الفصـل الرابـع

التيار الرومانسي
في الشعر العربي الحديث

تمهيد

تبين لنا في ما مرّ معنا من هذا الكتاب أن قوى التغيير في الشعر العربي الحديث كانت نشطة منذ مطلع القرن العشرين، وكان الشعر في الوقت نفسه يصطرع على مستويات شتى، بينما كان النقد يغتني دوماً بالتجارب الجديدة. فمنذ العقد الثاني من القرن العشرين، بدأت الرومانسية تكتسب على مهل قوة في الشرق العربي، بعد أن أرست دعائمها في أعمال جبران وغيره من الرومانسيين في المهجر. وفي نهاية العقد الثالث برز بضعة من الشعراء الرومانسيين في الوطن العربي، وكان العدد الأكبر منهم من مصر. ولكن قبل تناول النتاج الرومانسي في قطر عربي بعينه، لا بد من إلقاء نظرة شاملة على الشعر الرومانسي العربي بوجه عام.

لقد ظهرت الحركة الرومانسية في الأدب العربي من دون أن تساندها أيُّ فلسفة (عدا حالة جبران الذي كانت له أفكاره الخاصة المستمدة جزئياً من مفاهيم غربية) ومن دون أن تفجّرها أي ثورة على مستوى الثورة الفرنسية. فقد كانت تفتقر إلى أساس فكري نابع من محيطها يشبه الفكر والآراء التي قامت عليها الحركة الرومانسية الأوروبية، ولم تستنبط أسساً لها بعد أن أصبحت حركة مستتبّة، ولا عقيدة شعرية ذات مبادئ محددة كان يُنتظر من الشعراء اتباعها[1]. فهي حركة لم تَزِدْ على أن حدثت. والواقع أنها قد تكون واحدة من أبسط الحركات الرومانسية في تاريخ أي شعر.

---

(١) محمد مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ٣ ج (القاهرة: دار نهضة مصر، [د. ت.])، ج ٣، ص ٧ ـ ٩، حيث يؤكد هذه النقطة بشدة، ولكنه لا يذكر أن الرومانسية العربية لم تعش طويلاً، إذ نشأت في مكانها تيارات شعرية أخرى.

ويبدو أن الحركة قد توجّهت منذ بدايتها نحو تحطيم مدرسة الكلاسيكية المُحدثة في الشعر. والواقع أن أول ما نادت به الحركة من نظريات في مصر والمهجر كان ذا وجهين: **الأول**، أن يكون الشعر تعبيراً عن دخيلة النفس، و**الثاني** أن الحاجة لم تعد قائمة للمدرسة الكلاسيكية الحديثة وأساليبها. ومن أجل ذلك، كان همّها المباشر الواعي همّاً فنّياً. لقد كانت الحركة بالدرجة الأولى استجابة لدوافع برزت من داخل الشعر نفسه، تصطرع نحو تغيير في الشكل واللغة والصورة والموقف والمحتوى. لكن هذا الدافع الفنّي الكبير في الرومانسية العربية لا يكاد يحظى بعناية الباحثين في الموضوع.

لقد ظهرت الرومانسية العربية في ظهور القومية العربية، ولكن يجب ألا تُقرن هذه مع تلك. فبالرغم من أن ظهور الحركتين كان نتيجة إدراك الناس بؤس ما يحيط بهم، والفرق الشاسع بين المُثل المكتسبة وحقائق الحياة حولهم، فإن تطور الحركتين لم يتبع السبيل نفسه. وأظن أن النظر في التيارين الرئيسيين للرومانسية في الشعر العربي الحديث: تيار المهجر الشمالي وتيار الشرق العربي سوف يظهر لنا صحة هذه الملاحظة.

فمن الناحية الأولى، بدأت رومانسية المهجر الشمالي، التي كانت أساس الحركة جميعها، كما بدأت الرومانسية الأوروبية، تعبيراً إيجابياً يتّسم بالعافية وروح البناء. فلم يكن جبران، ولا نعيمة في بواكير شعره، ولا أبو ماضي ممن يوصفون بالهروبية. لقد كانوا شديدي الاهتمام بالوضعية الإنسانية، يطمحون في أعمالهم نحو المثل الأعلى في عالم أفضل. وقبل أن يصبح النشاط الأدبي في المهجر الشمالي حركةً في العقد الثاني من هذا القرن (ابتداءً من نسيب عريضة الذي أسس مجلة **الفنون** عام ١٩١٢، وحتى تكوين «الرابطة القلمية» عام ١٩٢٠)، كان الريحاني وجبران وحدهما الشخصيتين الأدبيتين البارزتين. وقد كانت رومانسية الريحاني المعتدلة كذلك مصدر إلهام إيجابي منعش. كان هجومه هو وجبران في كتاباتهما المبكرة، على الشرور المتحجرة في الحياة العربية في لبنان وغيره، وعلى رجال الدين الفاسدين، أمراً وثيق الصلة بالنقد الاجتماعي. وقد استمر الريحاني في اتجاهه الاجتماعي واكتسب نقده قيمة أكبر، لارتباطه بالفكر السياسي في تطلعات الريحاني العربية ورؤياه القومية الشاسعة. لكنه بدأ يتضاءل عند جبران، الرومانسي الأول. فجبران وغيره من شعراء المهجر الشمالي تبنّوا عن غير قصد مواقف أكثر عموميّة نحو الإنسان والحياة، وبدأت أعمالهم تتخذ مظهراً أكثر شمولية مع الأيام، تقارن أحياناً عالم البشر الواقعي بالعالم المثالي في الغاب وفي الحياة البدائية، وتتحدث عن مُثل عامة في حياة البشر حيثما تكون. ولم يُبد شعراء المهجر الشمالي سوى القليل من الاهتمام المباشر بأي مشاعر قومية، عكس ما نرى في الشعر الملتهب الذي كان يكنه شعراء المهجر الجنوبي، كالقروي وفرحات.

من الناحية الأخرى، كانت الرومانسية في مصر انطوائية في الغالب، فردية سلبية أو تسعى وراء اللذة، ولم يكن لها علاقات مباشرة بالقضايا القومية. فالموضوع القومي الرومانسي الذي شاع في الشعر العربي في القرن العشرين كان يمجّد الماضي الوطني في عظمته كما يمجّد البطل الوطني في الماضي والحاضر. لكن هذا التمجيد كان أيضاً دائم الحضور في الشعر الكلاسيكي الحديث عموماً، ولا يختص بالتعبير الشعري الرومانسي وحده، بل إن ذلك التمجيد قد يكون ذا حضور أكبر لدى التراثيين.

والواقع أن القومية العربية كانت تميل، على المدى الطويل، إلى طمس بعض مظاهر الحركة الرومانسية العربية في الشعر على حساب توجّهٍ أكثر واقعية. إن دراسة تطور الشعر في نهاية الأربعينيات يكشف عن هذا الجهد الغريزي الحثيث لنقل الشعر إلى حظيرة الواقع في الحياة العربية. والواقع أن بحث الشعراء العرب عن حل للكارثة الوطنية هو الذي قضى على الرومانسية وأدّى إلى الحركة المضادة التي اتخذت شكل الواقعية المحدثة في الخمسينيّات، والتي حملت في بياناتها المعلنة نوعاً من «الازدراء» للتشوّفات الرومانسية والأسلوب الشعري الرومانسي.

يرى بعض الكتّاب أمثال محمود أمين العالم وأنور المعدّاوي أن الأسباب النفسية الاجتماعية والسياسية بخاصة تشكّل الدافع الوحيد وراء ظهور الحركة الرومانسية في الشعر العربي[٢]. وكثيراً ما يشبَّه تطور الرومانسية في الشعر العربي في مصر بتطورها في الشعر الفرنسي أو الإنكليزي في القرن التاسع عشر[٣]. إن بالإمكان القول إن الأسباب الاجتماعية والنفسية كان لها دور مهم في محتوى الرومانسية العربية، أما التفسيرات السياسية التي يصرّ عليها بعض الكتاب فتبدو على جانب من المبالغة. ففي الدرجة الأولى، كان للتململ السياسي تاريخ قصير جداً قبل نشوء الحركة الرومانسية، ثم إن هنالك نقصاً ملحوظاً في الوعي السياسي لدى العديد من طلائع الرومانسية العرب، مثل إبراهيم ناجي ومحمد عبد المعطي الهمشري وعلي محمود طه (في طوره الرومانسي، المبكر) في مصر، ومثل إلياس أبو شبكة في لبنان، ويوسف بشير التجاني في السودان.

إن أي نقاش حول الرومانسية المصرية، وهي أقوى حركة من نوعها في المشرق العربي، يجب أن يناقش فكرة «الخيبة» بنتيجة ثورة ١٩١٩ التي كثر الحديث عنها في

---

(٢) انظر مثلاً: محمود أمين العالم، «الشعر المصري الحديث،» **الآداب** (بيروت)، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ١٥ ـ ١٧، وأنور المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان** (بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥)، ص ٤ ـ ١١ و٢٢.

(٣) المعداوي، المصدر نفسه، ص ٤ ـ ١٠.

النقد المصري، وفشل التحرك الشعبي، واستلاب الحرية جميعاً[٤]، إزاء مقدار وعي الشعراء السياسي، وانخراطهم أو عدمه في صراع واضح المعالم ضد الطغيان. فحتى أبو شادي الذي كان يجسّد مُثُلاً لم يَبلغ شأوها أي شاعر مصري من معاصريه، والذي كانت ثقافته ورؤياه أكثر اتساعاً وأقل ذاتية، لا نجده يكشف في ما كتبه من شعر في العشرينيّات والثلاثينيات عن أي ثورة وتفجّع حقيقي إزاء فقدان الحرية السياسية في عهد ملكٍ ظالم وعهد رئيس وزرائه صدقي. وكم عُزيَ الفضل لصدقي في تفجير التيار الرومانسي في الشعر العربي[٥]. ثم إن هذا التفسير السياسي يتجاهل أن التيار الرومانسي في مصر كان قد قوي في العقد الثاني من القرن بمساهمة المنفلوطي النثرية ودعوة جماعة الديوان للشعراء أن يكتبوا عن التجربة الداخلية. ثم إن الأوضاع السياسية المضطربة في مصر لا يمكن أن تفسّر ظهور الرومانسية في السودان وتونس ولبنان في الوقت نفسه. كما إن ذلك لا يستطيع الربط بين ظهور الرومانسية في مصر وظهور الرومانسية التي سبقتها في المهجر.

إن النظر الدقيق في التيارات التي أثّرت في الحياة العربية يكشف أن الرومانسية لا بد كانت استجابة لتغيّر عام في المزاج في مصر وغيرها في الوطن العربي. ويكشف كذلك أن الإخفاق السياسي لم يكن بشكل خاص هو الذي دفع إلى هذا التغيّر في المزاج[٦]. لقد نزلت بالوطن العربي نكبات كثيرة أخرى لم يكن لها كبير أثر

---

(٤) كتب إسماعيل مظهر عن هذه القضية سنة ١٩٢٦ فقال: «طالما سمعنا من الذين لا يقوون على إنعام النظر طويلاً في مقدّمات الأشياء ونتائجها أن الثورة العرابية بدء نهضة فكرية حديثة، وأن ثورة ١٩١٩... خاتمة تطوّر عظيم في الأفكار، لا في ميدان السياسة وحده، بل في عالم العلم وميدان الاقتصاد، لكن... نظرة واحدة في الثورة العرابية كافية لأن تثبت لنا أن هذه الثورة، كثورة ١٩١٩، لم تمسّ الحياة الكامنة في الأمّة شيئاً، وأنها لم تتناول إلا ظاهر الحياة بآثار سريعة الزوال... لم تتناول شيئاً من تلك القواعد التي ترتكز عليها الحياة الكامنة في أغوار عقلية الجماعات». ويحدّثنا أحمد حسن الزيّات فيقول إنه في سنة ١٩١٩ عندما ترجم **آلام ڤيرتر** لغوته كان يشعر بكل تلك الآلام، ويصف الوضع فيقول: «شباب طرير حصره الحياء والانقباض والدرس ونمط التربية وطبيعة المجتمع، في حس مشبوب، يتوقّد شعوراً بالجمال، وقلب رغيب يتحرّق ظمأ إلى الحب، ونزعات طماحة ما تنفك تجيش، وعواطف سيّالة ما تكاد تتماسك...». انظر: إسماعيل مظهر، **تاريخ الفكر العربي** (بيروت: دار الكاتب العربي، [؟ ـ ١٩٦])، ص ١١٣ (صدرت الطبعة الأولى في عام ١٩٣٨). وهاتان شهادتان من شهادات متعدّدة تتحدّث عن هذا الوضع الشخصي الاجتماعي الذي أوجد جيلاً ممزّقاً حالماً من الشبان في مطلع العشرينيات من القرن العشرين.

(٥) انظر مثلاً: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٨ ـ ٩، وكمال نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث** (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص ٣٤٨ و٤١٤.

(٦) من الطريف أن نلاحظ أن الأوضاع التي سادت بعد الحرب قد أثارت استجابة رومانسية في المهجر، إذ كتب نعيمة قصيدته المشهورة «أخي»، وبينما نجد انتفاضة سوريا في أواسط العشرينيات تدفع شوقي إلى نظم قافيّته المشهورة «نكبة دمشق»، وهي قصيدة تجري على النهج القديم.

في تغيير الشعر نحو الرومانسية. إن فشل ثورة عرابي عام ١٨٨٢ قد شهد بعده ترسيخاً للاتجاه الكلاسيكي في الشعر، إذا كان قد أدّى إلى شيء على الإطلاق. وخيبة الأمل التي عمّت الوطن العربي بالنسبة إلى الدستور العثماني عام ١٩٠٨ لم تؤدّ إلى تيار رومانسي واضح المعالم في الشعر، ويصح ذلك على المآسي التي طبعت المشهد السياسي بعد الحرب: الاكتشاف المذهل لاتفاقية سايكس ـ بيكو التي بدّدت آمال العرب في الحكم الذاتي ونجم عنها زوال حكم الملك فيصل الأول الذي لم يدم طويلاً في دمشق؛ التقسيم السياسي لسوريا الكبرى وفرض الانتداب البريطاني والفرنسي على سوريا ولبنان وفلسطين؛ الاكتشاف الأشد سوءاً للمؤامرة الصهيونية التي قادت إلى هجرة يهودية منظمة إلى فلسطين وصراع العرب المستمر في فلسطين ضد العدوان الصهيوني وفرض الإنكليز وعد بلفور على الفلسطينيين؛ تدخّل بريطانيا في الحكم الذاتي في العراق؛ ثورة سوريا عام ١٩٢٥ والثورات المتعددة في العراق وفلسطين ـ لم يستطع أي واحد من هذه الأحداث ان يبعث حركة رومانسية فعلية في سوريا أو العراق أو فلسطين، لا في العقد الثالث ولا في العقد الرابع من هذا القرن. والواقع أن نظرة فاحصة إلى العلاقة بين الشعر والكفاح السياسي في الوطن العربي تبيّن أنه حيثما يكون ذلك الكفاح دائم الحضور يتخذ الشعر اتجاهاً واقعياً يعنى بالحقائق. والذي حدث في مصر أن انشغال الشعر بالصراع الوطني والعربي الشامل قد وجد أفضل تعبير له لا في شعر الرومانسيين بل عند شعراء الكلاسيكية المحدثة. فحتى في أواخر الأربعينيات، نجد شاعراً رومانسياً مثل علي محمود طه ينحو منحى الاتجاه الكلاسيكي عند كتابة الشعر القومي.

من هذا نرى أن الأدب الرومانسي عندنا ولا سيما الشعر، لم يكن انعكاساً صادقاً للتغيّر السياسي كما يظن بعض النقاد. فالنظر المدقق في الحركة الرومانسية بوجه عام يبيّن أن الرومانسية في أي قطر عربي كانت ترتبط بالوعي المتنامي بالأوضاع الثقافية والاجتماعية الخاصة التي تدور حول حياة الفرد الشخصية وشوقه إلى الحرية الذاتية. لقد رأى الشعراء العرب في أمريكا الشمالية بوضوح الفرق الشاسع بين الحياة التي عرفوها في الوطن العربي وبين التقدم الذي شهدوه في أمريكا بحيث إن استجابتهم كانت ذات أبعاد واسعة جداً. فهم قد بلغوا من الحرية الشخصية ما لم يتيسر لهم في بلادهم إطلاقاً، لذلك استطاعوا توجيه طاقاتهم نحو أهداف أكثر شمولاً.

كان هذا التباين قد بدأ يؤثر في الشباب المتعلم في مصر مع نهاية العقد الأول من القرن، لكنه بلغ أوجه في العقدين الثالث والرابع. لقد استطاع جيل شوقي، على حد تعبير ر. أ. فوكس، «أن يتكئ على مفاهيم ثابتة تنتمي إلى عالم نظم مستمر». كان الناس يومئذ يولدون وينشأون معتنقين قيم هذا العالم ومفاهيمه من دون أي شك

في صلاحيتها، ويرون أن «الأفعال والأفكار والعلاقات الشخصية لا بد لها أن تكون قائمة على هذا التنظيم للعالم». فقد كان تنظيماً «يؤكد قيمتها ويفرّق بوضوح بين الصواب والخطإ، وبين الجيد والرديء»[٧]. هذا الوصف للشعراء الإنكليز في العصر الأوغستي (Augustan) (الثامن عشر) الذين يتحدث عنهم فوكس ينطبق تماماً على شعراء الكلاسيكية المحدثة العرب. ويمكن متابعة التشبيه هنا بإيراد عبارة آلن رودواي (Allan Rodway) الذي يقول «إن الشعر الأوغستي، بوجه عام، شعر منسجم مع الأعراف الموروثة[٨]. والشعر الكلاسيكي المحدث عندنا مثله تماماً، لأن الذين كتبوه، على حد تعبير رودواي كذلك، «وجدوا أنفسهم منسجمين مع القيم الأساسية في عصرهم»[٩]. فالرضا، والكياسة، وروح التوفيق والقبول هي الصفات التي تميز شعرهم. وتمرّدهم كان موجهاً ضد أعداء خارجيين لا ضد مثالب مجتمعهم بالذات[١٠]. كان مفهوم الحياة في مجتمعهم الخاص هو أن «مفهوم العالم» القائم هو مفهوم الحياة الوحيد وليس ما يدعو إلى تغييره. ومما يستوجب الذكر هنا هو أن بعض شعراء ما قبل الرومانسية كانوا يعنون أحياناً برواية قصة في الشعر (من ذلك قصص مطران ومسرحيات شوقي)، أو على حد تعبير فوكس مرة أخرى، أن الشاعر كان «يقول ما يجب قوله في إطار عالمٍ وأحداثٍ وأناسٍ يقعون خارج ذات المؤلف نفسه»[١١].

عند نهاية العقد الأول أصبح الفرق عظيماً بين «النظام الأمثل» في عالم شوقي والعالم الذي كان يكتشفه بالتدريج جيل الشبان المتعلمين. ولكن خلافاً لوضع أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر كان ثمة نوع من الفوضى زعزعت الإيمان القديم بالحياة التقليدية وشوّهت أبعادها من دون أن تقدم بديلاً في المنظور. وكان من نتيجة ذلك أحياناً تلمّس غير متبصّر في الغالب لأي مفاهيم جديدة قد تعرض نفسها. لقد اكتشف الشباب المصري في العشرينيات والثلاثينيات نوعاً من العقم في حياتهم العاطفية استهلك طاقتهم على ما يبدو وحوّلهم إلى حالمين يعيشون في قواقعهم الخاصة. وبدأ العطش الداخلي للحرية العاطفية ينعكس في الأدب منذ العقد الثاني من

---

(٧) R. A. Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry* (London: Methuen and Co., 1958), p. 39.

(٨) Allan Rodway, *The Romantic Conflict* (London: Chatto and Windus, 1963), p. 15.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٦.

(١٠) إن الاحتجاج الاجتماعي لدى شعراء مثل حافظ والرصافي لم يكن ثورة فعلية ضد الوضع الاجتماعي للفقراء، بل كان دعوة للأغنياء والأقوياء كي يساعدوا الفقراء، أي إنه قبول بالنظام الاجتماعي في مفاهيمه الأساسية عن المجتمع الطبقي وإيمانه بمبدأ الإحسان.

(١١) Foakes, Ibid., p. 40.

هذا القرن. فاكتشاف هذا الجيل حياةَ الغرب زعزع الأسلوب الوضعي في الحياة الذي كان جيل شوقي قد تبنّاه. كان شوقي قد عاش في فرنسا وإسبانيا لكنه عاد إلى وطنه غير متبدّل. وقد درس عبد الرحمن شكري وأحمد زكي ابو شادي في إنكلترا وعادا إلى الوطن يريدان تغيير العالم. ولكن العالم التقليدي الذي كانا يعيشان فيه أظهر مقاومة دفعت شكري إلى كتابة اعترافاته الفذّة، في كتابَي **الاعتراف** عام ١٩١٦ و**مذكرات إبليس** عام ١٩١٧، حيث ينتقد بعنف ما كان يجده عقماً في الحياة حوله. وقد دفعت القوى السلبية نفسها أبا شادي إلى القنوط الشديد وإلى الهجرة من مصر إلى العالم الجديد. وقد كانت هذه القوى هي السبب كذلك في أن بقية شعراء جماعة أبولو كانوا رومانسيين انطوائيين يعكسون في شعرهم بعض النزعات المتهافتة، كالمازوشية والإثارية. ويجب أن نرى هذا الوضع بوضوح لكي نفهم الرومانسية العربية بشكل صحيح.

كانت الرومانسية الجزئية عند الأخطل الصغير ملائمة للوضع في لبنان في العقد الثاني من القرن. فهو لم يستطع اعتناق الرومانسية بشكل كامل لأسباب شخصية وثقافية (دراسته القائمة على الأصول الكلاسيكية). وقد كان شعراء الرومانسية الحقة من لبنان هم الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية في أوائل القرن. وعندما بلغت شواطِئ الوطن موجةُ الرومانسية التي أطلقها المهجر زادت آثارها بفعل انتشار كتابات المنفلوطي، وكان ذلك بحلول عقد الثلاثينيات. ثم كان أن تطورت الرومانسية في لبنان على يد شاعر متميز، هو الشاعر المشهور إلياس أبو شبكة.

وفي تونس نشأت العلاقة بين أبي القاسم الشابي وبين جماعة أبولو بالدرجة الأولى لكونه شاعراً طليعياً. إنه الشاعر الحديث الوحيد في المغرب العربي قبل عقد الستينيات الذي استطاع أن يقوم بدور طيب في تطور الشعر العربي بوجه عام، أو أن يدخل بشكل كامل في تيار الحركة الطليعية في الثلاثينيات. ولم تكن الأوضاع الاجتماعية والسياسية في تونس (وفي هذه الحالة الاستثنائية كان للأوضاع السياسية دور له أهميته الخاصة في تطور شعر الشابي) هي وحدها وراء الاتجاه الرومانسي الذي طغى على شعر الشابي، بل إن هناك نظرته المستنيرة ومأساته الخاصة مما سيأتي الحديث عنه.

ولم تصل الرومانسية إلى العراق إلا في نهاية الأربعينيات، مشفوعة بيقظة متأخرة على الأوضاع الاجتماعية والثقافية في البلاد. وقد كان وصولها المتأخر سبباً في حياتها القصيرة، أو في التحول السريع (غير الكامل) في الشعر نحو نظرة أكثر واقعية ظهرت مع بداية الخمسينيات.

أما في فلسطين فقد أضفى الصراع السياسي اليومي مع عدوان شديد مستمر على هذه الفترة يقظة ووعياً عميقاً بالأمور العامة. غير أننا لا نجد في فلسطين إلا شاعراً واحداً، هو مطلق عبد الخالق الذي تحول إلى رومانسية متهافتة مليئة بشهوة عارمة للموت وتدمير الذات.

غير أن الشعر في سوريا هو الذي يقدم لنا أفضل مثال على مقاومة الرومانسية. ويبدو أن الشعراء السوريين عموماً لم يتأثروا إلا قليلاً بموجة الرومانسية التي عمّت مصر ولبنان.

كان لديهم بالطبع شعراء اعتنقوا شيئاً من الرومانسية من بينهم شاعر ذو رومانسية معتدلة هو أنور العطار. ومع أن الشعر عند أمثال نديم محمد وعمر النصّ في الخمسينيات كان صادقاً في رومانسيته، إلاّ أن ذلك لم ينسحب على المشهد بوجه عام. ويمكن تفسير هذه المقاومة جزئياً بأثر مدرسة كرد علي التي تجمّعت حول مجمع اللغة العربية ومجلته وكلاهما ذو علاقات محافظة. وقد تركت هذه المدرسة أثراً عميقاً في التعبير الأدبي في تلك الفترة. ثم إن دمشق كانت تعدّ نفسها قلعة القومية العربية وتفخر دائماً بالتراث الأدبي والثقافي العربي وبالحفاظ على اللغة الكلاسيكية.

على النقيض من تيار المحافظة الرئيس في سوريا، كانت الرومانسية التي نادى بها شاعر مثل نديم محمد قد نشأت من أسباب تشبه ما سبق الحديث عنه. ففي مقدمة ديوانه الثاني **فراشات وعناكب**، يقول إنه بعد عودته من أربع سنوات من الدراسة في فرنسا وسويسرا واجه «هذا التباين الحاسر، الصارخ، بين العقليتين الشرقية والغربية»[١٢]. وهو يصف هذا التصادم على أنه تصادم بين المواقف نحو الحب والمرأة، وبين الحرية العاطفية في الغرب ومواقف الكبت في الوطن العربي، وبخاصة في حياة العرب في الأقاليم[١٣]. وقد عانى الشاعر نفسه كبتاً عظيماً ولم يجد متنفساً له إلا في الخمر والشعر[١٤]. وكان شعره يعبّر عن ألم وعناء عظيمين.

ومن الطبيعي أن تكون لذلك أسباب غير هذه، كذلك. فالفساد السياسي العام مسألة ذات أهمية، ولكن، وهذه نقطة في غاية الأهمية، إن هذا الفساد قد أثّر في الشاعر ولمس أعماقه لا بسبب وعي عام بل لأنه اقتحم عليه مثله الخلقية وحطّمها من جهة، ومن جهة أخرى اعتدى على سعادته الشخصية (فهو يشكو من أن التقدير الذي

(١٢) نديم محمد، **فراشات وعناكب** (بيروت: دار الريحاني، [؟١٩٥٥])، ص ٧ ـ ٨.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٨.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٩.

كان يرغب فيه قد حرم منه)[١٥]، وأدخل الحزن على حياته (وهو يذكر أن موت شقيقه كان نتيجة الفساد السياسي العام)[١٦].

أما عن الأسباب الحضارية التي قد تكون ساعدت على نشوء الرومانسية العربية، فإن ذلك يتطلب دراسة كاملة بحد ذاتها، بسبب الحاجة إلى تحليل مقارن على نطاق واسع. ويمكن القول إن في الروح العربية عناصر رومانسية كامنة، كالحنين مثلاً، ما زالت تنتقل من جيل إلى جيل في الشعر والعادات والموروث الشعبي[١٧].

وبسبب من الافتقار إلى جوهر حقيقي وفلسفة في الأساس، نجد الرومانسية في الأدب العربي تحمل منذ البدايات نوعاً من الميول المتهافتة. واذا كان الريحاني ومطران (وكلاهما على شيء من الرومانسية **المحدودة**) إلى جانب شعراء المهجر الشمالي، قد عكسوا رومانسية تتّسم بالعافية، فإن رومانسية المنفلوطي الثرة لم تكن سوى عاطفة مخنوقة تسعى إلى التنفيس والتطهرّ من خلال المأساة. فالموت، والفراق، والأمراض العضال، والفقر، والجهد الذي لا يبلغ غايته أبداً، هي المواضيع الدائمة في أعماله. وكان الرومانسيون المصريون من جماعة أبولو، في أفضل إنتاجهم الشعري، باستثناء أبي شادي والهمشري إلى حدٍّ ما، غير معنيين إلا بذواتهم. كانوا إما انطوائيين يدورون في عالمهم الخاص الحزين، بما فيه من وحدة وتواصل مع الطبيعة والأحزان الشعرية، أو إنهم كانوا منفتحين يجسدون الخمر والنساء والغناء. وكان للرومانسيين في العراق نصيبهم من منازع التهافت الرومانسي هذا، فقد كان بينهم العديد من الهروبيين والمازوشيين. وثمة تجارب مشابهة في أقطار أخرى تظهر الاتجاهات نفسها.

إن الرومانسية العربية التي بلغت أوج تطورها في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين تبدو من ناحية جغرافية وثقافية، حركة منعزلة عن بقية بلدان الشرق الأوسط. ومن الملاحظ، بعد رحيل العثمانيين عن الوطن العربي في نهاية الحرب العالمية الأولى، أن العلاقات الثقافية والفنية مع تركيا قد توقفت على الفور. وكان آخر ما عرفناه عن تأثير الثقافة التركية في الشعراء العرب قبل الخمسينيات هو تأثّر الرصافي والزهاوي بالأفكار الأوروبية عن الحرية، التي شاعت في تركيا قبيل الحرب العالمية الأولى. وكان إنتاج الناقد التركي المتمصّر إسماعيل أدهم في ثلاثينيات القرن في مصر يعكس تعليمه الغربي أكثر مما يعكس ارتباطاته التركية المباشرة. أما عن بلاد

---

(١٥) المصدر نفسه.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ١١.

(١٧) انظر ما يقوله طه حسين حول هذه النقطة، في: طه حسين، **حديث الأربعاء**، ٣ ج (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٥)، ج ٣، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤.

فارس، فباستثناء بعض الترجمات المختلفة لـ **رباعيات الخيام** التي نقل بعضها عن الترجمات الإنكليزية مباشرة[١٨]، لم تقم بحسب معرفتي، أي علاقات مهمة مع الشعر الفارسي المعاصر في هذه الفترة. ليس عندنا هنا ما يشبه الرومانسية التي اجتاحت أوروبا بشكل عام في أواخر القرن الثامن عشر وفي القرن التاسع عشر، وما تبع ذلك من تأثير عميق في الثقافة الأوروبية عموماً. وهكذا فإن الوطن العربي الذي لم تكن تربطه اي علاقات أدبية بأقطار يشترك معها في بعض المفاهيم والقيم الثقافية الأساسية، بل كان يتطلع إلى علاقات ثقافية مع الغرب، وجد نفسه في وضع محرج. إن أي روابط مع الغرب في ذلك الوقت كانت تنطوي على مصاعب ذات وجهين: **الأول** قوامه هذه الخلافات الأساسية بين الثقافتين العربية والغربية والمواقف المتضاربة تجاهها، و**الثاني** هو الشعور بالنقص الذي كان يلازم المثقفين العرب غالباً في تعاملهم مع المثال الثقافي الغربي.

---

(١٨) توجد عدة ترجمات للخيام في العربية. وقد تمت أقدم ترجمتين وهما ترجمة وديع البستاني (١٩١٢) وترجمة محمد السباعي (١٩٢٣) عن الترجمات الغربية، الأولى عن الإنكليزية والفرنسية، والثانية عن ترجمة فيتزجرالد. أما الترجمة الثالثة وهي ترجمة أحمد رامي (١٩٢٤) فقد كانت عن الفارسية مباشرة. انظر: غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام: **رباعيات عمر الخيام**، ترجمها ونظمها وديع البستاني (مصر: مطبعة المعارف، ١٩١٢)؛ **رباعيات عمر الخيام**، ترجمها نظماً محمد السباعي (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٣)، و**رباعيات الخيام**، ترجمة أحمد رامي (القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٢٣ ـ ١٩٢٤). وكان قد سبق الحديث عن هذه الترجمات الثلاث في الفصول السابقة. ثم تبع ذلك ترجمات أخرى للرباعيات. ففي سنة ١٩٢٦ نشر أحمد حامد الصراف ترجمة «نثرية» موجزة لبعض رباعيات الخيام. انظر: أحمد حامد الصراف، «هل كان عمر الخيام سكيراً؟،» **المقتطف**، المجلد ٦٦، الجزء ٢ (شباط/فبراير ١٩٢٥)، ص ١٢٨ ـ ١٣١.

وقد ذكر الصراف في ما بعد أن محمد الهاشمي (وهو أول عراقي يترجم **رباعيات الخيام** شعراً في العربية) قام بترجمتها بالتعاون مع الصراف نفسه الذي كان يترجم الرباعيات نثراً ومن ثم كان يحولها الهاشمي إلى شعر. انظر: أحمد حامد الصراف، **عمر الخيام الحكيم الرياضي الفلكي النيسابوري: حياته وسيرته، عصره السياسي، عصره العلمي، علماء عصره، أدبه وفلسفته، مصادر فلسفته، نظراؤه، رباعياته ورسائله** (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٠)، ص ٣١٥. ولعل أشهر ترجمات الخيام هي التي قام بها الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي الذي ترجم ٣١٥ رباعية عن الفارسية. كما قام الشاعر الزهاوي أيضاً بترجمة ١٣٠ رباعية عن الفارسية نثراً عربياً وبعد ذلك أعاد صياغة الترجمة شعراً. وفي عام ١٩٢٨ قام أحمد زكي أبو شادي بإعادة كتابة ترجمة الزهاوي النثرية شعراً ونشرها بعنوان: **رباعيات عمر الخيام** (القاهرة: ١٩٣١).

وفي عام ١٩٤٩ قام توفيق مفرج بنشر ترجمة للرباعيات عن الإنكليزية في: توفيق مفرج، **ثورة الخيام** (القاهرة: ١٩٥١). وربما كانت ترجمة الشاعر البحريني: إبراهيم العريض، **رباعيات** (بيروت: ١٩٦٦)، عن الفارسية أحدث ترجمة لدينا. كما توجد ترجمات أخرى، وبعضها نثري. هذه حتى الآن أعظم حلقة أدبية في العصور الحديثة تربطنا بالشعر الفارسي.

أولاً: مصر: جماعة أبولو

إن المشكلة التي تواجه الباحث في هذه الفترة بالذات في مصر هي كثرة ما كتب في مصر عن الموضوع بأقلام نقاد غير متخصصين. لذلك غدا من الضروري النظر من جديد في عدد من الآراء التي ترسخت حول شعر تلك الفترة كتلك التي تتحدث عن الإبداع الشعري عند العقاد وشكري.

وتتفاقم المشكلة عندما يتناول دراسة الشعر العربي ما قبل الخمسينيات في مصر بعض مؤرخي الأدب المصريين، فيدرسونه بمعزل عن غيره في الوطن العربي، او لا يلتفتون إلا قليلاً إلى النشاط الشعري المعاصر في بقية الوطن العربي[١٩]، ذلك النشاط الذي أدى إلى تطور اتجاهات جديدة مهمة كالرمزية مثلاً. إن هذا الموقف يستبعد إمكانية المقارنة، فيزيد من صعوبة الوصول إلى تقويم جمالي متّزن لهذا الشعر، ويتجاوز أثر الشعراء العرب الآخرين في الشعر في مصر. والحق أنه، خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين استفاد الشعر التجريبي في الوطن العربي فائدة أكبر من تأثير الشعر المهجري. كان أبرز الشعراء في الوطن العربي، ممن سبق الحديث عنهم في هذا الكتاب، إما يعكسون أثر تقاليدهم الثقافية والشعرية المحلّية (كما في حالة أحمد الصافي النجفي والجواهري) أو أثر الشعر المهجري أو المصادر الأدبية الغربية (كما في حالة ابي ريشة والأخطل الصغير). والواقع أن الشعر العربي التجريبي بعامة قبل الثلاثينيات، استفاد أكثر من حركة النقد في مصر (والمهجر) التي تمت عن طريق الجدل المحتدم ومن القدر الكبير الذي كتب عن النظرية الشعرية في كل منهما. فإلى جانب الكتب حول الموضوع، مثل العديد من مجموعات المقالات التي صدرت للعقاد والمازني، كانت النظريات النقدية تنشر في المجلات الأدبية الكثيرة في مصر في ذلك الوقت، وهي مجلات كان يُقبل عليها القراء بنهم شديد في أرجاء الوطن العربي. غير أنه لم يكن في مصر في العشرينيات شاعر واحد استطاع أن يترك من الأثر الكبير ما استطاع شوقي أن يتركه. أمّا جماعة الديوان، التي ملأت العالم الأدبي في مصر بنظرياتها عن الشعر وحملاتها على المدرسة الكلاسيكية المُحدَثة، فإنها لم تستطع أن تدعم مناقشاتها بأمثلة جيدة من شعر أعضائها. وكان تقديمها لأمثلة شعرية ضعيفة على أنها قمة الإبداع والحداثة قد أربك المقاييس الجمالية عند جمهور القراء في مصر، الذين كانوا، مثل أقرانهم في بقية الوطن العربي، على شيء من السذاجة النقدية، غير واثقين بأحكامهم. ولو كان هناك اتصال أكبر مع بقية الأقطار العربية لكان تبادل الآراء قد

---

(١٩) وكمثال واحد على ذلك، انظر: عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٤٨)، حيث نجد أنه أوجز إسهامات الأقطار العربية الأخرى وقلل من شأنها إلى أبعد الحدود.

ساعد في وضع الأحكام النقدية في منظورها الصحيح.

١ ـ أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥)

كان أحمد زكي أبو شادي من أبرز الشخصيات الأدبية التي ظهرت في مصر في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن. وهو يُعدّ رائداً ومجدداً في الشعر العربي الحديث[٢٠]. لقد حاول بعض الكتّاب في مصر مؤخراً أن يعيدوا تقويم دوره في التطور الشعري في مصر، ومنهم من طبقّ مفاهيم نقدية سليمة في دراسة شعره، فنجحوا لذلك إلى حد كبير باكتشاف العيوب الكثيرة التي تفسد ذلك الشعر[٢١]، لكن آخرين ما زالوا يغالون في منزلة الشاعر ودوره كمبدع.

إبان حياته، كان ما أنتجه أبو شادي من شعر إما موضع تقريظ[٢٢] أو هجوم عنيف[٢٣]. ولكي يواجه الشاعر الحملات النقدية عليه وجد من الضروري أن يكتب

---

(٢٠) انظر: عبد العزيز الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠)، ص ٢٤٩ وغيرها؛ محمد عبد المنعم خفاجي، **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه** (القاهرة: المطبعة المنيرية، ١٩٥٣)؛ نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، المقدمة؛ مصطفى عبد اللطيف السحرتي، «لمحات من شخصية أبو شادي،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ٨ (آب/اغسطس ١٩٥٥)، ص ١٤، ومراجع أخرى.

(٢١) حول هناته الشعرية المختلفة، انظر: نشأت، المصدر نفسه، ص ١١٩ ـ ١٥٢ وغيرها، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٤٨ ـ ٧٦ وغيرها.

(٢٢) إضافة إلى المقالات العديدة التي كتبها عنه في العشرينيات والثلاثينيات أناس مثل عبد اللطيف السحرتي وعبد المنعم خفاجي وأحمد الشايب والجداوي في المجلات وفي مقدمات ملاحق دواوينه المتعددة، انظر أيضاً: إسماعيل أدهم، **أبو شادي الشاعر** (لايبتسك: ١٩٣٦). يضفي هذا الكتاب صفة الكمال على أبي شادي شاعراً وهو مديح مطول في تمجيده. انظر: نشأت، المصدر نفسه، ص ٢٠٩ ـ ٢١٢ حول شكوكه في صحة نسبة هذا الكتاب إلى المؤلف وإشارته إلى انه قد يكون أبو شادي نفسه كتبه. ورغم ذلك فمن الجائز أن أدهم كان حقاً معجبا بأبي شادي. فتذوقه الشعر العربي كان يبدو ذهنياً وفكرياً بالدرجة الأولى، وعاجزاً عن تذوقه من الناحية العاطفية والفنية، كما نرى في كتاباته عن مطران. انظر: إسماعيل أدهم، «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي،» سلسلة دراسات للشاعر منشورة في: **المقتطف**: المجلد ٩٤، الأجزاء ١ ـ ٥ (كانون الثاني/يناير ١٩٣٩ ـ أيار/مايو ١٩٤٠). وفي الدرجة الثانية كان أدهم شديد الحماسة للتحديث في الشعر. وقد تكون الرؤيا الحديثة الواسعة في شعر أبي شادي قد أدّت إلى اقتناعه بتميزه.

(٢٣) انظر كيف هاجمه العقاد وأتباعه مثل سيد قطب في الدوريات المصرية في ذلك الوقت مثل **الجهاد** و**العصبة** و**الوادي** و**الرسالة** و**أبولو** نفسها. وانظر أخبار تلك المنازعات في: أحمد زكي أبو شادي، **مسرح الأدب، مجموعة مقالات نقدية نشرت في جرائد من ١٩٢٦ ـ ١٩٢٨** (القاهرة: مطبعة المؤيد، ١٩٢٨)؛ الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ٢٢٢، ٤٩٣ ـ ٤٩٨ و٥٠٢ ـ ٥٠٧؛ مندور، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٢ وغيرها، ومراجع أخرى.

مقدمات طويلة لدواوينه العديدة، يشرح فيها آراءه عن الشعر ويدافع عن أساليبه الشعرية. وقد أضيف إلى ذلك كثير من المقالات التي كتبها أصدقاؤه من النقاد، وأغلبها يشيد بشعره. لكن شهرته في الوطن العربي[٢٤] لم تتركز حول ما قيل عنه كشاعر مبرّز، بل حول موقعه كشخصية أدبية، فقد قدّم للشعر العربي في مصر وخارجها خدمات ذات شأن، إذا ما أخذنا في النظر كتاباته النقدية عن الشعر، وروحه ونشاطه العام في ذلك المضمار.

ينتمي أبو شادي[٢٥] إلى أسرة متميزة. ويبدو أن والدته كانت شاعرة، وقد كان والده من أهل الأدب والفن، يجتمع في مجلسه الأدبي الأسبوعي مشاهير الشعراء، مثل مطران وحافظ، إلى جانب أدباء آخرين. وقد نشأ الفتى على محبة الأدب والشعر، وتلقى تعليمه الثانوي في المدرسة التوفيقية بين عامي ١٩٠٥ و١٩٠٩. وقد كان يدير المدرسة رجل إنكليزي، كما كانت جميع الموضوعات تدرّس بالإنكليزية، باستثناء اللغة العربية التي كان يدرّسها اثنان من المشايخ. بعدما انتهى من هذه المدرسة أمضى أبو شادي سنة في كلية الطب المصرية، لكن بعض المشكلات العاطفية أرغمته على قضاء سنة في الخارج. وفي عام ١٩١٢ ذهب إلى إنكلترا حيث درس الطب في لندن وتخرج طبيباً متخصصاً في علم الجراثيم، وعاد إلى مصر عام ١٩٢٢.

منذ بداية عهد أبي شادي بالكتابة، كان مكثراً. ففي عام ١٩٠٨ نشر كتابَه الأول **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع** وألحقه عام ١٩٠٩ بكتاب ثانٍ[٢٦]. وكان

---

(٢٤) انظر: نازك الملائكة، **شعر علي محمود طه** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٥)، ص ١٩١، وعيسى الناعوري، «على هامش كتاب رائد الشعر الحديث،» **الأديب**، السنة ١٥، الجزء ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٦)، ص ٤١ ـ ٤٤، حيث يجرد شعر أبي شادي من أية قيمة شعرية. انظر أيضاً تعليقاً على هذا كتبه العراقي: سالم علوان الجلبي، «تعقيب على «هامش كتاب الشعر الحديث»،» **الأديب**، السنة ١٥، الجزء ٣ (آذار/مارس ١٩٥٦)، ص ٦٤ ـ ٦٥. ورغم أن الجلبي يلوم الناعوري على نبرته المتعالية، إلا أنه يتفق معه حول ضعف معظم شعر أبي شادي. والقصد من سرد هذه المراجع هنا هو عرض شيء من الرأي العام عند القراء خارج مصر.

(٢٥) حول حياته وثقافته وسيرته الأدبية، انظر: خفاجي، **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه**، ص ٢٨ وغيرها؛ نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**؛ أدهم، **أبو شادي الشاعر**؛ الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٣٧ ـ ٤٤ و٦٢ ـ ٦٧.

(٢٦) لا يشك مؤرخو حياته في السنة التي قيل إنه ولد فيها ١٨٩٢م. ولكن عند النظر في أعماله المبكرة يتعجب المرء كيف استطاع شاب في السادسة عشرة أو السابعة عشرة أن يستوعب كل تلك المعرفة ويصل إلى تلك النظرة المتزنة التي يتكشف عنها الكتاب، ومن الجائز أن يكون هناك خطأ في التاريخ الذي ذكر لولادته. غير أنه لا شك في صغر سنّه نسبياً عندما كتب هذا الكتاب. انظر: أحمد زكي أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع** (القاهرة: مكتبة ومطبعة التأليف، [١٩٠٩])، ج ٢، ص ٣٥ حيث يذكر هذا.

هذا الكتاب الثاني مجموعة من القصائد المبكرة مع مقالات نقدية، تكشف عن نضوج سبّاق في النظرة إلى الحياة والأدب، كما تكشف عن شجاعة وطموح. أما ديوانه الأول بعنوان **أنداء الفجر** فقد صدر عام ١٩١٠. وبين هذا الديوان وديوانه الأخير **من السماء** الذي نشره في نيويورك عام ١٩٤٩، أصدر أبو شادي ما لا يقل عن خمسة عشر ديواناً، بعضها مجموعات من قصائد مختارة[٢٧]. وقد نشر كذلك عدة قصائد طويلة بشكل منفصل[٢٨]، وخلّف أربعة دواوين أخرى غير منشورة كتبها خلال سنوات حياته الأخيرة[٢٩]. كما إن لديه أربع أوبرات[٣٠] وبعض القصص الشعرية.

قليل من الشعراء العرب من كان مكثراً بهذا الشكل. فديوانه **الشفق الباكي** مجموعة هائلة تضم ١٣٨٦ صفحة، تشمل بضعة مقالات بقلمه وبأقلام آخرين عن الشعر، وعن أبي شادي نفسه. ومما يذكر عنه قدرته على كتابة الشعر بسهولة وسرعة كبيرتين[٣١]، وقد يساعد ذلك في تفسير ما يعانيه شعره من حشو وعيوب أخرى،

---

(٢٧) الدواوين الأخرى هي: أحمد زكي أبو شادي: **زينب، نفحات من شعر الغناء**، جمعها حسن صالح الجداوي (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤)، مع ملحق مهم للزهاوي؛ **مصريات، نخب من شعر الوطنية** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤)؛ **أنين ورنين أو صور من شعر السياب** (القاهرة: ١٩٢٥)؛ **شعر الوجدان: مختارات رائعة** ([القاهرة]: م. صبحي، ١٩٢٥)؛ **الشفق الباكي** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦)؛ **مختارات وحي العام** (القاهرة: دار العصور، [١٩٢٨])؛ **أشعة وظلال** (القاهرة: مطبعة الشباب، ١٩٣١)؛ **أطياف الربيع** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣)؛ **أغاني أبو شادي** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣)؛ **الشعلة** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣)؛ **الينبوع** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٣٤)؛ **شعر الريف** (القاهرة: ١٩٣٥)؛ **فوق العباب** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٥)؛ **الكائن الثاني** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٥)، و**عودة الراعي: مجموعة شعرية** (الإسكندرية: المطبعة التعاونية، ١٩٤٢).

(٢٨) القصائد المنشورة في كراس مستقل هي: أحمد زكي أبو شادي، **نكبة ناڤارين: قصيدة تاريخية قومية جامعة**، يتبعها تعليق وشرح تاريخي وأدبي لبعض أفاضل الكتاب المشهورين (السويس: إدارة السويس الناهضة، ١٩٢٤)؛ **مفخرة رشيد**، قصيدة وطنية مع شروح أدبية وتاريخية بأقلام نخبة من مشاهير الكتاب (القاهرة: ١٩٢٥)؛ **ذكرى شكسبير** (القاهرة: ١٩٢٦)؛ **وطن الفراعنة** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦)؛ **سعد** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٧)؛ **مصطفى الزعيم (قصيدة)** (الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٦)؛ **اليوم الرهيب** (الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٦)؛ **مرثاة لموت الملك فؤاد الأول؛ تولية الفاروق** (القاهرة: ١٩٣٧)، و**قصيدة كتبت بمناسبة اعتلاء الملك فاروق العرش**.

(٢٩) ترك أحمد زكي أبو شادي أربعة دواوين غير منشورة هي: **إيزيس، النيروز الحر، أناشيد الحياة، والإنسان الجديد**.

(٣٠) هي: أحمد زكي أبو شادي: **إحسان** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٧)؛ **أخناتون، فرعون مصر** (القاهرة: دار العصور، ١٩٢٧)؛ **الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر** (القاهرة: ١٩٢٧)، و**الآلهة** (القاهرة: دار العصور، ١٩٢٧).

(٣١) انظر: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، **شعراء مجددون** (القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٥٩)، ص ٦٧ ـ ٦٨؛ مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٢٦، ومراجع أخرى.

ويبدو أنه لم يتورع قط عن نشر كل ما يكتب. ومع ذلك، فإن نشاطه الشعري الكبير الذي لازمه طول حياته لا بد أن يثير الإعجاب. ويزيد في هذا الإعجاب شجاعته ونبل الروح التي يكشف عنها شعره وما يدعم ذلك من حماس ذهني أصيل. إلا أنه ينتمي إلى تلك النوعية المهذبة من الناس التي لا تحتمل الخشونة التي تفتقت عنها حياة سريعة التقلّب. ففي عام ١٩٤٦، بعد عدد من الإخفاقات الأدبية، كان أشدها وطأة إغلاق مجلة **أبولو** عام ١٩٣٤، هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ما وضع حداً لنشاطه في مصر. لقد هاجر عن الوطن كثير من الشعراء والأدباء قبل أبي شادي لأسباب سياسية، لكن هذه قد تكون أول حادثة احتجاج من نوعها يقوم بها شاعر عربي معاصر ضد العالم الأدبي من حوله.

قام أبو شادي بدور ملحوظ كمنظّر متنوّر عن المفهوم الحديث في الشعر. وقد بدأ منذ عام ١٩٠٩ يشدد على الحاجة الكبيرة إلى نوع جديد من الشعر[٣٢]. ففي **قطرة من يراع** يعبّر عن مفهوم الشعر عنده بشكل واضح ولم يخالف ذلك المفهوم قط في كتاباته اللاحقة. كان يقول إننا من خلال الشعر نكتشف أسرار الوجود. فالشعر تعبير عن روح الكون، يكشف ما فيه من عظمة وجمال. لكن ذلك لا يعني أن اهتمام الشاعر يجب أن يكون محصوراً بالقضايا الكبرى الشاملة على حساب جميع عناصر الحياة الأخرى. فجميع ما في الكون موضوع صالح للشعر إذا كانت استجابة الشاعر صحيحة نحوه[٣٣]. وقد كانت هذه الفكرة نفسها موضوع تناول العقاد بعد ذلك، كما سبق الحديث عنه[٣٤]. يؤكد أبو شادي الحاجة إلى الصدق. ففي مقدمة **الشعلة** يتوسع في هذا الموضوع ويقول إن الصدق في الشعر يجب أن يكون محدوداً بصدق الشعور والخيال. إذ ليس ثمة حقائق «شعرية» يمكن توكيدها في الشعر[٣٥].

وقد أظهر أبو شادي استقلالاً في الفكر عندما عالج موضوع الموسيقى في الشعر، أيضاً منذ عام ١٩٠٩. فقد كان يقول إن للموسيقى أهميتها في بعض المفاهيم

---

(٣٢) انظر المقالات العديدة عن الشعر في: أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، وأعماله المتأخرة: أحمد زكي أبو شادي: **أصداء الحياة**، مجموعة من المقالات كتبت بين ١٩١٠ ـ ١٩٢٥، تحقيق س. وم. العروسي، ط ٢ (الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٧)، ص ٦ ـ ٢٤، ومقدماته العديدة لدواوينه، وكتاباته في **أبولو** (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤)، وفي **أدبي** المجلة التي أسسها عام ١٩٣٦ في الإسكندرية، وكتاباه النقديان: **مسرح الأدب، مجموعة مقالات نقدية نشرت في جرائد من ١٩٢٦ ـ ١٩٢٨**، و**قضايا الشعر المعاصر** (القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، [١٩٥٩]).

(٣٣) أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ٥.

(٣٤) انظر: عباس محمود العقاد، **عابر سبيل** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧)، المقدمة.

(٣٥) «الهامة، فلسفة الشعر» في: أبو شادي، **الشعلة**، ص ٩.

الشعرية، لكنها ليست بالعنصر الرئيسيّ في الشعر، لأن جوهر الشعر التعبير عن الحياة وتفسير خفايا الكون. ثم عاد إلى تناول هذه الفكرة بعد حين، فقال إن أولئك الذين يصرّون على أن الموسيقى أهم عنصر في القصيدة، لأنها تخدّر حواسهم وتتسرب بسهولة إلى عواطفهم، إنما هم بدائيون في نظرتهم. فالأذهان المثقفة الرضية يمكن أن تأسرها الصورة في القصيدة، ويكفي أن يكون الشعر غنياً في صوره، من دون الحاجة إلى «وسيلة» الموسيقى(٣٦).

وتحدث أبو شادي عن وحدة القصيدة، كذلك من عام ١٩٠٩، عندما أكّد الوحدة المتكاملة التي لا يمكن فصلها بين الشكل والمضمون، وهي فكرة تناولها العقاد كذلك. وقد أصرّ أبو شادي على أن القصيدة يجب أن تقوّم بشكلها الكامل لا بما يكوّنها من عناصر. فهو يرى أن من المستحيل الفصل بين هذه العناصر أو تغيير سياق الكلمات في بيت من الشعر من دون تغيير معناه. فالشاعر ينظم القصيدة كُلاً، ويتأملها كُلاً، ولا يتناول عنصراً منها بمعزل عن غيره(٣٧).

وقد دعا كذلك إلى تحديث الشعر ولغته(٣٨) (وكان يقول «التمصير» أحياناً)، فالشعراء المحدثون، في رأيه، يجب أن تكون لهم حرية التعبير عن أنفسهم حتى لو خرجوا عن الأفكار والموضوعات المصروفة(٣٩). وعندما يبلغ الشاعر معرفة جيدة باللغة يجب أن تتاح له حرية التعبير عن توتّراته النفسية والعاطفية(٤٠). كما يجب أن يكون قادراً على تطويع اللغة والأوزان والقوافي لتناسب موضوع قصيدته(٤١). وهو يتناول في **الشفق الباكي** فكرة، هي فكرة رومانسية في أساسها وهي أن الشاعر نبيّ أرسل إلى قومه. ولأن الشاعر حساس يتفاعل مع الأشياء، عليه أن يدرك مسؤوليته، وأن يكون للشعر عنده هدف نبيل خيّر، سواء كان هذا الهدف إنسانياً أو وطنياً أو دينياً(٤٢).

ورغم أن أبا شادي قد بدأ مسيرته النقدية في وقت مبكرّ جداً من القرن

---

(٣٦) انظر: أبو شادي: **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ٧؛ **فوق العباب**، ص ب ـ هـ، و**الينبوع**، ص ٢١٥ ـ ٢١٦. انظر أيضاً رأي مندور في هذا في: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٥٢ وغيرها.

(٣٧) أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ١٨ ـ ٢٩.

(٣٨) أبو شادي: **الينبوع**، ص د؛ **الشفق الباكي**، ص ٤٨، و**الشعلة**، ص ١٠.

(٣٩) أبو شادي: **الشفق الباكي**، ص ٤٩، و**الينبوع**، ص ٢١٧.

(٤٠) أبو شادي، **الينبوع**، ص هـ.

(٤١) المصدر نفسه، ص و.

(٤٢) انظر: أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٤٣ ـ ٤٤، وقصيدته «الجديد»، ص ٢٢٢ ـ ٢٤٤، حيث يتوسع بشرح أفكاره عن الشعر الجيد.

العشرين في **قطرة من يراع** واستأنف ذلك بقوة بعد عودته من إنكلترا عام ١٩٢٢، إلا أنه لم يترك تأثيراً قوياً في العقود الثلاثة الأولى قدر ما تركت جماعة الديوان. ويرجع ذلك في المقام الأول إلى طريقته الرقيقة وميله إلى التوفيق وترضية معاصريه. لقد كان رجلاً دمثاً وكانت أبعاده الروحية واسعة سامقة. وحتى في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، عندما بلغت حملات العقاد وأتباعه عليه درجة الإيذاء، لم يستطع أبو شادي مجاراة العنف عند مناهضيه. ففي مجال النقد كانت جماعة الديوان ذات صوت أعلى وهدف أشد تطرفاً، وهي تقويض دعائم الكلاسيكية المُحدَثة وتقديم مفهوم جديد للشعر. وقد كان رفضهم التقاليد الراسخة في الشعر رفضاً قطعياً وحاسماً. ومع أن نظريات ابي شادي كانت طليعية، كان يدرك في الوقت نفسه الصفات الكثيرة الجيدة في أساسها عند أساتذة الكلاسيكية المحدثة، وقد نُصّب شوقي رئيساً لجميعة أبولو التي أسسها أبو شادي عام ١٩٣٢. ولم يقل أبو شادي قط إن تقديم مفاهيم جديدة للشعر يستوجب تحطيماً كاملاً للمفاهيم المعاكسة(٤٣).

بدأ أبو شادي مسيرته الشعرية بطموحات شاب غرير لكنه واثق من موقفه، بيد أنه أخفق في تحقيق ما كان يعد به في باكورة مسيرته. فمن ينظر إلى قصائده الأولى في **قطرة من يراع** و**أنداء الفجر** يجد فيها من الترابط وتماسك الأسلوب أكثر مما يجده في شعره اللاحق. بإمكاننا أن نلاحظ بعض نقاط الضعف في أسلوب هذا الشعر المبكّر، مما يدعو إلى الشك في أن الأساس اللغوي عند الشاعر لم يكن قوياً كما يجب، ولكن ذلك قد يفسر بأن الشاعر كان بعدُ في فترة حداثته في ذلك الوقت. غير أننا لا نجد في شعره المبكر ما يوحي بتلك الروح المحمومة التي أصبحت تسيطر على مواقفه اللاحقة. ولكن المرء قد يلمس فيه افتتاناً عشوائياً بالتنويع، وإصراراً على الإكثار تضاعف مع الأيام في جهد متواصل ليصوغ نظماً كل ما في الحياة من حوله. واستطاع بذلك أن يتوصّل إلى حريات جديدة، وأن ينادي بالقول إن الشعر ينتمي إلى آفاق أرحب مما تسمح به الحدود التقليدية عند شعراء الكلاسيكية المحدثة في الشعر العربي. لكن الفائدة التي كانت تنتظره من استقصاءاته الواسعة في الأساليب والمواضيع الشعرية قد حدّ منها ذلك الضعف الناجم عن إصراره على الإكثار.

في بعض شعره المبكر نلمس عنصراً رومانسياً قوياً يظهر كذلك في أسلوب عدد من القصائد المتأثرة بقراءاته في الشعر القديم والكلاسيكي المحدث:

---

(٤٣) لا يوجد أي ذكر لأبي شادي الناقد في أي من كتب تاريخ النقد الأدبي الحديث التي كتبت في مصر، ومثل واضح لذلك كتاب: محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د. ت.]).

يا من بخلتِ بلفظ منكِ يسعدني　　أتحسبين طويل الصمت ينسيني؟
.....　　.....
دعي أناملك الحسناء تنصفني　　ولا تَضِنّي، فهذا البخل يضنيني
وان أردتِ بياناً يستعين به　　هذا الجمال على قلبي فناجيني[٤٤]

وحتى في وقت لاحق، كان الشعر الذي كتبه بالأسلوب القديم يكشف عن سيطرة أقوى على البناء واللغة مما نراه في شعره الطليعي:

سماء لديها يعبق الحب والمنى　　وفيها خيال العابدين تناهى
تقمّص فيها الفن إحساس عاشق　　يمثل حسناً بل يصوغ إلها
تملّكَهُ الروعُ العظيم فإنه　　يترجم عن روح الحياة مداها
فيرفع لحظاً ما تعوّد رفعه　　إلى من أذلّت بالجمال جباها[٤٥]

لكن ذلك لا يستمر طويلاً، إذ سرعان ما يعود إلى الظهور ذلك الاستخدام الممجوج للكلمات الذي ينال من الشعر الذي كتبه أبو شادي في فترة رجولته الناضجة:

تأمّلْه بين الحب والفن مبدعاً　　له جرأة في خشيةٍ تتلاهى

إن التدقيق في شعر أبي شادي يوحي بأن إقامته عشر سنين في بريطانيا قد أضعفت من أسلوبه الشعري ولغته. كما إن دراسته العربية الأولى ربما لم تكن ذات أساس متين كل المتانة، لأنه درس في مدرسة كان أغلب التدريس فيها بالإنكليزية. ويقال إن الشيوخ الذين كانوا يدرّسون العربية في تلك المدرسة على جانب كبير من المعرفة، ولكن ربما لم يكن في وسعهم نقل ما يكفي من المعرفة إلى التلميذ الفتيّ الذي أظهر ولعاً مبكراً بالأدب الإنكليزي، إذ ليس في نثره ولا في شعره في **قطرة من يراع** ما يكشف عن جذور لغوية قوية. ثم بعد نشر هذا الكتاب، أمضى فترة في محيط إنكليزي صرف. وقد يكون زواجه من امرأة إنكليزية وقراءاته المستمرة لمؤلفين إنكليز كذلك قد ساعدت في إضعاف سيطرته على منازع البلاغة وفي تشويش فطرته اللغوية أحياناً. وقد زاد هذا الوضع أن موضوعه كان يتناول مجالاً جديداً واسعاً من التجربة والمعرفة لم يكن في مصطلح الشعر العربي ما يعبّر عنه. وتصحّ المقارنة مع شكري في هذا السياق، لأن شكري كان يعاني نقاط الضعف نفسها في شعره، ولو

(٤٤) «الذكر والنسيان» في: أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ١٠٢. وانظر مثالاً جيداً آخر في: «الحب والأمل» في: أحمد زكي أبو شادي، **أنداء الفجر**، ط ٢ (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٤)، ص ١٤ ـ ١٩. انظر أيضاً تعليق نشأت حول تأثير شوقي في هذه القصيدة بحسب رأيه، في: نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ١١٠ ـ ١١١.

(٤٥) «نفرتيتي والمثال» في: أبو شادي، **الشعلة**، ص ٤٦.

على نطاق أضيق، ولعل هذا أيضاً نتج من محاولته السابقة لأوانها لتغيير المصطلح الشعري قبل أن تكون لغة الشعر مستعدة لهذا التغيير. وكان شكري يشترك مع أبي شادي في تشابه الأساس الثقافي.

ليس من فائدة كبيرة في وصف عيوب إنتاج أدبي لم يجد من يحاكيه. إن الكتّاب الذين حاولوا تلخيص تلك العيوب في شعر أبي شادي يتفقون عموماً على أن شعره يفتقر إلى تناسق المعنى، ويخلو من التأثير العاطفي، ويكشف عن ضعف متكرر في الأسلوب واللغة، وفي موسيقى الشعر كذلك. وقد تكون أسوأ مثالبه الشعرية هذا الهبوط المفاجئ في المستوى في نهاية البيت. ويرجع ذلك عادة إما إلى صعوبة إيجاد القافية المناسبة، أو إلى أن الشاعر ينتهي من المعنى قبل نهاية البيت ثم يقوم بتكملة التفعيلات الباقية. لم يكن هذا العيب من مواصفات شعره المبكّر، لكنه يغدو عيباً ملازماً في هذا الشعر بعد عودة ابي شادي من إنكلترا، كما في قوله:

تقبس النور من الظلمة بل من ظلمات[٤٦]

فكلمة «ظلمات» هنا يبدو أنها لم تستخدم إلا لغرض القافية، لأنها لا تضيف شيئاً إلى المعنى، بل لعلها تنال منه. وفي شعره أمثلة كثيرة على هذا العيب بالذات. كما أنه يشكو من عيوب كثيرة أخرى كابتذال المعنى، كما نرى في هذه الأبيات:

وأرى الجمال مجمّلاً في ذاته وأرى الملاحة في بساطة كاسي
والعمق في التفكير قبل صياغة ومآثر التفكير للمتناسي[٤٧]

وفي هذه، حيث نرى ضعف اللغة شديد الوضوح:

ولَها أقسى سلاح فاتك في نصال من لحاظ ونصال
....
فتجلّت قوة بل آية تخضع الغلاّب بل تفشي الزوال[٤٨]

وفي هذا المثال يكون استعمال كلمة «المتبوع» مما يثير السخرية:

فأجبتُ يا أملي كفاكِ تفنّناً في الشعر بسمة لحظك المتبوع[٤٩]

---

(٤٦) «القديس» في: أبو شادي، **الينبوع**، ص ١٠٠.

(٤٧) «الشعر العزيز» في: أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٣٨١.

(٤٨) «آلهة الجمال» في: المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٩) «الشاعرة» في: أبو شادي، **أشعة وظلال**، ص ٢٨.

وفي هذا المثال الآخر لا يبدو أن كلمة «سكن» لها مكان بعد كلمة «فن»:

أهـلاً فـمـصـرّ مـصـركـم أبـداً في الفن صادحة وفي السكن[٥٠]

وقصيدته في رثاء ناجي تحتوي على كثير من أمثلة الشعر الرديء، مثل هذا البيت:

إنـــه أنـــتـــج الجـــنـــى فـي دنـى الـنـحـل والـبـشـر[٥١]

ويبيّن نشأت أثر اللغة الإنكليزية في شعر أبي شادي. فيقدم أمثلة عديدة على استعماله الصفات بأسلوب أجنبي وعلى محاولاته المتكررة للتعبير بالعربية عن معاني كلمات إنكليزية محددة[٥٢]. وقد يرينا هذا كيف أن ابا شادي قد فقد سيطرته على المصطلح الشعري العربي بعد عودته من إنكلترا. وقد يفسر كذلك ملاحظة مطران عنه في مقدمة كتبها لديوانه **أطياف الربيع**: «فاجأ هذا الطبيبُ الشاعرُ الأديبُ السليقةَ العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد من قبل، ولم يرعَ أن تلك السليقة بطيئة في تحوّلها...»[٥٣].

كانت محاولات أبي شادي الواعية للتجديد في الشعر متعددة المناحي. فطرافته وبحثه الدؤوب عن الجدّة، إلى جانب محبته الفن، لا بد أنها دفعته إلى كتابة الاوبرات. ويبدو أنه قد فعل ذلك على أمل تقديم الشعر والموسيقى إلى المسرح. كان من التقاليد الراسخة عندنا أن يلحن مشاهير المغنين في الوطن العربي قصائد لشعراء اشتهروا بجديتهم ويغنوها. لكن فن الأوبرا لم يكن معروفاً إطلاقاً في العربية، رغم أن الغناء على المسرح، على درجة أدنى في المستوى الفني، كان شائعاً، وبخاصة في مصر. كتب أبو شادي أربع أوبرات وكان يدعوها أحياناً مآسي موسيقية، أو قصصاً للموسيقى، أو «أبرات» وهي: (١) (إحسان)، «مأساة مصرية للموسيقى»؛ (٢) (أردشير، أو حياة النفوس) «قصة حب للموسيقى»؛ (٣) (الآلهة)، «أوبرا رمزية بثلاثة فصول»؛ (٤) (الزباء، ملكة تدمر) «أوبرا تاريخية عظيمة بأربعة فصول»، وقد كتبها جميعاً عام ١٩٢٧. مما يسترعي النظر ما نشأ من شعور في أواخر العشرينيات بالحاجة إلى التحول عن الشعر الغنائي، وهو أفضل أنواع الشعر المعروفة في العربية، إلى شعر يُتلى أو يغنى على المسرح، وهذه الأوبرات الشعرية قد نظمت جميعاً في السنة

---

(٥٠) «رسل الشعر» في: أبو شادي، **الشعلة**، ص ١٣١.

(٥١) للاطلاع على هذه المرثاة، انظر: خفاجي، **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه**، ص ٢٢٣. ومن الطريف أن نرى نشأت لا يستطيع إخفاء دهشته حول البيت المقتطف أعلاه. انظر: نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ١٣٩.

(٥٢) نشأت، المصدر نفسه، ص ١٥٩ ـ ١٦٦.

(٥٣) أبو شادي، **أطياف الربيع**، ص أ، ولتطوير أكبر للفكرة انظر ص أ ـ ب.

نفسها التي استأنف فيها شوقي بجدّ نشاطه في الشعر المسرحي. ولكن بلوغ النجاح في هذه المحاولة كان يتطلب نضوجاً شعرياً أكبر مما كان يتمتع به أبو شادي، وفنّاً موسيقياً أكثر تطوراً وجمهوراً أكثر حذلقة فنية. ومن الغريب أن مندور يجد من الصعب عليه أن يفهم سر إخفاق تلك الأوبرات، رغم اعترافه بأن الشعر فيها لا يختلف عن نوعية الشعر الغنائي الذي كان يكتبه أبو شادي، وهو شعر يتَّصف بالنثرية والافتقار إلى الصقل بشكل عام(٥٤). غير أن رغبة أبي شادي في تقديم هذا الفن إلى العربية يجب ألا ينظر إليها على أنها من باب الطموح الشخصي وحسب، بل على أنها كذلك رغبة في إدخال قيم ثقافية أسمى إلى تراثه الوطني(٥٥).

لقد جرّب أبو شادي أيضاً نظم القصص الطويلة، وهو دليل آخر على ميله إلى نظم الحياة وجميع تجاربها عموماً. وقد يكون في ذلك متأثراً بقصص مطران الشعرية الأكثر نجاحاً، لكن قصائد أبي شادي القصصية، المنتشرة في بعض دواوينه(٥٦)، أو المنشورة بشكل مستقل، مثل قصتيه الطويلتين «مها» ١٩٢٦، و«عبده بك» ١٩٢٧، لم يكتب لها النجاح، لأن الأوضاع الاجتماعية والنفسية في الوطن العربي كانت تسير بالشعر في ذلك الوقت نحو التعبير عن العواطف التي طال كبتها، ونحو استقصاء التجربة الشخصية. لقد كان الشعر العربي في العشرينيات والثلاثينيات يمرّ في بعض المجالات في أشد مراحله انطوائيةً، ويعكس عزوفاً تلقائياً عن محاولة التعبير الموضوعي العام.

كانت روح التجريب عند أبي شادي قد دفعته كذلك إلى محاولة التجديد في شكل الشعر. لقد مرّ بنا كيف أن الزهاوي وشكري قد حاولا كتابة الشعر المرسل(٥٧). ولقد كتب أبو شادي كذلك بضع قصائد من الشعر المرسل، محافظاً، كسابقيه، على نظام الشطرين، وهو نظام يُجنّ حاجة فنية طبيعية إلى نوع من القافية ولا يمكن أن ينجح من دونها. وسوف أتحدث عن هذا المنحى الفني المعيّن في فصل لاحق(٥٨). وقد حاول أبو شادي أيضاً ما كان يدعوه بـ «النظم الحر» أو «الشعر الحر». يجب التوكيد هنا على أن مفهوم أبي شادي للشعر الحر لا علاقة له بالآراء المتداولة حول الشعر الحر في العربية في الخمسينيات وبعدها، إذ كانت تلك الحرية

---

(٥٤) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٢٤ ـ ٢٧.

(٥٥) انظر أوبراه الأولى: أبو شادي، **إحسان**، ص ٤ وملحقه «الأوبرات والشعر المصري»، ص ٦٦ ـ ١١١.

(٥٦) انظر قصائد «بأمر الحاكم بأمره» و«الرؤيا» و«ممنون الفيلسوف» ومعظم القصيدتين الأخيرتين من الشعر المرسل، في: أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٤٠٢ ـ ٤٢٢، ٦٥٨ ـ ٦٦٨ و٦٢٥ ـ ٦٣٩ على التوالي.

(٥٧) انظر ذلك في ما تقدم من فصول.

(٥٨) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب.

من أساسها تحرراً من نظام الشطرين أو من نظام المقاطع الشعرية من نوع الموشح. فالشاعر في قصيدة الشعر الحر المعاصرة يقرر الشكل الذي يريد، ويستخدم من التفعيلات العدد الذي يجده ضرورياً في كل بيت من الشعر في قصيدته على أن يبقى عادة محافظاً على الوزن نفسه. لكن تجربة أبي شادي كانت تمزج عدداً من البحور في القصيدة نفسها. وقصيدة «ترنيمة آتون» التي كتبها بالشعر المرسل مثال لهذه التجربة المجهضة، فالافتقار إلى التناغم في مسار الأبيات يجعلها منفّرة للسمع:

تبلجّ الفجر حال بأفق هذي السماء (المجتث)
يا آتون الحي يا مستمداً للحياة (مجزوء الرمل)
عندما أنت تعتلي أفق الشرق للسما (مجزوء الخفيف)
كل أرض ملكتها من جمال ملكته (مجزوء الخفيف)
فأنت حال عظيم يزهو على الأرض بعدا (المجتث)
حصرت أشعتك الحقول وإن تكن ما قد صنعت (الكامل)
فأنت رَع ونراك الذي مضيت بهم كلهم آسرا (المتقارب)
أوثقتهم طوع حبك (المجتث)
برغم بعدك هذا على الثرى إشعاعك (المجتث)
ورغم هذا السمو هذا النهار تجلّى كالرسم من وقع خطوك[٥٩] (المجتث)

ويجب القول هنا إن المحاولة السابقة الغامضة (والمخفقة أيضاً) التي قام بها أحمد فارس الشدياق لإدخال هذا النوع من التجديد في الشعر لا يمكن أن تكون قد أثرت في التجريبيين في القرن العشرين. فالشدياق الذي لم يكن بالشاعر الجيد أساساً كتب أربعة أبيات من دون قافية مستخدماً ثلاثة بحور مختلفة «تهافتاً على إحداث شيء غريب»[٦٠]:

ساعة البعد عنك شهر، وعام الوصل يمضي كأنما هو ساعة (الخفيف)
أتنجّم الليل الطويل صبابة وتنجّمي لنجوم ذي تفليك (الكامل)
ويخفق مني القلب ان هبّت الصبا ويذكرني البدر المنير محياك (الطويل)
الا ليت شعري كم يقاسي من النوى وانحائه قلب يذوب تجلّدا (الطويل)

(٥٩) أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٩٦٣ ـ ٩٦٤.

(٦٠) أحمد فارس الشدياق، **الساق على الساق فيما هو الفارياق أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام** (بيروت: دار مكتبة الحياة، [١٩٦٦])، ص ٣٩٥.

لكنه لم يعاود التجربة، ويبدو أنه اقتنع بعدم جدواها. ومن الصعب الربط بين محاولة القرن التاسع عشر هذه وبين محاولة أبي شادي ومعاصريه. فقد بقيت تلك الأولى محاولة معزولة بعيدة، جرت في زمن لم يكن الشعر فيه في حاجة إلى هذا النوع من البدع، بل إلى توكيد عناصره الكلاسيكية الأساسية وإلى العودة إلى جذوره الأكثر عافية. غير أن تجارب الزهاوي وشكري وابي شادي، على إخفاقها فنياً، تظل تجارب ذات مغزى لأنها أولاً تمثل بحثاً حقيقياً دؤوباً لدى الشعراء العرب في بدايات القرن العشرين نحو تغيير جذري في الشكل، وثانياً لأنها كانت بداية سلسلة من التجارب المتواصلة التي تهدف إلى تغيير النموذج التقليدي الذي لازم شكل الشعر العربي في تاريخه الطويل. ولم تستطع هذه التجارب في حد ذاتها أن تقدم أي نموذج له قيمة دائمة بالنسبة إلى قضية الشكل في الشعر العربي لأنها كانت تجارب مخفقة تماماً. لكن التجارب[٦١] مع ذلك تواصلت في الثلاثينيات والأربعينيات في الشعر المرسل والشعر الحر من النمط الذي كان يكتبه أبو شادي[٦٢] وفي أشكال أخرى كذلك. لقد بدأ الشعراء يفكرّون جدياً بضرورة التغيير، مستوحين في ذلك إلى حد كبير روح جماعة أبولو المجددة إلى جانب قراءاتهم في الشعر الغربي، وبخاصة الشعر الفرنسي والإنكليزي. لكن النجاح في هذا المضمار لم يكتمل إلا في نهاية الأربعينيات. ولذلك

---

(٦١) ستبحث التجارب المتنوعة في الشكل خلال هذه الفترة في الفصل السابع من هذا الكتاب.

(٦٢) من المشكوك فيه أن تكون محاولات شعراء من ذوي المواهب العالية مثل شوقي وايليا أبو ماضي والياس أبو شبكة في استخدام غير بحر في القصيدة نفسها مستوحاة من دعوة أبي شادي للشعراء ان يتبعوا صيغته من الشعر الحر. لكن هؤلاء الشعراء الكبار لم يتخطّوا في تجاربهم قط حدود الفن والذوق السليم. فقد كان شوقي يلجأ في مسرحياته إلى تغيير الأوزان لأغراض درامية، آملاً أن يصوّر من خلال تغيّر الإيقاع والموسيقى، تغيراً في الجو والموضوع المستخدم في الحوار. ولم يكن شوقي موفقاً دائماً، لكن سبب ذلك عيوب درامية. وقد يكون إيليا أبو ماضي قد استوحى شيئاً من تجارب جماعة أبولو، لأنه كتب قصيدة عام ١٩٣٣ ونشرها في مصر، وهي إشارة ذات مغزى، نظراً لوجود مجلات أخرى في أمريكا نفسها وفي بقية الوطن العربي. كانت هذه قصيدة «الشاعر والسلطان الجائر» التي سبق ذكرها. **الرسالة** (١ اذار/مارس ١٩٣٣)، ج ١، القسم ٤، ص ٢٣ ـ ٢٤.

وقد استخدم آخرون من شعراء المهجر غير وزن في القصيدة الواحدة ومنهم جبران نفسه، وقصيدته «المواكب» خير مثال على ذلك. وفي لبنان قدم الياس أبو شبكة أفضل الأمثلة على ذلك في قصيدة «الصلاة الحمراء» وغيرها. الياس أبو شبكة، **أغاني الفردوس**، ط ٣ (بيروت: دار الحضارة، ١٩٦٢)، ص ٨٤ ـ ٩٥. وفي مصر نفسها قدم علي محمود طه مثالين بهذا الأسلوب، كما سيأتي الحديث عنه. لكن هذه الأمثلة لا تشابه أبداً تجارب أبي شادي، ولا يمكن اعتبارها من الفئات نفسها. فقد حرص هؤلاء الشعراء على استخدام الوزن نفسه في عدد من الأبيات المتلاحقة تطول حتى تضمن تواصل الإيقاع واتّزانه، قبل محاولة الانتقال إلى وزن آخر. ثم إن التحوّل كان يرافقه في العادة تحوّل معين في جوّ القصيدة. وقد كانوا يستخدمون نظام الشطرين، ويحافظون على الوقفة في نهاية البيت ويستخدمون نظاماً متكاملا متسقاً في استعمالهم القوافي المنوعة في القصيدة أو نظام القافية الموحدة.

أسباب عديدة. ففي المقام الأول، يسع المرء القول إن الشعر العربي لم يكن مستعداً بعد، من وجهة نظر فنية، لمثل هذا التغيير قبل نهاية الأربعينيات بكثير. فقد كان نظام الشطرين مترسّخاً في ظلال مدرسة الكلاسيكية الجديدة، لذلك كان لزاماً على التغيير أن ينتظر حتى يستهلك هذا الشكل نفسه بالتكرار، وحتى يتجمع رصيد حديث من المفردات والعبارات الجاهزة في الشعر تغدو عقبة أمام الإبداع وتحتم التغيير. صحيح أنه بإزاء حساسية سريعة التغيّر، ومواقف ومفاهيم سريعة التطور، كانت المفردات والتعابير الجاهزة سرعان ما يتجاوزها الزمن، خصوصاً لأن كثيراً منها كان قد استُعير من شعر أقدم عهداً. وهنا لا بد من ذكر أهمية الشعر الأجنبي في تغيير حساسية الشاعر العربي الحديث. ولكن على الرغم من سرعة هذا التغير، نسبياً، كان لابد له من أن يصل إلى درجة من النضج والتحرر الفعلي من نمط الشطرين القائم قبل إمكانية تحقيق التغيّر في شكل القصيدة. إنما كان هذا التحرر (المنبثق من الضجر أو الإشباع) يحتاج إلى وقت، وإلى خبرة أطول. ثم إن الشعر العربي، قبل النجاح بتغيير الشكل، كان عليه أن يرتفع إلى مستوى معاصر عالمياً من خلال إحداث تغيير ناجح في اللغة والموقف واللهجة والموضوع والعاطفة. وهذا ما يفسر نجاح بعض التجارب في الرومانسية والرمزية في الثلاثينيات والأربعينيات حتى ضمن نظام الشطرين، فتفتحّت للشعر ميادين وآفاق جديدة قبل أن يحقق التغيّر في الشكل بنجاح. وأخيراً كان على هذا التغيّر أن ينتظر، لا اللحظة المناسبة في التطور الفني للشعر وحسب، بل أن ينتظر كذلك ظهور مواهب شعرية كبيرة يمكن عن طريقها بلوغ هذا التغيّر.

يُعدّ أبو شادي مجدداً في لغة الشعر[٦٣]. وهو إذ يكون قد دعم النظرية القائلة إن الشعر يجب أن يقترب، جهد الإمكان، من لغة الكلام وأن يحرر نفسه في سطوة اللغة القديمة، لم يكن شعره من القوة بحيث يترك أثراً مباشراً ملموساً كما قدمنا. فبساطة اللغة عنده، وتعابيره الأكثر حداثة، حتى في الوقت المبكر الذي أصدر فيه **قطرة من يراع** تفتقر إلى الشاعرية الحقة المؤثرة. ولا بد من تكرار القول إن قراءته الكثيرة في الأدب الغربي، إذ وَقَتْه من محاكاة الأساليب التقليدية، أضعفت سيطرته على اللغة وأفسدت عبارته الشعرية. لقد أراد أن يترجم شعراً جميع التجربة الإنسانية التي تيسرت له إما شخصيًاً أو أنّه عرفها عن طريق قراءته، ولكن لا الأدوات الشعرية في تلك الفترة المبكرة، ولا موهبته الشعرية نفسها استطاعت أن تيسّر له النجاح في مثل هذه الخطة الطموح.

إن محبة الطبيعة في شعره والتوجّه نحوها يعكسان تغيراً ملحوظاً عند أبي شادي عن مفهوم الطبيعة في الشعر القديم وفي الكلاسيكي المحدث. كان يسميها «الطبيعة

(٦٣) نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٨٣ ـ ٣٨٦.

الأم»[٦٤] ويجد فيها إلهاماً ونشوة، وعزاء ومأوى. ومن المحتمل أنه في شعره المبكر عن الطبيعة، قبل سفره إلى إنكلترا، كان متأثراً بكتابات جبران عن الطبيعة، لكنه في **قطرة من يراع** كتب عن بعض الشعراء الرومانسيين الإنكليز، وربما كان من الأصح القول إنه تأثر في مواقفهم هم نحو الطبيعة. ونَشْأَتْ على حق إذ يقرر أن أبا شادي كان رائداً في شعر الطبيعة في مصر، ولكن المرء لا يستطيع أن يوافقه على أن سبب ذلك لم يكن سوى قصيدة مطران «المساء» التي قادته إلى شعر الطبيعة، على الرغم من أن تلك القصيدة قد تكون أول قصيدة مهمة من نوعها كتبت في مصر[٦٥]. إننا نرى في شعر أبي شادي تبجيلاً الطبيعة وانصهاراً صوفياً معها. ولقد قاده حبُّه الطبيعة إلى مذهب وحدة الوجود، كما إن قصائده عن الطبيعة تعكس اتجاهه الرومانسي على أشده، مؤكدةً التيار الرومانسي العام الذي كان يتنامى في سيطرته على الشعراء في العقدين الثاني والثالث من القرن. لم يكن اختيار المواضيع عند أبي شادي تقليدياً، وهو في تصوير حبه الحياة من جميع وجوهها صوّر في مواضيعه المتنوعة كلاً من الموقفين الرومانسي والواقعي. أما هيامه بالمرأة فهو يجمع بين حبه لجمالها الجسدي وبين تبجيله لها كامرأة. كان تبجيله المرأة في كل من شعره ونثره مثالياً[٦٦]، يقف على النقيض من الاهتمام التقليدي السطحي بصفات المرأة الجسدية. كان أفضل شعر الحب عند شوقي ذلك الذي كتبه في مسرحياته، لأن الدور الرسمي الوقور الذي كان يظهر به في المجتمع شعراء مثل شوقي كان يحول دون التعبير عن المشاعر الشخصية. ويمثل أبو شادي خروجاً مفاجئاً على هذا وانفلاتاً من المفاهيم القديمة، توصل إليه بشكل طبيعي تلقائي في بواكير شعره ونثره. والواقع أننا لا نجد في شعره اللاحق ما لا نجد بذوره في أعماله المبكرة. ولا بد من أن رعاية مطران المبكرة للشاعر الناشئ كانت ذات أثر كبير في حياته وشعره، كما اعترف أبو شادي نفسه بذلك[٦٧].

---

(٦٤) انظر: أبو شادي، **أشعة وظلال**، ص ١٩.

(٦٥) أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ص ٣١٤ ـ ٣١٦، وللمزيد عن شعر الطبيعة لأبي شادي انظر ص ٣١٦ ـ ٣٣١، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي، **أدب الطبيعة** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٧)، ص ٩٩ ـ ١٠٤.

(٦٦) انظر قصائد الحب العديدة في دواوينه المختلفة. انظر أيضاً ديوان: أبو شادي، **زينب، نفحات من شعر الغناء**، المهدى إلى حبيبته الأولى رغم أنه لا يضم أحسن غزله. وحول شعر الحب الذي كتبه، انظر: نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٣٢ ـ ٣٣٤، وأبو شادي، **الينبوع**، ص م حيث يبين أن حبه والدته وتبجيله إياها هما اللذان دفعاه لتبجيل المرأة مدى حياته.

(٦٧) يرى عبد العزيز الدسوقي أن أبا شادي قد تأثر بجماعة الديوان لا بمطران. لكن أبا شادي هو الشاعر المصري الوحيد في جيله الذي ظهرت عليه علائم استقلال فني قبل ظهور جماعة الديوان. وثمة كثير من الأسباب تدعو إلى الاعتقاد أنه كان سيستمر في تطوره خارج حدود تقاليد الشعر المعاصر في مصر =

كان أبو شادي أول شاعر مصري يستخدم الأساطير الإغريقية والمصرية القديمة. وكانت الأساطير الاغريقية قد دخلت إلى العربية على يد سليمان البستاني مترجم **الإلياذة**. وقد نظم أبو شادي كثيراً من القصص الأسطورية الإغريقية والمصرية القديمة، لكن معالجته الاسطورة (كمعالجة معاصريه من أمثال شفيق المعلوف) لم تكن معالجة رمزية، كما أصبحت، في الخمسينيّات، ولم تُغنِ عنصر المعنى في القصيدة.

لا يتّسع المجال هنا لمناقشة تجديدات أبي شادي الأقل شأناً، لأن أثرها لم يكن بذي بال. فالاتجاه الرمزي الذي يزعم نشأت أن أبا شادي كان رائده في مصر[٦٨] لم ينضج نضجاً حقيقياً في شعره ولم يتطور في الشعر العربي في مصر أو في غيرها نتيجة لمحاولة أبي شادي.

كانت أكبر مساهمة قدمها أبو شادي للحركة الشعرية في مصر تأسيسه وتحريره مجلة **أبولو** التي كانت مكرّسة للشعر. ومما يرمز إلى الصراع العنيف في العالم الأدبي في مصر في ذلك الوقت أن المجلة لم تستطع البقاء على الحياة أكثر من سنتين. ومن المفارقة أن نهايتها جاءت على يد زعيم الجيل الأول من الطليعة المصرية، العقاد، يعاونه بعض الأتباع كسيد قطب وآخرين. أما بالنسبة إلى أبي شادي، فإن من علامات إخلاصه الهائل لقضية الشعر، وطاقته الفيّاضة وتسامحه المتنوّر أنه استطاع أن يثير حوله هذه الحيوية الشعرية وأن يؤكد أن الشعر مغامرة ثقافية وفردية دائمة ينشدها الشاعر لخصائصها الداخلية التي تولّد حب الجمال والنبالة في النفس، لا بوصفها وسيلة سهلة للدعاية والظهور. وإن إخفاقه في تنمية هذه الطاقة والاستمرار في رسالته قد يعزى من ناحية إلى الرفض العنيف الذي قوبل به من متعصبين لأنفسهم مثل العقاد، وقد يعزى من ناحية أخرى إلى أن أبا شادي لم يستطع أن يفرض نفسه بقوة كشاعر إذ إنه لم ينتج شعراً قادراً على التأثير في الحقل الأدبي حوله. يضاف إلى ذلك أنه من أساسه كان انساناً لامنتمياً، أي لم ينتم قط، بأي معنى من معاني الكلمة، إلى مجتمعه المباشر[٦٩]. فعالمه كان أكثر نقاء ودمَاثة، وأكثر مثالية وثقافة في أساسه من العالم

= حتى لو لم تبرز جماعة الديوان إلى الوجود، وذلك لإقامته الطويلة في إنكلترا وبسبب قراءاته الواسعة. ثم إن الدسوقي لا يقدم لنا سبباً وجيهاً واحداً للقول بأن مطران لم يؤثر في أبي شادي، رغم توكيد الأخير عكس ذلك. فالشاعر الناشئ الذي كتب **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع** و**نداء الفجر** قبل نهاية العقد الأول من القرن لا شك في أنه كان قد نال توجيهاً وتشجيعاً للاستمرار في ذلك السبيل. انظر: الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ١٥٦ ـ ١٦٦.

(٦٨) نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٧٠ ـ ٣٧٤.

(٦٩) انظر ما يقوله أدهم حول هذا، في: أدهم، **أبي شادي الشاعر**، ص ٥. وانظر أيضاً قصيدة أبي شادي النموذجية «المهزلة» في: أبو شادي، **الينبوع**، ص ٣٦.

الصاخب الذي كان عليه مواجهته. والحرية التي كان يسعى إليها لم تكن تحرراً من القيم الأخلاقية أو الدينية عند جيله، بل من القيود الأدبية والعاطفية والروحية والفكرية في الفترة التي عاش فيها. إن رفضه الطبيعي التلقائي، حتى في صباه الباكر، المواقف الموطّدة ومفاهيم الحياة السائدة حوله سهّلت عليه أن يتمثّل بسرعة المواقف والأفكار الغربية. فافتتانه بالحرية والجمال والطبيعة والتقدم والحياة عموماً يكشف عن أثر عميق للرومانسيين الإنكليز، مثل كيتس في هيامه بالجمال، وشلي في إيمانه بقوة الحب، وبايرن في تمجيده الحرية، ووردزورث في تواصله الروحي مع الطبيعة... إلخ. لكن هذه العلاقة التي بلغها في العقل الغربي هي التي أساءت إليه شاعراً؛ لأن هذه العلاقة لم تعزله ثقافياً عن معاصريه على مستويات عديدة من الوعي وحسب، بل إنها وضعته في مواجهة مجموعة كاملة من القيم والمُثُل كان عليه أن ينقلها إلى شعره، ولم يستطع أن يجد لها القاموس الشعري المناسب، لأنه كان يعتمد على أسلوب غربي في مقاربته للشعر. كان ذلك في الأساس الصخرة التي تحطم عليها إبداعه. وعند النظر من هذه الزاوية، يبدو أن إخفاقه كان نتيجة صدام مع مواقف ثقافية ومفاهيم جديدة هاجمته في وقت مبكر من الحياة، قبل أن يحكم سيطرته على المصطلح الشعري في لغته الأصلية. ويمكن أن يضاف إلى ذلك عوامل عديدة أخرى، كالسرعة التي كان يكتب بها، والإهمال الظاهر الذي كان يبديه في تنقيح أعماله. يضاف إلى ذلك المثال الذي قدمه شكري في شعر كانت تفسده أحياناً المشكلات الفنية نفسها التي مُني بها أبو شادي، ولو على نطاق أضيق، إلا أنه كان شعراً حظيَ في مرحلته الأولى، رغم ذلك، باعتراف اثنين من مشاهير النقاد في العقد الثاني من القرن العشرين وبتقريظهما، وهما العقاد والمازني. ثم قام النقاد يشددون على مضمون الشعر في العقدين الثاني والثالث، خلافاً لافتتان شعراء الكلاسيكية المحدثة بالشكل واللغة، ما أدى إلى إهمال مقصود لهذين العنصرين المهمين. ثم هناك الحشو والإطناب اللذان رافقا كثيراً من الشعر الرومانسي في العربية، ما أدى إلى تجاهل أهمية التركيز والاقتصاد في الأسلوب الشعري. وكان مما يدعو إلى الأسف الشديد أن تدفق الإبداع الشعري عند أبي شادي قد عرقلته مثل هذه العيوب[٧٠].

(٧٠) إضافة إلى دواوينه الأربعة المذكورة آنفاً ترك أبو شادي العديد من المخطوطات التي تضم مقالات ودراسات ومراسلات مع أصدقاء وأدباء في الوطن العربي، أما مخطوطات باقي أعماله فقد حصل عليها الدكتور عزيز عطية من ابنة الشاعر في واشنطن، الآنسة صفية أبو شادي، وأودعها في مكتبة ماريوت بجامعة يوتا الأمريكية، كما حصلت الكاتبة من ابنة الشاعر أيضاً على رسائله لأصدقائه ورسائلهم له وأودعتها في المكتبة نفسها باستثناء رسائله إلى عيسى الناعوري وروكس بن زائد العزيزي (من الأردن)، إذ حصلت على صورها من الأديبين مباشرة، وبمساعدة من مدير المكتبة في الجامعة الأردنية، حيث توجد الرسائل الأصلية.

أ ـ جمعية أبولو والتيار الرومانسي في مصر

كانت فكرة تأسيس جمعية للشعر في مصر قد شغلت ذهن أبي شادي لسنوات عديدة[٧١]. وعندما تشكلت الجمعية أخيراً عام ١٩٣٢ كانت تضم بين أعضائها أغلب جيل الشبّان من الشعراء والكتّاب عن الشعر في مصر. وكان الناطق باسمهم مجلة **أبولو**، أول مجلة من نوعها في الوطن العربي مخصصة للشعر وحده. كانت الجمعية تأمل أن تستهوي جميع الشعراء في مصر، وذهبت إلى حد أن تختار شوقي رئيساً لها (وهو آخر تكريم للشاعر العريق قبيل وفاته)، ولكنها دعت كذلك إلى التجريب وشجعت جميع أنواع التجديد، بما في ذلك التجديدات المتطرفة في الشكل. ولم تكن الجمعية تقوم على أية مدرسة شعرية محددة، بل إن المفهوم الوحيد الذي اتفق اعضاؤها حوله هو الدعوة إلى التجديد والتحرر من التقاليد الشعرية المتحجرة. في ما بعد، عندما تحدث أبو شادي عن الجمعية قال إن الفكرة التي اجتمع عليها جميع الأعضاء هي أن الشعر الجيد الأصيل يجب أن يعبّر عن أحاسيس الشاعر بصدق وفنّية، وألا يكون مبتذلاً ولا مكروراً. ثم خلص إلى القول إنه في ضوء هذا التعريف كان ممكناً ضم عدد من الاتجاهات والمدارس الشعرية تحت لواء **أبولو**. لذلك كانت «مدرسة»[٧٢] أبولو في نظره من أغنى «المدارس» الشعرية في أي زمان، لأنها جمّعت ووحّدت كثيراً من المواهب «الممتازة». فالشعراء المبدعون الذين جمعتهم كانوا يتبعون اتجاهات شعرية مختلفة: رمزية، سريالية، رومانسية، واقعية... إلخ.، رغم أن عدداً قليلاً منهم كان ينتمي انتماء كاملاً إلى مدرسة واحدة بعينها[٧٣].

يستطيع المرء أن يلمس في عبارة أبي شادي السابقة ذلك التساهل في إعطاء المسمّيات في مصر في ذلك الوقت. فلم يكن ثمة مثلاً اتجاهات رمزية صحيحة في مصر في أوائل الثلاثينيات. ولعل ما كان يريد أبو شادي وصفه هنا هو ذلك الدفق المتزامن من المفاهيم الشعرية الغربية والمدارس في وجه المتعلمين من أصحاب الطموح الشعري في الثلاثينيات. فقد كان الشعر العربي في ذلك الوقت يبحث عن مستوى جديد من الإبداع وكان يحاول أن يجد في التجربة الشعرية الغربية أمثلة للمحاكاة والاستقصاء.

---

(٧١) نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٤٠٨.

(٧٢) يدعوها أبو شادي «مدرسة» وهي تسمية مغلوطة هنا في ضوء اعترافه بأن أعضاءها لم يكونوا ينتمون إلى مدرسة شعرية بعينها. لكن «مدرسة» شعرية رومانسية، إذا أمكن استعمال كلمة مدرسة بشكل غير دقيق هنا، قد تشكلت حول الجمعية ومجلتها، رغم أن الشعراء الذين ساهموا في الكتابة في المجلة وشاركوا في فعاليات الجمعية لم يكونوا جميعاً رومانسيين.

(٧٣) وردت في: الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠.

ب ـ الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي

وصف الشابي حالة الشعر في الثلاثينيات. ففي مقدمة كتبها لديوان أبي شادي **الينبوع**، بعنوان «الأدب العربي في العصر الحاضر»، يقول الشابي إن عقد الثلاثينيات يتميّز بخليط كبير من الثقافات لا مثيل له في تاريخ أي شعر، وإن هذا العقد قد وقع، أكثر من أي فترة أخرى، تحت تأثير الآداب الأجنبية[٧٤]. وكانت النتيجة هذه الاتجاهات التي نجدها في الشعر العربي في الوقت الحاضر، وهي: (١) الاتجاه الخيالي، الذي يعد الشعر جيداً إذا كان يتعامل مع عالم مسحور من الأطياف والصور، والضوء والظل؛ (٢) الاتجاه الرمزي الذي يتطلب من الشاعر أن يكلم الناس من وراء الغمام ويصرّ على لغة عذبة موسيقية غامضة؛ (٣) الاتجاه الفلسفي الذي لا يرى في الشاعر أكثر من فيلسوف بآراء محدّدة لا تخضع للتغيّر عندما يتغير مزاجه؛ (٤) الاتجاه الثوري الذي يريد أن يكون لكلمات الشاعر أثر العاصفة التي تهزّ الحياة في أعماقها؛ (٥) الاتجاه الماورائي [ويدعوه النزعة المتعمقة] الذي يطلب من الشاعر أن يتحدث عن أسرار ذلك العالم المجهول الذي يضمه قلب الإنسان، وهي أسرار قادرة على تفسير عبودية الإنسان الأبدية للحياة وثورته الأبدية ضد قوانينها الجائرة، وعلى التعامل مع أعماق الحياة والموت والوجود والعدم؛ (٦) الاتجاه التاريخي الذي يصر على أن يكون الشعر صورة حيّة لعادات الناس وأساطيرهم وأحلامهم وتطوراتهم؛ (٧) الاتجاه السياسي الذي يريد للشاعر أن يكون زعيماً لشعبه، يدعوهم إلى الحياة والتقدم؛ (٨) الاتجاه الصحافي الذي يطالب الشاعر بالكتابة عن المشكلات اليومية؛ (٩) الاتجاه العاطفي الذي يريد من الشاعر أن يتجرد للتغني بجمال المرأة ونعومتها. نجد في مقدمة الشابي خلطاً في المفاهيم لأن كثيراً من هذه البنود التي يقدمها لا تصف أي اتجاهات، بل هي مصطلحات عامة يتعلق بعضها بالموضوع في الشعر. لكن هذا يؤكد القول إن الشعر العربي في الثلاثينيات والأربعينيات كان يبحث غريزياً عن ميادين جديدة من التجريب والخبرة. كما يؤكد أيضاً ملاحظة إسماعيل مظهر أن النقد في أواسط الثلاثينيات كان «لا ضوابط له ولا قواعد»[٧٥].

هكذا كانت حالة الشعر في مصر عندما صدرت مجلة **أبولو**. كانت جماعة الديوان في العشرينيات قد استأثرت بالأضواء، وكان الشعراء الشباب يعملون خارج بؤرة الضوء. فوجدوا في مجلة **أبولو** المنبر الواسع الذي كانوا يعرضون منه إبداعهم.

صدر العدد الأول من المجلة في أيلول/ سبتمبر ١٩٣٢ والأخير في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٣٤. وكان مجموع ما ظهر منها خمسة وعشرين عدداً. في مقدمة

---

(٧٤) أبو شادي، **الينبوع**، ص س ـ ع.

(٧٥) إسماعيل مظهر، في: **الرسالة** (٣ آب/ أغسطس ١٩٣٦)، ص ١٢٥١ ـ ١٢٥٢.

العدد الأول من المجلة كتب مؤسسها ومحررها أبو شادي يقول إن ثمة حاجة كبيرة للارتفاع بمكانة الشعر العربي ومساعدة الشعراء والدفاع عن كرامتهم وتوجيه خطاهم نحو الطريق الفني الصحيح. ويقول إن الشعر (الآن) في حالة من الخلط الكريه بين الإبداع والتهافت. فالعداوة والخصومات العقيمة شائعة، إلى جانب الدوران حول شخصيات معينة. ومجلة **أبولو** تطمح لذلك نحو الارتفاع بالشعر إلى منزلته السامية السابقة، ونحو بلوغ روح الأخوة والتعاون بين الشعراء. وسوف تمتنع المجلة عن إسباغ الألقاب الخاوية والمدائح الجوفاء على الشعراء، كما ستتحصّن ضد السياسات الحزبية والغرور، ولن تطلب سوى خدمة الشعر من أجل الشعر نفسه[٧٦].

لم يكن ثمة مستوى محدد يطبق على الشعر الذي ظهر في مجلة **أبولو** في خلال عمرها القصير. فقد كان ثمة شعر مغرق في التقليد، بعضه يخلو من أي قيمة فنية[٧٧]، وقد نشر جنباً إلى جنب مع أكثر التجارب الشعرية جرأة[٧٨]. لكن روحاً جديدة من الحرية كانت تشيع في المجلة التي لم تتردد في نشر النقد الموجّه ضد الشعر الجديد[٧٩]. وقد تجمّع أعداء **أبولو** في جبهتين: **الأولى** تضم التقليديين[٨٠]، و**الثانية** تضم العقاد وجماعته[٨١]. كان التقليديون يحتجون على جماعة أبولو بسبب تجاربهم

---

(٧٦) **أبولو**، المجلد ١، العدد ١ (أيلول/سبتمبر ١٩٣٢)، ص ٤ ـ ٥.

(٧٧) للاطلاع على بعض الأمثلة من الشعر التقليدي التي نشرت في **أبولو**، انظر: **أبولو**: المجلد ١، العدد ٢ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٢)، ص ٨٨، ٩٦، ١٣٦ ـ ١٤١؛ المجلد ١، العدد ٣ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٢)، ص ٢٤٧ و ٢٥٠، و(نيسان/ابريل ١٩٣٤)، ص ٦٩٢ وغيرها.

(٧٨) لمثال واحد على ذلك انظر قصيدة: خليل شيبوب، «الشراع، شعر مطلق،» **أبولو**، المجلد ١، العدد ٣ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٢)، ص ٢٢٧ ـ ٢٣١ التي كتبت بما أسموه شعراً حراً. انظر أيضاً تشجيع الشعر المنثور في: **أبولو** (كانون الثاني/يناير ١٩٣٤)، ص ٣٤٨ والترحيب بديوان من الشعر المنثور لحسين عفيف، ص ٤٢٥ ـ ٤٢٨.

(٧٩) انظر: حسن الخطيم، «أبولو في الميزان،» **أبولو**، المجلد ١، العدد ١٠ (حزيران/يونيو ١٩٣٣)، ص ١٢٢٥ ـ ١٢٢٧، و**أبولو** (كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٤)، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩... الخ. انظر أيضاً المقالات العديدة المتناثرة في نقد شعر أبي شادي، وأبرز مثالين على ذلك عددا **أبولو**: (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٣)، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٦، و(شباط/فبراير ١٩٣٤)، ص ٥١٥ ـ ٥١٦.

(٨٠) حول النزاع مع التقليديين، انظر: الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ٣٣١ ـ ٣٣٨، ونشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٤١١ ـ ٤١٢. انظر أيضاً: **أبولو** (حزيران/يونيو ١٩٣٣)، ص ١٢٣٨ ـ ١٢٤٠، ودعوة أبي شادي لحوار مسالم بين التقليديين والمحدثين في: **أبولو** (أيار/مايو ١٩٣٤)، ص ٧٤٢ ـ ٧٤٣.

(٨١) حول ذلك، انظر: الدسوقي، المصدر نفسه، ص ٤٩٢ ـ ٥٠٧، ونشأت، المصدر نفسه، ص ٤٢٦ ـ ٤٣٩. انظر أيضاً المقالات العديدة التي تهاجم العقاد في **أبولو**. انظر مثلاً: إسماعيل مظهر: «الشاعر المستحجر،» **أبولو**، المجلد ١، العدد ٨ (نيسان/ابريل ١٩٣٣)، ص ٩١٨ ـ ٩٢٥، و«العقاد في الميزان (١) (تداعي الأفكار ونقد الشعر)،» **أبولو**، المجلد ١، العدد ٩ (أيار/مايو ١٩٣٣)، ص ٩٨٢ ـ =

الجريئة المتنوعة في القافية والوزن، وبسبب استعمال الشعر المنثور ونشر الأفكار الشعرية الغربية.

لكن هذه الحملات أثارت نشاطاً كبيراً، فقد فتحت الطريق، كما فعلت في الخمسينيات بعد ذلك، للجدل وللوصول إلى مفاهيم أشد وضوحاً. أما حملات العقاد وأتباعه فقد كانت قاتلة: **أولاً** لأن العقاد نفسه كان مجدداً أقام لنفسه منزلة في العالم الأدبي؛ **وثانياً** لأن هذه الحملات ارتبطت بالسياسة، وهي العقبة القاتلة في الشرق الأوسط. فقد اتهم العقاد أبا شادي بأنه كان في السابق صديقاً لحكومة فاسدة.

وكان العقاد قد سجن في عهد تلك الحكومة، فتراءى له أن تأسيس جمعية أبولو نفسها وإصدار مجلتها كانا قد خططا خصيصاً ليكونا هجوماً على العقاد[٨٢]. وبعد ذلك انتقد أبو شادي بلهجة رقيقة تكاد تحمل روح الاعتذار ديوان العقاد **وحي الأربعين** في المجلة[٨٣]، مشيراً برفق شديد إلى الأخطاء التي حسب أن العقاد قد وقع فيها، فاستعرت المعركة بين جماعة أبولو وبين العقاد وأصحابه. لقد حاول كل من الطرفين أن ينال بشراسة من قيمة أعمال الطرف الآخر. وقد شهد عام ١٩٣٤ أشد المعارك الأدبية ضراوة وهي معارك وصلت إلى الذروة عندما بادر طه حسين، في واحدة من حالاته الاندفاعية المتهورة، أثناء احتفال بتكريم العقاد، فقال إن العقاد يقف في طليعة شعراء الوطن العربي، ثمّ نصّبه أميراً عليهم[٨٤]. وقد أدتّ هذه الاندفاعات العاطفية العنيفة في النهاية إلى فقدان الشعر الحديث أول مجلة كبرى له. فعندما نفدت موارد المجلة واستمر الهجوم، أوقف أبو شادي إصدارها.

لماذا تأسست مجلة **أبولو** في ذلك الوقت بالذات؟ كانت مصر طوال أربعين سنة مركزاً للنشاط الشعري. وكانت موطن أكبر شعراء الحركة الكلاسيكية المحدثة، شوقي. كانت القاهرة والإسكندرية، وهما أكثر المدن المصرية، في نمو ثقافي مستمر. وكان الشعراء والكتّاب في هاتين المدينتين من بين أوائل الأدباء العرب الذين ذهبوا للدراسة في الخارج وعادوا إلى بلادهم مزوّدين بأفكار جديدة. والقسم الأكبر من

= ٩٩٥. انظر أيضاً: مختار الوكيل، «كروانيات العقاد، أفراخ «قبّرة» شيلي...!،» **أبولو**، المجلد ٢، العدد ٥ (كانون الثاني/ يناير ١٩٣٤)، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥؛ **أبولو** (آذار/مارس ١٩٣٣)، حيث توجد مقالات عدة حول سرقات العقاد الأدبية، ورمزي مفتاح، «توارد الخواطر،» **أبولو**: المجلد ١، العدد ٩ (أيار/مايو ١٩٣٣)، والمجلد ١، العدد ١٠ (حزيران/يونيو ١٩٣٣)، ص ١٢٠٨ ـ ١٢١٧.

(٨٢) انظر: الدسوقي، المصدر نفسه، ص ٤٩٤ ـ ٤٩٦، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٦٥ ـ ٦٨.

(٨٣) **أبولو** (شباط/فبراير ١٩٣٣)، ص ٦٩١ ـ ٦٩٤.

(٨٤) انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١.

تاريخ الشعر العربي في السنوات الخمسين الأخيرة يتكون من محاولات ذلك الشعر المتكررة إقامة علاقات مع الثقافات الغربية، وكان المصريون من أوائل الذين حاولوا ذلك.

ولقد قُدّر لدور مجلة **أبولو** في تاريخ الشعر العربي الحديث أن يكون دوراً تاريخياً، فقد كانت إنجازاتها عديدة. ورغم أن المجلة لم تكن شديدة العناية بما تنشره من مواد، إذ كانت تتسم بطابع حب الترضية، إلا أنها كانت في الأساس مجلة طليعية تجريبية. فقد عرّفت القارئ العربي بكثير من أمثلة الشعر الغربي عن طريق ما نشرته من ترجمات. وكانت تعكس روحاً من التسامح الرقيق الذي لم يستطع مع الأسف، أن ينقذها من السقوط هي نفسها ضحية للقوى المعادية. وقد كانت رعايتها الشعراء الناشئين الذين يغطي عليهم كبار الشعراء، ما أوجد تقليداً في العالم الأدبي العربي، تبعه بعد بضعة عقود عدد من المجلات الطليعية الأخرى. لقد كانت الحاجة شديدة إلى تشجيع المواهب خارج مصر وإقامة علاقات معها توحّد الحركة الشعرية الجديدة، وهو ما سعت إليه المجلة التي وفّرت كذلك حقلاً لإجراء التجارب في الشكل. ويعود الفضل إلى المجلة في ترسّخ الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث في المشرق العربي، وهو اتجاه ساعد الشعراء في التوصل إلى كتابة شعر أكثر تفرّداً وأصالة أعانهم على أن يستعملوا وسائلهم المحدودة في محاربة عناصر الشكلية والتكرار في الشعر التقليدي. لقد غدا الشعر مغامرة جمالية تطلب لذاتها.

كانت مجلة **أبولو**، فوق كل شيء، منبراً للنظرية والتنظير الأدبي، فقد كانت الحاجة ماسّة إلى مقاييس ومفاهيم جديدة. وكان جلّ ما يُكتب مستمداً من مصادر غربية، ما أدّى في النهاية إلى نوع من التشويش بين الثقافتين ومفاهيمهما المختلفة للأدب والفن، كما أنه ولّد بعض المصاعب الناتجة من التباين بين أهداف النقاد وكفاءاتهم. وقد كانت الفوضى بين المصطلحات والقواعد كبيرة حتى إن ناقداً أصيلاً كإسماعيل مظهر[٨٥] لم يتمكّن من أن يشقّ الطريق نحو رؤيا أوضح للحقل الأدبي. غير أن خيطاً من قوة إبداعية حقيقية كان يسري خلال الفوضى شاقاً طريقه في زحمة الأفكار والتجارب المختلفة. وقد كانت التجارب الأكثر جرأة على حق في ملاحقتها الغريزية للتنوّع، لأن وراءها كانت ثمة حاجة فنية حقيقية عبّرت عن نفسها بذلك الظهور المتتابع للتيارات المختلفة في الشعر، تياراً بعد تيار، خلال العقود الأربعة التي تلت ظهور حركة الشعر الحرّ في الخمسينيات. غير أنه لا بدّ هنا من التشديد على أمر

(٨٥) يبدو أن مظهر شارك بنشاط خلال السنة الأولى. انظر مقالاته المتعددة في الأعداد المختلفة من المجلد الأول من مجلة **أبولو**.

مهم: وهو أن النظرية الأدبية كانت أقوى بكثير من الإبداع الشعري الذي صاحبها. غير أن هذا الوضع سيصبح معكوساً في المستقبل القريب.

٢ ـ محمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ ـ ١٩٣٨)

كان بوسع مصر أن تفخر بعدد من الشعراء الرومانسيين الذين اشتهروا في الثلاثينيات بين جماعة أبولو. ولعل محمد عبد المعطي الهمشري[٨٦] الذي عُرف بشاعر «الطبيعة والسلام» كان أكثرهم طرافة. وقد عكس كل من شعره وحياته المزاج الرومانسي الذي خيّم على جيله في مصر. ويبدو أنه كان يعاني الكآبة في بداية مسيرته الشعرية، إلا أن شعره عموماً يتميّز بقوة في العبارة والبناء تُجنّبُه ذلك الضعف الذي يشيع في شعر شكري وأبي شادي. ويبدو أنه نال ثقافة أدبية عصرية مكينة في مدرسة المنصورة الثانوية، حيث تزامل مع كاتب سيرته وصديقه الشاعر صالح جودت، فنحن نرى جودت يتحدث عن اثنين من المدرسين الأكفاء المتضلعين في «الشعر والأدب والنقد من دون أن نشهد عليهما تزمّت الأزهر... الذي أُثر عن مدرسي العربية في ذلك العهد»[٨٧]. ثم إن الشاعرين قد حظيا في المنصورة بالتعرف على اثنين من الشعراء الرومانسيين الأكثر شهرة وهما علي محمود طه وابراهيم ناجي، وكان كلاهما يعيش ويعمل في المنصورة في أواخر العشرينيات. وقد انشغل الشعراء الأربعة في دراسة الأدب القديم والأدب الأجنبي وتعرّفوا عبر القراءة على مشاهير أدباء الغرب وبخاصة الإنكليز. ويقال إن الهمشري قد تأثر أيضاً بالقرآن الكريم، فاستوحى منه فكرة قصيدته الشهيرة الطويلة «شاطئ الأعراف». ويقال إنه قرأ الكتاب المقدس كذلك. وقبل أن يكتب تلك القصيدة بزمن طويل كان الهمشري قد درس قصائد مماثلة من بينها قصيدة العقاد «ملحمة شيطان»، وقصيدة الزهاوي «ثورة في الجحيم»، وقصيدة فوزي المعلوف «على بساط الريح»[٨٨]. ويبدو أن هذه القصيدة الأخيرة، وهي أفضل الثلاث، قد أثرت فيه أكثر من غيرها، لأنه بدأ في كتابة قصيدته عام ١٩٢٩، وهي السنة نفسها التي ظهرت فيها قصيدة المعلوف في **المقتطف**، واستعمل فيها البحر نفسه: الخفيف.

وقد أمضى الهمشري سنتين في كلية الآداب بجامعة القاهرة، ما أتاح له فرصة

---

(٨٦) حول حياته، انظر: صالح جودت، **محمد عبد المعطي الهمشري: حياته وشعره**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ٥٠ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٣)، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ١١ ـ ١٢.

(٨٧) جودت، المصدر نفسه، ص ١٩.

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٢٨.

أخرى لدراسة شعراء الرومانسية الإنكليز.

يعكس شعر الهمشري تبايناً كبيراً في القيمة الشعرية نراه بشكل خاص بين القصائد التي يعبّر فيها عن مزاجه العاطفي والسوداوي الأساسي والقصائد التي تعبّر عن المُثُل المتفائلة التي اعتنقها في حياته في ما بعد، عندما ساهم في العمل الريفي التعاوني، ومن خلال قراءته لجورج رَسل (George Russell)[٨٩]. وهو عندما بدأ في تحرير مجلة **التعاون**، تعلّم حب الحياة الريفية وإعلاء منزلة القرية. وقد قوّت هذه النزعة عنده ميوله الرومانسية، المتأثرة إلى حد كبير بموقف الرومانسيين الإنكليز، وبخاصة ووردزورث، نحو الحياة الريفية. ويقول جودت عن الهمشري إنه «مصوّر القرية»[٩٠]. غير أن الهمشري في تعبيره عن مثله الريفية عبر الشعر كان يخفق غالباً في بلوغ نتائج مرضية. والواقع أن بعض شعره عن القرية وحيواناتها وحياتها قد يصل إلى حد الابتذال، بل السخف. فقصيدته عن الجاموسة مثلاً تلجأ إلى تعابير وأوصاف مضحكة عن ذلك الحيوان، فيصفها الشاعر بأنها «فتنة الصبح»:

قومي املئي الصبح صوتاً منك يبهجنا ... يا فتنة الصبح، إن الصبح قد طلعا[٩١]

وأنها لا مثيل لها في الجمال:

قد جبتُ كل بقاع القطر مغترباً ... من ثغر دمياط حتى سفح أسوان
عليّ أرى شبهاً يحكيك في دعةٍ ... أو خفّة أو جمالٍ منك فتان
لم ألق غيرك يا جاموستي ابداً ... وحشاً على القرية الحسناء يسبينا
من أي ينبوع حسن تستقي وهجاً ... عيناكِ؟ هل سحر هاروتٍ بوادينا؟[٩٢]

هذه نهاية السخف، وهنا يستطيع الشاعر الأصيل أن يتخطى حدود الفن إذا تفرّغ إلى مثل فكري أعلى. ولذا فإن مندوراً مخطئ عندما يقول إن الرؤيا الشعرية عند الهمشري لم تكن مشوّشة أو مضطربة[٩٣].

إن حرص الهمشري على تطوير فنه لم يحالفه النجاح دائماً. فقصيدته عن القمر تكشف عن جهد لبلوغ طرافة في التصوير، لكنها تنتهي بحكمة خاوية:

---

(٨٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٧١ ـ ١٥٦.

(٩٠) المصدر نفسه، ص ١٥٧.

(٩١) «أغنية الفلاح المصري إلى جاموسته الصغيرة المحبوبة» في: محمد عبد المعطي الهمشري، **ديوان الهمشري**، تحرير صالح جودت (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)، ص ١٣٦.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ١٣٦ ـ ١٣٧.

(٩٣) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٢٣.

كأن الدجى بدر مسفّ جناحه ... كأنك فيه درّة تتوهج
كأنك في روض السماوات وردة ... كأن سناها عطرك المتأرّج
كأنك في خدّ السماوات دمعة ... هَمت من عيون باكيات تدحرج
كأنك طاؤوس مدلّ كأنما ... نجوم الدجى ورقٌ حواليك تهزج
....
فيا بدر صبراً والليالي قصيرة ... وسوف تقرّ النائبات فتثلج[٩٤]

لكن الهمشري يستطيع أن يوفّر لنا متعة جمالية حقيقية في قصائد مثل «النارنجة الذابلة» و«العودة» وفيها يصور الحنين الرومانسي إلى الطفولة، أو في قصيدة «الى جيتا الفاتنة» التي تعبّر عن شوق عميق إلى الجمال والمرأة. والواقع أن هذه قد تكون من أجمل قصائد الهمشري:

ها هو الليل قد أتى فتعالي ... نتهادى على ضفاف الرمال
فنسيم المساء **يسرق عطرا** ... **من رياض سحيقة في الخيال**
....
كنت فجراً وكنت فيه ضبابا ... شاع في أفقه الوضيء، فتاها
وهبطت الحياة شعلة تقديس ... وجئت الحياة أنت إليها
أنت لحن مقدس علوي ... قد تهادى من عالم **نوراني**
سمعت وقعه السماوي روحي ... فأفاقت في **معبد الأحزان**
أنت حلم **منوّر ذهبي** ... طاف في أفق عالم مسحور
وتجلّى على غياهب روحي ... بجناح من **الضياء البشير**
أنت عطر مجنّح شفقيّ ... فاوح الروح في همود الذهول
قد سرى في الخيال طيب شذاه ... من زهور في شاطئ مجهول
أنت ظل مقدس أنت كهف ... طائفي في ربوة الأحلام
غمر الروح في سكنتيها السحر فتاهت في عالم الآلام
أنت كوخ معشوشب في رباه ... مقمر الصمت سرمديّ الخيال
نعست روحي الكليلة نشوى ... فيه ترعى فجريّ هذا الجمال[٩٥]

إن استخدام اللغة الشعرية بشكل ثوري، وهو ما أشار اليه مندور[٩٦]، ومثله

---

(٩٤) «إلى القمر» في: الهمشري، المصدر نفسه، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

(٩٥) المصدر نفسه، ص ١١٠ ـ ١١٥. وقارن بين المفردات في هذه القصيدة وفي قصيدة نازك الملائكة، «أغنية إلى القمر» في ديوان: نازك الملائكة، **شجرة القمر** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧١)، ص ٤٨١ ـ ٤٨٦. وقارن أيضا الصور الشعرية في قصيدة نازك بتلك في قصيدة الهمشري «إلى القمر».

(٩٦) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٢٩ وما بعدها.

استخدام الصور، يبين أصالة الهمشري وسيطرته على اللغة. وهنا كانت التجربة الرومانسية في الشعر العربي، في بدايتها، قوة إيجابية فعلية حتى في القصائد ذات الطبيعة الهروبية. ففي القصيدة التي سبق اقتطاف أجزاء منها نجد تعابير مثل «رياض سحيقة في الخيال» و«معبد الأحزان» و«فاوح الروح» و«يسرق عطر»... إلخ. تتميز بجمال كبير إضافة إلى كونها جديدة طريفة[٩٧]. كما إن استعمال كلمات مثل «نوراني» و«منوّر» و«مجنّح» و«شفقي» و«طائفي» و«فجري»... إلخ هو استعمال جديد أخّاذ في وقته. وفي هذا المقطع من قصيدة «العودة» نجد صوراً ذات جمال نادر:

مشيتُ وحيداً مطرق الرأس باكياً ... وقد شردت في الحزن مني الخواطر
حزيناً تهادى في الظلام كأنني ... الى الأفق المجهول في الليل سائر
لقد أشعلت كل المآذن نورها ... ولاحت على الأفق البعيد المقابر
وقد عقدت نار العروش سحائباً ... عليها وفاحت بالدُّخان المجامر[٩٨]

إن الإشارة المباغتة إلى القدر الذي ينتظر الإنسان في الأفق البعيد يوحي بعالم مغلق، محاط بالموت، رغم المنائر المضاءة. ثمة جوّ كالح يغلّف القصيدة بأكملها يظهر على أشده في المقطع السابق. فالعاطفية التي تفعم الصور تعطيها قيمة ورهافة. ويبدو كذلك حنين عميق إلى الموت[٩٩]:

أتيتُ لألقى في ظلالك راحة ... فيهدأ قلبي وهو لهفان حائر
أموت قرير العين فيك منعّماً ... يخدّرني نفح من المرج عاطر
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن ... مسارح عيني الربى والمخاضر
وآخر ما أصغي إليه من الصدى ... خريرك يفنى وهو في الموت سائر[١٠٠]

ونجد الكثير من الصور المشابهة لهذه في قصيدة الهمشري الطويلة «شاطئ الأعراف». تأخذ القصيدة[١٠١] عنوانها من كلمة الأعراف القرآنية التي تشير إلى مكان

---

(٩٧) يجب أن نذكر أن بعض هذه الصور التي أصبحت مستهلكة اليوم لكثرة الاستعمال، كانت في وقتها جديدة وذات رونق.

(٩٨) الهمشري، المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٩٩) انظر ما كتبته الملائكة عن توق الهمشري إلى الموت في: نازك الملائكة، «الشعر والموت،» في: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٢)، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤.

(١٠٠) الهمشري، المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١٠١) يصر جودت على ان قصيدته ليست مجرد قصيدة «طويلة» كما يصفها: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٢٥، بل ملحمة تضم جميع عناصر الشعر الملحمي (ص ٦٣). ومن الغريب أن نازك تدعي الشيء نفسه في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧٤ حيث لا يأخذ الكاتبان غياب الموضوعات البطولية في الاعتبار.

يفصل بين الجنة والنار، وهي في القصيدة الشاطئ الذي يفصل بين الحياة والموت. وقد استلهم الشاعر هذه القصيدة من مراقبة نهر النيل في بقعة جميلة. وإذ كان يتأمل المكان وجد أن «النيل لم يكن غير نهر الحياة والموت في هذه الأعراف. والظلمة المروّعة التي كانت تألفها نفسي هي رهبة الأبدية في هذه الأعراف أيضاً»[١٠٢]. تصف القصيدة رحلة خيالية يقوم بها الشاعر بعد الموت في زورق سحري تبحر فيه ربة الشعر مع الشاعر في بحر الزمن إلى شاطئ الأعراف. وبعد تكريس بضع أغانٍ لتمجيد الشعر والشعراء يصف رحلته وتنتهي القصيدة بنبرة حزن ورثاء مع موت الشاعر المغني.

وفي القصيدة مقاطع تتميز بالجمال والسحر مثل هذا المقطع:

في انتحاء عن العوالم قاصٍ حيث يرقى المنون مرقى الفضاء
وطيور الفضاء تنعب في الموت نعيباً يزيد هول الفناء
غير أن السكون ينهشه نهشاً ويمشي الحفى على الضوضاء
سرمدي البقاء يحكم في الموت ويبقى على بقاء البقاء

وتتكرر نقيضة «السكون الممزّق» في أبيات أخرى:

لغط يشبه الحياة بما تحوي ولكنْ خِلْوٌ من الأصوات

وثمة صور أخرى تكشف عن حيوية عظيمة:

نصلت من بخارها سفن الموت وسارت بمن تقلّ خفافا
لفّها الموت في غياهبه السود وأسرى يطوي بها الأسدافا

لكن مثل هذه المقاطع تسيء إليها مقاطع غيرها بما فيها من صور غائمة وأوصاف مزدحمة لا يبدو أن لها أي غاية مفيدة شعرية كانت أو معنوية.

ليس في هذه القصيدة ما نجده عند فوزي المعلوف من إدانة الإنسان والرفض المستمر لشرور البشر في قصيدته الطويلة «على بساط الريح». فقصيدة «الأعراف» لا تتضمن كثيراً من الفلسفة ولا كثيراً من العاطفة والتجربة الإنسانية. وعلى الرغم من احتجاج جودت، قد يتفق المرء مع نازك الملائكة أن الشاعر لا يكشف إلا عن القليل من الحزن أو الذكريات[١٠٣]، ولو أن المرء قد لا يوافقها على قولها إن القصيدة أغنية

(١٠٢) الهمشري، **ديوان الهمشري**، ص ٢٩، القصيدة على الصفحات ٣١ ـ ٨٤.

(١٠٣) انظر: جودت، **محمد عبد المعطي الهمشري: حياته وشعره**، ص ٦٧ و٢١٧ ـ ٢٢١، والملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

حب للموت. ثمة القليل من العاطفة المشبوبة هنا رغم أن نبرة من الكآبة العذبة تسبغ على القصيدة جاذبيتها الرئيسية.

لكن الهمشري يبقى صاحب موهبة شعرية أصيلة، وكان موته المبكر سبباً في حرمان الشعر العربي الحديث من ظرافة مقاربته الشعر وحبه التجريب. وكان أهم إنجاز له هذه النضارة والجدّة اللتين تميزان كثيراً من مفرداته وصفاته وصوره. كان شاعراً جاداً تضارع شجاعتُه أصالتَه. وتقع أهميته بخاصة في أن تجربته تكشف عن الآفاق الواسعة التي كانت مفتوحة أمام الشعر العربي في أواخر العشرينيات وفي الثلاثينيات، والتي كان بوسع الشاعر الأصيل استغلالها.

٣ ـ إبراهيم ناجي (١٨٩٨ ـ ١٩٥٣)

كان إبراهيم ناجي أكثر شهرة من زميله الهمشري، رغم أنه كان أقل ظرافة في استعماله لغة الشعر وصوره[١٠٤]. وكان تأثيره في الشعر الرومانسي المعاصر في مصر أقوى وأكثر عمقاً من تأثير أبو شادي. فقد كانت لديه معرفة وثيقة بالشعر العربي قديمه وحديثه، وبالأدب الغربي كذلك. ويقال إن والده كان رجلاً مثقفاً، واسع الاطلاع في الأدب الإنكليزي، وإنه عُني عناية خاصة بتنشئة ابنه نشأة أدبية. ويقال كذلك إن ناجي قد تعلّم الإنكليزية والفرنسية والألمانية، وإنه قد ترجم بودلير وكان دائم المطالعة للأدب الإنكليزي. وكان شديد الإعجاب بمطران فحفظ شعره في أيام شبابه[١٠٥].

تخرج ناجي في كلية الطب عام ١٩٢٣. وكان إنساني النزعة يعشق الحياة ويهيم بالمرأة. ويبدو أنه كان كثير العلاقات بالنساء طيلة حياته، إذ كان يُعرف بشاعر الحب.

أصدر ناجي ثلاثة دواوين: الأول **وراء الغمام** في عام ١٩٣٤، والثاني **ليالي القاهرة** في عام ١٩٤٣، والثالث نشر بعد وفاته عام ١٩٥٣ بعنوان **الطائر الجريح**. وفي عام ١٩٦٠ قامت لجنة خاصة بنشر أعماله الشعرية الكاملة في مجلد واحد بعنوان: **ديوان ناجي**.

---

(١٠٤) حول حياته، انظر: أحمد المعتصم بالله، **ناجي، شاعر الوجدان الذاتي** (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [؟ ـ ١٩])؛ صالح جودت، **ناجي: حياته وشعره**، قدم له عباس محمود العقاد، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١٨ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠)؛ مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٨١ ـ ٨٤، ونعمات أحمد فؤاد، **ناجي الشاعر** (القاهرة: رابطة الأدب الحديث، ١٩٥٤).

(١٠٥) جودت، **ناجي: حياته وشعره**، ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

كانت بعض المراجعات ديوانه الأول تميل إلى القسوة، فسبّب هذا للشاعر صدمة كبيرة وألماً عميقاً[١٠٦]. فقد انتقده طه حسين مثلاً من وجهة نظر لغوية، وهو نقد مدرسي كما يرى مندور[١٠٧]، فطبّق تفسيراً حرفياً على الكلمات الشعرية. والواقع أن طه حسين برهن على أنه غير قادر على فهم الطريقة الجديدة التي كان هؤلاء الشعراء الجدد يستعملون اللغة بها، فرفض استعمالهم الكلمات استعمالاً موارباً ورمزياً أحياناً. وإنه من المفارقة الكبيرة أن نجد الجيل الأول من النقاد الطليعيين في مصر يقوم بدور متناقض: فهو يشجع المفاهيم والأفكار الجديدة، لكنه في الوقت نفسه يحاول بشكل خفيّ أن يعيق الشعراء والكتّاب الذين تعكس أعمالهم أثر تلك المفاهيم.

كان ناجي في قلب النشاط الشعري في مصر في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات[١٠٨]. نجد تغيّراً في اللهجة في كثير من قصائده، وهو تغير لم يلحظه مندور في حديثه عن «الشعر المهموس» في كتابه المعروف **في الميزان الجديد**[١٠٩]، فنحن نراه ينكر أن مثل هذا الشعر المهموس قد أنتج في مصر، غَير أننا نجد أمثلة غير قليلة من ذلك في شعر ناجي:

يا شطر روحي وغرامي الوحيد ... ما شئت يا ليلاي، لا ما أريد
يا من رأت حزني العميق البعيد ... داويت لي جرحي بجرح جديد
هتكت عن روحي خفيَّ النقاب ... فلم يزل يا ليل هذا الحجاب
حتى مشت كفاك فوق العذاب ... يا ليل اني لشقي سعيد
عمري سراب في بقايا سراب ... وكل أيامي المواضي اغتراب
فاليوم يا ليلاي طاب المآب ... في ظلك الرحب الجميل المديد[١١٠]

وهذا مثال آخر:

الليالي يا ما أمرّ الليالي ... غيّبت وجهك الجميل الحبيبا
أنت قاس معذّب، ليت أني ... استطيع الهجران والتعذيبا
....

---

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٧٧ ـ ٨١.

(١٠٧) مندور، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٨٧.

(١٠٨) حول وصفه للحياة الأدبية في القاهرة في الثلاثينيات، انظر: جودت، المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص ٧٥، ٩٥، ٩٨ وما بعدها وبخاصة ص ١٠٢.

(١١٠) «من ن إلى ع» في: إبراهيم ناجي، **ديوان ناجي**، تحرير أحمد رامي [وآخرون] (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ١٤٩.

يا حبيبي كان اللقاء غريبا وافترقنا فبات كلّ غريبا
غير أني أستنجد الدمع لا ألقى مكان الدموع إلا لهيبا
آه لو ترجع الدموع لعيني جفّ دمعي فلست أبكي حبيبا[١١١]

كانت أهم ميزة لدى ناجي قدرته على بلوغ درجة من الرقة والتعاطف واللمسة الشخصية في شعره لم يستطع أن يدينها أحد من معاصريه. وقد ساعد في ذلك كثيراً عذوبة النغمة في شعره. ثم إن شعر ناجي كان يدور بالدرجة الأولى حول تجربة الحب لديه. وقد أدى ذلك إلى إطلاق تيار الشعور فبلغ درجة عالية من الصدق العاطفي. أما قصائد المناسبات العديدة في شعره (كالمدائح والتهاني والمراثي والهجاء والمواضيع الأخرى) فيمكن النظر إليها على أنها من مخلفات التقاليد الشعرية. غير أنها ليست بالأمثلة الحقيقية الدالّة على موهبة ناجي. والواقع أن شعره، كما يقرّ مندور، كان بوجه عام صادقاً أصيلاً[١١٢]، وبوسع المرء تجاوز هذه القصائد على أنها محض منظومات تقع خارج المسار الرئيسيّ لإبداع الشاعر. إن إطلاق عاطفة الحب والحنين للمرأة هو الذي صنع شهرة ناجي. فقد استجاب في شعره إلى العواطف المكبوتة لدى جيل الشباب في زمنه، وكان جيلاً متعطشاً للحب[١١٣]. وقد نجح كما يؤكد مندور، لأنه استطاع أن يجعل من هذه العواطف السائدة فنّاً جميلاً[١١٤].

لكن ذلك لم يكن نجاحه الوحيد. فقد بلغ الشعر على يديه درجة عالية من البساطة والحداثة في اللغة. وفي هذا المجال كان ناجي على درجة من الانسجام أكبر من انسجام معاصره علي محمود طه مع التيارات الحديثة. وقد رافق هذه البساطة المعبّرة وضوح في الصورة هو أقرب إلى وضوح الصورة في الشعر الكلاسيكي من شعر زملائه، لكن هذا لم يمنع صوره من أن تكون جديدة ومتساوقة مع عنصر العجب والدهشة الذي يتوقع أن يجده المرء في شعر ثورة رومانسية:

هل رأى الحب سكارى مثلنا كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا[١١٥]

ومثل ذلك في هذه الأبيات، حيث تؤدي الرؤية الميتافيزيقية إلى السمو بالقصيدة:

---

(١١١) «ختام الليالي» في: المصدر نفسه، ص ١٤٧.
(١١٢) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٨٧ ـ ٨٨.
(١١٣) المصدر نفسه، ص ٨١.
(١١٤) المصدر نفسه، ص ٨٧ ـ ٨٨.
(١١٥) «الوداع» في: ناجي، المصدر نفسه، ص ١٨١.

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه في جوّه
وأناخ الليل فيه وجثم وجرت أشباحه في بهوه
والبلى أبصرته رأي العيان ويداه تنسجان العنكبوت
صحت يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حيّ لا يموت[١١٦]

وهذا مثال آخر:

وإذا النور نذير طالع وإذا الفجر مطلّ كالحريق
وإذا الدنيا كما نعرفها وإذا الأحباب كلّ في طريق[١١٧]

لكن بعض عيوب الرومانسية تسرّبت إلى شعر ناجي. فمن ذلك الحشو واستخدام الصفات الكثيرة المتلاحقة ذات الطبيعة التزويقية في الغالب. ونحن نجد في الأمثلة التي أوردناها أعلاه هذه الصفات المتتابعة: «حزني العميق، البعيد»، «الرحب، الجميل، المديد»، «الجميل، الحبيب»، «قاس معذّب». لقد كانت هذه العيوب في الشعر الرومانسي بعض نقاط الضعف الرئيسيّة التي اجتهد في مكافحتها شعراء الطليعة ونقادها في الخمسينيات والستينيات، كما سيأتي الحديث عنه.

ومع ذلك يبقى ناجي أحد دعائم الرومانسية الحديثة في مصر. فهو قد أدخل البساطة والحداثة على لغة الشعر. وقد فتح الطريق أمام الصدق العاطفي والتجربة الحقيقية وأغنى الصورة الحديثة. واستطاع ناجي كذلك بلوغ تغيّر ملحوظ في لهجة الشعر، وفوق كل شيء أعاد لشعر الحب في العربية رقته وحنينه القديمين، وتكريسه المتفاني وأسلوبه المباشر المليء بالتواضع نحو المرأة، وتلك أمور غابت منذ أيام الشعر البدوي في عهد بني أمية.

٤ ـ علي محمود طه (١٩٠٣ ـ ١٩٤٩)

قليل من الشعراء تيسّرت لهم الموهبة المناسبة في الوقت المناسب ليمثّلوا مرحلة في تاريخ الشعر. ولكن في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات عرف الشعر العربي الحديث العديد من أمثال هؤلاء الشعراء: إيليا أبو ماضي في المهجر، عمر أبو ريشة في سوريا، الشابي في تونس، إبراهيم طوقان في فلسطين، الياس أبو شبكة وسعيد عقل في لبنان، وعلي محمود طه في مصر. لم يكن هؤلاء شعراء مجيدين نسبياً من وجهة نظر فنيّة وحسب، بل كانوا مهمين أيضاً بسبب تأثيرهم في جيلهم. وقد استطاع هؤلاء إما أن يخلقوا اتجاهاً جديداً في الشعر، أو أن يثبتوا اتجاهاً بدأه آخرون وهم في أغلب الأحوال كانوا يعكسون روح جيلهم، أو يتنبّأون بمولد روح جديدة. وهم

(١١٦) «العودة» في: المصدر نفسه، ص ٤٠ وقصيدته المؤثرة «الأطلال»، ص ٣٤١ ـ ٣٤٧.

(١١٧) «الوداع» في: المصدر نفسه، ص ١٨١ ـ ١٨٢.

فوق هذا كله قد بلغوا شهرة، ولو بدرجات متفاوتة، إبان حياتهم. غير أن ذلك لا يعني أنهم كانوا أفضل الشعراء بين أبناء جيلهم وأعظمهم موهبة. فلم يكن بينهم من يفوق بدوي الجبل الذي يصعب وجود من يضاهي نبوغه. لكن بدوي الجبل لم يكن خالق «مرحلة». فقد بقي إبداعه خارج حدود الحركة الشعرية في عصره، استمراراً رائعاً للقيم الدائمة في التراث الكلاسيكي القديم. ولم تذع شهرة هؤلاء الشعراء بشكل متساوٍ في الوطن العربي، وكان تأثيرهم بطيئاً خارج حدود أقطارهم، ما عدا علي محمود طه الذي كان استثناءً لهذه القاعدة. فقد استطاع في غضون عقد واحد أن يبلغ شهرة عظيمة، لا في بلده وحسب بل في الوطن العربي أجمع. ففي أوائل الأربعينيات كانت شهرة علي محمود طه في ذروتها، وأقبل شباب الوطن العربي على شعره يقرأونه بنهم ويغنّيه أعظم المغنين في الوطن العربي[١١٨].

تبدأ نازك الملائكة كتابها الممتاز عن علي محمود طه بسرد ما تعتقده أسباب هذه الشهرة الواسعة. فهي تعزو ذلك إلى خصائص شعرية بعينها في شعره: منها أنه: «جمع في شعره نسباً متناسقة من الواقعية والخيال، فلا واقعيته بلغت مستوى الجفاف والغلظة، ولا خياله صعد إلى ذروة شاهقة لا يصلها الجمهور»[١١٩]، ومنها أن تجديداته في شكل القصيدة العربية كانت مفيدة وضرورية، لكنها لم تكن متطرفة ولا منفرّة بالنسبة إلى جمهور عصره؛ وأن شعره كان يكشف عن عمق في الفكرة والمعنى ضمن له انتشاراً بين صفوة المثقفين من دون التخلّي عن الغنائية التي كانت تجذب اليه جمهور القراء[١٢٠]، وأن رمزيته معتدلة بسيطة وموضوعه متنوع. هذا التعداد الدقيق الذي تورده نازك يتجاهل ميزة أخرى إيجابية وهي أن شعره، وبخاصة في ديوانه الثاني **ليالي الملاّح التائه** (١٩٤٠)، أطلق تياراً في الحرية العاطفية كانت الحاجة إليه شديدة في ذلك الوقت.

---

(١١٨) وصلت قصيدته الغنائية «الغوندول» التي غناها محمد عبد الوهاب، مغني مصر الكبير، إلى شهرة واسعة لا تنازعها فيها أي أغنية أخرى في ذلك الوقت.

(١١٩) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٧ ـ ١٦ والاقتباس ص ١٢.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ٨ ـ ١٦. وهناك كتّاب آخرون كثيرون وجدوا أن الاعتدال عنصر يميز شعر علي محمود طه ومن بينهم أبو شادي الذي ينسبه إلى «المدرسة الوسطى» في الشعر الحديث. وهي في نظره مدرسة «تحافظ على الموسيقى في الشعر والجزالة في اللغة وعلى العبارة التقليدية... وتُعنَى بالمعاني المعروفة مع شيء من التجديد.. وكان علي محمود طه خير من يمثلها». ثم يمضي إلى القول إن هذه المدرسة تتمثل الآن بعزيز أباظة. انظر: خفاجي، **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه**، ص ٢١٢. ولكن أبا شادي يغفل نقطة أدركتها نازك الملائكة بوضوح تام وهي أن الشاعر كان مجدداً حقاً وموهبته الأصيلة كانت دليله في رحلته الشعرية. ولا يوجد البتة أية صلة جمالية أو روحية بينه وبين الشعراء التقليديين من أمثال عزيز أباظة إلا شعره القومي الخطابي اللاحق والذي يضمه ديوانه **شرق وغرب**.

بدأ علي محمود طه بكتابة الشعر منذ ١٩١٨[١٢١]، لكنه لم ينشر ديوانه الأول **الملاح التائه** حتى عام ١٩٣٤، عندما بلغ الثالثة والثلاثين من العمر. فقد ولد ونشأ في مدينة المنصورة الصغيرة، حيث التقى ناجي والهمشري وجودت. ويبدو أنه لم ينل تعليماً إضافياً في مجال الأدب، لأنه لم يكمل دراسته الثانوية، بل التحق بمعهد فني تخرج فيه عام ١٩٢٤.

ويقال إن علي محمود طه كان منطوياً على نفسه في أول شبابه، يميل إلى الهدوء والكآبة، تمشياً مع روح العصر. لقد سبقت الإشارة إلى أن القاسم المشترك الأعظم بين جيل الشبان في ذلك العصر هو حرمانهم من حقهم في الحب ولقاء الجنس الآخر[١٢٢]. ويبدو أن الشاعر كان يشارك أبناء جيله مشاعر الحرمان هذه وقلقهم العاطفي. وقد عكست هذا بشكل واضح مجموعته الشعرية الأولى **الملاّح التائه**.

يخيّم على هذا الديوان الأول جو من الكآبة والحزن. ففي قصيدة «قلبي» مثلاً تكثر أوصاف الكآبة والغربة:

مستوحشاً في الأفق منفردا ... وكأنه في سامر الشهب
هذا الزحام حياله احتشدا ... هو عنه ناءٍ جدّ مغترب[١٢٣]

وثمة بحث عن المجهول يتضح في قصيدته الرئيسية «الملاح التائه» وهي ذات مقترب ميتافيزيقي معتدل:

أيها الملاح قم واطو الشراعا ... لَم تطوي لجّة الليل سراعا؟
جدّف الآن بنا في هينة ... وَجهة الشاطئ سيراً واتّباعا
فغداً، يا صاحبي، تأخذنا ... موجة الأيام قدماً واندفاعا[١٢٤]

وفي هذه الأبيات نلمس تعطشاً للحب والجمال:

أيها الشاعر اعتمد قيثارك ... واعزف الآن منشداً أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك ... وادع ربّاً دعا الوجود وبارك
فزهى وازدهى بميلاد شاعر[١٢٥]

---

(١٢١) حول حياته، انظر: الملائكة، المصدر نفسه؛ المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**؛ السيد تقي الدين السيد، **علي محمود طه: حياته وشعره**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ٦٣ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٤)، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١١٦ ـ ١١٧.

(١٢٢) انظر بداية الفصل الرابع من هذا الكتاب وما بعدها. وانظر أيضاً: المعداوي، المصدر نفسه، ص ٢٣ ـ ٢٩، والسيد، المصدر نفسه، ص ٣٠ ـ ٣١.

(١٢٣) علي محمود طه، **الملاح التائه**، ط ٥ (القاهرة: شركة فن الطباعة، [١٩٤٣؟])، ص ٥٥.

(١٢٤) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص ٢١.

وفي هذا المثال كذلك:

للحب أول أشعار هتفت بها وللجمال بها أولى رسالاتي[١٢٦]

وثمة كذلك تمجيد للشاعر ولفن الشعر[١٢٧]. ويشيع في الديوان تيار قوي من العاطفة، إذ يبلغ الشاعر درجة عالية من الصدق العاطفي. وهنا بعض من أحسن شعر الحب وأكثره أصالة عند علي محمود طه. وكان اختيار عنوان الديوان يمثل الاتجاه الرومانسي بين شعراء الثلاثينيات في مصر[١٢٨]. ترى نازك الملائكة أن العنوان يشير إلى بحث الشاعر عن الحقيقة. لكن ذلك يغفل صفة بالغة الأهمية لرمز **الملاح التائه** بمضمونه الرومانسي الذي يشير إلى الهروب من عالم الواقع. ويعبّر مندور عن المعنى بشكل أفضل، إذ يقول إن العنوان يشير إلى البحث عن المجهول[١٢٩].

صدر ديوان علي محمود طه الثاني **ليالي الملاح التائه** عام ١٩٤٠. وقد جاء ذلك بعد أن اتسعت خبرته بالحياة، وبخاصة نتيجة أسفاره في أوروبا، التي استغلّها بشكل واسع في شعره. يضم هذا الديوان أشهر قصائده، تلك التي تعبّر، للمرة الأولى في الشعر العربي الحديث عن اكتشاف الشاعر الشخصي لعالم أوروبي يستمتع بالحرية واللذة، وهما أهم ما كان يصبو اليه الجيل الذي بلغ سن الرشد قبيل كارثة فلسطين عام ١٩٤٨. ففي تلك السنوات كانت القومية، رغم استتبابها كحركة جماعية، لا تزال بالنسبة إلى الفرد بعيدة عن أن تكون جهداً شخصياً دائماً، أو دافعاً يمارس بعمق في الحياة اليومية. فقد كانت لا تزال غائمة الحدود، ولم تستطع لذلك أن تتغلب على المشاغل الشخصية الأخرى لدى الشباب العربي، ومن بينها مشكلة الحب والمحاظير الاجتماعية التي كانت تستحوذ على أهمية كبرى عندهم. لكن اندلاع القومية كحركة منظمة بعد ذلك والشعور بالانتماء الشخصي إلى الصراع الوطني كان لهما أثر كبير في إنهاء رومانسية أوائل الأربعينيات وتقوية الاتجاه الواقعي في الشعر والأدب عموماً، ولكن قبل أن يحدث ذلك كان شعر علي محمود طه أحد المتنفّسات الكبرى لشباب الشرق الأوسط المكبوت عاطفياً وجنسياً، يمثل صورة من النشوة يتعلقون بها. فبعد

---

(١٢٦) المصدر نفسه، ص ١٣٣.

(١٢٧) انظر قصائده «ميلاد شاعر» و«غرفة الشاعر» و«الله والشاعر» في: المصدر نفسه.

(١٢٨) بعض الأمثلة هي: **وراء الغمام** لابراهيم ناجي، و**أين المفر؟** لمحمود حسن إسماعيل، و**أنفاس محترقة** لمحمود أبو الوفا.

(١٢٩) انظر: الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٣٧٨، ثم قارن: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١١٩.

القصائد المشرّبة بالدموع في غير ذلك من الشعر الرومانسي، تقدم **الليالي** تعبيراً عن روح مرحة متوثّبة، قوية بما تضمه من ثقة بالنفس وتأكيد القوة الرجولية:

تقدم هذه الأبيات مثالاً لتلك الحرية الشخصية التي بلغها الشاعر، فألهبت حماس الشباب العربي وخيالاتهم:

حلفت بالخمر والنساء ومجلس الشعر والغناء
ورحلة الصيف في أوروبا وسحر أيامها الوضاء[١٣٠]

فحرية الشباب الأوروبي، وجمال النساء الأوروبيات المختلف، والافتتان بالأسماء والأماكن الأجنبية[١٣١]، والحياة المتحررة المرحة التي يصورها الشاعر، كل هذه أسبغت جواً من الفتنة ووفّرت حلماً بهيجاً عن الحياة والحب[١٣٢]. في هذه المجموعة الثانية نجد علي محمود طه منفصلاً تماماً عن الكآبة الانطوائية التي كانت صفة الثلاثينيات. ولا تعترف نازك الملائكة بانشغال عاطفي حقيقي لدى الشاعر في قصائد مثل «الغوندول»، «وخمرة نهر الراين»، و«بحيرة كومو» وغيرها من قصائد **الليالي**. فهي ترى في هذه القصائد «إن الشاعر كان فيها جميعاً متفرّجاً لا معانياً لتجربة عاطفية»[١٣٣]، وهي ترى أن هذه القصائد يجب أن تدعى قصائد الوصف الغنائي أو الغزل[١٣٤]. لكن الشاعر قد جرّب في هذا الطور من حياته (مرحلة **الليالي**) أول دخول فعلي إلى عالم الحرية الشخصية في علاقاته مع النساء. لقد أطلقت التجربة الجديدة فيه فورة عاطفية هائلة سرعان ما ترجمها إلى طاقة غنائية باذخة وفيرة. والواقع أن قصائد الحب في **الملاح التائه** كانت قد عبّرت عن تشوّفات داخلية لشاب محروم من الحب أكثر من تعبيرها عن تجربة حب حقيقية مستمرة[١٣٥]. كان ذلك يتساوق مع الشعر الرومانسي المصري

---

(١٣٠) «دعابة» في: علي محمود طه، **ليالي الملاح التائه**، طبعة جديدة (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ١٠٣. ولكن نازك الملائكة تؤاخذه على ذلك لأسباب أخلاقية، في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(١٣١) حول كلمات مثل جندول، وكرنفال، وفينيسيا، وفارسوفيا وكومو ونهرا الراين (نهر الراين والآر) وغيرها، انظر: طه، المصدر نفسه.

(١٣٢) انظر قصيدة «سيرانادة مصرية» في: المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٧، حيث ينجح طه بنقل جو السيرانادة الأوروبية إلى مصر.

(١٣٣) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٥٤.

(١٣٤) المصدر نفسه، ص ٤٠ وانظر ما كتبته نازك الملائكة بتوسع حول هذا الموضوع ص ٤٢ ـ ٤٤ و٥٤ ـ ٧٠ حيث تميز بوضوح بين الحب والغزل.

(١٣٥) للمزيد حول موضوع الكبت الجنسي والعاطفي، انظر: المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر والإنسان**، ص ٤٨ ـ ٥٨.

المعاصر: شعر يتطلع إلى صورة المرأة، مليء باليأس والكآبة. وقد يفسّر ذلك لماذا لم تعتبر مجموعة الشاعر الأولى متميزّة في الثلاثينيات، على رغم بعض المديح من طه حسين[١٣٦]، بالمقارنة مع حملته على كثير من شعر ناجي وأبي الوفا وأبي ماضي. فعلى الرغم من قيمتها المتميّزة، لم تقدم تلك المجموعة نظرة مختلفة عن سواها. والواقع أنها لم تصدر في طبعة ثانية حتى أيار/مايو ١٩٤١، وكانت **الليالي** قد صدرت في طبعتها الثانية (١٩٤٠ وشباط/فبراير ١٩٤١)؛ وطبعت بعد ذلك مرة ثالثة ورابعة عامي ١٩٤٢، و١٩٤٣.

تطلق **الليالي** عنصراً رومانسياً جديداً. فإذا كان الشرق بمفاتنه العجيبة وما يقال عن أسراره الغامضة قد استهوى الرومانسيين الغربيين، فإن مفاتن الغرب وما يبدو فيه من تمتع طليق بالحياة، وما أعطى الفرد من حرية، قد شكّل جاذبية رومانسية عظيمة للشباب العرب في الأربعينيات. وقد ظهر ذلك في **الليالي** على أحسن صورة. والواقع أن **الليالي** تمثل يقظة من ظلام الكآبة الرومانسية. فقد تحولت أوروبا إلى أرض سلام وجمال تسود فيها الخمرة والنساء والغناء. وهذه مسألة ذات مغزى كبير في مجتمع كان حتى ذلك الحين ينظر إلى الغربيين على أنهم يمثلون الاستلاب والتفوّق.

لكن نازك الملائكة لا ترى في تحوّل موقف الشاعر نحو الحياة والحب شيئاً يعكس تجربة ذات قيمة تذكر، يمكن أن تتيسّر لشاب ذكي موهوب عندما يبتعد عن المحاظير والقيود في بيئة مدينةٍ محدودة، ويجد نفسه طليقاً في عالم حرّ منفتح. فهي تصرّ على أن «هذه البراءة كانت طبيعة في الشاعر... والحسيّة وطلب اللذة عارضان في حياته، لأن أصل نفسيته روحاني»[١٣٧]. وهنا يبدو أنها تتجاهل بعض الحقائق المهمة. فقد كان الشاعر مثالياً رومانسياً في ديوانه الأول فقط، عندما كان غِرّاً فتيّاً يعيش في مجتمع مكبوت. فالجمع بين احترام البراءة في المرأة وبين التشوق نحو لذائذ الجسد في دواوينه الأخيرة يجب أن يفهم على أنه ناجم عن الثنائية العربية التي تعتبر النساء عادة إما بريئة أو ساقطة، وعن مستوى أخلاقي مزدوج يفرض القيود على حرية المرأة الشخصية بينما يمنح الحرية الرجال. وطالما صُوّرت هذه المظاهر في الأدب العربي، وتناول هذا الموضوع شعراء بارزون مثل عمر أبو ريشة والياس أبو شبكة وسواهما من شعراء ما قبل منتصف القرن عندما كانت مثل هذه المشكلات ذات أهمية بالغة.

يؤكد المعداوي في حديثه عن هذه النقطة أن طبيعة علي محمود طه الحقة كانت

---

(١٣٦) حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٥٩ ـ ١٦٧.

(١٣٧) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٨١ وانظر ص ٢٥٨ ـ ٢٦٥.

تميل إلى المرح وحب الحياة[١٣٨]. ولاحظ مندور كذلك إصرار الشاعر على حب الملذات وهو يعد الشاعر أبيقوريّ المنحى في حبه اللذائذ الحسية[١٣٩].

إن الفرق الرئيسيّ بين موقف مندور والمعداوي من جهة، وموقف نازك الملائكة من جهة أخرى، قد ينمّ عنه موقف أخلاقي عند نازك لا يستطيع قبول الشاعر في تجربته الكلّية، بل يفرّق بين ما تعدّه أخلاقياً وما تعتبره غير أخلاقي في شعره[١٤٠]. ويؤكد مندور من الناحية الثانية أن علي محمود طه، حتى لو أنه كان يطلب لذائذ الحياة فإنه كان يتسامى بها، «لأن حسّه بالجمال يقيه من الابتذال». ثم يذهب إلى القول إن اللذائذ التي كان يتغنى بها الشاعر كانت «اللذائذ الجمالية المهذبة لروح نبيلة»[١٤١]. ثم إن المعداوي جاء بتفسير أكثر حذلقة، إذ راح يشدد على أن الشاعر كان يطلب التواصل الجسدي مع المرأة لأنها كانت «الطريق الوحيد الذي قاده إلى تلك القيم الجمالية الكامنة وراء الصورة الحسية». فاللذة عند علي محمود طه، في رأي المعداوي، كانت ترتبط بالجمال، وكان يحب في المرأة جمال الجسد والروح معاً[١٤٢].

غير أن نازك الملائكة كانت على حق عندما لمست تناقضاً في توجّه الشاعر نحو المتعة الجسدية[١٤٣].

ويشمل هذا التناقض احتراماً للنقاء وللسمو الروحي عند الشاعر:

وما الآدمية بنت السماء ... ولكنها بنت ماء وطين
يريد لها الفن أفق النجوم ... فيقعدها جسم عبدٍ سجين[١٤٤]

كما يشمل إدانة اللّذة الحسية:

وكنت أميرة هذي الدمى ... وصورة حُسنٍ عزيز المنال
وكنت نموذج فنّ الجمال ... أحبك للفن لا للجمال

---

(١٣٨) كان كلام المعداوي يصدر عن معرفة شخصية بالشاعر، انظر: المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٦٢ ـ ٦٣، ٥٧ ـ ٦٢ و ٧٠. انظر أيضاً: السيد، **علي محمود طه: حياته وشعره**، ص ١٢٦ وغيرها.

(١٣٩) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١٤٩، ومحمد مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث** (بيروت: دار الآداب، [١٩٥٨])، ص ١٠٣.

(١٤٠) انظر على سبيل المثال: الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٢٩ و١٦٧ وكذلك الفصل الذي يدور حول الحب والغريزة الجنسية، ص ٢٥٨ ـ ٢٦٥.

(١٤١) مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**، ص ١٠٣.

(١٤٢) المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٦٢ ـ ٦٣ وغيرها.

(١٤٣) انظر الفصل المخصص لموضوع الحب والغريزة الجنسية، في: الملائكة، **شعر علي محمود طه**.

(١٤٤) علي محمود طه، **أرواح وأشباح** (القاهرة: شركة فن الطباعة، ١٩٤٢)، ص ٢٧.

....

فـجـرَّدتِـنـي رجـلاً أشـتـهـي وجُرّدتِ أنثى تشهّي الرجال[١٤٥]

لكن ذلك لا يشكّل انشغالاً دائماً عند الشاعر كما ترى نازك الملائكة. فهو إذ يقول:

يـا ربّ صـنـعـك كـلـه فِـتَـنٌ أيـن المفـرّ وكـيـف مُـطَّـرحـي[١٤٦]

ويصف نفسه ثعباناً يعانق أفعى:

فـيـا لـك أفـعـى تـشـهّـيـتـهـا ويـا لِي مـن أفـعـوان نَـزِق[١٤٧]

فإن ذلك يشير إلى أنه لا يعاني هذا التناقض دائماً. فهو قد يجد في التواصل الجسدي ما يكاد يبلغ كمال التجربة وكلّيتها:

الـغـريـبـان هـهـنـا ليس يجـديهـمـا الحـذر

نـحـن روحـان عـاصـفـان وجـسـمـان مـن سـقـر

فـاعـذري الـروح إن طـغـى واعـذري الجـسـم إن ثـأر[١٤٨]

إنه هنا يصف تجربة خارج حدود محيطه الذي أمضى فيه أكثر من ثلاثين سنة في «التفاهات»:

الـثـلاثـون قـد مـضـت فـي الـتـفـاهـات والـهـذر

ولعله استطاع أحياناً، تحت تأثير مؤقت من بيئة أوروبية أن يبلغ التوحّد بين الجسد والروح، وهو أمر حسبه المعداوي أكثر عمقاً ودواماً لدى الشاعر مما هو عليه في الحقيقة:

بـأرواحـهـم يـرتـقـون الخـلـود عـلى سـلّـم مـن مـتـاع الجسـد[١٤٩]

والشاعر غالباً ما يفرّق بشدّة بين الحب وبين لذائذ الجسد:

لـكـن أبـى الحـبّ فـلـم نـأثـمِ وكـان أن أبـقـى وتـبـقـي مـعـي[١٥٠]

---

(١٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٠. انظر أيضاً قصيدته الطريفة «هي» في: طه، **ليالي الملاح التائه**.

(١٤٦) «تاييس الجديدة» في: طه، **ليالي الملاح التائه**، ص ١٠٧.

(١٤٧) طه، **أرواح وأشباح**، ص ٢٠.

(١٤٨) «بحيرة كومو» في: طه، **ليالي الملاح التائه**، ص ٥٨.

(١٤٩) طه، **أرواح وأشباح**، ص ٢٤.

(١٥٠) «إليها» في: علي محمود طه، **الشوق العائد** (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥)، ص ٥٣.

ويصف الحب على أنه قوة هائلة:

أنـا الجـوهـر الـفـرد لا مـاسـتـي تـذوب ولا نـورهـا يـنـفـد[١٥١]

حيث تكون المحبوبة قوة جذب سماوية بالنسبة إلى الشاعر:

ألـقـاكِ لـسـت أراك إلا فـتـنـة عـلـويـة الإشـراق والإيـمـاضِ[١٥٢]

لكن حبّها العفيف المستحيل قاده إلى البحث عن السلوان في الملذات الدنيوية:

وذهبتُ التمس السلوّ وأطلقت نفسي زمام جوادها الركّاض

....

واعتضتُ باللذات عنك فلم تجد روحي كلذّة حلمك المعتاض

وثمة صورة من ثنائية الجسد والروح:

إن أكن قد شربتُ نخب كثيرات وأترعتُ بالمدامة كاسي

....

وتبذّلتُ في غرامي فلم أحبس على لذّة شياطين رجسي

فبروحي أعيش في عالم الفن طليقاً والطهر يملأ حسّي[١٥٣]

يصف الشاعر بالتفصيل ملذاته الجسدية في قصيدته «الغرام الذبيح»[١٥٤]. ونبرة الندم في هذه القصيدة تنقضها قصيدة جميلة أخرى في المجموعة نفسها، تؤكد بلهجة لعوب خفيفة الظل حرص الشاعر على حياة تنشد المتعة:

فقلت: أجل عرفت هوى الغواني لكلّ غاية ولها وسيلة

....

وجاذبني إلى اللذات قلب شقيّ ضل في الدنيا سبيله

....

فقالت: ما حياتك؟ قلت: حلم من الأشواق أُوثِر أن أطيله

حياتي قصة بدأت بكأس لها غنّيتُ وامرأةٍ جميلة[١٥٥]

هذه اللهجة تذكرنا بقصائد **ليالي الملاح التائه**.

والواقع أن الشاعر يكشف في شعره عن مواقف مختلفة نحو الحياة والحب،

---

(١٥١) «نار ونار» في: المصدر نفسه، ص ٦٧.

(١٥٢) «امرأة» في: المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(١٥٣) «اعتراف» في: علي محمود طه، **شرق وغرب: شعر** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ٣٤. انظر أيضاً قصيدته «سارية الفجر» في: علي محمود طه، **زهر وخمر: شعر** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ٢١ ـ ٢٤.

(١٥٤) طه، **الشوق العائد**، ص ١٠٤ ـ ١٠٦. انظر أيضاً: طه، **أرواح وأشباح**، ص ٢٥ ـ ٢٩.

(١٥٥) «سؤال وجواب» في: طه، **الشوق العائد**، ص ٦ ـ ٧.

بحيث إن آراء النقاد المتضاربة يمكن أن تجد لها ما يدعمها من أمثلة في ذلك الشعر. وفي هذا المجال تمثل أعمال هذا الشاعر موضوعاً مهماً للدراسة، لأنها نتاج تأثيرات ثقافية متضاربة من الشرق والغرب. فبين قصيدته الغريرة «حديث قُبلة»[١٥٦] التي تعالج تجربة تافهة، وجهده في معالجة الحب وثنائية الجسد والروح في **أرواح وأشباح** يجد المرء مواقف شتى. وقد كان في كل ذلك إغناء للشعر العربي الحديث يستحق معالجة لا تقع ضمن نطاق هذا الكتاب. ولكن من الضروري أن نشير هنا إلى أن الصفة الأكثر حذلقة في شعر الحب عند علي محمود طه ليست ذلك العنصر من السعي وراء المتعة الذي قامت عليه شهرته في أوائل الأربعينيات. يبرهن على هذا، أي على تفاعل الجمهور القارئ مع نوع الشعر الذي ورد في **ليالي**، تلك الشهرة الهائلة التي بلغها في أواخر الأربعينيات الشاعر السوري نزار قباني، الذي لم تكن نظرته إلى المرأة في تلك الفترة نظرة تعلي من شأنها كثيراً، أو تضع الحب في أفلاك نورانية.

تبدأ علائم الفتور بالظهور على شعر علي محمود طه بعد **الليالي**. وإذ تم بلوغ التحرر العاطفي بظهور **الليالي** لم يعد ثمة ما يدعو الشاعر إلى تكرار هذه المغامرات المحدودة. وقد صدر كتابه اللاحق **أرواح وأشباح** في تموز/يوليو ١٩٤٢ وكان محاولة للتجديد، لأنه قصيدة طويلة تقوم على محاورة بين عدد من الشخصيات المختارة من تاريخ اليونان وأساطيرها. وعلى رغم وجود الكثير من المقاطع الجيدة فإن القصيدة تظل متكلّفة، وتكشف، كما يؤكد مندور[١٥٧]، عن جهل ملحوظ بالأساطير التي تعالجها، كما تضم كثيراً من الحديث الممل عن الإغواء، والشهوات، والغرائز، والنزوات الأنثوية، وحديثاً غير مقنع عن ثنائية الجسد والروح. وإذ يختار الشاعر شخصياته، فإنه لا يكشف عن وعي بضرورة خلق نوع من الصراع في عمل من هذا النوع، لأن أكثر تلك الشخصيات لا تنطوي على تناقضات أساسية بعضها مع البعض الآخر، ويدور الموضوع حول القضية الوحيدة التي شغلت الشاعر أكثر من غيرها، وهي علاقة الرجل بالمرأة. لا يشكل هذا الكتاب أفضل أعمال الشاعر، ولا يبدو أنه قد أضاف إلى تأثيره أو شهرته. وقد يكون بعض ما جلب الانتباه اليه شهرة الشاعر نفسه وما يعد به الموضوع من جدّة وحذلقة. فقد كان في مصر في ذلك الوقت اهتمام ملحوظ بالأدب الإغريقي القديم بفضل ما كتبه حوله كتّاب أمثال طه حسين وبعض جماعة أبولو وغيرهم[١٥٨].

---

(١٥٦) طه، **زهر وخمر**، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(١٥٧) محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [؟١٩٦٣])، ص ٣٢ ـ ٣٣.

(١٥٨) انظر على سبيل المثال مقالين عن أبولو، إله الشعر في الميثولوجيا اليونانية: علي العناني، «أبولون والشعر الحي،» **أبولو** (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٢)، ص ١١٣ ـ ١٢٤، وعيسى اسكندر المعلوف، «أبولون إله الغناء،» **أبولو** (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٢)، ص ١٣٢ ـ ١٣٤.

في أيار/مايو ١٩٤٣ ظهرت مجموعة قصائد بعنوان **زهر وخمر**. ويتصف هذا الديوان بتسطّح يشير إلى أن علي محمود طه قد أشرف على استهلاك موضوعه الرئيس عن الخمر والنساء والغناء، لكن الديوان طبع ثلاث مرات خلال سنتين من صدوره.

كان كتابه اللاحق مسرحية بعنوان **أغنية الرياح الأربع**، وقد ظهرت في أواخر عام ١٩٤٣. تقوم هذه المسرحية على أغنيات فرعونية قديمة ترجمها رجل دين فرنسي اسمه دْرايتن (Drayton)، وذلك عام ١٩٤٢. وعلى رغم أن هذا الكتاب أكثر اقتراباً للعمل المسرحي من **أرواح وأشباح** لكنه ليس بالعمل الدرامي الحق. لقد كتبت نازك الملائكة دراسة مفصلة ممتازة عن الكتاب تنتقد ما فيه من إطناب وضعف حوار وأغلاط درامية، مما لا يترك مجالاً لنقاش أكثر في دراسة ذات طبيعة عامة كالدراسة الحالية[١٥٩].

في عام ١٩٤٥ ظهر ديوان جديد بعنوان **الشوق العائد** يتّسم ببحث مفعم بالكآبة عن شباب الشاعر الضائع[١٦٠]. لكن الأسلوب هنا لا يزال مسطّحاً، كما إن بعض القصائد غدت وصفية صرفة[١٦١]، تفصل الشعر عن التجربة المباشرة.

ثم صدر ديوانه الأخير **شرق وغرب** عام ١٩٤٧، وقد اختفى منه ما كان في **الليالي** من بهجة من دون أن يحل محلها مزيد من الحكمة أو نضجٌ روحي حقيقي. ويتضح في هذا الديوان خَوَر العزيمة بشكل أكبر، عند مقارنة قصيدته «أندلسية» بلهجتها المليئة بالكآبة مع قصيدة سابقة له بعنوان «تاييس الجديدة» في **الليالي**، حيث يظهر في قصيدة «تاييس» ذلك التوهج العاطفي الذي ميّز الشاعر في مرحلة **ليالي**.

لكن الشاعر في هذا الديوان يعكس انهماكاً وطنياً واسعاً في الحياة العربية، ولأنه كان يتحدر من أسرة عربية كريمة المحتد[١٦٢]، ولأنه كان يتميز بحدس فطري عميق، فقد استطاع أن يشعر بالأحاسيس الوطنية المتنامية في الوطن العربي ويصورها. كان شعره يرهص بنمو القومية العربية في مصر، وكان إيمانه بالوحدة العربية، وقلقه

---

(١٥٩) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٣١٧ ـ ٣٤٢. انظر أيضاً: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١٤٢ ـ ١٤٨، والسيد، **علي محمود طه: حياته وشعره**، ص ١١٦ ـ ١٢٥، ولكن الأخير لا يقدم بحثاً نقدياً للمسرحية.

(١٦٠) انظر مثلاً قصيدته الجميلة «الشوق العائد» في: طه، **الشوق العائد**، ص ٨ ـ ٩.

(١٦١) انظر مثلاً قصيدتيه «جزيرة العشاق» و«طاقة زهر» في: المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ١٢ و١٣ ـ ١٥ على التوالي.

(١٦٢) حول نسب أسرته، انظر: السيد، المصدر نفسه، ص ٢٣، حيث يرجع نسب أسرة الشاعر إلى الحسين بن علي حفيد النبي ﷺ.

الشديد على فلسطين، وتمجيده الأمة العربية[١٦٣]، جميعها تشير إلى انشغاله الأصيل بالأحداث السياسية والوطنية في سنواته الأخيرة. لكن قصائده الوطنية، ربما باستثناء قصيدة «أخي جاوز الظالمون المدى»، تظل دون مستوى قصائد الحب لديه وقصائده عن الشعر والشعراء. ولو حكمنا على الشاعر من خلال شعره السياسي وحده لوجدناه يتخلف عن كثير من معاصريه، بمن فيهم طوقان وأبو ريشة. ولكن يجب الحكم على الشاعر من خلال إنتاجه برمّته، ومن خلال ما قام به شعره من تغيير الحساسية الشعرية في عصره، ومن خلال تأثيره المباشر وغير المباشر في شعراء جيله والأجيال اللاحقة. غير أننا من المهم قبل محاولة تقويم هذه النقاط، أن نتناول جانباً واحداً آخر في الشعر الوطني عند علي محمود طه.

يجب أن نلاحظ أن الشاعر في شعره الوطني هذا يعزف عن المنحى الرومانسي ويعالج الموضوع معالجة خارجية لا تمت إلى التجربة الشخصية بصلة. يصف المعداوي هذا الطور من تجربة الشاعر ـ الذي جاء في أواخر حياته ونجد خير أمثلته في **شرق وغرب** ـ بأنه «مرحلة الواقعية القومية»[١٦٤]. كان الاتجاه الواقعي قد بدأ ينمو في نظرة الشعراء العرب في أواخر الأربعينيات، بسبب تزايد الضغوط السياسية والمسؤوليات الوطنية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وقد رافق ذلك أيضاً ازدياد الانشغال بالمشكلات الوطنية والمحلية، غير أنه كان من الطبيعي أن يستجيب الشعراء لهذا استجابات متفاوتة. فقد ارتدّ بعضهم إلى التقاليد الشعرية في المدرسة الكلاسيكية المحدثة، ولجأ أغلبهم إلى كتابة ما سميته في هذا الكتاب بـ «بالشعر المنبري». وهو شعر يتّسم بلهجة خطابية عالية، ويشكو إفراطاً في استعمال مخزون المفردات والعبارات والصور الجاهزة، ومثابرة على استعمال نظام الشطرين والقافية الواحدة، واللجوء إلى المشاعر العامة وإهمال التجربة الشخصية. وكانت الجماعة الثانية من الشعراء تنتمي إلى المدرسة الطليعية في الشعر التي ازدهرت في الخمسينيات، والتي رفضت أغلب تقنيات الشعر المنبري. وسوف ننظر في خصائص هذا الشعر في فصل لاحق، ولكن يجب أن نشير هنا إلى أن التجربة الجماعية التي يصوّرها هذا الشعر تشكل جزءاً من تجربة الشاعر الشخصية؛ وشعر هذه المدرسة ليس تقليدياً، ولا يهدف إلى إثارة مشاعر قوية في جمهور واسع.

---

(١٦٣) انظر مثلاً قصائده عن فلسطين «الى أبناء الشرق» و«يوم فلسطين» و«في الأعماق» في: طه، **شرق وغرب**. انظر أيضاً قصيدته المشهورة «أخي جاوز الظالمون المدى» التي ذكرها: المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٩٠ ـ ٩١ وانظر قصائده الأخرى التي تدور حول مواضيع قومية عربية، في: طه، **الشوق العائد**.

(١٦٤) المعداوي، المصدر نفسه، ص ٧٩ وما بعدها.

والشعر الوطني عند علي محمود طه ينتمي إلى النوع الأول. ويمكن أن يعد ارتداداً إلى الشعر الكلاسيكي المحدث من وجة نظر فنية، وهي مسألة غابت عن نازك الملائكة وأنور المعداوي. فوجود الكلمات والصور الجاهزة في هذا الشعر، واللجوء إلى اللهجة الخطابية العالية يذكّران بأسلوب الكلاسيكية المحدثة.

يتفق دارسو شعر علي محمود طه على بروز الصفة الموسيقية في شعره. ترى نازك الملائكة أن شعره «يتوهّج هذا التوهّج الجميل» بإيقاع موسيقي(١٦٥). ثم تذهب إلى القول إنه يتمتع بـ«خيال سمعي مرهف»(١٦٦).

ويوافق شوقي ضيف على ذلك، لكنه يصرّ على أن الإيقاع الموسيقي هو فضيلة الشاعر الوحيدة. وهو يصرّ على أن السر في شهرة علي محمود طه لا يكمن في أنه يصور حياة الحانات بل في موسيقى شعره التي تفعل فعل البخور وتستحوذ على مشاعر القارئ. وهو لا يرى في ذلك الشعر أي صفات فلسفية أو روحية. ويؤكد أن القارئ لا يمكنه أن يجد في شعر علي محمود طه ما يجذب العقل أو الروح، لأنه شعر لا يقوم على غير بريق المفردات. لكن هذا النقد يتجاهل تماماً قدرة الشاعر على تصوير مشهد يموج بالحياة والمرح، وأن يترجم إلى الشعر تجربته الخاصة في التمتع بذلك المشهد(١٦٧).

ومن الخصائص الشعرية الرئيسية عند علي محمود طه مزية الوضوح في الأداء. ففي مقالة قصيرة كتبها عن شوقي، قال الشاعر إن علامة الموهبة الحقة قدرة الشاعر على أن يعبّر عن نفسه في براعة وأن يختار المفردات التي تؤدّي المعنى في وضوح ودقة(١٦٨).

كانت تجربة الشاعر في اللغة مغامرة بحد ذاتها، فإلى جانب اختياره النفيس المفردات الشعرية ذات المضامين العاطفية القوية، فإنه قد أغنى الشعر بلغة جديدة تعبّر

---

(١٦٥) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ١٤٣.

(١٦٦) المصدر نفسه، ص ١٤٧ وكذلك ص ١٤٢ ـ ١٥٦؛ مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١١٥، وحسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٦٦.

(١٦٧) انظر: شوقي ضيف، «ضجيج الألفاظ الخلابة عند علي محمود طه،» في: شوقي ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ط ٢ منقحة، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩)، ص ٢١١، وانظر رد مندور على هذا الهجوم، في: مندور، المصدر نفسه، ج ٢، ص ١١٤ ـ ١١٥. وتصبح الأسس الآلية لنقد شوقي ضيف أكثر بروزاً عندما يقرأ المرء المديح الذي يغدقه في نفس الكتاب على واحدة من أكثر التجارب تفاهة في الشعر العربي الحديث وهي تجربة ديوان العقاد **عابر سبيل**، وخصوصاً قصيدته «سلع الدكاكين في يوم البطالة». انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢٢١ ـ ٢٢٣.

(١٦٨) **أبولو** (كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٢)، ص ٣٥٢.

عن الاحتفال والفرح، وبذلك أنقذ اللغة الشعرية في عصره من الكآبة التي أغرقتها فيها الأحزان الرومانسية. لقد أغفل النقاد هذا الإنجاز للشاعر، رغم أن نازك الملائكة كادت تقترب من اكتشافه[١٦٩]. ففي شعره يستطيع القارئ أن يجد ثروة من المفردات التي تعبّر عن الفرح والحبور، ولا بد من أن نزار قباني، الذي يُعنى باختيار كلمات مشحونة عاطفياً، قد وجد في شعر علي محمود طه أساساً طيباً لتجربته.

في تعليقه على **الملاح التائه** وجد طه حسين بعض الأخطاء اللغوية عند الشاعر، في النحو وفي قواعد العروض[١٧٠]. كانت تلك هي الشكوى الدائمة من شعراء العشرينيات والثلاثينيات، غير أن ذلك لا يعني أن الأساس اللغوي عند أولئك الشعراء كان ضعيفاً، بل إن دافعهم لتغيير اللغة الشعرية، وحاجتهم إلى أن يدخلوا فيها حساسية حديثة كانا أقوى. ولكن على الرغم من بعض الأخطاء اللغوية لدى الشاعر فإن عبارته قوية شديدة الأسر وسيطرته على اللغة مكينة. ولا شك في أن علي محمود طه يشكل ظاهرة منعشة في الحقل الشعري في مصر بعد فترة تهافَتَ الأسلوب الشعري فيها تهافتاً مؤلماً على أيدي أمثال شكري وأبي شادي. وعلى رغم أن شعر ناجي والهمشري لم يكن يعاني نقاط ضعف جسيمة، فإن بعضاً من أفدح أخطاء الرومانسية كانت ظاهرة في أسلوبهما (مثل الحشو عند ناجي والغموض عند الهمشري). لكن أسلوب علي محمود طه كان يتميز بكونه يجمع بين ميزات الأسلوب الحديث وقوة القديم وجزالته، وهي صفة سبق أن أشاد بها طه حسين[١٧١]. وعلى رغم أن أسلوب الشاعر لم يكن يخلو من الحشو تماماً، فإنه كان يتميز غالباً بالتماسك والتركيز. وعندما كان في أوج إبداعه الشعري كان يستطيع الإنشاد عن أبسط المواضيع من دون أن يفقد الكثافة الشعرية أو يفقد أيّاً من سيطرته على أسلوبه. ولكنه خلال مسيرته الشعرية، كان الضغط مستمراً عليه يدفعه نحو البلاغة القديمة، حتى لم يعد يستطيع مقاومته أخيراً في قصائده الوطنية.

كانت مساهمة الشاعر في تطوير الشكل في الشعر الحديث مساهمة ملحوظة. وقد كان يلتزم بوحدة القصيدة، وبنجاح كبير في الغالب. أما من حيث الشكل، فقد استجاب بقدر معقول من المغامرة المترصَّنة نحو حاجة الشعر العربي الحديث لإحداث

---

(١٦٩) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ١٦٩ ـ ١٧٤.

(١٧٠) حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٦٦ ـ ١٦٧. انظر أيضاً: المصدر نفسه، ص ١٧٥ ـ ١٨٤ و٢١٦ ـ ٢٢٢، ومن الجدير أن نعرف أن الزهاوي كان له رأي مخالف تماماً في الشاعر حيث كان يعتبره الشاعر الوحيد في مصر الذي يستحق أن يخلف شوقي. وكان الزهاوي قد أفضى برأيه هذا إلى الكاتب الفلسطيني أكرم زعيتر الذي أذن لي بالاطلاع على مذكراته الشخصية.

(١٧١) حسين، المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٦٦ ـ ١٦٧.

تغييرات فيه، لكن هيمنته الفطرية على الفن الشعري حصرت تجربته في حدود ما كان قابلاً للنجاح في ذلك الوقت. كانت الحاجة التغيير قائمة منذ المحاولات المخفقة التي قام بها شكري لكتابة الشعر المرسل. غير أن التجريب الذي جرى قبل علي محمود طه لم يكلل بالنجاح، وبخاصة في نوع «الشعر الحر» الذي حاوله أبو شادي. فقد كان هذا أقل تأثيراً حتى من الشعر المرسل الذي حاوله شكري. لكن عدداً من الشعراء الموهوبين من جيل علي محمود طه راحوا يعملون بأسلوب أكثر تحفظاً، فاستحدثوا تغييرات عديدة. ومن بين تلك المساعي نجد المزدوجات والرباعيات وغيرها من أشكال المقطوعات تغدو أشكالاً جادة يحاولها الشعراء باستمرار في الشعر الحديث، وتمهّد الطريق لتجارب أكثر جرأة في الخمسينيات. وقد استخدم علي محمود طه شكل المزدوجات وطوّر الموشح ونوّع فيه كثيراً[١٧٢]. وقد قام بمحاولتين[١٧٣] ناجحتين لاستخدام بحرين اثنين معاً في القصيدة نفسها، غير أن ذلك كان يختلف اختلافاً كبيراً عن الخلط المضطرب لعدد غير محدود من البحور في القصيدة الواحدة كما فعل أبو شادي.

وقد حاول الشاعر إدخال شيء من الرمز في بعض قصائده، لكنها لا تشبه الرمزية التي كان يقول بها شعراء لبنان في ذلك الوقت. وربما كان ذلك هو الذي جعل كرم يجد في رمزية الشاعر المصري أخطاء كثيرة[١٧٤]، لأنه كان يطبق عليها قواعد المدرسة الرمزية التي ازدهرت في فرنسا في القرن التاسع عشر، والتي كان يحاول تطبيقها في لبنان سعيد عقل وآخرون. والرمزية عند علي محمود طه هي رمزية الموضوع، حيث ترمز القصيدة إلى فكرة تتراوح في التعقيد بين قصيدة وأخرى[١٧٥].

كان أثر علي محمود طه في الشعراء العرب في جيله والجيل اللاحق أثراً كبيراً،

---

(١٧٢) حول بحثها المستنير في موشح علي محمود طه، انظر: الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٨.

(١٧٣) انظر «ألحان وأشعار في منزل ريتشارد ڤاگنر» في: طه، **شرق وغرب**، حيث يستخدم الرجز والبسيط، وانظر «هي وهو، صفحات من حب». ولكن نازك الملائكة تغفل قصيدته الأولى إذ تؤكد أن الشاعر قد أتى بقصيدة واحدة فقط كتبت على بحرين. المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(١٧٤) أنطون غطاس كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث** (بيروت: دار الكشاف، ١٩٤٩)، ص ١٨٠. انظر أيضاً بحث نازك الملائكة في الرمزية عند علي محمود طه، في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ١٦٤ ـ ١٦٩.

(١٧٥) انظر قصيدتي «التمثال» و«العشاق الثلاثة» في: طه، **ليالي الملاح التائه**، وقصيدة «امرأة وشيطان» في: طه، **الشوق العائد**. انظر أيضاً تحليل نازك الملائكة لهذه القصيدة الطويلة في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧٧ ـ ٢٨٥.

وظهر الكثير ممن قلّدوه. لقد غيّر مزاج عصره وأدخل إلى الشعر نوعاً من الهوس والعاطفة المتأججة. غير أنه رغم هذا الغنى العاطفي يندر أن ينزلق إلى مهاوي الميوعة أو أن يجانب الصدق؛ وكان لا يميل إلى افتعال المواقف، كما كان القسم الأكبر من شعره ينساب تلقائياً متناغماً. كان من أقوى الأصوات الشعرية التي سمعت في مصر بعد شوقي، والصوت الوحيد بعد شوقي الذي استطاع أن يخلّف أثراً كبيراً في الشعر العربي الحديث خارج مصر. ويمكن القول في ثقة إن علي محمود طه هو الذي استطاع تجديد الروابط بين مصر وبقية الوطن العربي بعد موت شوقي وحافظ. وإننا يجب ألا نحكم اليوم على شعره بشكل مطلق أو بإزاء المدرسة الحديثة في الخمسينيات وبعدها، بل بشكل نسبي، بوصفه حلقة مهمة في سلسلة تطور الشعر العربي الحديث.

ثانياً: تونس: الشابي (١٩٠٦ ـ ١٩٣٤)

إن نظرة واحدة على أمثلة الشعر التونسي في العقود الأربعة الأولى من هذا القرن تبيّن أن الإهمال الذي كان يغلّف الشعراء التونسيين في الوطن العربي، باستثناء الشابي، يعود بالدرجة الأولى إلى الضعف العام في شعرهم[١٧٦]. فالقصائد التي اختارها محمد الفاضل بن عاشور وزين العابدين السنوسي لا تنمّ عن إبداع يلفت النظر ولا تصل أبداً إلى أعلى من مستوى الشعر الأقل نجاحاً في الشرق الأوسط.

تقع العيوب الرئيسيّة في هذا الشعر، كما تبدو من هذه المختارات، في البناء العام وفي تركيب الجملة، إضافةً إلى نقاط ضعف لغوية وعروضية[١٧٧]. وأول

(١٧٦) أبو القاسم محمد كرو يؤكد أن الاستعمار فصم الروابط بين الشرق الأوسط وتونس. انظر: أبو القاسم محمد كرو، **الشابي: حياته، شعره**، ط ٣ (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٣)، ص ١٣. ورغم هذا فإن الشعر الشرق أوسطي كان متاحاً للتونسيين منذ القرن التاسع عشر. إضافة إلى ذلك، عندما حاول أبو القاسم الشابي أن يوجد علاقات مع الشرق العربي لقي ترحيباً كبيراً في مصر. انظر: محمد مندور، «الشابي روح ثائرة،» في: أبو القاسم محمد كرو، محرر، **دراسات عن الشابي** (تونس: دار المغرب العربي، ١٩٦٦)، ص ٩٥، حيث يتناول مندور هذه النقطة بالدرس والتعليق.

(١٧٧) نظرة سريعة إلى المختارات تكشف هذا بوضوح. انظر: محمد الفاضل بن عاشور، **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**، ط ٢ (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢)، الفصل بعنوان: «نصوص أدبية،» ص ٢٤٥ وما بعدها. للحصول على أمثلة كثيرة متفرقة، انظر: زين العابدين السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ٢ ج (تونس: مطبعة العرب، ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨). انظر أيضاً: خليفة محمد التليسي، **الشابي وجبران**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٤)، ص ٢٥، حيث يقتطف قول محمد الحليوي وهو شاعر صديق للشابي: «الشعراء كثيرون، ولكن أغلب شعرهم مشكوك في قيمته... ولن=

التفسيرات لهذه الظاهرة وأهمها أن تونس في أواخر القرن التاسع عشر لم تعرف شاعراً كبيراً، إذ لم يشتهر عندهم شاعر مثل البارودي أو شوقي أو أرسلان أو الحبّوبي. وفي نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، عندما بدأت الرومانسية في تونس بميلها إلى الحشو والخروج عن الطرائق المألوفة في التعبير، والابتعاد عن الصور التي عرفها الشعر القديم، لم يكن الجو قد تهيّأ لها بشكل كافٍ، وقد أثرّ ذلك في شعر الشابي نفسه الذي لم يستطع التخلص نهائياً من العيوب الأساسية التي نجدها في بعض الأبنية الرومانسية العربية.

ظهرت الرومانسية عند أغلب شعراء تونس في شكل ميل نحو الحزن والكآبة. ولا بد من أن السبب في ذلك لا يعود إلى قسوة الأوضاع السياسية والاجتماعية تحت الحكم الفرنسي وحسب، بل إلى الفرق الذي اكتشفه المثقفون بين حياة التقدم في الغرب والحياة في تونس، وبين المثل العليا[١٧٨] التي كانوا يتطلعون إليها والواقع. إن هذا الجو الذي يخيّم على كثير من أمثلة الشعر في العقدين الثاني والثالث قد أدى في العقد الثالث إلى إطلاق تيار رومانسي نجد أحسن أمثلته عند الشابي. وقد تأثرت الرومانسية في تونس بأمثلة الشعر الرومانسي المترجم عن الفرنسية[١٧٩]، إلى جانب مؤثرات قوية أخرى جاءت من الشعر المصري ومن شعراء المهجر[١٨٠].

نشأ أبو القاسم الشابي في محيط أدبي كان منفتحاً على تيارات فنية من الشرق والغرب. ولكن، على الرغم من وجود المحاولات المعاصرة في تونس للتجديد في الشعر، والكتابة على النمط الرومانسي، ومعالجة موضوع الطبيعة، واللجوء إلى

= يصعب على النقد أن يكشف عن زيفه وعوزه إلى الإحساس والعاطفة والخيال (باستثناء حالات قليلة جداً) ويتركه ـ بعد تمحيص دقيق ـ مجرد كومة من الكلمات والأوزان». ويؤكد التليسي (ص ٢٣ ـ ٢٤) أنه عندما ظهر الشابي كانت تونس فقيرة «وغير مؤهلة للمشاركة الفعالة في الحياة». انظر أيضاً: أبو القاسم محمد كرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**: ط ٣ (بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦٠]).

(١٧٨) للاطلاع على أمثلة من هذا الشعر، انظر: السنوسي، المصدر نفسه، ج ١: من سعيد أبو بكر (ولد ١٨٩٩)، ص ١٠٣ ـ ١٢٨، ومن محمد الفايز (ولد ١٩٠٢)، ص ١٥٥ ـ ١٥٦، ومن الهادي المدني (ولد ١٩٠٠)، ص ١٧٠ ـ ١٧٢ و١٧٧ ـ ١٨١... الخ.

(١٧٩) ابن عاشور، المصدر نفسه، ص ١٦٣ ـ ١٦٤. انظر أيضاً: محمد صالح الجابري، **الشعر التونسي المعاصر خلال قرن** (تونس: الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ٩٦ ـ ٩٧.

(١٨٠) حول تأثير المهجر في سعيد أبو بكر، انظر مثلاً: السنوسي، المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٩ وانظر ص ١١٤ ـ ١١٥ للاطلاع على قصيدة لسعيد أبو بكر بعنوان «الغصن المجرد» وهي تقليد مباشر لقصيدة ميخائيل نعيمة «النهر المتجمد» بأفكارها الرومانسية ولغتها المبسطة ووحدة الفكرة ومعالجتها للموضوع.

الأحلام التأملية، والولوج إلى ذات الشاعر بحثاً عن التجربة الشخصية، أي على الرغم من أن أغلب خصائص شعر الشابي كانت موجودة في الشعر التونسي، إلا أن بروز الشابي يبقى ظاهرة نادرة في تاريخ الشعر التونسي الحديث. يشير أبو القاسم كرو إلى ذلك بحماس شديد[١٨١]. إلا أن عمر فرّوخ، على رغم ما كان يرى في الشابي من موهبة عظيمة لا يُدانيها أي شاعر معاصر في تونس[١٨٢]، لا يبدو أنه يدرك عمق ثورته أو مدى مغامرته الفكرية والفنية، إذا ما قيست بالنسبة إلى زمانه ومكانه. لكن ما حققه الشابي كان هائلاً، لأنه كان يتمتع ببصيرة نافذة ورؤيا اجتماعية وشعرية عميقة بكّرت في تمهيد الطريق لدمج التجربة الشخصية والجماعية معاً دمجاً منسجماً. هذا المستوى الجديد من التوجه الشخصي والعام لم يسبق له مثيل في الشعر العربي الحديث باستثناء أمثلة متناثرة في شعر المهجر، كقصيدة «أخي» الشهيرة لنعيمة. وقد كتب الشابي عدداً من القصائد المماثلة التي كان فيها عذاب الشاعر الشخصي معاناة عميقة نيابة عن الجماعة، كما إن الإخفاقات الوطنية تصبح جزءاً من تجربته الداخلية، فتثير عواطف قوية من العذاب الشخصي[١٨٣].

كانت حياة الشابي قصيرة، وشعره الذي بدأ متردداً تعوزه الثقة، لم يتيسر له المجال الكافي لبلوغ أبعاده الكاملة. وكان بروز الشاعر في محيط مثقل بالتخلّف والعقلية القَدرية والخضوع إلى التقاليد البالية والقوى الرجعية[١٨٤]، وما ينطوي عليه هذا كله من أسباب الثورة جميعاً، هو الذي تحكّم في مزاجه واهتمامه الشعري. كان الوضع الشعري العام في تونس في ذلك الوقت يعيق تقدمه، لأنه لم يستطع تخليص نفسه نهائياً من عيوب الشعر المحلية. وهو إذ أخذ على عاتقه إدخال تغييرات في الشعر، بعيداً عن موضوعات الشعر القديم، كان أقل ارتكازاً على الشعر القديم المركّز المسبوك، وأكثر اعتماداً على مجدّدين آخرين في العربية ومنهم جبران[١٨٥]. كما اضطر

---

(١٨١) انظر: كرو: **الشابي: حياته، شعره**، ص ١٢ و١٦، و**كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**، ص ٤٣ ـ ٤٤.

(١٨٢) عمر فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٥٧.

(١٨٣) انظر مثالين على ذلك «النبي المجهول» و«إرادة الحياة» في: أبو القاسم الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**.

(١٨٤) حول وصف لحالة المجتمع في تونس في زمن الشابي، انظر: كرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**، ص ٧٦ ـ ٨٩.

(١٨٥) انظر ما يراه عمر فروخ حول تفوّق الشابي على جبران في الشعر، في: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ١٠٣. انظر أيضاً: عمر فروخ، «الجانب الفكري في شعر الشابي (موجز)،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، ص ١١٢، حيث يبين أن جبران كان له تأثير سيىء في أسلوب الشابي.

إلى الاعتماد على المترجمات وبخاصة عن الفرنسية، لأنه لم يكن يعرف أي لغة أجنبية. ولكن، على الرغم من جميع هذه المعيقات، كان الشابي يمتلك مكوّنات الشاعر الكبير.

ولد الشابي[١٨٦] في «الشابّة»، وهو حيّ تقطنه أسرة الشابّي الكبيرة في «توزر»، وهي من مدن الواحات في إقليم «الجريد» بجنوب تونس. كان والده قاضياً من خريجي الأزهر تحمله وظيفته من مدينة إلى أخرى، مما عرّض تعليم الشاعر في بدايته إلى تقطّع متكرر. ويبدو أنه قد تلقى بعض تعليمه أول الأمر في منزله بإشراف والده، وبعضه الآخر في أحد الكتاتيب التقليدية. وعندما بلغ التاسعة من العمر كان قد حفظ القرآن الكريم. وبعد أن قرأ عدة كتب في الدين والتصوّف والفلسفة من مكتبة والده، أرسل وهو في الثانية عشرة من عمره إلى مدرسة جامع الزيتونة، حيث واصل دراسته في علوم الدين واللغة، وتخرج في تلك المدرسة سنة ١٩٢٧. وبعد ثلاث سنوات تخرج في كلية الحقوق في تونس.

يبدو أن حياة الشابي مدى تسع سنوات في العاصمة قد أفادته كثيراً على المستوى الثقافي. وأهم مظاهر تلك الثقافة أنه قرأ كثيراً في الآداب القديمة والحديثة[١٨٧]. وكان دائم الاتصال بالأدب المعاصر في مصر والعراق وسوريا وبالمهجر. كان بين من قرأ لهم طه حسين والمنفلوطي والعقاد، إلى جانب شعراء المهجر كإيليا أبو ماضي ونعيمة وجبران[١٨٨]. وقد كان أثر جبران في الشابي كبيراً

---

(١٨٦) انظر ما كتبه أبو القاسم محمد كرو عن حياته، فهو أهم من أرخ له وثابر على تتبع سيرته بدقة وتمحيص دؤوب عبر السنين، في: كرو، **الشابي: حياته، شعره**. وانظر أيضاً كتباً أخرى تضم وصفاً لحياته مثل: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**؛ إيليا حاوي، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحياة والموت**، الشعر العربي المعاصر، دراسة وتقييم؛ ٣ = (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٢)؛ رجاء النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، اقرأ؛ ٢٣٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢)، وغيرها.

(١٨٧) يقول عنه أبو القاسم محمد كرو إنه قرأ نفائس الكتب القديمة مثل **الأغاني** و**صبح الأعشى** و**الكامل** و**الأمالي** و**العمدة** و**المثل السائر** و**كتاب الصناعتين**... الخ. انظر: كرو، المصدر نفسه، ص ٣٩.

(١٨٨) المصدر نفسه، والتليسي، **الشابي وجبران**، ص ٢٠ ـ ٢١. وحول تأثير المهجر في الشابي، انظر قصيدته «قلب الأم» التي تذكرنا بقصيدة نعيمة «ابتهالات» في: ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، وخصوصاً الاستهلال فيها؛ و«في ظل وادي الموت» التي تذكرنا بالجو التأملي في قصيدة أبي ماضي «الطلاسم» في: إيليا أبو ماضي، **الجداول**، وكذلك بقصيدة نعيمة «يا رفيقي» في: نعيمة، **همس الجفون**... الخ. أما تأثير جبران في شعره فيلاحظ في عدة جوانب: انظر مثلاً قصائده العديدة حول الغابة ربما من تأثير اهتمام جبران بفكرة الغابة في: جبران خليل جبران، **المواكب** وفي قصائد أخرى، وقارن أيضاً قصيدة الشابي الجميلة «أغاني السكرى» بقصيدة جبران «يا زمان الحب» في: جبران خليل جبران، **جبران حياً وميتاً: مجموعة تشتمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ومما قيل فيه**، =

استحق أن يكون موضوع كتاب سبق ذكره من تأليف خليفة محمد التليسي. وعندما تأسست مجلة **أبولو** عام ١٩٣٢ كان الشابي من أكثر كتاب المجلة حماسة[١٨٩]. ويبدو كذلك أن الشابي كان يقرأ الأدب الغربي بنهم، ولو في الترجمة، وكان من بين من أحب من الكتّاب الغربيين لامارتين وغوته[١٩٠].

كانت حياة الشابي في تونس العاصمة ناشطة في المجالات الاجتماعية والأدبية. وربما كان أهم نجاح أدبي له تلك المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٢٩ في نادي الخلدونية في تونس. والعجيب أن هذه كانت أول محاضرة يلقيها. كان عنوانها «الخيال الشعري عند العرب» ونشرت في كتاب في العام التالي. وفي هذه المحاضرة ما يدعو إلى القول إن الشابي كان أجرأ الشعراء العرب الطليعيين وأكثرهم تطرفاً في النصف الأول من هذا القرن. فمدى رفضه على الصعيد النظري الأساليب القديمة في الأدب العربي يشكّل ظاهرة ثورية مذهلة لا تدانيها ثورة أي من معاصريه، بمن فيهم نعيمة والعقاد وجبران.

اضطرّ الشابي إلى ترك العاصمة بعد وفاة والده عام ١٩٢٩، لكنه بقي على اتصال وثيق بالأحداث الأدبية في تونس والوطن العربي. ويذكر كتّاب سيرته مدى حزنه على وفاة والده، وقد زاده حدّة أن عبء الأسرة وقع على كاهل الشاعر وحده. ويشير بعض الكتّاب كذلك إلى زواج غير موفق[١٩١]، كما يشير بعضهم إلى حبّ مبكر انتهى بشكل مأسوي بموت الحبيبة قبل الأوان[١٩٢]، ويبدو أن ذلك من

= قدم لها وعني بتأليفها حبيب مسعود، ط ٢ (بيروت: دار الريحاني، ١٩٦٦)، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨. ورغم أن قصيدة جبران هذه تعبير عن الأسى لمرور لحظات من السعادة لم يفطن الشاعر لقيمتها في حينها وأن قصيدة الشابي على العكس من ذلك تفيض إحساساً بقيمة اللحظة الحاضرة، فإن القصيدتين متشابهتان بما تعبران عنه من محاولة للإمساك بلحظة ثمينة من دون أمل عند جبران وبسعادة غامرة عند الشابي. ومع ذلك فإن تأثير الشابي يبدو أكثر عمقاً بقصيدة لامارتين «البحيرة»، التي ترجمت إلى العربية مرات عديدة.

(١٨٩) انظر مثلاً تقييم الشابي لمجلة **أبولو** في رسالة إلى الخليوي مؤرخة في ٢٢ شباط/فبراير ١٩٣٣، في: أبو القاسم الشابي، **رسائل الشابي**، إعداد محمد الخليوي، مكتبة الشابي؛ ١ (تونس: دار المغرب العربي، [١٩٦٦])، ص ١٠٠ ـ ١٠١.

(١٩٠) لقد اقتطف الشابي من هذين المؤلفين في محاضرته الشهيرة «الخيال الشعري عند العرب» التي نشرها السنوسي على شكل كتاب. انظر: أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، ط ٢ (تونس: الشركة القومية، ١٩٦١)، ص ٦٤ ـ ٦٦.

(١٩١) فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ٦٦ ـ ٨٦، وكرو، **الشابي: حياته، شعره**، ص ١١٩، ولكن كرو يبدو كأنه يناقض نفسه: قارن ما جاء في ص ٧٧ بما جاء في ص ١٢٢. انظر أيضاً: أحمد خالد، «الشابي والمرأة،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(١٩٢) كرو، المصدر نفسه، ص ١٢٣ وما بعدها؛ فروخ، المصدر نفسه، ص ٦٨ ـ ٦٩. وانظر قصائد أخرى تشير إلى هذه الحادثة: «الجنة الضائعة» و«مأتم الحب» و«الدموع» وغيرها في: الشابي، **ديوان** =

الأحداث المألوفة في حياة كثير من شعراء الرومانسية في تلك الفترة. على أي حال، لا شك أن أسباباً شخصيّة متعددة تضافرت على الشاعر لتضخّم من مزاج القنوط والكآبة الذي كان ينتشر في الشعر التونسي في ذلك الحين. ولا بد من أن المرض العضال الذي أودى بحياة الشابي وهو في الخامسة والعشرين كان عاملاً إضافياً حاسماً في ما وصلت اليه كآبته. لكن شعره يعكس بوضوح صراعاً عاطفياً نادراً في نوعه وقوته بين مشاعر اليأس التي استولت عليه وبين حبه العارم للحياة الذي كان يطبع مزاجه الأساسي.

قبل تناول ما حققه الشابي في الشعر، من المفيد النظر في آرائه حول الشعر.

ففي محاضرته «الخيال الشعري عند العرب» يتضح أن الشابي ينتصر كلياً للأساليب الشعرية الغربية من دون الأساليب الشعرية عند العرب قديمها وحديثها. ولقد قاده حماس غير ناضج إلى ما يمكن أن يوصف بأنه أشنع هجوم في زمانه على التراث الأدبي العربي. ولم يكن التراث وحده موضع تساؤل، بل العقل العربي نفسه، والروح والحساسية العربيين. منذ ذلك الحين بدأت الحملات تتوالى بشكل مباشر وغير مباشر، وبدرجات متفاوتة من الشدة، على موهبة الإبداع العربي وإنتاجه، يقودها كثير من الكتّاب والشعراء العرب الذي وقعوا تحت تأثير الأفكار الغربية عن الأدب والفن.

ويسع المرء القول في هذا الصدد إن الجمهور الذي خاطبه الشابي في الخلدونية لم يكن جمهوراً مسلماً وحسب، بل كان كذلك جمهوراً قد ترعرع بالدرجة الأولى على التراث الثقافي العربي القديم. وقد خاطب الشابي ذلك الجمهور بقوله: «قد انتهى بي البحث في الأدب العربي، وتتبّع روحه في أهم نواحيه إلى فكرة... لا يشذّ عنها قسم من أقسامه... هي أنه أدب مادي، لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوّف إلى المستقبل، ولا نظر إلى صميم الأشياء... وأنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق... ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس[١٩٣]... وتأتي هذه العيوب من حقيقة أن هذا الأدب «منشؤه الروح العربية»[١٩٤] المتأججة الارتجالية الخطابية غير القادرة على الغوص والنفاذ إلى جوهر الأشياء. وهذه الروح مادية صرف، ولا تعالج إلا ظواهر الأشياء. وهاتان الصفتان ـ الخطابية والمادية ـ قد أضعفتا قدرة التخيّل عند العرب... وهما اللتان جعلتا العرب ينظرون إلى شعرائهم

= **أبي القاسم الشابي**. انظر أيضاً: أبو القاسم الشابي، **مذكرات** ([تونس]: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٦)، ص ٨ ـ ٩.

(١٩٣) الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، ص ١٠٣.

(١٩٤) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

لا بصفتهم رُسل حياة، بل بصفتهم خطباء... وليس من شك في أن قدراً كبيراً من الشعر العربي لا يعدو كونه خطابة منظومة[١٩٥].

والشاعر العربي في أحسن الأحوال لم يكن سوى مصوّر يريد نقل صور الأشياء الخارجية لا أثرها الداخلي في الروح[١٩٦]. فالشعراء العرب لم يحسّوا بسمو الطبيعة أو بأي رهبة نحوها، بل كانوا ينظرون إليها كما ينظر المرء إلى رداء مطرّز جميل. وهم لم يشعروا إلا هَوْناً، بتيار الحياة يجري في قلب الطبيعة ولم يعرفوا النشوة قط[١٩٧]. أما موقف الشعراء العرب نحو المرأة فقد كان «نظرة دنيئة سافلة منحطّة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة الا أنها جسد يُشتهى ومتعة من متع العيش الدنيء». وهو يرى أن «تلك النظرة السامية التي يزدوج فيها الحب بالإجلال، والشغف بالعبادة، تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الشعراء الآريين... منعدمة بتاتاً، أو كالمنعدمة في الأدب العربي[١٩٨].

وقد حمل الشابي كذلك على فقر الأساطير العربية. فقد صرّح باعتقاده أن العرب فقراء في فن الأساطير، وأن ما كان لديهم من ذلك يخلو من الفن والتوهج. والواقع

---

(١٩٥) المصدر نفسه، ص ١٢٢ ـ ١٢٣. رغم أن اللهجة الخطابية موجودة في الكثير من الشعر القديم، فإنه لم يوفق في المثال الذي يعطيه ليدلل على أن العديد من القصائد خطب منظومة. هذه قصيدة جاهلية مشهورة للحارث بن عباد قالها قبل حرب البسوس عندما قتل المهلهل ابنه بحير، واللامية الشهيرة شاعرية جداً بعاطفتها وأسلوب التكرار المؤثر فيها وأبياتها الموجزة المشحونة، وهذا حال الكثير من صورها.

يا بحير الخيرات، لا صلح حتى نملأ البيد من رؤوس الرجال
أصبحت وائل تعج من الحرب عجيج الجمال بالأثقال

ثم هذه:

يا بني تغلب خذوا الخذرانا قد شربنا بكأس موت زلال

وهذه:

قربا مربط النعامة مني لقحت حرب وائل عن حيال

والنعامة هي فرس الشاعر. وهذه:

رب جيش لقيته يمطر الموت على هيكل خفيف الجلال

انظر القصيدة في: المصدر نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٢٦ وما يقوله حولها، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(١٩٦) المصدر نفسه، ص ١١٣.

(١٩٧) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(١٩٨) المصدر نفسه، ص ٧٢، مرة ثانية يعود الشابي لاختيار قصيدة من أفضل ما كُتب في الحب في التراث القديم وهي قصيدة ابن زريق:

لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه

المصدر نفسه، ص ١١٤ وما بعدها، ثم يتهمها بالفتور (ص ١١٦)، والخلو من الصدق (ص ١١٧)، ومن الصعب فهم تهجم الشابي على هذه القصيدة الغنية جداً بالعاطفة الصادقة والحزن العميق.

أن أساطير العرب في رأيه لم تكن سوى تعبير عن ميلهم إلى عبادة الأموات[١٩٩].

من الواضح أن الشابي في هذه المحاضرة ليس بالباحث ولا بالناقد ولا بالمفكر. إنه ثائر، يكشف عن صفة الثائر الحقيقية في الرفض الكامل والإدانة الكاملة. وفي اللب من هذه الثورة، ثمة رغبة شديدة غير واعية لفرض الثورة الرومانسية على الشعر التونسي، وتبدو محاولته لنا الآن كأنها دافع غريزي لإلقاء الشك على كل ما كان يبدو عائقاً في طريق ذلك.

إن رفض الشابي الثقافة والتراث العربيين جميعهما، وإعلاءه من شأن الميزات الشعرية الغربية[٢٠٠]، لا بدّ أنهما كانا قاسيين غير محتملين أمام جمهور كان سلاحه الوحيد في وجه العدوان السياسي الأجنبي الذي كان يفرض ثقافته فرضاً على التونسيين هو الإخلاص والتعلق بجذورهم الإسلامية والعربية. يحدثنا السنوسي عن انطباعه الخاص عن تلك المحاضرة فيبيّن مدى الانكسار في العزّة الوطنية والثقة الذي أصابه. فهو يقول: «خرجتُ من قاعة الاجتماع مهتمّ العقل أكثر مما كنت منبسط النفس»[٢٠١]. لكنه يضيف أنه قد تحدّث إلى كثير من الناس فوجدهم متفقين على الإعجاب بتلك المحاضرة، لكن بعضهم تمنّى لو كان التناول بشكل مختلف. ثم يعلّق على شجاعة الشابي فيقول إنه «لم يتحاشَ أن يصادم في كثير من النقط بخطابه مراكز كانت نفوسنا متوطنة عليها... [وكنا ننظر إليها] على أنها مقدسة وعلى أنها المثل الأعلى... فكيف يمكننا أن نسمع فيها... غير كلمات التبجيل والتقديم؟» ثم يقول السنوسي إنه بعد أن خمدت حدّة عواطفه ووجد نفسه يثوب إلى «الرأي»، أدرك أن «شرّ ما أصاب الشرق تحجّر جميع عناصر حياته»...[٢٠٢] كان السنوسي واحداً من أكثر الشخصيات نشاطاً في الحلقات الأدبية في تونس في ذلك الوقت، وكان محرر مجلة **العالم الأدبي** التي كانت تنشر أغلب الأدب الرومانسي في تونس.

ومع أن أغلب التونسيين كانوا يعدّون الشابي آبقاً[٢٠٣] ملحداً إلا أن كثيراً من

---

(١٩٩) المصدر نفسه، ص ٣١ ـ ٣٤.

(٢٠٠) حول تمجيده للشعراء الغربيين، انظر: المصدر نفسه، ص ٧٢، ١١٦ ـ ١١٩ وغيرها.

(٢٠١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٢٠٢) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٢٠٣) النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٣٣، وكرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**، ص ٤٩. للمزيد عن رد الجمهور لهذه المحاضرة، انظر: المنجي الشملي، «**الخيال الشعري عند العرب** للشابي عقيدة أدبية واجتماعية سياسية،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ ابريل ١٩٦٦)، ص ٢٣ ـ ٢٤. انظر أيضاً مقالة الشاعر اللبناني: شوقي أبو شقرا، «**الخيال الشعري عند العرب** لأبي القاسم الشابي،» في: كرو، محرر، **دراسات عن الشابي**، ص ١٥١ ـ ١٥٤؛ التليسي، **الشابي وجبران**، ص ١٨ ـ ٢٠، وفروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

المتعلمين في تونس تقبلوا تلك المحاضرة على المستوى الفكري من دون كبير نقاش.

غير أن هذه المحاضرة لا تزال قادرة على إثارة الدهشة والصدمة عند القارئ العربي حتى بعد انقضاء عدة عقود عليها. غير أن آراء الشابي الأخرى في الشعر كانت أقل تطرفاً، تتساوق مع الآراء والمفاهيم التي كان يُنادى بها في مصر والمهجر. كان الشاعر على وعي تام بتدفق مؤثرات ثقافية شتى على العقل العربي، وبالحالة النفسية التي ترافق فترات التغير فتدفع إلى رفض الأساليب القديمة والبحث عن الجديد، وهو بحث يرمي إلى إقامة علاقات مع ثقافات العالم الأخرى[٢٠٤]. فهو يقول عن الشعر «فالشاعر العظيم هو الذي يوفّق إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والأسلوب والوزن، بحيث يحصل التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيد»[٢٠٥]. ويرى «أن الفنان المخلص لفنّه لا يعبّر بفنّه إلا عن أرفع صور الحياة وأسماها»... وهو يحثّ الفنان بعد ذلك على أن يطلب إلهامه من جميع ثقافات الإنسانية، عربية كانت أو أجنبية.

تذكّرنا بعض آراء الشابي بآراء نعيمة. فهو يقول: «الشعر هو الحياة نفسها... في حُسنها ودمامتها، في صمتها وضجّتها، في هدوئها وثورتها، في كل صورة من صورها ولون من ألوانها»[٢٠٦].

هاجم الشابي ضحالة الشعر في أيامه، واستمرار كثير من الشعراء في إخضاع شعرهم لمواضيع لا تعبر عن تجربة صادقة كالمديح والرثاء المصطنع والتهاني... إلخ. فهذا النوع من الشعر في رأيه منفصل عن الحياة، وهو في أحسن الأحوال، عندما يتخذ مظهراً اجتماعياً، يشبه خُطب الوعّاظ[٢٠٧].

وقد حاول الشابي أن يدلّل في شعره أيضاً على نظرياته الفنية الأخرى. فعلى الشاعر أن يفضّل حياة غنيّة بالشعور:

عش بالشعور وللشعور فإنما دنياك كون عواطف وشعور

---

(٢٠٤) انظر مقدمته بعنوان: «إلمامة في الأدب العربي في العصر الحاضر،» في: الشابي، **الينبوع**، وقد أعيد نشرها في: أبو القاسم محمد كرو، محرر، **آثار الشابي وصداه في الشرق**، مجموعة مقالات للشابي وعنه (بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦١]).

(٢٠٥) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٢٠٦) نقلاً عن: «الشعر وما يجب أن يفهم منه وما هو مقياسه الصحيح،» في: المصدر نفسه، ص ١٣٠، وقد نشرت أولاً في: زين العابدين السنوسي، **العالم الأدبي** (١٩٣٠).

(٢٠٧) نقلاً عن: «الشعر والشاعر،» في: كرو، محرر، **آثار الشابي وصداه في الشرق**، ص ١٤٠، المنشورة أولاً في: زين العابدين السنوسي، **العالم الأدبي** (١٩٣٢).

شيدت على العطف العميق وانها لتجفّ لو شيدت على التفكير[٢٠٨]

ويؤكد في القصيدة نفسها أن العقل يقتل الفن، وأنه لا يستطيع مجاراة القلب:

والعقل رغم مشيبه ووقاره ما زال في الأيام جدّ صغير

....

وهو المهشّم بالعواصف.. يا له من ساذج، متفلسف، مغرور

على الشاعر أن يفتح قلبه فيتلقى العالم، ويجب أن يستقصي أسرار الحياة. وثمة موقف واضح من الإيمان بوحدة الوجود في قصيدته «قلب الشاعر» حيث نجد ذلك القلب يتسع ليضم الحياة والموت جميعاً[٢٠٩].

استطاع الشابي أن ينتج شعراً يكاد يقترب من تنظيراته، وتلك ظاهرة أخرى في زمن كانت النظرية الشعرية فيه تتفوّق كثيراً على التجربة الشعرية، وبخاصة عند أمثال العقاد وشكري والمازني وأبي شادي. وإذا كان المستوى العام للشعر في تونس يتخلف كثيراً عن مستواه في مصر[٢١٠]، فإن المرء لا يسعه سوى أن يعجب بالبراعة الفنية التي استخدمها الشابي للتغلب على هذه العقبة والبلوغ بشعره إلى مستوى بعض من أفضل الشعر الذي كان يكتب في الوطن العربي في ذلك الوقت.

كان الشابي واحداً من ألمع العقول التي ظهرت في الميدان الشعري في النصف الأول من هذا القرن، وفي شعره بعض الوهن في التركيب وبعض الأخطاء اللغوية[٢١١]، لكن ذلك لا ينال من تأثيره العام. وليس مردّ ذلك وحده إلى أن الأساس الشعري الذي أصاب منه الشاعر في تونس لم يساعده في بلوغ هيمنة تراثية على العبارة، تلك الهيمنة التي لم تكن بمقدور غيرها في ذلك الوقت أن ترفد البناء الشعري بالقوة، بل إن سبب ذلك أيضاً انجذاب الشاعر إلى الرومانسية. فقد كان يهدف إلى كتابة الشعر على مستوى معاصر، وكان عليه أن يجرّب أول الأمر في مجال

---

(٢٠٨) «فكرة الفنان» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص ٣١٩.

(٢٠٩) حول تقييم أكمل لنظرية الشابي الشعرية، انظر: خليفة محمد التليسي، «الشابي، ناقداً ومنظراً،» **الفكر** (كانون الثاني/يناير ١٩٧٥)، ص ٧٩ ـ ٨٦.

(٢١٠) كان الشعر الكلاسيكي المحدث هو الذي سيطر على الخلفية الشعرية في الشرق الأوسط، وقد بلغ درجة عالية من النقاء الكلاسيكي على يد شوقي.

(٢١١) حول قائمة بأخطاء الشاعر اللغوية، انظر: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ١١٩ ـ ١٢١. ولكن فروخ شديد التعنّت في نقده ولا يتقبل التغيرات في المعاني ولا التطور الحديث في استعمالها، إذ ينتقد الشاعر مثلاً لاستعماله «ملاك» بدلاً من «ملك» و«الكون» بدلاً من «العالم» و«زهور» بدلاً من «زهر» و«مشاعر» بدلاً من «أحاسيس»... الخ.

اللغة[٢١٢]، وأن يحذف قدر الإمكان استخدام الكلمات الجاهزة والعبارات والصور التقليدية[٢١٣]. وكان من نتيجة ذلك أنه أدخل كلمات نادراً ما كانت تستعمل في الشعر التونسي[٢١٤]. غير أن شأنه شأن جميع شعراء الطليعة في جيله، كان يعكس مؤثرات شتى ومُراوحة قلقة بين النوازع التقليدية وبخاصة في شعره المبكر. ويظهر ذلك جلياً في عام ١٩٢٧ عندما ألّف السنوسي كتابه عن الأدب التونسي الحديث وعرض فيه أمثلة عديدة من كل شاعر. وقد أشار السنوسي إلى أن الموضوعات التقليدية عند الشابي حافظت على أسلوبها التقليدي، بصوره الجاهزة، ولغته وشكله التقليدي، وبخاصة وحدة القافية[٢١٥]. والواقع أن للشابي قصائد عديدة أغلبها من مرحلته الأولى، تتضمن أبياتاً من الحكمة، على الطريقة الكلاسيكية. وهو يتحدث هنا حديث الواثق، حديث الحكيم أو النبي، ومن الطبيعي أن يتّسم الأسلوب هنا بوثيقة الشعر القديم والنبرة البلاغية وموقف العارف بكل شيء[٢١٦].

عند مقارنة هذه القصائد بقصائد التجربة الشخصية فإنها تبدو مسطحة باردة، تشير إلى وجود حساسيتين متضاربتين عنده: حساسية تقليدية، وأخرى حديثة أقوى

---

(٢١٢) كان فروخ على حق عندما أرجع الخطأين إلى رغبة الشابي في تجنب التعبيرات اللغوية التقليدية. المصدر نفسه، ص ١١٨. ولكن يمكننا أن لا نوافقه الرأي عندما يعلل تجنب الشابي استعمال المفردات الإسلامية والقديمة بتفضيله المفردات الوثنية أو السوقية.

(٢١٣) لم يكن دائماً موفقاً باستعماله مفردة «بدر» كما نرى في المثال التالي:

وفقدت قلباً همه أن يستوي في الأفق بدري

اقتبس من: «يا موت» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص ٢٣٥، وهو يكثر من استعمال الكلمات القديمة البالية مثل «عرصات صدري» (ص ٢٣٨)، و«ورد» بمعنى أسد (ص ١٤٨)... الخ.

(٢١٤) انظر: عبد اللطيف شرارة، **الشابي: دراسة تحليلية**، شعراؤنا؛ ٣ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦١)، ص ١٠ ـ ١١، حيث يعطي قائمة بهذه الكلمات. انظر أيضاً: السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ج ١، ص ٢٠٤، حيث يقول إن حصيلته من المفردات اتسعت بسبب المعاني الجديدة التي يحتويها شعره. ويبدو لنا أن تقييم السنوسي لهذه، سنة ١٩٢٧، صائب وحديث جداً. انظر أيضاً: النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٩١.

(٢١٥) السنوسي، المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤.

(٢١٦) انظر قصائد مثل «المجد» و«سر مع الدهر» و«زئير العاصفة» و«من حديث الشيوخ» وقصيدته المغرقة في التقليدية «غرفة من يم»، في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**. وتتألف القصيدة الأخيرة من ١٤ بيتاً كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها ويحتوي حكمة معينة. ومثال ذلك الأبيات التالية (ص ٨٢):

ضعف العزيمة لحد في سكينته تقضي الحياة بناه اليأس والوجل
وفي العزيمة قوات مسخرة يخرّ دون مداها الشامخ الجبل
والناس شخصان، ذا يسعى به قدم من القنوط وذا يسعى به الأمل

كتبت هذه القصيدة بثمانية أبيات فقط قبل عام ١٩٢٧ حيث تظهر بعنوان «الأمل والقنوط» في مجموعة: السنوسي، المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

منها بكثير وأشد أصالة. لكن الحساسية التقليدية لم تختف كلياً قط عند الشابي، لأنه حتى نهاية حياته القصيرة بقي افتتانه بالأفكار المجردة ماثلاً. فكتب عدة قصائد على هذا المنوال، فيها من النثرية والأسلوب التحليلي، والافتقار إلى العواطف المشحونة ما يجعلها أقل قيمة من بقية شعره[٢١٧].

الموضوع عند الشابي متنوع؛ فإلى جانب القصائد التي تعالج أفكاراً مجردة كتمجيد الشعر والطفولة والأمومة، أو تلك القصائد التي تدور حول التأملات الداخلية والأحلام الرومانسية، نجد قصائده الكبرى التي تدور حول التجارب الشخصية والجماعية، فتتحدث عن الحب المتوهج والتمرد الغاضب السياسي والاجتماعي. وعلى الرغم من جمال قصائده الذاتية وغناها، فإن شهرته اليوم تقوم على قصائد الغضب والرفض، مثل «إلى الشعب» و«النبي المجهول»، أو قصائد الأمل والإيمان بانتصار الإنسان في النهاية، مثل «إرادة الحياة»[٢١٨] و«الصباح الجديد»، ثم بعد ذلك تجيء قصائده الشخصية العذبة مثل «صلوات في هيكل الحب» و«في ظل وادي الموت» و«ألحاني السكرى». ومن الواضح أن ما بقي ماثلاً في أذهان العرب اليوم هو شخصية الشاعر ذي الرؤية النبوئية والتمرد التي تطغى على شخصية الشاعر الذي يغني ألحانه عن الموضوعين الشموليين الكبيرين: الحب والموت.

إلى جانب التناقض الذي اعترى شعره بين الموضوعات التقليدية والدوافع الحديثة، مما قسم ذلك الشعر إلى نوعين مستقلين، نجد صراعاً أكبر في موقفه الشعري.

فقد كان شعره من ناحية قوة إيجابية، كما نجد لدى معلّمه جبران، تهدف إلى إعادة بناء العالم[٢١٩]. لكن جبران كان يستطيع دائماً أن يربط رفضه بقوى إيجابية، بينما كان الشابيّ يعاني أحياناً عوارض اليأس، وكانت رؤياه تغيم أحياناً بفعل عاملين: عامل القرب المرهق من المجتمع الذي كان يريد إيقاظه وتجديد شبابه، وهو موقف لم يكن جبران يعانيه، والكرب الشديد الذي أورثه إياه جسمٌ سقط في تلابيب مرض عضال والشاعر في أول العمر. فتوقه إلى الغاب[٢٢٠]، لذلك، لم يكن تشوقاً إلى رمز

---

(٢١٧) مثل «الحب» و«السعادة».

(٢١٨) انظر: كرو، محرر، **آثار الشابي وصداه في الشرق**، ص ٤١ ـ ٤٢.

(٢١٩) في قصائد مثل «إرادة الحياة» و«إلى الشعب» و«النبي المجهول» وغيرها في: الشابي، المصدر نفسه.

(٢٢٠) انظر قصائده «أحلام شاعر» و«قيود الأحلام» و«ذكرى صباح» و«تحت الغصون» و«الغاب» وغيرها، في: المصدر نفسه. حول تفصيلات واسعة عن موقف الشابي تجاه الغابة واعتبارها جنة أرضية إلى جانب موقفه العام تجاه الطبيعة والمدينة، انظر: سلمى الخضراء الجيوسي. «أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي.» **الفكر** (كانون الثاني/يناير ١٩٧٥)، ص ١٢ ـ ٢٢.

يوحّد الحياة ويحلّ مشكلة الخلافات البشرية، والتنافر والصراع، كما هي الحال عند جبران، بل كان توقاً عميقاً للخلاص من عالم الصراع والتحامل الاجتماعي والتعاسة الشاملة:

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا سعيداً بوحدتي وانفرادي
أصرف العمر في الجبال وفي الغابات بين الصنوبر الميّاد
.....
عيشة للجمال، والفن، أبغيها بعيداً عن أمتي وبلادي[٢٢١]

ومثل ذلك قوله:

في الغاب، في الغاب الحبيب، وإنه حرم الطبيعة والجمال السامي
طهّرت في نار الجمال مشاعري ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس، فهي سخافة سكرى من الأوهام والآثام[٢٢٢]

من الواضح أن هذه ليست دعوة إلى الحياة البسيطة المنسجمة يوجهّها إلى جميع الناس، بل هي هروب من جميع الناس، ونجاة من عالم كريه تافه.

والشابي واحد من أوائل المغتربين الحقيقيين في الشعر العربي الحديث، ينتمي إلى جيل كامل من المثقفين المغتربين[٢٢٣]. وقد استطاع أن يصوّر بنجاح في شعره حالة الاغتراب الروحي والفكري لدى المثقفين العرب في زمنه. قبل ذلك بعقد من الزمن، كان شكري قد استطاع أن يصوّر بنجاح،في نثره لا في شعره، هذه الحالة من الاغتراب لدى المثقف العربي[٢٢٤]. وحتى بين معاصري الشابي، كانت شرور المجتمع غير قادرة على أن تستثير أو توجّه استجابة شخصية من الشاعر، الا في حالات نادرة جداً، وغالباً ما كان الشعراء يتخذون شخصية الواعظ أو المعلّم لا شخصية الشاعر المعاني[٢٢٥]. ولذا فقد كان شعر الرفض عند الشابي مقدمة ممتازة لشعر النفي

(٢٢١) اقتبس من: «أحلام شاعر» في: الشابي، المصدر نفسه، ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦.

(٢٢٢) اقتبس من: «الغاب» في: المصدر نفسه، ص ٤٦٩.

(٢٢٣) انظر حديث جاك بيرك في مهرجان الشابي في تونس، آذار/مارس ١٩٦٦، في: جاك بارك، «كلمة الأستاذ «جاك بارك»،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، ص ١٥٣، والجيوسي، المصدر نفسه، ص ٢٤ ـ ٢٦.

(٢٢٤) انظر كتابيْ: عبد الرحمن شكري: **الاعتراف**، و**مذكرات إبليس**، وانظر أيضاً الفصل الثالث من الكتاب، ص ٢١٢ ـ ٢١٣.

(٢٢٥) كانت مواعظ جبران تحمل نبرة من العناء الشخصي. وكان لدى طوقان شيء من ذلك، ولكن إلى درجة محدودة. التل وحده استطاع أن يصوّر (ويعيش) دور الثائر الاجتماعي الذي يقاسي من خلال ثورته. لكن شعراء مثل عمر أبو ريشة وعلي محمود طه، برغم غضبهم، بقوا منتمين إلى خلفيّتهم، يشكلون جزءاً من واجهة الأمة «العظيمة المجيدة». =

والاغتراب الذي عرفته مرحلة الخمسينيات والستينيات بشكل أكثر تطوراً. كان في شعره الرافض تحرير كامل للعاطفة. فقد كان هذا الشاعر يحس الأشياء بعمق[٢٢٦] ويعبّر عنها في وضوح. ولكن، على رغم أن عاطفته كانت العنصر السائد في شعره، الا أن قوته الفكرية غالباً ما تسطع خلاله:

أيها الشعب أنت طفل صغير ... لاعب بالتراب والليل مُغْس
أنت في الكون قوة لم تسسها ... فكرة عبقرية ذات بأسِ[٢٢٧]

يكشف هذا الشعر عن بصيرة وحدس، ويبقى الشابي واحداً من أوائل الشعراء العرب المحدثين ذوي الرؤيا في الشعر، على الرغم من أنها رؤيا لا تتوفر خلال أعماله جميعاً، إلا أنها تتميّز بالقوة والحب. فقد أقام الشاعر حلمه بالإنسانية المنتصرة المضطهدة على فكرة الثورة:

حذار، فتحت الرماد اللهيب ... ومن يبذر الشوك يجنِ الجراح[٢٢٨]

وسوف ينجرف طغاة العالم بعيداً:

سيجرفك السيل، سيل الدماء ... ويأكلك العاصف المشتعل[٢٢٩]

كان الشاعر يدعو إلى مُثُلٍ عليا عظيمة: إرادة الحياة، تقديس المرأة والجمال، حب الحياة والتقدم. لكن ذلك كثيراً ما كان يتقمص لهجة ساخرة في شعره، أو نبرة إدانة، بل لعنة أحياناً. هنا تكون الجماهير:

لُعب يحركها المطامع واللهى ... وصغائر الأحقاد والآراب
....

= وحول رفضه قارن: النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٣٦ ـ ٤٨؛ التليسي: **الشابي وجبران**، و«الشابي، ناقداً ومنظراً،» ص ٥٦ ـ ٥٩؛ كرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**، ص ٤٤ و٦٨، ومراجع غيرها.

(٢٢٦) ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٤١ ـ ١٥٧، حيث يبحث شوقي في عاطفة الشابي العميقة والحادة، ولكنه يؤكد فقط مشاعر الألم عند الشاعر. أما حب الشابي للجمال ورد فعل الغضب عنده والإحباط والإدانة الشديدة فقد أهملت كلها. ويوجد التفسير نفسه في: موسى سليمان، «شعر أبو القاسم الشابي، ثورة وغربة: دراسة، تحليل وتقييم،» **الأبحاث** (بيروت)، السنة ١٩، الجزء ١ (آذار/مارس ١٩٦٦)، ص ١٢٤ ـ ١٤٣. ويؤكد فروخ أن عاطفية الشابي ابتعدت به عن المنطق واقتربت به نحو السليقة، في: فروخ، «الجانب الفكري في شعر الشابي (موجز)،» ص ١١٠. وأحسن تفسير لعاطفة الشابي كان في: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٦ ـ ٢٨٠.

(٢٢٧) «النبي المجهول» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص ٢٥٠.

(٢٢٨) «إلى طغاة العالم» في: المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(٢٢٩) المصدر نفسه، ص ٤٥٩.

موتى نسوا شوق الحياة وعزمها وتحرّكوا كتحرك الأنصاب[٢٣٠]

إن اهتمام الشابي الأصيل بالتقدم الاجتماعي ينبع من موقفه التلقائي لا من استجابة لنداء الالتزام الأدبي، كما نجد في شعر كثير من شعراء اليوم. والواقع أن الشابي يمكن أن يعدّ واحداً من أوائل الشعراء الملتزمين تلقائياً في الوطن العربي في هذا القرن. لكن رؤيا القوة هذه كثيراً ما كانت تتهاوى أمام مواقف أكثر إظلاماً. وهو إذ كان يكتب عن الموت كان توكيده في الغالب يقع على اللاجدوى من حياة تغشاها أحلام مستحيلة وآمال لا تتحقق:

إلى الموت إن شئت هون الحياة فخلف ظلام الردى ما تريد[٢٣١]

ومثل ذلك المقطع الأخير من واحدة من أجمل قصائده:

ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدنيا بَعيداً عن لهوها وغناها
في ظلام الفناء أدفن أيامي ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوي بصمت محزنٍ مضجر على قدميّا
جفّ سحر الحياة يا قلبيَ الباكي فهيّا نجرّب الموت هيَّا[٢٣٢]

تفسّر نازك الملائكة كلمة «نجرّب» هنا على أنها رغبة من الشاعر ليجعل الموت لا فعل خضوع سلبياً، بل فعل إرادة يجري عن وعي، «فقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموضٍ مُغرٍ... نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع... كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الإدراك والوعي حتى تندغم بالموت»[٢٣٣].

وينطوي هذا التفسير على قدر كبير من الحقيقة. لكن تفسير نازك الملائكة اللاحق أن إحساس الموت ينشأ عن دمار الشاعر النفسي تحت وطأة المشاعر الحادة التي كانت تتحكم في حياته لا ينطبق إلا على بعض شعره فقط. وكان الشابي مثل كثير من الفنانين الحقيقيين يمتلك شعوراً قوياً بهشاشة الحياة والجمال. وكان مشهد الجمال والتمتع به سرعان ما يحمل للشاعر إدراكاً بأن الحب والسعادة والجمال لا يمكن أن تدوم، وهو إذ يشعر بأن سعادته قد اكتملت (عندما يُحِبّ ويُحبّ مثلاً) يشتاق إلى الموت لأنه يشعر أن اللحظة الحاضرة إن هي إلا ذروة

(٢٣٠) «الدنيا الميتة» في: المصدر نفسه، ص ٤٨١.
(٢٣١) «إلى الموت» في: المصدر نفسه، ص ١٩٦.
(٢٣٢) «في ظل وادي الموت» في: المصدر نفسه، ص ٣٥٣ ـ ٣٥٤.
(٢٣٣) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧١.

يعقبها انهيار في التجربة. والموت وحده يستطيع الحفاظ عليها كاملة:

قد سكرنا بحبنا واكتفينا طفح الكاس فاذهبوا يا سقاة
نحن نحيا فلا نريد مزيداً حسبنا ما منحتنا يا حياة
....

أيها الدهر أيها الزمن الجاري إلى غير وجهة وقرار
أيها الكون، أيها الفلك الدوّار بالفجر والدجى والنهار
أيها الموت أيها القدر الأعمى قفوا حيث انتم أو فسيروا
ودعونا هنا، تغنّي لنا الأحلام والحب والوجود الكبير
واذا ما أبيتم فاهملونا ولهيب الغرام في شفتينا
وزهور الحياة تعبق بالعطر وبالسحر، والصبا في يدينا[٢٣٤]

هذه واحدة من أصفى التعبيرات عن الانتشاء بالحياة والحب يندر ما يماثلها في الشعر العربي الحديث قبل الخمسينيات، وليس ما يدانيها حتماً لدى أي شاعر من معاصري الشابي، فشعره مرصّع بلمحات ميتافيزيقية ترتفع به على الفور:

إن الحياة ـ وقد قضيت قبيل معرفة الحياة ـ
بحر قرارته الردى ونشيد لجته، شكاة
وعلى شواطئه القلوب تئن دامية عراة[٢٣٥]

بقصائد كهذه فتح الشابي أبواباً جديدة على موضوعات أكثر شمولاً في الشعر العربي الحديث. وتنعكس فيه روح جديدة، إذ يبدو أن الشعر على يديه صار بمقدوره تناول أي موضوع تقريباً. وقد استطاع بلوغ ذلك عن طريق تغيّر في اللهجة والصورة والتأكيدات المعنوية أكثر منه عن طريق تبديلات جذرية في شكل القصيدة. والواقع أن غالبية قصائده تحافظ على نظام الشطرين التقليدي والقافية الواحدة. وقد حاول بعض الأشكال الأخرى مثل المزدوجات وثلاثية

(٢٣٤) «ألحاني السكرى» في: الشابي، المصدر نفسه، ص ٤٠٣ ـ ٤٠٥. من الغريب أن فروخ لم يستطع أن يقبل تفسير الشابي المتعدد الجوانب للحياة والموت، فجاء إيضاحه له حرفياً مبسطاً. انظر: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ٢٢١. لتفسير أكمل لموقف الشابي من الحب والحياة والموت في هذه القصيدة وغيرها، انظر: الجيوسي، «أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي،» ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٢٣٥) «قلب الأم» في: الشابي، المصدر نفسه، ص ٣٢٦. انظر أيضاً قصائده «الصباح الجديد» و«الجنة الضائعة» و«في ظل وادي الموت» و«ألحاني السكرى» وغيرها.

المقاطع والرباعيات وأشكال مقطعية أخرى كالموشحات[٢٣٦].

أما المصطلح الشعري عند الشابي فهو جديد في الغالب وجذّاب، لكنه ليس مستتبّاً دائماً كما سبق أن رأينا. ويتميّز شعره عادة بطاقته الفتية المتوثبة[٢٣٧] وبجاذبية غنائية سلسة تكاد، في الأمثلة الأكثر نجاحاً، تخلو من جمود القالب. ومن محاسن قصائده، عدا تلك التي تنطوي على مضمون اجتماعي مباشر، أنها على الرغم من وضوحها تحتمل تفسيرات عديدة[٢٣٨]. وعندما يتحدث في موضوعات شخصية، تبلغ تلك القصائد مستوى جديداً. فهو مثلاً كثيراً ما يتناول موضوع الطبيعة[٢٣٩] بشكل مثالي، مفرط في العاطفية، تطغى عليه نبرة مأسوية تنبع من إدراكه التنافر والتفاهة في الحياة من حوله.

وحتى في شعره الأقل نجاحاً يبلغ الشابي وحدة القصيدة في الغالب. هذه الوحدة قد لا تزيد أحياناً على كونها وحدة في موضوع القصيدة، لكنه استطاع في بعض شعره أن يبلغ وحدة عضوية تتطور القصيدة فيها نحو ذروة، ويعتمد نموّها على جميع مكونات القصيدة[٢٤٠]. لكنه مع ذلك لا يسلم من عيوب الرومانسية. فأشد

---

(٢٣٦) من المهم أن نلاحظ أن عدداً كبيراً من الشعراء التونسيين قد أحيوا صيغة «موشح». حول أمثلة متناثرة على ذلك، انظر: السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ص ١٢٨، ١٥٠ ـ ١٥٢ و١٧٧ ـ ١٧٨... الخ. انظر أيضاً: فروخ، المصدر نفسه، ص ١٤٩.

(٢٣٧) انظر تعليق مندور على هذا في: مندور، «الشابي، روح ثائرة،» ص ٩٨.

(٢٣٨) مثال جيد على هذا قصيدة «الصباح الجديد». يعتقد عيسى بلاطة أن الشابي كتبها تعزية له عن عذابه في صباح يوم جديد. انظر: عيسى يوسف بلاطة، **الرومانتيكية وملامحها في الشعر العربي الحديث** (بيروت: ١٩٦٠)، ص ١٧٣ ـ ١٧٤. ويعتقد شوقي ضيف أن الشابي كتبها وهو يشعر بكره الحياة وبرغبة للخلاص من ألمه بالموت. انظر: ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٦ ـ ١٥٧. غير أن مصطفى بدوي يأتي بتفسير أكثر حيوية، إذ يرى أن الشابي لديه صورة ما وراء طبيعية للصباح الآتي إلى الإنسان من خلال الموت، وهو ليس الرغبة بالخلاص من الألم بل الإيمان بأن الموت هو صبح وجود الإنسان. انظر: مصطفى بدوي، «التقرير والإيحاء في شعر الشابي،» في: كرو، محرر، **دراسات عن الشابي**، ص ١٠٦ ـ ١١١. أما نازك الملائكة فترجع هذه القصيدة إلى افتتان الشابي الدائم بالموت والذي يُرى أيضاً في قصائد عديدة أخرى. انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٢. وهناك تأويل قومي للقصيدة من الشابي وآخرين في: **روائع مختارة من الشعر القومي** (بغداد: [١٩٥٠])، ص ١٣ ـ ١٥. انظر أيضاً: عمر فروخ، **شاعران معاصران، إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي** (بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٥٤)، ص ١٩٢، حيث يقول إن الصباح الجديد يعني بداية حب جديد بدلاً من العلاقة القديمة غير السعيدة.

(٢٣٩) لمثال واحد انظر قصيدته «صلوات في هيكل الحب» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**. انظر أيضاً: التليسي، «الشابي، ناقداً ومنظراً،» ص ٧٥ ـ ٨٥.

(٢٤٠) مثال ممتاز على هذا قصيدة «ألحاني السكرى» في: الشابي، المصدر نفسه.

عيوب شعره ترهّل في الكثير من قصائده وحشو قد يبلغ حده الأقصى أحياناً. فالصفات تتوالى من غير ضابط أحياناً:

ويقضي صباح الحياة البديع ... وليل الوجود الرهيب العتيد
....
وعشت على الأرض مثل الجبال ... جليلاً رهيباً غريباً وحيد
....
تأمّلْ فان نظام الحياة ... نظام دقيق، بديع، فريد[٢٤١]

عندما نشر ديوان الشابي الوحيد **أغاني الحياة** عام ١٩٥٥ بعد طول انتظار لم يُثر أي حماس حقيقي في الحلقات الأدبية. ويعلّق على ذلك صديق الشابي، محمد الحليوي، بقوله إن كثيراً من قصائد الديوان كانت معروفة لدى القارئ العربي، وإن تلك القصائد غير المعروفة كانت شبيهة بسابقاتها. ثم يضيف أن الوضع السياسي في الوطن العربي كان قد حوّل الاهتمام عن الشعر[٢٤٢]. لكن الحليوي يتغافل عن أهم سبب لهذا الاستقبال الفاتر للديوان. ففي أواسط الخمسينيات كانت الروح الرومانسية التي تشيع في ذلك الديوان، في حالة جزر كبير ولا سيما في مراكز الأدب العربي الرئيسية، ولم يتبق عند الجمهور القارئ ونقاد الشعر أي صبر حقيقي على وصف المشهد الطبيعي، أو على الأحلام الرومانسية أو المواقف التأملية أو على تلك النشوة المفعمة بالحبور، أو ذلك الحزن الشفاف الذي تصوره معظم قصائد الديوان. فقد كانت تلك الفترة فترة غضب وتوجّه نحو مواقف أكثر واقعية. من أجل ذلك كانت قصائد الرفض في ديوان الشابي هي أكثر القصائد جاذبية في تلك الفترة. كان الشعراء العرب وقرّاء الشعر في العشرينيات والثلاثينيات (وحتى في الاربعينيات) يقرأون الرومانسيين الغربيين؛ لكن الشعراء العرب في الخمسينيات كانوا يقرأون الشعراء الأكثر حداثة في إنكلترا وفرنسا وأمريكا وإسبانيا وغيرها من أقطار الشرق والغرب. لقد تغيّر التقويم الشعري والذوق الشعري وبلغ العرب المحدثون مرحلة يتذوقون فيها من الأشكال الشعرية ما كان أكثر ثورية مما يستطيع شعر الشابي تقديمه.

لكن ذلك لا يعني أنه لم يكن ثمة إهمال غير ضروري وغير مسوّغ لهذا الشاعر

---

(٢٤١) «حديث المقبرة» في: المصدر نفسه، ص ٣٣٧ ـ ٣٤٢. حول المسابقة في النعوت، انظر: George H. W. Rylands, *Words and Poetry*, 2nd ed. (London: Leonard and Virginia Woolf, 1928), p. 66.

انظر أيضاً الفصل الثاني، ص ١٤٨ ـ ١٤٩، وما سبق ذكره في هذا المجال في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

(٢٤٢) محمد الحليوي، «نظرات في ديوان «أغاني الحياة»،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/أبريل ١٩٦٦)، ص ١١٦ ـ ١١٧.

الموهوب، كما يجب ألا يعني ذلك أن القارئ العربي اليوم لن يجد ما يفيده في شعر الشابي. ولا شك في أن النقد العربي الحديث لم يظهر اهتماماً خاصاً بإعادة تقويم قصائد حديثة قيّمة أصبحت منسية اليوم. فقد انحصر جهد النقاد في الإنجازات المعاصرة، أما شعراء مثل الشابي وأبي شبكة والهمشري وغيرهم فهم لا يبتعثون في النقد إلا في مناسبات خاصة[٢٤٣]، لا نتيجة استقصاء نقدي.

غير أن بوسع القارئ الحديث أن يجد متعة في كثير من قصائد الشابي[٢٤٤]. فقصيدة مثل «ألحاني السكرى»، بشموليتها الألقة، لا يمكن أن تفقد جمالها وجاذبيتها مع الزمن. ثم إن بوسع الشاعر العربي المعاصر أن يفيد كثيراً من الانسياب الإيقاعي في شعر الشابي، ومن عمق حساسيته الشعرية ورهافتها، ومن غنى عواطفه، ومن شجاعة تناوله التجربة الشعرية، ومن أصالة صوره وتوهجها. وفوق كل شيء بوسع الشاعر العربي المعاصر أن يفيد من قدرة الشابي على تجربة الأشياء بصورتها الكلّية الشاملة، وعلى الاستجابة إليها في أبعادها المتعددة، وهي خصلة نادرة في الوطن العربي حتى في هذه الأيام[٢٤٥].

وعند تقويم الشابي، على النقاد أن يتذكروا ضيق أبعاد الشعر في زمانه، ومدى إنجازه بالقياس إلى إنجاز معاصريه. ويجب أن يتذكروا كذلك سنوات عمره القصير. وإذا كان نبوغه لم يستطع، خلال عمر مأسوي القِصَر، أن يستكمل القدَر الجمالي الذي كان مهيَّأً له أن يبلغه، فإن ذلك النبوغ يجب ألا يضيع في الإهمال أو في مطاوي النسيان.

---

(٢٤٣) مثال تجدد الاهتمام بالشابي نتيجة للجهد القومي لمواطنيه، انظر مقدمة كتاب: كرو، **الشابي: حياته، شعره**، ص ١١ ـ ١٣، ٢٠ و٢٣ ـ ٢٦. انظر أيضاً: **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، المقدمة.

(٢٤٤) يبحث النقاش الموقف المعاصر حيال شعر الشابي ويخلص إلى القول بأن شعره لا يتناسب مع النزعة الواقعية الغالبة في الوطن العربي وذلك لمثاليته المفرطة. انظر: النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٩٢ ـ ٩٥، يصدق هذا على الكثير من شعره ولكنا إذا ما اتبعنا مقترباً انتقائياً امكننا أن نعثر على العديد من الأمثلة الشمولية الرؤيا.

(٢٤٥) للاطلاع على دراسات حديثة وأكثر تخصصاً في شعر الشابي، انظر: **الفكر** (كانون الثاني/يناير ١٩٧٥)، عدد خاص يحتوي على المحاضرات التي قرئت في الندوة التي عقدت إحياء لذكرى موت الشاعر في تونس من ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر حتى ١ كانون الأول/ديسمبر من عام ١٩٧٤. تلاحظ قائمة المراجع التي نظمها كرو في نهاية المجلة، فرغم أنها ليست شاملة تماماً (وقد أكد كرو لمؤلفة هذا الكتاب أنه كان يقوم بإعداد قائمة كاملة بالمراجع)، فإنها ذات فائدة جلّى للطلاب والباحثين.

ثالثاً: لبنان: إلياس أبو شبكة (١٩٠٣ ـ ١٩٤٧)

كان الشعراء والقرّاء في لبنان في العقد الثالث من هذا القرن مطلّعين منذ زمن بعيد على الأدب الرومانسي الحديث. وكانت معرفتهم مستقاة من ثلاثة مصادر رئيسية، **أولها** شعر الأخطل الصغير برومانسيته المعتدلة؛ **وثانيها** الرومانسية الخالصة عند جبران وغيره من الرومانسيين في المهجر الشمالي الذين كانت علاقاتهم وطيدة مع لبنان؛ أما المصدر **الثالث** فهو الترجمات الأدبية الكثيرة التي كانت تنشر إما في هيئة كتب، كترجمات المنفلوطي، أو كمختارات مترجمة في المجلات السورية (واللبنانية) والمصرية. هذه المواد المترجمة ساعدت في تغذية الحساسية الشعرية عند القرّاء العرب ومن ثم في تغييرها ليس في لبنان وحده، بل في كثير من أقطار الوطن العربي الأخرى، وكان مصدرها غالباً كتّاب الرومانسية الغربيون. كان جلياً منذ العقد الأول أن الحركة الأدبية العربية الجديدة ستكون حركة رومانسية، ولم يكن مردّ ذلك وحده إلى التقارب بين بعض منازع الرومانسية الغربية وبين الاتجاهات الرومانسية في الشعر العربي القديم ولا سيما في الغزل الأموي، بل كذلك إلى أن المرحلة الأدبية، في نفورها من الكلاسيكية المحدثة، كانت في حاجة، لكي تحقق الفراق المنشود، إلى ما في الرومانسية من قوة تحرير خاصة، تشدّد على العاطفة وخصوصية التجربة.

ونجد التحول من الكلاسيكية المحدثة إلى الرومانسية يتبع وعياً اجتماعياً يتنامى في قطر عربي بعد آخر، وهو وعي أدبي أدّى إلى اكتشاف المثقف العربي مدى الفرق بين حياته المكبّلة بالقيود والحياة الأوروبيّة. ولقد شهدت أواخر العشرينيات وسنوات الثلاثينيات انتقال الحركة الرومانسية في المهجر الشمالي إلى مصر ولبنان، ثم تبعتهما تونس والسودان تحت تأثير اثنين من قادة الرومانسية: الشابي والتجاني.

وقد حدثت في لبنان ظاهرة عجيبة. فقد بدأ الياس أبو شبكة أكبر الرومانسيين في لبنان، يكتب في العشرينيات، في الوقت نفسه الذي بدأ الكتابة فيه أديب مظهر (١٨٩٨ ـ ١٩٢٨) ويوسف غصوب (١٨٩٣ ـ ١٩٧٢)، وهما من أوائل الرمزيين العرب. وقد شهد عقد الثلاثينيات ذروة الرومانسية اللبنانية التي كانت قد بدأت على يد الأخطل الصغير في مطلع القرن، كما شهد كذلك هذه الرمزية تبلغ اكتمالها على يد زعيم الرمزيين الحديثين في الوطن العربي: سعيد عقل. إن نضوج هاتين الحركتين معاً في لبنان، في عقد الثلاثينيات نفسه يستدعي النظر والتحليل. لكن الظروف التي أحاطت بظهور الحركة الرمزية ستكون موضع دراسة الفصل التالي.

يشكل أبو شبكة حجر الزاوية في الشعر العربي الحديث في لبنان، وهو بلا شك واحد من أكبر الشعراء العرب الحديثين. ولم يكن تأثيره مقتصراً على تعميق التيار

الرومانسي في الشعر العربي، بل تضمَّن أيضاً إغناء التراث الأدبي المسيحي في العربية. فقد اكتسب هذا قوة جديدة، **أولاً** بفعل استخدام الشاعر القصص والتقاليد التوراتية كموضوعات مباشرة، **وثانياً** بفضل إشاراته غير المباشرة وتصويره المعاناة الروحية عند مسيحي شديد التعلق بتعاليم الكنيسة الكاثوليكية.

نشأ أبو شبكة[٢٤٦] في قرية «ذوق مكايل» اللبنانية في كسروان، وهو مكان على ساحل المتوسط معروف بجماله، ويبدو أن والدته قد تحدّرت من أسرة معروفة بمواهبها الشعرية، لأن خالها وشقيقها كانا من الشعراء المعروفين في تلك المنطقة. وقد درست والدة الشاعر نفسها في مدرسة «عينطورة» للبنات. هذا ويبدو أن رابطة حب قوية كانت تشد الشاعر في طفولته إلى والده الذي اغتيل عندما كان الفتى في العاشرة، وهي مأساة كان لها أعمق الأثر في حياة الشاعر. والتحق الفتى بمدرسة «عينطورة» المشهورة للبنين عام ١٩١١، لكن نشوب الحرب العالمية الأولى أخّر إكماله الدراسة حتى عام ١٩٢٢. وفي هذه المدرسة اكتشف أبو شبكة محبته الأدب. إن المعلومات عن قراءات الشاعر في الأدب العربي قليلة، لكن كاتب سيرته، رزوق فرج رزوق، يظن أنه قرأ شعراء الغزل الأمويين كما قرأ المعري[٢٤٧]. ومهما يكن من أمر، فلا شك في أن الشاعر قد قرأ كثيراً من الشعر العربي، قديمه وحديثه، لأن أسلوبه يكشف عن قوة لا بد من أن تكون ناشئة عن جذور لغوية متينة وثقافة شعرية سليمة. ثم إن أثر شعر المهجر الشمالي ظاهر كذلك في أشعاره المبكرة مما أشار اليه كثير من النقاد[٢٤٨]. درس الشاعر الفرنسية في سنوات المدرسة برعاية أحد كبار رجال الدين الفرنسيين وقتئذ، وكان مديراً للمدرسة. ويبدو إعجاب الشاعر العميق ومعرفته النقدية بالأدب الفرنسي في كتابه الصغير الممتع **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**. وقد قرأ الشاعر كثيراً في الأدب المسرحي الفرنسي والشعر

---

(٢٤٦) حول حياته وثقافته، انظر: رزوق فرج رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦)؛ أنطون غطاس كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» في: جبرائيل جبور، محرر، **كتاب العيد**، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميركية في بيروت (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧)؛ مارون عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ١٥٢ ـ ١٥٩، وفصول مختلفة في: فؤاد حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، مجموعة مقالات عن الياس أبو شبكة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٨)، وذلك للاطلاع على المقالات التي كتبها عن الشاعر أصدقاؤه وزملاؤه.

(٢٤٧) رزوق، المصدر نفسه، ص ٥٦. انظر أيضاً: رئيف خوري، «أبو شبكة في لبنانياته،» في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٢٤٨) رزوق، المصدر نفسه، ص ١٤٩. انظر أيضاً: كرم، المصدر نفسه، ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣ و٢٦٥.

والرواية، كما قام بعدد من الترجمات[٢٤٩]. وقرأ كذلك أعمالاً أدبية أخرى مترجمة إلى الفرنسية مثل **الإلياذة** لهوميروس، و**الإنيادة** لفيرجيل، و**الفردوس المفقود** لميلتون، و**الكوميديا الإلهية** لدانته[٢٥٠]. وكان من نتيجة ذلك أنه استطاع كتابة الكثير من المقالات يقدم فيها هؤلاء الكتّاب والشعراء إلى القارئ العربي، وقد نشرها في أشهر المجلات اللبنانية في الثلاثينيات، وهي **المعرض** و**الجمهور**.

وثمة مصدر آخر لثقافته وهو الكتاب المقدس، الذي قرأه بحماس في شبابه[٢٥١]. كان الشاعر يدرك أثر الكتاب المقدس في كبار الشعراء الأوروبيين، فدعا الشعراء العرب كي يقرأوا «الكنوز المقدسة» في بعض أسفار الكتاب المقدس، مثل سفر التثنية، ونشيد الأنشاد، وأيوب[٢٥٢].

ويبدو أن حياة أبي شبكة قد تعاورتها المصائب منذ أيامه الأولى. فبعد وفاة والده وجدت الأسرة نفسها في حالة فقر. وبعد المدرسة حاول الشاعر أن يجد عملاً، لكن محاولاته باءت بالفشل، فاضطر إلى التعليم وما لبث أن تركه إلى الصحافة. وهنا كان نشاطه متنوعاً، إذ كتب في السياسة، والحياة الاجتماعية والأدب، إضافة إلى تجاربه الشخصية. لكن الصحافة لم تجلب له الكثير من المال، فبقي أغلب أيام حياته في عوز مرهق[٢٥٣]. كان لهذا ولغيره من التجارب المؤسفة أن تكوَّن لديه نفور شديد من العالم حوله. ويقال إنه كان مفرط الحساسية، شديد الاعتزاز بنفسه، حاد المزاج سريع الإستثارة. ولكن على الرغم من هذه الحساسية العصبية، يبدو أنه كان رقيقاً، كريماً حلو المعشر[٢٥٤].

نشر أبو شبكة سبع مجموعات شعرية في حياته: **القيثارة** عام ١٩٢٦، و**المريض الصامت** عام ١٩٢٨، و**أفاعي الفردوس** عام ١٩٣٨، و**الألحان** عام ١٩٤١، و**نداء القلب** عام ١٩٤٤، و**غلواء** عام ١٩٤٥، و**إلى الأبد** عام ١٩٤٥. وبعد وفاته نشرت

---

(٢٤٩) انظر قائمة بترجماته في: رزوق، المصدر نفسه، ص ١١٥ ـ ١١٨.

(٢٥٠) المصدر نفسه، ص ٥٨ ـ ٥٩.

(٢٥١) المصدر نفسه، ص ٦٤ ـ ٦٦، وكرم، المصدر نفسه، ص ٢٦١ ـ ٢٦٣ و٢٦٥.

(٢٥٢) انظر: الياس أبو شبكة، **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، ط ٢ منقحة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥)، ص ١٠٦ وانظر أيضاً ص ١٠٤ ـ ١٠٦.

(٢٥٣) رزوق، المصدر نفسه، ص ٦٧ وما بعدها، وانظر أيضاً رسائله إلى زوجته أولغا التي كانت خطيبته آنذاك في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٧٨ ـ ١٧٩، والمقتبسات في مذكراته، ص ١٩٤ ـ ١٩٥، ١٩٨ ـ ١٩٩، ٢٠١ ـ ٢٠٢ وصفحات أخرى.

(٢٥٤) حول شخصيته، انظر وصف أصدقائه له: توفيق وهبه، «أنفة الياس أبو شبكة،» ص ٩٠ ـ ٩١؛ بطرس معوض، «الرفيق الياس أبو شبكة،» ص ١٢٦ ـ ١٢٨؛ ميشال أبو شهلا، «أبو شبكة الذي عرفته،» ص ١٣١، وبطرس البستاني، «أبو شبكة في مراحل شعره،» ص ١٧، في: حبيش، محرر، المصدر نفسه. انظر أيضاً: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٥٢.

مجموعة جديدة له بعنوان **من صعيد الآلهة** عام ١٩٥٩. ويبدو أن اغلب قصائد مجموعتيه **أفاعي الفردوس** و**غلواء** كانت قد كتبت قبل سنوات عديدة من نشرها في كتاب.

ليس من الممكن التعليق على إنجاز هذا الشاعر من دون الحديث، قدر الإمكان، عن حياته الخاصة. فشعر أبي شبكة يدور حول تجاربه العاطفية، ويصورها بدقة بالغة في الغالب. ومما يؤسف له أن رزّوق فرج رزّوق، أبرز كتّاب سيرته، وغيره من الكتّاب، لم يقدموا لنا من الحقائق ما يكفي لبناء صورة متكاملة عن الشاعر، لذلك لا يمكن إصدار حكم متكامل على الشاعر قبل إجراء دراسة دقيقة عن حياته.

من شعر أبي شبكة ومما كتب عنه، نعلم أن ثمة أربع نساء كان لهن دور كبير في حياته. كانت حبيبته الأولى «أولغا ساروفيم» وقد دعاها «غلواء» في شعره[٢٥٥]. وقد بقيت مخطوبة له سنوات عديدة ثم تزوجها عام ١٩٣١. وقد ولد طفلهما الوحيد ميتاً[٢٥٦]. وتظهر «أولغا» بشكل جزئي في صورة البطلة المعذبة المقاسية في **غلواء**. وكانت المرأة الثانية في حياته امرأة متزوجة من أهل قريته، عرفها الشاعر عام ١٩٢٩، وأحبّها أول الأمر حباً عفيفاً. ولكن يبدو أن ذلك الحب تحوّل إلى حب جسدي، لا نعرف كم طال به الزمن. ويقول رزوق[٢٥٧] إن ذلك انتهى عام ١٩٣٤. ولكننا نستخلص من ملاحظات الشاعر أن ذلك الحب لم يدم سوى أشهر معدودات، لأنه يحدد نهاية تلك العلاقة بتاريخ نشر إحدى قصائده[٢٥٨] عام ١٩٢٩. هذه المرأة هي البطلة ـ الأفعى المخادعة في **أفاعي الفردوس**، المجموعة التي نشرها عام ١٩٣٨. والمرأة الثالثة التي دخلت حياة الشاعر ولو بدرجة محدودة، كانت مغنية يبدو أنّه كان لها أثر مُهدّئ رائق في حياته[٢٥٩]. ففي مجموعته **نداء القلب** التي نشرها عام ١٩٤٤ لا توجد سوى قصيدة واحدة يمكن الجزم بأنها كتبت عن تلك المرأة. أما المرأة

---

(٢٥٥) انظر: رزوق، المصدر نفسه، ص ١٦٣ وما بعدها.

(٢٥٦) انظر قصيدته «الطرح» في: أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ١٠٦ ـ ١٠٩، التي من المحتمل أن تكون عن هذا الطفل الذي ولد ميتاً.

(٢٥٧) انظر: رزوق، المصدر نفسه، ص ١٩٢ و ١٩٥. حول هذه العلاقة، انظر أيضاً ص ١٨٢ وما يليها من كتاب رزوق، وفؤاد حبيش، «أنا وأبو شبكة،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٤٣ ـ ١٤٤.

(٢٥٨) انظر ما كتبه عن الموضوع لاحقاً كما اقتبسه: رزوق، المصدر نفسه، ص ١٨٣ ـ ١٨٥.

(٢٥٩) حولها انظر: لطفي حيدر، «كيف تكتب عن الأدب،» في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ١١٧ ـ ١١٩، وحبيش، المصدر نفسه، ص ١٥٦ ـ ١٥٨.

الرابعة، ليلى، فهي التي عمّقت تجربة الشاعر في الحب وأغنتها. ويبدو أن تلك المرأة كانت تجمع الصفات التي يطلبها الشاعر: الجمال والعفّة والإخلاص والمثالية الرومانسية والذوق الأدبي الرفيع[٢٦٠]. ولعلّ الشاعر تعرّف على هذه المرأة عام ١٩٤٠، بعد بضع سنوات من انفصاله عن المغنية، وأن علاقتهما قد استمرت، ربما حتى وفاته[٢٦١].

توفي الشاعر بمرض دم خبيث، اللوكيميا، وهو بعد في الرابعة والأربعين. وقد كانت حياته مزيجاً من السعادة والشقاء. كان عليه أن يواجه الفقر، وموت والده المبكّر، وصراعه الأبدي في سبيل العيش، والمرض الذي فتك به. لكنه وجد في الحب خير عوض. فقد استحوذ على قلوب كثير من النساء بما في شعره من جاذبية نادرة، وما لديه من إخلاص مطلق، وما في عواطفه من نقاء وحرارة. وكان لديه الكثير من الأصدقاء كذلك، تجذبهم صراحته وحساسيته ومقدرته على العفو. ويسع المرء أن يقول باطمئنان إنه من أكثر الشخصيات الأدبية إمتاعاً وجاذبية في تاريخ الأدب العربي.

في بداية الثلاثينيات شكّل أبو شبكة، مع بضعة من أصدقاء الأدب، حلقة أطلقوا عليها «عصبة العشرة». ويبدو أن أربعة أعضاء من بين العشرة كان لهم نشاط فعلي، بينما كان الآخرون مساندين وحسب. كانت الجماعة من محطّمي أصنام الأدب فشنّوا حرباً على المقلّدين والتقليديين. كانوا يعتقدون أن النقد وسيلة لخدمة الأدب العربي، وكان من نتيجة ذلك أنهم واجهوا هجوماً عنيفاً من الناس الذين حملوا عليهم. وكان منبر الجماعة والمعبّر عن آرائها مجلة **المعرض**[٢٦٢].

لم يحدد أبو شبكة الناقد نفسه بحدود مفهوم معيّن في الشعر. ففي مقدمته لمجموعة **أفاعي الفردوس** قال إن الشعر لا يمكن تحديده، لأنه كائن عضوي لا يمكن قياسه بالنظريات. فالنظريات لا تقع إلا على هامش الأدب، ولا علاقة لها بجوهره. والشعر تعبير عن الحياة، والحياة لا هوية محدّدة لها ولا حدود[٢٦٣].

وقال أبو شبكة إن الفنان يمتلك معرفة داخلية بالأشياء الخارجية، وقدرة على

---

(٢٦٠) انظر رسالتها إليه وقد كتبت أصلاً بالفرنسية في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ١٩١ ـ ١٩٢ وتنم عن أسلوب أدبي راق.

(٢٦١) حول علاقته بها، انظر: حبيش، «أنا وأبو شبكة،» ص ١٥٧، ١٥٩ ـ ١٦١ و ١٦٣. انظر أيضاً: جورج غريب، **الياس أبو شبكة، دراسات وذكريات**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٢٣٣ ـ ٢٣٧.

(٢٦٢) انظر: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١١٢ ـ ١١٣، وحبيش، المصدر نفسه، ص ١٣٩ ـ ١٤٢.

(٢٦٣) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، المقدمة، ص ٩ ـ ١٠.

إدراك العالم الخارجي عن طريق حواسه، فكان بهذا مبشراً بفكرة الحدس الحديثة كعنصر مهم في التجربة الشعرية. لا يستعمل أبو شبكة كلمة «الحدس» هنا لكنه يعبّر عن معناها عندما يقول: «الشوق إلى معرفة المجهول لا يُلزم العقل البَشري إلا عندما يقتنع الإنسان بأن إدراكه الحسّي للعالم الخارجي لا يكشف له حقائق الأشياء التي يراها ويلمسها، ويضطر إلى الاعتراف أن إدراكاته الذاتية ليست سوى تأثيرات لسبب خارجي يجهل حقيقته»...[٢٦٤]. ثم يسأل من جديد: «كيف نستطيع إدراك ما لا يدرك بل يُحس... أليس من الخرق أن نحاول بلُغةٍ وضعيّة تحديد لغة المجاز والكناية، لغة الروح، لغة الحسّ الوجداني العميق»؟[٢٦٥].

وتحدث الشاعر كذلك عن الخيبة الناجمة عن التغيّر الدائم في الحياة، مما يؤدي إلى الإدراك بأن من العبث البحث عن الحقيقة المطلقة.. إدراك يملأ القلب بالأسى. وراح الشاعر ينادي بأن ذلك هو سبب التشاؤم العميق عند الشعراء[٢٦٦]. ويبدو أن أبا شبكة نفسه لا يدرك أنه يتحدث هنا عن الحدس الفني وليس عن الإلهام الشعري بالتحديد، لأنه يخلط الواحد بالآخر[٢٦٧]. فوصفه لا ينطبق على الإحساس المؤقت بالإلهام الذي يعرفه الشعراء في لحظات الإبداع، بل على موقف عام دائم تقريباً يعانيه الفنان ذو الأحاسيس المرهفة التي تفوق في حدتها ما لدى الإنسان العادي، الفنان الذي تمنحه هواتفه الداخلية قبساً من المعرفة لا يتصف بالعقلانية بل بالحدس العميق. إن هذا النوع من حالة الحدس اليقظ هو ما يمنح الفنان موقفه الخاص من الحياة والعالم، وهذا هو ما يصفه أبو شبكة. أما الإلهام الذي يتناوله بعد ذلك، من دون تمييزه من الحدس، فإن له مقاماً مختلفاً، ويتعلق مباشرة بعملية الإبداع. وإذ يكون لدى الكثير من أصحاب المزاج الفني طبيعة حدسية إلى حد ما، إلا أن الشعراء الحقيقيين وحدهم هم الذين يعرفون حالة الإلهام التي تدفع إلى الإبداع. وهي كما يقول س. م. باورا (C. M. Bowra)، حالة ذهنية غامرة ينسى الشاعر فيها كل شيء خارج الموضوع المباشر في رؤياه، ويفقد الإحساس بالزمن. وهذا الوضع إيجابي، ويمنح شعوراً عظيماً بالفرح، وفيه يتسع وجود الشاعر بأكمله ويغدو قادراً على تلمّس حالة من الاكتمال لا يعرفها في حياته العادية إلا لماماً، وعندئذ ترافقها الاستدراكات والمخاوف والمشوّشات[٢٦٨].

---

(٢٦٤) المصدر نفسه، ص ١٠.

(٢٦٥) المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ١١.

(٢٦٦) المصدر نفسه، ص ١١ ـ ١٢.

(٢٦٧) المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٣.

(٢٦٨) انظر: C. M. Bowra, *Inspiration and Poetry*, Rede Lectures (London: Cambridge University Press, 1951), pp. 10-13.

يقول أبو شبكة عن هذه الحالة إنها نتيجة قوة خارقة فوق قوة البشر لا يكون الشاعر إزاءها سوى وسيلة. لكن هذه القوة تقع في اللبّ من روح الشاعر، وفيها تتمازج الأشياء جميعاً، تعينها على ذلك جميع الحواس. ويرفض أبو شبكة القول إن بوسع الشاعر أن يكتب متى شاء. وهو كذلك لا يؤمن بأن الشاعر يستطيع اختيار كلمات القصيدة، لأن مشاعره المتدفقة تمنعه من التأمّل بالكلمات[٢٦٩]. فهو يرى أن القصيدة بأكملها تأتي وحياً دفعة واحدة ويجب ألا ينالها تغيير، بينما تتوالى الكلمات من دون جهد تقريباً. وهذه الفكرة التي يشاركه فيها رومانسيون آخرون قبله مثل شلي[٢٧٠] هي فكرة خطرة لأنه «بالتوكيد على قوى الإلهام الخارقة قد نقلل من أهمية المسؤوليات التي تفرضها تلك القوى على الشاعر وما تتطلبه منه من جهود»[٢٧١] في تجويد العمل والسير به نحو الكمال.

يرى أبو شبكة أن الموسيقى واحدة من عدة عناصر متساوية الأهمية في الشعر. ويجب ألا يكون المعنى في القصيدة أقل قيمة من الموسيقى، ولا الصورة من المعنى. وهو يرى أن الطبيعة قيثارة الشاعر، لكنه يصرّ كذلك على أن الشاعر يجب أن يكون صورة عصره[٢٧٢].

وقد حمل على الغموض في الشعر، وهو أمر يبدو أن الرمزيين العرب قد قبلوه وسوّغوه. كان يرى في أولئك الرمزيين محض مقلّدين لأمثال مالارميه والرمزيين الفرنسيين، وليس ثمة من عذر مقبول لمثل هذا الغموض في الشعر العربي[٢٧٣]. وعلى رغم أنه تقبّل تجارب جبران المحدودة في هذا الباب بشيء من الرضى[٢٧٤]، إلا أنه لم يتقبّل ولم يتفهّم المدرسة الرمزية اللبنانية التي يرى أنها «لم تخلّف أيَّ رائعة ولم تعش طويلاً»[٢٧٥]. وكانت قصائد أديب مظهر (في أواسط العشرينيات) بداية لعينة في نظره لفترة من الشعر الرمزي الذي ازدهر في الثلاثينيات[٢٧٦].

إن أكبر نجاح حققه أبو شبكة في مجال النقد لم يكن في نظريته عن الإلهام،

---

(٢٦٩) أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٥. في هذه الفكرة والتي سبقتها عودة إلى اثنين من أفكار پول ڤاليري.

(٢٧٠) انظر: Bowra, Ibid., pp. 19-20.

(٢٧١) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٢٧٢) أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٢٧٣) أبو شبكة، **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، ص ١٣٥ ـ ١٤١.

(٢٧٤) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٢٧٥) المصدر نفسه، ص ١٥٧.

(٢٧٦) المصدر نفسه، ص ١٦٠ ـ ١٦٢.

التي كانت معروفة في مواطن أخرى، بل في حملاته العنيدة التي كانت يشنّها بشجاعة وبشكل مباشر على التقليدية والزيف في الأدب. لقد حاول هو وأصحابه تنقية الميدان من المتطفلين على فن الشعر والأدب بشكل عام. لكنه كان شاعراً أكبر بكثير منه ناقداً. ولم يستطع، خلال حياته القصيرة نسبياً، أن يبين في كلمات الناقد ما في شعره من أهمية وعمق حقيقي.

على يد أبي شبكة بلغ الشعر اللبناني ذروة إنجازه الحديث قبل الخمسينيات. وعلى رغم أن الذين كتبوا عنه يعدوّنه شاعراً ذا أهمية كبرى[٢٧٧]، إلا أن أبعاده الحقيقية لم تدرس بشكل متكامل بعد. ولا يرجع السبب الرئيسي في ذلك فقط إلى تلكؤ الاستقصاء النقدي في شعر ما قبل فترة الخمسينيات، بل يعزى كذلك إلى مناخ التغيّر السياسي الجذري الذي أثرّ في أوضاع الشرق الأوسط، وقلبها قلباً.

بلغ أبو شبكة نضوجه الشعري في العشرينيات، عندما كان زعيم الشعر في لبنان هو الأخطل الصغير ومعه عدد من الشعراء المعروفين في الحلبة الأدبية اللبنانية، بينهم أمين نخلة الذي كان يتسلق الشهرة، حتى من دون أن ينشر ديوانه. وقد نشر يوسف غصوب ديوانه الأول **القفص المهجور** عام ١٩٢٨ وقدّم له عمر فاخوري الذي قال إنّ الديوان يشكل حدثاً أدبياً كبيراً[٢٧٨].

في بداية عام ١٩٢٨ كان أبو شبكة قد نشر اثنين من دواوينه: **القيثارة** عام ١٩٢٦، و**المريض الصامت** في كانون الثاني/يناير ١٩٢٨. لكن الشعر في هذين الديوانين لم يكن يضاهي الشعر الأرقى الذي كان يكتب في لبنان في العشرينيات، وكان حتماً دون مستوى شعر غصوب في **القفص المهجور** إلا أن بذور شعره الأفضل، وتباشير رومانسيته الراقية، كانت موجودة في تلك القصائد الأولى.

في مجموعة **القيثارة** يمكن تلمّس رومانسية أبي شبكة في كآبة الأبيات:

اهجر الكون فمصباح الوجود ليس فيه زيت
واطلب الأنوار في مأوى الخلود في قصور الموت[٢٧٩]

وفي تمجيد الألم بوصفه وسيلة نحو عظمة الروح:

يا بلادي كفاك هزءاً بنفسي إن نفسي حسامك المطرور

---

(٢٧٧) انظر مثلاً: موريس صقر، «وثبة الشعر اللبناني،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٦٦.

(٢٧٨) وردت في: صلاح لبكي، **لبنان الشاعر** (بيروت: منشورات الحكمة، ١٩٥٤)، ص ١٧٥، ووردت أيضاً في رسالة من غصوب إلى الكاتبة بتاريخ ٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٨.

(٢٧٩) وردت في: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١٣٤.

لا تقولي قد أحرقتها البلايا　　كل نفس لم تحترق لا تنير[٢٨٠]

وفي تكرار ذكر الموت:

أسمعيني لحن الردى أسمعيني　　فحياتي على شفار المنون

.....　　.....

لكِ عندي وصية فاحفظيها　　هي بعد الممات أن تنسيني[٢٨١]

وتتكشف هنا بعض الصور المريعة التي تعاود الظهور بقوة أعظم في **أفاعي الفردوس**.

ثمة شيء من التلذذ بسمات الموت في هذه الأبيات:

أوذك جاحظة المقلتين　　وطيف الحِمام على كل خد

أوذك غائبة في ضريح　　تنامين في تربة للأبد

ولا تعذليني على ما وددت　　ففي ذمّة الحب ما قد أود[٢٨٢]

إن الشعر في **القيثارة** مصدر جيد لاستقصاء المؤثرات الكثار التي بدأت تفعل فعلها في شعر أبي شبكة. ويتناول رزّوق هذه المؤثرات لكنه لا يفصّل فيها القول. ففي الديوان أثر واضح من الرومانسية الفرنسية؛ كما إن تأثير بودلير واضح بشكل خاص في رؤاه المريعة عن الموت التي بقيت تسيطر عليه إلى حين. ويتضح بجلاء كذلك أثر الشعر القديم وشعر المهجر بالإجمال. وتمثل هذه المجموعة تجربة لم تقف على قدميها بعد ولم تكتشف قنواتها الحقيقية. وعلى الرغم من أنها تكشف عن موهبة شعرية قوية تحاول «الخروج من الممكن إلى الواقع»[٢٨٣] وتكشف عن تفرّد الشاعر واستقلاليته، إلا أنها لا ترهص في رأيي بالإنجاز المذهل في **أفاعي الفردوس**. أما **المريض الصامت** فهي حكاية، وهي لذلك أولى محاولات أبي شبكة في الشعر الموضوعي. بعد ذلك، في عام ١٩٤١، جرّب الشاعر شيئاً من الشعر الرعوي ذي الطبيعة الموضوعية، لكن شعره فيما عدا ذلك يظل في غاية الذاتية. **المريض الصامت** قصة حقيقية عن شاب لبناني يحب فتاة مصرية، ويقع ضحية مرض السل الذي يفتك به. والقصيدة تصور المأساة: حزن الأم، قلق الأخت، ثم النهاية الرومانسية المحتومة بموت البطل وحزن محبوبته. في هذه القصيدة الطويلة يظهر أسلوب الشاعر بقوة أعظم وتركيز لا نجده في **القيثارة**:

---

(٢٨٠) وردت في: المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(٢٨١) وردت في: المصدر نفسه، ص ١٤٠.

(٢٨٢) وردت في: المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(٢٨٣) البستاني، «أبو شبكة في مراحل شعره،» ص ١٧.

وإذا ما مررت تحت نخيل النهر يوماً حيث ابتمسنا مليّا
حيث كنا نبني قصور الأماني حيث كنا نجني الشباب النديا
حيث كنا نلقن القلب درساً فيعيه النخيل من شفتيا
فاحذري وقفة هناك لئلا تسمعي من فم النخيل نعيّا[٢٨٤]

ولكن، على الرغم من أن القسم الأكبر من القصيدة يكشف عن تفرّد أبي شبكة، ثمة بعض الآثار ذات الطبيعة التقليدية. هنا مثال من الغلوّ التقليدي:

قرأتها فأمسكت عبرات لو أريقت في النيل هالت جلاله
عبرات من ذوب قلب مدمّى لو أريقت في القفر أدمت رماله[٢٨٥]

وهنا مثال مما في الشعر القديم من القدر الرومانسي في موت المحبوب على قبر الحبيب الميت:

وأخيراً مضوا إلى القبر حتى يطمئنوا للمشهد العجاب
فرأوا جثة مبعثرة الشعر تناجي وعينها في التراب
لم يُبقِّ السقام والحزن منها غير رؤيا بقية من شباب[٢٨٦]

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة حكاية موضوعية، فإن رزّوق على حق إذ يقول إن الشاعر قد كتب هذه القصة لأنها استهوته، وكانت متّسقة مع مزاجه العاطفي الخاص[٢٨٧].

مع ظهور **أفاعي الفردوس** عام ١٩٣٨ ترسّخت شهرة الشاعر. فقد كان هذا الديوان حقاً مساهمة نادرة في الشعر العربي. وبهذه المجموعة تأكّد التراث المسيحي في الأدب العربي الحديث وصار تراثاً حيّاً. والواقع أن **أفاعي الفردوس** مجموعة صغيرة تضم أربع عشرة قصيدة كتبت بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٨. كانت قصيدتاه التوراتيتان المشهورتان «سدوم» و«شمشون» قد كتبتا عام ١٩٣٤، وقصيدتاه اللتان تصوران رؤياه المرعبة عن العالم «الدينونة» و«القاذورة» قد كتبتا عامي ١٩٣٣ و١٩٣٤، على التوالي. ومن الواضح أن الشعر في **أفاعي الفردوس** كان نتيجة بعض التجارب المريعة. ويصف الشاعر ونقاده تجربتين من هذه التجارب التي أثارت فيه ثورته العاطفية في الديوان. كانت **الأولى** علاقته الجسدية بامرأة متزوجة، كما سبق ذكره. وكانت التجربة **الثانية** اكتشاف الخديعة والحيلة والنفاق في الآخرين، عن طريق حادثة

(٢٨٤) الياس أبو شبكة، **المريض الصامت** (بيروت: مطابع كزما، ١٩٢٨)، ص ١٠.
(٢٨٥) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٢٨٦) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٢٨٧) رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٦١.

معيّنة[٢٨٨]. وكان من نتيجة هذا الاكتشاف قصيدة «الدينونة» التي يقول فيها:

إن الورى أطلقوا ريحاً إلى سقر تقود للنار قوماً دانه البشر[٢٨٩]

يبدو أن أبا شبكة لم يسهل عليه التغلّب على آثار تجاربه، فعلى رغم أن علاقته الآثمة مع بطلة **أفاعي الفردوس** يمكن أن تكون قد انتهت عام ١٩٢٩، إلا أن «شمشون» و«سدوم»، وهما تعبير رمزي عن نفوره وغضبه، قد كتبتا بعد ذلك بسنوات، وحتى في «الطُرح» آخر القصائد، وقد كتبها عام ١٩٣٨، نجد ظلالاً باقية من هذه التجربة العاصفة، ونبرة من الحزن والندم تشيع في القصيدة:

ألأني بذلت حبي ولم أطعمكِ منه سوى الفتات الباقي؟[٢٩٠]

إن نظرة عجلى على **أفاعي الفردوس** تعطي المرء انطباعاً مباشراً بأصالة الشاعر وطرافته، فموضوعاتها غير المألوفة، وجوّها العنيف العاصف، ولهجتها وطريقة التناول فيها، سرعان ما تفرض نفسها على القارئ. لكن نظرة أكثر تحليلاً تكشف أن أهمية الديوان وحيويته تكمنان في أبعد من ذلك. ففي المقام **الأول**، الشعر في **أفاعي الفردوس** شعر صراع. وهذه تجربة نادرة في الشعر العربي الذي لا يصور في العادة سوى القليل من الصراع الروحي. **وثانياً**، الشعر هنا هو شعر عُصاب تهيمن على الشاعر فيه الهواجس والرؤى المرعبة والمخاوف المدمّرة. **وثالثاً**، هو شعر يتناول الاعتراف ورفض الذات. وهذا يقع على النقيض من الفخر الذي يعج به الشعر القديم[٢٩١]. ثم إن هذا الشعر يتناول قضية الجنس بشكل مباشر، لكنه يجانب البذاءة، بل، على النقيض من ذلك، إنه يعبّر عن احتقار للعلاقات الجنسية الآثمة، وليست له أي علاقة بالشعر الذي يحتفل بموضوع الحب الجسدي في العربية. لقد تحدث أبو شبكة عن الشذوذ، لكنه لم يكن شاذاً، وعلى رغم أنه تعرّض للفساد، إلا أنه لم يكن به ميل إليه. أخيراً، هذا شعر يجمع بين الإثم والتقوى. فغضبه إزاء ما ارتكب من خطايا هو في جوهره «غضب ديني»، دفع إليه ما كان يشعر به من ازدراء نحو الجسد، وهو شعور يبدو أنه قد نشأ من تعاليم المذهب الكاثوليكي. أمّا ثنائية الشاعر فإنها تنبع من تجربة حقيقيّة أكثر مما هو الحال لدى شعراء المهجر.

---

(٢٨٨) انظر: الياس أبو شبكة، «أنا،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٢ ـ ١٤.

(٢٨٩) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ١٠١.

(٢٩٠) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٢٩١) لكن ذلك لا يعني أن أبا شبكة لم ينغمس في مدح الذات، لأنه فعل ذلك أيضاً، فأسبغ تنويعاً أكثر طرافة على الصورة التي يعكسها لنا عن شخصيته.

وثمة أشياء ثلاثة أخرى تفسّر موقف أبي شبكة تجاه الخطيئة. فرفضه لـ«أم الطفل»[٢٩٢] كما كان يدعوها غالباً، وإدانته العنيدة لتحللها الجنسي معه وتفريقه بين النساء البريئات والنساء العاهرات في ديوانه تمثل الثنائية العربية التي مرّ ذكرها في الحديث عن شعر عمر أبي ريشة. فهو يخاطب البريئة بهذه العبارة:

وحق روحك يا غلوا، ولو غدرت ... بي الليالي وأصمت قلبي النُوب
إن كنت في سكرة أو كنت في دعر ... ومر طيفك مرّ الطهر والأدب[٢٩٣]

لكنه يخاطب الأخرى بهذه الأبيات الملتهبة:

أميرة الشهوة الحمراء إن دمي ... من نسلك الهادم المهدوم فاحترمي
خلقت تحترفين الموت فاقتربي ... مني فإني احترفت الموت من قدم
....
هاتي من العهر أشكالاً ملوّنة ... نمهرْ بها بعضنا بعضاً وننهدم[٢٩٤]

ولا بد من أن نشأته القروية قد أكدت هذا الموقف ووسّعت منه. فقانون الشرف القروي في الوطن العربي في العقدين الثالث والرابع، على رغم أنه أشد قسوة على المرأة، الا أنه كان يحدد ما يمكن السماح به للرجل. لقد كان أبو شبكة ينال من شرف رجل آخر وهذه الحقيقة ملأته باحتقار الذات:

أقول لها أعراق زوجك لم تزل ... وفي قلبه عطف الأبوّة لم يبرَ
ولم يبر إحساس الرجال بصدره ... فحبك يجري منه في الجهة اليسرى
أقول لها ثوب العفاف، تذكري ... ففي ساعة الإكليل لم يك مغبّرا
لبستِ رداء العرس أبيض ناصعاً ... فمن أين جاءت هذه اللطخة الحمرا؟[٢٩٥]

وأخيراً، فإن هذه المفاهيم قد تلوّنت بقراءاته في الأدب الفرنسي. ويختلف النقاد في مدى تأثير الأدب الفرنسي فيه. صحيح أنه كان شاعراً على درجة عالية من الأصالة بحيث لا يلجأ إلى التقليد المباشر، لكنه عاش في عصر كان الإبداع العربي فيه بحاجة إلى وسائل جديدة وخبرة شعرية أكثر اتساعاً. وليس من شاعر يستطيع الخلاص من آثار قراءاته في أشعار يحبها، لأن المؤثرات تجد سبيلها إلى ملكته الإبداعية بصورة خفية. لذلك يصعب القول إن إنتاج الشاعر الذي عكس أسلوباً في مقاربة

(٢٩٢) يشير إليها بهذه الطريقة في عدد من القصائد. انظر: «الأفعى» ص ٤٨؛ «في هيكل الشهوات» ص ٥١ ـ ٥٢، و«عهدان» ص ٦٥، في: المصدر نفسه.

(٢٩٣) من «هيكل الشهوات» في: المصدر نفسه، ص ٥٠ ـ ٥١.

(٢٩٤) من «الشهوة الحمراء» في: المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٢٩٥) من «الأفعى» في: المصدر نفسه، ص ٤٦.

الشعر غير مسبوق في العربية، لم يقع تحت تأثير مباشر أو غير مباشر لقراءاته في الشعر الفرنسي. وقد يقول المرء إن قراءاته في الكتاب المقدس إلى جانب قراءاته في الفرنسية قد ساعدت أيضاً في تكوين شخصيته الشعرية.

وتظل مجموعة **أفاعي الفردوس** كتاب معاناة دينية يكون فيه الألم طريقاً نحو الندَم وتنقية النفس. ففيه نجد تمزقاً داخلياً من خلال محاورة الشاعر مع الخطيئة، ونشهد إصراراً على تعرية الخطيئة كوسيلة لبلوغ النقاء[٢٩٦]. والموضوع المتكرر هو الصراع بين الفضيلة والرذيلة، بين الخطيئة والندم. والشاعر واقع في قبضة شوق مدمّر يرفضه، حتى وهو لا يزال تحت سطوته:

فـربّ نـيّرة يـا ليل تـوقـظـنـي ... إلى العفاف فأنسى عبء آثامي
أحسّ في جسدي شوقاً يعذبني ... ففي دمي سورة كالخمر في جامي
....
حبّي النقيّ كإيماني القديم مضى ... وَهْمٌ هذيت به من بعض أوهامي![٢٩٧]

وهو يصارع للحفاظ على آخر ما تبقّى من البراءة المفقودة في روح هي فاضلة في أساسها، وليخلّص نفسه من الآثار المدمّرة لورطة جسدية غير مقبولة؛ وفي بعض الأحيان يبلغ به اليأس إلى أن يتخلّى عن الصراع في استسلام انتحاري محض:

فـألـنـمُـت يـداً بـيـد ... ولـنـغـيِّـب الـبـريـقْ
بـين شـهـوة الجـسـد ... والـرحـيـقْ[٢٩٨]

وهو في غضبه وعدم قدرته على إيقاف رغبته العارمة، يستذكر قصصاً عن النساء الغاويات في قصص التوراة. فقصيدتا «شمشون» و«سدوم» ليستا من القَصص الحقيقي، بل هما تصوير حالة ذهنية من العذاب الشديد لدى الشاعر. إنه هنا يندب براءته الضائعة، تلك البراءة التي بكاها في مناسبات عديدة سابقة:

وكـلـمـا ذِكـرُ اسـمـي مـرّ فـي فـمـه ... ذكر التي صقلت للموت أغلالي
ذكر التي اختصرت عمري بشهوتها ... وخلّدت عهرها الدامي لأجيال[٢٩٩]

---

(٢٩٦) انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ١٦١.

(٢٩٧) من «الشهوة الحمراء» في: أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٢٩٨) من «شهوة الموت» في: المصدر نفسه، ص ٧٦ ـ ٧٧.

(٢٩٩) من «الشهوة الحمراء» في: المصدر نفسه، ص ٧٢. انظر أيضاً «الخيال النقي» في: المصدر نفسه، ص ٦٢.

ويذكّرنا أبو شبكة ببودلير في معالجته العنيفة موضوعاته وفي رؤاه الكئيبة. فقد اشترك الشاعران في رؤيا نوعين من الحب هما، كما يقول مارتن ترنل (Martin Turnell) عن بودلير، «نوع يمثل الموت والتدهور ونوع يمثل الحياة والسعادة»[٣٠٠].

إن تأثير بودلير في الشاعر يستحق بحثاً أطول، إلا أننا هنا لا يسعنا سوى تناول مثال واحد آخر من التأثير الفرنسي فيه، وذلك في قصيدة ألفريد دو ڤينيي (Alfred de Vigny) «غضب سامسن»، لنرى تأثيرها في قصيدة «شمشون» لأبي شبكة[٣٠١].

لا شك في أن أبا شبكة قد تأثر في قصيدته بالشاعر دو ڤينيي[٣٠٢]، ولكن ثمة نقاط اختلاف. ففي المقام **الأول** نجد أن صُور أبي شبكة تخصّه وحده: الأسد الغضوب، اللبوة الشبقة، الأفعى اللعوب الماكرة... إلخ. و**ثانياً**، نجد القصيدة الفرنسية تبدأ هادئة وصفية، ثم تتدرج صاعدة نحو ذروة من الغضب العارم في النهاية، بينما تبدأ قصيدة أبي شبكة غاضبة وتستمر على الوتيرة نفسها حتى تبلغ أزمة عاطفية عنيفة قرب النهاية. والشيء المؤثر بشكل خاص في القصيدة العربية هي إيجازها وشدة أسرها. فهي ليست قصصية مثل **المريض الصامت**، لكنها تفترض أن القارئ على علم بالقصة. إن حكاية قصّ الشَّعر مثلاً محذوفة، على الرغم من أن القارئ يُهيَّأ لها بتحذيرات وتحدّيات يوجّهها الشاعر نحو دليلة. فهي جميلة، في جمال حيّة عدن . وفي نهديها يكمن الموت:

مـلْـقِـيـهِ فـبـين نهـديـك غـامـت هـوَّة الموت فـي الـفـراش الـوثـيـر

ومن شفتيها يسيل السم:

وعـلى ثـغـرك الجـمـيـل ثـمـار حجبت شهوة الردى في العصير

وصوت الشاعر يغيب أحياناً، ويبقى شمشون يتكلم عند هبوط الظلام بصوت

---

(٣٠٠) انظر تحليله لقصيدة بودلير، في: Martin Turnell, *Baudelaire: A Study of His Poetry* (London: Hamilton, [1953]), p. 265.

وانظر تحليله لقصيدة بودلير «Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive»، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٥.

(٣٠١) انظر: Alfred de Vigny, *Poèmes choisis*, edited by Allison Peers, Modern Language Texts. French Series: Modern Section (Manchester: The University Press; London; New York: Longmans, Green and Co., 1918), pp. 68-72.

وحول شمشون، انظر: أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ٢٧ ـ ٣٦.

(٣٠٢) يعتقد لبكي أن ما اجتذب أبا شبكة إلى أدب التوراة هو قصيدة دو ڤينيي. انظر: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١٦٩. ويعتقد عبود أن الشاعرين يتحدان في غضبهما ضد دليلة. انظر: مارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨)، ص ١٠٢.

رجل لا يشك في خطورة الشر الذي تجنّه رفيقته الجميلة. وينزل الستار ليعود فيرفع ويكشف عن الجريمة. غير أن خلفية المشهد نقيض كبير، لأننا نجد الصبح يضحك في وجه الشمس المشرقة:

وأتى الصبح ضاحك الوجه يرغي زبد النور في ضحاه الغرير

ليس غير كلمة واحدة في هذا البيت توحي بوجود الشر: «يرغي»، ففقاعات النور لا تتراقص هنا، بل ترغي. لقد حقق أبو شبكة نجاحاً كبيراً باستعارته قصة معروفة وتحويلها إلى تجربة شخصية.

وتتشابه القصيدة العربية مع القصيدة الفرنسية في نقاط عديدة. فكلتاهما، بعبارة ب. ج. كاستكس (P. G. Castex) «صرخة غضب هائلة»[٣٠٣]. وأبو شبكة، مثل دو ڤينيي قد «لخّص في هذه الأبيات بشكل يثير الإشفاق تجربته القاسية في الحب»[٣٠٤]، على رغم أن قسوة التجربة عند أبي شبكة تصدر عما تركته من أثر مدمّر في براءته وعافيته العقلية. لكن النتيجة واحدة، لأن قصيدة أبي شبكة «تترجم بشكل رمزي حالة روحية يقبلها الشاعر»[٣٠٥]. وفي القصيدتين، كذلك، إشارة قوية إلى صراع الجنسين. ويعبر أبو شبكة عن احتجاجه بما يلي:

والعظيم العظيم تضعفه أنثى فينقاد كالحقير الحقير

لكن احتجاج دو ڤينيي يتشكل في عبارة أقوى: «عاجلاً أم آجلاً، المرأة دوماً دليلة».

وكراهية المرأة عند أبي شبكة تقتصر على المرأة الساقطة، وهو يعبّر عن ذلك في قصائد عديدة أخرى، منها قصيدته الطويلة «غلواء»، التي كتبها في الفترة نفسها. إنه لم يستطع الانفلات قط من القيم المتمثلة في تراثه الخاص.

تشترك القصيدتان بحرارة صدقهما، وكثافة تعبيرهما، وبجمالهما المأساوي، كما تصوّر كلتاهما تشاؤماً عميقاً[٣٠٦]. لكن أبا شبكة، على رغم أنه قد تأثر، ولا شك، بأسلوب دو ڤينيي ونَفَسه في القصيدة، الا أنه يبقى محتفظاً بتفرّده، ويقدم عملاً فنياً كبيراً يمكن القول إنه يتفوّق على قصيدة دو ڤينيي قوة وجمالاً.

---

(٣٠٣) Pierre Castex, *Vigny, l'homme et l'œuvre*, connaissance des lettres; 34 (Paris: Boivin, [1952]), p. 131.

(٣٠٤) المصدر نفسه، ص ١٢٩، وانظر تعليق المؤلف على حب دو ڤينيي الفاشل لماري دورفال ودافعه الشخصي لكتابة القصيدة، في: المصدر نفسه.

(٣٠٥) المصدر نفسه.

(٣٠٦) حول نقد لقصيدة دو ڤينيي، انظر: المصدر نفسه، ص ١٣١.

لكن هذه القوة الفنية والسيطرة لا توجدان بالمستوى نفسه في جميع قصائد الديوان. فقصيدة «القاذورة» مثلاً، لا ترقى إلى مستوى «شمشون» أو «سدوم» أو «الأفعى» أو «الشهوة الحمراء» وغيرها. ويعجب مارون عبود في قصيدة «القاذورة» من «فن تصويري» يقارنها بقصيدة بودلير «الجيفة» لأنها، في نظره، «مجموعة جيَف»[٣٠٧]. إننا نجد بعضاً من أهم خصائص شاعرية أبي شبكة في هذه القصيدة، مثل التفصيلات المرعبة:

وأغمدتُ في صلب الدجنة ناظري ... وفي كل جفن لي من الهدب مبرد
فأبصرت أطباقاً تعمّدها يد ... أصابع من عظم، وتصبغها يد[٣٠٨]

ومنها استغلال الصور الصوتية:

وللحمأ الغالي نشيشٌ ورغوةٌ ... كأن الورى مستنقع يتنهد

لكن هذه القصيدة لا ترقى إلى النوع نفسه من الشفافية والتناسق الفني بين الصورة والتجربة الذي نجده في أفضل أعماله، ففي قصائده الأفضل نشعر بوجود ما يدعوه ترنل «المنطق الداخلي الموجود في تلاحق الصور وفي الطريقة التي يساند بعضها بعضاً، أو تقف الصورة فيها على النقيض من الصورة الأخرى عن عمد»[٣٠٩]. لكنه في قصيدة «القاذورة» يبدو مرتبكاً يعوزه «التطابق بين المنطق الداخلي والمنطق الخارجي». والشاعر في هذه القصيدة وفي «الدينونة» يكشف عن رؤية مشوّشة منفّرة للعالم الذي لا يجده سوى كومة من القبح والشر. فهو يقذف بصوره الواحدة تلو الأخرى، في لهاث محموم، من دون لحظة تمهّل. لكن الفن، في أحسن حالاته، قادر على التنقية والتنسيق بين الانطباعات الشديدة، وعلى ترجمتها إلى علاقة مناسبة جمالياً بين الصورة والتجربة والعاطفة. أما هاتان القصيدتان، وقد كتبتا عامي ١٩٣٣ و١٩٣٤ يمكن أن تعدّا بداية ما أدعوه في هذا الكتاب «شعر الصور المنفرة جداً» وهو اتجاه بلغ أقصى حدود اللاجمالية في قصيدة «عبقر» لشفيق المعلوف[٣١٠]. على الرغم من أن شعر أبي شبكة بوجه عام يشكّل سجلاً للتجارب الداخلية، فإن نظرته العامة لم تكن بمعزل عن الوضع العام المعاصر، ولا شك في أنه كان قلقاً بسبب ما يراه انهياراً في القيم التقليدية:

صبّي الخمور فهذا العصر عصر طلا ... أما السكارى فهم أبناؤه النُجبْ
....

(٣٠٧) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ١٠٤.
(٣٠٨) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ٣٨.
(٣٠٩) المصدر نفسه، ص ٢٦٣. قارن مع: عبود، المصدر نفسه، ص ١٠٥، حيث يرى أن الصورة والمفردات متناسقة بمهارة.
(٣١٠) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١١٣ ـ ١١٤.

ولا تخافي عَذولاً فالعذول مضى والعصر سكران يا أخت الشقا تعِبُ
طريقه الشك أنى سار يملكه وحلمه الشهوات الحمر والقِرب[٣١١]

كانت النظرة العامة في تلك الفترة غائمة غير واثقة، ولكن المجال قد بدأ يتسع للإحساس بالغضب الأخلاقي الشخصي وللتساؤل الممضّ حول مستويات القيم المتغيّرة مع الميل إلى توكيد الأخلاق والقيم الموروثة. ومن الطريف أن نرى شعر الطليعة في الثلاثينيات والأربعينيات، كشعر أبي شبكة وأبي ريشة، يجنّد نفسه كوسيلة لمثل هذا التوكيد من دون أن يفقد حداثته. لكن هذا التعظيم للقيم الأخلاقية الموروثة لا يستمر بعد الخمسينيات إلا في إنتاج الشعراء الأكثر التصاقاً بالتقاليد.

ولربما تصدر نظرة التقليديين المعاصرين عن دوافع غيرية، وتحمل هدف «التنوير الوطني» بين العدد الأكبر ممن لا يزالون يخلصون لكثير من القيم التقليدية. لكن الاستجابة في حالة أبي شبكة كانت تلقائية، تصدر عن شخصيته وخلفيّته الثقافية الخاصة. ويرى عبد اللطيف شرارة أن شعره لم يكن رومانسياً، بل واقعياً في ثورته على الضيق الاقتصادي والإحباط الخلقي في لبنان في ذلك الوقت[٣١٢]. لا شك في أن الأمرين يكمنان وراء خيبة الشاعر وغضبه، ولكن يجب أن نذكر أن تجربته في ذلك كانت شخصية، وأن استجابته العاطفية كانت رومانسية المنحى والتعبير. ولا نكاد نجد معالجة لأي من هذه الأمور عنده بشكل موضوعي غيريّ، فقد كان رفضه ذاتياً، يتلوّن بمعاناته الخاصة:

إبليس خُذهم جميعاً في براقعهم وارفع جناحك عن أبكار أوتاري[٣١٣]

والشيء المهم في ثورته أنه يعتبر، على سبيل المثال، أن خيانة امرأة متزوجة لقيم العفّة والشرف إدانةٌ، لا للمرأة وحدها، بل للعصر بأجمعه كذلك، وهو يندب براءته المضاعة ومعها براءة جيل متهافت بأكمله. فهذه المرأة في نظره لا تختلف عن أي عاهرة أخرى، وهي في انحطاطها بالحب إلى الدرجات السفلى تشكّل رمزاً لتلك القوى التي تنخر في تماسك المجتمع وتلاحمه الخلقي، وهو الذي كانت تقوّيه في السابق فضائل راسخة ومُثل نبيلة[٣١٤].

---

(٣١١) من «في هيكل الشهوات» في: أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ٥٢ ـ ٥٤ وانظر «عهدان» ص ٦٦.

(٣١٢) عبد اللطيف شرارة، **الياس أبو شبكة: دراسة تحليلية**، شعراؤنا؛ ١٠ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٥)، ص ١٤ وما بعدها. شرارة هو الكاتب الوحيد الذي ينكر رومانسية الشاعر!

(٣١٣) من «الدينونة» في: أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٣١٤) قارن ما يقوله ترنل عن بودلير: «العاهرة، التي تحتقر الحب، هي رمز القوى التي حطت من قدر الإنسان في الحضارة الحديثة»، في: Turnell, *Baudelaire: A Study of His Poetry*, p. 233.

من المدهش أن شوقي ضيف قد أساء فهم الموقف بأجمعه في **أفاعي الفردوس**، فهو يرى أن هذه القصائد لا تمثل تجربة حقيقية، بل إنها قد حيكت موضوعياً ليتسنى للشاعر أن يصوّر شبق المرأة المدمّر. يصرّ ضيف على أن الشاعر في هذه القصائد لم يشرب سم التجربة شخصياً، ولم يزد على أن يقوم بدور الواعظ ذي النظرة التشاؤمية[٣١٥]. ويبين لنا هذا أن نقد ضيف لا يقوم على دراسة حياة الشاعر وأنه يفتقر إلى الحدس النقدي الذي كان يجب أن يكشف عن لهجة متوهجة من المعاناة الحقيقية التي تشيع في القصائد.

على رغم أن أبا شبكة كان قادراً على تنويع عنصر اللهجة في الشعر، إلا أنه لم يتخلَّ تماماً عن الأسلوب الخطابي في **أفاعي الفردوس**. فالتوتر والضنك، واللوعة والعذاب في شعره تتخذ درجة من العنف بحيث يرتفع صوته بالاحتجاج والإدانة. وحتى اعترافاته في قصائد مثل «الصلاة الحمراء» تبدو أشبه بصرخات عالية من غريق:

لكم دعتني إلى الفحشاء أميال وأنذرتني تجاريب وأهوال
إن التجاريب للألباب موعظة لكنها لأولي الإضلال إضلال[٣١٦]

من مميزات **أفاعي الفردوس** افتتاحياتها الفخمة، فالقصائد تبدأ عادة بصور مذهلة وابتهالات أخّاذة. وهو غالباً يخاطب الآخر: الله، المرأة، شخصاً مجهولاً، أو نفسه أحياناً. وأفعال الأمر التي يستخدمها في هذه السياقات تذكّر بالشعر القديم وتسبغ أثراً درامياً على قصائده.

وصوره حسّية تمثل إلى حد كبير مزاجه وطبيعة تجربته. وهي شديدة الارتباط برؤياه الداخلية:

وسوف ترى فيك المآثم نعجة قد التصقت في بطنها حيّة سمرا[٣١٧]

إنه يصور هنا انطباعه عن علاقته بالمرأة المتزوجة. فهو يقول عنها كذلك في القصيدة نفسها:

ستحفر مصقول الرخام بجسمها شفاهك حتى تُبرز الأعظم الصفرا

---

(٣١٥) «اللذة الصاخبة في أفاعي الفردوس» في: ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٨ ـ ١٧٧، وانظر بصورة خاصة ص ١٦٤ و١٦٧ ـ ١٦٨.

(٣١٦) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ٨٤ ـ ٨٥.

(٣١٧) من «الأفعى» في: المصدر نفسه، ص ٤٧.

وثمة هوَس يربطها بأفعى التوراة[٣١٨]، فالديوان كله يحمل اسم الأفعى ـ المرأة في الفردوس.

وفي بعض صوره حيوية وهّاجة:

أخاف في الليل من طيف يسيل على ... موجات عينيكِ حيناً ثم يغترب[٣١٩]

وهذا البيت من القصيدة نفسها:

صبّي الخمور ولا تُبقي على مهج ... موج الشباب على رجليك يصطخب

وهو بارع في استخدام الاستعارة ليوحي بجوّ ويتنبأ بحدث وشيك:

مـلّـقـيـه فـالـليل سـكـران واهٍ ... يـتـلـوّى فـي خـدره المسـحـور
ونـسـور الـكـهـوف أوهـنـهـا الحـب ... فـهـانـت لـديـه كـالـشـحـرور[٣٢٠]

وصور الأصوات وسيلة أخرى لإبداع جوّ خاص:

وجعلت غرغرة الأفاعي كأسه ... ليذوق منها كل قلب مصرعه[٣٢١]

ومثل هذا البيت:

وكانت الخمر ترغي في مقاصفها ... والجن تعزف والنيران تنفجر[٣٢٢]

وثمة الكثير من الصور الحركيّة:

طـوّفـتِ بي ميـتـاً بـأروقـة الـلـظـى ... فحملتُ تابوتي وسرتُ بمأتمي[٣٢٣]

وهذه الصور قد تفحّ بالموت وقد تكون محض مرعبة، لكنها غالباً ما تكون ذات قيمة جمالية كبيرة:

ستملكها ما شئت بعد فلا تخف ... فـإن ابـنـهـا لما يـزل يجـهـل الأمـرا
صغير، بريء العين، يرضى بلعبة ... فيرقد مغبوطاً بذي الهبة الكبرى
يـنـام ولا يـدري بـأن سـخـافـة ... تلهّى بها كانت لموبقة سعرا[٣٢٤]

---

(٣١٨) انظر إشارات عدة إلى هذه في «شمشون» ص ٢٧، ٣١ و٣٥؛ «في هيكل الشهوات» ص ٥٠، و«سدوم» ص ٥٨، في: المصدر نفسه.

(٣١٩) من «في هيكل الشهوات» في: المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٣٢٠) من «شمشون» في: المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٣٢١) من «سدوم» في: المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٣٢٢) من «الدينونة» في: المصدر نفسه، ص ١٠٥.

(٣٢٣) من «سدوم» في: المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٣٢٤) من «الأفعى» في: المصدر نفسه، ص ٤٨.

ولديه العديد من الصور الطويلة العريضة التي تنتظم عدة أبيات[٣٢٥]، وهو غالباً ما يلجأ إلى التناقض:

قد أشرب الخمر لكن لا أدنّسها وأقرب الإثم لكن لست أرتكب[٣٢٦]

والأمر نفسه ينطبق على «قيثارِهِ» الذي لا يصيبه الدنس أبدا[٣٢٧].

تقف مجموعته التالية على النقيض تماماً من **أفاعي الفردوس** وتؤكد أنواع الاتجاهات المتناقضة عند هذا الشاعر[٣٢٨]. صدرت مجموعة **الألحان** عام ١٩٤١ وتصور رفضاً عميقاً، على المستوى العاطفي والفكري، للتعقيدات نفسها التي تعرضها **أفاعي الفردوس**. وكانت هذه المجموعة تضم سبع عشرة قصيدة، والثلاث الأخيرة منها تعود إلى قصيدته الطويلة «غلواء» التي نشرها بشكلها الكامل بعد ذلك بحوالى أربع سنين. ومن بين القصائد الأربع عشرة الباقيات ثمة عدد من النمط الرعوي الصرف الذي تنبع الأغنية فيه، بعبارة و. و. غريغ (W. W. Greg)، من تشوّف روح الشاعر المتعبة للهروب نحو حياة من البساطة والبراءة[٣٢٩]. فالرعاة في إحدى هذه الأغاني يتحدون مع الفلاحين ويشترك الجانبان في مدح البساطة الريفية وخصوبة حياة الريف وجمالها:

الراعي -

حقولنا سهولنا كلها طرب كلها غنى
الشمس فيها ذهب والسواقي منى

الحصادون -

الى الحصاد جنى الجهاد قلب البلاد يحيا بنا
هيا احصدوا وأنشدوا الحب قلب ويد[٣٣٠]

---

(٣٢٥) انظر صورة الأسد كمثال واحد حيث تستمر الصورة عنده لعدة أبيات في: «شمشون» في: المصدر نفسه، ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٣٢٦) من «في هيكل الشهوات» في: المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٣٢٧) انظر قصيدة «الدينونة» في: المصدر نفسه، ص ٩٧.

(٣٢٨) يفسر يوسف غصوب أساليب الشاعر المختلفة بكونها نتيجة قراءاته المتواصلة. انظر: يوسف غصوب، «لون جديد في الشعر اللبناني،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ٣٥. ولكن عبد الله خود، صديق الشاعر، يرجع هذا ـ وهو على حق ـ إلى المراحل المختلفة لحياته وتطوره الروحي. انظر: عبد الله خود، «شاعرنا الرومانطيقي،» في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٣٢٩) Walter W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama: A Literary Inquiry, with Special Reference to the Pre-restoration Stage in England* (London: A. H. Bullen, 1906), p. 6.

(٣٣٠) الياس أبو شبكة، **الألحان** (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤١)، ص ٨.

في إحدى هذه القصائد ثمة نغم رقيق من الكآبة، بسبب الشعور بالتناقض بين حياة الماضي وما فيها من بساطة وجهد نبيل وبين حاضر باتت تهجّنه حضارة مُسفّة:

كان الضمير الهني من كنزنا المزمن
وراحة الوجدان وكان.. كان الأمان
والعيش حلو الجنى
يا دهر أرجع لنا
ما كان في لبنانْ[٣٣١]

ثمة نغميّة ناعمة وسيولة رائقة في هذه الأغاني، لكنها لا ترقى إلى مستوى شعره الآخر. ولكي ينسجم مع الموضوع الذي تمتد جذوره الحقيقية إلى اللغة الدارجة، اضطر إلى استعمال مفردات بالغة التبسيط وإلى موسيقى سهلة المتناول. إن أبا شبكة ليس في أفضل أحواله عندما يكتب بشكل موضوعي، فموهبته الشعرية الحقة تنبع من التركيز على التجربة الشخصية وتناول المواضيع الكبرى. وعلى رغم محبته البساطة، لم يكن أبو شبكة بالإنسان البسيط، بل كان واحداً من أكثر الشعراء تعقيداً في العربية الحديثة. كانت محبته حياة الريف قد أكسبته لمسة قروية بسيطة، تظهر أحياناً في موقفه المثالي من العلاقات البشرية وأحياناً في ولعه بالنقاء الذي كان مهووساً به.

إن رزّوق على حق إذ يرى عنصراً رومانسياً في **الألحان**[٣٣٢]، لكنه لا يذكر أن بعض هذه الأغاني يتصل مباشرة بالتراث الرعوي في الأدب. وربما كان أبو شبكة متأثراً بتراث حي قائم من الشعر الشعبي اللبناني[٣٣٣]، وقد يكون تأثر من بعيد بما وجد من «بساطة عاطفية لا واقعية» في رواية سان ـ پيير **پول وڤيرجيني** التي ترجمها إلى العربية عام ١٩٣٣، إذ إن هذه الرواية قد تأثرت بدورها بالشعر الرعوي[٣٣٤].

ومن الخصائص الرعوية في هذه الأغاني ما توحي به من حسّ التناقض بين المدينة والريف. ويؤكد هذا ما نعرفه عن محبة الشاعر بساطة الحياة في الريف وكراهيته لما في المدينة من مادية ولا أخلاقية وصفهما في مقالة كتبها عام ١٩٤١، وهي سنة ظهور **الألحان**[٣٣٥] بالذات. يعلّق رزّوق على هذه المقالة، لكنه يعزو ألحان

---

(٣٣١) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٣٣٢) رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٠٩ و٢١١.

(٣٣٣) هذا التقليد الموجود عند من سبقوا من الشعراء الشعبيين كرشيد نخلة الذي تكلمنا عليه كان واسع الانتشار خلال القرن ولم يزل كذلك الآن.

(٣٣٤) Greg. *Pastoral Poetry and Pastoral Drama: A Literary Inquiry, with Special Reference to the Pre-restoration Stage in England*, p. 13.

(٣٣٥) وعنوان المقالة «الأديب والأرض»، وقد قال رزوق إنه كان قد نشرها في: **المكشوف**، العدد ٣١٤ (١٩٤١)، ص ١. انظر أيضاً: رزوق، المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

أبي شبكة إلى مشاعر وطنية وإلى رغبة في دعوة مواطنيه إلى محبة الريف وتمجيده[٣٣٦].

ونجد رئيف خوري، وهو ناقد ذو رؤيا اشتراكية واضحة، يمدح وطنية أبي شبكة كما تبدو في هذه الأغاني، لكنه يأخذ على الشاعر أنه لا يتناول واقع الحياة الحقيقي في لبنان، بل يصف، شأن جميع الرومانسيين، حياة الفلاحين في لبنان على أنها حياة سعيدة[٣٣٧]. لكن مناقشة المشكلات الاجتماعية أبعد ما تكون عن الخصائص الرعوية، وأبو شبكة، الذي يحسب المرء أنه كان يدرك تماماً نوع ما كان يكتبه من شعر، لم يكن يريد قط لهذه الأغاني الأنيقة الرشيقة أن تجسّد أكثر من صورة جذّابة لكنها أصيلة لما في الحياة الرعوية من بساطة غريرة.

من المناسب الآن مناقشة مجموعة **غلواء** التي لم تنشر بشكلها الكامل حتى عام ١٩٤٥، لكن بضعة أجزاء منها كتبت بين عامي ١٩٢٦ و١٩٣٢. هذه في الواقع قصيدة طويلة واحدة ذات بناء طريف، لأن الشاعر قسّمها إلى مراحل أربع، وكل مرحلة تنقسم بدورها إلى بضعة أجزاء. ينوّع الشاعر في أوزانه بين مقطع وآخر مستخدماً ستة من الأوزان هي: الرجز، والمتقارب، والسريع، والخفيف، والطويل، والوافر. و«غلواء» قصيدة طريفة الفكرة والتناول قد يحتار النقاد في حقيقة قيمتها الفنية. وهي بوجه عام قصيدة غير جذابة جداً، فلا قصتها ولا أسلوب بعض المقاطع فيها مما يستهوي القراءة بشكل خاص. لكنها في بعض المواضع تبلغ درجة عالية من الجمال والبراعة الفنية. تدور القصة حول «غلواء» الشابة الجميلة العفيفة التي تزور قريبة لها في مدينة أخرى. وتستيقظ ذات ليلة لتجد قريبتها في وضع آثم مع رجل. وتصاب غلواء بصدمة محمومة وتبقى مريضة لمدة طويلة حتى تصل إلى اقتناع بأنها هي التي أَثِمت. ثم تتحدث القصة عن أحزان ومعاناة حبيبها الشاب، شفيق، وعن عذابها وضناها الروحي. وفي النهاية تصيب شيئاً من الشفاء.

على رغم أن أبا شبكة اجتهد في مقدمة الديوان أن يؤكد للقارئ أن **غلواء** ليست قصة حقيقية، لكن اصدقاءه، ومنهم فؤاد حبيش وجورج غريّب وميخائيل نعيمة، يرون غير ذلك[٣٣٨]. وكل ما يستطيع المرء قوله في ثقة إن القصة تبدو

---

(٣٣٦) رزوق، المصدر نفسه.

(٣٣٧) خوري، «أبو شبكة في لبنانياته،» ص ٧٠.

(٣٣٨) انظر: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٥٢، ١٠٣ و٢٥ على التوالي. حول أفكار هؤلاء الكتاب، انظر أيضاً: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١٦٨ ـ ١٦٩، حيث يقول إن الشاعر رسم فيها صورة مبالغة لـ «غلواء». انظر أيضاً مقالة ابي شبكة الذي أورد رزوق جزءاً منها، ص ١٦٦، من **المعرض**، العدد ٩٣٤ (١٩٣١)، حيث يحاول الشاعر أن يميز أكثر بين الفتاة الحقيقية في حياته والبطلة في القصيدة.

حقيقيّة بشكل مقنع، وهو أكثر ما يهمنا من وجهة نظر فنية. وقد قال أبو شبكة عندما نشر القصيدة إنه سبق أن أحرق أكثر من نصفها[٣٣٩].

في هذه القصيدة يبدو للمرة الثانية أن أكثر ما يشغل الشاعر هو ذلك الهوس بالخطيئة والطهر. وتنتشر على القصيدة مسحة قاتمة من التشاؤم تبدو في شكل خيالات ورؤى من الرعب، تقترب أحياناً من هلع الموت:

فأبصر المريضة المحتضرة مسدولة الذوائب المبعثرة
جنيّة هائمة في مقبرة
وحلّ في أهدابه تابوت في قلبه صبيّة تموت[٣٤٠]

وفي هذه الأبيات ثمة صور من التفسخ الجسدي تذكرّنا جداً بقصيدة بودلير «الجيفة»:

وتارة في كفن ملتفّة يسرّح الموت عليها كفّه
بحسرة عاطفة ولهفة
بارزة في فمها الأسنان مزرقّة كأنها ديدان
والباثة الحمراء زعفران[٣٤١]

لكن الشاعر في هذه القصيدة يستطيع كذلك تصوير بعض الرؤى البراقة الجميلة.

فهو هنا يحتفل بإطلالة الوحي الشعري:

قدّست شعلة السما فمك الأنسيّ فاحمد نار السماء ومجّدْ
وهواك الشقي قدّسه الدمع فغمّسه بالدماء وخلّدْ
فجّر الحب من فؤادك شعراً أيها البلبل الصموت فأنشد[٣٤٢]

وثمة رؤى غيرها من العذاب المطهّر والألم تهيّئ الشاعر لكي يبصر نور الله:

من ليس يرقى ذروة الجلجلة ولم يسمّر في الهوى أنملة
ويرفع العلقم والخلّ له

---

(٣٣٩) كما روى صديقاه جورج غريب وفؤاد حبيش، «أنا وأبو شبكة،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٠٣ ـ ١٠٤ و١٥٤ ـ ١٥٦ على التوالي.

(٣٤٠) الياس أبو شبكة، **غلواء** (بيروت: مكتبة صادر، ١٩٤٥)، ص ١٤.

(٣٤١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣٤٢) المصدر نفسه، ص ٦٩.

....

لـن يـعـرف الـعـمـر شـعـاع الإلـه .....[٣٤٣]

تتعثر الحكاية في القصيدة أحياناً، لكنها قد تبلغ مراقي البراعة في بعض المقاطع، كذلك المقطع الذي تتحدث فيه والدة البطل معه. وتكشف الحكاية هنا عن ذلك النوع من القلق والنصح الذي تقدمه أمّ عربية تقليدية إلى ولدها الذي يعاني الحب[٣٤٤].

وعلى رغم أن أبا شبكة لا يزال يورد في قصيدته صوراً تقليدية مثل «حورية من عذارى الجنان»[٣٤٥]، ومثل:

والـبـدر فـي مخـدعـهـا إنـاء تـسـيـل مـنـه فـضـة بـيـضـاء[٣٤٦]

إلا أن ثمة صوراً غيرها تكشف عن أصالة وحيوية. فلدى الشاعر قدرة ملحوظة على التعبير عن حالته العاطفية الخاصة من خلال صور يختارها:

والموج بـعـد الموج كـيـف ذابـا مستسلماً على الحصى منسابا
يـقـبّـل الـقـبـور والـتـرابـا

.....

ولـلـمـيـاه زبـد كـثـيـف يـنـسـج مـنـه كـفـن خـفـيـف
عـلـيه مـن نـور الـدجـى حـروف[٣٤٧]

هذا المقطع الأخير تحوير مريع لصورة بهيجة ذات قيمة فنية عالية. وبعض صوره الوصفية مؤثرة جداً:

وأذرع الـعـجـائـز المرتجـفـة كـأنـهـا مـسـارج مـنـعـكـفـة
جـفـت عـلـى قـمـتـهـا الـشـمـوع[٣٤٨]

إن أهم عنصر في **غلواء** هو احتفال الشاعر بالألم والإيمان وتمجيده الشعر. فكما أن الألم وسيلة يبلغ بها الناس معرفة الله، فهو كذلك وسيلة للإبداع الشعري العظيم:

---

(٣٤٣) المصدر نفسه، ص ٨٠.
(٣٤٤) المصدر نفسه، ص ٤٣ ـ ٤٤.
(٣٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٦.
(٣٤٦) المصدر نفسه، ص ٢٨.
(٣٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٠. يلاحظ التناقض في «نور الدجى».
(٣٤٨) المصدر نفسه، ص ٥١.

اجرح القلب واسقِ شعرك منه فدم القلب خمرة الأقلام
مصدر الصدق في الشعور هو القلب وفي القلب مهبط الإلهام
وإذا أنت لم تعذّب وتغمس قلماً في قراءة الآلام
فقوافيك زخرف وبريق كعظام في مدفن من رخام[٣٤٩]

ويبدو أن أبا شبكة كان شديد الفخر بهذه القصيدة وكان يتوقع لها نجاحاً كبيراً عندما نشرت[٣٥٠]. ولو أنه نشرها حال الانتهاء من نظمها في أوائل الثلاثينيات، إذاً لكانت استرعت الانتباه حقاً. لكنها ظهرت بعد نشر عدد من الأعمال الشعرية الأكثر أهمية: مجموعتان من شعر أبي شبكة نفسه، **أفاعي الفردوس**، و**نداء القلب**، ومن سعيد عقل **المجدلية**، و**قدموس**، إذ لم نذكر سوى القليل. وبالمقارنة مع هذه الأعمال لا يبدو أن **غلواء** استطاعت أن تسترعي اهتماماً مماثلاً من القراء في ذلك الوقت.

وقد يكون من المناسب النظر في مجموعتين من شعر أبي شبكة معاً: **نداء القلب** التي ظهرت عام ١٩٤٤ و**إلى الأبد** التي ظهرت عام ١٩٤٥ لأن المجموعتين تعالجان الموضوع نفسه، وتشكلان مرحلة جديدة في حياة الشاعر وتطوره الفني. كانت **أفاعي الفردوس** تعبيراً عن نظرة مأساوية من رجل يقترب من اكتمال الرجولة الناضجة، ويرى في الخيبة انهيار مثالية الشباب. لكن **نداء القلب** و**إلى الأبد** تمثلان العودة إلى البراءة والطهر:

قلت ما زال في خيالك نزر من صباغ على «أفاعيك» ذابا
فامحه واغتسل كأنك لم يعرفك ماضٍ ولم تغنّ كتابا[٣٥١]

العُصاب العنيف الذي نلمسه في **أفاعي الفردوس** يتلاشى هنا لتحل محله أغنية حبور واحتفال. وينكشف شعر الديوانين عن مزاج رقيق لطيف وتجربة جديدة في الحب تزوّد الشاعر بالقدرة على التعبير عن التعاطف والحنان. في **أفاعي الفردوس** كان الشاعر تستهويه رؤيا من الانتقام الرهيب، وكان يتحدث عن العنف والموت. لكنه في هاتين المجموعتين يتحدث بشكل إيجابي وقد تلاشت شكوكه السابقة وحل محلّها اليقين والصفاء:

لي في كأسي يقين لم يكن ذهب الشك مع الحب القديم[٣٥٢]

---

(٣٤٩) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٣٥٠) حبيش، «أنا وأبو شبكة،» ص ١٥٢ ـ ١٥٣.

(٣٥١) الياس أبو شبكة، **إلى الأبد**، ط ٢ (بيروت: دار الحضارة، ١٩٦٣)، ص ٥٠.

(٣٥٢) «هذه خمري» في: الياس أبو شبكة، **نداء القلب**، ط ٢ (بيروت: دار المكشوف، ١٩٦٣)، ص ٦٠.

وإذ نواجه مثل هذا التنوّع في الموقف والتوجّه واللهجة، لا يسع الناقد سوى العجب من هذه المرونة في الأدوات الشعرية في متناول الشاعر. هذه المرونة تصدر عن طبيعة عبقرية الشاعر نفسها. فتجاوب الحياة وتقلبات الحظ تتحّد مع موهبة الشاعر لتجعل من شعره عملاً فنياً فائقاً. والشعراء الكبار لا يمكن أن يسمحوا لرتابة المقتَرَب أن تسيطر على فنهم حتى لو بقيت التوتّرات لديهم من دون حل.

ليس انتصار المثال الأخلاقي وحده، بل انتصار الحب كذلك هو ما تحتفل به هاتان المجموعتان. يقول عبّود عن أبي شبكة إنه «شاعرالحب والألم» و«شاعر الغريزة الجنسية»[٣٥٣]. وهذا غريب، لأنه يصعب على المرء أن يجد شاعراً عربياً حديثاً آخر احتفل ببهجة الحب وأفراحه العميقة مثلما فعل أبو شبكة. فالبهجة التي تغمر الشاعر وهو يكتب لا يوجد ما يعلو عليها، والحب خبرة صوفية يستطيع الشاعر فيها أن يجد الانسجام والوحدانية مع المحبوب:

جمالك هذا أم جمالي؟ فإنني — أرى فيك إنساناً جميل الهوى مثلي
وهذا الذي أحيا به أنت أم أنا؟ — وهذا الذي أهواه شكلك أم شكلي؟
وحين أرى في الحلم للحب صورة — أظلك يجري في ضميري أم ظلي؟
تربّع كل الحب في كل ما أرى — أمن روحك الكليّ هذا السنا الكلي؟[٣٥٤]

وهذا مثال آخر:

أراك على جفني أحسّك في دمي — وأنشق في روحي شذى روحك الحلوا
مزجتك بي كالخمر تمزج بالندى — فمنك بجسمي كل جارحة نشوى[٣٥٥]

وهو يعيش في عالم مسحور مليء بالإشراق مع المحبوبة:

نحن عدن وهم مكان مريب — شقيت فيه أعين وقلوب
سكب الحب رحمة الله فينا — فالسنا مائج بنا والطيوب
كل أعراقنا السعيدة للإيمان مجرى وللرجاء دروب
تتناهى بنا إلى الغبطة الكبرى فنفنى بسحرها ونذوب[٣٥٦]

والمحبوبة هي أرض المعاد الموعودة، وإذ يحيطها الشاعر بالشوق الرومانسي،

---

(٣٥٣) مارون عبود: **جدد وقدماء**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣)، ص ٢٣١، و**مجددون ومجترون**، ص ١١٤.

(٣٥٤) «أنت أم أنا» في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٥٣.

(٣٥٥) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٣٠.

(٣٥٦) المصدر نفسه، ص ٦٥.

تتحول إلى مخلوق ملائكي:

أتيت من السماء عليك ظل ومن أغراسها خضر طريّ
فقبّلني على شفتي رسول ومسّ فمي كلام عبقريّ[٣٥٧]

«تبدو كلمات المحبوبة ومشاعرها» بعبارة جان پريڤو (Jean Prévost)، «تحتل المقام الأول فهي... الملهمة... التي يدين لها الشاعر بعبقريته. والملهمة تعي دورها ورسالتها، لذلك فإن جمالها يبهت بالقياس إلى رفعة فكرها أو تشوفات قلبها»[٣٥٨].

وفي **نداء** حبيبتان اثنتان. والأولى هي المغنية التي كان صوتها بلسماً شفاه من الألم الذي سببته له أفاعيه:

كان في صوتها ذرور من السحر وهذا الذرور كان مراهم
فتلاشى حلقومها في لظى نفسي يلاشي فحيح تلك الحلاقم
حبها كان مطهراً لعذابي قمت منه إلى نعيم قائم[٣٥٩]

من الصعب القول أي القصائد في **نداء** قد كتبت لهذه المغنية[٣٦٠] التي يبدو أنها تركت فيه أثراً طيباً. تشكل هذه المجموعة بداية اتجاه نحو وحدة الوجود، يشمل المحبوبة والكون أجمع، حيث تمثل قصائد عديدة بعضاً من أنبل تعبيرات الحب والتصوف الدنيوي التي عرفتها اللغة العربية. وربما كان ما يرقى بهذا الشعر أكثر من أي صفة أخرى قدرته على التعبير عن عواطف شديدة القوة من دون الوقوع في الميوعة العاطفية. ففي هاتين المجموعتين، كما في **أفاعي الفردوس** يمتلك الشاعر قدرة سحرية على تحويل مشاعره إلى القارئ كاملة تنبض بالحياة وبحيوية التجربة الفعلية.

ديوان **إلى الأبد** قصيدة طويلة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع. يشبّهها فؤاد أفرام البستاني ببحيرة واسعة جميلة[٣٦١]، ويشبّهها عبود بواحة[٣٦٢]. تبدأ القصيدة بدعاء إلى الله أن

---

(٣٥٧) «العفاف المغوي» في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٣٦.

(٣٥٨) Jean Prévost, «Baudelairean Themes: Death, Evil, and Love,» in: Henri Peyre, ed., *Baudelaire: A Collection of Critical Essays*, A Spectrum Book: Twentieth Century Views (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, [1962]), p. 175.

انظر أيضاً: أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٣٠ و٣٧ ـ ٣٩.

(٣٥٩) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٣٨.

(٣٦٠) قصيدته الجميلة «أنت لي» نشرت في: **الجمهور**، العدد ٣٤ (١٩٣٧)، ص ٥، تحت عنوان: «صوتك العذب». انظر: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٤٦، والهامش.

(٣٦١) فؤاد أفرام البستاني، «آثار البناء اللبناني في غلواء،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ٤٠.

(٣٦٢) عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٥٣.

يحفظ المحبوبة، ثم تسير هادئة بإيقاع بطيء، لكنها تتسارع حماسةً وبهجةً، إذ يطلب الشاعر من الله أن يقصر سمعه وبصره على المحبوبة:

ربِّ حـوّل عـينيّ عـن كـل حـيّ ربّ سكّر سـمعي عن الأنباء[٣٦٣]

والمقطع الثاني أكثر طولاً. وهو أكثر أجزاء الكتاب تقليدية، لأنه يستخدم موضوع الطائر الذي يحمل رسالة إلى المحبوبة، كما يتسم بالعاطفية التقليدية حول فراق المحبّين. والمقطع الثالث ينقسم إلى ثلاثة أقسام يحكي كل قسم منها تاريخ سنة من سنوات الحب. هنا يبلغ الشاعر أعلى مراقي الحبور والتوهج، فهو يسرد في هذا الكتاب تاريخ حبه لجميع من عرف من النساء لينتهي بتوكيد فرادة حبه. لم يعد للصراع من وجود. فحتى حبه غلواء يعاد توكيده هنا ويسبغ عليه معنى وأهمية:

وحق هوى «غلوا» أحسّك في دمي وأقسم ما في غلو حب مدمّر
جرت في دمي وحياً وتجرين في دمي ولكنَّ لون الحب قد يتغيّر[٣٦٤]

إن أبا شبكة يركّز جميع تفكيره على مثال الحب هذا، ويهبه تكريسه الكامل. فالحب العنيف بينه وبين ليلى، آخر وأهم حبيباته، كان موجوداً، لكنه في أغلب الاحتمال لم يعرف الاتصال الجنسي. ولم تكن المسألة تبدل تجربة جنسية بتجربة جمالية أو روحية، بل تجنّب إخفاق جديد وانهيار جديد للقيم التي كانت يؤمن بها بحماس شديد. لقد كان تعفّفه قضية سيطرة وضرورة عاطفية، لا نتيجة قصور جنسي أو عاطفي.

في هذه القصائد يبرز أبو شبكة في حالة من الطهر والعافية العاطفية رجلاً لم تتحطم براءته الأساسية بفعل تجاربه السابقة. ونراه هنا يكتسب وضوحاً في الرؤية، وينفتح في قلبه ينبوع من الفرح يريد للعالم أجمع أن يعبّ منه:

كـنـتِ مـلأى مـن الـسـعـادة حـتـى خـلـتِ أن ليس فـي الـورى آلام
....
تـتـمـنـين لـو تـفـيـض عـلـى الـنـاس فـلا حـاسـد ولا نـمّـام[٣٦٥]

ويبدو أن الشاعر نفسه كان مندهشاً من سعادته، فنراه يكتب إلى ليلى قائلاً إن جمالها قد أعاد إلى قلبه محبة عائلته وأهله. «لقد جعلتِني، أنا شاعر الرؤى الشيطانية، رجلاً عطوفاً هادئاً»[٣٦٦].

---

(٣٦٣) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ١١٠.
(٣٦٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٣٦٥) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٣٦٦) حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٩٠.

والصورة في هاتين المجموعتين، كما في جميع شعره، تموج بالعاطفة وتنبض بالحياة:

وكأنني في عينها لهب ... بفؤادها الولهان متصل
يبدو رماداً حين تلحظنا ... عين، وحين تغيب يشتعل[٣٦٧]

ومثل ذلك هاتان الصورتان المتلاحقتان:

فآمنْ بها، آمن بما في عيونها ... ألم ترها أرغى بها الماء واحترقْ
ويا بصري حِدْ مرةً عن طريقها ... كأنك ممدود بخيط من القلق[٣٦٨]

وها هو يصف اجتماعه مع ليلى ذات مساء، والخادم العجوز التي جاءت مع ليلى تحرسها، يغلبها النعاس وهي على الأريكة. وهو وصف مؤثر جداً، لأنه يجمع حيوية ممزوجة بلهجة من الإشفاق والرقة:

فاسهري، فالعجوز نامت على المسند سهرانة... عليها السلام[٣٦٩]

أبو شبكة واحد من أهم الشعراء في العربية، وأكثر الأصوات الشعرية أصالة في الثلاثينيات والأربعينيات. ودراسة قصيرة لشعره لا يمكن أن توفيه حقه. فدراسة شعره ذات فائدة كبيرة للنقاد المعاصرين والشعراء كذلك بسبب أهميته الجوهرية في تطوير الشعر العربي الحديث. وشعره قد يكون ذا فائدة كذلك للباحث في التاريخ الاجتماعي وعلم النفس الاجتماعي، لأنه يصور بعض خصائص العقل العربي في هذه الفترة، كما يصور ما كان يشغله من مشكلات.

وتفوّق أبي شبكة شاعراً يظهر قبل كل شيء في قدرته على ترجمة تناقضاته شعراً. فقد كانت تجربته متنوعة وغير عادية إلى درجة أنها كانت تتطلب لا الشجاعة وحدها، بل تتطلب كذلك نبوغاً للتعبير عنها بذلك الشعر القوي المركزّ الذي كان يكتبه. فثمة تيار من قوة القديم يسير جنباً إلى جنب مع دافع إبداعي جديد. فقد أدخل إلى الشعر أبعاداً لا تقاس وأعماقاً لا تُسبَر. وهو في هذا يفوق أبا القاسم الشابي، الرومانسي التونسي الذي لم يبلغ قوته في العبارة والبناء العام. لكن أبا شبكة كان يبني على أرضية صلبة، ذات أساس أدبي لغوي، أخرجت نهضة أدبية كبرى قبل مئة سنة من بدايات الشاعر. وهذا يقف على النقيض من الأساس الأدبي عند الشابي الذي كانت مواهبه الشعرية ذات مستوى عالٍ كذلك.

---

(٣٦٧) «لولاك» في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٢١.

(٣٦٨) «أعذب الشعر» في: المصدر نفسه، ص ١٧.

(٣٦٩) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٤٣.

يمثّل شعر أبي شبكة انتصار رجل الشعور، إذ من العبث محاولة استخلاص نظام فكري من قصائده. فهو قد أطلق العنان للعواطف وشعره القوي السيّال يسجل التجربة الداخلية بانتصار[٣٧٠]. وهو شعر دائم الإخلاص[٣٧١] لا يتكشف أبداً عن فتور أو وهن. وقد أسبغ قوة على الشعر في زمنه وقوّى عنصر اللهجة ونوّعه، وكسبت الصورة في الشعر الحديث كثيراً من قدرته الفائقة على أن يصف مزاجه وحالته العاطفية من خلال صور تجسيدية. وأخيراً إذا كان شعره توكيداً للتراث المسيحي في الأدب العربي الحديث، فإنه ساعد كثيراً في توكيد أهمية الكتاب المقدس كمصدر أدبي في العربية. وقد تيسّر لشعراء الخمسينيات، مسلمين ومسيحيين، أن يفيدوا كثيراً من هذا الإحياء القوي المؤثر للموضوعات التوراتية والأساطير والصور التي تتمثل في شعره.

رابعاً: السودان: يوسف بشير التجاني (١٩١٢ ـ ١٩٣٧)

إن الجذور الشعرية في الشعر السوداني الحديث قوية تختلف في بعض وجوهها عن الجذور الشعرية في الأقطار العربية الأخرى. إن لهذا الاختلاف أسباباً متعددة منها أن الأساس الشعري السوداني قد اغتنى كثيراً بمؤثرات بطولية وصوفية قوية كانت ماثلة في الشعر الشعبي والشعر الرسمي على السواء. إن الشعر الشعبي في السودان يستحق أن يكون موضوع دراسة دقيقة لن تخلو من إمتاع كبير، لأنه شديد الغنى فعلاً أو عميق الجذور في التاريخ. إنه شعر يتصل بالقبائل العربية النازحة التي حافظت على جزء كبير من خصائص الثقافة العربية القديمة، ولذا فإن هذا الشعر الشعبي قد بدأ بطولياً بالدرجة الأولى، يتغنى بفضائل العرب القديمة من فروسية وكرم وشجاعة. ولكن مع انتشار الميول الصوفية بين اليأس في القرن السادس عشر، فإن هذا الشعر قد اكتسب صفات صوفية مهمة[٣٧٢]. ثم إن عزلة السودان الثقافية، كما

---

(٣٧٠) نادراً ما كتب حول فكرة مجردة. قصيدته «الإناء» التي تدور حول بعض الأفكار المجردة نشرت في: الياس أبو شبكة، **القيثارة** (١٩٢٦) ثم صدرت ثانية في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٧ ـ ١٢، وتبدو غير منسجمة مع الشعر الموجود في الكتاب. ومن اللافت للنظر أن تختار الدورية المصرية، **الرسالة**، العدد ٥٨٢ (١٩٤٤)، ص ٣١٦، هذه القصيدة من **نداء القلب** وتنشرها مع مقدمة تمتدحها. انظر أيضاً تعليق رزوق الطريف على هذا الاختيار، في: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٤٦. ويُرى تأثير شعر المهجر وحبه للأفكار المجردة واضحاً في هذه القصيدة.

(٣٧١) نشر في بيروت عام ١٩٥٩ بعد وفاته كتاب يضم قصائده في المناسبات بعنوان **من صعيد الآلهة** ومعظمه قصائد يرثي فيها شعراء آخرين. وهو لا يحتوي على أحسن شعره ولكن القارئ يستطيع أن يلاحظ الصدق في معظم القصائد.

(٣٧٢) انظر: عبد المجيد عابدين، **تاريخ الثقافة العربية في السودان منذ نشأتها إلى العصر الحديث: الدين، الاجتماع، الأدب** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٣)، ص ١٧٣ ـ ١٨٨.

يرى محمد إبراهيم الشوش[٣٧٣]، قد دفعت إلى «ظهور تقاليد دينية واجتماعية ولغوية خاصة به، منفصلة عن غيرها من التيارات الأخرى التي شملت العالم العربي بعد النهضة الحديثة»[٣٧٤]. ويصف الشوش هذه التقاليد ويذكر طغيان الخرافات والمعتقدات الشائعة التي كانت موجودة في بعض الأوضاع الثقافية التي سبقت ظهور الإسلام، كما يذكر التمازج الذي حدث بين المواقف والمعتقدات الإسلامية الأصيلة مع التقاليد الدينية المحلية التي كانت قبل الإسلام. ومن الطريف أن نلحظ كيف تحوّلت شخصية الزعيم ـ الشافي الديني إلى الشيخ المسلم، وكيف نشأت طبقة كاملة من «شيوخ الطريقة» في القرى[٣٧٥]. إن هذه المؤثرات وغيرها قد أدت إلى نمو التصوف الشعبي، ويبدو أن تياراً صوفياً قوياً كان مسيطراً في السودان، وأدى دوراً كبيراً في حياة السودانيين، واجداً تعبيره الطبيعي في الترانيم والأغاني البسيطة لدى الشعب[٣٧٦].

ويرى الشوش كذلك أن عزلة السودان قد أتاحت للسودانيين، وبخاصة القبائل البدوية، وهي من أصل عربي، أن تحافظ على العادات والتقاليد القبلية القديمة، وساعدت كذلك في الحفاظ على نقاء اللغة[٣٧٧]. ولا شك في أن الشوش يتحدث هنا عن اللغة العربية الفصيحة وليس عن لهجات القبائل التي تعرّضت لتغيّرات كثيرة واكتسبت ملامح من لغات محلية أخرى[٣٧٨]. إن الذي بقي من اللغة العربية الفصيحة هو القوة والفحولة، إذ إننا لا نرى أي ضعف أو تخنّث في الشعر السوداني المكتوب باللغة الفصيحة في حدود أول القرن. فشعر الشعراء التقليديين مثل محمد سعيد العباسي (١٨٨١ ـ ١٩٦٣) وعبد الله البنّا (١٨٩١ ـ ١٩٨٤) وعبد الله عبد الرحمن (١٨٩٢ ـ ١٩٦٩) وغيرهم يتميز بالتركيز وقوة النسج وجزالة العبارة، وهو ما يشير إليه محمد النويهي، لكنه لا يربطه بجذوره الثقافية[٣٧٩].

أما الشعر الرسمي، أي الشعر المكتوب باللغة الفصيحة، فهو ليس قديماً في

---

(٣٧٣) محمد إبراهيم الشوش، **الشعر الحديث في السودان**، ط ٢ (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٢)، ص ١٣. يبين الشوش أن هذه العزلة استمرت حتى بداية الحرب العالمية الأولى.

(٣٧٤) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٣٧٥) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥.

(٣٧٦) المصدر نفسه، ص ١٦، وعابدين، المصدر نفسه، ص ١٧٥ وما بعدها يوضح كيف كتبت هذه القصيدة لتغنى.

(٣٧٧) الشوش، المصدر نفسه، ص ١٦.

(٣٧٨) حول التغيرات في اللهجات العربية، انظر: عابدين، المصدر نفسه، ص ١٩ وما بعدها.

(٣٧٩) محمد النويهي، **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان**، محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، قسم الدراسات الأدبية واللغوية، ١٩٥٧)، ص ٣، ١٣و٢٢.

السودان قدَمَ الشعر الشعبي. يرسم عابدين خطاً بيانياً [٣٨٠] عن تطور الشعر في السودان، يشمل الشعر الشعبي والرسمي، ليبيّن أنواعه المختلفة واتجاهاته وحدوده. هذه الدراسة تكملة ممتازة لدراسة الشوش عن الشعر التقليدي في السودان الحديث، لأن الشوش لا يتعرض إلا قليلاً لجذور الشعر السوداني وأساسه، أو لتراث الشعر الشعبي الحي في السودان، لكن أحداً منهما لم يبحث في العلاقات الممكنة بين الشعر الشعبي وبين الإنتاج الشعري المعاصر في السودان. وكذلك محمد النويهي لم يذكر شيئاً مهماً عن الشعر الشعبي في السودان، ولم يقم بأي دراسة جادة عن الاتجاهات البطولية والصوفية في الشعر السوداني الشعبي والرسمي في القرن التاسع عشر. والنقص نفسه يعانيه كتاب علي أبو سعد عن الشعر الحديث في السودان[٣٨١]. غير أن جمال الدين الرمادي في كتابه **دراسات في الأدب السوداني**، كتب فصلاً قصيراً عن التصوف في الشعر السوداني، ولكنه استعراض عام لا يقدم أمثلة كافية من الشعر الصوفي السوداني السابق، المكتوب باللغة العربية الفصيحة، لكي يشير إلى مساره في التطور[٣٨٢].

فالشعر السوداني إذاً، يقدم حقلاً خصباً للدراسة، غير معروف كالحقول الأدبية الأخرى. إن أي دراسة تفصيلية جادة يجب أن تأخذ في الاعتبار الصفات المميزة للشعر الصوفي والشعر الشعبي على السواء، بسبب دورهما في تكوين الخيال الشعري. وهذا بدوره يتطلب معرفة عميقة باللهجات السودانية المختلفة، إلى جانب دراسة خاصة تتناول الموضوعات الشعرية والمواقف الاجتماعية في السودان، وهذا يشكل صعوبات مباشرة[٣٨٣].

---

(٣٨٠) يظهر الخط البياني أن الشعر الشعبي يعود إلى تاريخ أبعد بكثير من القرن السادس عشر، وأن الشعر الصوفي (الشعبي وشبيه القديم) يعود إلى بداية القرن السادس عشر، وأن الشعر التقليدي الرسمي لم يبدأ إلا في القرن التاسع عشر، وأن الشعر الذي بدأ ينفتح للتجويدات الحديثة لم يعرف حتى القرن العشرين. للإطلاع على الخط البياني، انظر: عابدين، المصدر نفسه، ص ١٧٤، وانظر ص ١٧٥ ـ ٢٣٨ للإطلاع على دراسة للشعر السوداني الشعبي والرسمي قبل القرن العشرين.

(٣٨١) أحمد أبو سعد، **الشعر والشعراء في السودان، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**، تاريخ الشعر العربي المعاصر؛ ١ (بيروت: دار المعارف، ١٩٥٩).

(٣٨٢) جمال الدين الرمادي، «التصوف في الشعر السوداني،» في: جمال الدين الرمادي، **دراسات في الأدب السوداني**، من الشرق والغرب؛ ٨١ ([القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٣])، ص ١٥٥ ـ ١٦٠.

(٣٨٣) للاطلاع على مثال واحد لهذه الصعوبة، انظر أعمال الشاعر الشعبي محمد بن أحمد بك عوض الكريم أبي سن المعروف بالحردلو (١٨٣٠ ـ ١٩١٧)، وهو صيغة شعرية في ثنائيات مستعملة في الشعر الشعبي في أنحاء كثيرة من السودان، ولكن القارئ العربي لا يستطيع فهم هذه القصائد والاستمتاع بها إلا عن طريق ترجمتها إلى اللغة العربية الفصحى؛ وبعض هذه القصائد مثل تلك التي تدور حول مشاهد =

وإذا كانت المواضيع البطولية والصوفية شائعة في الشعر السوداني في القرن التاسع عشر، نجد في بداية القرن العشرين أن الجيل الأول من الشعراء المعروفين في السودان يكتبون بالدرجة الأولى بأسلوب الكلاسيكية المحدثة، الذي كان آنذاك شائعاً في الشعر العربي. كانت المؤثرات الصوفية لا تزال ظاهرة في الرمزية المعتدلة عند شعراء مثل محمد سعيد العباسي، لكن المواقف والرؤيا والموضوعات والصور كانت أقرب إلى مواصفات الشعر الكلاسيكي المحدث. كان العباسي نفسه معنياً بشكل مباشر بالإنتاج الشعري في مصر، وكانت له علاقات شخصية مع أهل العلم المصريين، ونراه يكتب بمحبة عن ذلك القطر. ثم إن الرغبة في الارتباط بالتيار الرئيسي للأدب العربي المعاصر وقتئذ قد دعمت الأساليب التقليدية المختلفة التي تميز شعر الشعراء السودانيين. وكان فقط عندما تحرر هؤلاء من سطوة الشعر الكلاسيكي المحدث ومن الأساليب التقليدية أن استطاعت المؤثرات المحلية أن تظهر في شعرهم. هذا ما حدث عندما سيطرت الرومانسية على شعراء مثل التجاني يوسف بشير في أوائل الثلاثينيات، أو عندما استطاع شعراء مثل محمد المهدي المجذوب (١٩١٨ ـ ١٩٨٢) أن يتخلصوا من جذورهم القديمة ويكشفوا عن استقلال وأصالة في حرية استعمال مفردات من اللهجة السودانية، وفي تكوين ترابطات جديدة من الكلمات وصياغة العبارات بشكل ثوري أحياناً. بدأ المجذوب الكتابة في الأربعينيات، غير أن الشعراء السودانيين لم يبدأوا إلا مؤخراً في الإفادة من تجربة المجذوب الطريفة ومن تجربة غيره من الشعراء الحديثين العرب، ممن يكتبون غالباً بأسلوب الشعر الحر، فاستطاعوا إدخال الكثير من اللون المحلي والموتيفات الثقافية السودانية المنبع، مما أضفى أهمية كبيرة وأصالة وحيوية على شعرهم[٣٨٤].

كان التجاني يوسف بشير (١٩١٢ ـ ١٩٣٧) أحد الشعراء السودانيين القلائل الذين استطاعوا أن يكوّنوا لهم اسماً في الوطن العربي قبل الخمسينيات. لكنه لم يبلغ من الشهرة والأثر ما بلغه شعراء مثل الشابي الذي غالباً ما يقارن به[٣٨٥]، وقد يكون

= الصيد تتميز بالأصالة. انظر: عبد المجيد عابدين وابراهيم المبارك، محرران، **الحردلو، شاعر البطانة**، ط ٢ (الخرطوم: مطبعة مصر، ١٩٥٨).

(٣٨٤) للاطلاع على بعض الأمثلة، انظر: صلاح أحمد إبراهيم، **غضبة الهبباي: شعر أفريقي** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٥)؛ النور عثمان أبكر، **صحو الكلمات المنسية** (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣)، وقصيدة محمد عبد الحي الطويلة: محمد عبد الحي، **العودة إلى سنّار** (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣). انظر أيضاً: سلمى الخضراء الجيوسي، «قصيدة العودة إلى سنار والشعر السوداني الحديث،» **الخرطوم** (الخرطوم) (نيسان/ابريل ١٩٧٤)، ص ٩٠ ـ ٩٣.

(٣٨٥) انظر مثلاً: أبو القاسم محمد بدري، **الشاعران المتشابهان، الشابي والتجاني** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩). انظر أيضاً: الرمادي، **دراسات في الأدب السوداني**، ص ٥٣ ـ ٦١.

السبب الرئيسي في ذلك عزلة السودان وتأخرها في المساهمة في النهضة الشعرية في الوطن العربي. يتحدّر التجاني[٣٨٦] من أسرة دينية ذات علاقات صوفية. وقد أطلق عليه والده اسم «التجاني» تيمّناً بالتجاني زعيم الصوفية التجانية. وقد درس أول الأمر في إحدى «الخلوات»، وهي تماثل «الكتاتيب» في أجزاء أخرى من الوطن العربي، ثم في المعهد العلمي في أم درمان، الذي يبدو أنه لم يكن يدرّس سوى المواضيع الأدبية واللغوية في ذلك الوقت. ويقال إن التجاني قد قرأ كثيراً في الأدب القديم وفي الأدب الصوفي إلى جانب الأدب العربي الحديث. ولم يكن يعرف أي لغة أجنبية، وكان، كالشابي، قد قرأ بعض الأدب الغربي في الترجمة.

ثمة حدثان في حياة التجاني يذكرهما كتّاب سيرته يمكن أن يفسّرا بشكل جزئي اللهجة الحزينة التي تشيع في بعض شعره: الحدث **الأول** طرده من المعهد العلمي، ربما بسبب مجادلة أدبية قال فيها التجاني، في فورة من الحماس، إن شعر شوقي يمكن أن يقارن بلغة القرآن، وهو قول يضارع الكفر في المعاهد العلمية في بلاده. والحدث **الثاني** وقوعه فريسة الداء الوبيل، السل، الذي ما لبث أن فتك به وهو بعد في الخامسة والعشرين من العمر. لكن شعره مع ذلك يتّسم بالعافية، إذا ما قيس بحالته الذهنية التعيسة التي سيطرت عليه في أخريات أيامه.

إذا كانت مساهمة الشعر السوداني في مجال الكلاسيكية المحدثة أقل شأناً مما قدمّه أفضل شعرائها في أجزاء أخرى من الوطن العربي، ففي حقل الرومانسية، في الثلاثينيات، أي في ذروة التجربة الرومانسية، استطاع التجاني أن يصل بالشعر السوداني إلى مستوى يساوي ما كان يصدر من الشعر الرومانسي في الأقطار العربية الأخرى، على الرغم من أنه بقي غير معروف بالدرجة نفسها. قبل ذلك، في نهاية العشرينيات، نجد الشاعر الناقد السوداني حمزة الملك طمبل يدعو إلى أدب محلي، ويرفض بشدة المحاكاة والتقليدية، ويهاجم عيوب الكلاسيكية المحدثة مثل الخطابية والمبالغات والتكلّف، ويحمل على التصاق الشعراء السودانيين بشعر عربي يصور خبرة أخرى ومحيطاً مختلفاً بالأساس. وقد دعا طمبل الشعراء السودانيين إلى التحدث عن تجاربهم الحقيقية الخاصة، وإعطاء صورة أصيلة عن الحياة السودانية حتى يستطيع الشعر السوداني أن يحقّق هويته الخاصة. وقد كتب عن هذه الأفكار وغيرها في سلسلة

---

(٣٨٦) حول حياته وثقافته، انظر: هنري رياض، **التجاني، يوسف بشير، شاعراً وناثراً** (بيروت: دار الثقافة، [؟١٩٦٦])؛ أبو سعد، **الشعر والشعراء في السودان، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**؛ النويهي، **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان**، وبدري، المصدر نفسه. الكاتبة مدينة أيضاً لأسرة التجاني: لوالده وشقيقه وشقيقته وكذلك لأصدقائه للمزيد من المعلومات حول عادات الشاعر وطريقته في الحياة.

مقالات نشرها في مجلّة **الحضارة** في الخرطوم عام ١٩٢٧. ثم عاد وجمع تلك المقالات في كتاب بعنوان **الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه** ونشره عام ١٩٢٧ كذلك(٣٨٧). وشعره الذي بدأ يكتبه عام ١٩١٦ وقام بنشره في ديوان بعنوان **شعر الطبيعة** عام ١٩٣١، يبيّن آثار حرية جديدة وحساسية رومانسية، ليس في المواضيع والمواقف وحسب، بل في اللغة كذلك. لقد حاول طمبل تكوين علاقات مباشرة مع اللغة المعاصرة، رافضاً لغة الشعر التقليدية والأسلوب القديم. لكنه لم يكن شاعراً متميز الموهبة، لذا كان توسّعه في استخدام لغة حديثة، لم تعثر بعد على مصطلحها الشعري الحديث على أيدي شعراء متفوقين، مما ترك أسوأ الأثر في إنتاجه. كانت جُمله في الغالب ضعيفة، هي صدى لعبارات مبتذلة. وكانت محاولاته في الشعر أقل نجاحاً في النقد، وهو ميدان أثار فيه نشاطاً مهماً، على رغم حدوده الضيقة، وذلك في الخرطوم، حيث شارك التجاني في ذلك النشاط أيضاً(٣٨٨).

لكن التجاني كان أكثر نجاحاً في ميدان الشعر. وفي شعره تنوّع ولون وعمق. فالمؤثرات الأدبية الرومانسية، إلى جانب عوامل أخرى كمرض مميت، ومحبة عميقة للجمال، وميل صوفي موروث من ثقافته الخاصة، وطبيعة بالغة الحساسية، قد تجمّعت كلها لتضفي على شعره صبغة رومانسية واضحة. لكن قوة جذوره اللغوية القديمة التي لا تعزى إلى دراسته الخاصة وحسب، بل إلى المحيط الثقافي في السودان كذلك، قد كان لها أثر حَال بين شعره وتحرر رومانسي كامل في اللغة والعبارة. فكثير من أبياته مثقل بكلمات متقعرة عتيقة:

مضى بك العقل لم تسعد به أثراً ... واعتادك الشك إذ ضاقت بك السوح

....

ودّعت أمس يقيني في مودّأة ... غبراء تعصف في أعماقها الريح

---

(٣٨٧) طبع كتاب طمبل ثانية في الخرطوم عام ١٩٧٢ وديوانه **شعر الطبيعة**. انظر أفكاره حول الشعر، في: حمزة الملك طمبل، **شعر الطبيعة** (الخرطوم: ١٩٧٢). وانظر تفسير الشوش لأفكاره، في: الشوش، **الشعر الحديث في السودان**، ص ١٣٧ ـ ١٤٨ وهو يكنّ له احتراماً كبيراً. انظر أيضاً: النويهي، المصدر نفسه، ص ٤٨ ـ ٥٠، وعابدين، **تاريخ الثقافة العربية في السودان منذ نشأتها إلى العصر الحديث: الدين، الاجتماع، الأدب**، ص ٢٣٠ ـ ٢٣٦.

(٣٨٨) انظر أفكار التجاني حول الشعر في: عابدين، المصدر نفسه، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٣، ورياض، **التجاني يوسف بشير، شاعراً وناثراً**، ص ١٣٥ ـ ١٥٦ و١٦٤ ـ ١٧٥، حيث يعرض مقالات عدة للتجاني كانت قد نشرت في دوريات مختلفة. وقد شارك في هذه الحركة ناقد معاصر آخر هو محمد محجوب في كتابه: محمد أحمد محجوب، **الحركة الفكرية في السودان، إلى أين يجب أن تتجه؟** (الخرطوم: المطبعة الفكرية، ١٩٤١). وللاطلاع عليه، انظر: النويهي، المصدر نفسه، ص ٥٠ ـ ٥٩، وعابدين، المصدر نفسه، ص ٣٤١ ـ ٣٤٩.

تكسّرت شمس دنيا القلب وانطفأت في عالم الروح من نفسي المصابيح
ويحي وويح الهوى المقبور ليس له رجعى وقد أوغلت فيّ التباريح
لا أعـــرف اليوم إلا أنـــه لـــغـــدٍ بـاب تمـرّ عـلى مـغـلاقـه يـوح[٣٨٩]

إن الصورة الجميلة التي يجسدها البيت الأخير، فيقول إن يوم الشاعر ليس سوى ممر تعبر منه الشمس، والباقي خواء، تفسده الكلمات العتيقة المنقرضة، وبخاصة «يوح» التي تعني الشمس. وهذا عيب كبير في شعر التجاني، وهو بعض ما يفسّر بقاءه مغموراً نسبياً في الوطن العربي. ويفسّر ذلك أيضاً سيطرة التراث القديم في السودان وعزلة السودان الثقافية التي حالت دون استتباب المحسنات اللفظية والأزياء الفارغة من المحتوى من عصر الانحطاط. وهذا على النقيض من الحال في لبنان في بداية القرن التاسع عشر، حيث نجد علائم الانحطاط التي انتشرت عبر القرون في الشعر العربي منتشرة في لبنان في الوقت نفسه الذي بدأت فيه النهضة الأدبية التي امتدّت من لبنان إلى بقية الوطن العربي[٣٩٠]. ويرجع السبب الرئيسي في ذلك إلى كون لبنان يقع وسط التيارات الأدبية القادمة من مصر من جهة، ومن سوريا والعراق من الجهة الأخرى. أما السوادن فإن عزلته النسبية ساعدت في الحفاظ على الأعراف الكلاسيكية المعافاة في الشعر السوداني، لكن الحفاظ على ذلك التراث أبقى على ما في اللغة الشعرية في السودان من تصلّبٍ وحُوشيّةٍ كان الشعر في أقطار أخرى من الوطن العربي قد تخلّص منها.

ولذا فإنا نرى التجاني، ومن بعده شعراء مجددين آخرين كمحمد المهدي المجذوب، قد استمروا رهن سيطرة القديم إلى حدّ ما[٣٩١]. ولو استطاع التجاني تحرير نفسه من سيطرة اللغة الشعرية الكلاسيكية، إذاً لكانت هذه الصورة الجميلة عن

---

(٣٨٩) من «ودعت أمس يقيني» في: يوسف بشير التجاني، **إشراقة**، ط ٦ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٢٠.

(٣٩٠) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب، ص ٤٦ ـ ٤٨ و٥٥ ـ ٥٧.

(٣٩١) ينجح المجذوب في أفضل شعره بربط فضائل القديم باستخدام جريء للغة الشعر، وتغيير مثير أحياناً في نظام الكلمات، إلى جانب رؤيا ميتافيزيقية ذات عمق نادر. لكن مثل هذا النجاح لم يتيسر لجميع شعراء السودان الذين يشتركون بالأساس الثقافي نفسه، ومن بينهم ابن عم المجذوب، عبد الله الطيب المجذوب (المولود عام ١٩٢١)، وهو من أبرز أدباء القديم في السودان، ومن أصحاب المواهب الأدبية المنوعة. ويعكس شعره الغزير أثر التصلب الناجم عن إفراط في استخدامه للغة الكلاسيكية، ونظام الكلمات القديم يكشف عن حساسية لا تنسجم مع العالم العربي الحديث. ويغلب على الطيّب اختيار مواضيع الشعر القديم المنقرضة إلى حدّ يدعو إلى الاستغراب. انظر ديواني: محمد المهدي المجذوب: **نار المجاذيب** (الخرطوم: وزارة الإعلام والشؤون الاجتماعية، ١٩٦٩)، و**الشرافة والهجرة** (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣).

فتيان في الخلوة يهوّمون في منتصف الدروس صورة مؤثرة حقاً، لكن استخدامه كلمات مثل «ارجحنّت» يفسد شيئاً من تأثير الصورة:

ونفوس سجى الكرى في حواشيها ودبّ الفتور في الأرواح
فارجحنّت مهوّمات وما تبرح مركوزة على (الألواح)

كلما لفّها النعاس وأضفى فوقها عالماً نديّ الجناح
قصف الرعد في المكان ودوّى مرزماً صاخباً قويّ الصياح
فاستفاقت وهينمت بعض أشياء وعادت.. وعاد قصف الرياح[٣٩٢]

ويبدو أن ثقافة الشاعر الصوفية لا تعينه كثيراً في رونقة لغته الشعرية، وهي ظاهرة عجيبة، لأن لغة الشعر الصوفي مصقولة، بوجه عام، كما إن ألفاظه انتقائية. لكنه يستخدم كثيراً من الكلمات الصوفية، كما أنه يستعمل أحياناً لغة رمزية أو تصوفية بوجه عام. وهو متأثر برؤى المتصوفة كذلك في تشوّفاته التي تصطبغ بوحدة الوجود، وفي تعطّشه الدائم للجمال والكمال الذي يكشف عن شعره. وقد أشار النويهي إلى إفراط التجاني في استخدام كلمات تفيد انسياب الماء البرود، أو الندى المنعش، كلمات مثل: الندى، روت، ريّانة، دافق، الرطب، فيوض، نبع، دفق... إلخ.، وجميعها في قصيدة واحدة[٣٩٣]. وهذا يذكّرنا فوراً بالشاعر بدوي الجبل وولعه الشديد بمثل هذه الكلمات. ولقد سبق الحديث عن المؤثرات الصوفية عند بدوي الجبل. ولا بد من أن المؤثرات نفسها كانت تفعل فعلها في شعر التجاني، وهي حقيقة غابت عن النويهي إنما ليس بالإمكان إغفال هذه المؤثرات الصوفية، لأنها شديدة البروز في شعر التجاني.

لقد سبقت الإشارة في الحديث عن بدوي الجبل إلى أن شعر ابن الفارض يزدحم بإشارات إلى العطش والندى والماء والخمرة وغيرها مما يشير إلى السيولة والرطوبة المنعشة. وفي هذا المثال من شعر التجاني تستعمل الإشارة الرمزية إلى الخمرة بشكل باذخ ومتضاد يومئ إلى الحياة والموت:

هنا جمال الحياة يطوى هنا عيون الهوى تنام
هنا سهام القضاء نشوى وهنا هنا طاسة وجام
أصاب رمّاحه وأشوى فعوجل الشرَّبُ والمدام

(٣٩٢) من «الخلوة» في: التجاني، **إشراقة**، ص ٧٣.

(٣٩٣) المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٠.

وهـــذه كـــأســـه تـــروّى مـن خمـرهـا الأرض والـرجـام[٣٩٤]

والإشارات الكثيرة إلى النور التي يطفح بها شعر التجاني تأتي مكمّلة لاستخدام كلمات مثل الندى والماء. وهو ينجح بالربط بين تلك الكلمات حتى يتم انسجامها:

بـعـض أنـدائـه فـيـوض مـن الـنـور ونـبـع مـن قـوة خـلاقـة[٣٩٥]

هذا الانسجام بين الماء والنور في شعر التجاني يقف على نقيض تام من التضاد الذي نجده عند بدوي الجبل بين صور الماء المنعش الذي يروي العطش، وصور الندى وأمثالها من الإشارات، وبين رموز الصحراء والعطش والسراب والحرّ اللافح. إن إفادة التجاني من الشعر الصوفي بهذا الخصوص تتضح في هذين البيتين لابن الفارض:

أومـيـضُ بـرقٍ بـالأبـيرق لاحـا أم فـي ربـى نـجـد أرى مـصـبـاحـا
أم تـلـك ليلى الـعـامـريـة أسـفـرت ليلاً فـغـيّـرت المساء صـبـاحـا[٣٩٦]

يلاحظ النويهي إشارات التجاني إلى النور والبريق وما يشير إلى الضوء من كلمات، لكنه لا يربط ذلك مع أساسه الصوفي كما أسلفنا. فالنور والندى، في رأيه، يرمزان إلى توق التجاني إلى الإشراق والرقّة اللذين أراد الشاعر «أن يملأ بهما عالمه المثالي الذي خلقه لنفسه... وكلاهما يعبّر عن نوع من الحرمان قاساه في حياته الواقعية»[٣٩٧]. فهو يفسّر توق التجاني الذي يرمز إليه الندى والنور، على أنه نتيجة الظروف في حياة الشاعر (الأوضاع السياسية والاقتصادية القاسية في المجتمع الذي عاش فيه، وشوق لا يتحقق للحب).

ومما يزيد في الاستغراب أن النويهي على وعي بما في ذلك القسم من شعر التجاني الذي يعالج توق الشاعر إلى الله. ولا يفوت النويهي أن يقطف هذا البيت بما فيه من مغزى:

ظـمـأ فـي الـنـفـوس لا ريّ إلا فـي يـنـابـيعـه إلى الأنـبـيـاء[٣٩٨]

يرى إحسان عباس في صوفية التجاني اتجاهاً رومانسياً كشف عن نفسه كذلك

---

(٣٩٤) من «على قبر الحبيب» في: المصدر نفسه، ص ١٤١ ـ ١٤٢.

(٣٩٥) من «قطرات» في: المصدر نفسه، ص ٨.

(٣٩٦) أبو الحفص شرف الدين عمر بن علي بن الفارض، **ديوان ابن الفارض** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧)، ص ٢٣، وقد ترجمها آربري في: A. J. Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fārid* (Dublin: Emery Walker, 1956), p. 34.

(٣٩٧) النويهي، **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان**، ص ٨١.

(٣٩٨) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٤ ـ ٨٥، وبيت من «الله» في: التجاني، **إشراقة**، ص ١٠.

في شعر المهجر وغيره من الشعر الرومانسي[٣٩٩]. لكن النزوع الصوفي عند التجاني طبيعي لم ينجم عن التيار الرومانسي العام، كما يظهر في هذا البيت:

فسلبتُ الهدى وعوجلتُ في النور وقد كنت صادقاً في هُدايا[٤٠٠]

يرمز النور هنا إلى الإيمان ومعرفة الله. ونرى الرمز نفسه في هذين البيتين:

واقرأوا حوله المعوّذة الكبرى وذرّوا عليه بعض الذرور

....

وَي هلمّ انظروا سياجاً من النور على مهده الوطيء الوثير[٤٠١]

لقد لاحظ عابدين إشارة التجاني الدائمة في غزله إلى العيون الجميلة[٤٠٢]. وهذا نجده في استعمال الصوفية، كما نرى أحياناً لدى ابن الفارض:

وقد علموا أني قتيل لحاظها فإن لها في كل جارحة نصل[٤٠٣]

وقد ترجمه آربري، ومثل ذلك:

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتيل بلا إثم ولا حرج[٤٠٤]

محبة الجمال عند التجاني بوجه عام عميقة الارتباط بحبّه العظيم لجمال الله، وهو ليس نتيجة تكوينه الخاص وحسب، بل يتصل كذلك بأساسه الصوفي. لكن المرء لا يحتاج لأن يذهب بعيداً في البحث عن أسباب خارجية لما عند شاعر من حب عميق وتوق عظيم للجمال. فعند شاعر كالتجاني مهووس بالجمال، قد يكون أصدق التفسيرات أيسرها: إن الشاعر محب عظيم للجمال والجميل. فلا تفسير الحرمان ولا المؤثرات الصوفية تقدم أسباباً كافية لوجود مثل هذا العطش العميق الدائم للجميل. وفي حالة التجاني، قد نعطي بعض الوزن لتناقضات سببها عذاب روح محرومة من حب حقيقي يبلغ شأوه. لكن هذا الحرمان، مع ذلك، ليس بالسبب الرئيسي في

---

(٣٩٩) إحسان عباس، **فن الشعر** (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٩)، ص ٥١.

(٤٠٠) من «الصبي العابد» في: التجاني، المصدر نفسه، ص ٢١.

(٤٠١) من «الزاهد» في: المصدر نفسه، ص ١٨.

(٤٠٢) عبد المجيد عابدين، **التجاني، شاعر الجمال** (القاهرة: مطبعة شبشكي، ١٩٥١)، ص ٢٦ ـ ٢٧. انظر أيضاً تعليق رياض على هذا، في: رياض، **التجاني، يوسف بشير، شاعراً وناثراً**، ص ٩٠ ـ ٩٣.

(٤٠٣) ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، ص ١٣٦، ترجمها آربري في: Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fārid*, p. 75. على أن ترجمة كريس تينغلي (Chris Tingley) والكاتبة تبدو أكثر ملاءمة: «They know I am slain by her looks. In every part of me there is a blade fixed».

(٤٠٤) ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ١٤٤، ترجمها آربري في: Arberry, Ibid., p. 27.

ذلك العمق والغنى في شخصيته الشعرية، ولا في حساسيته الجمالية المرهفة التي بلغت أوجها بسبب نشأته الصوفية[٤٠٥].

إن التوق المهووس للجمال يضفي مسحة الخشوع على شعره:

وعبدناك يا جمال وصغنا لك أنفاسنا هياماً وحبا
ووهبنا لك الحياة وفجّرنا ينابيعها لعينيك قربى
وسمونا بكل ما فيك من ضعف جميل حتى استفاض وأربى
وحبونا ك ما يزيدك يا لغز وضوحاً وأنت تفتأ صعبا
وذهبنا بما يفسّر معناك بعيداً وأنت أكثر قربا[٤٠٦]

وعلى رغم عاطفية التجاني وحساسيته، فإنه لم يستسلم لميوعة عاطفية من أي نوع، فتفوّق بذلك على ابن الفارض نفسه الذي يمكن أن يتصف أحياناً بالإغراق في العاطفية والدرامية معاً. يكتسب شعر التجاني محتوى فكرياً من عمق تأملاته الميتافيزيقية ومن التناقض العجيب بين اليقين والشك لديه:

أشك، يؤلمني شكي وأبحث عن برد اليقين فيفنى فيه مجهودي[٤٠٧]

ويبدو أن هذا كان صراعاً أساسياً عنده، لأنه كثير الإشارة إلى هذه الشكوك.

وثمة صراع دائم بين اليقين والعقل:

في النفس حاجات وإن خفيت فلعلّها ضرب من النوك
....
والعقل ينصب من حبائله نصباً معاقدها من الشوك
أنا في فوادح ما تجرّ يدي أبداً قنيصة ذلك الحبك
ما زلت أقطعه ويعقدني والمرء بين قلاقل ربك[٤٠٨]

إن هذه الصورة الأخيرة الجميلة، على رغم حذقها يفسدها استعمال كلمات سمجة مثل «قلاقل ربك».

---

(٤٠٥) وقد لاحظ الميل الصوفي في شعره كتاب آخرون، انظر: عابدين، **التجاني، شاعر الجمال**، ص ٣١ ـ ٣٦ وغيرها، ورياض، **التجاني، يوسف بشير، شاعراً وناثراً**، ص ٧٢ ـ ٧٣، غير أن رياض يعتقد أن تأثير الصوفية كان مجرد تأثير عابر.

(٤٠٦) من «جمال وقلوب» في: التجاني، **إشراقة**، ص ١٥١.

(٤٠٧) من «يؤلمني شكي» في: المصدر نفسه، ص ٢٢.

(٤٠٨) من «حيرة» في: المصدر نفسه، ص ٥٠.

عندما يثوب إلى اليقين، تصل صوفيته إلى مستوى وحدة الوجود أحياناً، وهو مثل ابن الفارض الذي قال:

تـراه إن غـاب عـنـي كـل جـارحـةٍ في كل معنى لطيفٍ رائق بهجِ[٤٠٩]

يرى الله في كل شيء. ويختار عابدين هذه الأبيات من أجل المقارنة:

كـل مـا فـي الـكـون يـمـشـي فـي حـنـايـاه الإلـه
هـذه الـنـمـلـة فـي رقـتـهـا رجـع صـداه
هـو يحـيـا فـي حـواشـيـهـا وتحـيـا فـي ثـراه[٤١٠]

ويبدو أن التجاني لم يدرك إمكانية هشاشة الجمال الإنساني ومصيره المحتوم كما أدركه الشابي، فقد كان يتناوله عادة كأنه شيء مطلق، أو جزء من جمال الله الأزلي. ولكن ثمة توجّهاً ميتافيزيقياً حزيناً يظهر أحياناً عندما يتحدث عن مواضيع أخرى:

يـا قـلـب لا كـالـقـلـوبْ يـدفـق فـيـك الألمْ
تـرمـي وراء الـغـيـوبْ عـيـناً تحـس الـعـدمْ[٤١١]

ويظهر الإدراك نفسه في تعليق على مولود جديد:

كـأنـه يـصـرخ أن الموت بـالـشـمـس عَـلِـقْ
أو أنـه يـعـرف أن الـضـوء فـي الأفـق اختـنـق[٤١٢]

ويبدو أن إحساسه بسرعة مرور الزمن كان مرهفاً أيضاً، ففي هذه الأبيات التي يخاطب بها النفس، ثمة تركيز بالغ يندر وجوده في الشعر العربي الرومانسي:

الله أيـتـهـا الـوديـعـة قـد تـشـطّ بـك الـظـنـون
الـفـجـر مـلـتـهـب الجـوانـب والـدجـى شـرس حـرون
يـتـزاحـمـان إليك فـي ولـع، وتـسـتـبـق الـقـرون[٤١٣]

---

(٤٠٩) ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، ص ١٤٦، ترجمها آربري في: Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fāriḍ*, p. 29.

(٤١٠) عابدين، **التجاني، شاعر الجمال**، ص ٣٦، انظر أيضاً ص ٣٢ ـ ٣٨ للاطلاع على ما يقوله عن إيمان التجاني بوحدة الوجود (Pantheism)، والمقارنة التي يجريها بين الحلاج وابن الفارض. الأبيات مأخوذة من «الصوفي المعذب» في: التجاني، **إشراقة**، ص ١٢٥.

(٤١١) من «قلب» في: التجاني، المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٤١٢) من «طفل» في: المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٤١٣) من «نفس» في: المصدر نفسه، ص ٦٩.

في هذه الأبيات جمال حزين والشعور بالدهشة يمتزج في هذا البيت بالحسّ المأساوي الذي يصل إلى حد الشمولية:

أوفى على الأرض مأخوذاً وطاف بها مشرّد النفس لا مال ولا جاه[٤١٤]

فالعبارة الجميلة «أوفى على الأرض مأخوذاً» بالغة التعبير عن حبّه العميق للحياة وعجبه غير المحدود منها. والذي يدهش في هذا البيت الفائق أنه ليس بالعبارة المجازية، بل إنه تعبير مرهف عن تاريخ حياة بأكمله. ولا شك في أن أبياتاً مفردة من هذا النوع هي من باب الشعر العظيم، ولا يشك المرء في أن شعراً أعظم من ذلك بكثير كان يمكن أن يكتبه هذا الشاعر لو قدّر له أن يعيش مدة أطول. فهنا في الخامسة والعشرين، كان الشاعر على تمام الوعي بالعناصر المأساوية والحيوية في الوضعية الإنسانية.

يمثل التنوّع في شعر التجاني تغيّراً منعشاً عن المواضيع التقليدية المعتادة، وعن الموضوعين الأكثر شيوعاً في الثلاثينيات والأربعينيات: الحب والوطنية. فاللّجاجة العاطفية في شعره يعادلها صفاء طبيعي وعمق يضفيان عليه وزناً ومتعة. وعلى رغم أنه كان يلجأ أحياناً إلى مُقْتَرَب صوفي وغالباً إلى لغة صوفية، فقد بقي غير ميّال إلى قبول الاستجابات المكرورة الجاهزة، وبقي شاعراً متميزاً بفرديته. والذي أفسد شعره قليلاً بالدرجة الأولى تقعُّرُ شيءٍ من لغته الشعرية، وهو عيب كان يمكن تقويمه بنقد حديث سليم لو أتاح له القدر متسعاً من الحياة.

خامساً: تجارب رومانسية أُخرى

١ ـ الاتجاه الرومانسي في سوريا

أ ـ نديم محمد

كان الشاعر العَلَوي نديم محمد (ت ١٩٩٣)، شاعر الرومانسية الأول في سوريا[٤١٥]، قد بلغ نضجه الشعري في الخمسينيّات. فالنَفَس الرومانسي الذي يشيع في شعره ينمّ عن آثار المهجر وأبي شبكة، لكن شعره يتميز بخلوّه من الميل الرومانسي إلى تقديس المرأة والحب والفن الشعري. وتمجيد الألم في ديوانه الأول **آلام**، الصادر عام ١٩٥٣، تحل محله روح أكثر بحثاً عن اللذة في ديوانه الثاني **فراشات وعناكب**،

(٤١٤) من قصيدته الجميلة «قلب الفيلسوف» في: المصدر نفسه، ص ١٦.

(٤١٥) انظر: شاكر مصطفى، «الشعر في سوريا،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ١٢٢.

الصادر في حدود عام ١٩٥٥. يقارن شاكر مصطفى هذا الشاعر وشعره بشعر أبي شبكة في **أفاعي الفردوس**[٤١٦]، لكن هذه مقارنة غير كافية، لأن شعر نديم محمد لا يعكس ما يعكسه شعر أبي شبكة من احتفال بالحب أو حماسة للحياة، أو ما في شعره من تعقيد وحذلقة وصراع.

في **فراشات وعناكب** نجد الشاعر أكثر ميلاً إلى الحسّية والابتذال في تناول الحب. فهو لا يعلي من شأن المرأة ولا يُدينها، ولا يجرّب حباً حقيقياً على رغم هَوَسه بالشوق إلى المرأة. وليس في الديوان بهجة أو حماس، بل رغبة جسدية قائمة لا تعنى بامرأة بعينها.

والواقع أن نديم محمد يعكس نظرة ثقافية مختلفة تماماً. وعند مقارنته بأبي شبكة، فإن أول ما يبدو للعيان افتقاره إلى الصراع الروحي في ما يتعلق بالمرأة والجنس.

ومشكلة الخطيئة محلولة تماماً في شعره، كما يظهر من هذه الأمثلة:

ماذا عليّ إذا نحرت على دخان الإثم نوري؟
.....
أين الخطيئة في اغتراف المعطشين من النمير؟[٤١٧]
آمنتُ بالشهوات مبدعة وبالآلام مطهر[٤١٨]
.....
عطشان ما همّ الحرام إذا شربت من الغدير؟
.....
هاتي يديك إلى الحياة، إلى النعيم، إلى السرير
لا كنتُ إن ضيّعتُ هذا العمر في مضغ القشور[٤١٩]

ثمة كثير من فجاجة الحياة في الأمثلة السابقة وفي أبيات كهذا البيت الذي يعج بها الديوان:

بشرى لك الدنيا ولي من فضل نعمتك السرير[٤٢٠]

فهو هنا وفي مواضع كثيرة أخرى يكشف عن معاناة الرجل العربي المكبوت

---

(٤١٦) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**.
(٤١٧) من «دخان الإثم» في: محمد، **فراشات وعناكب**، ص ٣٠.
(٤١٨) من «سكر» في: المصدر نفسه، ص ٤٠.
(٤١٩) من «عطشان» في: المصدر نفسه، ص ٣٤.
(٤٢٠) من «النور العابس» في: المصدر نفسه، ص ٢٦.

الغرير، تلك المعاناة التي لا يبلغ الصراع فيها حدّ التساؤلات الروحية أو الدينية أو الخلقية، بل تبقى منشغلة في مواجهة المحرمات الاجتماعية والثنائية الثقافية. فهو أكثر انهماكاً بالجسد الأنثوي منه بعاطفة الحب:

سمراء؟ لا، بيضاء؟ لا ما بينَ بين لمن يراها
في عبّها صنوان من برد الحياة ومن لظاها[٤٢١]

تنحصر مساهمة نديم محمد في الشعر العربي الحديث في سوريا في كونه قد حرّر الشعر إلى حدّ ما من كثير من مواضيعه التقليدية ومن الأسلوب المحافظ. وقد كان واحداً من أوائل الشعراء السوريين الذين شغلوا أنفسهم بالقضايا الشخصية أكثر مما بالأمور العامة[٤٢٢]. وعلى رغم أنه قد حظي ببعض الشهرة في سوريا، فقد بقي غير معروف كثيراً في الوطن العربي، وهو الذي كان دؤوباً في بحثه عن نوع مختلف من التجربة الشعرية.

ب ـ عمر النص

يكشف شعر نديم محمد عن آثار مذهب المحافظين السوري في الأسلوب والعبارة، على رغم اختلاف تأكيداته ولجوئه إلى الموضوع الشخصي. ونجد شاعراً سورياً آخر هو عمر النصّ، يكشف شعره عن ميل رومانسي أكبر مما لدى نديم محمد، ولكنه يصور بشكل أشد وضوحاً أثر المدرسة الدمشقية. فأسلوبه جيد الحبك وعبارته جزلة. فالتغيّر الملحوظ في الحساسية الشعرية التي يكشف عنها شعره لم يسبب أي رخاوة في بناء قصائده. ففي ديوانيه **كانت لنا أيام**، الذي صدر عام ١٩٥٠ و**الليل في الدروب**، الذي صدر عام ١٩٥٨، يلجأ الشاعر إلى الشكل التقليدي من الشطرين والقافية الموحدة، ويختار أحياناً بحوراً مثل البحر الطويل الذي يذكرّنا بالشعر القديم، والذي لا يكاد يستعمله شعراء الطليعة في الخمسينيات. لكن خصائص القديم هذه تنحصر في الأسلوب والشكل، لأن الشاعر ينغمس في رومانسية عاطفية تصوّر تجربة عاطفية مكبوتة، إلى جانب آثار رومانسية تأخرت في الوصول إلى سوريا بعد أن اكتسبت في بقية الوطن العربي بعض آثار الرومانسية المتهافتة.

كان عمر النص يكتب في ميعة الصبا، ولكنه كان يندب حياته وشبابه وسعادته وحبّه هكذا:

---

(٤٢١) من «بين بين» في: المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٤٢٢) انظر قصيدته «شعري» في: المصدر نفسه، ص ١٩، وفيها يصف مفهومه الشعري. وانظر قصائده الاجتماعية والسياسية أيضاً التي كتبها في القسم المعنون «عناكب».

أتبكي؟ أجل أبكي وأبكي ملاوة من العمر لم تزهر ولم تتنعّم[٤٢٣]

وشعره خير مثال على التمييع الرومانسي، وبخاصة في المشاعر والانغماس في الأحزان العاطفية. فالصور في أغلب قصائده مزدحمة، كيفما اتفق في الغالب، لتؤكّد عمق الحزن والخيبة. وقد اشتد هذا الميل في ديوانه الثاني، حيث يلجأ الشاعر إلى إضفاء صفة التجريد على العواطف غالباً، مما يؤدي إلى صور مشوّشة غير مقنعة:

هواي هواي منىً تشرئب فيقتلها ظمأ الموضع
تفرّ إلى الفم تشكو الهوان فترجع بالرهق المفجع
....
أنا الليل، يا ليل، أطوي الضلوع على غسق دامس مفزع
تعربد فيه ظلال الجحيم وتزحم أشباحها مخدعي[٤٢٤]

بعض القصائد في **الليل في الدروب** ترزح تحت وطأة قتام مفرط. وتتكدس الصور من دون جهد فني. فنجد الصورة العنيفة تتبع مثيلتها في قصائد مثل «أبواب الليل» و«ليل الدروب» حتى تحيل الشعر قراءةً مرهقة وفنّاً فقيراً.

وهذا مثال من القصيدة الثانية:

عجائز جنٍّ ينتحبن فجاءة فأبصر في أحداقهن طفولتي
أدقّ فتنهار السدود على الثرى ويدافع الخفاش من كل وجهة
وتخرق أستار وتفغر ظلمة تمر بها أشباح أرض معيبة
مواكب شتّى تشرئبّ ظلالها فيعثر طرفي بالطيوف الملمّة
يكاد الصدى المخنوق يصرخ في دمي فتشهق أنفاسي وتوغل نظرتي[٤٢٥]

وتستمر القصيدة كلها على هذا النَفَس، والغرض الوحيد فيها وصف حالة ذهنية من الكآبة وفقدان الأمل عند الشاعر. ورغبة الشاعر في تجميع أكبر قدر ممكن من الصيغ البلاغية والعبارات المجازية تؤدي إلى افتقار مطلق إلى الإيجاز والكثافة وإلى تشتت في المعنى، وما يزيد في سوء الأثر الطبيعة التجريدية في صوره. فشعره خير مثال على سوء استعمال الصور التجريدية في الشعر العربي الحديث. نجد عنده جهداً دائماً لاستعمال صور حسية، لكن ذلك يخفق لأن الشاعر لا يأتي بصورة واضحة يمكن إدراكها وتحويلها إلى معادل عاطفي. فتجزئة الصورة والإبهام الذي نلمسه في

---

(٤٢٣) من «الشبح الزائر» في: عمر النص، **كانت لنا أيام** (دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٠)، ص ١٠٨.

(٤٢٤) من «الأغنية الشهيرة» في: المصدر نفسه، ص ١١٤.

(٤٢٥) عمر النص، **الليل في الدروب** (دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٨)، ص ١١.

عدد من الصيغ البلاغية في القصيدة الواحدة تحول دون رغبة الشاعر في إحداث أثر بعينه لدى القارئ:

ونظرة بكماء.. مقهورة يلهث فيها الأبد الموقر
إذا دنت ضقتُ بأنفاسها كأنها في كبدي تزفر
ألمحها حولي ملتاثة فأترك الجفن بها يكدر
أخاف أن ألمس أغلالها فأنكأ الجرح الذي ينغر[٤٢٦]

إن هذا الشعر، بميله إلى تكديس الصور العنيفة، يؤكد اتجاهاً كان يتنامى في الشعر العربي الحديث. لقد سبق القول إن أبا شبكة، في قصيدتيه «القاذورة» و«الدينونة» من **أفاعي الفردوس**، لم يستطع بلوغ «تطابق بين المنطق الخارجي والمنطق الداخلي» أو بلوغ تناسق متناغم بين استعاراته المختلفة، وكيف أنه في هاتين القصيدتين ساعد على إيجاد «شعر الصور المنفّرة جداً» في الشعر العربي الحديث. وشفيق المعلوف في **عبقر** أفعم تلك القصيدة الطويلة كذلك بصور متلاحقة مرعبة[٤٢٧]. والآن يأتي عمر النصّ ليرسّخ هذا الاتجاه في كثير من شعره. ولكن إذ يبدو أنه والمعلوف معاً يتبعان ميلاً طبيعياً، فإن أبا شبكة لم يلجأ إلى ذلك إلا في هاتين القصيدتين، ويبدو أنه كتبهما تحت وطأة ضغط عاطفي شديد. أما في بقية شعره، فقد استطاع أبو شبكة، وهو يعبّر عن عواطف على مستوى عالٍ من التوتر والعنف أحياناً، أن يحافظ على حسّ جمالي ومستوى فني عالٍ. فقد كان يدرك بفطرته قيمة التماسك والتناسق في استخدام الصور[٤٢٨]. وفي شعره، كما سبق القول، تشكل الصورة مشهداً بالغ الوضوح والحيوية، شديد الارتباط بالحالة العاطفية لدى الشاعر، يؤثّر في القارئ بشكل مباشر. إن بساطة اللغة الشعرية في قصائد تعالج تجارب عالية التوتر كانت موضع تناول فذ في كتاب ج. رايلاندز (George Rylands) **الكلمات والشعر**. فهو يرى أن البساطة هي المفتاح الرئيسي للأسلوب المباشر المتدفق، «ففي لحظات الشعور المركّز، حيث يكون التكرار، وبخاصة التكرار الإيقاعي، أمراً كثير الحدوث، يسير الشعر والنثر جنباً إلى جنب»[٤٢٩]. ولكن «هذه البساطة البدهية يجب ألا تستخدم في الشعر باستمرار.. إلا في اللحظات المفاجئة التي يصبح فيها

(٤٢٦) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(٤٢٧) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١١٣ ـ ١١٤ وص ٤٦١ ـ ٤٦٣ من هذا الفصل.

(٤٢٨) انظر: I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (London: K. Paul, Trench, Trubner, 1929), p. 196.

(٤٢٩) Rylands, *Words and Poetry*, p. 26.

النظام النثري للكلمات شديد التأثير بشكل صارخ»[٤٣٠]. إن هذا السرّ في الشعر الجيد قد غاب عن النصّ كما غاب عن شفيق المعلوف في **عبقر** وكما كاد يغيب عن كثير من شعراء الخمسينيات وما بعدها، ممن آمن باستخدام عدد كبير من الصور المنفّرة جداً والاستعارات ذات القبح الملموس المنفّر.

ولكن، على رغم أن قصائد عمر النصّ تعاني عيوباً جسيمة كهذه، فلا شك في أن لدى الشاعر الكثير من الأبيات الجميلة:

القلوع البيض في اليمّ وأرض تتراءى
وأكفّ تحمل النار.. وتهدي الغرباء[٤٣١]

ولقد لاحظ عبود طرافة بعض صوره، لكنه تغاضى عن ضعف الغالبية منها. كما إنه لاحظ أيضاً استعمال الشاعر غير الموفق بعض الكلمات[٤٣٢]. والواقع أن بعض ما يستعمله عمر النص من كلمات عتيقة جداً مثل «ونجم أناديه إذا جنّ عيلمي»[٤٣٣]؛ وبعضها فيه تنطّع وغرابة غير ضرورية مثل «ألف قزعة ترقش الأفق»[٤٣٤]. فليس من سبب شعري يدعو إلى استعمال مثل هذه الكلمات القبيحة الغريبة: «عيلم» بمعنى البحر و«قزعة» بمعنى غيمة. فهذه لا تفسّر المعنى ولا تضيف رهافة أو أثراً عاطفياً إلى القصيدة، بل على العكس تنفّر القارئ وتبعده عنها.

يبدو عمر النص في أحسن أحواله في شعر الغزل. ففي بعض هذه القصائد ثمة سمو فعلي في العاطفة، وشهامة ورقّة من نوع نادر[٤٣٥]. ثم إنه في شعر الغزل يبدو أن لديه أموراً حقيقية جوهرية يريد التعبير عنها، والأفكار والمنازع في هذه القصائد ليست مقحمة ولا متكلّفة. أما في قصائده الأخرى، وبخاصة تلك التي تهدف إلى موضوع فلسفي، فيبدو أن فلسفة مقحمة تشيع فيها. ففي قصيدته «الطريق إلى الله»[٤٣٦] ثمة محاولة نحو مُقتَرَب ميتافيزيقي يُخفق في النهاية في أن يحمل إلينا أي كشف حقيقي.

---

(٤٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٤٣١) النص، **الليل في الدروب**، ص ٨٣.

(٤٣٢) عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٦٨.

(٤٣٣) النص، المصدر نفسه، ص ١١٩.

(٤٣٤) المصدر نفسه، ص ٨٧. انظر النقد الذي ناله لعدم براعته في استعمال المفردات، في: نظير زيتون، «عمر النص في دراسة جديدة،» **الأديب**، السنة ٢١، الجزء ١ (كانون الثاني/ يناير ١٩٦٢)، ص ١٩.

(٤٣٥) انظر: سعد صائب، «عمر النص... شاعر من بلادي،» **الأديب**، السنة ٢١، الجزء ١١ (تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٦٢)، ص ٣.

(٤٣٦) النص، **الليل في الدروب**، ص ٨٢ ـ ٨٦.

إن تجاريب عمر النص ونديم محمد مثال على الأثر الضار لسيطرة اللغة والأسلوب الكلاسيكيين على التراث الشعري السوري الحديث، كان من نتيجته أن الرومانسية لم تستطع مدّ جذورها في الشعر السوري قبل الخمسينيات. وفي ذلك التاريخ بدأت حركة الشعر الحرّ التي تكللت بثورة شعرية كاملة. وذلك يعني أن حركة شعرية مهمة في الوطن العربي، هي الرومانسية، قد استهلكت نفسها من دون أن تأخذ موهبة الإبداع السوري دوراً بارزاً في تطورها.

٢ ـ الشعر الرومانسي في فلسطين

مطلق عبد الخالق (١٩٠٩ ـ ١٩٣٧)

كان إبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود من شعراء الواقعية في فلسطين. وإذا كان في تمجيدهما البطولة في الصراع الوطني عنصر من الرومانسية، فإنه عنصر يتميز بالعافية في طبيعته، لأن شعرهما شعر احتفال وقوة وتصميم. ولكن يبدو أن نوعاً من الرومانسية يتميز بالانهزامية والميل إلى الكآبة قد تمكن من معاصرهما الشاعر مطلق عبد الخالق، وهو من الناصرة. فمجموعته **الرحيل** وقد نشرت بعد وفاته عام ١٩٣٨[٤٣٧]، تبيّن بشكل واضح الأثر العميق للشعر الرومانسي في المهجر، ولو أن ذلك لم يشر إليه ناصر الدين الأسد في حديثه عن شعر عبد الخالق[٤٣٨].

لشعر عبد الخالق أهمية خاصة لأنه أول مثال لشعر مكتمل الرومانسية في فلسطين. وعند مقارنته بمعاصريه من شعراء فلسطين يتضح الفرق في الحساسية الشعرية. ومما يزيد في العجب أن الشاعر لم يدرس إلا في فلسطين. فقد أكمل دراسة الثانوية في كلية الروضة بالقدس. ونحن لا نعرف الكثير عن ثقافته الشعرية، على رغم أن المرء قد يستطيع القول إنها كانت من نوع الثقافة الأدبية في أمثالها من الكليات غير التبشيرية في فلسطين، حيث يكون الاهتمام بالأدب القديم كبيراً. لكننا نعرف أنه كان قارئاً نهماً[٤٣٩]. ونحن نعرف كذلك أن أدب المهجر إلى جانب الإنتاج الأدبي في مصر في ذلك الحين كان متداولاً في فلسطين[٤٤٠]. ولا بد من أن عبد الخالق قد تعرّف على الشعر المهجري لأن شعره يكشف عن علاقات مباشرة مع عدد

---

(٤٣٧) حررها شقيقه صبحي عبد الخالق ونشر في بيروت.

(٤٣٨) ناصر الدين الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦١)، ص ١٦٣ ـ ١٧٠.

(٤٣٩) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٤٠) المصدر نفسه، ص ٧٤ ـ ٧٥.

من شعراء المهجر، وبخاصة فوزي المعلوف وأبو ماضي. وفي تبنّيه مواقف لم تكن معروفة في فلسطين حتى ذلك الحين أعانه مزاج حسّاس بطبيعته، انطوائي، متشائم ومثالي[٤٤١]. غير أن عنصر التشاؤم الذي كان سمة الشعر الرومانسي في العربية هو الذي وجد صداه المباشر في شعره. كان عبد الخالق لا يثق بعالم البشر، كما يظهر في هذه الأمثلة الثلاثة:

بني الناس دنياكم جيفة ... وليس على أرضكم ما يسرّ[٤٤٢]

ومثل قوله:

أعجب ما في الحياة مضطرب ... يختال في الكون غير مضطرب
لا يصلح الدهر من مفاسده ... إلا ليسلمه إلى عطب
واحسرتا للأنام من ضحك ... يتم ـ مثل البكاء ـ عن نصب

ومثل:

صدق الظن واستبان الخفاء ... يا أخي هذه الحياة هباء
ومن الهون أننا مذ وُجدنا ... ما انتهينا وأننا أحياء

وقد كان لديه حبّ مَرَضي للموت وافتتان به:

أوثر الموت اثرة لا تجارى ... وأرى في الحياة داء وبيلا
أطلب الموت وهو ينفر مني ... يا لتعسي، هل أطلب المستحيلا؟

فالموت غادته الجميلة:

وجهتي الله، والسماء طلابي ... وكذا الموت غادتي الغيداء

وهو في ازدرائه الحياة والناس يذكّرنا كثيراً بفوزي المعلوف وبخاصة في قصيدة فوزي الطويلة «على بساط الريح» التي سبق الحديث عنها.

وثمة قصيدة بعنوان «الطلاسم» تحاول الجمع بين عدة متناقضات، ربما على أمل إظهار الوحدة الجوهرية في العالم (وهو موضوع مهجري) وطبيعة الحياة المتناقضة نفسها:

نحب ونكره في لحظة ... ونشقى ونسعد في ثانية
ونرتاب في الأمر حتى اليقين ... ونوقن في الريبة الطامية
وأبصارنا لا ترى في الضياء ... وتبصر في الحلكة الداجية

---

(٤٤١) انظر تعليقات محمد سعيد الإيراني والشيخ القلقيلي حول شخصيته كما وردت في: المصدر نفسه، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٤٤٢) انظر أمثلة من شعره في: المصدر نفسه، ص ١٦٥ ـ ١٧٠.

هذه أعماق روحية وفلسفية لم يبلغها الشعر في فلسطين حتى ذلك الوقت، ونادراً ما بلغها في أقطار غيرها، تكشف عن إدراك مرهف وبصيرة نفّاذة إلى لغز الوجود. لكن القصيدة تكاد تفسدها نبرة جَزم تشيع فيها، وأقوال قصيرة مبتورة.

لم يعش عبد الخالق من العمر ما يجعله يترك أثراً في الحساسية الشعرية في وطنه، فبقي شعره ظاهرة منعزلة. وعلى رغم أن الصراع في فلسطين ضد الصهيونية والاحتلال البريطاني قد أظهر في الواقع بعض العناصر السلبية، فانقلب بعض الرجال خونة، وراح بعض الزعماء يبحث عن المجد الشخصي، وغدا الصراع والدم المسفوك والتضحيات البطولية فريسةً لخيانة قوى الشر، إلا أن الروح العامة في العشرينيات والثلاثينيات كانت حيوية إيجابية. كانت فلسطين العربية منغمسة في صراع قتالي بطولي مع قوى العدوان. وكان الجو مليئاً بالإيمان والعزم، والقوة والحيوية، وعلى رغم جميع الإخفاقات لم تؤدّ الأمور إلى الإحساس بالخيبة أو برغبة انحلالية في الموت. لقد اشترك عبد الخالق نفسه في كفاح وطنه[٤٤٣]، وشعره، في الواقع، يحمل بعض صفات طوقان في النقد السياسي. ولكن ليس من شك في أن مزاجه الشخصي وربما تجربته الشخصية (ويقال إنه كان يعاني سوء الصحة) مما أديا به إلى التأثر المتطرف بقراءاته في الشعر الرومانسي.

يصوّر شعر عبد الخالق رجلاً موهوباً يَعِد بالكثير، لكنه وعدٌ اخترمه موت مبكرّ. إن موته بدوره حال دون انتشار تيار الرومانسية في فلسطين. وبمرور الثلاثينيات والأربعينيات لم تجد الرومانسية من يناصرها بين شعراء جيل عبد الخالق، وقد استمر أغلبهم في كتابة الشعر بالأسلوب الواقعي الذي رسّخه طوقان، لكن من دون موهبة طوقان الخاصة. كان شعراء فلسطين، قبل ظهور الدعوة إلى الشعر الملتزم بكثير، منشغلين بكتابة أكثر أنواع الشعر التزاماً في الوطن العربي.

٣ ـ الرومانسية في العراق

وصل تيار متأخر من الرومانسية إلى العراق في نهاية الأربعينيات. كان جيل الشعراء الشباب الطالعين في ذلك الوقت، يقرأ الأدب العربي الوافد عليه من الأقطار العربية الأخرى ومن الغرب، فراحوا يقرأون بنهم الشعر الرومانسي المصري إضافة إلى شعر المهجر[٤٤٤]. غير أنّ ما حدث لأغلبهم كان تجربة نادرة في التطور الشعري، لأن الرفض التلقائي عند جيل الأربعينيات المدرسة الكلاسيكية الراسخة الجذور في

(٤٤٣) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٤٤) كان العراق أحسن سوق للكتب منذ أوائل الخمسينيات كما أكد ذلك للكاتبة عدة ناشرين من بينهم: دار العلم للملايين ودار الآداب ودار الطليعة وكلها في بيروت.

العراق وجد تعبيره الأول القصير الأمد في شعر رومانسي مغرق في الحزن والخيبة والخيال، عميق الشوق إلى المثالي والجميل والبريء والمجهول. كانت هذه الميول تختلف بين شاعر وآخر[٤٤٥]، وعلى رغم أن اتجاهاً رومانسياً قد تخلّف إلى حد ما في شعر نازك الملائكة وآخرين، فإنه لم يعمّر طويلاً في شعر معظمهم. عوضاً من ذلك، نجد نوعاً من القوة والإدراك الواقعي للوضعية الإنسانية، إلى جانب مشاعر من الأمل والإيمان بالقدرة على المواجهة الحادة لشرور الحياة العربية، تشيع تدريجياً في شعر بعض من أبرز الشعراء بينهم، مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي. وقد برز اتجاه من الواقعية المحدثة يتماشى مع شعر شبيه له في أوروبا، على رغم بقاء بعض الرؤى الرومانسية في شعرهم كالحنين إلى براءة الطفولة وبساطة القرية. لذلك يحس المرء بأن الرومانسية في العراق كانت بمثابة جسر صغير نحو حرية شعرية أكبر في الشكل والمحتوى، لم يكن بالإمكان من دونها القفز من مدرسة القديم العميق الجذور إلى مواقف أكثر حداثة في الأساليب.

ظهرت أكثر آثار التهافت في الشعر الرومانسي العراقي عند حسين مردان (١٩٢٧ ـ ١٩٧٢). فهو خير مثال للمواقف الأشد تطرفاً في الشعر الرومانسي في العراق في الأربعينيات وما بعدها. فقد ظهرت في شعره إبليسيّة لا مثيل لها عند غيره من شعراء العرب المعاصرين، مع رفض مطلق للقيم الاجتماعية والمواقف الأخلاقية[٤٤٦]. يتحدث عن شعر مردان كل من داود سلّوم وجميل سعيد بتنديد أخلاقي صارم[٤٤٧]، لكنهما يقصّران عن إدراك الشجاعة في تجربته التي غطّت عليها حركة الشعر الحر في العراق وما خلقته من جدل عنيف. لكن شعر مردان يستحق وقفة خاصة، بسبب طبيعته المتطرفة، وقدرة الشاعر على التعبير عن أشد العواطف تطرّفاً بأبيات مركّزة جيدة الحبك، كما في هذا المثال:

---

(٤٤٥) بعض مجموعات الشعر الرومانسي التي ظهرت في العراق في نهاية الأربعينيات كان مجموعة: بلند الحيدري، **خفقة طين** (١٩٤٧)؛ نازك الملائكة، **عاشقة الليل** (١٩٤٧)؛ عبد الوهاب البياتي، **ملائكة وشياطين** (١٩٥٠)، وبدر شاكر السياب، **أزهار ذابلة** (القاهرة: مطبعة الكرنك، ١٩٤٧). حول رومانسية هؤلاء الشعراء، انظر: محيي الدين إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٥٤ ـ ٥٦.

(٤٤٦) انظر كتابه النثري: حسين مردان، **عزيزتي فلانة** (بغداد: [د. ن.]، ١٩٥٢)، وهو مجموعة رسائل كتبها لشقيقته ناهد مردان. يكشف في هذا الكتاب عن رفض متطرف للأعراف الاجتماعية والأخلاقية.

(٤٤٧) داود سلوم، **تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين** (بغداد: دار المعارف، ١٩٥٩)، ص ١٢٠ ـ ١٢١، وجميل سعيد، **نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤)، ص ٩١ ـ ٩٤.

كم مرة تبتُ ولكنني ... سرعان ما عدتُ لكفراني
بي رغبة للشرّ لا ترتوي ... يحدو بها للفتك حرماني
وددتُ لو أستطيع في لحظة ... تحطيم هذا العالم الفاني[٤٤٨]

وفي هذا المثال:

قد رضعتُ الفجور من ثدي أمي ... وترعرعتُ في ظلام الرذيلة
فتعلمتُ كل شيء ولكن ... لم أزل جاهلاً معاني الفضيلة[٤٤٩]

ظهر ديوان مردان الأول **قصائد عارية** عام ١٩٤٩ فأثار حنقاً شديداً. وقد سيق مردان إلى المحاكمة ومُنع تداول الديوان. لكن مردان لم يلتفت إلى ذلك فأصدر عام ١٩٥٠ ديوانه الثاني بعنوان **اللحن الأسود** على غرار **قصائد عارية**. أما ديوانه الثالث **رجل الضباب** فقد أوصله إلى السجن[٤٥٠] عام ١٩٥٢. وفي السنوات اللاحقة أصبح مردان أكثر انشغالاً بمواضيع ذات طبيعة ثورية عامة وطابع سياسي، تتماشى مع الاتجاهات العامة في الشعر الحديث. وقد تضمن ديوانه الأخير، **طراز خاص** هذا النوع من الشعر، واستعمل فيه الشعر الحرّ خلافاً لشعره السابق الذي كان على نظام الشطرين. في شعره السابق كان مردان يقارَن مع بودلير، وقد وُصف أيضاً بأنه وريث شعر الغزل العباسي[٤٥١]. لكنه ليس الشاعر الوحيد في العراق الحديث الذي كتب شعراً حسّياً مهووساً بالجنس، فقد انغمس الجواهري في ذلك أيضاً[٤٥٢]. لكن شعر الجواهري يتميز برقّة أكبر، وعمق وأبعاد أوسع. أما مردان فإنه لا يستطيع تحاشي إثارة انطباع بالبذاءة ورفض عنيد لاعقلاني لكل شيء، يصل إلى درجة العدمية. أما تحوّله من كاره للمجتمع إلى ثائر اجتماعي، ومن غارق مشغول بذاته إلى غاضب ملتزم، كما نلمس في ديوانه الأخير، فهو تحوّل منعشٌ مبهج على المستوى الإنساني. أما على المستوى الفني فإن شعره يفقد الكثير من أصالته وطرافته ويغدو أكثر تصالحاً مع مطالب التقليديين.

---

(٤٤٨) كما وردت في: سعيد، المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٤٤٩) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٤٥٠) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٤٥١) المصدر نفسه. انظر أيضاً: حسين مردان، **طراز خاص** (صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، [١٩٦٦])، المقدمة، ص ٥.

(٤٥٢) للاطلاع على مثالين فقط انظر قصيدتيه «جريبني» و«النزغة» في: محمد مهدي الجواهري، **ديوان الجواهري**، ٣ ج في ٢ مج (بغداد: مطبعة بغداد، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٣)، ج ٣.