا أدرى، ولكنى أجدنى قد جربت أشياء كثيرة، وخضت فى بحار الرمز أحياناً، كما كشفت نفسياً لشمس المباشرة أحياناً أخرى، وكتبت ألواناً من الشعر شبيهة بالقصة والبالادة، وحاولت ألواناً من المعمار فى القصيدة، ودسست الفكر فى الموسيقى، وجربت السخرية وعرفت طرقها الشعرية، ولكنى مازلت أعتقد أن هناك الكثير مما أستطيعه، وأن تجربتى الشعرية لم تستوف تماماً بعد».

(١٤)

وربما كان من حق القارئ علينا، أن ندلف معه الآن إلى عالم الشعر الحديث الذى كان صلاح عبد الصبور نفسه رائداً من رواده، ونبدأ بأن نشير إلى أن صلاح عبد الصبور لم يكن من أنصار تسمية الشعر الحديث بالشعر الحر، وكان يفضل مصطلح الشعر الحديث، وهو حريص على الإشارة إلى أنه كان يخالف نازك الملائكة فى تسميته هذا الشعر بالشعر الحر:

«... ورغم ذلك فإنى لم أستطع أن أقبل كلمة «الشعر الحر» التى تتبناها نازك وتلتزمها دون تحفظ، خاصة حين أدركت أن نازك تعنى بكلمة «الحرية» الحرية فى التخلص من الصورة التقليدية للأوزان العربية، وحين رأيت أنها تواجهنا صراحة «بأن الشعر الحر فى أساسه دعوة إلى تغيير الشكل».

«الشكل.. الشكل وحده، هو ما دعا نازك إلى إطلاق كلمة «الشعر الحر» على هذا النوع الأدبي، وهو الذى صبغ نظرتها إليه، ومحاولتها لدراسته فوقفت عند «العروض»، ولم تكد تتعدى دائرة العروض إلى أفق أرحب من الدراسة الفنية المتذوقة».

(١٥)

ويبدو بوضوح أن صلاح عبد الصبور كان داعياً إلى الوعى للمنزلق (القادم) الذى يمكن أن يدفع إليه القول بالتححرر من العروض، ومن ثم فإننا نراه يشتبك مع نازك الملائكة حول هذه القضية ويقول:

«... والعروض أرض غير خصبة، والوقوف عنده نوع من استقطار الماء من الصخر، ولست أنفى هنا أهمية العروض، ولكنى أحاول أن أضعه فى مكانه كقالب شكلى بسيط، هو أبسط بسائط التجربة الشعرية، وأكثر ألوان موسيقاها سذاجة ويسراً، وليس له عند الشاعر والناقد أعلى من هذه المكانة، وقد كان واجب نازك كناقدة أن تقف عند العروض وقفة تطول أو تقصر، ولكن باعتبارها، مجرد مقدمة لدراسة الشعر الحر».

(١٦)

نتنقل الآن من حديثنا عن رؤية صلاح عبد الصبور لشاعريته هو نفسه، ولمكانه فى تيار الشعر، إلى تقييمه المنصف لمكانة الشعر الحديث فى تيار الشعر العربى، ونحن نراه حريصاً على ألا يتجاوز حدود الحديث الناقد والمحلل إلى حديث صاحب القضية الذى يظل مصمماً على الانتصار لها سلباً وإيجاباً.

والشاهد أن صلاح عبد الصبور كان ينظر إلى الشعر الحديث نظرة مختلفة تماماً عن نظرة الذين يرونه كائناً حياً منطلقاً فى إطار التجديد فحسب، وهو يخاطب زميلته نازك الملائكة فى مقال له فى «الكاتب» فى مارس ١٩٦٣ فيدعوها إلى الأسلوب الأمثل لتقييم حركة الشعر الحديث على أساس موضوعى فيقول:

«من الصعب أن أقترح على نازك الملائكة صورة جديدة لكتابتها، الآن، بعد أن صدر الكتاب، وقرأه النقاد والشعراء، ولكنى أقترح هذه الصورة لكتاب نازك القادم، وأعرف أنها على هذا الجهد قادرة».

«إنى أفترح عليها أن تلقى من يدها عصا المؤدب، وأن توجل دعوى الأسبقية في تحرير الشعر إلى حين، ثم تجمع دواوينها ودواوين زملائها، السيّاب، والبياتى، وكاظم جواد، ونزار قباني، وخلييل خورى، وأدونيس، ويوسف الخال، وكمال ناصر، وفدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوشى، ومحمد الفيتورى، وعبد الرحمن الشرقاوى، وأحمد عبد المعطى حجازى، وملك عبد العزيز، وكمال نشأت، وفوزى العنتيل، وأحمد كمال زكى، وكاتب هذه السطور، وآخرين وآخرين من الذين يُصنّون أنفسهم في البحث عن التجربة الجديدة، ثم تنظر فيها نظرة تخلو من قسوة المؤدب، وتحاول أن تعرف من خلال هذه الدواوين:

«هل حقق هذا الشكل الجديد رؤية شعرية جديدة؟»

«وهل زاد التراث العربى غنى واتساعاً؟»

«فإن كانت إجابتها نفيًا فلتعد إلى الشكل الذى عرفته القصيدة العربية، وإذا كانت إجابتها إثباتًا، فلتوضح أوجه النقص، ولتوسع دائرة الفهم، ولتخلق لنا مصطلحات جديدة يتفق عليها الشعراء والنقاد والقراء.»

«وذلك عندئذ هو الجهد العظيم الذى يلقى الثواب العظيم، وتتلقاه المكتبة العربية شاكرة لتضم عليه أعمق أعماق قلبها.»

(١٧)

وكما اختلف صلاح عبد الصبور مع رؤية نازك الملائكة، فقد دارت معركة بينه وبين بدر شاكر السيّاب على صفحات مجلة «الأداب» البيروتية (١٩٥٥ - ١٩٥٦) واشترك فيها الأستاذ كاظم جواد، وقد أورد الأساتذة الذين تولوا جمع أعمال صلاح عبد الصبور مقالاته في هذه المعركة من دون أن يوردوا مقالات مخالفيه في الجزء التاسع من الأعمال الكاملة، أما رؤيته هو فقد عرضها في مقال الآداب (أغسطس ١٩٥٥) بعنوان «حول الشعر المصرى الحديث».

(١٨)

عندما أوشك عقد الخمسينيات على نهايته كتب صلاح عبد الصبور مقالاً من أهم المقالات

في الحديث عن الشعر الحديث (المجلة: يناير ١٩٥٨) وفي هذا المقال ما يمكن وصفه بأنه كان بمثابة تلخيص رائع وتنظير قوى لحركة الشعر الحديث:

«... إن التطور الأخير في الشعر العربي هو أخطر تطور مرَّ به في حياته الطويلة، وقيمة هذا التطور أنه يشمل الشكل والمضمون معاً، ليس هنا مجال للمقارنة بين هذا التطور الأخير والتطورات التي سبقته، إذ أن التطورات السابقة كالموشحة وتعدد القوافي واللجوء إلى الأوزان القصيرة، وغيرها كانت ألواناً من التغير تشمل الشكل فحسب، وظل الاتجاه العام للشعر العربي، وظلت طريقة الشاعر العربي في التصور والأداء تجرى على السُّنن الموروثة».

«ولكل شعر تقاليد، وهذه التقاليد تتكون من طبيعة التركيب اللفظي، وطرق البيان التي تتركب بها الكلمات إلى جمل، وتنظم فيها الأبيات إلى قصيدة، وهذا ما يمكننا أن ندعوه البناء اللغوي، كما تتكون تلك التقاليد من طريقة اللغة في المجاز. ولعل المجاز هو صفة الشعر الأولى، ومن المجاز تنبع الاستعارة والكناية والتشبيه، إذ أنها كلها صور مجازية، وهذا العنصر هو ما نسميه بالتصور الشعري».

«أما العنصر الثالث للتقاليد الشعرية فهو أرض الشعر، أى ميدانه الذي يخلق فيه، وهو ما اصطلح علماء البلاغة العربية الأقدمون على تسميته بالأغراض».

(١٩)

ويبدأ صلاح عبد الصبور في عرض مواضع الثورة المحتملة على ما هو قديم في القصيدة العربية ملخصاً هذه المواضع في ثلاثة اتجاهات هي: الثورة على وحدة البيت، والثورة على رتبة البناء، والثورة على تعقيل المجاز:

«... سن الشعر العربي القديم لنفسه تقاليد في الميادين الثلاثة. ففي ميدان البناء اعتمد الشعر العربي القصيدة كنظام فني، وكانت وحدة القصيدة هي البيت، والبيت كيان مستقل مغلق يؤدي معنى بذاته ولا يرتبط بسابقه أو لاحقه إلا برباط الغرض العام للقصيدة، وقد نقد الأقدمون بعض الأبيات؛ لأن المعنى لا يتم إلا إذا ربطت بين بيتين أو ثلاثة. فالبيت إذن وحدة حتمية، والحتمية الثانية في البناء هي حتمية التفاعل، فلا بد أن تكون هذه التفاعيل منتظمة متساوية متساوقة على طول القصيدة، أما الحتمية الثالثة فهي القافية الواحدة».

«كل هذه الحتميات في البناء أضفت طابعاً خاصاً على الشعر العربي، وتميز هذا الطابع بالرتابة لتكرار الوحدة الموسيقية اللانهائي المنتظم، كما أن عدم وجود الكلمة الساكنة الآخر في اللغة العربية حرمها من الجريان وألزم الألفاظ نوعاً من التوتر يجتد أحياناً كما في قول الشاعر:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتى على قدر الكرام المكارم

«ويخفت أحياناً كما في البيت:

يا قلب حزنك ما أشده خفر الحبيب اليوم وده

«ولعل من الواضح أن السكون الذى لزم القافية قد خفف كثيراً من توتر البيت».

«أما في المجاز وهو العنصر الثانى فى التقاليد الشعرية، فقد درجت اللغة على تعقيل المجاز، وهذا الخطأ الفادح قد ساعد على تجميد الشعر العربى، إذ أن المجاز فى الأصل نوع من التخيل المنطلق يتوخى علاقة غير مدركة إدراكاً عقلياً تاماً بين اللفظ ومجازه، ومن الأسف أن البلاغيين العرب حين درسوا التشبيه والاستعارة بحثوا فى أدوات التشبيه والمشبه به ووجه الشبه، ولم يبحثوا فى دلالة التشبيه الذاتية، ولا فى جمال التشبيه الفنى، فليس التشبيه محاولة للتقريب أو التوضيح، وليس ضرباً من الرسم البيانى أو التلخيص أو وسائل الإيضاح، لكنه يخضع فى الواقع للتداعى الحر فى فرديته وجوحه، يستمد أثره على النفس لا من دقته أو وضوحه بل من عمقه وذاتيته».

«هذا الفهم المتجنى ألزم المجاز قالباً لا يعدوه فأصبح التشبيه نوعاً من المأثورات يلجأ إليها كل أديب، فالشجاع أسد والكريم غيث والجميل بدر، وأصبح كل ما عدا ذلك وأشباهه مبالغة ممقوتة، أو خروجاً على السنن المألوف».

«أما التقليد الأهم فهو ما يتناول وظيفة الشعر وأرضه، والعرب لم يوقفوا فى نظرتهم للشعر، وكبا بالشعر جواده على طول التاريخ العربى، فتردى فى هوة ما لها قرار، فقد عد العرب الشعر صنعة من لا صنعة له، أو وسيلة لاستجلاء العطاء من الأثرياء، أو زينة للمرء تكون فى لسانه ويهون له بها العسير».

(٢٠)

ويستطرد صلاح عبد الصبور من هذا المعنى الدقيق الذى لا يمكن لنا أن ننفى عنه صفته

المتأثرة بالأيديولوجية إلى أن يقع في حكم تعميمي ظالم، ينفي فيه التفات النقاد إلى الوظيفة الاجتماعية في الشعر العربي وذلك حين يقول:

«... ولم يفتن أحد من مؤرخيه لوظيفة الشعر الاجتماعية كنشاط إنساني انفعالي يستهدف سعادة الأمة».

«وانعكست تلك النظرة المتخلفة حين عدوا الأغراض فكان أهمها المدح والهجاء والثناء، وتعلقت تلك الأغراض جمعياً بالحكام والولاة. أما الغزل - وهو أكثر الأغراض ذاتية وانطلاقاً - فقد التزم مواصفات وتقاليد في التشبيه والتخييل جمد عندها، كما أن النظرة الحسية للمرأة قد صبغته بطابع من الإسفاف وقرب التناول في أكثر الأحيان».

(٢١)

ويبدو أن صلاح عبد الصبور، كان يؤثر أن يمضي في هذا النوع من تأريخ الأدب المتأثر إلى حد ما بالأيديولوجية، حتى إنه يصل إلى الزعم بأن وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور قد انعدمت، ولست أدري كيف قبل على ضميره أن يصل إلى مثل هذا الحكم أو أن يصدره هكذا، وهو الذي يعرف بكل تأكيد أن أشعار الأولين لم تصلنا إلا عبر رواية الجمهور الواسع لها:

«ابتلى الشعر العربي بأنه ما كاد يبلغ أشده حتى كان المجتمع العربي، قد اتخذ شكلاً سياسياً غريباً، تركزت فيه السلطات الروحية والزمنية في أيدي الأرسقراطية، وأصبحت هي مقصد كل الفنون، ولما كان العرب لم يعرفوا من صور الفن الشعري إلا القصيدة، فإن وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور الواسع قد انعدمت، إذ لم يكن عند العرب مسرح أو أعياد دينية شعرية كالليونان».

(٢٢)

ويبدو لي أن صلاح عبد الصبور وجد نفسه قد تهادى في هذه الأحكام التي لم تكن تتوافق مع خلقه ولا مع طابعه، فإذا هو يتراجع عنها بعض الشيء، وإذا به يثبت في هذا التراجع ما كان حرياً به أن يثبته منذ البداية:

«... حقاً لقد وجد في تاريخ الشعر العربي بعض المحتجين مثل جميل بثينة الذي نذر حياته

الغزل والفخر، وأبى العلاء المعرى الذى استخلص نفسه للحكمة ونقد المجتمع، وبعض الشعراء الصوفيين كابن الفارض وغيره. ولكن هؤلاء قلة، أما التيار العام للشعر العربى فيكفى أن تفتح ديواناً واحداً من الدواوين الكبيرة لى ترى أنها لا تحوى إلا المدح والهجو والغزل السخيف المكرر».

(٢٣)

ثم يحاول صلاح عبد الصبور أن يقف موقفاً وسطاً فى القضية التى طرحها، فيبدو وكأنه ذلك الرجل الذى يعرف الحق ويعترف به، لكنه يأبى إلا أن يذكرنا، فى الوقت ذاته وبالإحاح، بوجود الباطل:

«... إن ما يفاجئنا من جمال الشعر العربى فى بعض الأحيان هو جمال الجزء لا الكل، وجمال الصورة المفردة لا القصيدة الكبرى، وجمال التعبير لا الغرض».

(٢٤)

ويضرب صلاح عبد الصبور مثلاً على هذه الفكرة، التى يظن نفسه قد وصل بها إلى جوهر الحقيقة، لكننا لا نستطيع أن نوافق على استنتاجه ولا على مبررات هذا الاستنتاج، الذى يتجاهل بلاغة التصوير فى التعبير عن معنى يستحق مثل هذا التعبير:

«... فكم يعجبني قول المتنبي:

وقفتَ وما فى الموت شكُّ لواقف كأنك فى جفن الردى وهونائم
تمرُّ بك الأبطال كلى هزيمة ووجهك وضَّاح وثغرك باسم

«وأعود من هذا الإعجاب صفر اليدين لأنى لم أستفد خبرة إنسانية، ولم أعرف رجلاً جديداً من خلال هذا الشعر، كما أنى لم أعرف من خلاله الشاعر نفسه».

(٢٥)

وبوسعنا هنا أن نشير إلى ما أغفل صلاح عبد الصبور الإشارة إليه من المعانى المركبة التى

أجاد المتنبي التعبير عنها في هذين البيتين، من بلوغ الممدوح قدرًا من الشجاعة المرتبطة بها نسميه في الطب وعلم النفس بالثبات الانفعالي، ولو أنى أردت نموذجًا لتمثيل الثبات الانفعالي وتقريبه إلى أذهان مَنْ لم يدرسوا الطب وَمَنْ درسوه (على حد سواء) ما وجدت خيرًا من هذين البيتين.

ويبدو لي أن العيب لم يكن في المتنبي ولا فيمن قدروا بيته، لكنه كان في عدم اكتمال خبرة صلاح عبد الصبور بالحياة الدنيا وما فيها من مواقف لم يكن قد تخيل وجودها على هذا النحو وعلى هذه الدرجة.

(٢٦)

كان صلاح عبد الصبور يحدد أهداف الشعر الحديث وبيئورها (بانحياز شديد) في قوله: إن «الشعر الحديث يريد أن يغير من تقاليد الشعر العربي في ميادينها الثلاثة».

وهو يفصل هذا المعنى فيقول:

• «ففى البناء يريد أن يتبنى أشكالاً شعرية جديدة غير القصيدة، أشكالاً متكاملة يكون البيت فيها لبنة حية متآزرة مع غيره من الأبيات، وهو فى سبيل ذلك يلجأ إلى القصة الشعرية، والقصة لون من الأداء الشعرى معروف فى الأدب العربى، وقد حاوله فى الأدب العربى خليل مطران فى قصيدته «نيرون»، وفى كثير من مطولاته، والعقاد فى قصيدة «الله والشيطان» وهى مجال واسع للتعبير الشعرى الموضوعى».

• «وهو (أى الشعر الحديث) يريد أيضًا أن يكتب الدراما الشعرية، الدراما الشعرية الحقيقية التى تشخص فيها الأبطال وتتمايز ولا تعتمد على المونولوجات الغنائية مثل مسرحيات شوقى، وخلفه عزيز أباطة، وهو يعلم أن الشكل البنائى المأثور لا يسعفه على تحقيق كل ذلك؛ لذلك فهو يكسر عنق البلاغة العربية باستبعاد حتمية التفاعيل واللجوء إلى أبسط صور القيد العروضى وهو التفعيلة الواحدة، ولكى يسبغ على القصيدة إحساسًا بالجرىان والانسياب فهو لا يعتمد إلى القافية عمدًا، بل هى عنصر عفوى، وغالبًا ما تكون ساكنة حتى لا تقف عندها الأنفاس فى صرامة، بل تتجاوزها فى لين ورقة إلى البيت التالى».

- «أما في ميدان التصور الشعري فهو يرجع بالتشبيه إلى أصله، ذلك الأصل الذى وضع فى أقدم شعر روى لنا حين يقول الشاعر المصرى القديم يناجى إلهه «اجعل حبيبتى طبقاً من تفاح»، وحين يتردد فى تشديد الإنشاد «من هذه الطالعة من البرية كأعمدة من دخان»، وحين يقول القرآن الكريم عن الكافرين ﴿أَعْمَلُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَاقًّا إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ سَائِغًا﴾ [النور: ٣٩].
- «كل هذه الألوان من التشبيه ليست علاقتها المجاورة أو التطابق الهندسى، وليست محاولة للتوضيح لكنها ثمرة انفعال متداعٍ يقود من الشيء إلى شبيهه بعد اختصار العلاقات واختزال المسافات».
- «كما أن لكل شجرة مذاقها، كذلك لكل شاعر مذاقه فى اختيار التشبيه وتركيب الصورة، فلا حياة بعد للقالب والكليشيه».
- «أما فى ميدان الشعر ومجاله، فالشعر الحديث يطمع أن يكون لساناً معبراً عن التطور ودافعاً له، ومبشراً بمستقبل أزهى وأسعد».

(٢٧)

وبعد أربعة شهور كتب صلاح عبد الصبور فى المجلة نفسها (المجلة: مايو ١٩٥٨) مقالاً مهماً عما يسميه أزمة الشعر الحديث حرص فيه على أن يزيد فيه هذا الموقف التقدمى أو التطورى توضيحاً حتى إنه قال:

«... لست أشك فى أن الشعر الحديث على أبواب أزمة، وأن هذه الأزمة ستصرف عنه كثيراً من قرائه، وستلقى اليأس فى قلوب بعض متذوقيه، فقد أصبح المجتمع العربى الأدبى قليل الخفاوة به الآن، ولولا بقية من محبة للكلام الجميل، وفضيلة من دأب وإصرار عند بعض القائلين لفقد هذا الشعر كثيراً من ضياء ملامحه، ولاضطربت خطاه الوليدة، أو قصرت، ثم قصرت».

«وعلة تلك الأزمة هى شيء فى الطبائع أولاً، وشيء فى الحياة التى نحياها آخرًا».

«أما ذلك الشيء الذى فى الطبائع فهو الولع بالتقليد، وإذا كان الفن هو أحوج ألوان النشاط البشرى إلى الأصالة، وألزمه بأن يقول الفنان كلمة نفسه هو، دون أن يزيها ببارق من تأثر أو

تلمح من محاكاة، فإن الطبيعة امتحنت الفن الجميل بأنه - إلى ذلك الذى أسلفت - أشد ألوان النشاط البشرى إثارة لنزعة المحاكاة وبوارق التأثير».

«وما زال كثير من النقاد يعرفون أن شيوع نمط أدبى على يد فنان مقتدر أو حفنة من الفنانين المقتدرين كثيرًا ما يدفع أصحاب الملكات الضيقة والنفوس التى تنبئهم أقوالها قبل أن تعدو الشفاعة، يدفع أولئك إلى الوقوع فى هوة التقليد، وإلى إنكار أصواتهم أنفسهم، لترتفع لهاتهم بالقول المزور والمكروور».

«وذلك هو ما أصاب الشعر الحديث، وما هو جدير بأن يصيب كل فن، لقد عاصر شوقى مئات من الشوقيين، تجلببوا بردائه، وتقمعوا بوجهه، ومضى هؤلاء وبقى شوقى».

(٢٨)

وهذه فقرات ناطقة بالحرص الذى كان صلاح عبد الصبور يتمسك به على الشكل والفن والمضمون:

«الشعر ليس «نية طيبة» فحسب، ولكنه جهد ودراية ومراعاة عن عمل كهذا، هو أنه يحتوى على كثير من النوايا الطيبة التى لم تتحقق».

«لقد أساء الكثيرون فهم دعوى الشكل والمضمون فى الشعر، وأساء الكثيرون فهم الدور الاجتماعى للشعر، وحملوا تلك الدعاوى أوزار الشعر الرديء والفن المجهض، وكان لا بد من حركة احتجاج، وتولى الجمهور القارئ عبء هذا الاحتجاج، فجعله انصرافاً عن هذا الشعر الذى لا يستطيع أن يجد فيه ما يغنيه ويزوده».

«لم أكتب لأنعى الشعر الحديث، بل لأناقشه، وأقترح له:

«لقد كنت من أوائل من اختاروا هذا الشكل الأدبى وسيلة لبسط ذوات نفوسهم، ولم يكن ذلك منى إثارة للمركب السهل والدرب القصير، بل لعله كان طموحاً إلى تحقيق بعض الغايات التى قد يعجز المرء عن تحقيقها فى الشكل القديم».

«الإلمام بالشعر إذاً هو: عدة الشاعر وأداته، ومن الأسف أن هذا المعنى قد فات كثيرًا من شعرائنا المحدثين».

«توهم كثير من شعرائنا المحدثين أن النية الطيبة قد تصنع شاعرًا موهوبًا، وأن الأفكار المجردة أو الاهتمام السياسي المحدد يستطيعان أن يشكلا عملاً فنيًا دون الاستناد إلى قيم جمالية بلاغية».

«وإلى هؤلاء أسوق قولاً لبلنسكى رائد النقد الواقعي:

«عما لا خلاف فيه أن الفن يجب أن يكون فناً أولاً، ولا يعيننا كم هي جميلة أفكار الشعر، أو مدى حماس الشاعر للمشكلات المعاصرة، إذا لم يكن في كل ذلك شعر».

(٢٩)

يعترف صلاح عبد الصبور بأن الآراء النقدية تسبق الأداء الإبداعي، وهو يعلل هذا الرأي تعليلاً عقلياً وطبيعياً سليماً يستند إلى ضرورة مضي الزمن حتى يتأثر الوجدان الذي لا يمكن له أن يتأثر على النحو السريع الذي يتأثر به العقل:

«والآراء المحدثه في فهم الشعر تدخل أحياناً على مهل واستحياء، وهي تدخلها أولاً عن طريق الإقناع العقلي، فمما لاشك فيه أن الآراء التي بشر بها العقاد والمزني في «الديوان» كانت أكثر تقدماً ومعاصرة من شعرهما ذاته؛ ذلك لأن الشعر بادره وجدان، والرأي بادره عقل، والعقل قد يقتنع بين لحظة وأخرى، أما الوجدان فهو صنيع أجيال، ومكنون أزمان وأحقاب».

(٣٠)

وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فمن الجدير بالذكر أن إنصاف صلاح عبد الصبور كان يدفعه إلى القول بأن الشعر الحديث لم يبدأ على يديه هو ونازك الملائكة وأحمد عبد المعطى حجازي، ولا حتى لويس عوض، وإنما بدأ قبل ذلك:

«ولويس عوض ليس مبتدعاً من العدم، بل هو متبع للموشحات، وصهاريج اللؤلؤ للسيد توفيق البكري، والترجمات التي قام بها فريد أبو حديد».

«إن تحرير الشعر جهد ضخم أكبر من أن تحمل عبئه كتف واحدة».

(٣١)

وها نحن نقرب الآن من منطقة الحديث عن موقف صلاح عبد الصبور من المعارك التي

فرضت نفسها على أصحاب مدرسة الشعر الحديث، وسنكتفى بإيراد أمثلة «رمزية» لمواقف من هذه المعارك، وهى مواقف ذكية أبانت عن قدرة مبكرة على التعامل مع قضايا الاختلاف بذكاء مستند إلى علم، ودهاء مستند إلى عقيدة.

وعلى سبيل المثال فإنه يجدر بنا أن نستعرض أسلوب صلاح عبد الصبور في إدارة إحدى معارك الشعر الحديث مع لجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب.

كانت هذه اللجنة في ظل نظم الدولة الشمولية قد أصبحت بمثابة المسئول الأول والأخير عن الشعر ودوره في المجتمع، ومن الإنصاف أن نذكر أن عرض صلاح عبد الصبور لهذه القضية في مقال له «بالأهرام» (٢٧ نوفمبر ١٩٦٤) كان عرضاً أميناً، وسنقل عنه كثيراً من الفقرات مع أيسر قدر من التعليقات الكاشفة.

يقول صلاح عبد الصبور في مقدمة مقاله:

«لنبداً من البداية.. في مصر لجنة تسمى لجنة الشعر، وهى إحدى لجان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وقد كان رئيسها عباس محمود العقاد، فلما توفاه الله آلت رياستها إلى عزيز أباطة، ومعه في هذه اللجنة فئة من الشعراء نذكر منهم أحمد رامى، ومحمود حسن إسماعيل، وصالح جودت، وكامل الشناوى، ومحمود غنيم، الذى لا بد أنك قرأت له شعراً في كتاب المحفوظات، وطائفة أخرى لن يزيدك ذكر أسمائهم معرفة بهم... ومع هؤلاء جميعاً أستاذ فلسفة بالجامعة هو الدكتور زكى نجيب محمود».

(٣٢)

وبعد هذه البداية التى يقدم فيها سخرية مميزة ومهذبة من بعض أقطاب الشعراء والنقاد، يبدأ صلاح عبد الصبور فى عقد مقارنة ذكية بين موقف اللجنة فى حياة العقاد وموقفها بعد رحيل العقاد، وهو يجيد تصوير عنت هذه اللجنة فيما بعد رحيل العقاد معتمداً على فكرة بسيطة تقول إن اللجنة رأت أن تستحوذ على «القراء» بالإضافة إلى السلطة التى فى يدها، على حين لم يكن العقاد نفسه قد نزع هذا المنزع.

يقول صلاح عبد الصبور:

«وقد كان للأستاذ العقاد -يرحمه الله- رأى فى الشعر الجديد، إذ رآه غير جدير بالدخول إلى عالم

الشعر، ولكنه كان يكتفى للتعبير عن رأيه بأن يرد هذا الشعر عن المسابقات وأن يمنع أصحابه - جهد طاقته - من حضور المهرجانات، وتخلي أصحاب هذا الشعر الجديد راضين عن أمجاد لجنة الشعر بالمجلس الأعلى، ومسابقاتها ومهرجاناتها وجوائزها، وأيقنوا أن التصاق قرائهم بهم هو أجدى عليهم من كل ذلك الضجيج، ولكن الرئيس الجديد للجنة الشعر، وبعض أعضاء لجنته من ورائه، طمعوا في القراء أيضاً، ورأوا أن أفضل وسيلة لتحقيق ما يتغنون هو استصدار قرار حكومى يمنع نشر الشعر الجديد وتداوله، فلعل ذلك يرد إليهم قراءهم المهارين».

(٣٣)

ومن حسن حظ تاريخنا الأدبى أن صلاح عبد الصبور قد سجل كثيراً من مفاهيمه في رده أو تعليقه على المذكرة الشهيرة التى تقدمت بها لجنة الشعر إلى الدكتور عبد القادر حاتم، وكان نائباً لرئيس الوزراء ووزيراً للإعلام (الإرشاد القومى)، ومسئولاً عن الثقافة بكافة قطاعاتها.

وقد أشار صلاح عبد الصبور أن اللجنة نفسها هى التى أتاحت له نقد مذكرتها لأنها نشرتها فى إحدى المجلات، وقد بدأ صلاح عبد الصبور استعراضه للمذكرة من النهاية، مشيراً إلى أنه لجأ إلى هذا الأسلوب الذى يكشف نوايا اللجنة قبل أن يستعرض مبرراتها التى قد تبدو منطقية من وجهة النظر البيروقراطية، بل من وجهة نظر الدولة الشمولية.

ولولا أن صلاح عبد الصبور تعمد هذا التناول الذكى للقضية لما كان فى وسعه أن يهاجم منطق اللجنة، ولا أن ينتصر عليه.

ولنقرأ ما كتبه صلاح عبد الصبور:

«... وقدمت لجنة الشعر مذكرة إلى الدكتور عبد القادر حاتم رئيس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب تحمل ذلك المطلب، ولم يكن من حقنا أن نتعرض لهذه المذكرة، وهى مازالت معروضة على الدكتور رئيس المجلس، لولا أن أعضاء اللجنة سارعوا بنشرها فى إحدى المجلات الأدبية فأصبحت بذلك مقالاً علنياً من حق الأدباء جميعاً أن يتعرضوا له بالنقاش. لم يفت ذكاء أعضاء اللجنة أن مطلبهم ساذج فحاولوا إخفاء سذاجته بمقدمة طويلة يبدو فيها أثر التكلف المنطقى وإعياء العقل اللاهث وراء الحجج الهاربة الملفقة، ولم تثن الهجوم من كل

جهة، والاستعانة بالتصورات الخاطئة لدين الدولة وسياساتها لسوق ذلك كله وإلقائه في طريق أصحاب الشعر الجديد، تبريراً لمطلب المصادرة ومنع النشر، وحين انتهوا من المقدمة صاغوا مطلبهم في عبارة متواضعة تخفى وراء تواضعها بشاعة الظماً إلى السلطة الأدبية وفظاعة الرغبة في التنكيل بحرية التعبير، قالوا - غفر الله لهم - بنص عبارتهم:

«... ولهذا تقترح لجنة الشعر أن يكون لها نوع من الإشراف على كل ما يتسم بميسم الدولة من وسائل نشر الشعر فبمثل هذا الإشراف تضمن اللجنة حقها في رعاية الشعر، مسددة له الخطي، محققة له سلامة الهدف».

(٣٤)

ثم يكشف صلاح عبد الصبور بصراحة عن المقصود الفعلي باقتراح اللجنة فيقول:

«وما وراء عبارتهم المتواضعة هو أنهم يريدون الإشراف على ما ينشر من شعر في المجالات الأدبية الخمس التي تصدرها الدولة، وما ينشر في دور النشر التي تمولها الدولة مثل الدار القومية، والدار المصرية، وما ينشر من شعر في الصحف اليومية، إذ أن ملكيتها قد انتقلت إلى الشعب، وما يقال من شعر في الإذاعة والتلفزيون وبالإجمال كل نفس شعري يتردد في أرجاء مصر لابد أن يحصل على إذن لجنة الشعر».

«فبذلك تضمن اللجنة حقها - كما تقول - وكأن المسألة مسألة سلعة ودائن ومدين وحق يستوجب الضمان. فما الأدواء التي رأت لجنة الشعر أن علاجها لا يتيسر إلا بجثومهم على صدر الشعر العربي الحديث، ذلك هو حديث المقدمة الطويلة التي سأحاول تلخيصها ملتزماً جانب الأمانة البالغة».

(٣٥)

بعد أن ينتهي صلاح عبد الصبور من هذا العرض وما قاده إلى التشخيص الصريح يبدأ في إيراد بعض تعليقاته الذكية على آراء لجنة الشعر فيقول:

«تقول لجنة الشعر إن مهمتها (هي إبراز الطابع القومي في الفن واحتفاظ الأمة بشخصيتها

وطابعها المميز)، وبديهي، أنه إذا أريد لشخصية الأمة أن تظل محتفظة بطابعها المميز، فلا مناص من قيام إطار يدوم على مر التاريخ، ليكفل لها الثبات برغم تنوع الموضوع داخل هذا الإطار عصرًا بعد عصر، ولكن أصحاب المحاولة الجديدة في الشعر عندنا قد خرجوا عن هذا الإطار، ولجنة الشعر - كأي مجمع من مجامع العلم والفن - تقييم عملها على الأسس المستقرة؛ لأنها مسئولة عن القيم الثابتة، تاركة للأفراد أن يحاولوا الجديد الذي يتفق مع أذواقهم، فإما أن يتمخض عن نزوة عابرة تجيء وتذهب، وإما أن يثبت مع الأيام ويرسخ، وعندئذ يضاف إلى القيم الفنية التي منها تتكون شخصية الأمة، وعندئذ كذلك يُعترف به عند المجمع الرسمية، وتمضى المذكرة لتقول: وإنه لما يلفت النظر في الداعين إلى موجة التهديم هذه أنهم كأنما يؤذيه أن يروا الشكل التقليدي المراد تحطيمه متمثلًا في قمم الشوامخ العربية الأقدمين والمحدثين، فتراهم يجعلونه جزءًا من خطتهم أن يطيحوا بتلك القمم».

ثم يثبت صلاح عبد الصبور قول اللجنة:

«إن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد، لتغني للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات، إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية، من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير العقيدة الإسلامية، بل ربما تأباه تلك العقيدة كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص، ذلك فضلًا عما يستبيحونه لأنفسهم بالنسبة لكلمة (الإله) كأنها هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني، ولم تتخذ في الإسلام معنى خاصًا يجب احترامه معها كان السياق الذي ترد فيه».

(٣٦)

هكذا كان صلاح عبد الصبور، يدير المعركة مع أعلام لجنة الشعر على هذا النحو الذكي، الذي لا يمكن أن يتأتى إلا لمثقف ذكي واسع الاطلاع والإلمام بتاريخ الحضارة وفلسفتها، وهو ما كان صلاح عبد الصبور يتميز به دون ادعاء، وهو ما أود أن أكرر لفت النظر إليه من أن الشعر الحديث فقد بوفاة صلاح عبد الصبور أحد أركانه المهمة، لا في الإبداع فحسب، ولكن في السياسة والاستراتيجية أيضًا.

وليس أدل على دعواي هذه من أن نواصل قراءة مقال صلاح عبد الصبور لنراه، وهو ينتصر

في ذكاء لفكرة التطور، ويقدم «التطور» في صورة الضرورة التي لا بد منها، وذلك على حين يؤمن غيره بأن التطور لا يعدو أن يكون شيئاً من الأشياء الطارئة القابلة للبقاء أو الإزهاق:

«... فإذا آمننا بأن التطور هو طبيعة الأدب لا الثبات، فكيف يتم التطور دون محاولات منشورة تلمس صداها عند الرأي العام القارئ، وكذلك سلك أصحاب الشعر الجديد، حين نشروا شعرهم خلال السنوات العشر السابقة، فلاقت ترحيب قرائهم، وأجمعت ناشئة الشعراء في الأمة العربية من الخليج إلى المحيط على التأثر به، والصدور عن هذا العالم الذي فتحتة التجربة الشعرية الجديدة.. وأصحاب الجديد لم يزعموا أن جديدهم ينفي وجود القديم، بل هم يؤمنون بأن كل الأطر الأدبية تستطيع أن تتعايش وأن الزمن هو الحكم. والشكل القديم يتمثل كما تقول لجنة الشعر في قمم شوامخ، ولم يدع أحد إلى تهديم هذه القمم، بل إلى دراستها دراسة أدبية متأنية للاستفادة من تجربتها الشعرية.

«ولكن يظهر أن أعضاء لجنة الشعر - تبعاً لنظريتهم العرجاء عن الثبات والاستقرار - يفضلون تحنيطهم ولفّ جثمانهم الأدبي في الأكفان المعتمة، ولعل هذا في صالحهم حتى لا يقرن القارئ بين عظمة الماضي متمثلة في قمم الشوامخ، وبين زيف الحاضر متمثلاً في بعض أعضاء لجنة الشعر».

(٣٧)

ولا يفوت صلاح عبد الصبور بذكائه ووطنيته، أن يلتفت إلى المعنى الذي أقحمته هذه المذكرة على جوهر المناقشة الشعرية، وهو يفاجئ اللجنة والقراء بأن الصواب قد جانبها حين التفتت إلى ألفاظ بعينها، وظنت أن نسبتها إلى الشعر الجديد ونسبة الشعر الجديد إليها، مما يساعدها على تمرير مذكرتها، وعلى تمرير اتهاماتها لأهل الشعر الجديد. يواجه صلاح عبد الصبور هذا كله بالاستعمالات القرآنية لهذه الألفاظ، التي أشارت إليها اللجنة، وكأنه يريد أن يقول إنه يستطيع وبسهولة أن يظهر للجنة، ولغيرها أن علاقته بالتراث ومدلولاته أقوى بكثير من علاقة أعضاء اللجنة فرادى ومجتمعين، ولنقرأ فقرته:

«ونأتى بعد ذلك للفقرة الأخيرة، وهي الحديث عن أصحاب الشعر الجديد وأن أعضاءه واقعون تحت تأثيرات منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية، ولنسأل: ما هي روح الثقافة

الإسلامية والعربية؟ هل هي متممة أم متفتحة؟ هل من روح الثقافة العربية أن تدين اتجاهًا بأكمله لأنه يستعمل ألفاظها مثل (الصلب - الخطيئة - الخلاص). إن أكبر ما أضافته الحركة الشعرية الجديدة هو الاستعانة بالرمز، فالصلب عند كثير من الشعراء رمز لتضحية الإنسان في سبيل القيمة التي يؤمن بها، والإسلام يعرف كلمة الخطيئة كما قال القرآن الكريم ﴿ وَالَّذِي أَطْمَعُ أَنْ يَغْفِرَ لِي خَطِيئَتِي يَوْمَ الدِّينِ ﴾ [الشعراء: ٨٢].

«وفي ظني أن هذه الفقرة الأخيرة من بيان اللجنة محاكاة لفظية لا يليق صدورها عن مثقفين يعرفون أن الشعر الجديد استعان بكثير من العناصر الرمزية مثل السندباد الجوال، وسيزيفيوس الذي يدحرج الصخر، وبرمثيوس الذي سرق النار للبشر فعاقبته الآلهة، وإيزيس وأوزوريس ووفاء الزوجة للزوج».

«لا يعني ذلك أن أصحاب هذا الشعر قد صاروا إغريقًا أو فراعنة أو انتقلوا من القاهرة القرن العشرين إلى بغداد القرن العاشر، بل هم يبحثون عن رمز لتجربتهم الشعرية يتيح لها غنى وامتدادًا، أما كلمة الإله فقد استعمل القرآن إله وآلهة بغير المعنى الإسلامى، وطالما أطلق النقاد على شاعر كالبارودي (رب السيف والقلم)».

(٣٨)

والواقع، أننا نستطيع الآن أن نتصور مدى المكسب الذى حققته حركة الشعر الجديد، حين كان صلاح عبد الصبور أحد أقطابها، وأن هذا المكسب لم يتحقق من خلال تفوق شاعريته المجيدة المرهفة فحسب، ولكنه تحقق بفضل أسلوبه المهذب المقنع، واهتمامه بحوار الآخر، أو بمحاورة الآخرين على صفحات الجرائد، وبالرأى العام، وتصديه لما يثار حوله وحول حركته، وبتكائه على ثقافة حقيقية وفهم ووعى، وبقدرة على الجدل والمناظرة وإبداء الدفوع واستعراض التاريخ، وبتمكن حقيقى من تاريخ الآداب والفكر، ومن مفردات اللغة ومدلولات الألفاظ.

وقد وصل صلاح عبد الصبور فى أحد مقالاته فى المعركة مع لجنة الشعر إلى أن يعبر عن أمله فى المناذاة بضرورة نزع فكرة الإطار الثابت:

«... كنا نأخذ اللجنة مأخذ الهزل وها هى ذى قد كشفت عن مخالبتها التى لا بد من تقليدها،

بل لا بد من نزع فكرة الإطار الثابت من عقول أعضاء اللجنة، فإن لم يستطيعوا أن ينقدوا أنفسهم نقدًا ذاتيًا، ويزنحوا من عقولهم فكرة الإطار الثابت، فعليهم أن يتنحوا فورًا عن أماكنهم لغيرهم ممن يؤمنون بالتغير، وبأن المجتمع يتطور نحو الأفضل، وأن الشعراء هم أصحاب تجربة الشعر الذين يضعون لها القوانين ويسنون لها الشرائح».

(٣٩)

وإذا كان هذا سلوك صلاح عبد الصبور في المناقشة حول الشعر مع لجنة رسمية، ضمت شعراء الاتجاه الذى لم يكن هو نفسه ينتمى إليه، فإننا بحاجة إلى أن نستطلع ملامح أسلوبه فى النقاش الشعرى مع المثقفين العاديين وغير العاديين.

ولعلى أضرِب أو أذكر نموذجًا سريعًا للمعارك التى أدارها صلاح عبد الصبور حول الشعر مع دائرة المثقف العادى، بما كتبه فى مقال له فى «صباح الخير» (٢٦ ديسمبر ١٩٥٧) ردَّ فيه على هجوم لمحمود السعدنى، وفى هذا المقال يقول صلاح عبد الصبور:

«... وحقيقة الشعر الحديث، قد أوشكت أن تضع بين هذين الفريقين، ففريق الطرفاء يمثله زميلنا العزيز محمود السعدنى الذى كتب فى زميلة أسبوعية مقالًا ساخرًا يتهكم فيه على الشعر الحديث، ورغم دفاع الزميل العزيز عن شخصى الضعيف وعن أشخاص زملاء آخرين، إلا أن الحقيقة قد جرحت على يد الزميل جرحًا بليغًا».

«كان يجب على محمود السعدنى، أن يتقدم إلى المناقشة وهو أكثر حذرًا ودقة فلا يلقى الأحكام الواسعة الجامعة بهذه السهولة واليسر، حتى إنها تبدو أقرب إلى الافتراء منها إلى الحكم الواضح السليم. إن مناقشة قيمة أى فن من الفنون تستدعى إلمامًا به وبتاريخه وتطوره، وإطلاعًا واسعًا على نماذجه واتجاهاته، ثم تبصرًا ووعيًا لهذا التاريخ الطويل، وتلك الاتجاهات المتباينة، هذه هى عدة الإنسان الذى يريد أن يتصدى للحكم، والسعدنى - فيما أظن - لم يكلف نفسه عناء هذا كله، وإلا لأصبح ناقدًا، وآخر ما أعرفه عنه أنه قصاص».

«وقد لفق الزميل نماذج رديئة نسبها إلى الشعر الحديث واتخذها أساسًا لأحكامه الطائرة، ثم أخذ بعد ذلك يستعرض موهبته الفكهة التى هى أحب شىء إلى فى حديثه وقصص العزيز السعدنى».

(٤٠)

هكذا أصبحنا على مشارف استكناه آراء صلاح عبد الصبور فيما يتعلق بنقد الشعر على وجه العموم، بيد أن من الضروري أن نسبق هذه البلورة بذكر حقيقة إيمان عبد الصبور بخطر النقد (أو النقاد) على الشعر (والشعراء)، وهو ما تجلى بوضوح في رأيه الجليّ حين قال في نهاية أحد فصول المذكرات التي كتبها في نهاية حياته:

«ولعل هذا الحديث عن ناجى يقودنى إلى القول إن الشعراء يجب أن يعصموا أنفسهم من النقد، فليس ألزم للشاعر من كلمة سقراط القديمة (اعرف نفسك)، وليس الشعر دربًا واحدًا يمضى فيه الشعراء شاعرًا إثر شاعر، ولكنه دروب عدة ومسالك متباينة».

وهو ما يتجلى أيضًا في قوله:

«والشعر العربى فى حاجة إلى النقد الذين يدركون صورته الكاملة، ويستخرجون له القيم الفنية والشكلية الجديدة، التى تربط بين شكله ووظيفته ليكون ذلك معينًا له على الامتداد الجديد فى الحياة الجديدة».

(٤١)

وقد أعاد صلاح عبد الصبور تقديم هذا المعنى بطريقة أخرى في مقال عنوانه «الشعر بين القداسة والجمود» (مجلة الكاتب: ديسمبر ١٩٦٣) حيث أشار إلى أن الشعر قد اكتسب مكانة تقليدية بين فنون القول المختلفة، وأنه ديوان العرب، ثم استدرك ليجاهر برأيه في أن هذه المكانة لم تكن خيرًا على الشعر:

«ولكن تلك المكانة المرتفعة لم تكن خيرًا على الشعر، فقد انتابه - شأن كل القيم المقدسة - ذلك الجمود وتلك النظرة السلفية التى تعترى كل ما هو مقدس مرموق، وظن بعض النقاد والشعراء أن ما سبق به النطق من آثار عرب الجاهلية وصدر الإسلام هو الصورة الكاملة، ونهاية الأرب لمن أراد التعبير، فحرصوا على تقليدهم، والوقوف فى ظلالهم دون التحرك إلى آماذ أبعد وأرض أوسع».

وفي نهاية مقاله يؤكد صلاح عبد الصبور على هذه الفكرة بقوله:

«ولعل هذا الجمود هو ما نلحظه اليوم في نظرة كثير من النقاد، فالشعر العربي لم تعد به حاجة إلى الجهر، هو أولاً قد تغيرت وسيلة تلقيه من المشافهة إلى القراءة، ومن الحديث إلى المجموعات إلى الحديث إلى الأفراد بذواتهم، ولم يصبح معرضاً للفضائل بقدر ما أصبح وسيلة للتعبير عن النفس الإنسانية المفردة في أحوالها المختلفة، ومع ذلك فإن الكثيرين يريدون العودة به إلى عصر الخطابة، قبل الأعشى والنابغة، أو عصر حصر الفضائل وإصاقها بالناس عنوة بعد الأعشى والنابغة».

(٤٢)

ونأتى إلى معارك شاعرنا مع القارئ غير العادى أو مع النقاد المتفلسفين، ولعل معركة صلاح عبد الصبور مع الدكتور زكى نجيب محمود (أخبار اليوم: مارس ١٩٦٣) تصور موقفه من صورة شهيرة ومحترمة من نقد الشعر على أيدي النقاد العظماء من ذوى الثقافة الفلسفية.

وانظر إلى هذا الاستهلال الهجومى الشرس الذى لجأ إليه صلاح عبد الصبور في رد هجوم الدكتور زكى نجيب محمود على قصيدته «الناس فى بلادى»:

«... إذا كان بعض الشعراء عاجزين عن العطاء، فبعض النقاد عاجزون عن العطاء أيضاً كذلك، يخرج الشاعر من صحبتهم، وهو أشد فقراً».

«والمنهج (المفقر) هو المنهج الذى اختاره الدكتور زكى نجيب محمود فى نقد قصيدتى (الناس فى بلادى) وقد يحلو له أن يسميه بالمنهج التحليل فى مواجهة المنهج التركيبى الذى يتبعه بعض الدارسين وانسجاماً منه مع مذهبه المنطقى».

«ولكنى أضن على الدكتور بهذه التسمية لمنهجه، لأن التحليل فى المنطق غير التحليل فى الأدب، فالتحليل فى الأدب تحليل لغوى أولاً، ثم أسلوبى ثانياً، وليس هو تحليل للمعانى والمعطيات التى يهبها كل بيت لقارئه، وحده، ودون ارتباط مع الأبيات الأخرى. ولقد بدأ الناقد (أى الدكتور زكى نجيب محمود) مقاله بوصف القصيدة وصفاً ظاهرياً، فأدرك أن قوامها ثلاثة أجزاء، أولها من ثمانية أسطر يقدم فيها الشاعر صورة عامة للناس فى بلاده، من

أى صنف، وثانيًا من خمسة وعشرين سطرًا يجسد فيها الشاعر أبناء بلده في فرد واحد هو (عم مصطفى)، وثالثها من اثني عشر سطرًا يبرز فيها الشاعر حبل الحياة الموصول في بلاده، فيتعقب عم مصطفى إلى حفيد من أحفاده ليرى أى الثمار أنتجت تلك البذور، ويضيف الناقد: ولو ناقشت الشاعر في التزام القواعد الموروثة أو عدم التزامها لخرجت به من حصنه لأحاربه في الفضاء المكشوف، فالشاعر لم يلتزم من قواعد الشعر الموروثة شيئًا إلا وحدة التفعيلة، يضع منها في كل سطر أى عدد شاء».

(٤٣)

ويرد صلاح عبد الصبور على ناقده في هذه الجزئيات بقوله:

«وأول ما أراه هو أن الوصف الظاهري للقصيدة وصف خاطئ، فأنا في الأبيات الثمانية الأولى لا أضع تصنيفًا للناس في بلادى، ولكنى أقدمهم إلى القارئ، ولا ألتقط منهم في المقطوعة الثانية فردًا واحدًا لأجسدهم فيه، بل أردت أن ألقى عليهم مزيدًا من الضوء في مواجهتهم هم الرجال الحشون، لتجربة الموت».

«ويقول الناقد: إننى لم أتبع من قواعد الشعر إلا التفعيلة الواحدة، ولنسأله ما هى قواعد الشعر في نظره، هل هى تناول الشعرى والتعبير بالصورة؟ هل هى عمق الإحساس وتجسد الأفكار؟ لا.. لكن قواعد الشعر عند الدكتور كما يتضح من كلامه هى الوزن والقافية فحسب».

«ودليل على ذلك أنه اعترف لى فى العامود الثانى لمقاله بأننى عبرت عن شعورى تعبیر شاعر، يعرف كيف يتكلم بلغة الصور المجسدة، وهى لغة الشعر بمعناه الصحيح حسب قوله. كما أنه اعترف لى فى أول العامود الثالث من مقاله بأننى انتقلت من التخصيص إلى التعميم، وتلك علامة دالة على الشاعرية».

(٤٤)

ثم يبلور صلاح عبد الصبور المفارقة التى تجلت بوضوح فى نقد زكى نجيب محمود لشعره ملخصًا رؤية ناقده، ورؤيته الناقدة للدكتور زكى فى آن واحد، وبذكاء شديد:

«.. لقد اعترف لى الدكتور الناقد إذن بخصيصة شعريتين بعد خمسين سطرًا فقط من تأكيده أنني لم أتبع من قواعد الشعر إلا التفعيلة الواحدة. فالدكتور إذًا يعتبر الوزن والقافية القاعدتين الوحيدتين للشعر، ويعتبر كل ما ليس وزنًا وقافية خارجًا عن دائرة هاتين القاعدتين الوحيدتين وأنا - كشاعر في القرن العشرين - لا أحترم ذلك النقد الذى يزعم أن الشعر وزن وقافية فحسب، ويفزع الدكتور بعد ذلك من تقديمى لهؤلاء (الناس فى بلادى) حين أقول:

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يترز كاللهيب فى الحطب
خطاهموا تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون
لكنهم بشر
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر

«ويقول الدكتور إن هؤلاء ليسوا هم (الناس فى بلادى)، لا... بل هؤلاء هم يادكتور وأنا منهم وأقدمهم لك وللقرء بكل اعتزاز، إنهم ليسوا رجالاً شيرين، كما أنهم ليسوا رجالاً أختياراً، ولكنهم رجال خشنون يعيشون حياة خشنة، وحين أشبههم بالصقور أعرف ما يثيره طائر الصقر من تداعيات، فهو ليس كغراب البين، وليس الحدأة الخطافة، ولكنه طائر مليء بالكبرياء يسعفه الحظ أحياناً فيوضع على أكف الملوك، ويجفوه الحظ أحياناً أخرى فيبنى عشه على شجرة جرداء، ولكن منقاره لاتلوته الجيفة قط، ولكن التقديم الذى تلا البيت الأول دليل على خشونتهم لا على الشر الكامن فى طباعهم، وحتى السرقة والقتل ليسا إلا ضعفاً بشرياً، حين يتهاوى الرجل الخشن تحت وطأة الحاجة، وإلى جانب هذه الملامح الخشنة فى حياتهم فهناك جانب رقيق غيبى هو إيمانهم بالقدر، هذا الإيهان الذى يهون عليهم وطأة الحياة الخشنة التى يجيونها».

«وعم مصطفى الذى يجلس على باب القرية، ولكل قرية فى ريفنا مدخل أو مداخل كثيرة، كما يعرف الدكتور، هو ممثل هذا الجانب الغيبى الرقيق فى حياتهم، وهم يلقونه فى أرق ساعات اليوم كله، نهاره وليله، بين الأصيل والمساء».

«والقصة التى يلقونها عليهم قصة وعظ يريد بها أن يلين قلوبهم لصوت الغيب، إنها قصة رجل بنى وشيد وملاً الخزائن بالذهب، ثم أتاه الموت، لم يشفع له ماله للهروب من عذاب الله، وهذه قصة أتحدى كل من نبت منا فى الريف إن لم يكن قد سمعها آلاف المرات، من واعظ المسجد، وعجوز القرية، وجدده، وجدته، ومنشد الشعر فى المقاهى، ونعمة الزهو يادكتور هى أولى النعمات فى الموعظة الدينية، ومحور هذه النعمة هو التشكيك فى قيمة الحياة الدنيا وجدواها».

«ولست هذه النعمة من تراثنا - نحن فلاحى إقليم مصر - وحدثنا، بل تراث الوعظ الدينى فى العالم كله، والفلاحون حين يسمعون هذه القصة لا يفرحون لأن الموت يأخذ الأغنياء ويفلتهم كما يتصور الدكتور، ولكنهم ينسون متاع اليوم كله ويطمئنون - رغم خشونة حياتهم - إلى نجاح سعيهم فى حياتهم؛ لأن هناك مملكة فى السماء فيها نعيم يعوضهم عن خشونة حياتهم، وأنهم لو باعوا حياتهم الخشنة بحياة النعيم فى الدنيا لخسروا الحياة الآخرة كما خسرها هذا الغنى الذى ملاً أربعين غرفة بالذهب اللامع، وحين واجهت القرية تجربة الموت، موت عم مصطفى، واجهت الصراع بين الجانب الخشن والجانب الرقيق فى حياتها».

«وانتقد الجانب الخشن فى الحفيد الصغير الملىء بالتمرد لأن العام كان عام جوع».

«هذا هو بناء القصيدة كما أتصوره أو كما أتصور أن يدركه الناقد، والمضمون الذى أريد أن أخرج به من القصيدة إن كنت أعنى مضموناً ما (وأنا أنبه الدكتور أنى لا أحب هذه الكلمة) هو أن أقدم صورة الفلاحين الذين أحبهم والذين تتراوح أحوالهم النفسية بين الرضا والغضب والتقوى والسخط والصلاة والجريمة، وأن أقول بعد ذلك كله إنهم بشر».

(٤٥)

وينقض صلاح عبد الصبور ما ذهب إليه زكى نجيب محمود من نظريته فى تغليب صلاح عبد الصبور للمضمون على الشكل وخسارته لكليهما فيقول:

«... الدكتور يختم مقاله بأنى بعث القلب فى سبيل المضمون فخرت المضمون والقلب معًا، لأنى لم أفهم (الناس فى بلادى) وهأنذا أقدمهم له مرة أخرى ليعرف أنى أفهمهم جيدًا، وأنى لم أخسر هذه الكلمة (المضمون)، أما مسألة القلب فإنى أسأله هل هذه القصيدة موزونة كلها حسب تفعيلة بحر الرجز التى عرفها الخليل بن أحمد أم لا؟ وسيقول الدكتور بالطبع نعم، وأسأله مرة ثانية: ألم تلمح فى موسيقى هذه القصيدة نبضًا يذكرك بأسلوب الوعظ فى الكتب الدينية وفى التراث الإسلامى؟».

«وسيقرأ الدكتور القصيدة مرة ثانية وقد يقول نعم».

«وعندئذ سأنبهه إلى أن مهمة القافية هى أن تصنع بعض النغم الموسيقى فى الشعر، وهذه القصيدة رغم عدم التزامها للقافية، أغنى بالموسيقى المتميزة من كثير من القصائد ذات القوافى الطنانة.. وليعد لقراءتها».

(٤٦)

وننتقل الآن إلى الحديث عن رؤية صلاح عبد الصبور للشعر العربى على مدى تاريخه، وللمحات الذكية التى أوردها فى استعراضه أو قراءته لمكانة الشعراء المتميزين على مدى تاريخ الشعر العربى فى قديمه وحديثه، وقد آثرت أن أجعل ترتيب الآراء التى أعرضها لصلاح عبد الصبور فى الشعراء مواكبًا، قدر الإمكان، للترتيب الزمنى بادئًا من الشعراء القدامى إلى معاصرى عبد الصبور نفسه، مع استعادات أو استرجاعات يقتضيها بعض الحديث الموضوعى الذى لا يمكن تقطيعه من زمن إلى زمن.

وربما كان من المهم فى البداية أن أعرض لتصور صلاح عبد الصبور لعلاقة الشعر بالوجدان على نحو ما حررها هو نفسه فى مقال له بعنوانه «الشعر والفكر» (مجلة الكاتب: مايو ١٩٦١)، ذلك أن صلاح عبد الصبور كان يرى أن فهم الشعر العربى لا يمكن أن يتم من دون تحرير هذه الجزئية على النحو الذى يظهر ما يمكن أن يسمى بأزمة الشعر العربى فيما بين الفكر والوجدان. وهو يصل فى اقتناعه بوجود هذه الأزمة إلى أن يقول إن أبا العلاء المعرى وحده هو الذى استطاع أن يمزج بين عالمى الفكر والوجدان:

«... إن تعامل الشاعر مع الفكرة غير تعامل الناثر أو المؤرخ أو الفيلسوف، وإن كانوا كلهم يستطيعون الإفادة من عالم الفكر».

«فالشاعر تمثل الفكرة عنده دافعاً إلى حركة الوجدان، فهي حين يدرکها بعقله تسبح في بحر تأمله، وتنعكس على وجدانه، وتكتسى بالصورة النابضة، لكي يستطيع بعد ذلك التعبير عنها تعبيراً شعرياً».

«إن الفكرة المجردة ينبغي أن تسلك في نفس الشاعر نفس المسالك التي تخوضها التجربة البشرية، كتجارب الحب أو البغض، والإعجاب أو النفور، حتى تستطيع أن تكون شعراً».

«إن المفكر الحديث مثلاً قديماً من نظرية التطور في أسسها البيولوجية، ودراساتها الأثروبولوجية، أو قد يمجدها استناداً إلى أسس بيولوجية ودراسات أثروبولوجية أخرى، ولكن الشاعر لا يملك إزاء هذه النظرية، إذا أراد أن يعرض لها إلا أحد موقفين، هما الحب، أو البغض».

«والحب والبغض انفعالان وجدانيان، وهما لا يعينان الموافقة أو الرفض، وهما أيضاً موقفان فرديان، يتصلان بالذات المفردة؛ ولذلك كان لا بد للشاعر حين يعرض لتجربة فكرية أن تكون تلك التجربة إحدى تجاربه الذاتية، أو أن يتمثلها تمثلاً عفوياً، حتى تصبح إحدى تجاربه الذاتية».

(٤٧)

وقد قاد هذا المنطق صلاح عبد الصبور إلى أن يتحدث عن شاعرى الحكمة الأولين المتنبي وأبي العلاء حديثاً مال فيه إلى رأى قديم للمتنبي:

«ويختلف التعبير الشعري عن الفكرة اختلافاً كبيراً، عن التعبير النثرى عنها، ذلك لأن النبع الذي ينبع منه هذا التعبير هو ذاته النبع الذي ينبع منه التعبير عن الإحساسات الوجدانية والعاطفية. فالشاعر يلجأ حين تستهويه الفكرة، وحين يرى فيها دافعاً شعرياً، يستثير ملكاته، ويجرك كوامن نفسه، يلجأ الشاعر إلى أسلوبه ذاته في التعبير عن عواطفه فيخلق بالفكرة على جناح الخيال، ويعيد تركيبها مستخدماً الصور والتشبيهات، وغيرها من ألوان العمل الشعري. إن التجربة عندئذ تُنزع عن عموميتها لتكتسى طابعاً فردياً».

«ومن هنا كان اختلاف الشعر الذي يعتمد على الفكرة عن شعر الحكمة العربى. إن الحكمة

التي يلهج بها المتنبي هي تجارب عمومية، تمس عموم الناس، حتى ليستطيع ناقد أدبي كالثعالبي أن يجد بين هذه الحكم وبين حكم أرسطو شبهًا كبيرًا».

«ومن الحق أن بعض هذه الحكم هي إلى نفس المتنبي أقرب، وبظروف حياته أَلصق، ولكن من الحق كذلك أن المتنبي حين أراد التعبير عنها أوشك أن ينتزعها من نفسه، ويقطع ما بينها وبين ظروف حياته من صلة، طمعًا في تحقيق هذا القدر من العمومية».

(٤٨)

ويشير صلاح عبد الصبور كثيرًا جدًّا إلى جانب مهم من جوانب العبقرية في أبي العلاء المعري معتبرًا أن المعري وحده بين الشعراء العرب هو الذى انفرد بهذه العبقرية:
«وفي تاريخ العربية شاعر واحد استطاع أن يمزج بين عالمي الفكر والوجدان، هو أبو العلاء المعري، وبخاصة في ملحمة الشرية: رسالة الغفران».

(٤٩)

ولصلاح عبد الصبور كثير من الآراء الأخرى المهمة في شعراء العربية القدامى، ومكانتهم المتميزة في نهر الشعرية.
فمن ذلك رأيه المنبهر بالمتنبي الذي ورد في حديثه عن أبي العلاء (نبض الفكر: ١٩٨٠)، وهو في هذا المقال يرى أن للمتنبي فتنة كفتنة الحب الأول:
«ولاشك أن أبا العلاء قد تأثر في شبابه لا بشعر المتنبي فحسب، بل باندفاعه نفسه العاصفة، ومن ذلك الذى يقرأ المتنبي في شبابه ولا يقع في أسره ذوقًا وروحًا، إن للمتنبي فتنة كفتنة الحب الأول، فهو يخيل لقارئه أن كل مطمح في الحياة دان قريب مادامت لك القوة التى تحتوى العاطفة، والبأس الذى ينكر العطف».

(٥٠)

ومن ذلك أيضًا حدس صلاح عبد الصبور أيضًا في شأن التحول الوجداني والنفسى الذى حدث لأبي العلاء:

«يحدثنا أصحاب المدرسة الشخصية في الفلسفة، الذين يتمثلون في مونييه وتابعيه، عما يسمونه المنحنى النفسى فى حياة الإنسان».

«والمنحنى النفسى هو انتقال الشخص إثر تجربة حادة من نقيض إلى نقيض... من ولع بالحياة إلى الزهد فيها، أو من تكاسل إلى حمية ونشاط، أو من تفاؤل مطلق إلى تشاؤم سايع».

«نمضى فى قراءة شعر أبى العلاء عن المرأة، ونتوقف عند أبيات كثيرة لا تُحصى يجعل الدنيا فيها عروسًا، فهى تسوم زوجها، وهو الإنسان بعامته، سوء العذاب، وهى لا ترعى عهدًا ولا تحفظ ودًّا، وجميع قولها وفعلها كذب وخداع».

«يقول أبو العلاء:

مهجتى ضدَّ يجاربنى إنها منى فكيف أحترس

إنما دنياك غانية لم يهنئ زوجها العرس

«وأرجو أن تستعين بهذا النهج الإبدالى الذى اقترحناه لنقرأ البيت هكذا، وإن خالفت

العروض:

إنما الغانية مثل الدنيا لم يهنئ زوجها العرس



«ويبدو لى عندئذ أن أبى العلاء عرف المرأة فى بغداد عاشقًا، وفكر فى أن يتزوج، ولكن بدت له أحوال آثر معها السلامة من كل ذلك، ودخل فى عزلته الشاملة، ولنقرأ هذا البيت فى ضوء ما افترضناه من قبل:

وزوجك أيها الدنيا تمنى طلاقك قبل أن يقع المسيس



«يبدو لنا أبى العلاء فى حديثه عن المرأة فى اللزوميات عاشقًا مهزومًا، قنع من الدنيا بأدنى نصيب، وقطع صلته بالحياة، فى توالدها وتكاثرها، حين آثر ألا يجنى على أحد كما جنى أبوه عليه».

«وحين يرفض الإنسان توالد الحياة وتكاثرها، لكأنه يرفض الحياة جملة وتفصيلاً».

(٥١)

ونصل إلى رأى صلاح عبد الصبور الأخير في أبى العلاء، وهو الرأى الذى أبداه فى مذكراته:

«... وتمر الأيام من بعد، وندرك أن الطريق الذى اختاره أبو العلاء شاعراً وإنساناً أكبر من قامتنا التى حناها الزمان، وأنظف من عصرنا الذى لطحه الكذب الشائع فى الأبواق، فلنقتنع إذن بمحبته دون أن نكلف أنفسنا التأسى به».

(٥٢)

كذلك يبدى صلاح عبد الصبور رأياً جميلاً ومقدراً لابن الرومى وتجربته الشعرية ومهاراته الفائقة:

«يمثل ابن الرومى قمة من قمم التفنن الشعرى العربى، ببراغته فى التوليد والتجسيم، تلك البراعة التى تشهد بها قصيدته المشهورة «ياأخى أين عهد ذلك الإخاء» حين يجعل للأخطاء المتبادلة بين الأصدقاء وجوداً حسياً، ويدير بينها وبينه حواراً ممتعاً، وذلك هو المنهج الذى برع فيه شكسبير العظيم، والذى كون جانباً من عبقريته».

وهو حريص على أن يكرر الحديث عن السمات المميزة لابن الرومى، وشعره فى أكثر من موضع من كتاباته، وهو يخصص للحديث عنه مقالاً فى الأهرام (١٦ يناير ١٩٦١) ينتهى فيه إلى قوله:

«وابن الرومى صاحب أسلوب شعرى يختلف عن أسلوب معاصره البحترى، أو أسلافه مثل بشار وأبى نواس وخلفائه مثل المتنبى وغيره. فالشعر العربى يميل إلى الإيجاز والاختصار والتركيز، ولا يعنى إلا قليلاً بالتجسيم وتصوير الأمور المعنوية فى هيئة حسية ملموسة، أما ابن الرومى فهو مولع بالتطويل والتداعى وتوليد المعانى، كما أن المعنويات تتحول عنده إلى حسيات».

«وابن الرومى هو أحد الشعراء الذين أولعوا بتجسيد الطبيعة وبث الروح فيها، كما عمر شعره بالألوان والروائح والأصوات، ومن أبدع قصائده ما قاله فى وصف مغنيات بغداد ومطرباتها والحديث عن إحساسه بجمال أصواتهن وأدائهن».

(٥٣)

ونحن نجد في آراء صلاح عبد الصبور فقرة ذكية تعبر عن رؤيته لعلاقة الشعر والتراث، وما ينبغي علينا اليوم أن نفعله حين نتأمل تراثنا الشعري القديم، وهو يقول:

«هناك -إذًا- شعراء يمتلكون التراث، وشعراء يتملكهم التراث، وقد خلط شعرنا العربي القديم بين هذين الأسلوبين، بل لقد اهتم البلاغيون القدماء - للأسف - باحتذاء التراث، وعدوا هذا المنهج هو المنهج الشعري الصحيح».

«ومهمة كل مَنْ ينظر من جديد في تراثنا الشعري القديم هي أن يتوقف عند هذه الأسئلة الثلاثة: ما جدوى الشعر؟ من أين ينبع الشعر؟ ما موقف الشاعر من التراث؟».

«فإذا استطاع الشاعر أن يعيد تقدير ملمح من ملامح الحياة أو النفس، وأحس قارئه أنه ينبع من منبع الإلهام الذي ترفده وتعيّنه ثقافة الشاعر وخبرته، وأن الشاعر يستعبد التراث ويمتلكه، ولا يدع له الفرصة كي ييسط عليه سلطانه، فذلك هو الشعر العظيم».

«ولننظر بعد ذلك في تراثنا القديم».

(٥٤)

وقد مضى صلاح عبد الصبور في هذا الطريق خطوات واسعة إلى الأمام، حتى إنه كان يشخص أزمة الشعراء العرب القدامى من وجهة نظر نفسية حديثة، وذلك حيث يقول على سبيل المثال:

«... فهل أمر الشعراء العرب الكبار أمر «عقد نفسية» توزعوها فيما بينهم، أم أن الأمر مناخ اجتماعي شملهم جميعًا، فجعل من جرير والفرزدق شتامين متواقحين، كما تفضح ذلك هذه المجموعة البشعة المسماة بأدب النقائص، وجعل من بشار بن برد شخصية فظة لم يملك ناقد كبير محدث كطه حسين حين عرض لها إلا أن يقف منها موقف الكراهية العنيفة، وجعل من أبى نواس شاذًا سكيرًا لاهجًا بداءه الحادين، وجعل من ابن الرومي رجلًا مخلوع القلب، مذنب الضمير، يقرب قصيدة المدح إلى هجاء إن تأخر العطاء، وسعى بالمتنبى إلى تملك الإقطاعات

بالملق والمدحاة رغم ترعبه على عرش الكلمات بالموهبة والصدق، وأدار ظهر أبى العلاء للندنيا بأكملها».

«وقد يقال: إن معظم شعراء الدنيا لهم عيوبهم الخلقية، ولن ينكر أحد ذلك، ولكن العيوب الخلقية ليست هى غايتى من ذلك التسجيل، بل إنى أتخذها سبلاً لاستيضاح موقف هؤلاء العباقرة من مجتمعاتهم التى عاشوا فيها، ومن الوضع الاجتماعى الذى أجبروا على التزامه».

«نعم.. لقد أجبر الشعراء العرب الكبار على التزام وضع اجتماعى مهين، فقام فى نفوسهم الصراع بين هذا الوضع المهين وبين تراثهم الروحى. كانوا يستبشعون فيما بينهم وبين ذواتهم أن يكون دورهم فى الحياة هو دور المهرج الوضع، أو الخادم التبع، فتعرضوا عندئذ لنوبة حادة من نوبات تأنيب الضمير، واختلفت ردود أفعالهم كما رأيت، فلجأ بعضهم إلى القسوة على الحياة والناس بالسخرية الجارحة، والهجاء المقذع كصنيع بشار بن برد، ولجأ آخرون إلى المذات العنيفة، والموت سكرًا كصنيع أبى نواس وعصابته، وحاول بعضهم الدوران مع الحياة وإلغاء شخصيته الفردية كما فعل البحترى، وعانى آخر شقاء لا حد له بين ضيقه بوضعه الاجتماعى وطلبه للسيادة الفعلية بالاستحواذ على ملك أو ولاية أو نبوة زائفة كما فعل المتنبى، وأوسع بعضهم الدنيا ذمًا وتجريمًا وطلب الموت طلبًا ملحًا، وذلك هو المعرى العظيم».

(٥٥)

والواقع أن صلاح عبد الصبور لم يقف فى رؤيته هذه عند حد طرحها وكأنه ينظر للمستقبل، لكنه نظر إلى الواقع الذى عاشه، وعاشه، وحرص على أن يثنى (فى مقال الأهرام: ١٣ مارس ١٩٦٤) على محاولتى الدكتور طه حسين والدكتورة بنت الشاطىء إعادة النظر فى التراث الشعرى العربى:

«... وبعد طه حسين دأب كثير من الباحثين على الدعوة لإعادة النظر فى تراثنا العربى حتى خصصت الدكتورة بنت الشاطىء كتابًا تعلن فيه أن أدبنا العربى ليس أدب ارتزاق واستجداء، ولكنه أدب حياة، وأنه لا بد أنه كان هناك ممن يعاصر شعراء البلاط أولئك، الذين أفنوا حياتهم وأراقوا جمال فنههم مدحًا واستجداء، لا بد أنه كان هناك من يعاصرهم من المبدعين الأحرار المعبرين عن روح الشعب وعن ذواتهم الفردية معًا».

(٥٦)

هل أن الأوان لنا الآن لأن نتناول علاقة صلاح عبد الصبور بالشعراء الذين أفاد من تجاربهم على نحو ما صورها هو نفسه بقلمه كناقد، أو كمؤرخ للأدب، أو ككاتب للسيرة الذاتية، أو ككاتب للمقال النقدي التعريفي أو التمييزي أو التطبيقي.

وربما نبدأ بحكم البروتوكول بأمر الشعراء في العصر السابق على صلاح عبد الصبور، أى بأحمد شوقي:

يتناول صلاح عبد الصبور أمير الشعراء أحمد شوقي في مقالين مهمين سنبدأ بثانيهما، وهو الذى نشر فى الأهرام فى ٢٣ أكتوبر ١٩٦٤، وفيه يشير صلاح عبد الصبور إلى أن ذكرى شوقي قد مرت هادئة حية، ويتحدث عن المفارقة فى شخص شوقي وشعره وذكراه، وي طرح التساؤل:

«لماذا إذاً لم يتحدث الكثيرون عن شوقي فى يوم ذكراه التى مرت منذ أسبوع هادئة حية، إن القول فى الشاعر العظيم لا ينفد عادة، بل إن الناقد يستطيع أن يضيف إليه حياة جديدة بما يصطنعه من المفاهيم لشعره وفكره».

(٥٧)

ويجب صلاح عبد الصبور عن هذا التساؤل بفقرة ممتازة يدين فيها الحياة النقدية فى مصر فى ذلك الوقت، وربما تمتد إدانته لتشمل عصرنا الحالى أيضاً بعد أكثر من أربعين عاماً من نشره مقاله هذا.. ويبدو لى أن ما شكاه منه صلاح عبد الصبور لا يزال محلاً للشكوى والإدانة، ومحلاً للتأمل فى البحث عن طريق جديد لدراسة الأدب والنقد، ولنقرأ ما يجب به صلاح عبد الصبور على سؤاله الذى طرحه:

«الواقع أن العيب ليس فىنا ولا فى شوقي، ولكن فى هذا الطريق المغلق الذى سارت فيه معظم الدراسات التى كتبت عن شوقي بعد موته. فقد كان معظم الدارسين يختارون الطريق الأسهل وهو طريق تتبع أغراض شعره، وكأن كل هدفهم أن يحاكموا وطنيته، فبعضهم يجعل

منه شاعرًا وطنيًا يلهج بالاستقلال والحرية والفداء والتضحية، وذلك بعد أن يحجب أو يحاول أن يحجب عن القراء شطرًا ضخمًا من شعر شوقى لا وطنية فيه ولا استقلال ولا حرية ولا فداء، وكان البعض الآخر يحاول أن يجعل منه شاعرًا مطعونًا في وطنيته، يمدح الإنجليز، ويرتبط ولاؤه بالترك، ويغير من مواقفه السياسية مع هبوب الريح، وذلك بعد أن يحجب هؤلاء، أو يحاولوا حجب شطر آخر من شعر شوقى هجا فيه الإنجليز، أو والى فيه مصرَ وحدها».

«والآن، ومعظم الدراسات النقدية مستعجلة مغامرة، ومعظم النقاد يتخذون سمت القضاة الذين يحاسبون على العقائد لا على الفن، لا يجد أحد في نفسه الشجاعة على أن يتهم شوقى أو يرثه، لأن أدلة الاتهام تعادل أدلة البراءة، بحيث لا ترجح كفة على كفة، ومن هنا كان ذلك التوقف والإرجاء».

(٥٨)

ويصارعنا صلاح عبد الصبور بأنه يستهدف (أو يجب أن يستهدف) من دراسة شعر شوقى بعث هذا الشعر إلى الوجود، ولا أظن ناقدًا أو شاعرًا يفعل هذا أو يطالب بمثل هذا إلا عن حب شديد لشوقى، وهو حب فاضت به نفس عبد الصبور السوية المحبة للبشر، والعاشقة للشعر، والمقدرة لدوره في الحياة والثقافة:

«ولا سبيل إلى بعث شوقى، بل لا سبيل إلى بعث ماضينا إلا بالبدء بالدراسة الفنية التى قد يتسع مداها لتستعين بدراسة الواقع الاجتماعى والفكرى الذى عاش فيه الشاعر أو الفنان، ولكن بالقدر الذى يلزم لتفسير فنه وإلقاء الضوء الكاشف على نتاجه».

«ليكن شوقى إذاً شاعر الوطنية والبعث، أو شاعر السراى والترك، فذلك ليس قصدنا الأول، ولكن قصدنا الأول هو كيف يعبر عن موقفه وعن ذاته بهذا الإنتاج الضخم الذى يتمثل في أربعة مجلدات كبيرة وعدد من المسرحيات».

(٥٩)

هكذا كان صلاح عبد الصبور يريد بكل وضوح، وبساطة أن يفتح للنقد والنقاد أبواب

ميدان من الدراسات النقدية الباحثة في الوسائل التي عبر بها الشعراء عن مواقفهم وعن ذاتهم.

ويذهب صلاح عبد الصبور بعد تحليله للجزء الأول من حياة أمير الشعراء إلى أن شوقي كان يرى في الشعر وظيفة رسمية، وسبيلاً إلى الواجهة الاجتماعية «شاعر الأمير وما بالقليل ذا اللقب» كما يقول «في إحدى قصائده التي يحيى بها حفلة الرقص الخديوية».

وهو يستطرد من هذا المعنى إلى قوله:

«... وليس من حقنا أن نلوم شوقي على هذا الوضع، فهو امتداد لرؤية العرب للشعر، ومحاكاة لنظرتهم إلى دور الشاعر الاجتماعي، فالشعر عندهم لون من القول يُستدر به المعروف، وتقضى به الحوائج، وخير الشعر أبيات يقدمها المرء بين يدي حاجته، وأهم أغراضه المدح، ومعكوسه الهجاء وثالثهما الرثاء بأن تبدل الفعل من المضارع إلى الماضي، وتقول: كان بدلاً من «أنه»».

(٦٠)

على هذا النحو لجأ صلاح عبد الصبور إلى أسلوب جميل لجأ إليه أيضاً في الحديث عن بعض إنتاج العقاد الشعري، وهو أسلوب النظر إلى شعر شوقي (وشعر العقاد) على أنه نتاج لشاعر عاش شعره وولد في تيار النهر الشعري العربي ذي الماضي المتصل، وهو يؤكد على هذا الفهم النباه فيقول:

«... ينبع شعر شوقي من هذه النظرة لا في الرؤية الاجتماعية فحسب، بل في الرؤية الفنية أيضاً، فمما لا شك فيه أن شوقي لم يصطدم بالحضارة الغربية إلا قليلاً، لم يكن مفتوح الذهن والصدر مثل مواطننا العظيم رفاعه الطهطاوي الذي سافر إلى باريس قبله بنصف قرن، فعاد وقد مزج مزجاً موفقاً بين عروبتيه ومصريته وإسلامه، وبين باريس العلمانية التجريبية المتقدمة، بل عاد شوقي وليس في جعبته من تذكارات باريس إلا غابة بولونيا واللهو الدائر فيها، ومما لا شك فيه أيضاً أنه لم يصطدم بالأدب الأوروبي إلا قليلاً، فظل أسير تلك النظرة التقليدية إلى الشعر، ولكن شوقي كان موهوباً رفيع القدر في المملكة الشعرية، فلم يدر في الفلك الذي

كان يدور فيه بعض شعراء عصره من التقليد والضحالة، بل طمح إلى أن تكون عودته بالشعر العربي إلى أزهى عصوره في الصياغة والأداء».

(٦١)

ويقدم صلاح عبد الصبور، في بساطة ممتنعة رؤيته التحليلية الذكية القائلة بأن شوقي كان سلفياً ولم يكن محافظاً، وقد حل صلاح عبد الصبور بهذا التفسير ما كان يصادف النقد من إشكالية الحديث عن توجهات شوقي في شعره، سواء في ذلك توجهاته السياسية، وتوجهاته الفنية، وهو يشرح هذا المعنى فيقول:

«كان شوقي سلفياً، ولم يكن محافظاً، والفرق بين السلفى والمحافظ، هو أن السلفى يريد العودة إلى عصور الماضي الزاهرة فيلبس لباسها، ويتحدث بلغتها، ويفكر بطريقتها، أما المحافظ فهو يريد الجمود على التأخر، وذلك هو الفرق بين شاعر كشوقي وشاعر كالشيخ الليثى نديم إسماعيل».

«والعودة إلى السلف الصالح، وهم في الشعر أبو نواس والمتنبى وابن الرومى وأبو تمام والبحترى وغيرهم، سبيل سار فيه البارودى خطوات قبل شوقي، ولكن خطى شوقي كانت أكثر اتساعاً وأحر شباباً».

«من هذه العودة وما تقتضيه من نظرة للشعر، نستطيع تفسير اضطراب مواقف شوقي السياسية، ونستطيع أيضاً تفسير تألقه على شعراء عصره في الصياغة والتعبير، ولعل هذه العودة أيضاً هي التى نستطيع تفسير هذه المعارضات الشائعة في شعر شوقي».

«وتستطيع هذه السلفية تفسير شيء محير في شعر شوقي أيضاً، ذلك هو اختفاء شخصيته، فلن تجد غزلاً أسخف من غزل شوقي في دواوينه، فهو يحرص على أن يبدى مهارته لا شخصيته، ولعل هذا هو التقليد السلفى الذى ورثه شوقي عن الشعر العربى».

(٦٢)

وبعد هذا ينصف صلاح عبد الصبور شوقي إنصافاً كبيراً حين ينبهنا إلى حقيقة أن هذا

الشاعر الكبير سرعان ما تحول في توجهاته وشعره نتيجة لما أحس به عندما اندلعت ثورة ١٩١٩. ومن الإنصاف أن نشير إلى شجاعة صلاح عبد الصبور في إبداء مثل هذا الرأي الشجاع في ذلك الوقت الذى لم يكن يرحب بتمجيد ثورة ١٩١٩ وتأثيرها الوجدانى ولا تمجيد شيء يمت لثورة غير ثورة ١٩٥٢:

«إن شوقى وجهان ومرحلتان:

«لقد تغير شوقى كثيرًا بعد عودته من منفاه بالأندلس.. لم تغير من طبعه بضعة سنوات في أوروبا قضاها في مطلع الشباب، ولم تغير من طبعه سنوات عاشها في أعتاب الأمير، ولكن غير من طبعه ما لمسه في مصر بعد ثورة ١٩١٩ من انتفاض وغيلان».

«وكان بعض ذلك الانتفاض والغيلان فكريًا وأدبيًا. إذ خرّجت المدارس العليا بعض أبنائها، وعاد بعض الموفدين من أوروبا، وتغيرت لغة الكتابة في الصحف والمجلات، وولدت كلمة «الأدب الجديد» و«المدرسة الحديثة» على لسان العقاد وزميله، ثم اشتد الهجوم على شوقى وبلغ ذروته في كتاب «الديوان» للعقاد والمازنى».

«ولابد أن شوقى سمع كلمة «الأدب الجديد» تلك كثيرًا، ولابد أنه فكر وأعاد التفكير فيما قد يكون هذا الأدب الجديد. فقد كان ذلك هو حديث العصر في مجال الأدب، ولندكر أن الشيخ محمد عبد المطلب اضطر في ذلك الوقت أن يصف الطيارة ليكون عصريًا، وأن حافظ إبراهيم يقول في إحدى قصائده «ودعونا نشم ريح الشمال» ويقصد ريح الأدب الأوروبى».

«وبدأت محاولات شوقى ليجدد نفسه. بدأ السلفى يتحول إلى عصرى، ولاشك أن مما ساعده كثيرًا على ذلك أن كثيرًا مما يربطه بالماضى قد انهار، فقد انهارت صلته بالأمير، وانهارت الخلافة العثمانية، بل وتغيرت صورة الحياة كلها، وهنا أيضًا تغيرت الصياغة الشوقية، فصارت أقل ضخامة وأكثر موسيقى، وتحلصت لغته من هذه الألفاظ الغريبة التى كان يحشرها حشرًا».

وبعد كل هذا لا يغفل صلاح عبد الصبور ما أضافته الأغراض الجديدة إلى شعر شوقى فيقول:

«ثم كانت الملامح الثلاثة العظيمة لشوقى: المسرحيات.. شعر الأطفال.. أغاني العامية المصرية».

«وما أحرى شوقى أن يُدرس في هذا الضوء».

(٦٣)

وربما كان من الواجب الآن أن نسارع باطلاع القارئ على ما تضمنه مقال آخر لصلاح عبد الصبور نشر قبل هذا المقال بست سنوات، وقد كتب المقال (الأقدم) أيضًا في ذكرى شوقي ونشرته مجلة «روز اليوسف» في ٢٠ أكتوبر ١٩٥٨، وفيه أبان صلاح عبد الصبور بوضوح عن جوهر فكرته الذكية فيما يتعلق بأثر عصر شوقي في شعره حيث قال:

«... في الاحتفال الذى أقامه المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في ذكرى شوقي، ألقىت عشرات القصائد ومئات الأبيات. ولكن الأبيات القليلة التى كتبها شوقي نفسه والتى وردت في كلمات المتحدثين والمعلقين كانت هى أجمل ما قيل في الاحتفال».

هكذا قدم صلاح عبد الصبور لحديثه أو مقاله الذى يمكن وصفه بقولنا: «إنه الحديث المنصف لشوقي من نقاده و من دارسيه» ذلك أن صلاح عبد الصبور في ذلك الوقت المبكر كان حريصًا على أن يبدى ضيقه من «توظيف شوقي سياسيًا»، وهو المعنى الذى عبر عنه بعبارات واضحة وجميلة حين قال:

«أما الكلمات التى ألقىت في هذه الاحتفالات فقد شملت نواحى كثيرة من حياة شوقي وشعره، تطرق كثير من هذه الكلمات إلى دراسة اتجاهات شوقي السياسية، وحاول بعض المتحدثين أن يجعل من شوقي رائدًا من رواد الوطنية والقومية العربية.. بمعناها الثورى الحديث، ولم يحاول أحد المتحدثين أن يضع شوقي في داخل إطار زمانه، وأن يدرس اتجاهاته السياسية بالنسبة للسنوات التى عاشها في أوائل هذا القرن».

«لقد اشتط بعض المتحدثين، وسحبوا جثمان شوقي من سنة ١٩٣٢ لكى يجعلوه يعيش ويتنفس في عامنا سنة ١٩٥٨، ولكى يضعوا على كتفيه أعباء هذه الأيام.. ويعلقوا على صدره شعاراتها».

«وكان هذا الموقف الذى وقفه المتحدثون في الواقع موقفًا غير أصيل.. إنه «رد فعل» للتهم التى توجه إلى شوقي في وطنيته، والتى تتخذ ذريعتها من تجسيم علاقة شوقي بالبيت المالک وولائه له».

(٦٤)

ويخلص صلاح عبد الصبور من هذا إلى الإقرار لشعر شوقي بالوطنية على الرغم من اختلاف مفهوم الوطنية في شعره عن المفهوم (الأخر) للوطنية، وهو المفهوم الذى كان سائداً في نهاية الخمسينيات:

«... والواقع.. وأنا أقولها الآن دون أى حماس أو افتئات على التاريخ.. إن شوقى كان شاعراً وطنياً بمفهوم الوطنية في عصره.. كان شاعراً قومياً كما كان الناس يفهمون القومية، وذلك برغم علاقته الوثيقة بالبيت المالك».

«يتميز مفهوم القومية في السنوات الماضية من القرن العشرين بانتقالتين مهمتين:

«ففى السنوات الأولى كانت جمهرة المصريين تحس أن مصر جزء من أملاك الدولة العثمانية، وأن الولاء للسلطان فى الآستانة هو الولاء الذى يجب أن يحسه كل مصرى، إذ أن هذا الولاء هو مفتاح النجاح فى الدنيا والآخرة».

«كان الشعور الإسلامى الجارف يملأ القلوب، أما بين صفوف المفكرين، فقد كانت أفكار الجامعة الإسلامية.. ووحدة العالم الإسلامى ضد الغرب المستعمر.. كانت هذه الأفكار هى المسيطرة على العقول المفكرة».

«وكان شوقى - شاعر مصر الأول - هو أوفى معبر عن هذه النزعة الإسلامية.. فكتب شوقى يمدح سلاطين آل عثمان ويهنتهم، ويمدح الخديو ممثل سلاطين آل عثمان ويهنته.. وفجع شوقى باندحار الدولة العثمانية كما فجع فى ذلك جميع العوام من المسلمين وكثير من مفكريهم».

(٦٥)

وهنا يصل صلاح عبد الصبور إلى بلورة رأيه المهم فى توجه شوقى، وفى أن هذا التوجه لم يخرج عن إطار الوطنية على نحو ما كانت مفاهيمها السائدة فى ذلك الوقت:

«كان شوقى فى هذه المرحلة من حياته.. رجلاً قومياً وطنياً بالمفهوم المتخلف الذى كان يسود مصر فى هذا الزمان».

(٦٦)

وخلاصة رأى صلاح عبد الصبور فى شاعرية شوقى هو ما تحدث به فى ثقة ويقين عن هذا الشعر حيث قال:

«إن شوقى شاعر ضخم، أضخم مما يلوح للناظر إليه من بعيد. إن شوقى شاعر هرمى، قاعدته مكونة من ألوف الأحجار، وكل حجر له لونه الخاص.. تستطيع أنت من تتبع شعر شوقى أن تجد شواهد على عروبة شوقى وإسلاميته ومصريته وتركيبته وعالميته، بل إسلامه ومسيحيته بل فرعونيته، وكل ذلك فى وقت واحد».

«ولعل هذا هو الشيء العظيم فى شوقى بالمفهوم الساذج للعظمة.. لقد استوعب شوقى كل اتجاهات عصره، واتسعت نفسه لهذه الاتجاهات جميعاً، وعبر عنها جميعاً بالحساس والإتقان والبراعة».

«وهذا أيضاً هو ما يلوم النقاد والمحدثون شوقى عليه، أنهم يتساءلون: أين وجهة نظره هو؟».

«وجواب السؤال: إن وجهة نظر شوقى هى العصر جميعه، هى أفكار العصر وثقافة العصر وإحساس العصر».

«ولكن هناك شيئاً رئيسياً ربط شوقى على طول حياته بالاتجاهين اللذين ذكرتهما.. اتجاه الإسلام، واتجاه المصرية».

«أما اتجاه الإسلام فيرجع إلى وراثة شوقى وبيئته التى عاش فيها. إن شوقى كما حدث عن نفسه سليل وراثات تركية شركسية يونانية، ولم يكن هناك ما يستطيع أن يجمع هذه القوميات جميعاً ويبلورها فى إطار واحد سوى قومية أعم وأشمل.. القومية الإسلامية».

«ووجدت هذه القومية شكلها المتميز الحى فى الولاء للدولة العثمانية».

«أما المصرية فقد تسلت إلى نفس شوقى بعد سقوط العثمانيين، وبعد أن أصبح الحكم الجديد فى تركيا على يد أتاتورك حكماً مدنياً معادياً للدين والتقاليد، وأصبح الإسلام أكثر ارتباطاً بالقاهرة منه بأية عاصمة من العواصم الأخرى».

(٦٧)

وفي عبارات أخرى يؤكد صلاح عبد الصبور على هذه المعانى بطريقة أكثر براجماتية ويقول:

«إن شوقى شاعر عظيم، أعظم مما يتصور هؤلاء النقاد. إن شوقى أعظم من أن يلقي بيت من أبياته على سبيل الاستشهاد، أو أن تقود قصيدة له مظاهرة ثم تنفض هذه المظاهرة».

«إن عظمة شوقى عظمة تاريخية، فكما كانت السنوات الأولى من القرن العشرين سنوات عظيمة فى تاريخ الوطن، دفعته هذه السنوات إلى أن يعود إلى تاريخه القديم ويستخرج العناصر الطيبة فيه دفعته أيضًا إلى أن يفتح عيونه على ثقافة الغرب، وأن يحاول أن يأخذ من أشكال الحياة فيه ما يعجبه، كذلك كان شوقى شاعرًا عظيمًا فى عودته الظاهرة إلى تراثنا العربى، يعرضه علينا عرضًا جديدًا، ويأخذ من تقاليد الشعرية أحلى ما فيها، وكانت عظمته أيضًا فى انفتاح عيونته على أوروبا، على أشكال الشعر المسرحى وقصص الأطفال وبعض القصائد التى تشابه الملاحم فى أنفاسها ورنينها».

«إن شوقى هو صورة العصر الأدبية والفنية، هو هرمه الواسع القاعدة، المرتفع القمة، الذى يمثل كل حجر من أحجاره شيئًا من روح هذا العصر».

«ويكفينا هذا فخراً لشوقى الذى مات فى أكتوبر سنة ١٩٣٢، ولم يتأخر فى شعره ومفهومه القومى عن هذا التاريخ خطوة واحدة، ولم يتقدم عنه أيضًا».

(٦٨)

ربما كان من الواجب علىّ هنا أن أقطع تواصل الحديث لأشير إلى أن الفصل الثانى من هذا الكتاب يتضمن دراسة مستقلة لآراء صلاح عبد الصبور فى العقاد وفى شعره وتأثيره عليه.

وأعود إلى التيار الذى تمضى فيه دراستنا هذه لأقول: إن إبراهيم ناجى ربما كان ثالث الشعراء العرب المحدثين الذين اهتم صلاح عبد الصبور بنقدمهم وتحليل شاعريتهم ومكانتهم (بعد العقاد وشوقى)، ومع أن صلاح عبد الصبور يقف من العقاد ومن شوقى موقف من يأخذ

وَمَنْ يرد، فإنه لا يقدم لنا عن ناجي إلا غرامه به وبأخلاقه وشخصيته، وهو يقدم لنا صورة بديعة لشخصية إبراهيم ناجي ومكانته في الشعر العربي، وهو يراه رأس مدرسة الرومانتيكية في المدرسة الشعرية المصرية، وهو يبدأ مقاله عنه (الأهرام ١٥ أبريل ١٩٦٦) بحديث جميل عن ناجي الإنسان فيقول:

«من أجمل ما اقتنيت من الذكريات، أنى عرفت الشاعر الرومانتيكي العظيم إبراهيم ناجي بضعة أشهر قبل وفاته المفاجئة في أواخر مارس عام ١٩٥٣، وهو في أوج شاعريته ورقته وبهاء روحه».

«وكان ناجي - رحمه الله - سمحًا بالود ساحة لا حد لها، صانعًا للابتسام على شفاه كل مَنْ عرفه، رقيقًا دقيقًا كعصفور محلق، إذا استنشده الشعر أنشد، وأقام لك وليمة مضياف كريم بالمعنى الكريم واللفظ الكريم، وانفعل بالإلقاء، وانتقلت يده لتهبط فوق قلبه وكأنه يقول له: هذا الشعر من هذا المكان».

«وناجي أحد الشعراء الذين نتعلم منهم أن الفنان العظيم ينبغي أن يكون إنسانًا عظيمًا، وأن ساحة الخلق بالخير والمودة هي انعكاس لساحة القريحة بالإبداع والرقّة، ولن ينسى كل مَنْ عرف ناجي هذين المعنيين الكريمين من معاني البشرية فيه: إنسانيته.. وشاعريته».

(٦٩)

وهو يتحدث بإنصاف شديد عن مكانة ناجي كما يراها، ملخصًا الآثار التي صبت في شاعرية هذا الرجل العظيم وهيأت له ما هيأته من هذا الإنجاز الشعري المتميز الذي أكمل به ثلاثة مشاوير سابقة عليه هي: مشاوير شوقي، والعقاد، وشعراء المهجر، وهو يقول:

«... وناجي هو الممثل الأول للمدرسة الرومانتيكية المصرية في الشعر.. هذه المدرسة التي نشأت في أوائل الثلاثينيات، تطويرًا وامتدادًا لشوقي واتجاهه إلى بعث الروح العربية الأولى، واحتذاء النماذج الكبرى في الأدب العربي، ثم اتجه إلى المسرح الشعري والأغنية العامة. فكان شوقي العظيم قد رد الشعر العربي إلى طريقه الأولى، ولكن هؤلاء الشعراء الذين تلوه، والذين كانوا أيفاعًا صغارًا يوم مات شوقي العظيم، لم يجدوا في شوقي روح العصر ونبضه وأحاسيسه، خاصة، وقد قرأ بعضهم تراث الرومانتيكية الأوروبية، الفرنسية والإنجليزية، وقرأ بعضهم بضعة ترجمات لذلك التراث، ومن لقاء هذين السبيلين، سبيل شوقي في الصياغة

الموسيقية والإشراق اللغوى، وسبيل الرومانتيكيين الأوروبيين فى الإحساس والتأمل ولدت الرومانتيكية المصرية».

«ومن الواضح أن المناخ الأدبى كان مهبطاً لنمو هذه المدرسة وازدهارها، فالرومانتيكية فى أساسها احتجاج الخيال على العقل، فإذا كان العقل يطلب تحديد العواطف وتنظيمها، فالخيال يطلب إطلاق سراحها، وإذا كان العقل يطلب الوضوح فى التعبير، فالخيال يطلب الإيجاء فى التعبير، وقد كان الشعر العربى الكلاسيكى مهتماً بالتنظيم والوضوح حتى انقلب التنظيم والوضوح خنجرين مسنونين فى صدره، إذ أصبح التنظيم بعد أن جاوز حده لوثاً من الانصياع الكسول لما قاله الأقدمون فى مواطن الحب أو الفخر أو الوصف أو الشهرة، وأصبح الوضوح لوثاً من السطحية الساكنة السطح، أو الضحلة الأعماق».

«وقد أسهمت الرومانتيكية مع نزعتين أخريين فى تحريك الأمواج فى بحر الحركة الشعرية العربية، أما النزعة الأولى فهى نزعة العقاد إلى بث الفكر والذكاء فى الشعر، والتصدى للموضوعات الكونية الكبرى، كما فى قصيدته الشهيرة «ترجمة شيطان»، وأما النزعة الثانية فهى لجوء بعض شعراء المهجر إلى لغة شديدة الإيقاع، تحمل إحساساً عميقاً ومباشراً معاً».

«تلك النزعات الثلاث هى التى أنقذت الشعر العربى، وحمته من الطريق المسدود الذى دفعه إليه شوقى، بكل إقرار بعظمته، فكل فنان عظيم هو طريق مسدود، لأنه يبلغ فى صنعة الفنية آخر مدى من الإتقان والكمال، فلا يستطيع من يأتون بعده، ويجاولون تقليده إلا التسكع على هذا الطريق، ويقصر شأنهم عن شأنه، ولعل هذه هى مأساة صغار الشوقيين من الشعراء».

(٧٠)

ويجيد صلاح عبد الصبور تحليل الصبغة الرومانسية فى شعر إبراهيم ناجى إجابة تامة حتى ليخيل إلى أن كل الشعراء الرومانسيين يتمنون لو حظوا من نقادهم بمثل ما حظى به ناجى من صلاح عبد الصبور، والحق أن عبد الصبور لا ينظر إلى إبراهيم ناجى فرداً متفرداً ولكنه ينظر إليه رائداً لمدرسة الرومانسية وممثلاً متميزاً لها، وهو يقول:

«... فالمرأة عند الرومانتيكيين هى ينبوع الأول للتجربة الشعرية، وكأنهم يشهدون الكون كله من خلال عيون النساء، وهى لا تمثل دائماً كامراًة من لحم ودم، واحدة من النساء عادية

متكررة، بل هي إما ملاك رحيم يبث الخير والحنان ويلهم أسمى المعاني، وتوشك أن تكون أمًا للإنسانية والإنسان ترأفه وترأف به كما ترأف العذراء بالخاطئين، وإما شيطان رجيم، مليء القلب بالقسوة، يحطم كل ما تمسه يده».

«والمرأة عند ناجي ملاك عالٍ في برج من النور، والشاعر فراشة تحرقها هذه الغادرة الآلهية:

«كنت في برج من النور على قمة شاهقة نغزو السحابا
وأنا منك فراش ذائب في لجين من رقيق الضوء ذابا
فرح بالنار والنور معًا طار للقمة محمومًا وآبا
آب من رحلته محترقًا وهو لا يألوك حبًا وعتابا»



ويشير صلاح عبد الصبور إلى اكتشافه لجوهر عقيدة إبراهيم ناجي في الحب، وهو أنه لون من القدر يأتي على غير انتظار، ولا ينجو منه مَنْ قصده، كأنه الموت:

«يا غرامًا كان مني في دمي قدرًا كالموت أو في طعمه
ما قضينا ساعة في عرسه وقضينا العمر في مأتمه
ليت شعري! أين منه مهرى أين يمضى هارب من دمه؟».



ويلتفت صلاح عبد الصبور إلى حنين إبراهيم ناجي الدائم إلى عالم الطفولة الذي كان يجيد وصفه، وتصويره، والحديث عن منيته في العودة إليه:

«كل شيء صار مرًا في دمي بعدما أصبحت بالدنيا عليا
آه مَنْ يأخذ عمري كله ويعيد الطفل والجهل القديمًا».

(٧١)

ويحرص صلاح عبد الصبور على لفت نظرنا إلى سوء حظ الشاعر إبراهيم ناجي مع النقد، وإلى ما لم يعبر عنه بوضوح (أو صراحة كافية) من حسن حظ ناجي مع تلاميذه والتالين له من الشعراء:

«كان إبراهيم ناجي شاعرًا قليل الحظ من رضاء النقاد، منذ استقبال طه حسين ديوانه بمقال قاسى اللهجة، ختمه بقوله: «إن ناجى ليس على شيء، وكان كثير من شعراء زمانه يحسبونه على الطب الذى كان مهنته، لا على الأدب الذى كان فى حياته».

«ولقد عرفت ناجى كإنسان، ولا أظننى رأيت إنساناً تنطبق عليه هذه الصفة الكريمة مثل ناجى، وأغلب الظن أنى لن أرى فيما أستقبل من أيام. كنا كشعراء ناشئين نتزاحم فى ندوة فى جمعية الشبان المسيحيين، يشرف عليها شاعر ذهب ذكره مع الريح، وفى هذه الندوة قرأ ما يقرب من عشرين شاعرًا ناشئًا قصائدهم، ولم يستوقف ناجى الذى كان حاضرًا ومشاركًا بوصفه شاعرًا من هؤلاء الشعراء كلهم إلا اثنان.. محمد الفيتورى.. وأنا.. وشد ناجى على أيدينا مصافحًا بعد الندوة، وطلب أن نلقاه فى عيادته بشبرا بعد التاسعة مساءً فى أى يوم نراه، أو يراه أحدنا».

«ووجدتنى أنا ابن التاسعة عشرة أو أقل (فبراير عام ١٩٥٠) أجلس إلى ناجى يسمعى شعره الذى لم ينشره بعد، ثم ينتقل إلى ترجمته لبعض سونيات شكسبير أو قصائد بودلير، فيفيض كريمةً بالحديث والضحك والشعر والثثرة، ويعد حين يرق الجو ويصفو، حتى تتصور أنك فى صحبة ملاك مجنح أو طائر رقيق».

«وتمتد صحبتى لناجى حتى وفاته فى أوائل عام ١٩٥٣، وأحفظ منها أرق الذكريات التى يبهج نفسى أن تستعيدها».

(٧٢)

ويحرص صلاح عبد الصبور أيضًا على تصوير المفارقة القاسية التى عانى إبراهيم ناجى بسببها حين بشر بالثورة ثم كان من أبرز ضحاياها نتيجة لوشاية كاذبة (!!) وكانت النتيجة أن قدم استقالته من الوظيفة فى بداية عهد الثورة.

هكذا يقول عبد الصبور دون أن يشير إلى حقيقة أن ناجى لم يفقد الوظيفة فقط، وإنما فقد الحياة نفسها بعد فترة قصيرة جدًا.

ومع هذا فنحن نقدر حقيقة أنه لم يكن فى وسع عبد الصبور أن يصرح بأكثر من هذا.

(٧٣)

ويبلور صلاح عبد الصبور هذه المفارقة في جملة ذكية يقول فيها: إن أحداً من الحكام الجدد (رجال الثورة) لم يكن قرأ لناجى على نحو ما قرأ عبد الناصر للحكيم فأنقذه الحظ:

«... كنت أزور ناجى أسبوعاً بعد أسبوع، وأذكر في سبتمبر ١٩٥٢، وكنت قد تخرجت من الجامعة وعملت مدرساً في إحدى المدارس الإعدادية، أنى زرتة يوماً في عيادته، فرأيتة كسير القلب، فقد وشى به أحد الوشاة للحكام الجدد كما وشى بتوفيق الحكيم الذى كان مديراً عاماً لدار الكتب في ذلك الوقت أنه غير منتج. كان ناجى عندئذ مديراً لمستشفى السكة الحديد في الدرجة المالية المسماة بالأولى، فأبت عدالة الحكام الجدد إلا أن تنزل به درجتين ماليتين بحجة أنه نال هاتين الدرجتين استثناء ومحابة لصلته الحميمة بالمرحوم الدسوقي أباطة باشا (والد صديقنا الأستاذ ثروت أباطة)، وكان من محبى ناجى، وهو كاتب مقدمة ديوانه الأول «وراء الغمام».

«وكانت نفس اليد التى بطشت بناجى هى التى بطشت بتوفيق الحكيم، فقررت إحالته إلى التقاعد بحجة أنه غير منتج، ولكن القدر قيض لتوفيق الحكيم حظاً محبوباً، إذ أن جمال عبد الناصر كان قد قرأ له في صباه أحد كتبه فأعجب به بينما لم يقرأ أحد من الحكام الجدد لناجى ما يرضيه عنه، وهكذا انكسر قلب ناجى، وأظنه قدم استقالته من عمله الحكومى في ذلك الوقت مكتفياً بعيادته».

(٧٤)

ومع كل هذا الإعزاز والاعتزاز بناجى فإن صلاح عبد الصبور لا يرى مانعاً من أن يميل إلى الرأى القائل بأن شعر ناجى لم يكن عميقاً ولا واسعاً بما فيه الكفاية، وهو فى رأى حكم ظالم حكمت بظلمه الجماهير التى ذاقت شعر ناجى فاستطابت تعبيره وفنائه:

«ولعل طه حسين كان أوضح منى قصداً وعبارة حين قارن بين شعر ناجى وموسيقى الغرفة كما سبها، أو سوناتا الغرفة كما اقترح، حين قال: «هو شاعر حب رقيق ولكنه ليس مسرفاً فى العمق، ولا مسرفاً فى السعة، ولا مسرفاً فى الحب الذى يحرق القلوب تحريقاً، ويمزق النفوس تمزيقاً. شعره أشبه بما يسميه الفرنجة موسيقى الغرفة منه هذه الموسيقى الكبرى التى تذهب بك كل مذهب، وتهيم بك فيما تعرف وما لا تعرف من الأجواء».

(٧٥)

أما محمود حسن إسماعيل فقد كان صلاح عبد الصبور يراه شاعره الأول وإن لحق به إلى هذه المكانة الأثيرة: على محمود طه ثم إيليا أبو ماضي، وأبو القاسم الشابي، والتجاني يوسف بشير، وهو حريص على أن يتحدث عن الديوان/ المشكلة في تاريخ محمود حسن إسماعيل في مذكراته فينصف الرجل الذي تعرض لموجات من الظلم بسببه:

«... ومن نافلة القول أن أذكر أن هذا الديوان (أى ديوان محمود حسن إسماعيل عن الملك فاروق) كان تعس الحظ، إذ أنه لم يطبع إلا طبعته الأولى، إذ تغير الحكم في مصر عام ١٩٥٢، بل إن محمود نفسه كان يفزع لذكر ذلك الديوان كأنه ثمرة خطيئة قديمة، ولم يكن الديوان يمثل لي شيئاً عندئذ إلا جماله الموسيقى والفنى، فلم أكن منذ وعيت محباً لملك مصر السابق.. ولكن قراءة شعر هذا الديوان كانت تلقي أمام عيني غلالة رقيقة تحجب هذه التفاصيل العابرة، ولا يتألق من خلالها إلا الشعر وحده».

«والواقع أن شعر محمود حسن إسماعيل في الملك فاروق نمط من أروع الشعر. فهو ليس شعر مناسبة استجداء، فلم ينل محمود من الملك شيئاً يذكر كما حدثنى فيما بعد، ولكن هذا الشعر شعر محبة، فلقد خيل لمحمود حسن إسماعيل ذات يوم أنه جدير بأن يقف من فاروق موقف المنتبى من سيف الدولة، وخيل له وعيه السياسى المحدود أن الحياة لا بد أن يكون فيها ملك وشاعر، وأن ما هو غير ذلك هباء وهواء، ولعل مما ساعد محمود على هذا التصور أمران، أولهما أنه نشأ في ظل التراث العربى، وكان أقرب الشعراء إليه هما المنتبى وأبو تمام، وكلاهما من كبار الشعراء وكبار المدّاحين، وثانيهما أن محمود حسن إسماعيل كان يلوذ في مطلع شبابه بزعيم الأحرار الدستوريين في مصر محمد محمود باشا، وهو سليل أسرة من أعرق الأسر المصرية».

(٧٦)

بل إن صلاح عبد الصبور يعترف اعترافاً شجاعاً بأنه عرف محمود حسن إسماعيل من ديوان «الملك» قبل أن يعرفه من ديوانيه الأولين، لكنه مع الأسف الشديد يعود خطوة إلى الوراء في دفاعه عن محمود حسن إسماعيل حين يشير إلى أن حبه لمحمد محمود هو الذى دفعه

إلى مدح فاروق مع أن الدفاع الذى قدمه صلاح عبد الصبور نفسه فى الفقرة السابقة أعلى قيمة فيما يخص محمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور كليهما، ومن ناحية أخرى فإن التاريخ الذى يذكر صلاح عبد الصبور أن الديوان قد صدر فيه (١٩٤٦) كان لاحقاً لوفاة محمد محمود نفسه بأكثر من أربع سنوات:

«ولقد قاده حبه لمحمد محمود باشا إلى مدح فاروق، ولم يكن مدحاً مما جرت به العادة عند أوساط الشعراء، لكنه مدح على القدر من الفن مليء بالصور البيانية الرائعة، جليل بالإقاعات والوشى الموسيقى، لقد صدر هذا الديوان فى عام ١٩٤٦، وحين قرأناه (أنا وأصحابى فى المدرسة من شدة الشعر) أو شكنا أن نحفظه، ثم قادنا هذا الديوان إلى ديوانيه السابقين: أغانى الكوخ، وهكذا أغنى».

«واكتملت بقراءة هذين الديوانين دائرة العشق، ورجعنا إلى الصفحة الأولى لنجد أن أولهما قد صدر فى عام ١٩٣٥، وصاحبه طالب فى دار العلوم، وثانيهما قد صدر فى عام ١٩٣٨، وفى الديوان الأول لا ملك إلا الشعر ذاته، ولا ملهم إلا الريف المصرى بنخيله وزهره وسنابله وغربانه».

«أما الديوان الثانى فقد بدأت النغمة «الملكية» تستأثر ببعضه، فى لهجة ناضجة متمكنة».

(٧٧)

وينبها صلاح عبد الصبور إلى حقيقة مهمة غابت فى ظل الجو المعبأ بالكراهية للملك والملكية، وهى أن شعر محمود حسن إسماعيل عن الملك فاروق فى الديوان المسمى باسمه لا يتجاوز أكثر من خمسة عشر فى المائة من حجم هذا الديوان:

«... ولكن فاروق لا يستأثر فى هذا الديوان إلا بثلاثين صفحة من صفحاته التى تتجاوز المائتين، أما بقيتها فهى حديث شاعر يجلع على الطبيعة أثواب خياله، ويتغنى بمواجهه وأحزانه، وهو إلى ذلك يمتلك قدرة لا تبال على تكوين الصورة الشعرية ولم عناصرها على غير ما إلف جيله من الشعراء، حتى ليكاد يصدق فيه ما قيل عن أبى تمام من أنه قد تجاوز عمود الشعر التقليدى إلى عمود شعرى جديد».

(٧٨)

ويجيد صلاح عبد الصبور تصوير الفارق بين شعر محمود حسن إسماعيل وشعر معاصريه من الشعراء الرومانسيين، ويمكن لنا أن نلخص رؤيته هذه في القول بأن القاموس مختلف في الحالين، ولا يظن ظان أن عبد الصبور جعل متن اللغة بمثابة الفيصل في الحكم، وإنما هو يريد القاموس بمعناه الواسع، ومن الطريف هنا أن نشير إلى أن أهل اللغة يخطئون استعمال كلمة القاموس للدلالة على ما تدل عليه كلمة المعجم، ويؤثرون أن يخصصوها لما يتعلق بالقاموس المحيط وحده، وهكذا فقد كان من الأولى بصلاح عبد الصبور أن يقول المعجم مشيراً إلى المعنى الواسع لذخيرة مفردات اللغة ودلالاتها:

«إن عناصر خيال محمود حسن إسماعيل تختلف كثيراً عن عناصر خيال الرومانسيين من معاصريه، فهم يذكرون لك الورد والطيور والشجر والأسى، أما محمود فقاموسه غريب عنهم. إن قاموسه هو التهاويل والجنون والرفات والهشيم والهياكل والرهبان والبوم والدجى والصخور والضجيج.. عالم مليء برقة كأنها العنف، وموسيقى كأنها الصخب».

(٧٩)

ويحرص صلاح عبد الصبور على أن ينبهنا إلى مدى الاعتزاز الذي كان محمود حسن إسماعيل يكتنه للشعر الحديث، وحرصه على الإشارة إلى دوره في مسيرة الشعر الحديث، وذلك على الرغم من المكانة السامقة التي وصل إليها في الشعر:

«ولقد قال لي محمود (حسن إسماعيل) أكثر من مرة إنه أول من شق للشعر الحديث طريقه، وأسمعى بعض شعره التفعيلي الذي كتبه في أواسط الثلاثينيات، ولعله كتب هذه الخاطرة في إحدى المجالات بعد ذلك، ولقد وافقته على أنه من رواد الشعر الحديث إذا عيننا بالحدثة حداثة التجربة وأصالتها».

وسرعان ما يستطرد صلاح عبد الصبور إلى إصدار حكم نقدي مهم فيقول:

«... ولكن واقع الأمر أن دواوين محمود حسن إسماعيل التالية لديوانه الرابع «أين المفر»

كان فيها سعى شاعر عظيم إلى امتلاك المعانى التى لا تتصل بالتجربة والانفعال بقدر ما تتصل بالتأمل والفكر».

(٨٠)

وبعد أحمد شوقى، وإبراهيم ناجى، ومحمود حسن إسماعيل الذين مثلوا مع العقاد روافد شعرية ونقدية مهمة فى تجربة صلاح عبد الصبور، نتقل إلى البحث فى تراثه النقدى والتاريخى عن الذين قدرهم على الرغم من اختلافه معهم.

وربما كان صالح جودت أبرز هؤلاء جميعاً، وربما يعجب القارئ لمثل هذا الموقف الصبورى، فقد كان صالح جودت ولا يزال (فى أدبياتنا السياسية) رمزاً على العدا لليسار ولحركة اليسار بمعناها الواسع، وقد قلل هذا العدا (ورد الفعل الطبيعى له) من حظ صالح جودت فى تاريخنا الأدبى.

وليس بخفى على القارئ أن خصومة ضعيفة (إن صح هذا التعبير) قد نشبت بين صالح عبد الصبور وصالح جودت حين انحاز صالح جودت إلى العقاد فى موقفه من الشعر الحديث، ومع أن عبد الصبور هاجم مؤيدى العقاد فى شاعريتهم إلا أنه لم يصنع هذا الصنيع مع صالح جودت.

(٨١)

ومن المهم أن نذكر للقارئ أن صلاح عبد الصبور فى مرحلة سابقة كان قد تناول شعر صالح جودت بقدر كبير من التبجيل والإشادة فى مقال له فى صباح الخير (يناير ١٩٥٨)، وقد جاهر فى هذا المقال بوصف شعر صالح جودت بأنه:

«شعر كالموسيقى العذبة، نغمة رقيقة هادئة، وحيدة، ولكنها من أصفى النغم».

«هذا هو ديوان صالح جودت الجديد «ليالى الهرم» الذى صدر منذ أيام، وحوى شعره منذ عام ١٩٣٢ حتى الآن».

وسرعان ما يردف صلاح عبد الصبور هذا الحكم بقوله:

«صالح جودت أحد أقطاب مدرسة «أبوللو» الشعرية، ولهذه المدرسة دين كبير على

الشعر المصرى الحديث، إذ أنها كانت التطور الطبيعى لمدرسة الكلاسيكية الجديدة التى قادها البارودى ثم شوقى وحافظ، وإذا كانت مدرسة شوقى وحافظ قد ردت إلى الشعر العربى نصارته اللفظية، واستوحت التقاليد الشعرية القديمة، فإن مدرسة «أبوللو» قد أغنت الشعر بفيض من الشعر الوجدانى المتميز المصرية رغم تأثره إلى حد ما بالثقافة الأوروبية».

«ففى ديوان صالح جودت هذا كثير من الشبه بأغانى على طه فى الملاح التائه، وبوجدانيات ناجى فى «ليالى القاهرة» و«وراء الغمام».

«ولكن هناك سمة تميز شعر صالح، هذه السمة هى التى أشار هو إليها فى المقدمة التى كتبها لديوانه، وسماها «بالمصرية». ففيه رقة محببة إلى النفس، وصفاء عاطفى رائق، وإشراق أخاذ».

«فى الديوان قصائد لنا بها ألف وذكريات، قرأناها من قديم فأعجبتنا وتغنينا بها، ثم كان من أملنا أن نراها فى الديوان، مثل «ميعاد ليلة الأحد» و«كيف أنسى».

والضحى والغدائر الذهب والعيون الشهباء كالسحب

وبخديك كأسى العتب وبنهديك حلوى اللعب

قسم صنته عن الكذب

ذكريات النقاء لم تنم يقظاتٍ فى مهجتى ودمى

غردات فى نظرتى وفمى فبحقى، وحق ذا القسم

هل تعيدى ليلة الهرم

ليلة كابتسامة القدر كنت فيها أحلى من القمر

جمعتنا بجانب حذر من أبى الهول كاتم الخبر

هل درى الحب قلبه الحجري

(٨٣)

ويحلل صلاح عبد الصبور مزايا شعر صالح جودت من دون أن يخضعه للتصنيف:
«ومن التجنى أن نحاول أن نفتش عن مذهب لصالح فى الشعر، سواء كان هذا المذهب

وجدانيا أم فكريا، ذلك أن هذا الجيل كله من الشعراء لا يمكن دراسته إلا مجتمعا، ففي كل منهم تتضح ملامح إذا جمعت إلى بعضها تكونت لنا صورة من الاتجاه الرومانتيكى فى الشعر المصرى، وهو الاتجاه الذى ظل غالبا عليه لعشرين أو ثلاثين عاما».

«وغنائية هذا الشعر وموسيقيته هى أوضح سماته الشكلية، كما أن التغنى بالمرأة وذكرها هى سمته الموضوعية الأولى».

«ودىوان صالح يتغنى بالمرأة، عاشقة وهاجرة وسهلة وممتنعة غناء فيه كثير من الأصالة وقليل من التقليد. فقصيدة «دين جديد» مثلا تقليد لقصيدة شوقى التى مطلعها «وأغن أكحل من مها بكفيه»، وقصيدة «سيرنادة» تقليد لسيرنادة على محمود طه، ولكن هذا لا ينفى مطلقا أن للشاعر ذوقه الخاص فى تنعيم الشعر الوجدانى».

«والديوان - أخيرا - نفحة جميلة من الموسيقى الشعرية الأصيلة من شاعر قديم قرأناه منذ سنين فأحببناه.. ونقرؤه الآن فنزداد لحبه شعرا».

(٨٤)

ونعود خطوة إلى الوراء لتأمل بعض آراء صلاح عبد الصبور فى خليل مطران، وفى واحد من شعراء المهجر المهمين.

ينسب صلاح عبد الصبور الفضل فى معرفته بالشاعر خليل مطران وشعره إلى الشاعر إبراهيم ناجى، وهو يجيد التعبير عن مكانة مطران كرائد تفوق عليه تلاميذه، وإن احتفظ بالفضل فى الريادة:

«... كان حديث إبراهيم ناجى عن خليل مطران حديث الحب والإكبار، وكان ناجى بهذا الحديث هو الذى دفع بى إلى استعارة ديوان مطران بأجزائه الأربعة من مكتبة باب الخلق، حيث أنفقت معه بضع ليال بيضاء، عقدت بين شعر مطران وبينى آصرة حب واهية، وإحساسا بالندم غير قليل، وربما رددت ذلك بأننى قد أتيت مطران على الهرم بينما أتاه أحباؤه الكثر فى شببته، فلو كان الله قد أذن لى أن أخلق قبل خلقى بعشرين أو ثلاثين عاما لفتنت بمطران كفتنة ناجى وكثير من أبناء جيله به، ولكننى حين قرأته فى أوائل الخمسينيات عرفت أن مؤرخ الأدب سيقدره قدره بينما

سيظل ناشئ الشعر مثلي مؤثرا لتلاميذه عليه، فمما لاشك فيه أن مطران كان نبضا شعريا جديدا، في مطالع القرن، يختلف كل الاختلاف عن حافظ إبراهيم، وبعض الاختلاف عن شوقي».

(٨٥)

ويلتفت صلاح عبد الصبور إلى الطبيعة الخاصة التي كونت ثقافة مطران وجعلت من هذه الثقافة شيئا مغايراً في تكوين شاعر متفرد كان يمضى في طريقتين مختلفين، لكنه كان قادراً على السير بتفوق في كليهما:

«... ولكن مطران كان وليد ثقافة مدارس المبشرين، ولقد عرف عنهم الأدب الفرنسى كما يعلمونه في مدارسهم؛ ولذلك فقد تكونت لديه صورة متكاملة لمعالمه ومدارسه المختلفة، ولكن حين جاء مهد السلفية (أى مصر... هكذا كان صلاح عبد الصبور يراها دون إفاضة في حديث يجلب عليه معارك جانبية فوق ما كان يعانیه) أراد أن يوطئ له مكانا بين شعرائها النابهين، ومن هنا اختار الطريق الوسط، فهو في بعض شعره رومانتيكى أصيل كما كاشفنا في مقدمة الجزء الأول من ديوانه، وفي بعضه باحث عن العنصر القصصى فى القصيدة كما عرفه بعض شعراء الفرنسيين، ولكنه فى معظمه واحد من شعراء عصره المداحين المجاملين للأسر الحاكمة، أو لذوات الشوام وأعيانهم، وهو أيضاً واحد من شعراء عصره الذين لا يخلو حفل اجتماعى كإقامة مستشفى أو إنشاء مدرسة من قصيدة له تذكر إلى جوار قصيدتى حافظ وشوقى وأضرابهما».

(٨٦)

ويصل صلاح عبد الصبور فى تقييم مطران إلى صياغة مفارقة بين مطران وبين شوقى من حيث كان مطران بداية على حين كان شوقى نهاية، بل لعل الأحرى بنا حسب وصف صلاح عبد الصبور الذكى أن نقول إن شعر شوقى كان منتهى على حين كان شعر مطران مبتدى:

«... وأحب هنا أن أقول إن تلاميذه مثل أبى شادى وعلى طه وإبراهيم ناجى كانت خطاهم على الطريق أوسع من خطاه، وبهذا المعنى يكون مطران نموذجا للشاعر الذى يبدع مدرسة

شعرية تتجاوزه، بينما يكون شوقى نموذجاً للشاعر العظيم الذى يمضى فى طريق لا يلحقه فيه أحد، بل لعله لا يغرى أحداً بأن يلحق به، لأنه يمضى فى طريق لا يفرض إلا إلى تقليده».

(٨٧)

ونأتى إلى رأيه فى واحد من أبرز شعراء المهجر وهو إيليا أبى ماضى، وقد عبر صلاح عبدالصبور فى دراسة مطولة نشرها فى كتاب «نبض الفكر» (١٩٨٠) عن تقديره لقصيدة الطلاسم وقدرة إيليا أبو ماضى من خلالها على تقديم الفكر فى صورة شعرية، ووصف فى كتابه هذا هذه القصيدة بقوله:

«... ولعلها هى التى نهبت الذهن إلى الصلة بين الشعر والفكر، وعرفنا منها أن الشاعر لا يعنى فحسب، لكنه يتأمل أيضاً، وأن الشاعر يستطيع أن يخلط غناءه وتأمله كما يخلط الجمال والذكاء فى فرائد النساء».

«فقد غنى عبد الوهاب لأولها، وهو إيليا أبو ماضى قصيدته «الطلاسم»، فالتمسنا القصيدة كاملة فى مكتبة بلدية الزقازيق، وهناك نسخناها فى كراساتنا، وأحببنا الشاعر حبا قريبا من الفتنة، وإن كان صوته ظل غريبا عما ألفناه من الشعر العربى، إذ أن إيليا أبو ماضى شاعر مرهف العقل كما هو مرهف الحس».

«كان الأسلوب الأثير الذى اختاره أبو ماضى هو أن يصل إلى القلب عن طريق العقل، لذلك فإنه يعنى بتفريع المعنى وتجليته، سواء كان ذلك باستخراج تفاصيله أو بضرب الأمثال مستعملاً التشبيه، أو ذكراً لنظائر تلك الحالة من الحالات الأخرى، ولعل هذا هو دليلنا إلى ما نجده عند إيليا أبو ماضى من ولع بضرب الأمثال، هذه الأمثال التى لا نستطيع أن نسميها قصصاً، ولكنها نواذر صغيرة مما يجرى نظيرها على ألسنة العامة والحكام على السواء حين يريدون أن يصلوا إلى إقناع مَنْ يحدثون بفكرة من الأفكار».

(٨٨)

ونتقل، أو بالأحرى نتقل مع صلاح عبدالصبور إلى حديثه عن بعض الشعراء الذين

عاصريهم وأراد أن يعبر عن إحساسه بشاعريتهم، وتقديره لمكانتهم في تاريخ الشعر على مر العصور، ونبدأ بأحمد رامى.

يتحدث صلاح عبد الصبور في مقال له في الأهرام (٢٣ ديسمبر ١٩٦٢) بإنصاف عن الشاعر رامى بمناسبة صدور ديوانه الذى ضم أشعاره على مدى نصف قرن فيقول:

«رامى شاعر فريد، بين شعراء القرن العشرين العرب، لأن عالمه عالم متميز، وهو قلما يخرج من عالمه إلى غيره من العوالم الأخرى، بل هو دءوب في ميدانه، يحفر أرض تجربته عمقاً، ولكنه لا يزيد هذه الأرض اتساعاً.. وتجربته هي تجربة الحب والغناء به ووصف حالاته وتلوينها بألوان الطبيعة. وهذه الدائرة الضيقة التي يخلق فيها رامى لا نستطيع أن نحاسبه على ضيقها، بل نكاد نعتبرها ميزة له لأنه شاعر عرف نفسه في وسط الهمهمة والغموض اللذين كانا يملآن مطالع القرن العشرين».

وهو يتحدث عن ديوان رامى بإنصاف فيقول:

«... وثمة قيمة أخرى لهذا الديوان، وهو أنه يطلعنا على كفاح المدرسة الرومانتيكية العربية في سبيل تخلص الشعر من أثقال التقليد، وكيف أنهم وقفوا حيناً، وخطوا حيناً، وكيف أن أقدامهم كانت راسخة في التقليد بحيث تتضح في أشعارهم الأولى تلك الثنائية بين التقليد والابتداع، يتضح ذلك في ثنائية اللغة المستعملة، وفي ثنائية الرؤية الشعرية وتردها بين الابتداع الحر أو التقليد المتهافت».

(٨٩)

ويلتفت صلاح عبد الصبور إلى الأثر الإيجابي للغناء في شعر رامى فيقول:

«لقد ساعد الغناء على تطوير شعر رامى وتخليصه من النبرة الخطابية الجهيرة التي ورثها عن تراثنا العربى. وشعر رامى من هذه الناحية جدير بإثبات تلك النظرة التي تربط تطور الشعر العربى بتطور وسيلة تلقيه واستقباله. فالشعر ككل الفنون لا تتم دائرته إلا بالتقاء الشاعر بالمتلقى، والمتلقى هو الذى يفرض المصطلح الشعرى في نوع من التراضى الخفى بينه وبين الشاعر».

ويستغل صلاح عبد الصبور ثقافته الشعرية الواسعة ليقارن بين أحمد رامى وبين أحد الشعراء العباسيين غير المشهورين وهو العباس بن الأحنف فيقول:

«ويذكرنى الحب فى ديوان رامى بحب شاعر عباسى، لو قلنا بتناسخ الأرواح لكان رامى هو هذا الشاعر فى صورته القرن عشرينية، ذلك هو الشاعر العباس بن الأحنف».

«كان العباس بن الأحنف يحب «فوزا» البغدادية واشتهر بحبها، وكان حريصاً على أن يذيع بين الناس أن بينهما حباً، وأنه فى هذا الحب مشغول القلب، مؤرق الفكر».

(٩٠)

على أننا نلاحظ أن صلاح عبد الصبور كان معجباً إلى حد بعيد بقدرة أحمد رامى على صياغة تجربته الشعرية المتفردة التى تجمع بين الإحساس والتربص على حد وصف صلاح عبد الصبور.

وهو يحلل طبيعة التجربة الشعرية التى صاغت رؤى هذا الشاعر العظيم فى قصائده وأغانيه فيصل إلى توصيف جميل يقول فيه:

«... هذا الحب نصفه إحساس ونصفه تربص بذلك الإحساس، كأن الشاعر يستدعيه، وهو حب لا ينبت إلا فى الصالونات أو أهواء القصور، حيث يكون للإشارة معنى، وللغمزة مدلول، وحيث تكون الكلمات حافلة بالتورية والتلميح، وحيث تولد الأحران ثم تنقشع فى لحظات. إن فيه شيئاً من «التحجب» أو اصطناع الحب بقدر ما فيه من الحب الصادق».

(٩١)

ويضرب عبد الصبور مثلاً على صدق نظراته التحليلية هذه إلى شعر رامى فيقول:

«يحدثنا رامى فى إحدى قصائده عن الغيرة، تلك التى صيرت عطيل وحشاً وديمونه ضحية، فيقول لنا إنه لا يغار لأنه لا يريد أن يرى كل الناس جمال محبوبته، ثم يبدأ فى توليد المعانى العقلية عن أصل الغيرة، فهو يبعث أن يعجب الناس به وبمحبوبته معا حين يرون روعة اختيار كل منهما للآخر، ثم يختتم القصيدة بهذه الأبيات المتكلفة الإحساس:

«أنا إن غرت لا أغار على حسنك إلا من طرفك الوسنان

إنه يجتلي مشاهد من حسنك يشتاق أن يراها عياني

ويرى منك ما يرى خاطري فيك، ويشقى بحسرة الحرمان»

ثم يؤكد عبد الصبور على صدق ما وصل إليه من حكم بقوله:

«هذا الحب «المدني» يختلف تمامًا عن الحب «البدوي» الذي عرفناه باسم «الحب العذري»

في أدبنا العربي، وهو الذي أكسب ديوان رامي هذا الطابع».

(٩٢)

يتحدث صلاح عبد الصبور بحب عن إحدى تجارب زميله أحمد عبد المعطي حجازي في

مقال له في «الأداب» البيروتية (يونيو ١٩٥٧) فيقول:

«أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة «قصة الأمير والفتى.. الذي يكلم المساء» شاعر ملهم

يعرف أين يضع كلامه.. متى يرمز ومتى يسفر عن كل وجهه، ومن أجل ما في القصيدة، وكلها

جميل، وصفه للفتى ذى القلب الكبير:

«وفي ليالى الخوف طالما رأيته يجول في الطريق

ويوقد الشموع من كلامه الوديع

ففى كلامه ضياء شمعة لا تنطفئ

ويترك اليدين تمشيان بالدعاء

على السرور والوجوه

«الصبح فى الطريق»

يا أصدقائى، إننى أراه

فلا تخافوا بعد عام يقبل الضياء..»

ويمتد إعجاب صلاح عبد الصبور بالتجارب الشعرية المتميزة إلى تجربة صديقه الشاعر أحمد مخيمر، وهو يحكى علاقته بهذا الشاعر مضمناً لها كل تقدير لهذا الرجل العظيم، وربما كان من المفيد أن نقرأ مجمل ما رواه صلاح عبد الصبور عن هذه العلاقة من دون أن نجتزئ منها حديث الناقد عن الشاعر، إذ أن حديث الإنسان عن الإنسان فيها أروع من أن يتجاوز:

«وأحمد مخيمر العظيم النقى النفس، أحد أبناء مدرسة أبو لولو المحلقين، ما ذكرته إلا ذكرت دورة الأفلاك بالمصائر. لقيته أول مرة عام ١٩٤٦، وكنت عندئذ طالباً بالثانوى، وكان هو شاعراً معروفاً، فلقد وفدت إلى الزقازيق ثلثة من جمعية أدباء العروبة التى كان يرعاها الدسوقى باشا أباطة لكى تلقى شعراً فى حفل لها، وكان من بين هؤلاء الوافدين إبراهيم ناجى، ومحمود غنيم، وطاهر أبو فاشا، والعوضى الوكيل، وأحمد مخيمر».

«سرى نبأ هذا الحفل فى أوساطنا نحن الطلاب من شدة الشعر ومحاوليه، ثم قيل لنا إن رعاة الحفل سيختارون طالباً أو طالبين لكى يلقوا بقصائدهم فتقدمنا بقصائدنا، ثم ما لبث رعاة الحفل أن عدلوا عن ذلك كله واختاروا من المدينة قصيدة لأحد مدرسى اللغة العربية بها».

«وحضرنا الحفل، وكان من أجمل ما فيه قصيدتا مخيمر وأبو فاشا، وبعد الحفل سعيت أنا وأحد زملائى الطلاب للقاء مخيمر، فوجدناه على محطة القطار يستعد للسفر إلى القاهرة».

«كان فى مخيمر لون من العبث الحبيب، فهو إذا سألته عن شيء ما يقول لك ما يخطر فى باله، وقد حلا له عندئذ حين رأى صبيين غريرين يسألانه بلهجة هى أقرب إلى الإجلال أن يعبث بهما، سألناه عن أولاده فقال لنا إن لديه خمسة وثلاثين ولدًا من تسع نساء، وعن عمله فى القاهرة فقال لنا إنه طيار مدنى، وكان وجهه حين يلقى هذه المعابث ساكنًا نقيًا كأنه ينطق بالصدق الصادق، وحرنا فى أمره، فتركناه على رصيف المحطة، ونحن لا ندرى مقطع الجدى فى أمره».

«وتمضى سنة وبعض شهور وإذا بمخيمر قعيد مجلسنا فى المقهى وسمرنا الليل الضاحك بعد ذلك، وإذا بى ألفت عبثه، وشاهدت منه فنوناً تبهج القلب الحزين».

«ثم تمضى سنوات أخرى ويشق كل منا طريقه إذا أنا أعمل في الصحافة، لأنتقل منها هابطاً فوق الرءوس إلى عمل سياسى فى وزارة الثقافة، وإذا بمخيمر أحد معاونى، هذا الشاعر الفحل الذى يكبرنى بعشرين عاماً، والذى تقدمت إليه منذ بضع سنوات ضارِعاً أن يحدثنى بشيء من أمره وشعره، ألم أقل إنها دورة الأفلاك!!».

«لكم ضحكنا عندئذ، وكان أشد ضحكنا حين أرى مخيمر يتلطف فى الحديث إلىّ أمام الزملاء، ثم ما يلبث أن يعتذر لى عن احترامه إذا خلا لنا المجلس».

«وداهم مرض القلب مخيمر، ومات وهو حول الستين، سنة قبلها أو بعدها، لأذكر، وبقيت لنا ذكرى لا تموت، وشعر سيتألق وميضه يوماً ما حين تعادل الموازين».

(٩٤)

حين يقارب صلاح عبد الصبور النص الأدونيسى فإنه لا ينكر على سابقه ومعاصريه إحساسهم بغرابة شعر أدونيس وطاقته المحيرة، لكنه يحاول أن يقدم تفسيراً لهذه الخاصة الأدونيسية، وهو تفسير أقل من أن يوصف بأنه معقول، وأكبر من أن يوصف بأنه مقبول:

«وليست الكتابة عن أدونيس أمراً هيناً، فهو شاعر محير وبخاصة فى ديوانه الأول، ولا سيما فى فصليه الأخيرين، وأنت تستطيع عندئذ أن تحبه جملة أو ترفضه جملة. فأدونيس شاعر جسور، وربما كانت جسارته فى بعض الأحيان أكبر من مقدرة قارئه على التدوق، وقد يراها البعض أكبر من حدود الجسارة ذاتها».

«وقد قلت مرة إن معظم شعراء جيلنا كانوا محصلة لقاء بين التراث العربى القديم، وبين الأدب الغربى، وأضيف هنا إنه إذا كان الكثيرون منا قد التقوا بالشعر الإنجليزى منذ الفترة الرومانتيكية حتى عصرنا الحديث، فإن أدونيس قد التقى بالتيار الفرنسى، ونجد فيه بنوة واضحة لرامبو فى القرن التاسع عشر، وهنرى ميشو ورينيه شار من بعد. وفيه ما يميز هذا الشعر من العناية باللفظ والبعد عن الخطابية والمباشرة، وفيه أيضاً خلاصة مدارسه المختلفة المتعاقبة (الرمزية - البرناسية - السريالية)».

(٩٥)

ويعبر عبد الصبور عن رؤيته هذه بعبارات أخرى تحتفظ لأدونيس برؤية متميزة لمكانة زميله أدونيس في مقال في المجلة (مايو ١٩٦٨):

«أدونيس صوت فريد في شعرنا العربي الحديث. إذ نستطيع أن ننسب كل شعرائه المجيدين إلى تيار متقارب، بينما يظل لأدونيس وجوده الخاص، الذي لا يكاد ينتمى إلى هذا التيار إلا بمشقة، ولعل ذلك هو سر الاختلاف في تقدير شعره، ودعك عندئذ من آراء الطرفين، طرف المغالاة وطرف التفريط».

(٩٦)

ويتخذ صلاح عبد الصبور من حديثه عن تجربة أدونيس ونصوصه مدخلاً إلى الحديث عن مكانة السريالية في الشعر العربي الحديث، وهو يميل إلى القول المهذب بأنها لا تعدو أن تكون أحد أجنحة الشعر لا أن تكون نهاية طريقه أو منتهى أمله:

«فإذا كان معظم شعرنا العربي الحديث، ينبع من لقاء الشعر العربي بتياراته التقليدية وأصالته المتكررة الوجوه بالشعر الإنجليزي في فترتيه الرومانتيكية والحديثة، فإن شعر أدونيس ينبع من اللقاء بين الشعر العربي وتيار الشعر الفرنسي منذ أواسط القرن التاسع عشر، وبخاصة تيار الرمزية والسريالية: لوتريامون.. رامبو.. مالارمي.. بريتون.. بلوار.. رينيه شار.. سان جون بيرس».

«وإذا كانت السريالية في بيئتها الباريسية الأولى احتجاجاً ثورياً على الشعر الفرنسي، فمما لاشك فيه أنها بالنسبة لواقعنا الشعري رفض وثورة ومناقشة. فقد درج تراثنا الشعري على التعقل والتأني في تجاوز الخاطرة إلى الخاطرة والفكرة إلى الفكرة، ونبع كله بلا استثناء من منطقة الوعي دون أن يطمح إلى اختراق منطقة اللاوعي، وحرص على الابتعاد عن المدهش والمثير إلى الدارج والمألوف. وكان التركيب الشعري أكثر قداسة من النبض الشعري في معظم الأحيان حتى لتبدو السريالية نقيضاً كاملاً لتقاليد الشعر العربي الموروث».

«لا تؤمن السيرالية بأن الشعر وسيلة للتواصل بين البشر، ولكنها تؤمن بأن الشعر وسيلة لاكتشاف أغوار النفس، واستجلاء أقالبها الغامضة، من خلال إطلاق العنان لقوى التخيل واللاوعى والولوج إلى المناطق البدائية في الذات الجمعية حيث يأوى السحر والدين، وتختلط الكلمات والأصوات. إن الشعر إذًا محاولة تعزيمية تهويمية للوصول إلى الحالة الشعرية، التي ينبج بعدها الصفاء المطلق».

«هل السيرالية تجربة أم نهاية طريق؟».

«أما أنا فيغلب على ظني أنها تجربة يستطيع أن يفيد منها الشعر العربي الحديث بأن ترحزحه قليلاً عن قوالبه التي تجمدت خلال عشرين عامًا فحسب من الإبداع بأن تفتح له عوالم لم يخضها بعد، وفي هذا المجال يكون أدونيس سباقاً إلى سرقة النار الإلهية وإباحتها للشعراء، ولكنها (أى السيرالية) ليست نهاية طريق، وأظن أدونيس حين يتفتح في دواوينه الأخيرة على صوت شعبه العربي سيستطيع أن يجعل من هذا المذهب أحد أجنحته الألف المختلفة، لا جناحه الوحيد».

(٩٧)

ويتحدث صلاح عبد الصبور بقدر كبير من الانبهار عن شخصية الشاعر مرسى جميل عزيز فيقول:

«زرت إبراهيم (يقصد إبراهيم السروجى الذى سياتى الحديث الواصف لشخصيته فى الفقرة الخامسة من الفصل الثانى من هذا الكتاب) لأول مرة مع صديقى أحمد هيكل.. الدكتور أحمد هيكل عميد كلية دار العلوم الآن، أطال الله عمره، فهو بعض القليل الباقى من الكثير الذاهب، وقادتنا جلسة القهوة معه لمعرفة مرسى جميل عزيز، رحمه الله».

«كان مرسى عندئذ جملة رجال فى رجل، فهو يتاجر فى بعض مخلفات الجيش الإنجليزى، وفى الفاكهة، وعنده هواية تستهلك وقته وبعض ماله وهى التصوير الفوتوجرافى، ثم هو إلى ذلك أول مَنْ شق منا طريقاً إلى القاهرة بأغانيه التى كان يغنيها مطربو ذلك الزمان».

«كان مرسى شديد القلق، طموحاً، ذكياً ذكاء لا يحاول أن يخفيه، بل هو يستعرضه حين تسنح له الفرصة، أو يخلقها هو، ومرت السنوات وأنا أعود إلى الزقازيق فى كل إجازة صيف، وأحياناً فى

عطلة نهاية الأسبوع، فأسمع من مرسى ما كتب من أغاني لأعلام المطربين، وأسمعه ما كتبت من شعر سينشر في مجموعة أو يتفرق في المجلات الأدبية، فلا أنا راض عن أغانيه كل الرضا، ولا هو راض عن شعري كل الرضا، وذكاء مرسى مشحود دائماً لكى يفتش عما لا يعجبه، وملكته الجدلية ناهضة عنه بما يعوزه من حجة، ولكننا برغم ذلك نضحك حتى التعب مع رفاق الضحك».

«وتمر سنوات أخرى، وإذا مرسى فى القاهرة أكثر مما هو فى الزقازيق، فلقد غنت له أم كلثوم كما غنى له كبار المطربين، وإذا مرسى يعود إلى الشعر الفصيح بين حين وآخر، وإذا بآرائنا تتقارب، أو يكون لقاءنا على الإعجاب أكثر من افتراقنا، ثم يهجر مرسى القاهرة والزقازيق معاً إلى الإسكندرية،

«ومازلت أذكر ليلة منذ سنوات أربع أو خمس ذهبت فيها إلى الإسكندرية لأحاضر فى كلية آدابها، وفى المساء سعيت إلى مرسى والتقينا فى أحد مقاهى الشاطئ، وكان مع المحامى المعروف الذى هو قطعة من تاريخنا إبراهيم طلعت، والشاعر السكندرى عبد المنعم الأنصارى، وأقنعنا فى تلك الليلة صاحب المقهى أن يترك لنا المقهى فى أخريات المساء، ويأتى لاستلامه منا فى أول الصباح».

(٩٨)

ويثنى صلاح عبد الصبور على ديوان «عبير الأرض» للشاعر فوزى العنتيل فى مقال فى روز اليوسف فى ١١ يونيو ١٩٥٦ ويقول:

«لن تجد ديواناً معاصراً يمثل الريف المصرى فيه بهذا الوضوح. فالنخيل والأغصان والطيور عناصر شعرية واضحة، والشاعر منفعل بالريف، مستمد لصوره منه، حتى وهو فى المدينة، فأنت تحس بأعماق قلبه رجعة إلى الريف، وخفوقاً دائماً إليه، وصورة جمالية خلاصة لطبيعته، حتى لكأنه هو واحة المتعبين الطيبة».

(٩٩)

وفى مقابل كل هذا الحب لهؤلاء الشعراء فإن صلاح عبد الصبور يهاجم عزيز أباطة، وهو يهاجم توجهات عزيز أباطة فيما يتعلق بالشعر الحر ويقول:

«... مازال بعض الناس يعيشون في التاريخ، وهم حين يتأدبون يلوكون ألفاظاً غريبة يقذفونها قذفاً في وجوه الخلق: جودة السبك، حسن الحيك، إشراق الديباجة، الحلاوة والطلاوة، ويغفل هؤلاء الناس عن أن هذه الألفاظ «المتحف» يرددها رجال تحف لا ندرى كيف زailوا أماكنهم ليزاحمونا في حياتنا الحرة المتجددة».

ويوجه (في مقال له في الأخبار: ٤ مايو ١٩٥٦) حديثه إلى عزيز أباطة فيقول:

«سيدي.. إنك تفهم الشعر من خلال شوقي، لقد كان شوقي شاعر زمانه، وكان أميز ما فيه سرعة استجابته لمقتضيات العصر، فكتب المسرحية، وكتب الشعر الشعبي، وعنى بأن يكون قريباً إلى الناس، فتعلم منه، وإلا فدونك والمتحف».

(١٠٠)

ويعبر صلاح عبد الصبور عن الفارق بينه هو وزملائه من ناحية، وبين عزيز أباطة من ناحية أخرى فيقول:

«إن قيمتنا الأولى - ك شعراء - أننا عصريون، ومن هنا ينبع فهمنا للشعر. فشعرنا ليس نممة ولا توشية ولا غلبة بالقول، ولكنه ذواتنا في حيرتها وقلقها وتشوقها إلى مستقبل سعيد وغد أفضل، وهو يأخذ من الحياة ليهبها مستهدفاً إثراء النفس الإنسانية وتعميقها ليتمكن لها في الأرض، وليصبح الإنسان، كل إنسان، ملكاً».

«ونحن مطمئنون إلى غايتنا وموقفنا، لأن الزمن معنا، ولأن أعيننا مفتوحة فلن نجدعنا أحد».

(١٠١)

يقدم صلاح عبد الصبور الشاعر التركي ناظم حكمت حين رثاه (آخر ساعة: ١٩ يونيو ١٩٦٣) تقديمًا بديعًا، وكأنه يبحث في تراثنا العربي أو يتمنى أن يكشف فيه وجود مثل هذا الشاعر القومي:

«إن ناظم حكمت أحد شعراء الصدق الإنساني الكبار، وقد مات بعد أن أجهد قلبه «لا بالنيكوتين ولا بتصلب الشرايين» بل لأن قلبه كان مع المستقبل في مكان».

«أدرك ناظم حكمت من خلال تجربته الطويلة في الشعر منذ عام ١٩٢٥ إلى أن مات، ومن خلال ثقافته المتعددة، ومن خلال رؤيته سر البلاغة الشعرى عرف أن سر الوصول إلى قلب القارئ هو البساطة، لكنها البساطة المعقدة إن صح هذا التعبير، هذه البساطة التى تخفى وراءها رصيلاً هائلاً من الثقافة والخبرة والمعرفة الإنسانية، البساطة التى تمتلى كل كلمة فيها بالمعنى كأنها امرأة حبلى بالتوائم».

«يجد القارئ هذه الكلمات البسيطة الخالية من التلاعب والخطابية، الشبيهة بلغة الحياة اليومية، عامرة بالشجن والانفعال، حتى لتوشك أن تخلع القلب».

«وما أحرانا أن ن فكر تفكيراً جاداً فى نقل تراثه إلى العربية، فهى تجربة غنية لنا، لأن ناظم حكمت كان أحد الذين وفقوا أبلغ توفيق فى الملاءمة بين قضية الجماهير وبين التعبير الفنى عنها».

(١٠٢)

ويكاد صلاح عبد الصبور بعد عام واحد من حديثه عن الشاعر التركى ناظم حكمت يكرر نظره إليه، وهو ما نراه فى تقييمه للشاعر الأسبانى لوركا فى مقاله (الأهرام: ٢٤ يوليو ١٩٦٤):

«... وكان أوضح ما فى شاعرية لوركا هو هذه المصالحة القوية بين التراث والجديد، فهو حين اهتدى إلى ينبوعه الأول، وهو الأغانى العجورية، لم يدع موهبته الشعرية ومقدرته على الخلق الجديد تتضاء لان أمام إغراء التراث وجاذبيته، بل أخذ من هذه الأغانى العجورية جوهرها وأسرار روحها هذا العالم الحسى الملىء بالرؤية الجديدة لكل مظاهر الحياة، المتفتح للألوان والظلال والروائح والملمس تفتحاً شبقياً، والحزين فى الوقت ذاته لحضور الموت فى كل لحظة، وتوقفه على مفرق الطريق القادم. أخذ لوركا هذه الروح وصاغها صياغة جديدة هى صياغة إنسان معاصر مثقف قرأ شكسبير وهيجو وكالدرون وغيرهم».

«هذه المصالحة القوية بين التراث والمعاصرة هى أوضح ما يميز لوركا، وثمة مصالحة أخرى فى شعره هى المصالحة بين المسرح وبين الشعر الغنائى. فلوركا لم يدخل المسرح بعد أن أجدبت موهبته كشاعر غنائى شأن بعض الشعراء المحدثين، ولكن المسرح والغناء امتزجا بأيامه معاً.

ففى أول حياته الأدبية يخرج «أغانى غجرية» ومعها مسرحيته الأولى «تعويذة الفراشة»، وفى آخر أيامه بعد نجاح مسرحيته العظيمة «منزل بارناردا ألبا» يكتب مجموعة من الشعر عن «السونيات». ومسرحه هو سليل المسرح الأسباني القديم برمزيته المتمتجة بالواقعية، وبحضور الموسيقى والرقص على المسرح، بل واندماجها العضوى فى الأحداث المسرحية».

(١٠٣)

كان صلاح عبد الصبور يقدس اللغة، ومن ذلك ما يرويه من نصوص تروجيف الروائي الروسي:

«فى أيام الشك، وفى السنين الموحشة الكثيرة من أقدار أمتى، أنت وحدك أيتها اللغة ملجئى وعونى، أيتها الألفاظ القوية الحرة الصادقة، ولولاك لوقعنا فى هوة اليأس ونحن نشهد ما يصنع بالوطن، عندما نفكر فيك نعرف أن مثل هذا اللسان لا بد أن يكون لسان أقوام أحرار».

(١٠٤)

وكما كان يقدس اللغة فقد كان معنياً إلى حد كبير بالأخلاق، وهو يعنى خراب الذمة فى ذيل أحد مقالاته (الأهرام: ٢٣ أبريل ١٩٦٣):

«منَ المسئول عن خراب الذمة الأدبية والفنية هذه الأيام؟ لقد ضاعت الحدود بين ثلاث كلمات تدل على علاقة العمل الفنى بالاسم الذى يقدمه، والكلمات الثلاث هي: التأليف، والاقتباس، والترجمة، فمنذ أصبح المترجم يسمى نفسه مقتبساً، مؤلفاً، وهناك كلمة رابعة ضاعت فى الزحام وهى كلمة (بقلم)، فهادام الأديب قد كتب هذه الأوراق بقلمه سواء كان قد اقتبس أفكارها من أديب آخر، أم ترجمها بالحرف، فمن حقه أن يكتب دون تورع (بقلم)».

«إن مهمة الناقد عندئذ أن يقف حارساً على قداسة الكلمات واحترامها، فلا يسمح بهذا التزييف، بل يفضحه بكل عنف، ولكن رجل البوليس وحده لا يكفى، بل لا بد أن يساعده صفير الرأى العام. إن مهمة رجل البوليس أن يستنكر الجريمة وأن ينشر جواً من محبة الأخلاق الفاضلة والقيم النبيلة والمثل العليا، والرأى العام يستعين على ذلك بعزل المجرم فهل يستطيع الرأى العام الأدبى أن يساعد النقاد فى القضاء على خراب الذمة الأدبية».

(١٠٥)

كان صلاح عبد الصبور يبدى ضيقه من كثرة الحديث عن العالمية (الآداب البيروتية: فبراير ١٩٦٧):

«ولو أردت أن أذهب بحديثي قريباً من هذه الندوة لقلت إن ما أثارها هو كثرة تردد لفظ «العالمية» في حياتنا الحديثة، سواء في أعمدة الصحف أو أحاديث الإذاعة والتلفزيون، حتى لقد أوهمتنا هذه الأدوات الإعلامية أننا قد صرنا إلى قمة المجد، وأنه قد أصبح لدينا من كل شيء ما هو عالمي، فها دام لدينا مسرح عالمي وفكر عالمي فلم لا يكون لنا شعر عالمي أيضاً؟ وقد ظن بعضنا أن ترجمة بعض قصائد هنا وهناك هي السبيل إلى العالمية، ناسين أنه لكي نكون عالميين لا بد أن يكون لدينا ما نعطيه للعالم».

«ورأى المتواضع أنه مازال أمامنا طريق طويل، وأن أدبنا الحديث في معظمه تقليد للأدب الحديث في بعض بلاد العالم، والتقليد ليس عاراً في مرحلتنا هذه، ولكن على أن نخرج منه إلى مجال الابتكار والإبداع، ولعلنا حين نضع الأمر في هذا الحيز أن نحس قليلاً بالتواضع، وأن نرفع تراثنا عن أكتافنا لنستطيع أن نقيم قاماتنا من بعد».

(١٠٦)

ومن المهم أن نروى للقارئ ما أراده صلاح عبد الصبور من تصوير لعلاقته بالشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت، وهو أهم شعراء الغرب في رأيه أو في حياته بل في نقده وذكرياته أيضاً.

ونبدأ بأن نروى انطباع صلاح عبد الصبور عن الدعاوى التي كانت تثور من حين لآخر عن تأثيره هو شخصياً في كتابته لمأساة الحلاج بما كتبه إليوت في «جريمة قتل» وهو يقول في هذا الصدد:

«ولقد شغل كثير من النقاد بالمقارنة بين مسرحية إليوت الشعرية «جريمة قتل في الكاتدرائية» وبين مسرحيتي «مأساة الحلاج» حتى غدا هذا الموضوع أحد الموضوعات الرئيسية في الأدب المقارن في جامعاتنا العربية».

«وقد يفزع غيرى لهذا الموضوع، ففيه اتهام بالمحاكاة أو السرقة مما ينفى أصالة الشاعر، ولكن رجلاً مثلى قرأ نظرية إليوت في الموروث الأدبي لابد أنه قد نقد هذه الحساسية المريضة (كذا في النسخة المطبوعة بين أيدينا، وأظن أن الأصل: «قد نقد من هذه...»)، فليس التراث إلا حلقات ممتدة يفيد منها لاحق من سابق، ومتعلم من معلم».

«ولكنى - إنصافاً لنفسى - أقول إننى لم أنسج على منوال إليوت، ولم أقع تحت أفراس عربته المظهمة، فما زال لدى تصورى الخاص للمسرح حتى هذا الفرع الذى تنتمى إليه المسرحيتان، وهو مسرح الاستشهاد والقداسة، الذى تنتسب إليه أيضاً مسرحيات «التعزية» الفارسية، ومسرحية «القديسة جون» لبرنارد شو، و«رجل الله» لجان أنوى... وغيرها».

(١٠٧)

أما مدى التقدير الذى كان يكرمه صلاح عبد الصبور لإليوت كناقد فلم يكن له حدود، ومن العجيب أننى دون أن أعمى هذا الموقف الصبورى من إليوت كنت على الدوام أقف نفس الموقف من صلاح عبد الصبور، فقد كنت أتصور قدراته النقدية فوق كل نزاع أو خلاف وتقدير:

«ولعل أكبر أثر لإليوت فى تفكيرى هو أثره كناقد، فهو إذا طعن بعض وصفائه فى شاعريته، مثل روبرت جريفز الذى كتب عنه أسوأ ما يكتب، هو ناقد أجمع على ثقافته ونفاذ فكره وعمق حاسته، ومن المستطاع بلاشك أن يضاف اسمه إلى أسماء النقاد الكبار أصحاب النظريات النقدية، مثل أرسطو ولسنج وكولردج وريتشاردز وغيرهم».

(١٠٨)

ومن الطريف أن صلاح عبد الصبور كتب مقالاً ممتعاً (الدوحة: يناير ١٩٧٩) عن تاريخ إليوت مع السيدات اللاتى عرفهن فى حياته، وذلك تحت عنوان «شاعر وثلاث نساء». وفى هذا المقال عبّر صلاح عبد الصبور عن وعيه بالنظرية النقدية لإليوت حيث يقول:

«ولقد كان لإليوت نظراته أو إن شئت نظريته النقدية، شأنه فى ذلك شأن كثير من كبار

الشعراء، وقد نستطيع أن نوجز أحد ملاحظها في تأكيده على العلاقة بين القصيدة وشاعرها. فالقصيدة الجيدة عمل يخفى فيه الشاعر نفسه لا يكشفها، ومن ثم فإن بحث الناقد عن الملامح النفسية للشاعر في قصيدته هو بحث خائب متصيد للسوانح التي لا تثبت أمام البصر النقدي. والشاعر الحق عنده هو مَنْ يخفى عواطفه الخاصة وراء ستار من الموضوعية، ولعله في ذلك يريد أن يجعل من درس الشعر درسًا لمادة الشعر وصوره قبل أن يكون درسًا لتاريخ الأدب أو لعلم النفس المرضى، وأن يصحح مسار مدرسة النقاد الاجتماعيين في ولعها بتقييم الشعر حسب دلالاته الاجتماعية، ثم المدرسة النفسية في إقبالها على تلمس العوارض النفسية في سير الشعراء وحيواتهم واتخاذها مدخلًا إلى فهم الشاعر وتقييمه».

(١٠٩)

ومن الجدير بالذكر أنه قبل هذا بأكثر من ١٥ عامًا كان صلاح عبد الصبور قد قدم في «المجلة» (مايو ١٩٦٣) كثيرًا من نصوص إليوت التي نشرها الشاعر الإنجليزي في عدد من كتبه ومنها «الشعر والفلسفة» وكتابه عن «الشعر والمسرح» و«تجربة القصيدة»، وقد قدم صلاح عبد الصبور هذه المختارات تحت عنوان «مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده».

(١١٠)

وهو في سبيل حديثه عن الشعر الأجنبي ومعرفته يشنى على أربعة من أدبائنا ومفكرينا أفادوه بجهودهم، وأول هؤلاء أو أهمهم هو الدكتور عبد الرحمن بدوى، وعلى الرغم من أن صلاح عبد الصبور توفي قبل عبد الرحمن بدوى بأكثر من عشرين عامًا، إلا أنه حرص فيها كتبه عنه على قدر كبير من الإنصاف بحيث إنه يمكن لنا أن نتخيله لم يكتب ما كتب إلا بعد وفاة عبد الرحمن بدوى أو على الأقل بعد أن نشر مذكراته وتعرض لما تعرض له من هجوم دراويش الناصرية واليسار ومن إليهم، ولنقرأ هذه الفقرة القوية الدالة الموحية التي كتبها عبد الصبور، وكأنه كان من وراء الغيب يستشف موقف بعض معاصريه من رجل عظيم:

«... ولا أظن أن أحدًا من أبناء جيلي لم يقرأ مؤلفات الدكتور عبد الرحمن بدوى ومترجماته، والدكتور بدوى رجل قوى الشخصية العقلية والذوقية بلاشك؛ لذلك فإن نيتشه أو شوبنهاور

أو أرسطو الذين قدمهم لنا ليسوا هم ذواتهم الحقة، بقدر ما هم صور منعكسة في مرآة بدوى. فقد صنع بدوى بالفلسفة المعاصرة وبالفن المعاصر ما صنع ابن رشد والفارابي بأرسطو القديم، إذ قدموه لنا فيلسوفاً مشغولاً بمشاكل المجتمع الإسلامى العقلية، وكذلك فعلوا بأفلاطون الحكيم وبأفلاطون اللاهوتى. وكان صنيع بدوى هو أن جعل روحه القلق الشاعرى المتطلع للآفاق البعيدة يخلق فوق هؤلاء الأعلام، ويظلمهم بجناحيه الواسعين».

«ولكن فضل بدوى لا ينكر ولا يجحد، وكيف لنا ونحن نتعثر في قراءة الإنجليزية أن نرتاد هذه القمم الأولمبية الشاخحة، أو نتسلل إلى هذه الغابات الجرمانية السوداء. فليجز الله عنا الدكتور عبد الرحمن بدوى خير الجزاء».

(١١١)

وتأتى بعد هذا إشادته بالدور الثقيفى والتوجيهى لصديقه بدر الديب:

«ولكن صديقاً قديماً يسبقنى فى الجامعة ببضعة أعوام قال لى ذات مرة: إن مجموعة شعر البيوت ترقد فى مكتبة الجامعة التى كان يعمل بها، ثم استعارها لى، وقرأناها معاً، وقرأنا خطراته النقدية أو بعضها أيضاً معاً».

«كان ذلك الصديق هو الناقد القصاص بدر الديب، ولا أظن أن كثيراً من أهل زماننا يعرف أمور الفن والأدب معرفة حقة كما يعرفها بدر، ولا أعرف أحداً تحمس لتجربتى الشعرية فى إبانها الأول كما تحمس لها بدر. ولقد كتب بدر مقدمة ديوانى الأول «الناس فى بلادى» عام ١٩٥٧، وفى بيته احتفلت احتفالاً يتيماً بهذا الديوان حين صدر، فأولم بدر وليمة دعا إليها حفنة من صحابنا، وذكرنى بما كان يقال من أن القبيلة كانت إذ نبغ فيها شاعر أولت الولايم ودقت الطبول، على فرض أننى كنت حقاً قد نبغت أو قاربت النبوغ».

(١١٢)

كما تأتى إشادته بصديقه الدكتور عبد الغفار مكاوى وثقافته واطلاعه:

«ولا أذكر صديقى بدر الديب إلا وذكرت صديقى عبد الغفار مكاوى. فقد كان عبد الغفار مكاوى - وما زال - مثقفاً طلعة كما يقول القاموس فى وصف أمثاله، أى متطلعاً إلى اجتياز

الواقع الثقافي إلى آفاق جديدة، وهو الذى حدثنى عن مجموعات من الشعر الأوروبى فى مكتبة الجامعة كان قد سبقنى إلى قراءتها ومحببتها».

(١١٣)

كذلك يشنى صلاح عبد الصبور على جهد الدكتور حسن عثمان أستاذ الإيطالية فى ترجمة دانتى:

«ولاشك أن جهداً كهذا الجهد جدير بأن يستغرق عمراً خصباً، ينفق فى القراءة ومعاودة النظر، والترجمة والتنقيح، ومراجعة العصر والبيئة والرجل. وهذا الجهد كله لا يثمر إلا بالحب، حب المترجم للمترجم له، وكل تلك لابد أن تتوجها أمانة علمية نزيهة تكاد تصل فى تجردها إلى حد التصوف. ومما لاشك فيه أن هذا كله قد توفر للمترجم الجليل الدكتور حسن عثمان، والمشتغلون بالأدب - حتى من لم تسعدهم الظروف بمعرفة الأستاذ الجليل - يعرفون ويسمعون من هذه اللغة بدانتى وكوميديته التى افتتن بها، وهذا الوفاء الذى يملأ قلبه ونفسه للشاعر العظيم».

(١١٤)

ولا يخلو الأمر فى نهر حديث صلاح عبد الصبور عن حياته فى الشعر والثقافة من ذكر الدكتور لويس عوض وطبيعة مشاركاته المبكرة فى النقد الأدبى:

«وأذكر من معالم القراءات فى ذلك الزمان كتاب الدكتور لويس عوض فى شبابه الباكر فى مجلة «الكاتب المصرى» التى كان يرأس تحريرها طه حسين، كما أذكر له مقدمته لترجمة «بروميثوس طليقاً» للشاعر شللى، ولقد كان الدكتور عوض فى ذلك الوقت مشغولاً إلى جانب الرؤية الفنية بالجانب الاجتماعى فى نتاج الأدباء الذين عنى بهم، فإذا كان بدوى يقدم لنا هؤلاء الأعلام كأرواح قلقة، فإن لويس يقدم لنا أعلامه كعقول مدركة فاعلة».

(١١٥)

وأخيراً، فلا أظن أن هذا الحديث كله يستقيم من غير أن نتأمل فى بعض الآراء العامة

والكاشفة التي أبدأها صلاح عبد الصبور في اثنين من أعلام عصره من غير الشعراء وهما توفيق الحكيم، وطه حسين.

ولا أزال أكرر ما ذكرته من قبل من أن قدرات صلاح عبد الصبور النقدية، وقدرته المتميزة كأستاذ للأدب وتاريخه تتبدى بوضوح حين نقرأ رأيه في طه حسين.

ومن الإنصاف أن نشير الآن إلى أن رأى صلاح عبد الصبور أو تصويره لعلاقته بطه حسين، كان تصويرًا جيدًا بديعًا، وأن صلاح عبد الصبور لم يكتبه إلا بعد وفاة طه حسين بسبع سنوات على الأقل، لكنه يظل صالحًا للتقديم حتى الآن، إذ استطاع عبد الصبور أن يلمس جوهرًا مهمًا في علاقة طه حسين بمعاصريه، وهو يتحدث في مذكراته في أكثر من موضع عن أستاذه، لكنه يبلور الحديث عن علاقتهما بقوله:

«... واصطحب طه حسين وتوفيق الحكيم ردحًا من الزمن ثم افترقا، وولدت في قلب الحكيم جفوة لطه حسين ما غابت عنى ملاحظتها، منذ رأيت توفيق الحكيم لا يتحدث عن طه حسين إلا بقوله: الشيخ طه، بل لقد سمعته مرة ينسبه إلى مدرسة الناشئين البلاغيين، ويلحقه بالمنفلوطي».

«ولكنى هنا لا أريد ترديد حديث المجالس، فما هذا من دأبي، ولكنى أريد أن أقول إن طه حسين كان شمسًا ساطعة تحب أن تدور حولها الكواكب، كان كلاهما - العقاد وهو - فنانيين كبيرين في فطرتيها يعرفان الناس كما يعرف الفنانون مخالطيهم من البشر، ويخضعان في ذلك لدوافع المحبة والبغضاء، ويستجيبان في ذلك لسمر السمار، وسعاية الوشاة، وهمس الآذان. فرغم أنني في واقع الأمر كنت تلميذًا لطه حسين، إلا أن ما أفسد بينى وبينه هو أن أحد الوشاة حين كتبت كتابي نقل إليه أنني هاجمته في هذا الكتاب، ومن ذلك اليوم قلب لى طه حسين ظهر المجن، كما كان يقول قديمًا».

(١١٦)

وبعد قليل يستأنف صلاح عبد الصبور تقديم أحكامه عن طه حسين فيقول:

«... ويبدو لى الآن بعد تسارع السنين أن كلا الرجلين، كان يحس بعظمته بالغ الإحساس،

ولهما الحق، فقد كان طه حسين حقيقياً بأن يكون قارئاً على المقابر، وكان العقاد حقيقياً بأن يكون كاتب ديوان لولا ما وهب الرجلان من شجاعة العقل، واشتعال الروح، ومن هنا كان إحساسهما العظيم بعظمتها. كان طه حسين يوسع في مجلسه للأتباع والأشياء، ويضيق بالأنداد وأشباه الأنداد، ولعل ذلك هو سر الجفوة المبكرة بينه وبين توفيق الحكيم، ولعل الآن حين أذكر أنني عشت في زمن عاش فيه طه حسين، والتقيت به شخصاً لشخص في عام ١٩٥٠ حين درس لنا في كلية الآداب وقرأنا عليه أبا العلاء المعري، حتى توفاه الله بعد بضعة وعشرين عاماً ثم لم أقرب منه إلا لماماً بينما اقترب منه المخاتلون وأشباه الأدباء.. حين أذكر ذلك كله أدركه وأفهمه وأعذره».

وربما كان من الأوفق أن ننقل عن صلاح عبد الصبور ملخصاً لآرائه في ذلك الكتاب الذي كان سبباً في برود العلاقة بينه وبين طه حسين.

(١١٧)

وهذا هو جوهر رأى صلاح عبد الصبور في توفيق الحكيم:

«أما الحكيم فلقد علمنا الأوائل أن لكل زمان قطبه، وهو قطب أهل الفن في زماننا، ولا تخلص رعايتنا للفن إلا إذا اهتدينا بقول القائل: «إن المرید بين یدی شیخه کلمیت بین یدی غاسله»، وإنی لأنکر علیه أشياء فی فنه، فیردنی إلیه قول الصوفی القديم «ویکره للمرید مفارقة أستاذه».

«لقد كنا قديماً نتناشد نثر توفيق الحكيم كما نتناشد الشعر، وها نحن الآن نلقاه فنحدته، وها هو ذا يحدثنا حين يلقانا، وها هم أولاء بعض الكتاب يقرنون بين اسمه وبعض أسمائنا، فلنتنع بذلك من الحياة حظاً، أما ما دار بينه وبينى من حديث قليل أو كثير خلال عشرين عاماً من المعرفة، وما أحببت منه وما كرهت، فذلك للزمان».

(١١٨)

يصف صلاح عبد الصبور المرحلة الإعدادية وصفاً بديعاً (وهي أنها أشبه بالجهل منها بالعلم) حين يتحدث عن كتاب المنتخب في الثانوية وهو يقول:

«كان الكتاب منجماً مجزئاً، وكانوا يوزعونه مفرقاً على طلبة المدارس عام بعام، وفي المرحلة الثانوية، إذ لم تكن المرحلة الإعدادية قد استحدثت بعد لتكون أشبه بالجهل منها بالعلم».

(١١٩)

يتأسف صلاح عبد الصبور على ضياع كتاب «المنتخب» ويد العيث التي مارست بها ثورة ١٩٥٢ سياستها مع التعليم فيقول:

«ومجمل القول هو أنه لو لم يكن لهذا الكتاب النفيس من فضل سوى أنه قاد شدة الشعر إلى عالم الأسلاف العظيم، لكان هذا سبباً كافياً لبقائه بين أيدي طلاب المدارس، ولكن يد العيث التي عبثت بالتعليم كله محت من المدارس هذا الكتاب فيما محت من علم وخلق، ووضعت بين أيدي التلاميذ أسوأ النماذج من شعر معلمى المدارس ومفتشيها، وأكثر النماذج ركافة من نشر متصدرى الساسة وأشباه الساسة، والله الأمر من قبل ومن بعد».

(١٢٠)

ينتقد صلاح عبد المقصود بأسلوب مهذب سلوك المحققين المحدثين حين يتحدث عن طبعة اللزوميات التي يقتنيها فيقول:

«ومن الغريب أن الطبعة التي قرأتها حينئذ هي ذاتها الطبعة التي اقتنيها الآن وأعود إليها حين ينتابني الحنين إلى صوت أبي العلاء الوداع الكسير، فلم أعرف فيما صدر بعد ذلك طبعة أدق منها وأوثق، وهي مطبوعة في عام ١٩٣٣، بمعونة أحد محبى العربية، بالمطبعة الجمالية بمصر، على ورق بين الأصفر والأبيض، ودون أن يحتال عليها اسم محقق يزعم لنفسه سبقاً إلى فهم النص، ويثبت اسمه بأحرف أكبر من أحرف اسم صاحب الكتاب، كما جرت العادة في هذه الأيام الغبراء».

(١٢١)

وأخيراً فإن صلاح عبد الصبور يقص ذكرياته عن عبد الحليم حافظ بطريقة مؤثرة تذكرنا

بحقيقة غائبة عن وجداننا الثقافي وتاريخنا الفني، وهى أن عبد الحلیم شرع فى بداية عهده بالغناء لصالح عبد الصبور الذى لم يشتهر ككاتب للأغانى، كما أن صلاح عبد الصبور كان هو الذى أخذ بيد عبد الحلیم ليعرفه بشاعر الأغانى العظيم مرسى جميل عزيز.. وثلاثتهم من الزقازيق حيث كتبت بعض هذه الفصول فى هدوء، وكأنى أستحضرهم أمام عينى:

«أخذت ذات مرة يد صديق عرفته على مقهى الطلبة بالزقازيق، وكان يكبرنى بعامين، وقد أتم دراسته فى معهد الموسيقى، وأقام ينتظر تعيينه مدرساً للموسيقى، أخذته من مقهى الطلبة بعد أن توثقت بيننا صلة الصداقة لأقدمه إلى مرسى جميل عزيز فى مقهى جماعة الأدباء الضاحكة».

«وهكذا عقدت الصلة بين عبد الحلیم شبانة الذى سمي نفسه فيما بعد بعبد الحلیم حافظ، وبين مرسى جميل عزيز، ولكن مرسى تباطأ فى الكتابة لعبد الحلیم، وفى دفعه إلى ساحة الشهرة، ودخل عبد الحلیم الغناء معتمداً على كلماتى التى لم أكرر مثلها، وعلى ألحان كمال الطويل، صديقنا فى ذلك الزمان فى الصعلكة القاهرية».

«لا أريد فى هذا المقام أن أتطفل على ذكرى مطرب أحبه الملايين، ونادم الملوك والأمراء، وتسنىم أوج الشهرة، ولكنى أذكر أننى فوجئت بنعى عبد الحلیم وأنا فى الهند فلم أملك إلا أن أبكى ولم يفد لخاطرى أن العشرين عاماً الأخيرة باعدت بينى وبينه إلا حين نلتقى مصادفة فتبادل السلام والمجاملة، ولكن ما وفد لخاطرى كان أننا أنفقنا سنوات ثلاثاً أو أربعاً لا نكاد نفرق إلا على موعد ونشق طريقنا فى الحياة جاهدين مجهدين».



صلاح عبد الصبور مع الأستاذ العقاد

(١)

ربما يعجب القارئ لتقريرى أن العقاد كان أكثر الشعراء تأثيراً فى صلاح عبد الصبور وفكره وشعره ونقده ونظرته للحياة، لكن هذا هو ما نكتشفه عند قراءة صلاح عبد الصبور بتمعن وشمول، وقد تفاوتت أحكام صلاح عبد الصبور فى شأن الأستاذ العقاد على نحو مدهش، بل مذهل، وكان لكل حكم أسبابه ودوافعه، لكن أكثر هذه الأحكام إنصافاً كان ذلك المقال الذى كتبه صلاح عبد الصبور عن شاعرية العقاد فى العدد الخاص من «مجلة الهلال» الذى صدر فى أبريل ١٩٦٧ فى عهد رئاسة تحرير الأستاذ كامل زهيرى لتلك المجلة العريقة، وفى هذا المقال تخلى صلاح عبد الصبور عن منطق رد الفعل، وارتدى مسوح القضاة العادلين، وخلص من ذاتيته وانفعالاته، وتسنم منصة النقد المنصف المتجرد من الهوى.

(٢)

ومما هو جدير بالذكر أن صلاح عبد الصبور استطاع أن يلخص رؤيته المنصفة لمكانة العقاد فى تاريخ الشعر العربى على نحو دقيق، بل على نحو مستوف للدقة، وبوسعنا أن نلاحظ أنه انتبه إلى بدايات العقاد الحقيقية ولم ينظر إليه كما فعل آخرون على أنه أتى بشعره فى الثلاثينيات بعدما أسس مدرسة الديوان، وهو الخطأ الشائع الذى تقع فيه كتابات كثيرين من الذين يتحدثون عن تاريخ الشعر العربى المعاصر، وعن دور العقاد فيه، فلا يلتفتون إلى حقيقة أن قامته طالت شوقى وحافظ، وسبقت غيرهما منذ أصدر ديوانه الأول فى ١٩١٦.

(٣)

ونعود إلى مقال صلاح عبد الصبور الذي حيا فيه شاعرية الأستاذ العقاد بكل صدق مقررًا له بالتفرد والتميز والتفوق في زمنه، وفي سباق الشعر العربي كله.

يستهل صلاح عبد الصبور مقاله بقوله:

«إذا كان الشاعر مَنْ نعرفه بشعره، فالعقاد شاعر من شعراء العربية المتميزين، ذلك لأن الناقد يستطيع حين يقرأ شعر العقاد أن يميزه عن شعر سابقه ومعاصريه، وأن يدرك أن لهذا القلم المعبر رؤيته الخاصة، ولغته المتميزة، وموضوعاته الأثيرة. وتلك ثلاث خلالٍ هن من أمارات الشاعرية».

«ولن نستطيع أن ندرك مكانة العقاد الشعرية حق الإدراك إلا إذا نظرنا إليه في إطار زمنه. فقد صدر أول دواوين العقاد في عام ١٩١٦، وشوقي في منفاه، لم يتم ثقافته العربية بعد، ولم يفزع إلى المسرح بعد أن ضاق ذرعًا بمعارضات الأقدمين، ونظم الحوادث الجارية، وكان حافظ إبراهيم قد كف عن الشعر أو كاد، أما إسماعيل صبرى فقد كان يرسل المقطوعات الرقيقة الهشة، فإذا حاول أن يطيل أنفاسه هبطت به صنعته القليلة إلى دارج النظم».

«كانت موجة الكلاسيكية الجديدة قد استوفت غاياتها منذ أن انطلق بها البارودي في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، فردت إلى الشعر فصاحته، ونأت به عن ركافة عصر الشعر من القصد إلى المحسنات البديعية لذاتها إلى لون مشروع من الاحتفال باللغة وموسيقاها، ذلك كان هو الجانب الأدائي من موجة الكلاسيكية الجديدة، أما الجانب الانفعالي فهي (لم تضاف) إليه كثيرًا. فالشعر العربي منذ العصر الإسلامي يعاني من مرض بالغ الخطورة، يظل هو أهم ملامحه الكلاسيكية، ذلك العَرَض هو نقص إدراكه لوظيفة الشعر بالنسبة لشاعره، وبالنسبة للمجتمع على حد سواء».

(٤)

ويتناول صلاح عبد الصبور بعد هذا بعض صور الشعر والشعراء في نظر النقاد العرب

هما يريد به التمهيد لحديثه عن شاعرية العقاد إلى أن يصل إلى مرحلة البارودي، وهي المرحلة السابقة مباشرة على العقاد.. وهو من خلال هذا الاستعراض يؤكد على مكانة العقاد الشاعرية، وقيمة شاعريته في الزمن الذي وجد فيه، وهو يصل في هذا إلى أن يقول:

«... ومن الحق أن البارودي، نظرًا لمكانته الاجتماعية، وامتلاء حياته وخصوبتها، قد حاول متأثرًا بشاعره الأثير الشريف الرضى أن يكتسب بعض الملامح الذاتية، ولكن شوقى كان أقل استقلالاً من البارودي حين بدأ يقرض الشعر حتى أواسط حياته الشعرية قبل الحرب العالمية الأولى، فظلت هذه النظرة السلفية إلى الشعر والشاعر بادية في نتاجه، بل مهيمنة عليه».

«كان ذلك هو الجو الشعري الذي تنشق فيه العقاد أنفاسه الأولى، ولعل أهم ما يحسب له أنه تمرد عليه تمرد الشجاع، ولم يتلكأ حوله تلكاً المداور:

«والشعر لا يفنى إلا إذا فئيت بواعثه، وما بواعثه إلا محاسن الطبيعة وخوافها وخوارج النفس وأمانيتها» (مقدمة الجزء الأول من ديوان العقاد)، و«الشاعر لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق» (مقدمة الجزء الثانى من ديوان العقاد).

وأخيراً هذا البيت المشهور:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمن

كتب العقاد هذا البيت من أبيات هذه القصيدة التى تتحدث عن الشعر ووظيفته بالنسبة لشاعره وبالنسبة للمجتمع، بينما كانت أصداء بيت شوقى المعروف «شاعر الأمير وما بالقليل ذا القلب» مازالت تتردد».

(٥)

وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فمن المفيد أن نذكر أن صلاح عبد الصبور بعد أقل من عشر سنوات من مقاله هذا حين كتب مذكراته «على مشارف الخمسين» حاول (ونحن نكرر الفعل: حاول) أن يكون أقل إنصافاً للعقاد، لكنه لم يستطع، ومن المفيد أن نتأمل بعض ما يورده صلاح عبد الصبور عن الأستاذ العقاد في مذكراته «على مشارف الخمسين»، ومن الجدير بالتأمل أن

صلاح عبد الصبور في شبابه المبكر كان يرى العقاد مثلاً أعلى يقيس عليه مَنْ يصادفهم من عباقرة الحياة، ونحن نراه وهو يتحدث عن إبراهيم السروجي أول الأساتذة الذين صادفهم في حياته، يحاول أن يصوره بالقياس إلى العقاد فيقول:

«وأنا شهد الله الآن، أن عقل إبراهيم كان في لمحية عقل العقاد، ولكن العقاد قد وهب التنظيم والصرامة في القراءة والإنتاج، بينما كانت حياة إبراهيم فوضى تختلط بالفوضى، كان يمشى وقامته الطويلة تتأرجح كشرع مركب تدفعها الريح، وهو موزع بين الدكان والمقهى وسمر الليل، لا تحتوى يمينه المال إلا ريثما تحرقه دخاناً أزرق».

(٦)

ولا تخلو مذكرات صلاح عبد الصبور بعد هذا من حديثه عن شاعرية العقاد، وهو يحاول أن يتناول على هذه الشاعرية فإذا بنفسه توقفه عند حده بيت أبي العلاء المعري الشهير، وانظر إليه وهو يقول:

«وكان ما يستهويني في العقاد هو ذاته ما استهوانى في المتنبي، ومن الغريب أنني بدأت بعكس المتوقع قارئاً للمتنبي وأبي العلاء، ثم تجاوزتهما إلى العقاد وطه حسين، ولعله لم يوهن صلتى بالعقاد المفكر إلا قراءتى للعقاد الشاعر، بينما توثقت بطلته حسين المفكر خلال قراءتى لطه حسين الكاتب الفنان، ولو أنصف العقاد نفسه لقال عن الشعر كما قال بعض القدماء، وأظنه الخليل بن أحمد حين سئل لم لا ينظم الشعر؟ فأجاب بما معناه أن ما يرضاه منه لا يتيسر له، وما يتيسر له لا يرضاه».

«معدرة، فقد أوشكت حين كتبت هذا الرأى القاطع أن أضيق بنفسى، فما العقاد بهين في الميزان، ولست أخشى من تلاميذه المتعشقين له ولما جادت به قريحته، ولكنى أخشى من كلمة مخيفة لأبي العلاء يقول فيها:

لا تظلموا الموتى وإن طال المدى

إنى أخاف عليكمو أن تلتقوا

«وإنى ليردنى إلى الإنصاف هذا البيت فأنظر في شعره الآن فأجد وسط الرمل والحصى

والتراب بعضًا من التبر اللامع، لكنه ليس وافراً بحيث تنهض للعقاد حجة بينة في ملكوت الشعر».

هكذا يقول صلاح عبد الصبور دون بينة توازي بينته التي أظهرها في حديثه السابق (أبريل ١٩٦٧) عن العقاد وشعره.

(٧)

ونأتى إلى بعض ملامح الجوانب الذاتية في علاقة الناقد بالمنقود، ومن الطريف أننا نجد صلاح عبد الصبور في مذكراته يعترف بكل شجاعة بخوفه من اللقاء بالعقاد، وعن مبررات هذا الخوف، وعن سعادته في وقت لاحق بشهادة عابرة للعقاد في حقه، ولنقرأ هذا النص الجميل الذي ورد في كتابه «على مشارف الخمسين»:

«ولعل ما زلت حتى الآن أتردد في لقاء الغريب خوفاً ألا يكون قد جرى لديه ذكرى، فأحار عندئذ كيف أقدم إليه نفسى تقديماً يرضيه».

«وقد كان ذلك شأنى مع العقاد - يرحمه الله - فقد كان بعض أصحابنا في السنين الأولى من رواد مجلسه في أيام الجمعة، وكانوا يدعوننا إلى ذلك، فنؤجل اللقاء ما استطعنا، متذرعين بشتى المعاذير، ولا نستطيع أن نبوح بما في دخائلنا، وهى أننا نخشى أن نكون قطعة من زوائد المشهد في هذه المسرحية الأسبوعية التى كان العقاد العظيم ينفرد فيها بمعظم الأدوار».

«وجرت بعد ذلك أمور، واقترن اسمى في مصر بحركة التجديد الشعرى، وأصبحت، دون أن أعد لهذا الأمر عدته، خصماً فكرياً للعقاد العظيم».

(٨)

يدرس صلاح عبد الصبور باجتهاد شديد كنه العوامل التى ساعدت العقاد على تحقيق نظرة خاصة، أو صياغة رؤية متميزة لدور الشاعر.

ويطرح صلاح عبد الصبور ثلاثة احتمالات من الممكن أن يكون كل منها بمثابة السبب في وصول العقاد مبكراً إلى مثل هذه الرؤية الفذة، لكنه كما سنرى يميل إلى القول بأن هذه

الأسباب الثلاثة قد اجتمعت على تكوين رؤية العقاد للشعر، وإن كان يميل إلى القول بأن العامل الثالث من هذه العوامل كان له الأثر الأكبر.

يقول صلاح عبد الصبور متسائلاً ومجيباً أو محاولاً الإجابة من خلال طرح ورد:
«كيف واتت العقاد هذه النظرة للشعر؟».

«أهى إثارة من تقليد عربى نحيل الملامح نجده كما قلت فى شعر مدرسة الغزليين وعند بعض شعراء العرب، أم هى أثر من آثار آثار النهضة الوطنية والحضارية التى كانت تشمل مصر والشرق العربى كله منذ أوائل القرن التاسع عشر، وهى قد آتت بعض أكلها فى النثر مبكرة حين خلقت المسرح وترجمت الرواية، وهما فنان مستحدثان، بينما لم تستطع التأثير فى هذا الفن العربى التقليدى إلا متأخرة واهنة؟».

«أم هى، قبل ذلك كله، أثر من آثار شذرات الثقافة الشعرية الأوروبية التى عرفتها مصر، وعرفها العقاد وهو حدث يشدو الشعر ويردده؟».

وسرعان ما يجيب صلاح عبد الصبور على الاحتمالات الثلاثة التى طرحها فيقول:

«ولم لا يكون الأمر محصلة ذلك كله، فالبارودى كما رأينا نسب نفسه إلى نبلاء الشعراء فعرف شعرهم الذى تحدثوا فيه عن خاص وجدانهم، والحزب الوطنى ومدرسته الفنية قد ألهبوا النفوس، وكان زعيمهم مصطفى كامل يعتمد على الشعر المنشور فى تحريك قلوب الناس وعواطفهم، فخرجت هذه المدرسة بالشعر نوعاً ما عن دائرته التقليدية (على الغاياتى ومقدمة ديوانه)، أما العامل الثالث، ولعله أهمها، فهو شذرات الثقافة النقدية الأوروبية.».

(٩)

ثم يفصل صلاح عبد الصبور دوافع إيمانه بمثل هذه النظرية، فيقول:

«كان النقد الشعرى الأوروبى، وبخاصة الإنجليزى، فى تلك الفترة يعيش فى ظل كلمات الشاعر والناقد العظيم صامويل تيلور كولدرج (١٧٧٢ - ١٨٣٤)، ويشاركه بعض أثره وليام هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠)، ثم المعلم الشهير ماتيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) بشعره ونقده على السواء، فضلاً عن الأثر الذى خلفته أشعار الخمسة الكبار: شلى، وبايرون، ووردزورث، وكيثس، ووليم بليك. أما أكبر الأثر الفكرى فكان للمفكر الإنسانى توماس كارلايل.».

«وليس من اليسير أن نجمع هؤلاء جميعاً في تحديد فكري وذوقي واحد، إلا إذا استعرننا لهذا الجمع هذا التحديد المرن «الرومانتيكية الإنسانية»».

«ومن أوضح معالم رومانتيكيتهم الإنسانية أنهم يشتركون جميعاً في الإيمان برسالة الشعر، فضلاً عن الدور الأخلاقي للشعر عند أرنولد، وكارلايل، نجد أكثرهم رومانتيكية وهو شللي يقول: «أرجو أن يؤذن لي في هذا المقام أن أعترف بأني أحمل بين جوانحي شهوة لإصلاح العالم، على أنه من خطأ الرأي أن يظن قارئ أني أكرس نتاجي الشعري لخدمة الإصلاح الاجتماعي وحده.. بل إن غرضي لا يتجاوز تقريب المثل الأخلاقية العليا».

«أما كيتس فهو يذهب في قصيدته «أنشودة إلى الشعراء» إلى أن الشعراء هم حملة الحقيقة، حيث تستطيع أرواحهم السماوية أن تصل إلى الفردوس لتستمع الألمان الفلسفية والحكايات والتواريخ الذهبية من صدادح بلابل السماء، فإذا عادت حدثت الفنانين حديث بغضها وحبها وأحزانها وأفراحها، ثم علمتهم الحكمة وأهمتهم سبل القوة».

(١٠)

ويستطرد صلاح عبد الصبور إلى تطبيق اكتشافه هذا على ما وجده في شعر العقاد في هذه الفترة فيقول:

«ولننظر بعد ذلك في قصيدة العقاد «حظ الشعراء»، وفي قصيدته «الشعر» لنسمع أصداً تلك النظرة».

«يقول في قصيدته «حظ الشعراء»:

أقاموا على متن السحاب فأرضهم بعيد، وأقطار السماء بعيد

مجانين تاهوا في الخيال، فودعوا راحة هذا العيش، وهو رغيد

ويقول في قصيدته «الشعر»:

إنى ألوذ بشعري حين يطرقي من الطوارق نزال وضيغان

تفضي له السن الدنيا بما جمعت كأنما هو في الدنيا سليمان



وسرعان ما يصل صلاح عبد الصبور إلى النتيجة التي يريد أن يقنعنا بها فيقول:
«فالشعر إذًا عند العقاد سلوى نفس الشعر حين تنوب النوائب، وهو ترجمان الدنيا الحاكي
عن محاسنها وبدائعها، وعبرتها وجوهرها».

«تلك نظرة تختلف كل الاختلاف عما درج عليه الشعراء في حديثهم عن الشعر في موروثنا
العربي، وهى النظرة التي انطلق منها العقاد حين بدأ حياته الشعرية الخصبية».

ربما يجدر بى أن أتوقف هنا لأشير إلى أن صلاح عبد الصبور كان قارئاً جيداً للأدب
الإنجليزى، وكان دارساً جيداً لهذا الأدب على الرغم من دراسته (وتخرجه) في قسم اللغة
العربية بكلية الآداب، لكنه بفضل القراءة، والقراءة وحدها، كان قادراً على أن يصل بمعرفته
في هذا الأدب وأثره إلى مثل هذا المستوى من الاقتباسات الدالة.

(١١)

وعلى هذا النحو الذى رأيناه كان تمكن عبد الصبور من رسم ملامح شاعرية العقاد
من حيث تكوينها، ومن حيث صورتها، وقد أصبح من اليسير عليه، بل من المنطقى أيضاً في
رأينا، بعد هذا أن يتناول الجوانب الفنية في شعر العقاد، وأن ينتقد ما شاء من هذه الجوانب،
لأن انتقاده لن يمس هذه الشاعرية بشيء بعد كل هذا التبجيل الذى قدمه، بل أجاد تقديمه.

والحق أن صلاح عبد الصبور لا يخفى إعجابه بشعر العقاد، وبتقنياته ومهاراته وقدراته،
لكنه شأن كل شاعر ينظر في شعر من سبقه كان يجد في شعر العقاد بعض ما يستحق الإفراط
في الثناء، وبعض ما يستحق الثناء فحسب، وبعض ما يستحق التعليق، وبعض ما يستحق
التحفظ، وبعض ما يستحق النقد أو حتى الرثاء، وفي كل هذه الأحوال فإن صلاح عبد الصبور
كان حقيماً بأن يبدو وكأنه يبنى آراءه في شعر العقاد على نظرة موضوعية تتجرد من مجاملة الحى
أو خشيته، وتتنصر للفن الخالد الذى لا يمكن لناقد حصيف أن ينال منه لما ليس فيه!!

(١٢)

وهكذا يبدأ صلاح عبد الصبور فى استعراض مجمل إنتاج العقاد الشعرى، وتقديم أحكامه
العمومية على هذا الإنتاج من حيث مستواه وموضوعاته وفنياته، وهو يقول:

«للعقاد عشرة دواوين، هي ثمرة ما يزيد على خمسين عامًا من التجربة الشعرية، من أشعارها الرفيع والداني، والعميق والسادج، والحافل بالموسقى والخالى منها اللهم إلا العروض والقافية، وما يحسن أن تعيه الأجيال، وما تحسن الأجيال أن نسيته، فلم يحسب عليه بعد أن أخفق أن يحسب له».



وسرعان ما يعقب صلاح عبد الصبور على هذا الحكم الذى يبدو مفرطاً فى القسوة فى بعض جوانبه، فيقول:

«وليس فى ذلك مخالفة لما ورد فى أول المقال من أن للعقاد رؤيته الخاصة، ولو تتبعنا هذه الرؤيا لقلنا إن لها زاويتي نظر متخالفتين تمام المخالفة، كانت إحداها تكشف له عن جوهر الشعر، وتثير له مسالكه، بينما كانت ثانيتهما تضنيه تحديقاً وتلمساً، فإذا انكشف عنه هم التحديق والتلمس عاوده هم التعبير والتجوير».

.....

ومع أن نظرة صلاح عبد الصبور إلى شعر العقاد كانت هى الأخرى لا تزال فى مرحلة التحديق والتلمس، إلا أنها فى واقع الأمر نجحت فى أن تعكس التأثر بالرغبة فى تسييد حكم واحد أو طابع واحد على المجموع الشعرى للعقاد، ولست أجد فى نفسى جرأة لانتقاد صلاح عبد الصبور فى مثل هذه الطريقة من طرق الحكم، لكنى فى الوقت ذاته أكاد أرى عبد الصبور وهو متأثر تماماً بطريقة العقاد الحريضة على الوصول إلى حكم إجمالى، وإلى تغليب طابع واحد على الشخصية وإنتاجها على الرغم من تعاقب الأحوال التى تنقلب فيها كبشر.



(١٣)

وربما جاز لنا أن نتجاوز هذه الفقرات سريعاً لتأمل صلاح عبد الصبور وهو يجلى الحديث عن الطبيعة الحسية فى شعر العقاد موازناً بينه وبين ابن الرومى (من شعراء العرب) وجون كيتس (من شعراء الإنجليز) ويقول:

«كان العقاد ذا طبيعة حسية، لا نبغى بذلك القول إنه كان ولو عابراً برغبات الحس، ولكن إنه

كان يستطيع الإحساس بالأشياء، وتبين الألوان والظلال، وتشمم الروائح وتلمس الأشكال، وتلك موهبة بعض الشعراء مثل جون كيتس، وابن الرومي، والشعراء من هذا القبيل يوفقون حين يعتمدون على هذه الطبيعة الحسية في بعث الحياة في الكائنات، وفي إعادة خلقها خلقاً شعرياً، بحيث يستطيعون حين يرمون هذه الطبيعة ويتعهدونها أن يصلوا إلى مستوى من الرؤية الحيوية للكون، فكأن الكون في تخلق مستمر وصيرورة دائمة، بل ومزوجة ومقاربة وتوالد. لعل من أوضح ما يعبر عن هذه الرؤية الحيوية قول الشعر العربي «إن الطبيعة تبرز تبرز الأنتى تصدت للذكر».

«وكانت هذه الرؤية الحسية إحدى زاويتي رؤيته، وهى التى كان يتحدث فيها فى أناشيد الصبوة والغرام».

(١٤)

يتحدث صلاح عبد الصبور عن الجانب الآخر من شاعرية العقاد، وهو يقدم هذا الحديث بذكاء لاجئاً إلى مصطلح صكه سارتر، وهو يذكر المصطلح ويشرح معناه بحديث سريع لاجئاً مباشرة إلى تذكيرنا بأن العقاد اتخذ لنفسه مثال «المفكر الفيلسوف شاعرًا».

ويحرص صلاح عبد الصبور بذكاء على أن يقدم نفسه فى صورة الناقد الذى يلتمس العذر للعقاد فى مسلكه هذا، ولكنه فى الوقت ذاته لا يرى للعقاد مزية فى هذا السلوك، وهو يقول فى هذا المعنى:

«ولكن العقاد وقع فى سن مبكرة ضحية لسوء فهمه لنفسه، ولو استعرنا تعبير سارتر لقلنا إنه قد وقع فى سن مبكرة ضحية لسوء النية، وسارتر يستعمل هذا التعبير للدلالة على لون من الكذب على النفس يقع فيه بعض الفنانين والناس جميعاً، ويدرس على أساس هذا الاصطلاح شخصية بودلير وشعره فى كتيب له».

«لا صلة لهذا الكذب على النفس عند سارتر بالكذب الأخلاقى. فالإنسان يصنع مشروع حياته فى سن مبكرة، إذ يختار أسلوب هذه الحياة، ودوره فيها، ويرتب أفعاله المستقبلية، أو ما يطمح إليه من أفعال، وكثيراً ما يكون هذا الاختيار نابغاً من مغالاة فى تقدير النفس، أو خطأ فى حساب الظروف، أو تجاوز فى رؤية الإمكانيات الذاتية. فالإنسان عندئذ يصنع لنفسه مثلاً

يختلف عن واقعه وقدراته، ويحدث عندئذ نوع من الانشطار في نفسه، أو نوع من الصراع بين المثال والواقع».

«أما المثال الذى اختاره العقاد لنفسه فهو مثال المفكر الفيلسوف، لا المفكر الفيسوف نائراً فحسب، ولكن المفكر الفيلسوف شاعراً، وقد يكون مرجع ذلك قراءته لأبى العلاء المعرى، والمتنبى فى سن مبكرة كما يكشف عن ذلك ديوانه الأول خاصة، وجملة دواوينه عامة، وقد يكون مرجع ذلك ما قرأه عن جوته فى كتاب كارلايل، وما يبثه كارلايل من إعجاب بجوته فى معظم كتاباته».

(١٥)

ويصل صلاح عبد الصبور إلى تأصيل هذا الطابع الذى حرص العقاد على أن يسم به شعره، مشيراً إلى أن هذا الطابع كان مسيطراً على شعراء جيله من الذين تلوا عصر الكلاسيكية الجديدة، وإن كان العقاد من أقلهم إسرافاً فى تغليب الطابع، ومع أن صلاح عبد الصبور يكاد يعترف بفشله فى تحديد السبب الذى دفع هؤلاء إلى مثل هذا التوجه إلا أنه يبدى ثقة فى حكمه هذا عليهم:

«والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس، فكلاهما له طريقه وغايته، ولكن لأمر ما استقر فى أذهان بعض الذين تلوا موجة الكلاسيكية الجديدة من الشعراء أن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفاً، وهم قد خلطوا بين أن يكون له فلسفة كما يكون لكل مثقف حساس ذى نزعة فنية، سواء كان شاعراً أم مصوراً أم موسيقياً فلسفة ما، وبين أن يكون فيلسوفاً، فاتضح ذلك بنسبة كبيرة فى شعر العقاد، وبنسبة فاضحة فى أشعار الزهاوى العراقى وغيره».

(١٦)

وقد مضى صلاح عبد الصبور بإصرار فى طرح رؤيته الحريضة على التفريق بين الشاعر الفيلسوف والشاعر الحساس، حتى بدا وكأنه وقع على كنز كبير لإثبات هذه الرؤية وضرب المثل الحى عليها من خلال شعر العقاد، وهو، وهذا من دلائل عظمتة كناقده، يجيد عرض رؤيته هذه، على الرغم من أنها فيما نعلم تبدو متناقضة مع الصورة الذهنية التى راجت لفترة من

الزمن ولا تزال تروج على أيدي الكثيرين الذين ينظرون إلى العقاد وشعره، على أنه قريب من أن يكون شعراً ذهنياً أكاديمياً على نحو ما كان مسرح توفيق الحكيم، في رؤية نظرائهم، مسرحاً ذهنياً للقراءة قبل أن يكون للتمثيل.

لكن صلاح عبد الصبور، على عكس ما قد يتوقع البعض، كان ينتصر للشاعر الحساس في آثار العقاد الشعرية وينتقد في المقابل الشاعر الفيلسوف في هذه الآثار، وسواء أوافقنا صلاح عبد الصبور على هذه الروية أم لم نوافقها، فإننا لا نستطيع أن ننكر قدرته النقدية في تقديمه لهذه الفكرة على نحو متماسك ومقنع.. وإذا نحن وافقناه على اكتشافه هذا أو على رؤيته هذه التي فرضها على إنتاج العقاد الشعري، فإننا لا نكون قد اعترفنا له بعبقرية نقدية فذة فحسب، وإنما نكون مدينين له أيضاً بالفضل في الالتفات إلى جانب مهم من شاعرية العقاد.

ولنقرأ ما يقوله صلاح عبد الصبور في تقديمه لهذه الرؤية:

«... والشاعر الفيلسوف يحتاج إلى ملكة لا يحتاج إليها الشاعر الحساس. هو يحتاج إلى ملكة الرؤية الشاملة أولاً، ثم يحتاج بعدها إلى ملكة إدراك المفارقة والمشابهة لا إلى ملكة إدراك التمايز وتوحد الأشياء».

ويمضي صلاح عبد الصبور في تفسير مظاهر الصراع التأثري بين هذين الجانبين من جوانب العقاد شاعراً فيقول:

«لم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقاً كذلك الآفاق التي فتحتها له رؤيته الحسية، إذ ظل تعبيره عنها مقيداً تارة بالتجريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية المأثورة، وتارة أخرى باعتساف النظرة وتعجلها».

«حين ينبع شعر العقاد من الغنائية العذبة، وبساطة الرؤية وحسيتها، فهو عندئذ شاعر عذب الشعر، دقيق الإحساس. وقلما تستخرج لنا فلسفته شيئاً ذا بال».

(١٧)

هكذا يقول صلاح عبد الصبور لكنه سرعان ما يستدرك ما يقصر به هذا الحكم على شعر العقاد خشية أن يأخذ أحد حكمه وينسحب به على إنتاج العقاد الفكري:

«ولا أريد هنا أن أخلط أو يخلط القارئ بين عالم العقاد الشعري، وبين مقالاته الثرية أو كتبه التي تعنى بالفكر المجرد أو الفلسفة المحض، فذلك بحث ليس هذا محله، وأرجو عندئذ أن نقارن مقارنة متأنية بين أبيات يسلم فيها العقاد عنانه لزاوية الرؤية الحسية، وبين أبيات أخرى يسلم فيها عنانه لزاوية الرؤية الفكرية»

«فمن أبيات الضرب الأول مثلاً قوله:

يا يوم موعدها البعيد ألا ترى
شوقى إليك يكاد يجذب لى غدا
شوقى إليك يكاد يجذب لى غدا
أسرع بأجنحة الساء جميعها
ودع الشموس تسير فى داراتها
وتخطها قبل الأوان المبرم

«ومنه قوله من قصيدة عنوانها «تسلم»:

تسلم هذه الدنيا
وحاسبها على قرب
تسلم هذه الشمـ
لقد كانت هداها اللـ
تجوب الأفق فى جهد
وكانت تحجب الأنـ
وكانت شعلة حرى
كما خلفتها عندي
بما تجنى على البعد
س التى تؤنس أو تهدي
ه مكسالا من المهـ
وما تسرع بالجهد
ار أو تبدى، فلا تجدي
من اللوعة والوجد

«وأظننا نلمح نسمة الطفولة حين يسلم الشاعر حبيته الشمس بعد عودتها إليه، وبعد ذلك نراه يسلمها الأطيـار، ثم الأنجم، ثم الأزهار، ثم ما يلبث أن يسلمها الدنيا بأسرها، والقصيدة كلها جديرة بالقراءة والتأمل، ففيها نفحة ذكية من الخيال الدافئ ولغة القلب الودود العاشق».

«ومن وادى هذه القصائد كثير من قصائده فى وصف الطبيعة، ومعظم قصائده الغزلية والعاطفية».

(١٨)

«أما أمثلة النوع الثانى فمنها قوله:

أعطيتهم لؤلؤًا حرًّا فحين رأوا صغيرة منه صاحوا: أى إفلاس
وجادهم بالحصى غيرى فحين رأوا خريزة منه قالوا أكرم الناس

«وحين يغلو فى التفلسف يصبح الأمر مزيجًا من الغموض والولع بالكلمات الماثورة كقوله:

النور مسرى الغدى النور سر الحياة
النور لب النهى النور وحي الصلاة
النور شوق الفتى النور شوق القناه
ألمحه بالروح لاح لمح العيون الخواء
ما تبصر العين من معناه إلا أدهاء
هذا سبيل الهدى لا ما افتراه الهداء

«أو يصبح مجرد حكمة شائعة كقوله:

لا تحسدن غنيًا فى تنعمه قد يكثر المال مقرونًا به الكدر
تصفو العيون إذا قلت مواردها والماء عند ازدياد النيل يعتكر

«أو نظرًا إلى حكم الشعراء السابقين كقوله:

أبعد الشيب ترغب فى الصلاح وتزهد فى المدامة والملاح
فما تقوى الشيوخ سوى اضطرار كتقوى اللص بات بلا سلاح

(١٩)

نأتى بعد هذا إلى ثالث القدرات النقدية التى تدلنا عليها نظرات صلاح عبد الصبور المتعددة والمتكررة والمتعاقبة عن شاعرية العقاد، وهى قدرته على نقد لغة الشعر.

وربما نكون بحاجة إلى التذكير إلى أن حديث صلاح عبد الصبور عن لغة شاعر كالعقاد قد ظهر في زمن لم يكن النقاد يعنون فيه بالحديث عن لغة الشعر في ظل ما كانوا يعتقدونه من أولوية الحديث عن الأيدولوجيات والمضمون الاجتماعي، ثم عن الجمال الفني والتجديد... لكن صلاح عبد الصبور بثقافته وشاعريته كان قد استطاع أن يلتفت إلى أهمية تناول مثل هذا العنصر في الكتابة النقدية، على الرغم من الظن الشائع القائل بأن مثل هذا تناول لا يليق بالمحدثين!!

وهو بعد هذا أو قبله كان يجيد الحديث فيه على أسس موضوعية تستند إلى فهم تاريخي لتطور استخدام اللغة وألفاظها، وفهم تاريخي أيضًا للقدرة على تطوير هذا الاستخدام، ومدى نجاح من ينقدهم من الشعراء في تحقيق أو قيادة هذا التطوير.

(٢٠)

والشاهد أنه يمكننا القول بأن صلاح عبد الصبور قد نجح في هذا الجانب من جوانب النقد نجاحًا فائقًا بحكم استيعابه العميق والدقيق لتراث الشعر العربي بما فيه بالطبع من تراث العقاد وأقرانه، ونحن نستطيع أن نلاحظ أنه كان معنيًا بالقدرة اللغوية على الدلالة وعلى الرمز أيضًا. فمن حيث القدرة على الدلالة كان عبد الصبور يرى قدرة العقاد على التحديد تفوق قدرته على الإيجاء، ومن حيث الرمز فإنه كان يرى لغة العقاد الشاعر أقرب إلى العلم من حيث اهتمامها بالدلالة الواقعية أكثر من اهتمامه بالدلالة الإيحائية.. وهو يفصل القول في هذا المعنى في فقرات جميلة يقول فيها:

«... للعقاد لغته المتميزة بلاشك، وهي لغة مباشرة، لا تعتمد على الإيجاء بقدر ما تلجأ إلى التحديد، وهي تنتسب إلى العربية الفصحى بأوثق رباط حرصًا على سلامة اللغة، وبعْدًا عن علل الترخص».

«ولو كانت الألفاظ في الشعر رموزًا لمرموزات، تستعمل لدلالاتها الإيحائية لا لدلالاتها الواقعية، لكانت لغة العقاد أقرب إلى لغة العلم، فهو لا يبغى بث المعنى وإثارة إيجاءاته وإثارة ظلاله بقدر ما يعنى بكشفه كشفًا مبيِّنًا واضحًا؛ ولذلك فكثيرًا ما يعنى العقاد بالمعنى من المعانى تفريعًا وتنويرًا بحيث لا يبقى منه بقية لحدس القارئ وذكائه».

ويضرب صلاح عبد الصبور مثلاً على صحة نظرته هذه بقول العقاد في قصيدة عنوانها «على بحر الحياة»:

اليوم بعد اليوم والنظرة العجلى	أمن نظرة الأباد والمثل الأعلى إلى
فقد عادت الساعات توسعنى ثقلا	لقد كانت الأجيال عندى قريبة
فألقيتها صفرا، ولم أحمد السفلى	نظرت إلى عليا الحياة أرودها
على اليم لم يضرب يدا فيه أو رجلا	فأليت أقضيها كمن راح طافيا
تقل سابع لم يدر أقبل أو ولى	فإن شئت قل هذا غريق وإن تشأ

ويلفت صلاح عبد الصبور نظرنا إلى أننا في هذه الأبيات نواجه بقدرة العقاد على تتبع المعنى وتفريعه حتى لا يدع فيه بقية من بعده كما يقولون، وهو منهج عرفناه عند ابن الرومى شاعر العقاد الأثير لديه.

(٢١)

ويضرب عبد الصبور على هذا المعنى مثلاً آخر ببعض أبيات قصيدة العقاد في ذكرى «سيد درويش»، حين يتحدث عن الفن:

إنما الفن في الشعوب شباب له الفدى
فيض ما زاد من شعور وما هام مبعدا
سورة في عروقهها يتقى بأسها العدا
لا أنين ولا طنين ولا ضجة سدى
أو نديم لشارب الطلاق قد تزودا
أو بكاء كما بكى سائل يطلب الجدى
رحم الله سيذا كان للفن سؤددا
ليت أحياءنا الألى سبقوا الموت موعدا

وارتأوا مثل رأيه واقتدوا مثلما اقتدى
أكبر الظن أنه جاور البحر فاهتدى
مفلح من يكون أستاذه البحر مزبدا
إنما اللحن ترجمان عن النفس ما عدا
واصف لن ترى له عازلاً أو مفندا
هكذا كان سيد صادق الوصف مرشدا
ما سمعنا لشعب مصر على ما تعددا
واصف كان مثله مستجاباً مؤكدا
كل رهط أعاره لحنه أسلم اليدا
وجباه بسره ناطق الوسم منشدا
ليس من عامل ولا عاطل راح أو غدا
أو سرى مجلجل أو فقير تجردا
أو قوى مزجر أو ضعيف تنهدا
أو دعاء دعاء إلا عرفناه جيداً
هكذا يسمع الخليفة من يسمع الصدى

ويقول صلاح عبد الصبور إن العقاد في هذه القصيدة عن سيد درويش يفصل غاية التفصيل، فهو لا يريد أن يقول في الأبيات الأولى إلا أن للفن كرامة أدركها سيد درويش فرعى حقها، وفي الأبيات التالية يريد أن يقول إن سيد درويش قد عبر عن كل طوائف الشعب وحالاته.

(٢٢)

وينهنا عبد الصبور إلى حقيقة أنه إذا كان العقاد يستعمل اللغة هذا الاستعمال الباهر الضوء، الحافل بالتحديدات، فإنه - أى العقاد - لا يجد حاجة إلى فنون التعبير الإيحائية كالتشبيه

أو الاستعارة أو المجاز إلا في القليل النادر، بل يلجأ - بدلاً من ذلك - إلى تحديد المعنى وتتبع خطواته خطوة خطوة، حتى في حديث الحب والعاطفة:

قالوا اسلها ودع البكاء فإنها في حبها ليست بذات وفاء
ومصيتي منها اثنتان لأننى أبكى لمن لا يستحق بكائي
من كان يبكى الأوفياء ففى الأسى لمن استحق أساه بعض عزاء

ومن قصيدة أخرى بعنوان: «مزج»:

سميتى باسم اللذات وبيننا عمر لعمر ك أو يزيد قليلا
مزج الهوى العمرين فى جيل فلا تقديم بينهما ولا تأجيلا
ومحا الفوارق كلهن فلم يدع غير الهوى جيلا لنا وقبيلا

ويردف صلاح عبد الصبور حكمه هذا على لغة العقاد بأن يشير إلى جانب مهم في آثار العقاد الشعرية وإن كان لا يفيض ولا يستطرد في الحديث عن هذين الجانبين اعتماداً على ما سبق له أن تناوله من المعانى المرتبطة بعنصرى الإدراك الحسى والذكاء اللذين يتحدث عنهما في عجالة.

ويعبر صلاح عبد الصبور عن هذا المعنى مرة أخرى فيقول:

«ولكن ما فقدته العقاد بخلو شعره تقريبا من الإيحاء عوضه بشيئين، أولهما هذه المقدرة على الإدراك الحسى للأشكال والصور والألوان، حيث تبدت في بعض قصائد الطبيعة عنده، وثانيهما بضع خطرات من الذكاء النافذ».

(٢٤)

وننتقل مع صلاح عبد الصبور إلى جانب رابع من مكونات أسلوبه النقدى، وهو نقد بعض أعمال العقاد الفردية نقداً انطباعياً ومذهبياً في آن واحد، ومن هذه الأعمال ما يجيد صلاح عبد الصبور تقديمه لقراء برؤية مختلفة تحمل سمات أسلوبه النقدى ومذهبه في قراءة الشعر وفهمه، وفي هذا الصدد نطالع إعجاب صلاح عبد الصبور غير المحدود بديوان «عابر سبيل»،

ونكتشف في مبررات إعجابه حسًا نقديًا مختلفًا عن معاصريه من النقاد والأكاديميين، كما نكتشف مهارات في التحليل والتقييم لم تنل حقها من التسجيل والثناء حتى الآن:

«من أطرف دواوين العقاد ديوانه «عابر سبيل» كان العقاد يريد به أن يبتدع بدعًا في الشعر العربي، وذلك بتحويل موضوعات الحياة الثرية إلى شعر، متأثرًا في ذلك بنغمة عرفها الشعر الأوروبي وبخاصة الإنجليزى، في أربعينيات هذا القرن».

«ليس الشعر مقصورًا على غرض دون غرض، ولكنه شائع في كل أمور الحياة، فالسياق هو الذى يخلق الشعر، لا اللفظة أو الموضوع».

«كتب العقاد ديوانه ذلك متأثرًا بهذه الفكرة، والفكرة في حد ذاتها فكرة طيبة، جديدة بأن تنتج شعرًا لم تستهلكه بعد قرائح الشعراء، ونرى العقاد هنا يكتب مثلًا بعنوان «عسكرى المرور»:

مُتَحَكِّمٌ فِي الرَّاكِبِينَ	وَمَا لَهُ أَبَدًا رُكُوبَهُ
لَهُمُ الْمَثُوبَةُ مِنْ	بِنَانِكَ حِينَ تَأْمُرُ وَالْعُقُوبَهُ
مَرَّ مَا بَدَا لَكَ فِي الطَّرِيقِ	وَرَضَ عَلَى مَهْلِ شَعُوبِهِ
أَنَا ثَائِرٌ أَبَدًا وَمَا فِي	ثُورَتِي أَبَدًا صَعُوبِهِ
أَنَا رَاكِبٌ رَجُلِي فَلَا	أَمْرَ عَلَى وَلَا ضَرِيْبِهِ
وَكَذَلِكَ رَاكِبٌ رَأْسَهُ	فِي هَذِهِ الدُّنْيَا الْعَجِيبِهِ

«والعبرة في هذه الأبيات - كما قصد العقاد - في البيت الأخير، أنه بالذكاء النافذ يستطيع الشاعر أن يخلع الشاعرية على فتات الحياة الثرية».

«وتلك تجربة من تجارب العقاد، لها فضل التجربة وحسامها سلبًا وإيجابًا».

(٢٥)

كذلك يتناول صلاح عبد الصبور الحديث عما يسميه «مطولات العقاد القصصية» تناولًا خاطفًا، وهو مع هذا الإسراع في التناول والعرض ينصف العقاد فيها إنصافًا بالغًا ويقول:

«... وقد فطن كثير من النقاد إلى مطولات العقاد القصصية، سواء منها ما تناول موضوعاً واقعياً، أو ما طمح إلى علاج المشكلات الفلسفية كقصيدته «ترجمة شيطان». وهذه الأعمال الفنية جديرة بلاشك بوقفة متأنية، إذ أنها ترتفع إلى مستوى رائق من الشعر والفكر، ولعل امتزاج العنصرين اللذين طمح العقاد إلى تحقيقهما وهما الرؤية الحسية التي كانت من طبعه، والفلسفة التي كانت من تبعه لم يتم له إلا في هذه الأعمال الفنية».

(٢٦)

ويتناول صلاح عبد الصبور جانباً خامساً في شاعرية العقاد وهو جانب مرتبط بما سبق له الحديث عنه فيما يتعلق بمكانة العقاد في تاريخ الشعر، ولكنه هنا يبدأ في نقده بالالتكاء على أحكام محددة صادرة عن دراسة شعر العقاد نفسه، وذلك في مقابلة الخلفيات التي تعنى بدراسة نهر الشعر العربي المتدفق على مدى القرون، ونحن نرى صلاح عبد الصبور حريصاً على أن يصور العقاد في صورة «شاعر الانتقال»، وهى صورة ربما ترضى كل شاعر عظيم وربما لا ترضيه فى آن واحد، ذلك أن كل شاعر عظيم يظن شعره نهاية المطاف بالطبع.. وإن كان فى ذات الوقت لا يمانع فى أن يكون بمثابة الأب الروحى للتالين له.

ولهذا نرى هذا الحكم كاشفاً أيضاً عن حس نقدى قادر على التوصيف الذكى وتقديم المبررات لهذا التوصيف الذكى، ولنقرأ ما يقوم به صلاح عبد الصبور حكمه هذا:

«العقاد شاعر مرحلة الانتقال، ففى شعره إلى جانب التأمّلات وأناشيد الغرام ووصف الطبيعة، ما نجده فى دواوين الشعر فى النصف الأول من القرن العشرين جميعاً من تسجيل للأحداث يصل فى بعض الأحيان إلى هاوية شعر المناسبات، ولسنا هنا بصدد الإدانة الأخلاقية، أما الإدانة الشعرية فلا نستطيعها لأن العقاد - رغم تميزه - ليس إلا حلقة من سلسلة شعراء العرب الكبار، يرث منهم عيوبهم بحكم قانون سيطرة الموروث الأدبى حتى ولو حاول الشاعر الفكاك منه».

هكذا يحاول صلاح عبد الصبور أن يتظاهر بالدفاع، بينما الأمر فى حقيقته لا يمكن توصيفه على أنه تهمة.. إلا أن يكون هذا من تقنيات ناقد يؤثر أن يكون محامياً فى قضايا يصنعها لنفسه كى يدافع فيها عن موقف يراه بحاجة إلى الدفاع قبل أن يكون الموقف نفسه من دواعى الاتهام.

(٢٧)

لكننا لا نستطيع أن نمضى فى هذا الطريق من دون أن نشير إلى أن الأستاذ العقاد نفسه كان بمثابة المسئول الأول عن هذا التوجه الذى سار فيه نقد صلاح عبد الصبور لهذا الشعر، ولعل فقرة عبد الصبور التالية تضع أيدينا على ريادة العقاد لذلك التوجه الذى عنى بالهجوم على الوظيفة «العمومية» للشعر، ولنقرأ نص صلاح عبد الصبور نفسه حيث يقول:

«... ومن الحق أن العقاد قد حاول ما أمكنه، ونجح إلى حد كبير، أن يتخلص من سيطرة هذا الموروث، بل لقد هاجمه وندد به نثرًا ونقدًا هجومًا عنيفًا، ودعا فى أكثر من مناسبة إلى أن يكون الشعر هو صوت الشاعر الخاص، بل إن دعوته تلك كان لها أكبر الأثر فى الشعراء من بعده، بحيث كانت من أهم المعاول التى اجتثت شعر المناسبات من التراث المرموق للشعر العربى المعاصر».



ومع هذا كله فإننا نرى صلاح عبد الصبور نفسه، وقد كان لا يزال دون الأربعين حين سجل هذه الآراء الهجومية، يلجأ إلى عبارة من قبيل قوله:

«لكن يظهر أن ظروف الحياة كانت أقوى منه، هذه الظروف التى تدعو إلى التهاون الذى ما يلبث الإنسان أن يبحث له عن تبرير إنقاذًا لكرامة نفسه أمام نفسه».

(٢٨)

يلفت صلاح عبد الصبور نظرنا إلى أن الطبيعة وظواهرها كانت من أهم ألوان التميز فى الموضوعات التى تناولها العقاد.

وهو يشير إلى أن العقاد يجمع وصف الطبيعة بين شاعرين أو اتجاهين، أحدهما عربى صرف، وهو اتجاه تجسيم الطبيعة وإحيائها كما نجده بدرجات متفاوتة عند أبى تمام، والبحترى، ثم عند ابن الرومى ناضجًا واضحًا، وثانيهما اتجاه الفناء فى الطبيعة فناءً تصوفياً كما نجده عند شعراء الإنجليز ووردزورى خاصة. ويرى صلاح عبد الصبور أن دواوين العقاد الأولى كانت أكثر احتفالاً بالطبيعة من دواوينه المتأخرة.

وهو يدلنا على أبيات للعقاد يتحدث فيها عن الطبيعة جملة، فيخلع عليها صفات الأثني:

ضحك الطبيعة في الربيع كأنه ضحك الغريرة في عناق خليع
فإذا تبسم في الخريف جبينها أبصرت نظرة ريبة وخشوع
كالغادة الحسناء يغرب حسننها أثناء شيب في الشباب سريع

ويقول في قصيدة عنوانها: «النهر النائم»:

تمهل يا نسيم ولا تكدر نعاس النهار بالهمس الضعيف
وقرى يا طير على الحوافي وكفى يا غصون عن الحفيف
لعل النهر ينطق وهو غافٍ بسر فيه أو حلم لطيف
ويحكى طيف هاتيك الليالي ليالى الوصل في عهد الخريف

ويقول في قصيدة عنوانها: «العيش جميل» محاولاً أن يعكس أفراح الطبيعة على نفسه:

صفحة الجو على الزرقاء كالحند الصقيل
لمعة الشمس كعين لمعت نحو خليل
رجفة الزهر كجسم هزه الشوق الدخيل
حيث يمت مروج وعلى البعد نخيل
قل ولا تحفل بشيد إنما العيش جميل

(٢٩)

ومن الملاحظات الذكية التي كان لصلاح عبد الصبور الفضل في اكتشافها أو في تسجيلها أن الأستاذ العقاد حاول في أشعاره أن يجعل الكروان بديلاً للبلبل في أناشيد الشعراء، ويرجع عبد الصبور الأصل في هذا الاهتمام إلى تأثيره بالشعراء الإنجليز، والواقع أن صلاح عبد الصبور يظهر في مثل هذه الجزئية قدرة ذكية على ما نسميه الآن «مهارات النقد المقارن» التي تجيد إظهار عناصر التأثير والتأثر بين أدبيين مختلفي اللغة، سواء أطلع أحد مبدعيها على أدب السابق، أم كان الاثنان معاصرين معبرين عن معنيين متقاربين أو معنى واحد:

«فَعْنَدَهُ (أى عند العقاد) أن الشعراء في مصر يتغنون بالبلبل بينما يجب أن يتغنوا بالكروان، وهو الطائر الذى يعيش في أجواء مصر. ولسنا نعلم هل ولع العقاد بالكروان امتداد لولع الشعراء الأقدمين بالحمامة (من حميد بن ثور إلى أبي فراس)، أم هو امتداد لولع وودورث وشيللى بالقبرة والوقواق. ولكننا لو تتبعنا صورة الكروان عند العقاد لوجدناها أقرب إلى النبع الأخير. فالحمامة عند الشاعر العربى ليست إلا صوتاً مسعفاً على الحزن ومذكراً بالأحباب، وصديقاً يصطفيه الشاعر حين يفتقد الأصدقاء، فيبكي وتبكي الحمامة معه. أما كروان العقاد فهو مخنف في ظلام الليل، مخلق مصعد في السماء متعبد لله، يحدو الكواكب في سراها، ويتحدث لغة أسمى من كل اللغات، وفي قصيدة ثانية هو محرم على الصيد عند الشعراء، أليف لعرسه، ومغن خالد لا يهبط إلى الأرض».

«كل هذه الأنغام نجدها في شعر وودورث، فالقبرة عنده منشد أثيرى يتدرى الأرض حيث تكثر الهموم، يبعث نغمات حبه لأليفته، بل إن وودورث يفضل القبرة على البلبل حين يقول:

دع للبلبل غابته الظليلة فالضوء الباهر مسكنك بلا شريك
يقول العقاد مثلاً:

بينما أقول هنا، إذا بك من هنا في جنح هذا الليل أبعد باعد
ووددت يا كروان لو ألفت لى صوتين منك على مكان واحد
إن كنت تشفق أن أراك فلا تنزل في مسمعى وخواطرى وقصائدي
ويقول وودورث:

ذلك الصوت الذى طالما أنصت إليه
أيام ذهابى إلى المدرسة
ذلك النداء الذى جعلنى أنظر متحيراً في كل اتجاه
في العشب والشجر والماء
ولكم التمسك هائما
خلال الغابات وفوق المروج

ولكنك ظلت آملًا

ظلت حبا، يهفو له القلب ولا يراه

ويمضى صلاح عبد الصبور خطوة أخرى في هذا الاتجاه، فيشير إلى أن من قصائد العقاد في الطير قصيده عيش «العصفور» ومن الممتع عقد مقارنة بينها وبين قصيدة شيللى الشهيرة «إلى قبرة».

(٣٠)

وعلى الرغم مما بدا فيما نقلناه عن نصوص صلاح عبد الصبور «التأخرة زمانًا» من محاولة للتقليل من شاعرية العقاد، فإن هذه النصوص نفسها قد نجحت عن قصد في أن تلقي الضوء على دور كبير للعقاد في الشعر العربى المعاصر لم يحظ بعد بما يستحقه من تكريم، وهو دوره النقدي الكبير الذى وصل صلاح عبد الصبور فى تقدير قيمته إلى حد وصفه بأنه «الدور الذى قام بتصويب مسيرة الشعر العربى».. هكذا وصل تعبير صلاح عبد الصبور الجميل أو اعترافه النبيل:

«... كان شأن العقاد فى تصويب مسيرة الشعر العربى شأنًا لا ينكر، فهو القائل فى أول الزمان الجديد: «إن الشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف».

«وهو باعث ابن الرومى من رقدة الخلود إلى ساحة الحياة والأحياء».

«وهو الذى أوشك أن يزلزل معبد شوقى لولا أن قوائمه كانت من الحجر الصوان».

(٣١)

ويحاول صلاح عبد الصبور أن يظهر تناقضًا بين موقف العقاد من الشعر فى بداياته وموقفه من الشعر فى المراحل التالية، وهو يبنى على هذا التناقض نظريته المبررة لموقف العقاد من الشعر الجديد الذى جاء مناقضًا لآمال أصحاب المذهب الجديد فى أن يحظوا بتقدير العقاد لا بهجومه، ومع أننا لا نوافق صلاح عبد الصبور على طرحه إلا أننا نجد فى هذا الطرح أسلوبًا معتدلاً لحل المشكل الذى خلقه التاريخ:

«... ولكن العقاد حين تقدم به العمر ضاق بشبابه، ومن هنا غض النظر عن كل ما حفل به الزمن الجديد من أشياء.. لعل ذلك ومضة من ومضات شخصية العقاد، فإن رواد هذا الجديد لم يكونوا من أبنائه العقلين أو الدوقيين، فقد كانت نظرة العقاد النقدية تنبع من النظرية الرومانتيكية

الأوروبية التي جهرت بأن الشعر تعبير عن نفس قائلة، وليس الاتجاه النفسى الذى تبناه العقاد فى نقده لأبى نواس إلا صورة صارخة لهذه الرومانتيكية، أما نحن (يقصد رواد الشعر الجديد) فقد كنا بالتقريب ننتهى إلى مدرستين أو إلى رغبة التوفيق بين مدرستين، أولاهما الواقعية، وثانيتهما مدرسة التحليل اللغوى، وكنت أنا - بالتحديد - أقرب إلى المدرسة الأخيرة التى قد يكون النقاد العرب القدماء وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجانى العظيم أول مبدعيها، وقد يكون ريتشاردز وإليوت أعظم أعلامها، على الرغم من أن لاحقهم لم يعرف عن سابقهم شيئاً.

«وأذكر فى تلك السنوات أن دار جدل متصل على صفحات الصحف بين الأستاذ العقاد وبينى كنت فرحاً به، من أنا فى آخر الأمر حتى يسألنى سائل: ما أخبار المعركة بينك وبين العقاد؟ ولكنى - وهذه شهادة للتاريخ - كنت حريصاً خلال هذا الجدل كله أن أتصاغر فى خطابى للعقاد العظيم، وإلا فكيف أنكر أيام حياتى حين كنت أقرأه مرتعد القلب والعقل». «كان هذا الجدل ينشر فى الصحف اليومية، وكنت أتتبع تعليق العقاد على كتاباتى، هذا التعليق الذى يكشفه لخصائه دون أن يدونه فى الأوراق، وكنت أسعد بهذا التعليق، حتى نلت من العقاد وساماً كريماً».

«لقد حلا لأحد العاملين بالتلفزيون أن ينظم لقاء بين العقاد وبين أحد الذين ينتمون للتيار الشعرى الجديد، وذهب ليسأل العقاد عن مختاره لكى ينهض بمناقشته، فاختارنى العقاد قائلاً: أريد أن أناقش هذا الولد، فهو قد قرأ بعض الشيء فيما يبدو.. هو ليس جاهلاً». ونقل إلى هذا الساعى فى لقائنا الخبر ففرحت به فرحاً كبيراً، لولا أن عاجلت العقاد منيته، وتذكرت عندئذ قول القائل: «مناظر ك نظيرك.. وحمدت الله». «رحم الله العقاد العظيم».

(٣٢)

وإذا كان شعر العقاد قد حظى بهذه الرؤية الجيدة من قلم صلاح عبد الصبور، فلا بد أن نذكر أن الدور الفكرى للعقاد نفسه قد حظى بدراسة جميلة كتبها صلاح عبد الصبور فى كتابه عن آباء الفكر المصرى الحديث.

فى تأبين صلاح عبد الصبور

(١)

كان صلاح عبد الصبور -رحمة الله- من أولئك الذين عرّكوا الحياة، وعركتهم الحياة، واجه منذ مرحلة مبكرة من حياته مشاعر الحب والحقد، والنصح والتضليل، والإعزاز والتقدير، والاستنكار والتقليل. وجد مَنْ يأخذه بيده، ومَنْ يحاول سحب ما تحت قدمه، وقرأ وقرأ الناس عنه لأقلام تنفخ فى بيان، وقرأوا لأخرى تحاول أن تذهب بكل قيمة للأشكال الفنية الجديدة التى نفخ فيها صلاح عبد الصبور روح الشعر.

عمل -رحمه الله- بالوظيفة وهى فى الواقع أفسى المواقع على نفسية أمثاله، وفى هذا كله، كان -غفر الله له- بحسه الذى وهبه الله، وبشعوره قبل شعره أكثر الناس قدرة على تمييز الصديق من العدو، وأقل الناس قدرة على تمييز الصديق على العدو، وكفاه هذا فخراً على مدى تاريخه الأدبى والفكرى.

(٢)

مضى صلاح عبد الصبور يصعد درجات المجد فى تأنٍ، فىأبى عليه معارضوه أن يصعد فلا يكون إباؤه إلا أن يحول التأنى إلى تفان يضاعف من سرعته من دون أن يضعف قوته. استحال الخلاف عنده إلى نوع من الخلق المتواصل يدفع به الهجمات المتواصلة، ويضيف به إلى ماضيه وحاضره ومستقبله، الذى لا يزال إلى الآن مستقبلاً.

ولعلكم تشاركوننى الرأى أن مثل هذا التحول الذى يحيل الخلف إلى خلق لا يظفر به إلا ذوو الخلق الرفيع.

وكثير من الذين هاجموا مدرسة الشعر الجديد كانوا ينهون مقالاتهم بإظهار التقدير والإجلال والاحترام لصلاح عبد الصبور، أو خلقه الرفيع، أو قدرته الفائقة، أو قراءاته الموسوعية، أو ثقافته العالية، أو روحه الوثابة، أو عقليته الناضجة، ولم يكن هذا السلوك النقدي الذى يعلى من قدرة الشخص، ويهبط بقدر الفكرة، منسجماً فى الواقع مع إيقاع روح العصر الذى ظهر فيه صلاح عبد الصبور، تلك الروح التى كانت تصرف النظر عن جلائل الأعمال لتثبت نقائص الأشخاص لتنتهى إلى هدم كثير من القيم والقيم فى العصر الذى سبق صلاح عبد الصبور.

ولعلنا إذا تأملنا هذا المعنى بشيء من التعمق حين نخلو إلى أنفسنا بعد هذا الحفل ندرك إلى أى مدى كانت رفعة صلاح عبد الصبور التى حالت بين الأعلام وبين أن تمسه فى شخصه، وهى فى سبيلها إلى محاولة هدم آثاره الفكرية، وعلى صعيد آخر إلى أى حد كانت مدرسته ثرية بالأفكار التى اتسعت لكل المعارضين أن ينظروا إليها من أحداً وأصواب.

(٣)

لم يكن صلاح عبد الصبور يفعل بشعره وهو يلقيه، وكان هذا مصدر حيرة للناس، ولم يكن يفعل للنقد الذى يلقاه، وكان هذا مصدر حسرة لسانئيه، ولم يكن يخضع لأعراف الإدارة فى تعامله مع موظفيه، وأمورهم، وإنى لأذكر أنه كان يوافق لكل مَنْ يطلب السفر، على السفر، وكان مَنْ حوله يريدون منه شيئاً من البأس، يضيف إلى رهبته التى كانت ذات شأن بلا شك، مع كل ما أبدى وما أخفى من عواطف وطيبة، ولكن صلاح عبد الصبور كان عنده ذلك الإيوان المستقر أن الذى بيده أمر هذا الكون ليس منا، ولكنه فى أعلى عليين، ولعل هذا هو ذاته الدافع الذى كان وراء خلقه إذا أنفق فأنفق عن سخاء، وحين لم يعرف البخل ولا الشح، وحين لم يكن من الأدياء الذين أحسنوا إدارة ماليتهم وتطويعها للمستقبل، ولم يكن صلاح عبد الصبور يخفى أنه يستبعد أن يمتد به الدهر، ولم يكن كذلك متوقعاً أن يمضى فى ذلك الوقت الذى ذهب فيه، ولكنه كان عنده ذلك الإيوان المستقر أن الذى بيده أمر كل هذا، فى أعلى عليين!

(٤)

ليس من شأن ما يأتى من كلامى أن يقلل من قيمة صلاح عبد الصبور كأمر لشعراء عصره،

وأمر للشعراء الذين يأخذون في شعرهم على نهجه، ولكنى مع هذا لا أستطيع أن أغفل عن حضراتكم الآن إنكارى لأن يكون هذا هو محور نظرتنا للرجل العظيم، وهو عندي ناقد كبير، بل ناقد أمير: تميز حس، ونصاعة عبارة، ونضوج فكرة، وإدراك للمغزى، وتقييم للمعاني، وتقدير للبيان، بعد عن الذاتية، إعلاء للمواهب، وفهم لآثار البيئة من دون ارتكان عليها عند التقييم، نظرة لا تقف عند ما أمامها، ولكنها تضع النتائج الفكرى لا فى السماء أو فى الأرض، ولا بين السماء والأرض، ولكن بين النجوم، وهى بين السماء والأرض.

ولا أظن أيها السادة أنى أخالف بهذا عن نظرة أساتذتنا جميعاً إلى شاعرهم الكبير، ولكنى أظن أيها السادة، بل أعتقد أنه سيأتى يوم يكون لنقد صلاح عبد الصبور قيمة هى ضعف قيمته اليوم أضعافاً مضاعفة، وقد يكون مرجع ذلك إذا أذنتم لى إلى حقيقة قد تغيب عن أحكامنا، لكنها لا تغيب عن إدراكنا، ذلك أننا قد نعرف أمهر الفنانين بأسهل مما نعرف أعدل القضاة.



الباب الثاني

محمد زكي عبد القادر

(١٩٨٢ - ١٩٠٦)

محمد زكى عبد القادر

(١)

هو شيخ بارز من شيوخ الصحفيين المصريين في عصر الصحافة الذهبى، احتل منذ أواسط عمره مكانة بارزة في الصحافة المصرية، وكان أسلوبه من أساليب الصحافة المتميزة بمباشرة المعنى وسلامة اللغة ودقة التعبير، فضلاً عن النجاة من الإثارة والحماس المفتعل، والعناوين الجذابة، والانحيازات الأيديولوجية. وكانت له منذ مرحلة مبكرة مكانة متقدمة في المجتمع الثقافي أيضاً، وظل محتفظاً بهذه المكانة.

بدأ في كتابة عاموده [وهذا هو الصواب في كتابة الكلمة] اليومي «نحو النور» سنة ١٩٣٨، واستمر كذلك حتى وفاته في ١٩٨٢.

وقد جمع القدرة على الإبداع والتاريخ، فكان صاحب جهد في الحياة القصصية، كما كان أحد أبرز مؤرخى الحقبة الليبرالية، وقد أرخ لهذه الحقبة من خلال تجاربه وخبراته فيها، ومع أنه لم يكن وفدى الانتماء إلا أنه استطاع أن يقترب كثيراً من الموضوعية فيما ألف ونشر من كتابات تناولت تاريخ هذه الحقبة، وهو صاحب التعبير الجميل «محنة الدستور» الذى سمي به كتاباً عرض فيه لتاريخ الانقلابات الدستورية في الحياة المصرية.

تولى رئاسة تحرير «الأهرام» و«الأخبار» و«المختار»، كما أسس مجلة ناجحة «الفصول».

(٢)

وُلِدَ الأستاذ محمد زكى عبد القادر في قرية فرسيس (الشرقية) وتلقى تعليمه الابتدائي في المدرسة الإلهامية، ثم في مدرسة الزقازيق الثانوية التى حصل منها على البكالوريا (١٩٢٢)، ثم

التحق بمدرسة الحقوق وهي مدرسة، وتخرج فيها وهي كلية (١٩٢٦)، وكان عليه أن يمضى بعض الوقت حتى يصل إلى السن المؤهلة لقبوله عضواً في نقابة المحامين ، فاتجه إلى الكتابة وكان أول مقال نشر له عن ذكرى عيد الجهاد (١٣ نوفمبر)، وقد أرسله للمقطم التي لم تكن جريدة الحركة الوطنية، لكنه نشر في الصفحة الأولى من الجريدة.

وقد عمل بعد ذلك محرراً في جريدة «السياسة» لسان حال حزب الأحرار الدستوريين التي كان الدكتور هيكل رئيساً لتحريرها، وأتيح له أن يقترب من عدد كبير من أقطاب الفكر في ذلك الوقت. كما عمل في الوقت ذاته موظفاً في وزارة الأوقاف.

واتجه إلى بذل جهده في الدراسات العليا القانونية راوياً تعطشه للمعرفة وللمنهج العلمي وهو ما ظل محتفظاً به طوال حياته، حيث نال دبلوم القانون الخاص، ونال دبلوم معهد العلوم الجنائية، ودبلوم الاقتصاد السياسى.

وفي (١٩٣٦) فاز بالجائزة الأولى في مسابقة أجرتها وزارة المعارف وكان موضوعها تقديم بحث عن مشكلة البطالة ووسائل علاجها، والتعليم الإقليمي وأثره في علاج البطالة، وقد نشرت الأهرام هذا البحث في صفحتها الأولى، ثم فتحت له أبوابها ليكون محرراً بها.

(٣)

ظل الأستاذ محمد زكى عبد القادر يعمل في جريدة «السياسة» حتى أغلقت فعمل في السياسة الأسبوعية ، ثم في جريدة « الشعب» التي أصدرها إسماعيل صدقى ثم عمل بالمحاماة واحتفظ حتى وفاته بمكتب للمحاماة في شارع شريف، كان يضم مكتبته الخاصة، وكان يمارس فيه القراءة والكتابة، ويلقى ضيوفه.

وعمل محرراً في «الأهرام» منذ ١٩٣٧، وأنشأ مجلة «الفصول» ١٩٤٤ وظلت تصدر حتى ١٩٥٨، ولما شغل عنها في بعض الأوقات تولى أحمد بهاء الدين مسئوليتها، فقد كان واحداً من الثلاثة الذين تتلمذوا عليه فيها مع عبد الرحمن الشراوى وفتحى غانم ومعهم سعيد لبيب وأحمد محروس، وتولى المسئولية عن رئاسة تحرير الأهرام خلفاً لأنطون الجميل باشا (١٩٤٨ -

١٩٥٠)، ثم انتقل إلى مؤسسة «أخبار اليوم» وأصبح واحداً من رؤساء تحرير «الأخبار»، كما تولى رئاسة تحرير «المختار»، وهى الطبعة العربية من المجلة الشهيرة «خلاصة القراء».

وقد ظل الأستاذ محمد زكى عبد القادر مواظباً على كتابة عموده اليومي «نحو النور» منذ بدأه فى «الأهرام» ١٩٣٨ وبعد انتقاله إلى «الأخبار» وحتى وفاته، وهو واحد من أبرز كتّاب العامود اليومي بما عرف عنه من قدرة على المتابعة، وإصابة الهدف بطريقة مباشرة، والتعبير الواضح عن الفكرة، فضلاً عما ميز كتاباته من حس إنسانى، وتأمل نفسى، واعتدال فى الرأى والفكر، والتزام بالقيم الإنسانية العليا، وارتباط بالوطنية وحركة المجتمع.

(٤)

كان الأستاذ محمد زكى عبد القادر من أبرز الذين تولوا تدريس الصحافة فى معهد الصحافة فى جامعة القاهرة (منذ ١٩٤٧)، واختير أيضاً أستاذاً بالمعهد العالى للتمثيل، واختير أيضاً عضواً فى مجلس الإذاعة الأعلى كما اختير وكيلاً لنقابة الصحفيين، وقد توجت حياته بانتخابه عضواً فى مجمع اللغة العربية (١٩٨٠)، وشارك فى مؤتمره الأخير ببحث عن لغة الصحافة. وقد كان الشاعر محمد عبد الغنى حسن الملقب بشاعر الأهرام هو الذى ألقى كلمة المجمع فى استقباله عضواً فى مجمع اللغة العربية. وهو الذى تولى تأيينه أيضاً.

وكان رأيه أن اللغة العربية كائن حى ولا ينبغى لها أن تتجمد عند أنماط واصطلاحات معينة، ولا بد لها من أن تأخذ من اللغات الأخرى وتعطيها، وأن تكون ملائمة تعبر عن اتجاهات الحياة عالمياً.

(٥)

كتب الأستاذ محمد زكى عبد القادر سيرته الذاتية فى كتاب مطول وقيم بعنوان «أقدام على الطريق»، وقد نحا فيها منحى معتدلاً مع تأمل هادئ، كما كتب تاريخ الحقبة الليبرالية والحركة الوطنية من وجهة نظره فى كتابه «محنة الدستور»، كما أشرنا من قبل، وقد أدار هذا الكتاب - كما هو واضح من عنوانه - على مدى الالتزام بروح الحياة الدستورية، وبنص الدستور، وبوجوده كمقوم للحياة السياسية، وقدم قرب نهاية حياته تأملات إيمانية فى كتاب بعنوان «الله فى الإنسان»، دعا فيه إلى إدراك أسرار العظمة الإلهية فى خلق الإنسان وتصويره ونفسيته، أما أغلب إنتاج

محمد زكى عبد القادر فقد تمثل في مجموعات تأملاته لقصص وأحداث من الحياة كان ينتقيها من رسائل قرائه ومن معرفته المباشرة بأحوال الناس، ويعلق عليها بحس إنسانى رقيق مستهدفاً الإصلاح الاجتماعى والفردى والخلقى، وقد كان مجلياً في هذا الاتجاه وسابقاً إليه في عصر لم يكن قد عرف مثل هذا التوجه.

وفي هذا الفن نشر مجموعات متوالية: «الخواجة أبرامينو»، و«وعاء الخطيئة»، و«الخيط المقطوع»، و«الدنيا تغيرت»، «الحرية والكرامة الإنسانية»، و«قال التلميذ للأستاذ»، و«رسائل ومساءل».

وفي بعض هذه المجموعات بدا الأستاذ محمد زكى عبد القادر حريصاً على تقديم دراسات عن الشخصيات البشرية ذات الملامح الخاصة، التى قدر له أن يكتشفها، ويتضح هذا بصورة خاصة في «نماذج من النساء» و«أشتات من الناس».

(٦)

أما رواياته التى حصرتها موسوعة الرواية للدكتور حمدى السكوت فهى: «أبو مندور» (١٩٦٣)، و«حياة مزدوجة» (١٩٦٤)، و«قلت له» (١٩٦٦)، و«على حافة الخطيئة» (١٩٧٣)، و«إرادة أم قدر» (١٩٧٦)، و«أجساد من تراب» (١٩٧٨)، فضلاً عن «أقدام على الطريق» التى عدتها الموسوعة ضمن الروايات (١٩٦٨) ويفضل المثقفون والقراء أن يعرفوها على أنها سيرة ذاتية أو كتاب تاريخ.

وفي كل كتاباته كان حريصاً على أن يطلع قراءه على اتجاهات الفكر العالمى المعاصر من خلال صور محددة، وقد فعل هذا بتكثيف شديد فى كتاب رحلاته بعنوان: «صور من أوروبا وأمريكا»، كما نشر بعض مقالاته اليومية فى كتاب «مختارات من نحو النور».

(٧)

كان الأستاذ محمد زكى عبد القادر منْ طالب فى عام (١٩٣٨) بإلغاء الألقاب الباشوية والبيكوية على نحو ما حدث فى تركيا والأردن.

وقد استعرض زكى عبد القادر بعض ما نادى به فى مقاله الافتتاحى فى «الأهرام»: «ولا أستطيع أن أعدد الشئون التى عرضت لها فى «نحو النور»، ويكفى القول بأنها تناولت

كل ما كان يعرض من الشئون الجارية، وكانت تصدر الآراء فيها عن إطار من الحكم والنظام والتوجيه رسمته في خاطري لبلادي، وتمنيت أن يكون».

«وذات يوم دخلت على أنطون الجميل في مكتبه فوجدت عنده حسين بك فهمي، وكان حينئذ مدير جمرک الإسكندرية، وأعرب حسين بك حينما عرفني عن إعجابه الشديد بالآراء التي أبدتها، وحياني تحية جميلة أسعدتني، فقال أنطون باشا: «دا صار اشتراكي متطرف».

«وهذا يدل على مدى الإحساس بما كان في هذه الآراء، التي تبدو الآن عادية جداً، من تحرر كبير».

(٨)

منذ ثلاثين عاماً أشرت في مقالتي في تأبينه (وهو المقال المنشور في الفصل التالي من كتابنا هذا) إلى عبقرية الأستاذ محمد زكي عبد القادر في صياغة الأحكام المتزنة على الشخصيات، وقد زادني الزمن تمسكاً برأبي، وأضرب على هذا مثلاً بما كتبه ١٩٥٢ عن الإمام الشهيد حسن البنا، حيث قال:

«ولا أذكر أنني التقيت بالمرحوم الشيخ حسن البنا قبل سنة ١٩٤٣م، ولا أذكر أنني التقيت به بعد ذلك سوى مرات قليلة إلى أن وافته منيته وانتقل إلى جوار ربه الكريم».

«وحين التقيت به أول مرة كنت مشوقاً أن أرى هذه الشخصية المسيطرة التي جمعت حولها الأتباع، وألفت بينهم حتى أصبحوا كتلة كبرى متآخية متساندة، تدعو إلى الدين والخلق والفضيلة وإلى إحلال شريعة الله محل الشرائع التي ابتدعتها الإنسان».

«وكثيراً ما فكرت في هذه القوة الكبرى، التي أودعت نفس المرحوم الشيخ حسن البنا فطوعت له أن يجمع ما جمع من أنصار وأتباع لا في مصر وحدها، ولكن في سائر الأقطار الإسلامية».

«ترى هل هي قوة الخطابة الساحرة والكلمة النافذة، أم هي قوة الدعوة نفسها بالرجوع إلى الدين وما له من هوى وسحر في النفوس، أم هي قوة التنظيم وجلال الغاية أم أن الدعوة صادفت انفعالاً مستقرّاً في النفوس ووجدت في مرشد الإخوان خير معبر منه؟!».

«أغلب الظن أن كل هذه الأسباب مجتمعة كانت هي السر في نجاح الدعوة، ولكن هذه

الأسباب على قوتها وأثرها لم تكن لتؤدى وحدها إلى هذا النجاح لولا ما وهب الشيخ حسن البنا من شخصية فيها الهدوء المشرب بالقوة، وفيها الصفاء والتواضع والإيمان بالله، وما من دعوة كتب لها النجاح في أى عهد من العهود وفي أى بيئة من البيئات إلا كان الإيمان أول دافع نجاحها وأعظم المقومات فى استمرارها وبقائها».

«ولم يكن إيمان الشيخ حسن البنا بدعوته إيماناً طارئاً، ولا هو إيمان العاطفة وحدها، ولكنه كان إيماناً قائماً على دراسة صحيحة عميقة للتشريع الإسلامى ولتاريخ الدول الإسلامية، وما كان لها من سلطان وعظمة، ومثل وأفكار ودعوات لخير الناس فى حياتهم وبعد مماتهم».

«نظر - رحمه الله - فيما أصاب الإسلام من تدهور، وأدرك أن السبب فيه يرجع إلى ابتعاد المسلمين عن روجه، فجعل رسالته أن يدعوهم إلى ما ابتعدوا عنه أن يؤكد فى نفوسهم ما اهتز من مثل وأخلاق، فكانت دعوته أشبه بالبعث، وأقرب ما تكون لنفوس الناس فأقبلوا عليها مؤمنين أنها وحدها سبيل الخلاص».

«ولا شك أن وفاته - وهو لا يزال فى سن العقل الراجح والرجولة المكتملة - كانت خسارة شديدة، رحمه الله رحمة واسعة، وأجزل مثوبته على ما سلف من خير وجهاد وتضحية».

(٩)

أما أنطون الجُمَيْل باشا فإنه يكاد يستحوذ على أكبر تحليل لشخصية معاصرة كتبه الأستاذ محمد زكى عبد القادر فى سيرة حياته الشهيرة «أقدام على الطريق»، وعلى سبيل المثال فإنه يقول فى وصفه:

«كان أى (أنطون الجُمَيْل) غامضاً غموضاً شديداً، كثير التحفظ فى إبداء رأيه، لا تستطيع أن تعرف ماذا يقصد إلا إذا كنت قد درستة وفهمته ووعيت خوالج نفسه، وإنه لشيء دقيق جداً، صعب جداً أن تعرف هذه الخوالج، أو توفق فى هذه الدراسة».

«أقرب الناس إليه، أدناهم إلى مدحه والثناء عليه، وإن بدا كأنه يكره المديح والثناء، إذ يضع رأسه فى الورق ويدور به يميناً ويساراً، وكأنه يكره سماع المديح والثناء، بينما تبرق عيناه غبطة، وتتفتح أسارير وجهه هناءً وشكراً، ولم أكن أمدح أو أثنى، بل لم أكن أغشى مجالسه إلا قليلاً جداً، وفيها عدا حاجة العمل لم أكن أمر عليه إلا من فترة إلى فترة قد تبلغ شهراً أو أكثر».

«كان يسره أن يمتلئ مجلسه أو سهرته بالباشوات والبكوات، وأصحاب الفكر والرأى والسلطان، يجلس بينهم كأنه الملجأ والملاذ، أو كأنه النجم المنير الذى لا يرام، كل ذلك فى تحفظ عجيب، وكلام يصدر عنه فلا تعرف مغزاه، هل هو رأى أو لا رأى، هل هو تحية خالصة، أم فيها غمز رقيق، والغمز نفسه تحار فيه هل هو مدح أو ذم، وبين وقت وآخر يخرج بيت من الشعر أو رواية عن تركيا وسلاطينها، واستبدادهم، أو عن شوقى الشاعر، أو أبى العلاء، أو البحترى».

«كان يسمع أكثر مما يتكلم، وكان رواد سهرته يتناقشون ويباحثون، وكانوا خليطاً من مختلف الآراء، بينهم الوفدى والدستورى والمستقل، ومن لا رأى له، ومن له رأى، من هو من الموالين للقصر، ومن لا ولاء له للقصر، منهم الموظفون الكبار، والوزراء الكبار، والصحفيون الكبار والصغار والمتوسطون، منهم من يريد أن يرتفع قدره بالاشتراك فى أمثال هذه الندوات، ومنهم من يظن أنه يرفع من قدر الندوة بالاشتراك فيها. يتحدثون ويختلفون ويذهبون إلى أقصى اليمين وأقصى اليسار، فيسمع لهم أنطون الجميل باشا، ويبدو كأنه يشترك معهم، وهو فى الواقع لا يشترك إلا بالسماع والترحيب، ووضع رأسه فى الورق وابتسامة غامضة تملأ وجهه أو تومض من وقت إلى آخر».

«يسره أن يدق التليفون، فإذا المتحدث رئيس الديوان الملكى أو رئيس الوزارة أو وزير خطير من الوزراء الخطيرين، فيبدو أمام الجالسين وكأن أسرار السياسة كلها معه، وهو الأمين عليها، وكان الجميع يثقون فيه، وكأنه المسير للأقدار، المسيطر عليها، الجميع على اختلاف مذاهبهم وألوانهم السياسية، كان يسره هذا جداً، ويشعره بشيء كثير من الغبطة والفرح، لا يريد أن يغضب أحداً، وفى الوقت نفسه يريد أن يحتفظ بصداقة الأصدقاء جميعاً، وكان عذره واضحاً دائماً، الأهرام جريدة مستقلة، إذا نشرت ما يغضب الوفديين قال لهم هذا الكلام، وإذا نشرت ما يغضب الدستوريين فالجواب حاضر أيضاً».

(١٠)

ويتحدث محمد زكى عبد القادر عن فضائل أنطون الجميل الخلقية معبراً عن عجزه عن فهم طبيعة التداخل فى هذه الفضائل، التى كانت تحير الكثيرين لكنها كانت تجبرهم على احترام صاحبها:

«كانت فضائل أنطون باشا دينية فى الجزء الغالب منها، ولست أعرف إذا كان هذا التعبير

يؤدى ما أقصده تمامًا أم لا، ولكننى أعنى به أن الصدق والأمانة والاستقامة عند الرجل كانت ترتد إلى جذور دينية خالصة، والفضائل التى ترجع إلى الدين وحده تحير أحيانًا، وكانت فضائل الرجل تحيرنى، كما كانت تثير إعجابى»..

«وأضاف الوضع الذى وجد فيه فى العهد الذى عاش فيه اعتبارات عديدة إلى هذه الفضائل فتداخلت جذورها الدينية الأصيلة فى الاعتبارات التى لا بد من الحرص عليها، فزادت هذه الفضائل إثارة للحيرة، كما زادت تعقيدًا، وجاء مركزه كرئيس لتحرير جريدة الأهرام المستقلة فى وطن تتنازعه تيارات حزبية وسياسية واجتماعية متعددة، فأضاف هو الآخر اعتبارات أخرى، زادت من تداخل الفضائل فى نفسه غموضًا».

«وما أحسب أنه كان واضحًا أمام أحد ولا حتى أمام نفسه، ولا شك أنه كان ذكيًا مدرِّكًا لكل ما يدور حوله مما كفل له مركزًا، سواء وهو موظف فى الحكومة رئيسًا للجنة المالية، أو وهو رئيس لتحرير الأهرام، ولم يكن لأحد ما يأخذه عليه وإن كان كل أحد يقف أمامه، كما يقف أمام لغز غامض، لا يعرف كيف يحله، قد يظن أنه يستطيع أن يحله فى بساطة إذا أراد، ويستطيع أن يحار فى حله إذا أراد».

(١١)

كتب الأستاذ محمد زكى عبد القادر فقرة لخص فيها حياته المهنية كلها، وكيف ارتبطت بالكتابة الصحفية، وكان الأستاذ محمد زكى عبد القادر قد عمل فترة مع تقلا باشا قبل أن يعمل مع أنطون الجميل مباشرة، ثم يتولى المسئولية بعد وفاته، وهو يروى كيف بدأ كتابة مقاله الشهير «نحو النور»:

«... ولما بدأت العمل فى الأهرام، وكان يتولى رئاسة التحرير تقلا باشا، بدأت أكتب مقالات وأقدمها إليه فينشرها فى مكان المقال الافتتاحى، وتابعت الخطة نفسها حينما عاد أنطون باشا من إجازته، فكان ينشرها أيضًا فى مكان المقال الافتتاحى، ولاح لى أنه يرحب بهذه المشاركة التى لم تكن مقصودة حينما اتفقت مع تقلا باشا على العمل فى الأهرام، وكان هذا يبهجنى لأنه يتيح لى التعبير عن رأى فيما يعرض لبلادى من شئون، وإن لم أكن أوقع المقالات، غير أن المقال الافتتاحى لم يكن يسمح بطبيعته بالتعبير عن كل آرائى، فقد كنت ألاحظ فى كتابته منهج الأهرام ونزعتها الاستقلالية أو الحيادية».

«لذلك بدأت أكتب «نحو النور»، وظهر أول مقال بهذا العنوان وبتوقيعى فى شهر فبراير سنة ١٩٣٨، وتابعت كتابته من وقت إلى آخر كلما جد فى شئون الوطن ما أحس أن لى رأياً خاصاً فيه، ومنذ بدأت العمل هذا زاد إقبالى على الصحافة، وتبددت من خاطرى كل فكرة لتركها، وأحسست أن مستقبلى فيها».

«فى هذا المجال الذى أستطيع أن أتنفس فيه: أبدى رأى وأشارك فى شئون وطنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وأعبر عن الآراء التى تبلورت وظلت حبيسة فى خاطرى منذ أمد بعيد، وكما قلت قبلاً كانت طبيعة الأهرام أقرب أن تكون مجالاً مناسباً لشخص مثلى، ليست له نزعات حزبية، وإن كانت له اتجاهات سياسية واقتصادية واجتماعية تركزت بالدراسة والفهم والانفعال مع المجتمع، وكان طابعها منذ ظهرت تحريراً جداً بالنسبة لهذا العهد، تناولت فيها شئون الأحزاب، ومكافآت النواب، وجناية السياسة الحزبية على مستوى الوظائف العامة، والخصومة الحزبية، وموقف مصر من الأجانب والمرأة والاشتغال بأعمال الرجل والفلاحين والأفندية، والمدنية وطغيانها على القرية، وتشجيع الصناعة المحلية بفرض رسوم جمركية عالية، والمرأة ومساواتها بالرجل، ولغة الحوار الحزبى، وصغار الموظفين، والفوارق بين الطبقات والمراتب، وحقوق المرأة السياسية، وناديت بإلغاء الرتب والألقاب، وتحديد الملكية، وإيجاد التوازن بين الطبقات، واحتفظت دائماً بكلمتى فى ألا أحيى عن الدفاع عن حرية الرأى السياسى والاقتصادى والاجتماعى».

هكذا لخص الأستاذ محمد زكى عبد القادر الطيف الواسع للموضوعات الاجتماعية والاقتصادية والديمقراطية والنهضوية، التى تناولها بقلمه على مدى زمنى اقترى من نصف قرن.



كلمة في تأبين محمد زكى عبد القادر

(١)

في صباح يوم من أيام الهدوء في السياسة، الهدوء الذى يتيح للعنوان الرئيسى من جريدة الصباح أن ينصرف إلى شيء ذى قيمة، كان هذا العنوان يحمل نبأ وفاة الأستاذ محمد زكى عبد القادر، على حين فجأة، فيما بين جلسات مجمع الخالدين، حين ذهب كما كان يذهب فى أغلب أيامه، يتناول ما يتقوى به على ما نذر نفسه له، ويتأمل فى ساعة فراغ ما قضى أكثر من عمره يتأمله من أمور الحياة والأحياء، وهكذا رحل عنا فى هدوء رجل عاش بين قومه فى هدوء، ورحل من دون أن يكلف أحداً مشقة أو آخر الأيام، كما عاش من قبل من دون أن يشق على أحد فى أى من الأيام.

(٢)

كان - رحمه الله - كاتباً أضاء بقلمه جنبات واسعة من عقول مستنيرة، وأضاء بها كتب جوانب كثار من الحقائق، لعل أبرزها وأقواها ما كان يكتب فى أواخر أيامه فى يوميات الأخبار صباح كل أحد عن الشهور الأولى لثورة ١٩٥٢، وليسمح لى أساتذتى جميعاً أن أرفع الفصول التى كتبها والتى لم يستكملها إلى المكانة الأولى بين كتاباته جميعاً، على الرغم من إدراكى للمكانة الرفيعة التى يحتلها كتابه «محنة الدستور» فى نفوس أهل القلم والفكر والبحث فى التاريخ جميعاً، وأعترف أنى فى لحظات كثيرة أقع فريسة طبيعة لشعور مقبض يجعلنى أسائل نفسى: لماذا لم تكتمل هذه الحلقات التى لو اكتملت لكان لها أكبر الأثر فى صياغة رؤيتنا لفترة من أخطر فترات تاريخنا على نحو يكون فيه للحق المحق، والإنصاف المنصف القدر الأول؟! لماذا لم تكتمل؟! وإنى لأبرأ إلى الله من نفسى ومما يعترىها فى تلك اللحظات!

(٣)

من المؤرخين أناس يكون من حظ التاريخ أن يشهدوا الأحداث عن قرب مادي، وأن يشهدوها بعقول ونفوس وذاكرات بعيدة عن الأهواء والماديات، ثم يكون لهؤلاء الناس وأقلامهم وقت يخلون به إلى الصفحات البيضاء يزيدونها بيضاء مما يدونونه من حقائق اكتسبت من إنصافهم بياناً هو أقرب في نصاعته إلى بياض الحقيقة، وقد كان هؤلاء في تاريخنا الحديث قلة نادرة، وكان من هؤلاء هذا الرجل.

ومن أهل الصحافة أناس أتيح لهم من الثقافة والعلم والتنور أقدار قد تختلف، ولكنها مع ذلك تستطيع أن تتناسق أو تتجانس لتخرج منها قدرة على التنوير، وتجد هذه القدرة من إمكانات الصحف، وسرعتها، وانتشارها ما يمكنها من الاقتدار البناء، وحينئذ يصبح هؤلاء قوة، قوة رزقت التوجيه من نتيجة تفاعل قوى الحق والخير والجمال، والقوى المضادة لكل أولئك، فإذا انتصرت في النفس القيم العليا، أصبحت هذه القوى ولها في ذاتها من القوة الكامنة أقدار هائلة من طاقة الوضع، قد لا يلحظها المراقبون الذين قد لا يلحظون إلا الصور الظاهرة من طاقات الحركة، ولكن الذين يستعينون بالحسابات يدركون بلا شك أن القدر المتحقق في طاقة الوضع التي كانت عند زكي عبد القادر أو أمثاله يفوق أقدار طاقات حركة مَنْ حولهم جميعاً.

(٤)

أما دور الأستاذ زكي عبد القادر في مجلته «الفصول» فلعله من أخلد الأدوار في حياتنا الثقافية، فقد بذل - رحمه الله - في هذه المجلة كل ما أمكنه أن يبذل حتى تخرج لهذا الوطن دورية وطنية نهضوية قوية، تعبر للوطن ولشبابه عما ينبغي له أن يعي من تطورات الفكر، وتطورات الأحداث، ومن أجل بقاء المجلة قاوم هذا الرجل الظروف الصعبة التي كانت تزداد مع الأيام ضراوة، ولكن الزمن كان أقوى، ومع هذا بقيت لنا في المكتبة العربية أعداد رائعة قيمة من مجلة راقية محترمة، فيها الجهد البارز، والجد الواضح، وفي هذه المجلة تتلمذ على يد الأستاذ زكي عبد القادر عدد من أبرز كتابنا اليوم ثقافة، وأصالة، وصحافة، ولمعانا، ولعلنا إذا تأملنا

مدرسة زكى عبد القادر الصحفية لانتبهنا إلى حقيقة مهمة، وقد لا تكون غريبة، حين يكون تلاميذ الرجل قلة قليلة تعد على أصابع اليد الواحدة، ولكنها كلها مع ذلك في الصف الأول عن جدارة، ولعل هذا يفسر لنا سر التقديرين اللذين كان يلقاها في آن واحد من ومع صاحبي المعطف الكبير الذى خرجت منه الأعداد الغفيرة من تلاميذ «أخبار اليوم».

ولعلكم تشاركوننى أيها السادة الرأى أن زكى عبد القادر كان دائماً في الصحافة المصرية، وللصحافة المصرية بمثابة الدرّة الأصيلّة، حفظت نفسها، تأتى الأيام بأولى الأمر، أو بأولى الحاجة إليه، فيقوم بدوره بينهم يؤدى دوره الطليعى في إخلاص عاقل، ونشاط هادئ خير ما يكون الأداء، وقد حدث هذا في «الأهرام» نفسه، ومن قبل في عدد من الصحف الحزبية، ومن بعد في «المختار»، فكان فرداً فيه كفاءة الجماعة، وليس من حوله جماعة خاصة، وكان رئيساً فيه الحزم وليس من خلقه البطش، وكان أهل وطنية فيه الولاء وليس عنده الرياء، وكان أهل تقدير في خلقه الإنصاف وليس من طبعه التهويل الذى قد يذهب بالحقيقة.

(٥)

أما عن أدبه فقد كان -رحمه الله- أديباً بالطبع، وبالتطبع أيضاً، فقد كان يرقى بأسلوبه بكل ما أوتى من قوة التعلم، وعزيمة الإجابة، وطموح السمو، وكانت عبارات الأستاذ زكى عبد القادر التى يصوغها من أشد العبارات تماسكاً وقدرة على البقاء، بما اتسمت به من ثاقب الفكرة، ونصاعة العبارة، وأصالة الفن، وروح النفس، وفلسفة الحياة، وقد قادنى البحث فيما كُتِبَ عن كثير من الأعلام الذين قدر لى أن أكتب عنهم، أن أبحث فيما كتب محمد زكى عبد القادر فكنت أجد فى مقالاته العابرة عمقاً قد تخلو منه الكتب التى كتبت على مهل، والقصائد التى جاءت بعد تأمل وتدبر.

كنت أجد فى مقالاته هذه السمة، التى وصفت، ولأزال يجلو لى أن أترنم بقوله عن مشرفة باشا فى معرض الحديث عن وفاته المبكرة إنه مصباح استنفد ما به من زيت! أو قوله عن المشير أحمد إسماعيل: «ولم أعرف رجلاً مثله خرج من الظلال إلى الضوء الباهر فى لمحة جزاء وفاقاً للعمل الصامت، والصمت العامل» لعل القارئ يشاركنى الشعور (أو الرأى) بمدى القوة التعبيرية فى هاتين العبارتين، مع أن بينهما ربع قرن من الزمان، لكنها تبقيان مدى الزمان.

وكان الأستاذ زكى عبد القادر فى كتاباته يؤمن أو يكاد يؤمن أن الناس كالسلفاء التى لا تخرج رأسها وجسمها من درعها إلا فى الدفء؛ ولهذا كان يدعى الناس فى مقالاته بشيء من العطف، فكانوا أحرى بأن ينزلوا على مراده، ومع هذا كانت طائفة من قرائه، وكنت منهم، يتجاوزون هذه المقدمات يراد بها الدفء إلى اللباب، وليت محمد زكى عبد القادر وجد فى عصر لم يكن فى حاجة إلا إلى اللباب.

(٦)

وقد نال -رحمه الله- فى أواخر حياته كل ما يتمنى أمثاله لأواخر حياتهم، من البعد عن مشكلات المناصب والمكاتب، والخلود إلى شيء من الراحة، والخلو إلى النفس، وإلى الأصدقاء، وإلى التلاميذ، وكان -رحمه الله- قد احتفظ لنفسه بمكتب فى شارع شريف، عليه لافتتان صغيرتان منذ الأربعينيات لزكى عبد القادر (المحامى)، و الثانية لمجلة «الفصول»، وفى هذا المكتب كان يقرأ ويدرس ويكتب ويقابل الناس، ولم يكن لقاءه بالأمر الصعب على أولى العلم أو البحث فى تاريخنا المعاصر، وكانت له فى بعض الأحيان شبه ندوة.

وفى هذا المكتب شرفت بلقاء الرجل العظيم الذى لم يجد حرجاً فى أن يسألنى فى تواضع مقدور عن ذات المعنى الذى وجدته فى نفسه من عجز قلمه عن إثبات قدرته فى كتابات تبسط العلوم للناس، وحين حاولت أن أذكر له أن السبب فى ذلك قد يكون هو ذاته الذى صرف أم كلثوم عن أن تبرع فى مجال التلحين، أشاح بوجهه إشاحة تعبر بكل الصدق عن التواضع الرفيع الذى كان من سماته.

وإذا كان قد أتيج لك أن تقرأ كتابه «أقدام على الطريق» فسوف تدهش لهذا القدر من التواضع المتواصل فى كل فقرة يحكى فيها الرجل عن حياته، ولعله فى هذا كله كان أقرب إلى ذلك الطبيب العظيم الذى قال فى حفل لتكريمه: «إنى لا أستحق هذا المديح الذى تكيلون، فالمرضى هم الذين يحددون مواعيدهم، وهم الذين يقصدون إلى بأنفسهم، وهم الذين يصفون لى أعراض مرضهم، وهم الذين يدفعون ثمن أدويتهم، ويتعاطونها فى مواعيدها».

(٧)

كان محمد زكى عبد القادر يكتب وقد اتخذ لعموده «نحو النور» عنواناً، فإذا كان لنا أن

نسأل أنفسنا أى نور ذلك الذى كانت مقالاته تسير فى سبيله فلن يشذ عن الأغلبية الممحصنة عدد كبير لينكر أن نور الحقيقة، كان هو رائد هذا الرجل على مدى عصور من تاريخنا كانت فيها أنوار أخرى أجدر بأن تغرى، وأجدر أن تبهر، وأجدر أن تقنع، وأجدر بأن يسير وراءها كثيرون، ولكن زكى عبد القادر كان بلا شك من طراز الكتاب الذين يعشقون الخلود، وليس إلى الخلود من سبيل غير السبيل الذى يضيء جنباته نور الحقيقة.

قد يقال إن من صعوبات فن العامود الصحفى أن تكون همتك من القوة، وأن يكون كبحك لقلمك ولنفسك من درجة لا يتأتى معها عامود يكمل السابق، ولا عامود ليس فيه إلا التعليق على ما ورد إليك، ولا عامود يكرر فكرة لعمود قبله، ولا عامود يصلح ما فيه لأى يوم من الأيام، فإذا كان كل هذا قد اجتمع بوضوح شديد فى عامود هذا الرجل لأكثر من ثلث قرن من الزمان، فساءلوا الزمان إذًا عن تلك المكانة الرفيعة التى يتبوأها قلمه فى عصره وفيما بعد عصره.

وبعد.. فهذا رجل كان له من سمو النفس القدر الأكبر، وكان له من كمال الخلق القسط الأعظم، وكان له من نبيل الطابع النصيب الأوفر، وقد ظل مع هذا يصقل شخصيته حتى آخر يوم فى حياته!



الباب الثالث

بدر الدين أبو غازي

لمحات من تاريخ بدر الدين أبو غازى لحياتنا الضئيلة

(١)

بدر الدين أبو غازى واحد من أبرز الوجوه الثقافية فى عهد ثورة ١٩٥٢، وهو ناقد فنى ومؤرخ متميز للحركة التشكيلية فى مصر الحديثة والمعاصرة، جمع فى تأريخه للفن بين العلم والفهم و الذائقة العالية مما لم يتح اجتماعه بالدرجة ذاتها لغيره، وكان شخصية نبيلة حضارية النزعة، وكان صاحب فضل على كثير من المؤسسات الثقافية الرسمية والنقابية والأهلية بحسن الرأى والمشورة، وبالقرارات الصائبة.

ولد الأستاذ بدر الدين أبو غازى فى ١٤ مايو (١٩٢٠) بالقاهرة، وتلقى بها تعليماً مدنياً متميزاً، ودرس فى مدارسها الابتدائية والثانوية، ثم فى كلية الحقوق بجامعة القاهرة وفيها تخرج (١٩٤١)، وعمل بوظائف الحكومة وتركز عمله فى مجال التشريعات المالية، وتدرج فى وظائف وزارة المالية حتى عين وكيلاً للوزارة فى سن مبكرة (١٩٦٤) وظل يشغل هذا المنصب حتى ١٩٧٠، حيث اختير وزيراً للثقافة فى وزارة الدكتور محمود فوزى الثانية (نوفمبر ١٩٧٠ - مايو ١٩٧١)، وقد ترك الوزارة عند إعادة تشكيلها عقب أحداث ١٥ مايو ١٩٧١..

وبعد خروجه من الوزارة بفترة عين مستشاراً للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم للشئون الثقافية (١٩٧٣ - ١٩٧٧)، ثم اختير ليشغل منصب الأمين العام المساعد لمجلس الوحدة الاقتصادية العربية (١٩٧٧ - ١٩٨٠).

(٢)

وفى أثناء ذلك انتخب لعضوية مجمع اللغة العربية (١٩٧٥) خلفاً للأستاذ محمود تيمور،

ومن الطريف أنه واصل الخط الذي كان الأستاذ تيمور قد بدأه في تعريب ألفاظ الحضارة، وقد ساعدته ثقافته الفنية الواسعة على أن يدقق ويوفق في وضع المصطلحات العربية المقابلة لمصطلحات الفنون السلفية.

وقد نال جائزة الدولة التقديرية في الفنون، ووسام الجمهورية من الطبقة الأولى. وقد أصدرت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم كتيباً عن إسهاماته في الثقافة العربية. اختير بدر الدين أبو غازي لعضوية كثير من الهيئات الثقافية، وقد اختير عضواً بالمجلس الأعلى للثقافة عند تأسيسه، وعضواً في المجلس القومي للثقافة والآداب والفنون والإعلام، كما كان عضواً في المجلس الأعلى للآثار، ومجلس إدارة دار الكتب. كان بدر الدين أبو غازي كذلك عضواً في مجلس إدارة جامعة الأزهر، وعضواً في مجلس جامعة حلوان، وعضواً في مجلس كلية الآداب في جامعة المنيا، وعضواً في الشعبة القومية المصرية في المركز القومي للمسرح.

(٣)

كان أبو غازي - كذلك - رئيساً لجمعية محبي الفنون الجميلة ونائباً لرئيس مجلس إدارة الجمعية العلمية للآثار (منذ عام ١٩٧٨)، وأصبح أيضاً عضواً في مجلس إدارة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية (منذ عام ١٩٧٩)، كما كان عضواً في الجمعية المصرية للاقتصاد السياسي والتشريع والإحصاء.

قام بدر الدين أبو غازي بالتدريس في كلية الإعلام، وكلية الحقوق بجامعة القاهرة وفي جامعة حلوان.

وقد أسهم بدر الدين أبو غازي بدور كبير في إنشاء نقابات الفنانين المهنية، التي هيأت لهم الصياغة المثلى لمكانتهم في كياننا الوطني في دولة المؤسسات، وفي ربيع عام ثمانية وسبعين كان يسابق الزمن ليضع أسس إنشاء هذه النقابات من أول مرة، ومن دون أن يخطئ الإجراءات أو يتخطاها، ومن دون أن يترك إنشاء هذه النقابات أسيراً لنزعات التباطؤ المعتاد في مثل هذه الأمور، أو مشاغل الحياة.

(٤)

بدأ بدر الدين أبو غازى حياته الفكرية بالاهتمام بتراث خاله المثل مختار، وقد نشر مقالاته فى الصحف والدوريات المصرية والعربية عن الفن ونقد الفن وتاريخ الفن، وتناول بهذه المقالات كثيراً من أعمال الفنانين المحدثين والمعاصرين وفى مقدمتهم الفنان الكبير محمود مختار. وإليه يرجع الفضل فى إقامة متحف مختار والعناية بجمع أعماله وبجمع ما كتب عنه من مقالات نقدية واحتفالية.

وظل بدر الدين أبو غازى وياً لخاله الفنان محمود مختار، وقد أصدر بالفرنسية (١٩٥٠) كتابه «مختار ونهضة مصر»، فحصل به على جائزة «مصر فرنسا»، وشارك فى الاحتفالات بذكرى مرور خمسين عاماً على رحيل محمود مختار (١٩٨٤)، وأعد سيناريو فيلم «المثل محمود مختار»، وترجم التعليق على هذا الفيلم الدكتور مجدى وهبة، وقام بإخراجه أحمد كامل مرسى.

(٥)

تقدم بدر الدين أبو غازى وهو وزير للثقافة ببرنامج إلى مجلس الوزراء يختص بالبحث العلمى والحفاظ على الآثار القديمة، وعن دور تعليمى وثقافى للمتاحف، وناقش مجلس الوزراء هذا البرنامج فى جلستين، واعتمد أول موازنة كبيرة لتنفيذ هذا البرنامج. وقد اشترك فى إنشاء المركز العربى لإحياء التراث الفنى، القاهرة ١٩٧٧.

ومن أعماله العظيمة أنه اشترك مع الدكتور أحمد خليفة فى إنجاز المسح الشامل للمجتمع المصرى (١٩٥٢ - ١٩٨٠)، وهو المسح الذى صدر عن المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.

(٦)

ومن خلال موقعه فى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم نظم بدر الدين أبو غازى مجموعة من المؤتمرات المهمة:

- مؤتمر الأصالة والتجديد فى الثقافة العربية، القاهرة ١٩٧٠.

- المأثورات الشعبية في الوطن العربي، القاهرة ١٩٧١.
- الإذاعة المرئية وآثارها الاجتماعية والثقافية في الوطن العربي، طرابلس (ليبيا)، ١٩٧٢.
- الثقافة الجماهيرية في الوطن العربي، بغداد ١٩٧٢.
- وسائل تيسير تداول الكتاب العربي ونشره، الدوحة ١٩٧٣.
- المسرح في الوطن العربي، دمشق ١٩٧٣.
- الترجمة في الوطن العربي، الكويت ١٩٧٣.
- السينما في الوطن العربي، طرابلس (ليبيا).
- حماية المخطوطات العربية وتيسير الانتفاع بها، بغداد ١٩٧٥.
- التكامل بين أجهزة الثقافة والتعليم، طرابلس ١٩٧٦.
- حق المؤلف والملكية الأدبية والفنية، القاهرة ١٩٧٦.
- شئون الآثار والمتاحف، القاهرة ١٩٧٦.
- العمارة في البلاد العربية، تونس ١٩٧٧.

(٧)

وبالإضافة إلى بحوثه ومقالاته في الصحف والدوريات العربية والأجنبية، فقد أثرى أبو غازي المكتبة العربية بعدد من المؤلفات هي:

- «مختار.. حياته وفنه»، ١٩٤٩.
- «مختار.. ونهضة مصر» باللغة الفرنسية.
- «المثال مختار»، ١٩٦٤.
- «المصور محمود سعيد»، ١٩٦٠.
- «جيل من الرواد»، ١٩٧٥.
- «الفنان يوسف كامل». ١٩٧٨.

- «الفنان رمسيس يونان». ١٩٨٠.
- راغب عياد، ١٩٨٤.
- «الفن في عالمنا».
- فصول في الفنون التشكيلية، وصدر بعد وفاته ١٩٨٥.

(٨)

توفي بدر الدين أبو غازى فى بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية فى ١١ سبتمبر ١٩٨٣، وكان قد سافر إليها للعلاج من مرض الكبد.

أقيم له حفل رثاء فى قاعة الجمعية الجغرافية مساء ٢٧ ديسمبر ١٩٨٣، بعد أقل من ثلاثة أشهر من رحيله، وشارك فيه محمد عبد الحميد رضوان وزير الثقافة، والدكتور إبراهيم بيومى مدكور رئيس مجمع اللغة العربية، والدكتور ناصر الدين الأسد رئيس المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بالأردن، ويوسف إدريس، والدكتور صلاح نايل رئيس جامعة حلوان، والدكتور إبراهيم نصحى رئيس الجمعية التاريخية، والفنان صلاح طاهر، والفنان حسين بيكار، وعلى كامل الديب، وحامد سعيد، والدكتور أحمد قدرى، والدكتور محمد توفيق الطويل، وحسين أمين إبراهيم وكيل أول وزارة الخزانة، وقد أقيمت فى هذا الحفل قصائد للشعراء: محمد عبد الغنى حسن، و د. عز الدين إسماعيل، ومحمد إسماعيل كافي، ومدير التشريع المالى بمكتب وزير الخزانة محمد سيد إسماعيل، وقدم د. صبرى منصور لوحة زيتية مرئية للفقيد الكريم.

(٩)

تميز نقد بدر الدين أبو غازى الفنى بالتحليل والتبسيط والقدرة على وضع العمل الفنى فى مكانه من تاريخ النتاج الوطنى المعاصر، ولعل هذه الصفة بالذات هى التى قادت إلى روح العدالة والحياد التى سادت نقده، وأضاف إلى نقده الفنى جهده فى كتابة تاريخ حياة وأعلام فننا الوطنى الحديث كتابة واعية وافية ضافية لاتزال بمثابة المثل البارز على كتابة تاريخ النهضة الفنية التى عاصرت نهضة مصر السياسية والاجتماعية.

(١٠)

اعتز بدر الدين أبو غازى بالفن المصرى القديم اعتزازاً شديداً كان مرجعه ما اكتشفه من جوانب العظمة الجمالية فى هذا الفن، وقد ذهب فى كتاباته إلى أن الفنان المصرى القديم تميز بقدرة فلسفية مكنته من أن يستخلص الخلود من الفناء، وأن يترجم الحياة ويفسرها:

«ومما يبعث على الإعجاب أن الفنان المصرى استوعب حقيقة الجمال فى النحت منذ بدأ صياغة قلبه الفنى، وأدرك أن رسالة التمثال لا تتحقق حين يروق أنظارنا، ويقف بنا عند حدود الإعجاب الباهر، وإنما يحقق التمثال رسالته حين يمس أعماقنا فيرتفع بإحساسنا فوق مشاغل الحياة ومخاوفها وعواطفها العابرة، ويستخلص من الإنسان الفانى نموذج الخالد الصامت، الذى يسمو على حياته البشرية ليعيش حياة مجردة دائمة».

«ولم يكن الفنان المصرى فى أى مرحلة من مراحل مقلداً للحياة البشرية، ناقلاً للفتات والملامح الفانية، وإنما كان دائماً يقوم بترجمة هذه الحياة إلى عالم النحت بعد أن يجردها ويفسرها تفسيراً عميقاً، مستخلصاً من «الكتلة» أقصى إمكاناتها، وبلاغتها التعبيرية».

(١١)

وقد تحدث بدر الدين أبو غازى فى بعض آثاره النقدية عن «مدرسة الفيوم» فى البورتريهات ووصفها بأنها مدرسة مميزة المعالم فى هذا الفن: فن تصوير الأشخاص، ومن أهم خصائصها اكتشافها للون كقيمة أساسية مع النفاذ إلى التعبير الداخلى العميق عن جوهر الأشخاص، ووصفها بأنها مدرسة تقدمية لم يدرك العالم التشكيلى نداءها إلا بعد قرون من الزمان.

(١٢)

وقد عنى أبو غازى بالحديث عن فنون التصوير فى العصر الإسلامى، وكان يقول: إن من كبار مصورى هذا العصر الإسلامى فى مصر «الكتام»، ومن آيات فنه صورة بدار النعمان استخدم فيها تدرجات الألوان فى إبراز الشكل، فقد صور يوسف -عليه السلام- فى الجب

وهو عريان، وجعل الجب كله أسود، واستخدم اللون الأبيض في تصوير يوسف ليستفيد من تضاد الألوان في إبراز تعبيره.

وكان ينه إلى أن آثار الفن الإسلامى لاتزال شاهدة على عظمته رغم ما عانته هذه الآثار على مدى العصور، وبرغم ما ضاع من كنوز فنية لمصر في سنوات الشد العظمى إبان العصر الفاطمى، فإن ما بقى ظل دليلاً على عبقرية الفن الإسلامى فى هذا المكان، وعلى سبيل المثال فإنه كان يقول إنه لا حد لروعة الحشوات الخشبية المطعمة بالأصداف والتجريدات الزخرفية من المعادن المطعمة بالذهب، فهى جواهر نادرة التقى فيها الحس المعمارى مع الوجدان التصويرى، وتحقق بها إحكام الصنعة ورهافتها حتى تبلغ ذروة الفن.

وكان بدر الدين أبو غازى يبدى إعجابه بفنون التذهيب وتصوير الكتب، ويرى أنها حوت براعات يقابلها عند الفنان الشعبى روائعه فى رسوم شبابيك القلل بجرأتها النادرة فى التشكيل والتحوير.

«إنه عالم رائع مترامى الأبعاد فى المكان والزمان، رحلة لا حدود لها، ليس ما قطعناه إلا طرفاً منها يرسل الضياء على هذا الفن النورانى ليشق كل رحلته بنفسه عبر المكان والزمان».

(١٣)

وقد أرخ بدر الدين أبو غازى لمعظم أعلام الفن المصرى المعاصر، إن لم يكن لهم جميعاً، وتفاوتت الأحجام التى خص بها كلاً منهم تبعاً للظروف التى أتاحت له، لكنه تميز فى نظراته إلى تاريخهم، ونظرياته فى تفسير نجاحهم وإنجازهم.

وقد كانت له نظرات خاصة ومبدعة ومتميزة فى تاريخ كل واحد من هؤلاء الأعلام، وكان على سبيل المثال يرى أن محمود سعيد ظل يسير فى حرية منقياً فى ساحة النهضة، وقد وجد فى «النزعة التأثيرية» مفراً من فن «الأكاديميزم» فنفا عن طريقها، لكنه لم يلبث أن تركها باحثاً بين أمجاد مصر القديمة، وفى أعماق النفس المصرية عن صياغة فنه، وألوان تصاويره حتى استطاع أن يحقق شخصيته المصرية فى التصوير، تلك الشخصية التى انعكست فى أسلوب صياغته، وتجلت فى حبه للكتلة، وفى متانة الأداء، وقوة التكوين، مع روعة التبسيط.

وفي مقابل هذا كان بدر الدين أبو غازى يرى أنه على يدى الفنان محمد ناجى تحقق ميلاد أسلوب آخر لاحت فيه الثقافة الفنية، والنظرة الفكرية بأكثر مما لاح التجاوب العاطفى بين الفنان والبيئة.

أما حامد عبد الله، فقد استطاع (فى رأى أبو غازى) بعد دراسة عميقة للطبيعة المصرية، ونظرة باحثة فى أصول الفن الفرعونى، أن يجدد ويبتكر فى الصياغة الفنية، وأن يكسب منه المتانة والاستقرار والدوام، تلك الأصول الخالدة لمصر القديمة، وقد نجح فى إكساب منه هذه الصفات من دون الإخلال بالقيم التصويرية فى النور واللون.

وكان بدر الدين أبو غازى يلخص نظرية حامد عبد الله فىقول: إن الضوء فى مصر يسطع فيضعف حدود الأشياء، ويسيطر على مساحة واسعة من الفراغ مكونًا هالة حول الأشكال، وهو فى شعاعه الساطع يكاد يمحو الظل فىندم تباين درجات اللون التى يشهدها فى البلاد الأخرى، ويهدأ اللون متميزًا باستقرار هادئ كاستقرار هذه الأرض وهدوئها، وشفافية الظلال هذه تؤدى إلى تلاشى العمق فتبدو المناظر فى أجرامها على بعدين لا على ثلاثة أبعاد، وتلك أيضًا سمة أخرى من شأنها أن تؤثر فى عمل المصور المصرى وتميزه عن غيره. ومن أثر النور فى مصر سيطرة اللون الأبيض على باقى الألوان، ومن ثم نراه يسود مع اللون الرمادى لوحات حامد عبد الله عكس ما يذهب إليه الكثيرون من التعبير عن هذه الطبيعة باللونين الأصفر والبرتقالى وغيرهما من الألوان الساخنة.

(١٤)

وكان بدر الدين أبو غازى يجب أن يكرر توظيف جملة للأستاذ توفيق الحكيم فى كتابه «زهرة العمر» قال فيها: إن الفنان النابض بالحياة إما أن يكون متيقظ الحس إلى حد الوحشية، أو متيقظ الروح إلى حد الصوفية، وقد استخدم أبو غازى هذه العبارة وبنى عليها نقده أكثر من مرة، وفى وصفه لقدرات محمود سعيد قال عنه «إنه جمع بين يقظة الحس، ويقظة الروح معًا. إنه أول فنان مصرى يلتقى منه بالخصائص الأصيلة التى انبعثت من تقاليد بلادنا».

(١٥)

وكان بدر الدين أبو غازى بفهمه الفلسفى، وقدرته التنظيرية يرى أن ثمة ظاهرة مشتركة فى أفراد جيل الرواد من الفنانين التشكيليين المصريين الذى عاش عصر ثورة ١٩١٩، ويسمى هذه الظاهرة بأنها «ظاهرة الاتجاه الديمقراطى فى موضوع العمل الفنى»، فهؤلاء الرواد لم يسلكوا طريق «دافيد» ولا كلاسيكية «أنجز»، وإنما التجهوا إلى الفنون التى تناولت الرجل العادى.. حياته وجوه ومحيطه، وكان يدلل على هذا بقوله: إن يوسف كامل ظل وفيئاً لأحياء القاهرة الشعبية، والمناظر الريفية حولها، وأفراد الشعب فى الأسواق، أما أحمد صبرى فقد مزج ألفة «شاردان» وجو «فرمير» العائلى فى لوحاته بأجواء نفسه الخاصة، وجعل أواسط الناس محور الصورة الشخصية فى فنه، على حين نزل راغب عياد إلى المقاهى الشعبية، والأسواق، والملاعب وصور أفراد الشعب، وحيوانات الشعب، وحيوانات البيئية فى تكوينات تسودها جرأة التحرر، وحرية التكوين.

وكان بدر الدين أبو غازى حفيئاً بدراسة صورة المرأة فى فن محمود سعيد، وكان يقول: إن المرأة عند هذا الفنان رمز للخصب والجنس، وكان ينبهنا إلى حقيقة أن فن محمود سعيد جاء بعد ابتعاد عن المراثيات عند الفنان الإسلامى فأشبع رؤانا، وأخرج المرأة من وراء النوريات الزخرفية صريحة مجردة عارية، ولعل هذه كانت أجراً خطاه فى فن التصوير المصرى.

ثم جاء سيف وانلى وأدهم وانلى فانطلقا فى طريق ديجا.. وارتبطت فترة طويلة من حياتهما بجو المسرح حتى ليعتبر إنتاجهما تسجيلاً فنياً رائعاً لالتقاء مصر بالمسرح العالمى فى مختلف صورته منذ الأربعينيات، وهو تسجيل يلمس الجو الخارجى العام لحياته اللونية الزاخرة، والجو النفسى الذى تعبر عنه وجوه الممثلين والعازفين والراقصات، وتعتبر هذه المرحلة من أهم مراحل إنتاج وانلى وأشهرها، ولقد لقيت هذه المرحلة التقدير حتى إن الناقد الفنى لمجلة «لوموند» الباريسية قال: «لم نكن نتوقع إطلاقاً منذ وفاة ديجا أن يقتحم أحد ميدان رسم الباليه، وقد سد سيف وانلى هذا الفراغ فى إقناع».

(١٦)

وكان بدر الدين أبو غازى يقول إن الروح القومى فى عصر النهضة كان يذكى فكرة «تحقيق الذات المصرية» فى كافة مجالات الحياة؛ ولهذا فإن محمد حسن التمس تحقيق هذه الفكرة

عن طريق «مصرية الموضوع»، ومع أنه لم يخرج عن العمود الأكاديمي الذي تعلمه وأتقنه، فإنه تناول به صور الحياة الريفية، وملامح الفلاح، وظل رغم التزامه أسلوب روما، حافظاً للملامح المصرية، لا يخطئ التعبير عنها.

وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فقد كان بدر الدين أبو غازي يتعاطف مع محمد حسن ويراه ضحية للانشغال بالوظائف الكبيرة، وكان يقول: «لقد أوتى محمد حسن هبات متعددة، غير أن السلطة الزمنية قبر ذهبى للموهبة»، ومع أن هذه السلطة أتاحت لمحمد حسن أن يطرق الحياة الفنية الرسمية وأن يكون المصرى الأول في كثير من مناحيها، وهيات له أن يحقق إنجازات عدة، لكن ذلك كله جاء على حساب فنه، لم يتح له أن ينمي قدراته، وأن يمضي نحو أبعاده التي كان خليقاً به أن يبلغها في فن التصوير، وكان يقول: «لقد أثر محمد حسن أن يمارس كل براعاته، وأن يخلف في كل مجال من مجالاً الفنون أثرًا».

وكان بدر الدين أبو غازي معجباً بقدرات يوسف كامل وكان يقول: «إن المنظر عند يوسف كامل هو الصورة الخارجية التي يراها، ويسجل انعكاس النور والظلال عليها»، وهو في تقديره يحس أن مهمة الفن هي أن يعلمنا الرؤية، وأن يظهر لأبصارنا جمال اللون، وجو الأشياء.

(١٧)

وعن رمسيس يونان السيرى إلى كان بدر الدين أبو غازي يقول: إنه كان فناناً بناء يحترم الشكل، ويصبر على معالجته بالتصميم العام لهيكله، وبالاكتشاف البطيء الحذر لحبكة الألوان، حتى ولو كان مجرد سبيكة من البيض والسواد، وهو يواجه لغز الوجود بفكره ووجدانه معاً، ويضع على اللوحة وفي أعماقها أزمة الضمير الحديث في تعبير مأساوى يجسم دراما الوجود.

وقبل هذا كان أبو غازي يقول: «غير أن رمسيس يونان لا يضحى في مرحلته السيرىالية من أجل الغموض والإبهام، واختلاق تلك الهزات الشعورية الغربية بما ضحى به كثير من السرياليين، بالمعمار، والبناء في العمل الفنى».

(١٨)

وكان بدر الدين أبو غازي يقدر تجربة قرية «الحرانية» ورمسيس ويصا واصف، وكان

يقول: «إنها ليست إعلاء للفن الشعبي فقط، وإنما هي أيضًا إحياء لشأن أصحاب الحرف، هؤلاء الذين سجلوا حضارة الإنسان من عصر ما قبل التاريخ إلى عصر الآلة، وأشاعوا في أدوات الحياة رهاقة وفناً، فلما ازداد زحف العصر الصناعي جرف معه تلك الأيدي المبدعة التي أشاعت الجمال، وأكدت قيمه في أدوات الحياة».

وفيما قبل هذا كان أبو غازي يقول: إن المشاهد والموضوعات التي يعبر عنها أبناء الحرائية هي محصلة حياتهم اليومية. إنها البراءة الفطرة والنضارة تكشف عن أوجه من عبقرية مصر التصويرية، وتصدر عن وجدان هؤلاء الصبية محملة بنبض غريب، هذه النهيرات الصغيرة، والطيور، والأشجار تفرض نفسها بلا منطق تقليدي، ولا منظور مألوف، لكنها تستحوذ على النفس.

(١٩)

وأكرر هنا رأبي أنه لم يصل أحد من نقاد الأدب أو نقاد الفن إلى ما وصل إليه بدر الدين أبو غازي في دراسة العلاقة بين الأدب والفن، وترائنا المعاصر، وفي دراسة قدرة الشعراء والأدباء على استلهام الآثار الفنية في أعمالهم، ويكفيني هنا أن أشير إلى دراساته عن أثر الفنون التشكيلية في أدب شوقي والعقاد والمازني ونجيب محفوظ، وهي أربع دراسات رائعة.

ففي دراسته عن شوقي يقابل بدر الدين أبو غازي بين عناية شوقي بالتاريخ وندرة اهتمام حافظ إبراهيم به، وقد كنت أود لو أن الأستاذ بدر الدين أبو غازي لم يهمل فضل حافظ إبراهيم على كثر من أحداث التاريخ، وشخصياته، ويكفيه أن نذكر له قصيدته الملحمية عن عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- وتاريخه.

ويذهب أبو غازي إلى القول بأن شعر شوقي كان سعيًا دائمًا إلى إحياء التاريخ وآثاره، وهو يصل في تقدير عبقرية شوقي في الاهتمام بالتاريخ والآثار إلى قوله:

«وإذا كان شوقي في رثاء مكتشف آثار توت عنخ آمون قد قال في أبياته المعجزة إنه أفضى إلى سر الزمان فضفه، وسعى إلى التاريخ في محرابه، فإن شعر شوقي كان سعيًا دائمًا إلى التاريخ، وإحياء لصوره وآثاره، هو حقًا الذي طوى السنين القهقري حتى أتى فرعون بين طعامه وشرابه، وقلّ لشاعر أن يزخر شعره كما زخر بهذه الصور، وعلى قدر هيامه بالماضي، وتعلقه بالآثار على قدر ندرة النفات حافظ إليها، كلاهما كان مرآة لعصره، ولكن شوقي حلق في الماضي البعيد، وجاب آفاق حاضره، أما حافظ فكان عصره ومحيطه شاغله».

«كان شعر شوقي كما قال: الغناء في فرح الشرق، وكان العزاء في أحزانه، لكنه كان أيضًا وجه التاريخ».

(٢٠)

ويلفت بدر الدين أبو غازي النظر إلى أن أمير الشعراء أحمد شوقي كان شديد الإعجاب بقدرة البحترى في صياغة الصورة الشعرية صياغة تشكيلية، وأنه كان يريد لشعره مجداً شبيهاً بمجد البحترى في هذا الميدان، ويستند أبو غازي في هذا إلى أن شوقي في رحلته إلى الأندلس كان حريصاً على أن يبدى في تقديمه لقصيدته إعجابه بسينية البحترى في الإيوان ويشير إلى أنها تريك حسن قيام الشعر على الآثار، وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار: «فسينية البحترى كما قال صاحب الفتح، قد بقى بها كسرى في ديوانه أضعاف ما بقى شخصه في إيوانه».

ويرى أبو غازي أن شوقي سار على نهج البحترى في إبداع المقابل الشعري للصورة التشكيلية، وفي إبداع هذه الصورة نبض الحركة والحياة.

كما يرى أن أحمد شوقي جمع في قصائده بين عمق الخيال، وصدق الواقع، وعطف بنثره على آثار مصر، فهو يخاطب الأهرام في كتاب «أسواق الذهب»، فيقول:

«ما أنت يا أهرام؟ أشواهد أجرام أم شواهد إجرام، وأوضاع معالم، أم أشباح مظالم، وجلال أبنية وآثار، أم دلائل أنانية واستثثار».



ويلفت أبو غازي النظر إلى أن هذا النثر المحمل بالبديع يعكس سؤال شوقي الأبدى الذي تردد في شعره:

«أكان فن الفراعنة وليد العسف، أم كان من فيض الروح والإيمان؟».



ويؤكد الأستاذ بدر الدين أبو غازي أن شوقي في بعض إبداعه الشعري في وصف الآثار الفرعونية قد بلغ القمم مع اختلاف المواقف، وهو يلفت النظر إلى أن وقفة شوقي أمام

أبو الهول، بين الحكمة والتصوير والرجاء، تقابلها وقفة شجن حزين عند قصر أنس الوجود.



ويثبت أبو غازي لشوقي قدرته على إضفاء الحياة على معالم الأثر الغارق، ووجده الحزين الذي «أحال معابد فيلة إلى مخلوقات حية، وجعل من تلك اللآلئ البطلمية عذارى دهم الذعر جمالها فتهاوت».

(٢١)

وينبه بدر الدين أبو غازي في ذكاء شديد إلى ما يتمثل من موسيقى داخلية في شعر شوقي الذي تناول الأعمال التشكيلية بصدق:

«وكان الأثر التشكيلي يفرض على الشاعر نغمته، فلقصيدة «أمام أبي الهول» فخامة الجهر، وجهامة الصمت، أما عند أنس الوجود فإن موتها البطيء يحرك فيه رومانسية الشجن الحزين، فيرسل بكائيه الفريدة، ولكن النشيد يرتفع بانبهار النغم في قصيدة «توت عنخ آمون وحضارة عصره»، فالشاعر كما قال «يزن الجلال ويستبين».

(٢٢)

أما الأستاذ العقاد فإن بدر الدين أبو غازي يعلى من مكانته بين كل المفكرين والأدباء في علاقاتهم بالفن التشكيلي، وهو يصل إلى القول بأنه ليس من جيل العقاد مفكر أو أديب مثله عكست كتاباته اهتماماته بالفنون، وأفصحت منذ البدء عن وجهة نظر، بل عن يقين، في ضرورة الفن للمجتمع، وعن مدلول الفن الجميل في نظره، وهو يذهب إلى أن مصاحبة العقاد في كتاباته تطلعننا على منهج متماسك في النظر إلى الأعمال الفنية يصدر عن خلفية فلسفية لمعنى الجمال عنده، وقد قدم أبو غازي أمثلة «تطبيقية» تشير إلى ذوق العقاد ومطالبه من العمل الفني، وتحدد مدارس وأعمالاً كان يؤثرها بحبه.

ومع أن «أبو غازي» يعترف بأن عصر العقاد كان عصر نهضة، وأنه كان من سياته الشمول والتعدد، وتقارب اللقاء بين أهل الفن وأهل الأدب، وأنه كانت لغير العقاد من رواد هذا

العصر كتاباتهم واهتماماتهم بالفنون الجميلة، كما كانت تعرف بهذا الاسم الشائع، فإنه يؤكد أن العقاد قد فاق هؤلاء جميعاً في إيمانه بالفن وعنايته به.

(٢٣)

ويشير أبو غازي إلى أن الدكتور محمد حسين هيكل كانت له كتاباته التي عبرت عن إيثاره الفن القومي، كما كانت له دعوته إلى استلهام التراث.

كما يشير أنه كانت لى زيادة تأملاتها الرومانسية أمام أعمال عباقرة عصر النهضة الأوروبية. كما لم تخل كتابات هيكل ومي من نظرات في معارض الفن، وتقدير للأعمال الفنية تؤكد الاتصال المباشر بالحضارة الغربية.

كذلك فإنه يذكر للأديب العظيم المازني أنه تناول بنظرته الذكية معارض الفنون في العشرينيات بالرأى والتحليل.

وجاء توفيق الحكيم بعد ذلك برصيد من التأمّلات أثرتها الرحلة الأوروبية فشملت كتاباته مقابلات بين الفنون المصرية القديمة، والفن الإغريقي، كما نشرت رسائله في «زهرة العمر» عبراً من إلفه الحميم للأعمال الفنية في متاحف أوروبا.

لكن أبو غازي كان يرى أن العقاد تفوق على هؤلاء جميعاً مع أنه طاف العالم من مكانه فجاءت محصلته من الفن من سعيه الحثيث إلى المعرفة:

«وكان لقاؤه بالأعمال الفنية لقاء يجمع حسه الرومانسى ورؤياه العقلية الصارمة، وقد استطاع من بيته أن يجوب متاحف العالم، ويقف إزاء أروع الأعمال الفنية، ويصاحبها من خلال الكتب، وأن يستصحب في تأملها والحكم عليها نظراته في خصائص التعبير الجمالى، وبعض أدواته في مقاييس الشعر التى أرسنها مدرسة «الديوان» في حركة البعث والتجديد بزعامته هو والمازني وشكرى».

ويصل أبو غازي إلى أن يقول:

«وظلت قضية الفن من شواغل العقاد، لم تصرفه عنها قضايا السياسة والأدب، وبقى موقفه المحدد من آثار الفنون خطأً متصلاً في فكره يمثل سمة من سماته، وفي هذا يبدو بعض ما تميز به».

(٢٤)

وقد عرض بدر الدين أبو غازى رؤية العقاد للفن، وهى الرؤية التى حفلت بها كتابات العقاد المتعددة، وبخاصة فى كتابيه «مطالعات» و«مراجعات فى الأدب والفنون».

ويلخص أبو غازى وجهة نظر العقاد فى الفن بذكاء وإنصاف حيث يقول:

«... فالفن عنده دائماً صنو الحياة، وفكرة الجمال فى الحياة عنده هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون، كلاهما مناطه الحرية، فالجسم الجميل فى رأيه هو الجسم الحر الطليق، وسواء أنظرنا إلى الجسم فى جملمته، أم إلى كل عضو من الأعضاء... فقد يتم تناسب الشكل فى وجه قسيم صحيح، ثم لا يعجبك ولا تنشط إليه روحك، لأنك لا تحس فيه ما يدل على حركة الحياة فى نفس صاحبه، وذلك ما يسمونه بثقل الروح».

«وندع الأعضاء والأجسام وننظر إلى الفضائل والأخلاق، فلا نجد خصلة معدودة من الخصال الجميلة المحمودة إلا فيها معنى من غلبة الحرية على الضرورة».

«فالجمال عند العقاد مناطه تغلب الحرية على الضرورة، وهذه الفكرة هى فكرة الجمال فى الحياة، وفى الفنون كلها من موسيقى، وشعر، وتمثيل، وتصوير، ورقص، ورياضة، لكن الحرية ليست بالفوضى التى لا يمازجها نظام، ولا يحيط بها قانون، فلا عجب أن يمثل الفن قيود الجمال وأنظمتها كما يمثل حرته وانطلاقه، وأن نرى الفن حافلاً بالأوزان والأوضاع كما نراه حافلاً بالتطلع والرجاء، فحرية الفن تستلزم الاختيار والمشيئة، وهى وسيلة تتمثل فى التغلب على العوائق الفنية واستلزامها بتلك القيود».

«والجمال واحد فى الفن والحياة، ولكن الفن صورة مختصرة من جمال الحياة، ذلك الجمال الذى يراه العقاد أسمى من جميع ما تناله المنافع والأغراض».

(٢٥)

ويتعمق بدر الدين أبو غازى الأسلوب الذى تمكن به العقاد من صياغة رؤيته النقدية المنحازة لقيمة الحرية، وهو ينبه بذكاء إلى ما كان العقاد يبحث عنه، وعن توافره ليكون العمل

فنًا: شعراً كان أو موسيقى أو تصويرًا، وهو مطلب الصدق باعتباره جوهر الجمال، وعنصر البلاغة، وقوام الذوق.

وهو يضيء لنا مفهوم العقاد عن الصدق فيقول:

«إنه هو الصدق الفني الذى يلتزم الجوهر، ويمثل الحقيقة السامية فى زى شكل محسوس، وهذا الصدق يتطلب الأداء الجميل الحكيم، فهو شعار العقاد فى كل الفنون: «وكل فن لا تعرف له قاعدة وأصول فى الأداء هو فى نظره ضرب من الغموض، ولكن القاعدة لا تذهب بصدق التصوير والأصالة، بل هى أداة لتأكيدھا، ووسيلة لإبرازھا».

ويشير أبو غازى إلى أن إلحاح العقاد فى مطلب الصدق كان يدعوہ إلى أن «يهاجم البهرج باعتباره زيفًا يحجب صدق الإيجاء فى العمل الفني، فهو كلف بالمعانى النفسية، وباللفتة الخاصة يتطلبها فى الشعر، كما يتحراها فى فنون التشكيل».

(٢٦)

وينهنا أبو غازى إلى أن العقاد لم يقف عند نظرياته فى الجمال الفني، ولا عند معاركة من أجل تأكيد ضرورة الفن واعتباره غاية ومنفعة، وإنما حفلت كتاباته، وبخاصة فى النصف الثانى من العشرينيات، بنماذج من نقده التطبيقى فى مجال الفن التشكيلى فيما ناقشه من أعمال فنية من خلال زيارته لمعارض الفن، أو أحاديثه عن حياة كبار الفنانين.

وفى تناوله لطبيعة نقد العقاد للأعمال الفنية يشير أبو غازى إلى أن ذلك المفكر الكبير كان يركز على الحركة النفسية، والمدلول الأدبى للوحة، وفى المقابل فإنه فى نقده للشعر كان أكثر استقصاء للصورة التشكيلية «يرى لها عناصرها التى تتم بها من جميع نواحيها، عنصر المنظر كله، وعنصر اللون، وعنصر الملمس، وعنصر الوقت الذى تراها فيها، وعنصر الموقع، وعنصر الحركة».

«وما إبرازه للصورة فى وصف ابن الرومى لحقول الكتان، وتركيزه على عناصر تشكيلية كاللون الأخضر، والملمس الناعم، واستعانتة على استجلاء كمال الحس فى شعر المتنبى بأدوات التصوير إلا أمثلة لمطلب الصورة فى الشعر عنده».

«وهو فى نظره للوحة يغلب عليه أحيانًا حس الأديب، وفى تأمله للصورة الشعرية فى القصيد يغلب عليه حس الفنان».

ويذهب أبو غازى إلى القول بأن «العقاد كان حين يتناول فلسفة فن معين في شمولها، يكون أكثر نفاذاً كأن يتناول فلسفة الفن المصرى القديم وفضائله، أو مميزات الفن الإغريقى فى صدقه وصف الطبيعة، وصدق الشعور بها».

(٢٧)

وخلاصة رأى «أبو غازى» أن أحدًا لا يستطيع أن ينكر شجاعة العقاد، ولا يستطيع أن يتغاضى عن أحكامه على الفنون التشكيلية، وسبقه إلى التعريف بأهمية الفنون ومكانتها وضرورتها فى المجتمع، وارتياحه بإصرار مجالاتها عبر سنى حياته الفكرية، وهو الذى أكد فى اللغة العربية استخدام كلمة الفنان بعد أن كان الشائع كلمة «الفنى» أو «المتفنن»، وهو فى تأكيده استخدام هذا التعبير يراه صيغة مبالغة صحيحة أدل على الخلق والإنشاء من مجرد نسبة الفنى إلى الفن كما تنسب المصنوعات، ودلالة هذا التحديد اللغوى تمتد إلى دلالات أخرى معنوية، فهى صدى لمفهوم العقاد لمكانة الفنان المميزة فى المجتمع، ووضعها فى موضعه الصحيح على قمة الوجدان الإنسانى.

(٢٨)

وقد أنصف بدر الدين أبو غازى المازنى حين كانت الحياة الثقافية تتعمد ظلمه وتجاوز دوره، وقرر أبو غازى بكل وضوح أن المازنى كانت له نظرة نافذة إلى أعماق العمل الفنى تتخطى حدوده الظاهرة، وتدلل على فكر رائد فى هذا المجال.

وقد كشف أبو غازى عن إدراك المازنى الذكى لمعنى التصوير حين قال (أى المازنى) فى مرحلة مبكرة:

«التصوير فى أصله فن تقليدى، ولكن ليس معنى ذلك أن تمثيل الطبيعة تمثيلاً لا يتجاوز مجرد النقل بدون زيادة أو نقص هو كل ما يطلب من التصوير، ومن المسلم به أن إثبات صورة الشيء ليس عملاً فنياً، وإنما يصبح كذلك إذا كان الإثبات بحيث يبرز صفة الشيء، ويؤكد مميزاته، وينفث فيه روحاً، أو بعبارة أخرى لا يكون الرسم فنياً إلا إذا ظهر فيه عنصر الجمال فى الترتيب أو التأليف، وإلا إذا صار إبراز الفكرة والأداء وعناصر التمثيل والجمال طابع المصور فى عمله».

«... بحيث تصبح الصورة وليست عبارة عن فكرة رسمت وألبست عمداً هذا الثوب الفنى، بل فكرة خليقة ألا يكون لها وجود إلا بمقدار ما تستطيع العبارة عنها بالتصوير».

(٢٩)

ويطلعنا بدر الدين أبو غازى على ما اكتشفه من إدراك المازنى لدور الفنان التشكيلي في التعبير والعوامل التي تؤثر في أدائه وقدرته، وذلك حيث يقول:

«إذا كانت رقعة الصورة محدودة، وكان التصغير الذى يضطر إليه الرسام لا يحرك الإحساس بالجلال تحريك الضخامة، وترامى الأبعاد على الرغم مما يصنعه المصور، وما يستطيع أن يقوم بخيال الناظر، فإن المصور مع ذلك يسعه إلى حد أن يعطينا فكرة عما لا يقوى على المحافظة على حقيقة أبعاده، وذلك بواسطة المقارنة بمقياس معروف مقرر في البداية، وخير مقياس هو الإنسان، على الرغم من تفاوت أطوال الناس، واختلاف أجرامهم».

وقد وصل المازنى في هذا الفهم إلى قوله:

«... من السخافة الواضحة أن يعمد أحد إلى منظر جليل رائع فيصغره ويدعه على لوحة وحده، وليس إلى جانبه لا إنسان ولا حيوان ولا منزل أو شجرة أو غير ذلك مما يناسب المشهد، ويعين على تصوير ضخامته».

(٣٠)

ويذكر بدر الدين أبو غازى أنه اكتشف أن الفنان هو أحمد صبرى كان هو الفنان الأثير عند الأستاذ المازنى، على نحو ما كان كذلك أيضاً عند الأستاذ العقاد، وهو يرجع السبب في ذلك إلى أن أعماله تستولى على إعجاب المازنى، وهو ينظر إليها نظرة أديب أكثر من نظرة فنان، وتستوقفه فيها سمات بارزة في التعبير، وإن كان نقد المازنى لا يخلو من لفتات تشكيلية.

ويستشهد أبو غازى على ذلك بما قاله المازنى في حديثه عن لوحة «غلام متشرد» لأحمد صبرى:

«هو وسيم الوجه، تقول لك عينه إنه وطن نفسه على هذه الحياة الضالة، إذ كان لا عهد له بغيرها، ولا حيلة له في تغييرها، ويقول لك محياه الذى يواجهك بحذر ويثنى عنك خدا، وشفته المضمومتان أن تحت هذه الأطهار نفسها فيها خير كثير، واستعداد قوى، ولو أن يداً امتدت إليها وساعفتها لكان لها شأن آخر، ويا له من جمال مخبوء في أحوال!».



وينقل لنا بدر الدين أبو غازى النص الذى فاضل به الأستاذ المازنى بين هذه اللوحة وبين لوحة للفنان محمود سعيد حيث قال:

«رأينا له صورة سيدة إنجليزية باسمه خيل إلينا أن فيها معانى قصّر المصور في إبرازها، وأن المرء لو غرز أصبعه في جانب خدها لما صادف عظاما تقاومه، وهذا خطأ في التخيل بلا ريب، فإن الجسم عظام ولحم، ومهما بلغ امتلاء الخدين على جانب الفم فإن من الغلط أن يصورا بحيث تنتفى فكرة وجود عظام الشدين مستورة تحت اللحم، وليس حول السيدة جو ولا هواء، فكأنها ملصقة بستار، أو كأن ظهرها ورقة على ورقة، ويجب أن يشعر الناظر أن حول السيدة هواء، كما يشعر إذ ينظر صور الغلام المتشرد، وهى مقارنة يجب على المتفرجين أن يقوموا بها ليدركوا الفرق، هذا فضلاً عن الدرس الذى فى الألوان فى صورة الغلام والمقابلة بين الوردى الباهت فيها وبين البنفسجى، وهى مقابلة تلذ العين، وتروق النظر».

(٣١)

ونأتى إلى نجيب محفوظ وما كتبه عنه بدر الدين أبو غازى فى مقال بعنوان «لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلى» حيث نجد إعجاباً لا حدود له بإنجاز نجيب محفوظ فى التصوير التشكيلى، ومن الإنصاف لـ «أبو غازى» أن نذكر القارئ أنه هو نفسه توفى قبل أن يصل نجيب محفوظ إلى ما وصل إليه من مجد بسبع سنوات، وقبل أن تنهال الدراسات والبحوث والكتب والمقالات عن نجيب محفوظ:

«... عندما نقرأ «حان الخليل» و«زقاق المدق» و«بين القصرين»، أو نطوف بدنيا الله يستدعى لنا الوصف التشكيلى الذى يتخللها صور من الفن المصرى المعاصر مما تلاقى معه، وتذكر به، كلاهما ترديد للآخر صدر عن نفس المنابع، وغمس فيها أقلامه ومراقمه فتبدت لنا وشائج تربط الأشكال والألوان والظلال، وتجعل الصورة الأدبية معادلة للصورة التشكيلية».

«... ظهور رواية «حان الخليل» فى سنة ١٩٤٥ كان إيذاناً بخطوة حاسمة فى الطريق إلى أدب قومى تشرب الروح المصرية الخالصة، واستلهم واقع بيئة معاصرة من خلال حياة أسرة، وأجواء حى فى فترة الحرب العالمية الثانية».

«منذ هذه الرواية تتبدى الصور الوصفية لأحياء القاهرة، تلك التى ملكت قلب نجيب محفوظ، وأيقظت حسه التصويرى، وتراها خلال سطورهِ تتردد بين صور منوعة متنقلة من الوصف، وبين إيهاءات موحية».

«فى الصفحات الأولى من خان الخليلى تلوح معالم الحى .. حوائته ومقاهيه وجوه المتلفع بغلالة سمراء وسماؤه المحجوبة، بشرفات توصل بين العمارات .. وللحى فى صورته الموحية ظلال وألوان فهو مازال يحتفظ ليد البشرية بقديم سمعتها فى المهارة والإبداع، وقد صمد للحضارة الحديثة ليقى سرته الجنونية بحكمته الهادئة، وآيتها المعقدة بفنه البسيط، وواقعيتها الصارمة بخياله الحالم، ونورها الوهاج بسموته الناعسة».

«وصور أخرى تلوح من الحى حين يختفى شعاع الشمس المنعكس على زجاج النوافذ العليا من العمارات التى تواجه نافذته، فأدرك بطل روايته أن الشمس تغيب وراء قباب القاهرة المعزية بالجهة الخلفية، وصعد بصره إلى مئذنة الحسين السامقة تنطلق بجلال فى غلالة من ظلال المغيب، فهزت مشاعره، وأيقظت قلبه، ثم ارتفق حافة النافذة، رأى نوافذ مغلقة، وأخرى شبه مفتوحة، وشرفات تسعى فيها ربات لبيوت يجمعن الغسيل، أو يملأن القلل».

(٣٢)

ويعلق بدر الدين أبو غازى على قدرة نجيب محفوظ على التصور التشكيلى بعبارات عالية فى تعبيرها وفهمها وتقديرها:

«هى صور للمشاهد الخلفية لأشخاصه تستدعى إلينا مقابلها التشكيلى فى لوحات هدايت ويوسف كامل الفنان الذى تعلق هوام الأكبر بأحياء القاهرة المعزية، وفى لوحات سيد عبدالرسول، ومن قبله سعيد الصدر لنساء الأحياء البلدية، وحياة الأسطح فى بيوتها».

(٣٣)

وينتقل بدر الدين أبو غازى مع أدب نجيب محفوظ إلى ما ظهر من تطور فى قدراته التصويرية التى تمكنت من تصوير المشاعر النفسية والباطنية، والأجواء الميتافيزيقية فيقول:

«... ويمر أدب نجيب محفوظ بتحول ملحوظ في «زقاق المدق»، فهي علامة مهمة من علامات التطور في أسلوبه الأدبي: الصور هنا أكثر واقعية وصدقًا، وهي تخرج محملة بما يثقل روح الشعب من خرافات، وبالأجواء الداخلية الباطنة من حياة الناس، وحياة الأماكن، فلا أشياء أيضًا حياتها».

«على أن الوصف التشكيلى لا يقف عند أماكن الزقاق ومبانيه، وإنما هو يتعداه إلى سكانه، فالخط النفسى الداخلى للشخصية تكمله الصورة الخارجية التى تجلت عناية نجيب محفوظ برسم ملامحها التشكيلية: فحميدة تلف الملاءة لفة تشى بحسن قوامها الرشيق، وتصور عجيزتها الملمومة أحسن تصوير، وتبرز ثدييها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقها المدملجتين، ثم تنحسر فى أعلاها عن مفرق شعرها الأسود، ووجهها البرونزى الفاتن القسمات، وكانت تتعمد ألا تلوى على شيء فتتحدر من الصناديق إلى الغورية، ثم إلى السكة الجديدة فالموسكى، حتى إذا غابت عن الأعين الثاقبة علت شفيتها ابتسامة وراحت تنهب الطريق الزاخر العامر بعينها الجميلتين».

«إن حميدة بملامحها، ولون بشرتها، وسحر عيونها تكاد تطل من لوحات محمود سعيد تلقاها عنده بكل أوصافها».

(٣٤)

ويقول بدر الدين أبو غازى إنه كاد أن يعثر لزيطة صانع العاهات الشهير الذى خلده نجيب محفوظ على نظائر فى لوحات عبد الهادى الجزار، وحامد ندا وغيرهما من فناني جماعة الفن المعاصر الذين أخذوا فى الحقبة نفسها يرسمون الوجه الخفى للحياة الشعبية المثلث بالأسرار والغموض، وتضاف هذه الملامح إلى الفن التشكيلى المعاصر حينما كانت الصور الجديدة الجريئة لزقاق المدق بأشخاصه وأحداثه ومعالمه تستقر فى الأدب المصرى.

وينتقل أبو غازى مع نجيب محفوظ من القاهرة إلى الإسكندرية فىرى أن روايته «ميرامار» صورت الإسكندرية أيضًا بما بهر فيها من ألوان السحب، وصورة البحر، هذا البحر الذى صورته فى كل حالاته، وعكس عليه عواطف أبطاله، وقدم له صورًا غنية الظلال والألوان، تستدعى إلينا صور البحر عند فنان الإسكندرية العظيم محمود سعيد.

(٣٥)

وخلاصة القول عند بدر الدين أبو غازي إن كتابات نجيب محفوظ تنبئ عن «نظرة تشكيلية، وحس متفتح يلمح الأجزاء، ويلتقط معالمها بالقدرة نفسها على إدراك الكليات، فجذع الشجرة يستوقفه فيرفع عينيه إلى الغصون المنتشرة في الهواء كقبة هائلة مغروسة الهامة في سحابات الصباح الشفافة الدانية، ثم يرجع إلى الجذع المعمر هابطاً إلى جذور كالحة متفرعة عن أصله، وضاربة في أرض الطوار كأنها تنشب فيها أظافرها في اندفاعه متوترة خاصة بالتحدي والألم، وهناك رقعة من الماء الخارجى قد تآكلت كاشفة عن طبقة من اللحاء الداخلى ذات لون أصفر باهت على هيئة بوابة قوطية استوت أمامه بطول قامته داعية إياه إلى الدخول».

(٣٦)

ويذهب أبو غازي بعيداً في الاحتفاء بقدرات نجيب محفوظ إلى حد القول بأن حاسة اللون كانت من أكثر حواس نجيب محفوظ التشكيلية تفتحاً، وهو يقول إن نجيب محفوظ كانت لديه ملكة غمس المشاهد والأشياء في ألوانه الخاصة المميزة، وقدرة الإيحاء باللون عن المعاني، وللأشياء وللناس أيضاً ألوانها التي يضيفها عليها، بل إن للطبيعة في أدبه ألوانها المعبرة البعيدة عن مألوف الألوان التقليدية المتعارفة، فلخان الخليلي سمرة ناعسة، وقرص الشمس ماسى هادئ، والسحب حبالى بهاء الورد الأبيض، والأمواج سمراء ضاربة للاخضرار، ولون الوجود أحمر أو أصفر.

وهو يبلور رأيه في اقتدار نجيب محفوظ في قوله:

«وكثير من صور نجيب محفوظ الأدبية تبدو وكأنها لوحات أدواتها التشكيلية هي القلم الذى استطاع أن يضيف من مفردات اللغة ظلالاً وألواناً جعلت الصورة الأدبية عنده تتلاقى مع كثير من الصور التشكيلية في فننا المعاصر».

(٣٧)

وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فإن «أبو غازي» في تأريخه لمجد خاله المثال محمود مختار قد تحدث عن صدى إقامة تمثال نهضة مصر في آثار الشعراء والأدباء وما أحسوا به من توثب أبى

الهول في مصر الحديثة، وأن هذا المعنى قد هز خيال عدد كبير من الشعراء والأدباء، وأن شوقي تمثله في قصيدته «نهضة مصر»:

لقد بعث الله عهد الفنون وأخرجت الأرض مثألها
تعالوانرى كيف سوى الصفا ة فتاة تلملم سربالها
دنت من أبى الهول مشى الرءو م إلى مقعد هاج بلبالها
وقد جاب في سكرات الكرى عروض الليالى وأطوالها
وألقى على الرمل أرواقه وأرسى على الأرض أثقالها
فقال: تحرك فهم الجما د كأن الجهاد وعى قالها
فهى سكبت مصر في تجاليده شعاع الحياة وسياها

أما مطران فقال في قصيدة «نهضة مصر»:

ياحبذا مصر الفتاة وقد بدت غيداء ذات حصافة وجمال
في جانب الرثبال قد ألفت يدا أدماء ناعمة على الرثبال؟
بتلطف ورشاقة، بتعفف وطلاقة، بتصون ودلال
فإذا أبو الهول الذى أضنت به حَقَبُ العِثَارُ أُقِيلُ خير مقال

ويقول أبو غازى إن مصطفى صادق الرافعى كان قد لمس فكرة نهوض أبى الهول في نشيده القومي الذى وضعه سنة ١٩٢٠ وفيه يقول:

رسا أبو الهول ركيناً وربض ربضة جبار على الأرض قبض
فالفرع الأكبر يوماً لو نبض

«فلما رأى أبو الهول قد تحرك في تمثال مختار كتب الرافعى في نجوى التمثال:

«إنما كنت يا أبا الهول لغز الصمت فلما أضيفت المرأة إليك أصبحت لغز النطق!».



فى رثاء بدر الدين أبو غازى

(١)

كان بدر الدين أبو غازى -رحمه الله- مثلاً حياً لطبقة النبلاء الذين يكون من حظ معاصريهم أن يجدوا فيهم ما يجدونه فى الشموع التى يكون منها النور الهادى فى ظلمات الحياة الدنيا، ومع ذلك يبقى نورها إذا ما طلع عليها نور الحياة الآخرة، ولكنه يتحول من نور هادى إلى نور هادئ.

لا أظنى ولا أظن حضراتكم بحاجة إلى أن نعيد قراءة تاريخ حياة الرجل، لنؤكد هذا المعنى، ولكننا إذا نظرنا فى طريقنا فلمحنا متحف مختار، وتملكنا الشعور بأن فى إمكاننا، بل وقد كان بالفعل، أن تكون لنا الذاكرة الحية القوية التى تخلد فيها آثار فنائنا على نحو ما يكون للحضارات الزاهرة من ذاكرة، عندئذ لا بد أن نترحم على بدر الدين «أبو غازى».

وبالقدر نفسه وربما أكثر إذا قادتنا خطواتنا نحو نيل الزمالك بعد الجزيرة، وطالعنا ذلك الصرح الذى أقيم ليرمز إلى قيمة لغة القرآن فى كياننا الوطنى، وإلى التقدير العميق الذى يلقاه مجمع اللغة العربية، ويلقيه فى روح هذا البلد فى صمت وتكتم.

ولو أننا عبرنا ذلك النيل إلى ضفته الأخرى وأردنا أن نغض الطرف وأصخنا السمع إلى قصة موقف جليل وقفه بدر الدين أبو غازى حين تسلم مقاليد وزارة الثقافة فى فترة حرجة من تاريخنا، موقف وقفه من دون أن يتاجر به، حتى بعد أن تاجر به كل الناس إلا صاحبه النبيل الكريم على نفسه، ولو أنه استثمره لكسب به كثيراً، ولكن مكسبه كان أكبر حين تركه فى ميزان حسناته وميراث أمته، ولا أعدو الحقيقة حين أقول إننا كأمة كسبنا بهذا موقفاً نبيلًا يضاف إلى رصيد القدوة الطيبة التى كثيراً ما تجد من يبحث عنها.

(٢)

قد لا يدرك الجمع الغفير منا، بل قد لا يدرون حجم الدور الهائل الذى كان للراحل العظيم حتى قامت نقابات الفنانين التى هيات لهم على ما أعتقد الصياغة المثلى لمكانتهم التى هم أهل لها فى كياننا الوطنى فى دولة المؤسسات، أما وقد ذهب الرجل فاسمحوالى أن أحدثكم عن ذلك التفانى الذى كان يبذله ربيع عام ثمانية وسبعين، كان وهو الحكومى المتمرس، والوزير السابق يسابق الزمن لبضع خطوات إنشاء النقابات من أول مرة، ومن دون أن يخطئ الإجراءات أو يتخطاها، ومن دون أن يترك نزعات التباطؤ المعتاد فى مثل هذه الأمور، أو مشاغل الحياة تشغل أيا من المهتمين بالأمر من أعضاء اللجان أو الحكوميين، وحتى الوزير نفسه، وكان يومها هو صديقه الأستاذ عبدالمنعم الصاوى، عن إتمام الأمور كاملة، وفى موعدها، وخرجت النقابات إلى النور خروج المولود تام النمو على أسهل ما تكون الولادة على يد الطبيب القدير.

(٣)

وقد يكون من الصعب على غير أهل الفن أن يدركوا قيمة نقد الرجل، ولكنه ليس بالصعب على واحد من جمهرة المثقفين أن يعبر عن إحساسه بهذه القيمة حين يجد التحليل والتبسيط، ويجد قبل ذلك قدرة الرجل على وضع العمل الفنى فى مكانه من تاريخ النتاج الوطنى المعاصر، ولعل هذه الصفة بالذات هى التى قادت إلى روح العدالة والحياد التى سادت نقده، وإن لم تجعله جذاباً عند المغرمين بالأحكام الأيديولوجية، فنحن لانزال لا نقدر بشدة إلا الذين يعبدون الأشخاص بشدة، ولكن سيأتى وقت تذهب فيه كل النزعات العابرة، ويبقى لنا تاريخنا الفنى نريد أن نكتبه على نحو ما كان، وساعاتها سوف تحتل كتابات بدر الدين «أبو غازى» مكان الصدارة فى قائمة المراجع.

وبالقدر نفسه من التقدير سوف يُنظر إلى إسهامه فى كتابة تاريخ حياة وأعلام فننا الوطنى الحديث كتابة واعية وافية ضافية على نحو يتيح لمن يأتى بعدهم وبعدها أن يرى ضوء المشاعر الحقة التى عاصرت نهضة مصر، واسمحوالى أن أزعم لنفسى شرف الاتفاق مع الراحل الكريم فى هذا المجال، وهو اتفاق رأى النور بالفعل، وإنى لأرجو الله أن ينمو بيننا هذا الاتجاه الذى يبرز القدوات الوطنية وكفاحها ونجاحها من دون تأليه ولا تهويل ولا تسفيه للمنافسين.

(٤)

كان بدر الدين أبو غازي حلقة في سلسلة من أعلامنا ذوى الطباع والميول المختلفة جداً، الذين عهدت إليهم حكومات ثورتنا المتعاقبة بأمر وزارة الثقافة، وعلى الرغم من أن عهده بالوزارة كان أقصر هذه العهود جميعاً، إلا أنني أستطيع أن أؤكد لكم، بل أظنكم أنتم الذين تستطيعون أن تؤكّدوا لي، أن عهده كان أطول العهود بها، فقد كان لأطول الفترات من خير المتعاونين مع الوزارة، ومع وزرائها على رأسها، ولم يكن ذلك بسبب قربه منهم جميعاً، ولكن لأنه كان يؤمن أن هذه هى وظيفته، وإذا أردنا أن نلخص مسيرته مع زملائه الذين تولوا هذه الوزارة فى جملة واحدة فإننا نقول: إنه كان له أعف لسان فى سيرة كل من سبقوه، وكانت له أنفع يد فى مسيرة كل من خلفوه.

وهكذا كان من قبل فى كل المواقع المختلفة من الوظائف الوطنية أو القومية، التى أهلتها لها دراسته الاقتصادية، وخبرته الطويلة فى إدارة أمور المال والاقتصاد والتشريع المالى.

(٥)

لا أستطيع أن أعبر لكم عن طبيعة العلاقة الوثيقة التى ربطتنى بالراحل العظيم، ولكن بوسعى أن أتجوز فأقول إنى كنت أشعر حين أحداثه، أنى أحداث والدًا كريماً عطوفاً، يجدر بى أن أنتهز الفرصة، وكنت أفعل، فأستطلع رأيه فى كل ما يجول بخاطرى من أفكار للمستقبل، وأن أضع أفكارى أمامه كما هى من دون تحوط ولا تحوف ولا استحياء، ولعمري إن هذا لا يتاح إلا لقلّة من الأبناء مع ندره من الآباء الذين يصادقون أبناءهم ويصدقونهم، وأظنه كان -رحمه الله- خير مثال لهذا النوع من الآباء العظام.

ثم إن الله -سبحانه وتعالى- ابتلاه، حين استرد وديعته يوم كانت هذه الوديعة أينع ما تكون على أبواب الحياة فى يوم مولده، ووقف الرجل صابراً أمام ابتلاء الله، ولقد يروى أصدقاؤه أنه كان خير من يواسيهم حين يواتيهم البلاء، ويروون أنه كان واسع الصدر، هادئ النفس، دمث الخلق، لين الطابع، وأنه كان قنوعاً غنياً رضيعاً، ومع هذا كله فلقد كان علماً، يخفق ويرفرغ ويضيء ويظلل ويهدى، ومع هذا فقد كان أيضاً وثاباً وجاداً مجداً، لا يخلف موعداً، ولا يعتذر عن مشاركة، ولا يهرب من تبعه.

(٦)

فإذا ما تأملنا حياة هذا الرجل بعد عشر سنوات أو بعد خمسة عقود، فسوف نقدر في الرجل أن المجد سعى إليه في وقته، وقبل وقته أحياناً، فلم يباه به ولا فاخر ولا جاهر، وأن السلطات صارت إلى يديه كثيراً فلم يستغلها ولم يوسعها ولم يستحوذ عليها، وأنه كان بإمكانه أن يصبح مركزاً من مراكز القوى في حياتنا المعاصرة، لكنه آثر أن يكون مركز قوة في قلوبنا وعواطفنا وعقولنا، بدلاً من حياتنا ودواويننا وطرقنا.. ولا مرء في أنه أصبح مركز قوة عظمى في قلوبنا بالحب الذي لا أظن أن أحداً يستطيع أن ينازع في أنه انتزعه على نار هادئة، وفي عقولنا بالتقدير لكل الآثار التي بذل من أعصابه ووقته وتاريخه وعلاقته، وكل ما في شخصه من قوة، حتى رأت النور، وفي عواطفنا بالمشاعر المتتالية تجاه المواقف المتوالية للرجل في حياته الماضية.



الباب الرابع

محمد فهمي عبد اللطيف

محمد فهمى عبد اللطيف

ودراساته فى تاريخ الأدب

(١)

الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف، صحفى مصرى، بارز، وموهوب، جمع التفوق فى الأسلوب مع النبوغ فيما قدم من دراسات عن الأدب الشعبى، والفن الشعبى، والتصويب اللغوى، فضلاً عن الدقة فى الأحكام النقدية، والتصوير الجيد للشخصيات.

نشأ محمد فهمى عبد اللطيف فى إحدى قرى الشرقية، وتلقى تعليماً دينياً تقليدياً بدأه فى الكتاب، ثم واصل دراسته فى الأزهر حتى تخرج فى كلية اللغة العربية، وعمل بالصحافة محرراً ومراجعاً وكاتباً. كما عمل بعض الوقت فى وزارة التربية والتعليم ضمن مجموعة منتقاة بقيادة الأديب الكبير محمد سعيد العريان، وهى مجموعة فنية فتية ساعدت كمال الدين حسين فى تسيير أمور التربية والتعليم فى ذروة عهد الثورة.

انضم لأسرة جريدة الأخبار، وشارك فى العمل اليومى بها حتى أصبح المسئول عن كتابة كلمة الجريدة اليومية، كذلك فإنه اختير ليكتب صفحة اليوميات (الأربعاء) بعد وفاة الأستاذ العقاد، وقد شغل منصب نائب رئيس تحرير الأخبار حتى وفاته. كما انتدب للتدريس فى جامعة الأزهر فى كليتى اللغة العربية والدعوة.

اهتم بالأدب والفنون الشعبىة، وكتب فيها كثيراً، كما اهتم بالتصويبات اللغوية للأخطاء الشائعة. كانت له فى أسلوبه رصانة أهل اللغة، وتجدد موضوعات الحياة.

(٢)

توفي الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف في عام ١٩٨٤، وترك من المؤلفات القيمة والمبتكرة:

- الإسلام دين الإنسانية. ▪ الفتوة الإسلامية.
- فلاسفة وصعاليك. ▪ الفن الإلهي.
- ألوان من الفن الشعبي. ▪ الحدوتة والحكاية في التراث القصصى الشعبي.
- أبوزيد الهلالي. ▪ السيد البدوى ودولة الدراويش في مصر.
- الجاحظ الضحوك. ▪ الأفغانى وأثره في الوحدة الإسلامية.
- سقط القناع. ▪ أخطاء شائعة في اللغة العربية.

(٣)

يتحدث هذا الفصل عن بعض الأفكار المهمة لتاريخنا الثقافى التى قدمتها كتب الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف من باب الاستطراد المحبب إلى النفس مع أنها ذاخرة بالعلم والتحقيق والتاريخ.

ففى كتابه «ألوان من الفن الشعبى» قدم الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف دراسة جديدة فى الفن الشعبى، وقد قصر البحث فيه، كما أشار فى مقدمته على ناحية خاصة من هذا الفن، هى ما أطلق عليه اسم «الأغانى الهائمة»، ويقصد بها تلك الأغانى التى يرددتها جماعة من الفنانين الشعبيين على أسماع الناس فى الطرقات، والمحافل العامة، التماساً للسؤال، وطلباً للنوال.

وهو يمضى فى تعريفه البناء مدافعاً عن قيمتها ومضمونها فيقول:

«والأغانى الهائمة تمثل لوناً من ألوان الفن الشعبى اعتاد الناس أن ينظروا إليه نظرة ازدراء ومهانة، وأن يقدروه مظهر ذلة واستكانة، على أنه فن أصيل عريق اكتسب الأصالة من صدق العاطفة، واكتسب العراقة من إلهام الفطرة».

وهو يستطرد إلى الحديث عن جوهر الفن فى رأيه فيقول:

«وإنما يكون الفن حيث تكون حرارة النفس، ورهافة الحس، وانطلاق الروح، فلحن الراعى

في شبابته، وترنم الشحاذ في صفارته، وهزيج الحادى في قافلته، ونداء البائع على سلعته، وأنين الشاكى في نشيجه، كل هذه الترانيم التى تنبعث من الأعماق، وهى تحمل هيام الروح، وظماً العاطفة، ولهفة النفس، أعرق في الفن، وأقرب إلى القلب، وأقدر على اقتحام المشاعر، من تلك الألحان المصنوعة المرسومة التى تعتمد على زخرف الصنعة، وبهرج الأداء، فأنت إذا افتقدت فيها براعة الصناعة، وحسن التقسيم والترتيب بين مقامات النغم، فإنك واجد فيها روعة الإلهام، وبساطة الفطرة، وساحتها، وصدق الأداء ولطافته، كذلك المعنى الذى تحسه في شدو الطير وهذله، وجرى الماء وخريره.

«والإحساس بروعة الإلهام في الفن هو الذى جعل الفيلسوف الإنسانى تولستوى يمجّد العازف «لولى» لأنه ترك الخدمة في المطبخ حيث يجد قوته، وانطلق هائماً في الطرقات يعزف على قيثارته، ويعتبره بهذه التضحية أعرق في الفن من طلبة المعهد الموسيقى الذين يستفيدون من وضع معين قائم، فغايتهم أن يؤدوا ما يلقن إليهم، لا أن يعبروا عن أرواحهم، أو يصوروا ما في نفوسهم».

(٤)

ثم يضرب الأستاذ فهمى عبد اللطيف الأمثلة على صدق استنتاجه من تاريخ تراثنا الشعرى العربى نفسه فيقول:

«وهل تعلم أن الشاعر الكبير أبا عبادة البحترى كان في مطلع حياته يطوف بالأسواق في أسمال خلقة، وفي يده مخللة، وينظم الأشعار لباعة الخضر والبقول والفاكهة ينادون بها على سلعهم في الناس، ويأخذ الأجر على ذلك ما يمنحونه من فضل سلعهم وبضائعهم، فلا يعود إلا وقد امتلأت مخللاته بما يشتهى ويريد».



وقد رتب الأستاذ فهمى عبد اللطيف كتابه بحيث قسم أولئك الفنانين إلى طوائف، وبحيث خص أغانى كل طائفة منهم بدراسة مستقلة.

ومع أن هذا الكتاب يبدو في ظاهرة حديث انطباعات منظم، فإنه يعكس ثقافة عميقة، وفكراً منهجياً متميزاً يتناسب في منهجيته مع ما يدرسه من فن شعبى أصيل.

(٥)

ويطرح الأستاذ فهمى عبد اللطيف تساؤلاً مهماً حول علاقة القصص الديني بهذه الأغاني الشعبية ويجيب عن سؤاله بنفسه فيقول:

«على أن في هذه الأغاني ناحية جديرة بالتقصي والدرس والتحليل، وأعنى بها ذلك القصص الذى يردده أولئك الفنانون بألحانهم وتوقيعهم، وكله يدور حول المعجزات الدينية، وخوارق الأولياء وكراماتهم، فمن أين انتهى إليهم هذا القصص بوقائعه وغرائبه؟ وماذاله في المصادر الأصيلة والرواية الصحيحة؟ وإلى من يرجع صنعه وحكايته؟ وما مدى صلته بالبيئة الإسلامية وأثره في نفسيتها؟».

«في كل هذا يجد الباحث أمامه مجالاً فسيحاً للدرس الطريف، والتحقيق الممتع، ويجد كثيراً من المظاهر النفسية والاجتماعية التى عكسها هذا اللون من الفن على حياة البيئة الشعبية، والتى يجب أن يمسه البحث الحديث الذى يعنى بتفسير كل شيء، والتعليل لكل شيء».

«والفنانون الذين يحترفون ذلك الفن الهائم طوائف، ولكل طائفة خصائصها في المظهر، وطرائفها في الأداء، ولها أغانيها الماثورة، ومعانيها المتوارثة، فمنهم المداحون الذين يوقعون على نقرات الدف، ومنهم المنشدون الذين يرتلون أناشيدهم وقصائدهم على منعطفات الطرق، ومنهم الذين يغنون على الأرغول».

(٦)

ترجم الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف في كتابه «فلاسفة وصعاليك» لمجموعة من الفلاسفة الذين عرف أثرهم وآثارهم واختار لكل منهم لقباً يلخص به حياته وإنجازاته:

- إبراهيم المويلحى: إمام الأدباء.
- حافظ إبراهيم.. شاعر الشعب.
- عبد العزيز البشرى: شيخ وابن فن.
- محمد إبراهيم جلال: الأديب الساخر.
- محمد السباعى: فيلسوف الحياة.

- محمد إمام العبد: إمام البؤساء.
- محمد البابلي: إمام الظرفاء.
- وحيد الأيوبى: فريد زمانه.
- الشيخ الشربتلى: فيلسوف الرغيف.

وبعض هذه التراجم تمثل أفضل ما هو متاح عن هذه الشخصيات في أدبياتنا المعاصرة.

(٧)

وقد كتب في مقدمة كتابه «فلاسفة وصعاليك يصف الطابع الغالب على مجموعة هؤلاء الأعلام الذين تحدث عنهم في كتابه فقال:

«... لقد كانوا جيلاً من الأدباء والشعراء وأهل الظرف، يمثلون في الحياة رأياً ومذهباً، وفي الأدب والفن وجهة وطريقة، وكانت لهم في سلوكهم وفي فنيهم صيغة خاصة، ومزايا واضحة، وكانت مجالسهم ومحافلهم مورداً عذباً يختلف إليه الواردون والمريدون، فيفيدون من ذلك أدباً وظرفاً، وما شاءوا من حديث شهى، وتعبير طلى، وحكاية رائقة، ونكتة رائعة، ثم ينقلون ذلك عنهم إلى طبقات المجتمع المختلفة، ويزجونهم إلى الناس في مناسبات سانحة يخلقونها، فتشيع في أحاديثهم، وتجري على ألسنتهم، ومن ثم كانوا أساتذة للشعب عن طريق مباشر أو غير مباشر، ومن ثم راجت أشعارهم وحكاياتهم ونواديرهم بين الناس».

ثم يقول:

«وما أحسب أن طائفة من الأدباء أثروا في جيلهم مثلما أثر أصحابنا في جيلهم، بل فيمن جاءوا بعد جيلهم، وكان تأثيرهم هذا أشد ما يكون من ناحية المرح والتندر، ومجال الضحك والتعريض، والكفاح بالنكتة في معركة الحياة حتى أصبح الناس لا يروون نادرة، ولا يتملحون بطفرة، ولا يذكرون حكاية في الظرف والضحك إلا حسبوا ذلك عليهم، وأسندوه إليهم».

(٨)

ويقدم الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف أسباباً جميلة لهذا الجهد العظيم الذى أنجزه، مع أن

هذا الجهد ليس بحاجة إلى أسباب ولا تبرير، لكنه تبرير نبيل يضاف إلى مجد أصحابه وإلى مجد مَنْ خلد حيواتهم:

«لهذا آثرت أن أعرض بالحديث لأبناء ذلك الجيل من هذه الناحية، وأن أجلو في هذا الكتاب صورهم المرححة الضاحكة، وأن أتحدث إلى أبناء هذا الجيل بما كان من أسماهم وأحاديثهم ونواديرهم، وكل ما لهم في هذا الفن الرائع الممتع».

(٩)

ويذكر الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف سبب لجوئه إلى استخدام لفظ الصعلكة في وصفهم، فيقول:

«ولقد نعتهم في عنوان هذا المقال بالصعاليك، والصعلكة في مدلول اللغة الفقر والحاجة، ثم اتسع مدلول هذه الكلمة فصار يشمل معاني الجودة والمروءة والفتوة، لأن بعض الصعاليك، في العصر الجاهلي، كانوا ذوي أنفة وشجاعة وإيثار، فكانوا يغيرون على أموال الأغنياء الأشحاء وينفقون منها على أنفسهم وعلى ذوي الحاجات، وكان زعيمهم عروة، الذي سمي بأبي الصعاليك، ومن ذلك الوقت صارت الكلمة تدل على الجود والمروءة والفتوة، نظرًا لما بين الفقر وهذه الصفات من التلازم في العادة، وبهذا المدلول أطلقت الصعلكة على فريق من الشعراء في الجاهلية، منهم عروة بن الورد الذي اشتهر بعروة الصعاليك، ومنهم تأبط شراً، ومنهم السليك ابن السلعة، ومنهم الشنفرى صاحب لامية العرب».

«فقد كان هؤلاء وأضراهم شعراء فقراء، لكنهم كانوا كذلك فرساناً نبلاء، أهل شجاعة وساحة، وكان لهم مذهب في الحياة يعيشون له لغيرهم، ويؤثرون فيه على أنفسهم، وكانوا يعتمدون على شجاعتهم في العدو والإغارة على أصحاب الأموال الذين ييخلون بأموالهم، فينهبون هذه الأموال ثم يقسمونها بالسوية على أهل الفقر والحاجة من الضعفاء والأرامل والشيوخ، وقد لا ييقون لأنفسهم من ذلك شيئاً، وهكذا كانوا يقضون حياتهم في الإغارة والسلب والساحة والتجدة».

«وهكذا كانوا أهل مذهب يخرجون به على تقاليد المجتمع وأوضاعه، وتناقض فيه الوسيلة الغاية بين دافع الشر، وداعى الخير».

«ثم هم كانوا كما كان أصحابنا لا يحفلون بالدنيا في كثير ولا قليل، حتى لا يحفلون بأنفسهم وشؤونهم، وما كانوا -علم الله- إلا أساتذة وفلاسفة وحكماء، أعنى أساتذة الجيل، وفلاسفة الحياة، وحكماء الزمن».

(١٠)

وقد أحيا الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف ذكر كثير من مظاهر الحياة الفكرية في مصر، معتمداً في ذلك على خبرته هو الشخصية، وعلى ما روى له ممن عاشوا قبله أياماً مهمة في تاريخ مصر، ومعتمداً كذلك على ما طالعه بحب وشغف في الكتابات المتاحة من الحقبة الحديثة من تاريخ مصر.

وعلى سبيل المثال فإنه يحدثنا عن أجزاخانة «كاستنيولا» وعن أنها تمثل أول ندوة حرة في مصر فيقول:

«... ولعل أول ندوة حرة تهيأت في مصر لرجال الفكر وأهل الرأي، هي «أجزاخانة كاستنيولا»، على عهد محمد علي باشا، وكان مكانها الحى المعروف الآن بدرج الجينية، وقد وصفها الرحالة الفرنسي دى ترفال في رحلته إلى مصر وسوريا بأنها كانت مجمع العظماء والمشيرين والقواد والوزراء والأمراء والبكوات من الأتراك ومن الإفرنج الذين انتحلوا الإسلام، أو من بقايا الحملة الفرنسية الذين فضلوا الإقامة في مصر على العودة إلى بلادهم، ودخلوا في خدمة الباشا، وكان منهم أطباء، ومهندسون، وأساتذة علم، ورجال حرب، وكان في داخل الأجزاخانة مجلس مزين بالمقاعد الحريرية، والبسط الفاخرة، وكان القوم يجتمعون في هذا المكان للمسامرة والحديث وتناول المشروبات، وتناقل الأخبار الشرقية والغربية، إذ كانت الرسائل الواردة من أوروبا توزع على أصحابها في هذا المكان، وكان بالقرب من هذه الأجزاخانة مكتبة مدام يونوم عند مدخل الموسكى، وكانت هذه المكتبة يجتمع بها كثيرون من الإفرنج والسوريين والأتراك والمثقفين، لمطالعة الكتب والجرائد التي ترد من فرنسا».

(١١)

وحين يصل الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف إلى الحديث عن قهوة متاتيا الشهيرة فإنه بدقة الباحث يذكر أنها لم تكن قهوة واحدة، وإنما كانت مجموعة مقاهى مرتبطة بعضها ببعض:

«... وكانت هناك قهوات متاتيا الثلاث، أو قل جامعة متاتيا وكلياتها، وكانت هذه القهوات الثلاث تقوم في عمارة واحدة تجاه حديقة الأزبكية، ولا تزال قائمة إلى الآن يتهددها معول الهدم وكان طرفها يسمى بالقهوة العمومية، ووسطها يسمى بقهوة جراسمو، والقسم الثالث يسمى بقهوة اسطمبول».

«فكان يجلس في ناحية إبراهيم بك المويلحي، وحافظ إبراهيم، وإمام العبد، وأحمد فؤاد الصاعقة، ومحمود واصف».



«وفي ناحية ثانية الشيخ عبد القادر المغربي، والشيخ عبد الحميد الزهراوى، وحسين وصفى رضا، والشيخ محمد الشربتلى».



«وفي ناحية ثالثة يجلس الشيخ محمد المهدي، والشيخ محمد الخضري، والشيخ أحمد الإسكندري، والشيخ عبد العزيز جاويش، وحسن توفيق العدل، وحنفي ناصف، وأحمد إبراهيم، وحسن منصور، ومحمد دياب، وكان يرأس هذه الحلقة الدكتور عثمان غالب باشا مدير قصر العيني».

«وفي ناحية رابعة كنت تجد لفيقاً من كتاب الترك الأحرار، والمتضلعين بالشئون السياسية في الدولة العثمانية، يناقشون في السياسة والشئون الجارية، ويكتبون رسائلهم، وكانت هذه المجالس متواصلة، لا تنفض في الليل وفي النهار، ولا تنفك عن أحاديث الأدب والعلم، والشعر والنثر».

(١٢)

ويروى الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف ما استمع إليه من ذكريات الأديب الكبير الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني عن هذه الندوة، فيقول:

«حدثني الأستاذ المازني -رحمه الله- قال: لقد كانت قهوة متاتيا كما أدركتها، مثابة الأدباء ومنتداهم، وكان المرء لا يعدم واحداً منهم في ساعة من ساعات النهار، أو الليل، فهذا يدخن النرجيلة في صمت، ولعله يستعين بها على النظم والتفكير، وذلك يلعب الشطرنج، يزجي

به الفراغ، ويقتل الوقت، وثالث في حفل من الأدباء، أو الشعراء، أو الأصدقاء، يتطرحون الشعر، أو يتناشدونه، أو يتبادلون النكات، أو يفعلون غير ذلك مما يجرى في المجالس العامة بين الإخوان والنظرء».

«والحق أنه ما من أديب من أدباء الجيل السابق إلا وقد اختلف إلى هذه المدرسة الجامعة وتلقى فيها، وكان لها أثرها في أدبه وتفكيره، إذ أن أكثر روادها كانوا يجمعون بين الثقافة العربية، والثقافات الأجنبية الأخرى».

(١٣)

وقد التفت الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف إلى دور هذه الندوات الأدبية في تجويد الإنتاج الأدبي والفكري، والارتفاع بمستواه من خلال المراجعة الجماعية، والمناقشة، والاقتراحات الذكية، واستشهد على صحة ما ذهب إليه بما رواه عن خليل مطران وحافظ إبراهيم:

«... حدثني المرحوم الشاعر خليل مطران قال:

«لقد كنا جيلاً يقرأ ويكتب، وأبرز ميزة ذلك الجيل أنه كان يتناول عرض آثاره الأدبية، ويستمتع لكل نقد وتوجيه، فكان الواحد منا إذا ما نظم قصيدة، أو كتب رسالة عرضها على إخوانه في مجالسهم، ولا يبيح لنفسه أن يذيعها على الناس إلا بعد أن يراجعها، حتى بعد إذاعتها كان يتعهدنا، ويسأل إخوانه فيها، لأنه يقدر أنه يتركها لأجيال من بعده».

«ولقد كان حافظ إبراهيم، وهو شاعر مصر الذى بلغ من المكانة الأدبية غايتها، يجلس على المقاهى بين لفيف من إخوانه والمحبين له، وفيهم الشبان والناشئون في الأدب، فيعرض عليهم شعره، ويستمتع لما يشيرون به من ترك لفظه، أو تغيير قافية، أو حذف بيت، وهو بذلك راض مغتبط، ثم هو لا ينفك يكرر ذلك حتى كانت قصائده تحفظ وتروى في تلك المجالس قبل أن تذاع على الناس».

«وأكثر من هذا فإن تلك الندوات بطابعها كانت تثير في نفوس الأدباء والشعراء روح المنافسة، فكان كل منهم يجتهد في الاستزادة والوقوع على جديد يظهر به على إخوانه رواد هذه الندوات، وكان كلما خلق أحد منهم أثرًا رائعًا في الأدب صار حديث تلك الندوات، وحاول الأنداد من إخوانه الجرى في شوطه، ومنافسته في الميدان حتى يكون لهم من حظ الثناء مثلما نال صاحبهم أو أكثر».

ولما نظم حافظ إبراهيم قصيدته «العمرية» وصارت حديث الأدباء والشعراء في الندوات والصحف، أثار هذا غيرة الشاعر محمد عبد المطلب فنظم ملحمة «العلوية»، ثم تقدم الشاعر عبد الحليم المصرى بقصيدته «البكرية»، وكانت المفاضلة بين هذه القصائد موضوع حديث طويل في ندوات القاهرة الأدبية، وتقدير هذا الفن من الملاحم الجديدة في الشعر العربى». «وكثير من الآثار الأدبية، وأغلب ما نظم الشعراء، وكتب الكتاب، من أبناء الجيل الماضى، إنها نظموه وكتبوه على مناصد تلك المقاهى والندوات».

(١٤)

وفي كتابه الموجز «الحدوتة والحكاية في التراث القصصى الشعبى» الذى صدر فى سلسلة «كتابك» أشار الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف باعتزاز إلى أنه كتب هذا البحث عن الحدوتة والحكاية «فى هذا الحيز الضيق».

وأنه قصد بهذا الكتاب على ما كتبه فى مقدمته أن يكون إشارة تنبيه إلى الاهتمام بهذا الجانب من الدراسة الشعبية، وأنه إتماماً لهذا البحث رأى أن يتبعه نماذج من الحواديت والحكايات الشائعة فى البيئة الشعبية.

كما أشار إلى أمله فى أن يعود لسيتوفى هذا البحث بصورة أشمل وأكمل.

(١٥)

وكان الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف يؤمن بالمرجعية الفكرية والأدبية التى يمثلها التراث القصصى الشعبى ويقول:

«إن التراث القصصى تراث حافل بواقع التجربة، ودلائل الحكمة، وشواهد التاريخ، ومعالم الإنسانية فى حياتها الأولى، وهو بهذا كله صورة واضحة لهذه الإنسانية فى حقيقتها الأصيلة، وفى طبيعتها الفطرية، وإنه لأحفل بالشواهد والدلائل فى توضيح هذه الصورة من أى تراث إنسانى آخر».

«فأنت لا تستطيع أن تجد الإنسانية بحقيقتها الغريزية، وعلى طبيعتها الفطرية فى ذلك التراث التاريخى الذى كتبه نفر من المؤرخين على هواهم، وجعلوا كدهم فيه قيام الدول وسقوطها،

وانتصارات الملوك وهزائمهم، ولا في ذلك التراث العلمى الذى انتحى به العقل ناحية خاصة يتوخى فيها ما ينفع الناس، ويعود عليهم فى حياتهم المادية، ولكنك تجد الإنسانية بزورها، وعلى سجيتها وطبيعتها الفطرية مكشوفة عارية فى تلك الألوان المختلفة لهذا التراث القصصى من الحدوتة والأسطورة والحكاية والقصة، وما إلى ذلك من المآثورات الشعبية المتنوعة، إذ فى هذا التراث المتنوع الحافل تبدو الإنسانية بكل غرائزها ونزعاتها، وكل معتقداتها ومقدساتها، وكل تصوراتها وأوهامها عن الكون والحياة، وفيما ترجو أن يكون لها من هذا الكون، وفى هذه الحياة».

(١٦)

ويقدم الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف تفسيرًا ذكيًا لهذه الظاهرة، فيقول:

«والتعليل لهذا واضح، فإن التاريخ والعلم والفن كلها مظاهر ثقافية حضارية، وقد بدأ الإنسان يؤرخ للوقائع والأحداث، ويمارس العلم عقلاً وفكرًا، والفن روحًا وتأثرًا وإحساسًا، بعد أن تتقف وتحضر، واكتملت له أدوات التعبير وتنوعت، وأصبح يحذق الأساليب الكلامية المصنوعة التى يعرف كيف يخفى وراءها حقيقته، ويزور بها أغراضه ومآربه، أما هذا التراث القصصى فقد بدأ مع الإنسانية منذ بدأت حياتها على هذه الأرض، ويوم كانت تعيش طفلة ساذجة مع الطبيعة، وجهًا لوجه، وأمام الكون الهائل الغامض الذى لا تفهم له سرًا، وتحاول أن تعثر فيه على أى سر».



ويصل الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف فى تأكيده على هذه الفكرة إلى حد ذكى لم يصل إليه غيره، فيقول:

«هكذا بدأت الإنسانية حياتها فى السرد القصصى يوم بدأت تتكلم، وهكذا عاشت فى بناء هذا التراث القصصى على فطرتها وسجيتها بعيدة عن القيود الاجتماعية، والاعتبارات العرفية، ومازالت الإنسانية إلى اليوم تعيش فى هذا التراث متلفتة من هذه القيود والاعتبارات، ولعلك قد خالطت الجماعة الشعبية، وهم يتناقلون القصص والحكايات لسمر، ورأيتهم كيف ينطلقون فى هذا على سجيتهم، فيتناولون كل شأن من الشؤون العامة والخاصة فى غير تخرج أو احتشام حتى فى اختيار الألفاظ والكلمات».

(١٧)

وقد حرص الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف على أن يلفت النظر إلى أن الحكاية تعتبر في ذاتها، وبالإطار الذى عرفت به صورة أدبية وفنية كاملة، قد تطول وقد تقصر، ولكنها لا تتجاوز هذا الإطار في أداء غرضها، والإفادة بمضمونها، فهى بصورتها البسيطة المحدودة مقطع كامل الإفادة... ولهذا ظلت الحكاية وعاشت وهى تمثل لونا أدبيا قائما بذاته، وعنصرًا له أصالته في ألوان الأدب الأخرى».

«ومع أن الحكاية خرجت في نشأتها من المجتمع الشعبى، وكان هذا المجتمع البيئة التى تربت فيها ونمت، فقد كان ولا يزال لها دور كبير في الحياة الأدبية لجميع الأمم والشعوب، وكانت مادة خصبة استغلها الأدباء والفنانون في خلق ألوان جديدة من الأدب، ففى أوروبا صنعوا ما سموه بالحكاية الأدبية، وقد تخصص فى كتابتها واشتهر بها عدد من الكتاب البارزين، كما كتبوا ما سموه بالدراما الحكائية، والأوبرا الحكائية، واتخذوها المادة الأساسية لكتابة الأدب التربوى للأطفال».

«وفى الزمن القديم اتخذ «أيسوب» من الحكاية أداة لتوجيه النصيح والحكمة، فكتب تلك الحكايات والأمثال التى اشتهرت باسمه، وانتشرت فى جميع الآداب العالمية».

«وفى أدبنا المصرى القديم تراث كبير من الحكايات والأمثال الحكائية لم نوفق حتى الآن إلى الانتفاع بها وإخراجها فى شكل أدبى ملائم، وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن «أيسوب» قد استقى حكاياته وأمثاله من التراث المصرى القديم».

(١٨)

«وكان الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف يؤصل للعلاقة بين الحكاية وأدب الأطفال فيقول: «وأدب الأطفال فى جميع الآداب العالمية يعتمد أساسًا على الحكاية، وبخاصة الحكايات التى يدور الحديث فيها بين الحيوانات والطيور، وتعتبر حكايات لافونتين وأمثاله التى نظمها شعراً مثلاً رائعاً فى هذا الأدب، وهى حكايات وأمثال ترجمت إلى العربية، وقد احتذاها الشاعر أحمد شوقى فى أول حياته الأدبية، فنظم عددًا من الحكايات على لسان الطيور والحيوانات، وقدم إبراهيم بك العرب مجموعة منظومة من هذه الحكايات والأمثال فى كتاب كان مقررًا على المدارس فى الجيل السابق».

«والحكاية بعد هذا هي الأصل الذى قامت عليه القصة الشعبية، سواء القصيرة منها أو الطويلة، فالقصة الشعبية ليست إلا مجموعة من الحكايات يتعدد فيها الحدث والموقف، وبراعة القصاص الشعبى تتجلى فى جمع هذه الحكايات فى نسق قصصى متناسب فى الوضع والغاية، ولقد نجد فى القصة الشعبية عناصر من الحدوتة والأسطورة، ومن التاريخ والأمثال والأحاجى، ولكن الحكاية هى العنصر الأول والأصيل فى القصة، ونحن إذا ما نظرنا إلى أى قصة من قصص ألف ليلة، وليلة، فإننا نجدها مجموعة من الحكايات تتتابع فى السرد القصصى، وفى نطاق البناء المتلائم لبناء القصة، وهذا هو السر فيما تراه من تشعب الأغراض، وتعدد العقد فى القصة الشعبية، وإن كان جل هذه العقد يتم دائماً على وضع متفق، وهو الوضع الذى يتمثل فى استخدام القوى الخارقة من الجن والسمر والطلاسم».

(١٩)

وكان الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف يذهب إلى القول بأن مصر من أغنى الأمم وأثراها بالتراث الشعبى من الحواديث والحكايات، والقصص والأمثال، وأن تراثها فى هذا المجال ضخم عريق، يجد الباحث فيه صورة الشعب المصرى بروحه وطبيعته وفطرته، وإحساسه بالحياة، وفلسفته فى الوجود، لأنه ثروة ضخمة من «فيه حكمة الأيام، وتجربة الزمن، وفلسفة الفطرة لشئون الحياة، وموقف الناس من هذه الحياة».

لكنه كان يردف هذا التقرير بتقرير آخر يقول فيه: «إن مصر لم تجد من عنى بجمع أشتات هذا التراث من الحواديث والحكايات والقصص الشعبى فى تنسيق مهذب على نحو ما فعل «الأخوان جريم»، إذ قاما فى أوائل القرن التاسع عشر بجمع الحواديث والحكايات الشعبية بألمانيا فى مجموعة ضمت مائتى حكاية، وكان لها تأثيرها الكبير فى الحياة الأدبية فى أوروبا كلها».

ولهذا فإنه كان يقول:

«وما زال تراثنا ينتظر الباحث الذى يتناوله بالدراسة ويجرجه فى تنسيق علمى خدمة للحياة الأدبية والفنية».



فى رثاء محمد فهمى عبد اللطيف

(١)

كان الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف - رحمه الله - من أول مَنْ شرفت بمعرفتهم من أهل الصحافة، فكان ذلك من حظى، إذ انطبعت فى ذهنى عن الصحافة تلك الصورة التى يمثلها الرجل بين أهل الصحافة، طيبة القلب ودقة العبارة، وحلاوة الروح، وخفة الظل، وتواضع العظمة، وقدرة القلم، وبشاشة اللقاء، ومتعة الحديث، وكرم الأريحية، ونقاء الفطرة.

لم يكن من الصعب علىّ ساعتئذ، ولا أظنه من الصعب على الذين يقرأون للأستاذ فهمى عبد اللطيف أن يدركوا أن الرجل أزهرى، معتر بأزهريته، وبما اكتسب فيها من علم، وأن الرجل فلاح، معتر بقريته، وبما اكتسب فيها من قيم، وأن الرجل إنسان معتر بإنسانيته، وبما اكتسب فيها من تجارب، وأن الرجل شرقاوى معتر بشرقاويته، وما فيها من كرم.

كانت كل هذه السمات ظاهرة واضحة فى كتاباته لا تخفى ولا يخفيها حتى لو ظن المبتدئ أنه كان أحرى به أن يصوغ ما كتب بغير ما صاغ، أو أن يؤثر موضوعاً لم يكتب فيه على ما كتب بالفعل، أو أن يتخذ وجها من الوجوه يتفق مع المكانة التى بلغها بين أهل الصحافة بحكم كفاءته وخبرته الطويلة، وهى المكانة التى يبلغها الواحد من أئداده فيتخذ لها من القناعات والافتقاعات غير ما اتخذ من قبل، لكن الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف كان فى الواقع مثلاً حياً لأولئك الذين عبّر عنهم أحد النقاد الفرنسيين ذائع الصيت بقوله: «أن تكون أنت نفسك.. هو الطريق الوحيد لأن تحرك المشاعر».

(٢)

ثم كنت أقرأ له، بعدما عرفته، كما كنت أقرأ له قبلها، فما أظن أنه قد اعتراني لحظة من اللحظات، الظن بأن الرجل يكتب شيئاً لا يجب هو أن يكتب، مع أن هذا قد يبدو غريباً في الحكم على رجل كان عليه أن يكتب كل يوم كلمة صحيفة الأخبار، أى الكلمة الرسمية، ولكنى أؤكد لكم أيها السادة أن الرجل كان في ذلك الأداء يمثل النوع الآخر، النوع النادر بيننا اليوم، من الذين يفهمون السعادة على أنها أن تحب ما تعمل، لا أن تعمل ما تحب فحسب.

(٣)

لم يكن الإنسان فهمى عبد اللطيف كأغلب أهل الصحافة تتناولهم الأغراض قبل أن يستميلهم الجوهر، ولكنه كان من الباحثين عن الحقائق في تأن وعلى مهل، ومن الكاتبين عن الحقائق مهما تكن الظروف، كان له قلم، وكان مداد هذا القلم سيالاً، ولكنه لم يكن يسيل لما يسيل له اللعاب، كان نقياً، ولكنه مع هذا لم يكن يجس نفسه عن معترك الحياة؛ ولهذا لم تكن الحياة تجس عنه بعض مباحجها ومفارحها.

أما حبه للعرية فقد كان يأخذ عليه مجامع نفسه، لم يكن يطيق الخطأ فيها، ولا اللحن بها، وكان إذا سمع اللحن اهتز من تأذيه له، وإذا قرأ عجب للناس كيف تفوتهم هذه الأخطاء، فلما شاع الخطأ كان ينتظر الأمل في الصفوة، فكان إذا رأى الخطأ يقع فيه واحد من أهل الصفوة، قال حتى فلان يخطئ!

(٤)

وكان يعرض للأخطاء الشائعة في التعبير، وفي الأسلوب، وفي النحو، وفي الصرف من حين لآخر، فكانت تجد الأصالة في تأصيله، وتحس من أسلوبه أنك تقرأ الحواشى المحترمة، مع أنك في الصفحة الثانية عشرة من أخبار الأربعاء التى يقرؤها مئات الألوف، وكان يلاقى فيما يبدى من آراء كثيرًا من عنت الذين يزعجهم أن ينصرف الناس عن الخطأ الشائع حتى ولو كان الصواب سهلاً، وكان يلاقى أيضاً ذلك النوع من الاستغراب بيديه أصحاب النفوس التى تعتبر كل تدقيق أو اهتمام بالدقائق تضييعاً للوقت، وكان يلاقى مع هذا وذاك ذلك الضرب من

الاستنكاف الذى يديه أولئك الذين آثروا الاسترخاء الذى يدعوهم إليه اليأس، وكان يلاقى مع كل هذا نوعاً من التقدير أقرب إلى العطف على القوى، وهو ما كان يديه أصدقاءه الذين يدركون أنه واقع بين هاتيك الطوائف الثلاث، وكان محمد فهمى عبد اللطيف -رحمه الله- فى تلك الأحوال سعيداً، راضياً، شرح الصدر والنفس والفؤاد، قرير العين والبال والجوارح، مؤمن أن عليه أن يؤدى واجبه، وأنه ليس عليه إدراك النجاح.

(٥)

كان الأستاذ العقاد يمثل قيمة كبرى فى رأى الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف ومعتقده، ويبدو أن الأستاذ فهمى كان يحظى كثيراً بتقدير من العقاد، ولا أظن أن تولى الأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف كتاب يوميات الأخبار فى يوم الأربعاء الذى كان الأستاذ العقاد يكتب فيه كان من قبيل الصدفة، وكان محمد فهمى عبد اللطيف -رحمه الله- مرجعاً فى سيرة العقاد، وكان على خلاف غيره من أعلام كانوا يحظون بنصيب من الأضواء يفوق نصيبه، يحظى بقدر أكبر من الثقة فى أحكامه التى يصدرها فى شأن العقاد.

وإنى لأذكر ذات صباح كنت عنده فيه، ولم أكن قد قرأت بعد مقاله، إلا عنوانه الذى كان يقول ظلموا العملاق، أو شيئاً قريباً من هذا، وكان المسلسل التلفزيونى «العملاق» يومها قد انتهى لتوه، أو أوشك على الانتهاء، فإذا ذلك الهاتف الذى فى مكتبه، والذى إلى جوار مكتبه لا ينقطعان عن الرنين يحملان التهئة والتقدير والشكر الجزيل على ما كتب الأستاذ فى حق الأستاذ، وهل لى أن أذكر أن ذلك لم يقف يومها عند أحاديث التليفون، وإنما جاءت قبل حضورى المبكر هدية قيمة جداً من إحدى الشخصيات المعروفة بحبها للعقاد!!

وبالإضافة إلى هذا فإنى لا أجد حرجاً أن أنقل عن أهل الأخبار ما رووا فيما كتبوا عن الفقيه من أن الأستاذ الكبير مصطفى أمين كان فى بعض الأحيان يشير بأن ينظر الأستاذ فهمى من دون الناس جميعاً فى مقاله قبل نشره.

(٦)

كان محمد فهمى عبد اللطيف فى أول حياته وفى آخرها يكتب كثيراً فى التعريف بالكتب

الجديدة، وفي التعليق على الأحداث الأدبية، وتحليلها، وكانت هذه الأمور كثيرًا ما تستغرق وقته، كما لو كان له مجال غيرها، ولكن فهمى عبد اللطيف لم يكن أبدًا كاتب المناسبات، حتى ولو أكد لك كل الناس أنه كان يكتب يوميات الأخبار كل يوم، وإنما كان قلم فهمى عبد اللطيف من تلك الأقلام (الماضية) التي لا يعترها الصدأ، حتى لو اعترها اليأس، لا تفقد حدتها حتى وإن كان الجو من الدواعى إلى التكيف مع تقلبات حرارته.

كان محمد فهمى عبد اللطيف حجة في الأدب الشعبي، والفن الشعبي، ولعل هذا الجانب من شخصيته، هو الذى كان يدفع البعض إلى عدم الإيمان بأزهريته، مع أنه ليس فى الأمرين تعارض، وكانت كتاباته فى هذا المجال خير دليل على صحة القول القائل بأن آلة واحدة من آلات عصر المعلومات قد تقوم مقام عشرة أفراد، ولكن مئات الآلات لا تقوم فى قدرتها على الاستحضار من الذهن مقام نابه واحد كالأستاذ فهمى عبد اللطيف!

ومع أن هذا الرجل لم ينل حظه الذى يستحقه بعد، فإننى أؤمن أنه سيناله عن قريب، وبخاصة أن عصر الضجيج قد ولى، وولت معه أيام كانت فيها السمعة تعود أكثر ما تعود إلى كثرة ما يسمع الناس من ضجيج، هو فى أغلبه أجوف، كذلك فإن موازين التقدير لأهل القدر قد بدأت معاييرها تكتسب الدقة والتمحيص وحسن الاختيار ما يهبى لها من احترام المقاييس الثابتة القدر الذى يضمن لشباب الأجيال القادمة أن ترى الحقائق متمثلة فى المثل العليا، والقمم السامقة، والكفاءة النادرة، والهمم المخلصة فى جلاء ووضوح.



الباب الخامس

يحيى المشد

فى ذكرى الدكتور يحيى المشد

(١)

حين اغتيل العالم المصرى الدكتور يحيى المشد فى الرابع عشر من شهر يونيو ١٩٨٠ قبل ثلاث سنوات، فتح العالم العربى أو كان يجب أن يفتح عينيه على عدد من الحقائق المهمة.

أولها: هو مدى الأمن الذى تكفله الأنظمة العربية للعلماء العاملين فى المجالات الحيوية والاستراتيجية، وقد أثبت حادث الاغتيال بصورة واضحة أن إجراءات الأمن هذه لا تبلغ عشر معشار ما تبذل الأنظمة العربية فى حماية رجال السياسة والحكم، وقد تقوم الإدارات العربية بتوفير سبل الراحة والرعاية لهؤلاء العلماء، وهو أمر مشكور، لكن الأخطر منه أن تهيب لهم، بل للأنظمة نفسها بهذه الإجراءات، سبل الأمن الحيوى بحماية العقول.

ثانيها: هى أهمية العنصر البشرى فى التقدم العلمى، وليس من سبيل التكرار القول بأن الأهم من الكمبيوتر هو العقل الذى يوجهه، والأخطر من القنبلة النووية هو العقل الذى وراءها، ولعلنا ننتبه إلى مغزى تعليق المخابرات الإسرائيلية بعد الحادث حين قال رئيسها: إن اغتيال العالم المصرى سوف يؤدى إلى تأخير البرنامج النووى العراقى لمدة عامين على الأقل، فقد كان الدكتور المشد واحداً من العلماء العرب القلائل المتمكنين فى العلوم النووية إلى الحد الذى يمكنه من توجيه مثل هذا البرنامج القومى والإشراف عليه.

ومثل هذه الكفاءات العلمية العالية لا يتاح لوطنها أن تظفر بها إلا بعد إعداد علمى وعمل طويل فى الداخل والخارج.

(٢)

تخرج الدكتور يحيى أمين المشد فى قسم الكهرباء بكلية هندسة الإسكندرية سنة ١٩٥٢،

وابتعثته الدولة إلى الاتحاد السوفيتي لدراسة هندسة المفاعلات النووية عام ١٩٥٦ مع بداية التعاون مع الكتلة الشرقية، وعاد الدكتور المشد مؤهلاً للعمل في هذا المجال الحيوى والاستراتيجي، فأُسند إليه القيام ببعض الأعباء والبحوث في قسم المفاعلات النووية بهيئة الطاقة النووية في بلده مصر، وعاد الدكتور المشد إلى الخارج مرة أخرى حيث قضى عامًا كاملاً في النرويج (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، عاد بعده لينضم إلى أسرة هيئة التدريس في كليته التي تخرج فيها، حيث عمل أستاذًا مساعدًا، فأستاذًا بكلية هندسة الإسكندرية، وفي هذه الفترة أشرف الدكتور المشد على ثلاثين رسالة علمية للدكتوراة، ونشر باسمه خمسين بحثًا علميًا تركزت معظمها على تصميم المفاعلات النووية، ومجال التحكم في المعاملات النووية، واستخدام الحسابات الإلكترونية في تصميم المفاعلات النووية.

(٣)

شارك الدكتور المشد في كثير من المؤتمرات العالمية في مجال تخصصه، وفي أوائل السبعينيات سافر الدكتور المشد إلى العراق لحضور مؤتمر العلوم النووية الأول، وهناك وجد أن الحكومة العراقية لديها المعلومات الكاملة عنه وعن أبحاثه، وأنها ترغب في التعاقد معه للمساعدة في البرنامج النووي القومي للعراق.

كانت العراق قد بدأت تجنى ثمار ارتفاع أسعار البترول، وعلى الرغم من الاحتياطي البترولي الضخم الذي ثبت وجوده في أرض العراق، فإنها كنت تسعى إلى توليد الكهرباء من الطاقة النووية كمصدر متجدد للطاقة، ووافق الدكتور المشد على العمل مع حكومة العراق، ووافقت جامعته المصرية على إعارته لكلية التكنولوجيا ببغداد حيث كان يقضى بعض وقته في البحوث والتدريب، ويقضى الشطر الأكبر في الإشراف على مشروع العراق النووي.

كانت الجهات الحكومية العراقية في البداية تعرض أوراق وتقارير المشروع على الدكتور المشد للاستفادة برأيه في اتخاذ قراراتها بشأن المشروع، ولكن كفاية الدكتور المشد وإخلاصه دفعت بالحكومة العراقية إلى أن تترك له مهمة الاتصال بالجانب الفرنسي رأسًا والاتفاق باسم العراق على كل الخطوات الفنية في المشروع الاستراتيجي الكبير.

ولهذا كان الدكتور المشد في عامه الأخير كثير السفر إلى باريس لإنهاء مأموريات تتعلق بالجوانب التكنولوجية في المشروع أولاً بأول.

(٤)

انقضت أربع سنوات على الدكتور المشد وهو يعمل في العراق، وكإجراء إدارى في الجامعات المصرية طلب إليه أن يعود وإلا فستضطر الجامعة لإنهاء خدمته، لكن تمس الدكتور المشد للمشروع ولإدخال مثله لأول مرة في دولة عربية، جعله يضحى بمنصبه الجامعى في مصر ويقبل إنهاء خدمته ليستمر في الإشراف على المشروع.

وصدر قرار إنهاء خدمته في أول سبتمبر ١٩٧٩، وهذا يجربنا إلى الحقيقة الثالثة في هذا الصدد، وهى تلك التى تتعلق بمسألة الانتماء القومى، فلولا شعور الدكتور المشد بأهمية الدور الذى يقوم به للقطر الشقيق لكانت خسارة العراق للعالم الكبير قد حدثت قبل اغتياله بزمن طويل بابتعاده (على أية صورة من الصور) في وسط الطريق وتخليه عن مهمته القومية، ولكن الشعور القومى القوى هو الذى دفع الدكتور المشد إلى أن يبقى هو وأسرته في العراق، هذا الإخلاص القومى لن يتأتى للعراق ولا لغيرها من دولنا العربية من غير العرب، وحتى فيما بين هؤلاء العرب فإننا ما لم نكف عن الصراعات البغيضة التى يفتح الجيل الجديد أعينهم عليها فسوف نفاجأ بجيل لا يقدر هذه النزعة مثل هذا التقدير الذى كانت تحظى به في عقلية الدكتور المشد ووجدانه.

(٥)

حاولت العراق أن تستورد الخبرة أو المفاعلات الغربية، لم تنجح في تعاملاتها إلا مع الجانب الفرنسى الذى كان في حاجة إلى البترول، وتم الاتفاق على تزويد العراق بمفاعلين فرنسيين من نوع «أوزورويس» و«إيزيس» سميا في العراق «تموز ١» و«تموز ٢»، وتبلغ طاقة المفاعل الأول ٧٠ ميجاوات، على حين يخصص الثانى لأغراض التدريس والبحث العلمى.

وكانت أعين المخابرات الإسرائيلية بالمرصاد القوى، هاجمت أكثر من منزل من منازل الفرنسيين العاملين في المشروع على أرض فرنسا، ثم استطاعت في السادس من أبريل ١٩٧٩ أن تنسف المفاعل العراقى في ميناء فرنسى بطريقة فنية تنم عن أن عدداً من الفنيين قد شاركوا في التخطيط للعملية إذ تم نسف أغلف المفاعل بما يضمن تدميره من دون إحداث إصابات تؤذى المحطة الفرنسية، وتثير نوعاً من الرعب والقلق ذى المغزى الاجتماعى.

كان هدف المخابرات الإسرائيلية واضحًا، إنها لا بد من أن تدمر البرنامج النووي العراقي بأية وسيلة، وقبل الحادث بأسابيع قليلة أعلن رئيس المخابرات الإسرائيلية أن العراق سوف يكون قادرًا على امتلاك سلاح نووي قبل نهاية العام (يقصد ١٩٨٠)، ولا بد لإسرائيل أن تحول دون ذلك، فهل كان هذا من قبيل المصادفة؟

ثم كان حادث اغتيال الدكتور المشد، وقد عجز البوليس الفرنسي بعد بحث طويل عن الوصول إلى الجاني الحقيقي، ومع هذا فإنه لم يتجنب أن يعلن أن الدافع السياسي هو العامل المرجح الأول وراء هذه العملية.

وقد حاول الجناة يومها أن يصوروا أن في الأمر قضية سرقة فبعثوا أثاث الحجره التي كان يقيم فيها العالم الكبير في فندق الميريديان بباريس، فلما فتش البوليس الجثة وجد المال كما هو.

ومن الروايات التي أثرت في ذلك الوقت أن إحدى النزيلات في الدور نفسه ادعت أنها سمعت صوت صراخ حريمى في ذلك المساء، وذلك لتحويل التفكير في القضية إلى الجانب العاطفى، لكن ثبت بعد ذلك من التحقيق مع تلك الفتاة التي حاولت إغراء الدكتور المشد في تلك الليلة أنه لم يستجب لإغرائها، وأغلق الباب خلفه، وبينما بقيت هى تنتظر نزيلاً آخر لإغرائه سمعت صوت الضربة التي أنزلها القاتل على رأس الدكتور المشد ووجدته يفر هاربًا، وأغرب ما في الموضوع أن هذه الفتاة لم تمض عليها مدة طويلة حتى فوجئ بها البوليس قتيلة صرعتها عربية مسرعة كانت تتعقبها خرجت من أحد النوادي الليلية.

وربما يقودنا هذا إلى الحقيقة الرابعة من حقائق هذا المقال، وهى: هل يا ترى تتمتع مخابرات أى نظام من أنظمتنا العربية في باريس بمثل هذه الحرية في الحركة التي تمكن من الاغتيال، ثم من اغتيال الشهود بمثل هذا الجو من الغموض والحبكة الجيدة؟

(٦)

والسؤال الأعمق من هذا: هل تفكر مخابرات الأنظمة العربية في مثل هذا الاتجاه الاستراتيجى من القضاء على الرؤوس المدبرة في المشاريع الحيوية والاستراتيجية الكبرى؟ أم أن كل همها متجه إلى تصفية الخصوم والمعارضين السياسيين؟

والطريف في هذه النقطة بالذات أن كتابًا صدر بعد هذا الحادث لاثنين من الصحفيين المعروفين بعلاقتهم بالمخابرات الإسرائيلية هما فايتسمان وكروزتي حاولا فيه باصطناع الطريقة العلمية مناقشة الفروض التي قد تكون وراء الجاني في هذه القضية، فقالا في معرض نفي التهمة عن المخابرات الإسرائيلية: «إن الأسلوب الذي تم به الاغتيال، وهو تحطيم الرأس، أسلوب متخلف لا يلجأ إليه الإسرائيليون»، هكذا بالنص، كأن الإسرائيليين المتحضرين لا يتخلصون من أعدائهم إلا على طريقة صابرا والشاتيل (!!).

(٧)

والحقيقة الأخيرة في هذا الموضوع هي أنه يجب علينا أن نفكر في مثل هذه الأمور على النحو التالي:

إذا كانت استراتيجية الأعداء تركز على أن وجود أساتذة وعلماء من نوعية يجيى المشد في برنامج مثل البرنامج النووي العراقي يجعل العراق قادرًا على امتلاك إمكان إنتاج الأسلحة النووية بالرغم من التأكيدات التي حصلت عليها كل من الوكالة الدولية للطاقة النووية، والشركات الفرنسية المشاركة، والولايات المتحدة الأمريكية نفسها، إلا أن سياستنا على الجانب الآخر يجب أن تركز بصفة أساسية على أن يكون هناك أكثر من صف من علمائنا في مثل هذه المجالات، وأن يكون في كل صف من هذه الصفوف العدد الكافي والكفاء لمثل هذه المسؤوليات الخطيرة.

وصحيح أن هناك اليوم حوالى مائتى عالم مصرى في هذا المجال يعملون في مصر، وفي البلاد العربية، وفي الولايات المتحدة والدول الغربية، وحتى في البرازيل، لكن مَنْ يضمن للجيل القادم منهم الأمان؟ الأمان على حياته، خصوصًا أن يجيى المشد لم يكن أول مصرى يتعرض للموت في الخارج وهو يمارس البحث العلم، لكن سبقتة الدكتورة سميرة موسى في أمريكا سنة ١٩٥٢ في حادث سيارة، والدكتور نبيل البلقينى في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٧٥ حين استدعى بتليفون فخرج ولم يعد حتى الآن.

مَنْ يحمى العلماء من أعداء الأنظمة التي يعملون بها، ومن بعض هذه الأنظمة نفسها التي قد لا تجازى مثل هؤلاء إلا بجزاء سنهار؟!!

