



|              |                                                                               |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| Title        | دنشواي في أعمال الأدباء المصريين حتى منتصف القرن العشرين                      |
| Author(s)    | Elsharqawy, Abdel Rahman                                                      |
| Citation     | アラブ・イスラム研究. 2015, 13, p. 87-112                                               |
| Version Type | VoR                                                                           |
| URL          | <a href="https://doi.org/10.18910/105964">https://doi.org/10.18910/105964</a> |
| rights       |                                                                               |
| Note         |                                                                               |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# دنشواي في أعمال الأدباء المصريين حتى منتصف القرن العشرين

عبد الرحمن الشرقاوي \*

## Denshway in Modern Egyptian literature

1906 is an important year in modern Egyptian history. In early summer, some British officers went to hunt some birds and the trip ended in a catastrophic when an officer passed away. The British accused peasants claiming that they killed the officer, while Egyptians claimed that he was killed by the heat of the sun. The British sought revenge for the case which was known as "the denshway case". There was a lot of debate about what happened, its reasons and results.

Among several responses, writers directly dealt with the catastrophe in the same year. The influence of the event continued after that for at least half century later. Some famous writers produced literary pieces that are still known until present day. There were quick responses to the Denshway case from poets like Hafez Ebrahim, Ahmad Shawqy, and novelist Mahmoud Taher Haqqi. Then, later came the famous poet, Salah Abdel Sabour in the middle of the century who wrote from a new point of view.

In this paper, I try to examine the relation between history and literature to figure out some points: (1) How does literature deal with history? (2) What kind of difference exists between the two of them? (3) Is there a difference between different genres in representing history? (4) Can we find some help from such case to understand the differences between the literary schools? The paper tries to benefit from theoretical efforts of both Mehrez and Douma in reviewing the possibilities of viewing the historical literary relations then analyse the texts to see what they mentioned and the differences in dealing with history in the texts.

## ١- مقدمة:

تعود حادثة دنشواي إلى مطلع القرن العشرين، وبالتحديد في صيف عام ١٩٠٦. وتبدو هذه الحادثة ملهمة لعدد من الأعمال الأدبية العربية ذات الأهمية في الأدب العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين. ولم تختف ذكرى الحادثة من الأدب العربي حتى نهاية القرن. كان مجمل الحادثة موضوعاً لأعمال منها الشعر متمثلاً في

---

\* Abdel Rahman Elsharqawy. Assistant Professor at the Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Cairo University. Specially Appointed Associate Professor at the Graduate School of Language and Culture, Osaka University.

قصائد حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وصلاح عبد الصبور وغيرهم. كما أن السرد نال نصيباً من ذكرى الحادثة في مجملها منذ العام ذاته عندما أصدر محمود طاهر حقي روايته “عذراء دنشواي”. كما كانت بعض التفاصيل موضوعاً لأعمال أدبية مستقلة. أبرز العناصر التي حظيت بالكتابة هي شخصية الهلباوي المحامي اللامع الذي لعب دور الادّعاء في المحاكمة على خلاف ما توقعه منه متابعوه ممن اتصلوا بالحركة الوطنية المصرية.

تركز هذه الدراسة على الأعمال الأدبية ذات الأهمية الخاصة بتاريخ الأدب العربي. لذلك، سنتوقف هنا عند أربعة أعمال أدبية هي: قصيدة حافظ إبراهيم التي صدرت بعد أقل من شهر على الحادثة ونشرت في الصحف المصرية بل وفي بعض الكتابات الأدبية الأخرى. من بين تلك الأعمال، العمل الثاني الذي سنتوقف عنده الدراسة وهو رواية “عذراء دنشواي” التي كتبها محمود طاهر حقي ونشرها في خلال شهر من الحادث في إحدى الجرائد ثم نشرها بعد ذلك في كتاب حقق رواجاً كبيراً في وقته. وترجع قيمة هذه الرواية إلى أنها من بواكير الروايات العربية وتمثل محطة مهمة في تاريخ نشأة الرواية وتقريب هذا النوع للجمهور. كما تتناول الدراسة قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي التي صدرت بعد الحادثة بعام، وهي القصيدة التي يذكر البعض أنها كانت في مناسبة الذكرى السنوية للحادثة وبغرض استعطاف السلطات للإفراج عن المسجونين من أهل دنشواي. أما العمل الرابع والأخير الذي سنتوقف عنده الدراسة فهو قصيدة “شوق زهران” للشاعر صلاح عبد الصبور. وأهمية هذه القصيدة أنها تمثل المرحلة الأولى من شعر التفعيلة الذي ظهر حول منتصف القرن العشرين. ليست هذه كل الأعمال، وإنما هي أعمال ممثلة لتيارات أدبية بارزة مثل تيار الإحياء، أو مؤسسة — ضمن عدد من الأعمال الأخرى بالطبع — لتيارات أدبية جديدة صارت مستقرة أو لأنواع أدبية في مرحلة التشكل.

تهدف الدراسة إلى إعادة النظر في حضور دنشواي في الأدب العربي، وبيان مدى تأثير العمل بالنوع الأدبي والمدرسة الأدبية التي ينتمي إليها الأديب. كما تهدف الدراسة إلى مراجعة الأعمال السابقة من منظور علاقتها بالحادثة التاريخية التي جاءت بعض الأعمال كردة فعل لها. وتبدو لفظة بعض هنا أقرب إلى الواقع لأن أعمالاً أخرى عاجلت حادثة دنشواي دون وجود علاقة سببية مباشرة بين الحادثة والعمل. وليس الهدف الأول بجديد على الدراسة الأدبية العربية، فقد توقف عنده الناقدان: محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما: “في الثقافة المصرية”<sup>(١)</sup>.

(١) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية. الطبعة الثالثة. القاهرة. دار الثقافة الجديدة. ١٩٨٩.

ولكن جل اهتمام الجزء المخصص لدنشواي كان محصوراً في الشعر فقط. ورغم قدمه وانحصاره في الشعر لكنه يبقى مهماً في إطار السعي لتفهم ما استجد في الشعر العربي من خلال التطبيق على الأعمال المتصلة بحادثة دنشواي. كما أن هناك أبحاثاً عالجت بعض الأعمال المدروسة دون غيرها ومنها بحث صدر للباحث عامر صلال زاهي الحسناوي. وجاء بعنوان ”حادثة دنشواي موضوعاً شعرياً بين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم: دراسة موضوعية فنية موازنة“<sup>(٢)</sup>.

جاء حديث العالم وأنيس عن حادثة دنشواي ضمن فصل بعنوان ”الشعر المصري الحديث، خصائصه واتجاهاته العامة“ وهو واحد من أطول فصول الكتاب. وقد عالج علاقة الشعر بالحركة الوطنية وبالمضمون الاجتماعي لثلاثة فرق من الشعراء: الإحيائيون الذين جرّدوا وعمّموا، والرومانسيون المفارقون ومن وصفهم الكتاب بأنهم أقلّ مفارقة لواقعهم. وفي مقابل كلّ هؤلاء جاء الشعر الجديد أقرب إلى ملامسة واقعه وأكثر قدرة على التعبير عنه وتصويره. ولبيان ذلك جاء التمثيل بالشعر المتصل بحادثة دنشواي:

وعلى هذا فالتفعيلة الواحدة وانعدام التقفية، والتقفية المتراوحة والحوار الجانبي، والتعبير بالصور، كلها وسائل صياغية متكاملة لإبراز المضمون إبرازاً فنياً. ويخفت المضمون أو يرف بحسب مقدرة الشاعر على استخدام أدواته الصياغية، وأخطرها شأننا في رأينا، التعبير بالصور. ولنضرب على ذلك مثلاً: تبادل شعراؤنا القدامى حادثة «دنشواي» في قصائدهم المعروفة، وخاصة قصائد «شوقي» و«حافظ»...<sup>(٣)</sup>

ويعرض قصيدة شوقي المعروفة عن دنشواي ثم يعرض قصيدة لحافظ ظهرت متأخرة رغم وجود قصيدة مبكرة له صدرت قبل مرور شهر على الحادثة. ثم بعد ذلك ينتقل إلى صلاح عبد الصبور الذي يراه يتلقف الحدث:

... خلال شفق «زهران»، أحد أبناء دنشواي، فيتمثله ويفيض  
تعبيره من داخل الحدث نفسه، ولكنه إذ يقوم على بناء معالم الحدث،  
يستخدم صوراً متعددة يؤازر بين عناصرها وأطرافها، ويصوغ منها وحدة

(٢) عامر صلال زاهي الحسناوي: حادثة دنشواي موضوعاً شعرياً بين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم: دراسة موضوعية فنية موازنة. مجلة القادسية في الآداب والعلوم الاجتماعية. المجلد ٨. العدد ٣. ٢٠٠٩.

(٣) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية. ص: ٩٣.

فنية متكاملة... (٤)

وبعد أن يعرض الكتاب لقصيدة ”شوق زهران“، يصل إلى نتيجة من هذه المقارنة مفادها:

والفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة الحية المتحركة، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحادثة دنشواي نفسها. (٥)

ولكننا لم نر تحليلًا للصور التي أوردتها الكتاب متتالية والتي تجاهل فيها الصورة الافتتاحية لقصيدة ”شوق زهران“. يأتي ذلك رغم تأكيد المؤلفين في أكثر من موضع مدى الصلة بين مواقف الشعراء من ناحية ومواقف مجتمعاتهم في لحظة تاريخية بعينها. وربما كان هذا ما كنا ننتظره منهما، أن يحللا لنا كيف يمثل عبد الصبور وأقرانه اتجاها في الشعر يختلف عما وصفه المؤلفان في مواضع سابقة من الكتاب من تقديم شعر مهلهل البناء مشتت الصور، لا رابط فيه إلا موسيقاه وموضوعه العام، لا صوره وتفاصيله. ومع ذلك فعلينا أن نتذكر أنهما لم يكونا — ولا كان كتابهما — معنيين بالوقوف عند هذه الحادثة بالتفصيل وإنما كان وقوفًا للتمثيل.

في بحث عامر الحسناوي موازنة بين الشاعرين الأبرز في مطلع القرن العشرين: حافظ إبراهيم وأحمد شوقي. وهناك تركيز كبير في التحليل على تفسير الخيارات الموضوعية والفنية لدى الشاعرين في ضوء تباين المواقف الاجتماعية والسياسية بين الشاعرين. فمنذ الصفحة الأولى نجده يشير إلى ذلك بقوله:

... من أوائل الشعراء الذين تحدثوا عن دنشواي في أشعارهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم على الرغم من البون الشاسع بين ما كانا يشغلانه من موقع سياسي واجتماعي خاص آنذاك... (٦)

ونجده يقارن بين الشاعرين وموقفيهما في الصفحة التالية مباشرة فيرى أن حافظًا تميز عن شوقي بعدة ميزات منها:

أنه اعتنى ببعض التفاصيل التي لم يذكرها شوقي كقضية أن الضابط

(٤) المرجع السابق. ص: ٩٤.

(٥) نفسه. ص: ٩٦.

(٦) عامر الحسناوي: المرجع السابق. ص: ٧٧.

الإنكليزي مات بضربة شمس وليس على يد الأهالي. وأما الميزة الثانية فهي أن وصف شوقي لتلك التفاصيل جاء وصفاً استقلالياً — إن صح التعبير — وعبر زاوية نظر بعيدة مكانياً وزمانياً عن الحدث وهو ما ساعد الشاعر على أن يجعل قصيدته الوحيدة في هذا المجال وصفاً تفصيلياً لما حدث وفي إطار مستوى أقل من الانفعال... (٧)

وفي هذا تأكيد للفوارق بين الشعاعين مع المضي بالحديث إلى قدر أبعد من محاكمة مشاعر الوطنية والحمية لدى الشعاعين، فأحمد شوقي:

... ليس له عداء ظاهر مع الإنكليز ما دام سلطانه بمعزل عنهم. بينما كان حافظ يتحرك بحرية أكبر جعلت شعره أكثر التحاماً بالحدث وصناعيه بالرغم من الخوف الذي ظل يلزمه من مجاهرة المحتل بمساوئه، الذي ترك أثره واضحاً في حياته من جهة، وشعره من جهة أخرى. (٨)

وإذا ما تأملنا النص السابق فإننا قد نتساءل عن سبب استخدامه لتعبير الخوف في وصف حافظ إبراهيم بأنه خائف من الاحتلال. وقد لا يكون الخوف مفهوماً عندما نرى مقدار السخرية التي عالج بها حافظ أولى قصائده عن دنشواي. كما أن الإسراع بنشر القصيدة لا يعني الخوف في رأينا.

كرر الباحث هذه الرؤية الموازنة المنتصرة لحافظ إبراهيم على شوقي في مختلف صفحات البحث التي تجاوزت الثلاثين دون أن يصل بالتحليل إلى نتائج مختلفة عن التي بدأ منها. وتبدو فكرة الموازنة بين الشعاعين أكثر من تقليدية واتسمت بشيء من السطحية في المعالجة الفنية التي اقتضت على تكرار ما بدأت منه مقدمة البحث. يضاف إلى ما سبق أن البحث لم يعن ببحث أعمال أخرى.

## ٢- الأدب والتاريخ:

لا شك أن التعرض لمعالجة هذا الموضوع التاريخي في الأدب يتصل بدراسة العلاقة بين الأدب والتاريخ، وكذلك باعتماد الأدبي على أصل تاريخي. ويبقى أيضاً أن نشير إلى أن أعمالاً مثل أعمال حافظ وشوقي قد تخرج عن هذا الخط قليلاً لأنها

(٧) المرجع السابق. ص: ٧٨.

(٨) نفسه.

تعالج موضوعاتها من منظور الأحياء الذي تضمن مفهوم المحاكاة وخصوصاً في إطار محاكاة الواقع وتبدو كذلك وثيقة الصلة بشعر المناسبات الذي ساد مع المدرسة الإحيائية.

فإذا ما بحثنا في العلاقة بين الأدب بالتاريخ، فإننا سنقف أمام محاولتين مهمتين وشاملتين قام بهما كلٌّ من سامية محرز وخيري دومة. ورغم أنهما محاولتان قامتتا على دراسة أعمال سردية فقط إلا أنهما تميزتا بمناقشة نظرية عامة ومبنية على النصوص في ذات الوقت. ورغم قرب الموضوع في المحاولتين إلا أن بينهما اختلافاً مهماً في انطلاق محاولة محرز من البحث في الأدبي والتاريخي باعتبارهما متوازيين<sup>(٩)</sup>، بينما كان منطلق خيري دومة مرتبطاً بتوظيف التاريخي في الكتابة الأدبية وبيان الاختلاف النوعي بينهما أكثر من البحث في التوازي بينهما مع التركيز على الفروق النوعية التي تحمل صوت المهمشين وهموم حياتهم.

بدأت محرز كتابها — الذي ضمّ عدّة دراسات عن كتابات لنجيب محفوظ وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني<sup>(١٠)</sup> — عالجت موضوعات تاريخية — بمقدمة نظرية ناقشت فيها التعريفات المرنة لكلٍّ من الأدب والتاريخ على السواء. فاقترنت عن أحد المؤرخين تعريفه للتاريخ بأنه ما يقوم به المؤرخون، كما نقلت عن تيري إيجلتون<sup>(١١)</sup> تعريفه للأدب بأنه ما ندرسه على أنه أدب. ومن ثمّ فكلاهما يمثل نوعاً مرئياً يصعب الإمساك به. وكلاهما يقومان بتشكيل متكامل للحدث بتأثير من السياق المحيط. وهنا تتجلى مسألة مهمة وهي علاقة هذا التشكيل أو بالسلطة. فكلٌّ من المؤرخ والأديب — والسارد خصوصاً — ينتجان خطاباً في إطار من حضور السلطة وتمثيلها أو ربما مقاومتها. أمّا الفرق بينهما فيكمن في أن التاريخ يكتب ما كان بينما الأدب يقدم ما يمكن أن يكون... وفي إطار هذا الاختلاف يتحقّق ما يمكن أن يكون صوت السلطة في مقابل صوت الناس<sup>(١٢)</sup>.

(٩) Samia Mehrez: *Egyptian Writers between History and Fiction*. Cairo. The American University in Cairo Press. 1994.

(١٠) صنع الله إبراهيم كاتب مصري برز في كتابة الرواية والقصة القصيرة. بدأ كتاباته في نهاية الخمسينيات بنشر روايته القصيرة "تلك الرائحة". وتميزت أعماله في كثير منها بالجمع بين الأدبي والصحفي وبالدمج بينهما. وله روايات مشهورة منها: "اللجنة"، "ذات"، "نجمة أغسطس"، "بيروت بيروت"، "وردة"، "شرف"، وغيرها. كما اشتهر بمواقفه السياسية الجذرية. جمال الغيطاني روائي وصحفي مصري. كان أول رئيس تحرير لجريدة "أخبار الأدب" المصرية. نشر عدداً من الروايات ذات الموضوعات التاريخية لعل أبرزها: "الزني بركات" و"التجليات".

(١١) تيري إيجلتون Terry Eagleton ناقد وأستاذ جامعي إنجليزي عمل في جامعة أوكسفورد بإنجلترا وله عدد من الكتب المشهورة من أهمها: "مقدمة في نظرية الأدب" *Literary Theory: An Introduction*، و"الماركسية والنقد الأدبي" *Marxism and Literary Criticism*.

(١٢) Ibid., pp.2-6.

انطلق عمل خيرى دومة من التمييز بين التاريخ من ناحية والأدب من ناحية أخرى في إطار المقولة الأرسطية الشهيرة عما كان وما يمكن أن يكون. وبهذا اتفق مع سامية محرز. استعرض في مقدّمة بحثه عن "هموم المعيشة كما تصوّرها الرواية التاريخية" توجهات قديمة تسعى للتمييز بين التاريخ والأدب، في مقابل توجهات حديثة وما بعد حديثة تحاول البحث في عناصر التشابه. ورغم وجود التشابهات إلا أن فرقاً مهماً يظل قائماً بين علم التاريخ وفن الأدب يتمثل في ذلك الفارق بين الكائن والممكن، بين الذاتي والموضوعي، وبين العلمي والفني. ذاك هو ظهور صوت مغاير في الرواية لمن يظهر صوتهم في كتب التاريخ؛ إنه صوت المهمشين والمستبعدين من الناس الذين لا صوت لهم. كما أن الأعمال الروائية تحمل أيضاً جانباً لا يظهر في كتب التاريخ وهو ظهور الانفعالات الشخصية والأبعاد النفسية للشخصيات التاريخية<sup>(١٣)</sup>.

من المهم هنا أن نوضح أننا سنستفيد من فكرة القائم في مقابل الممكن التي أجمع عليها كلاهما، كما سنأخذ في الاعتبار العلاقة بالسلطة على النحو الذي طرّخته سامية محرز في مقدمتها لنستفيد منه في التحليل، كما سنستفيد أيضاً من ظهور صوت الناس العاديين والمهمشين الذين تستبعدهم كتب التاريخ في عرضها للأحداث على النحو الذي طرّحه خيرى دومه. سيساعدنا كلّ ذلك في قراءة الأعمال الأدبية عن دنشواي على نحو يحقق فهمًا لتلك النصوص يبتعد خطوةً عن المقابلة السطحية بين التاريخي والأدبي ويقربنا إلى فهم كيفية تعامل الإبداع الأدبي مع موضوعات تاريخية، وكيف يؤثر كل من التوجّه الفني والشخصي معاً على خيارات الأدباء.

### ٣- عرض تاريخي:

والحادثة في ذاتها معروفة ببعض تفاصيلها على الأقل. ولكن هناك تفاصيل لم يُشر المؤرخون إليها كثيراً في الوقت القريب من الحادث. فمن المعروف أن دنشواي قرية من قرى دلتا مصر وتقع في محافظة المنوفية. وفي يوم حار من أيام صيف عام ١٩٠٦ خرجت جماعة من الجيش البريطاني إلى هذه القرية للصيد. وكان أن روّعوا الأمنين من أهالي القرية بإطلاق النار على الحمام في أماكن قريبة من مخازن الغلال والتبن بما هدّد بالحريق. وتذكر الروايات التاريخية أن واحداً من الإنجليز أصيب بضربة شمس نتيجة حرارة الطقس والعُدو هرباً من غضب الأهالي فمات. والمعروف

(١٣) خيرى دومة: هموم المعيشة كما تعكسها الرواية التاريخية (العصر المملوكي نموذجاً). مجلة "ثقافات". العدد ٢٤. كلية الآداب. جامعة البحرين. ص: ٨٢-٨٣.

أن الجنود أُصِيبُوا بالذعر نتيجة غضب الأهالي واحتمال اعتداء الأهالي عليهم. ولما كان هناك إنجليزي قد سقط ميتاً، فقد رأى الإنجليز في ذلك سبباً لاتهام المصريين من أهالي القرية بالتسبب في مقتله، ومن ثم وجبت المحاكمة ووجب القصاص ولو للردع.

سعى الإنجليز إلى توجيه انتقامهم إلى القرية مغلفاً في صورة محاكمة قانونية تشكل غطاء لرغبة الانتقام. أما القمع الأمني فقد تمثل في حرق الكثير من الأماكن في القرية وبيوتها ومزروعاتها. أما المحاكمة فكانت عاجلة بحضور قضاة ومدع عام معينين هم ”بطرس غالي“ الذي تعرض للاغتيال بعد ثلاث سنوات تقريباً، و”أحمد فتحي زغلول“ الشقيق الأكبر لزعيم الأمة سعد زغلول، إضافةً إلى أعضاء معينين بصفتهم في إطار قانون المحاكم المخصصة المتبع. وقد مثل ”إبراهيم الهلباوي“ الادعاء.

جرت المحاكمة في عجالة وانتهت إلى إصدار أحكام قاسية تمثلت في إعدام أربعة من أبناء القرية وسجن عدد آخر منهم إضافةً إلى عقوبة الجلد لآخرين. ولقد تحولت القرية إلى مكان مدمر مهجور يسوده السواد من الحرائق ومن ملابس الحداد. وكان كرومر قد استخدم فكرة إنشاء محكمة استثنائية لمحاكمة من يهاجم البريطانيين قبل ذلك عندما تعرض جنود بريطانيون بزيهم الرسمي لهجوم مباشر من بعض المصريين. وكان نظام المحكمة يقضي بتكوينها من خمسة قضاة وتكون أحكامها نهائية وغير قابلة للطعن عليها، وتنفذ أحكامها فوراً<sup>(١٤)</sup>.

ومن اللافت أن الصحف المصرية المزمنة للحدث نَحَتْ باللائمة على السكان القرويين وليس على الإنجليز. وقد بدا للصحف أن أهل دنشواي هُم مَن أخطأوا في رد فعلهم الذي جلب عليهم الخراب والدمار. ولم يكن هناك إجماع على أن ذلك ظلم فادح لمصر وأهلها وانتقاص من كرامتها وحقوق شعبها. وقد احتاج الأمر قرابة النصف قرن ليصبح المعروف عن هذه الحادثة أنها كلها خطأ كبير وفادح يقع في رقبة الإنجليز وَمَنْ وَالْأَهَم دُونَ غَيْرِهِمْ.

يمكن أن نلاحظ أيضاً أن المكتوب عن الحادثة والمحاكمة يحمل لومًا كبيراً على ”إبراهيم الهلباوي“ الذي مثل الادعاء العام والذي وجه التهم إلى المواطنين المصريين وأثبتتها عليهم. كما ارتبط اسم ”بطرس غالي“ بالحادث على نحو أقل، فيما يكاد اسم ”فتحي زغلول“ لا يظهر كثيراً في الحديث عن دنشواي. لكن المصادر تشير إلى نتائج بعضها سلبى وبعضها إيجابى. فقد أدت الحادثة

(١٤) راجع فصل العدالة في كتاب كرومر: The Earl of Cromer: *Modern Egypt*. Vol.2. London. Mcmilan and Co. 1908.

المروعة وعقوباتها البربرية إلى ترويع الناس وتدمير الأسر في دنشواي. وفي نفس الوقت أدت إلى تسريع رحيل كرومر عن مصر — بدواعٍ صحيّة — وغيابه عن الساحة السياسية اعتبارًا من العام التالي. وكانت الحكومة البريطانية تعرّضت لضغوط داخلية من خصومها السياسيين في بريطانيا بعد ورود الأنباء عن دنشواي وما جرى فيها. كما أدت إلى توحيد صفوف الوطنيين ولمّ شملهم وإلى تحقيق المصالحة بين الخديو عبّاس من ناحية وقادة الحركة الوطنية من ناحية أخرى<sup>(١٥)</sup>.

بدأت صورة دنشواي في البداية صورةً لجيش بريطاني قوي ومسيطر وقابض على الأمور. بينما ومع مرور الوقت، صارت دنشواي رمزًا لظلم البريطانيين والوحشية التي عاشوا بها وعاثوا بها في المستعمرات. وهي بذلك تعبّر عن بطش ووحشية يمارسها جيش قوي ضد مواطنين بسطاء عُزل. وحادثة دنشواي في الوقت ذاته تحمل ملامح العمالة والخيانة التي تجعل بعض المصريين يتواطؤون مع المستعمر وينفذون له ما يريد من قرارات أو ينقذ هذا المستعمر قراراته عبرهم.

يناقض ذلك أن المعتمد البريطاني أو المندوب السامي البريطاني آنذاك — الملّقب بـ”لورد كرومر“ — ذكر في كتابه ”مصر الحديثة“ أن بريطانيا تسعى لتحديث مصر ودفعها إلى صفوف الحضارة والمدنية من خلال عدة أشياء من بينها وقف أشكال العقاب البربري التي كانت تمارسها سلطات أخرى ضدّ المصريين<sup>(١٦)</sup>.

ومنذ عام ١٩٠٦ وحتى الآن، كانت هذه الحادثة موضوعًا لعدد من الأعمال الأدبية البارزة التي يقرأها الناس ويتذكّرونها. فخلال العام الأوّل صدرت عدّة أعمال تنوّعت بين الشعر والقص تناولت الحادثة وما جرى فيها وما ترتّب عليها، فهذا ”حافظ إبراهيم“ يعرض للحادثة في سخرية مرة، ثم تلاه محمود طاهر حقي الذي قدّم روايته ”عذراء دنشواي“ حيث تحاول أن تركز على أثر المحاكمة الظالمة على الأهالي واستغلال موقفهم الضعيف للنيل من كرامتهم وشرفهم ناهيك عن حياتهم. وهناك ”أحمد شوقي“ يتذكر القرية بعد عام ضمن فريق أراد استعطاف السلطات للرأفة بأهل دنشواي ممّن لم يموتوا في الأحداث أو في المحاكمة. ثمّ جاء ”صلاح عبد الصبور“ في منتصف القرن العشرين ليكتب عنها من جديد من خلال بُعد آخر يتّسق ومذهبه الفني. وفي نهاية القرن العشرين عادت ”رضوى عاشور“ في روايتها ”أطياف“ لتقف أمام مكتبة في حيّ المنيل لأحفاد الهلباوي لتتذكّر هذه الحادثة مركّزة على دور الهلباوي فيها وكيف أنه كان بلعبه دور المدّعي في المحاكمة

(١٥) إدوارد جولدميث الابن: الحزب الوطني المصري — مصطفى كامل ومحمد فريد. ترجمة: فؤاد دواره. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص: ١١٨-١٢٢.

(١٦) The Earl of Cromer: *Modern Egypt*. Vol.2. London. Mcmilan and Co. 1908. p.537.

قد خان أهله ونسف تاريخه الوطني المتميز. وتلك كانت العودة الثانية للهللباوي بعد قصة ليحي حقى عنه أيضاً، بل وحملت اسمه ”الهللباوي“ وكانت في إطار تذكير محطة الأتوبيس للراوي باسم جلال دنشواي في نفس المكان الذي مرت منه رضوى عاشور على قدميها من بعد.

#### ٤- الظهور الأدبي لدنشواي:

فإذا ما نظرنا إلى نصوص الأعمال الأدبية، وجدنا أنفسنا أمام عدة أعمال تتناول حادثة دنشواي بتفصيلاتها المختلفة مع الحرص على تقديم صورة القرية والحدث والأسباب والنتائج. ومن الطريف أن معظم النصوص استهوها ذكر الحمام والتلاعب بلفظه وبصورته. كما انشغلت النصوص المختلفة بذكر المحاكمة وتنفيذ العقوبات. بينما تنوعت النصوص في معالجتها لبعض التفاصيل الخاصة بالهللباوي المدعي العمومي في القضية وتجاهلت في مقابل اتفاقها جميعاً على تجاهل ذكر القضية. كما تنوعت في ذكر عواقب الحادثة وآثارها على الضحايا المباشرين وغير المباشرين. ومن المهم أن نلاحظ أن عناوين الأعمال الأدبية كانت تشير إشارة مباشرة إلى القرية المنكوبة أو إلى أحد أفرادها على نحو يجعل القارئ من البداية، مدركاً لما سيقروؤه. أما التنوع فبدأ من مقدمات الأعمال نفسها. وتبقى قصيدة شق زهران نسيجا وحده في هذا السياق من حيث اختلافها الواضح في معالجة تفصيلات الحادثة. فالقصيدة لا تعرض لتفصيلات الحادثة وما جرى، وإنما تفضل أن تعطي المساحة الأكبر للإنسان العادي الذي ظل يكافح في الحياة حتى انتهى مصيره إلى ضحية في أمر لا ذنب له فيه، هذا هو زهران الذي قتله المستبدون الذين لا مبرر لقتلهم إلا حبهم للقتل. ولهذا، فسوف نفرّد هذا النص بالتحليل في موضع مستقل لاحق من هذه الدراسة.

#### ٥- البدايات:

تبدأ الأعمال الأربعة بدايات مختلفة وتتبع أحياناً حبكة درامية أو لا تتبع حبكة واضحة. ففي قصيدة حافظ إبراهيم نجده يبدأ بتوجيه الخطاب للبريطانيين على النحو التالي:

أَيُّهَا الْقَائِمُونَ بِالْأَمْرِ فِينَا      هَلْ نَسِيتُمْ وَلَاءَنَا وَالْوَدَادَا  
حَقِّضُوا جَيْشَكُمْ وَنَامُوا هَنِيئًا      وَأَبْتَغُوا صَيْدَكُمْ وَجُوبُوا الْبِلَادَا

وَإِذَا أَعْوَزْتُكُمْ ذَاتَ طَوْقٍ بَيْنَ تِلْكَ الرُّبَا فَصِيدُوا الْعِبَادَا (١٧)

وواضح من هذه البداية أنه سيتبع مسارًا ساخرًا سخريةً مرةً من كل تفاصيل الحادث والمتورطين فيه. وهذا ما يستمر خلال القسم الأول من القصيدة الذي يخاطب فيه البريطانيين. كما يستمر في بداية القسم الثاني الذي ينتقل فيه للحديث عن الهلباوي المدعي العمومي في القضية حيث يقول:

أَيُّهَا الْمُدَّعِي الْعُمُومِيُّ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا فَقَدْ بَلَغْتَ الْمُرَادَا  
قَدْ ضَمِنَّا لَكَ الْقَضَاءَ بِمِصْرٍ وَضَمِنَّا لِنَجْلِكَ الْإِسْعَادَا (١٨)

لكن هذه السخرية المرة تتلاشى عندما يتحدث الشاعر عن مصر والمصريين. سنجده ينقلب غاضبًا منفجرًا فلا تعود سخريته حتى تنتهي القصيدة:

لَا جَرَى النَّيْلِ فِي نَوَاحِيكَ يَا مِصْرَ رُ وَلَا جَادَكَ الْحَيَا حَيْثُ جَادَا  
أَنْتِ أَنْبَتِ ذَلِكَ النَّبْتِ يَا مِصْرَ رُ فَأَضْحَى عَلَيْكَ شَوْكًا قَتَادَا  
أَنْتِ أَنْبَتِ نَاعِقًا قَامَ بِالْأَمَدِ سِ فَأَدَمَى الْقُلُوبَ وَالْأَكْبَادَا

ولا تتبع القصيدة حبكة درامية، ولا تسعى لتقديم وصف قصصي لما جرى قدر ما تعبر عن غضبة الشاعر العارمة. وكانت هذه الغضبة أقوى ما تكون عندما يتحدث عن مصر وابنها الذي مالا الإنجليز. أما عند الحديث عن الإنجليز، فإنه لا يمضي في هذا المسار. بل إنه في قصيدة تالية استقبل بها كرومر لدى عودته إلى مصر بعد عطلة خارج البلاد — وكان غائبًا وقت الحادثة والمحاكمة والتنفيذ — وكأنه

(١٧) الوزن (خفيف): فَاعِلَاتُنْ [=فَعِلَاتُنْ] مُسْتَفْعِلُنْ [=مُتَفَعِّلُنْ] فَاعِلَاتُنْ.

فَاعِلَاتُنْ — — — / فَعِلَاتُنْ — — — / مُسْتَفْعِلُنْ — — — / مُتَفَعِّلُنْ — — —

أقوم بالتدريس حاليًا في جامعة أوساكا باليابان، ولذا، فإني أود أن أقدم خلال هذه البحث توضيحًا للنظام العروضي للشعر المدروس للدارسين اليابانيين الذين يدرسون اللغة العربية، ولهذا الغرض الخاص كان استخدام الكتابة الصوتية بالحروف اللاتينية.

|                                                                                        |                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <u>ʔayyuha</u> <u>l-qā</u> =   <u>ʔimūna</u> <u>bi l-</u>   <u>ʔamri</u> <u>fī-nā</u>  | <u>hal</u> <u>na sītum</u>   <u>walā ʔa-nā</u>   <u>wa l-widādā</u>                                 |
| <u>xaffi dū</u> <u>jay</u> =   <u>ša-kum</u> <u>wa nā</u> =   <u>mū</u> <u>hanīʔan</u> | <u>wa</u> <u>bi ʔū</u> <u>ṣay</u> =   <u>da-kum</u> <u>wa jū</u> =   <u>bū</u> <u>l-bilādā</u>      |
| <u>wa</u> <u>ʔidā</u> <u>ʔaṣ</u> =   <u>wazat-kumū</u>   <u>dātu</u> <u>ṭawqin</u>     | <u>bayna</u> <u>tilka</u> <u>r-</u>   <u>rubā</u> <u>fa</u> <u>ṣī</u> =   <u>dū</u> <u>l-ʔibādā</u> |

(١٨) فَاعِلَاتُنْ [=فَعِلَاتُنْ] مُسْتَفْعِلُنْ [=مُتَفَعِّلُنْ] فَاعِلَاتُنْ [=فَعِلَاتُنْ/فَعِلَاتُنْ].

فَاعِلَاتُنْ أَوْ فَعِلَاتُنْ — — —

|                                                                                              |                                                                                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| <u>qad</u> <u>ḍaminnā</u>   <u>la-ka</u> <u>l-qadā</u> =   <u>ʔa</u> <u>bi</u> <u>miṣrin</u> | <u>wa</u> <u>ḍaminnā</u>   <u>li</u> <u>najli-ka</u> <u>l-</u>   <u>iṣṣādā</u> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|

يستقبل منقذاً عظيماً وحامياً للشعب المصري:

فِي دَنْشَوَايَ وَأَنْتَ عَنَّا غَائِبٌ      لَعِبَ الْقَضَاءُ بِنَا وَعَزَّ الْمَهْرَبُ  
حَسِبُوا الثُّقُوسَ مِنَ الْحِمَامِ بِدِيلَةٍ      فَتَسَابَقُوا فِي صِيدِهِنَّ وَصَوَّبُوا<sup>(١٩)</sup>

إلى أن يصل إلى قوله:

كُنْ كَيْفَ شِئْتَ وَلَا تَكِلْ أَرْوَاحَنَا      لِلْمُسْتَشَارِ فَإِنَّ عَدْلَكَ أَحْصَبُ

على خلاف قصيدة حافظ إبراهيم، نجد بداية رواية عذراء دنشواي من نقطة سابقة على الحادثة ومن بداية الشهر الحزين، ومع بطله الأحداث، وفي ظل الطبيعة الجميلة التي ستقلب لتراتق الفزع:

ألقت الشمس بسكون أشعتها الذهبية في أصيل يوم أول يونية سنة ١٩٠٦ على (قفة) دقيق كانت فوق رأس فتاة تناهز العشرين ربيعاً من عمرها طويلة القامة ممتلئة الجسم مفتولة الساعدين مقرونة الحاجبين يميل لون بشرتها إلى الصفرة أكثر منها إلى السمرة. وكان في أسفل شفتها السفلى شجرة صغيرة مرسومة بالوشم الأخضر مما زادها جمالا. [ص: ٨] (٢٠)

تلك كانت "ست الدار" بنت حسن محفوظ أحد ضحايا دنشواي ممن حُكِمَ عليهم بالإعدام شنقاً. وقد نرى هنا أن وصفها يمزج بين مقاييس الشباب والجمال الريفية والغربية ربما، خصوصاً فيما يتصل بالسن التي تناهز العشرين. فهذه السن متأخرة جداً بالنسبة لفتاة في الريف في ذلك الوقت لتكون بكرًا لم يسبق لها الزواج. ولأن الرواية تمثل مرحلة مبكرة في تاريخ هذا النوع، ولأن مؤلفها غير متمرس بالكتابة في هذا النوع، فإنه سيعود في حديث لاحق ليقول لنا إن عمر ست الدار سبعة عشر عاماً.

(١٩) الوزن (كامل): مُتَقَاعِلُنْ [= مُتَقَاعِلُنْ] مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ.

مُتَقَاعِلُنْ ——— / مُتَقَاعِلُنْ ———

*fī dinšiwā=|ya wa ʿanta ʿan-|nā gāʾibun*

*laʿiba l-qadā=|u bi-nā wa ʿaz=|za l-mahrabū*

*ḥasibu n-nufū=|sa min-ā l-ḥimā=|mi badīlatan*

*fa tasābaqū |fī saydi-hin=|na wa šawwabū*

(٢٠) محمود طاهر حقي: عذراء دنشواي. ١٩٠٦. وسوف نشير إلى رقم الصفحة فقط في كل اقتباس تال.

بعد البداية من نقطة الصفر السابقة للحدث، يمضي محمود طاهر حقي في حبكة تقليدية ليعرض لنا تتابع الأحداث في فصول يمثل كل منها حلقة في مسلسل دنشواي. وعناوين فصوله هي: "نسمات الأصيل"، "حديث ذو شجون"، "بين الحمام والحمام"، "شهيد سرسنا"، في قصر الدوبارة"، "بين الهلباوي وضميره"، "بعد المعركة"، "المحكمة المخصوصة"، "القتل أنفى للقتل"، "التنفيذ". وهي تحكي الوقائع في تتابع واضح وبتوزيع للأصوات بين أهل القرية والبريطانيين والهلباوي والمحكمة. ولم يكن في هذه الحبكة متهم واحد بالتواطؤ بل اثنان. لقد أضاف محمود طاهر حقي إلى الهلباوي المحامي متهمًا آخر هو أحمد زايد، ذلك القروي الذي قدم للمشنقة رقبة انتقامًا من حب مرفوض وحبوبة كارهة هي ست الدار. لتنتهي الرواية بالمصير المشئوم والبكاء والعيول ممن بقوا على قيد الحياة بعد الفاجعة. أما شوقي فقد استهل قصيدته بمطلع طللي حزين يخاطب فيه دنشواي التي لم تعد تملك ردا:

يَا دِنْشَوَائِي عَلَى رُبَاكَ سَلَامٌ      ذَهَبَتْ بِأَنْسِ رُبُوعِي الْأَيَّامُ  
شُهَدَاءُ حُكْمِي فِي الْبِلَادِ تَفَرَّقُوا      هَيْهَاتَ لِلشَّمْلِ الشَّتِيتِ نِظَامُ (٢١)

وبهذا تبدو المسألة مجرد قدر لا يلام فيه أحد ولا يُسأل عنه أحد. ويستمر في تقديم صورة عامة يصور فيها أثر الحدث لا الحدث نفسه في البداية ثم يختتمها بأربعة أبيات تصور مشهد المحاكمة:

السَّوْطُ يَعْمَلُ وَالْمَشَانِقُ أَرْبَعٌ      مُتَوَحِّدَاتٌ وَالْجُنُودُ قِيَامُ  
وَالْمُسْتَشَارُ إِلَى الْفُطَايِعِ نَاطِرٌ      تَدْمَى جُلُودٌ حَوْلَهُ وَعِظَامُ  
فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ وَكُلِّ مَحَلَّةٍ      جَزَعًا مِنَ الْمَلَأِ الْأَسِيفِ زَحَامُ  
وَعَلَى وُجُوهِ الثَّاكِلِينَ كَآبَةٌ      وَعَلَى وُجُوهِ الثَّاكِلَاتِ رُغَامُ

وهو وصف جامد مفارق لا يظهر فيه أثر لعاطفة تجاه ما حدث من أي نوع. وهذا يذكرنا بما قاله العالم وأنيس من قبل عن شعراء هذا الجيل.

(٢١) الوزن (كامل): مُتَفَاعِلُنْ [= مُتَفَاعِلُنْ] مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ [= مُتَفَاعِلْ أَوْ مُتَفَاعِلْ].  
مُتَفَاعِلْ أَوْ مُتَفَاعِلْ ———

yā dinšiwā=|yu ʕalā rubā-|ki salāmūn  
šuḥadā'u ḥuk=|mī-ki fī l-bilā=|dī tafarraqu

dahabat bi ʔun=|sī rubūʕi-ki l-|ʔayyāmū  
ḥayḥāta li š-|šamlī š-šatī=|tī nizāmū

أما صلاح عبد الصبور فقد بدأ أيضا من النهاية من بعد الحادث وبعد الدفن ليقدم لنا حبكة مختلفة ليس فيها توزيع أصوات ولا بحث في ضمائر الجناة. يبدو أن الجناة آخر من يهتمون عبد الصبور. المهم هم الضحايا من أهل القرية الذين ثووا في جبهة الأرض وأهل القرية الذين تعلموا الخوف والحزن بدل أن يتعلموا الإصرار على الحياة، وعلى نيل حظ من متعتها ولو كان بسيطا. ولذلك جاءت حبكة الدرامية في شكل دائري من النهاية إلى النهاية، ليضمنها حياة أحد الضحايا وهو زهران فيكسبنا تعاطفا أكبر معه.

## ٦- تيمات متكررة:

ثمة عناصر أساسية تكررت في معظم الأعمال كان أولها الحمام الذي تسبب في حضور البريطانيين للصيد. وكان اللعب بالألفاظ مشتركا في تلك الأعمال للجمع بين الحَمَام والحِمَام. هذا التجنيس كان حاضرا مع حضور الحمام عند كل من حافظ وحقي وشوقي. وقد غاب ذكر الحمام عند صلاح عبد الصبور إلا عند وصف ملامح زهران: ”وعلى الصدغ حمامة“.

أما حافظ فقد ذكر في قصيدته التي نشرها بُعِيدَ الحادث، مخاطبًا الإنجليز:

وَإِذَا أَعْوَزْتَكُمُ ذَاتُ طَوْقٍ      بَيْنَ تِلْكَ الرُّبَا فَصِيدُوا الْعِبَادَا  
إِنَّمَا نَحْنُ وَالْحَمَامُ سَوَاءٌ      لَمْ تُغَادِرْ أَطَوَافِنَا الْأَجْيَادَا

ومع الحمام يأتي الصيد:

لَا تُقِيدُوا مِنْ أُمَّةٍ بِقَتِيلٍ      صَادَتِ الشَّمْسُ نَفْسَهُ حِينَ صَادَا

وفي قصيدته التي وجهها لكرور عند عودته لمصر حضر الحمام والصيد مرة أخرى. وكان في تلك المرة يحكي لكرور عما حدث:

حَسِبُوا النُّفُوسَ مِنَ الْحِمَامِ بَدِيلَهُ      فَتَسَابَقُوا فِي صَيْدِهِنَّ وَصَوَّبُوا

وإذا كان الحمام قد حضر فإن الصيد حضر معه وغاب التجنيس. ولم يكن الصيد إلا صيد الأرواح كما رأينا في أعمال حافظ إبراهيم. أما محمود طاهر حقي فقد استخدم ”بين الحَمَام والحِمَام“ عنوان فصله الثالث من رواية ”عذراء دنشواي“. لكن ذكر الحمام لم يتأخر للفصل الثالث. فمن الفصل الثاني، نجد أهالي القرية

يتحدثون عن حمامهم وما يثيره من مشكلات بسبب أكله من محاصيل فلاحين آخرين. ثم يتطرق الحديث إلى عادة الإنجليز المتعلقة بالحضور للقربة وصيد حمامها. فهذا محمد زهران يتحدث عن نفسه وعن حمامه:

هو محمد زهران بقى عنده حمام من السنة اللي فاتت؟ مصطادوه  
الإنجليز كله. [ص: ١٤]

وهنا يعود الفلاحون إلى تذكر معاناتهم مع الحمام وصيد الإنجليز له وغياب من يسمع لشكواهم فينصفهم، حتى عمدة قريتهم لا يهتم لشكواهم. وهنا تطرح إحدى النساء سؤالاً عن الصيد التالي:

فسكت الجميع لهذه الجملة لأنها نزلت عليهم نزول الصاعقة  
وبعد سكوت طويل قال زهران: اللي عنده حمام يخاف عليه. [ص:  
١٥]

تبدو المشكلة هنا متصلة بالخوف على الرزق والغذاء، وليس حديثاً عن معاناة من قهر الاحتلال في المطلق. وكان هذا ما طرحه حافظ إبراهيم حين قال لكرور:

إِنْ أَزْهَقُوا صَيَّادَكُمْ فَلَعَلَّهُمْ لِلْقُوَّةِ لَا لِلْمُسْلِمِينَ تَعْصَبُوا

يستهل حقي الفصل الثالث بحديث بين عدد من الضباط البريطانيين الذين يخططون للتسلية بالصيد:

— أف كورس: يمكننا نلهو بالصيد في الحقول خصوصا صيد الحمام  
مما يقصر علينا مشقة السفر.

— ول: ولكن هل صيد الحمام مباح؟

— نعم لأنه حمام بري وسبق أني صدته هناك.

.....

— يظهر أن المصريين يحبون الإنجليز؟

— المصريون يخافون من الإنجليز خوف الجبان من بأس الشجاع ولم أر  
في حياتي شعبا متملقا كهذا الشعب الغريب الأخلاق.

[ص ١٧-١٨] (٢٢)

وخلال الفصل، أظهر حقي مدى لهو الإنجليز الذين خرجوا للصيد في دنشواي كعادتهم كل عام. وقد وصل بهما الأمر حد التباري في الصيد والمراهنه أيضا. أما أحمد شوقي، فذكر الحمام مرتين في ثلاثة أبيات:

يَا لَيْتَ شِعْرِي فِي الْبُرُوجِ حَمَائِمٌ      أُمُّ فِي الْبُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَحَمَامٌ

.....

نُوحِي حَمَائِمَ دِنْشَوَايَ وَرَوَّعِي      شَعْبًا بِوَادِي النَّيْلِ لَيْسَ يَنَامُ

ولم يكن شوقي معنيًا ببيان ما حدث تفصيلا وإنما اكتفى بالإشارة إلى الحادثة وسببها المتمثل في الحمام. لكن الإشارة لا تُفهم إلا لمن يعرف بتفصيلات الحادث وما جرى فيه. وهذا ما يمكن أن نراه في كثير من الشعر الذي يستجيب لحادثة بعينها فيبقى غير مفهوم إلا في إطار معرفة المتلقي بما جرى في الواقع. وبهذا يكون الشعر — وغيره من أنواع الأدب الأخرى التي تتبع نفس الأسلوب — نصًّا ثانيًا معتمدًا على نص أول لا يستطيع الاستقلال عنه ولا العيش بدونه. وهذا ما سبق أن اتفق فيه خيري دومة مع رضوى عاشور في البحث المشار إليه سابقًا.

## ٧- المحاكمة والتنفيذ:

إذا ما انتقلنا إلى مشهد المحاكمة والتنفيذ، وجدنا حافظًا يركز أكثر على التنكيل الكبير الذي تعرض له أهل دنشواي. ففي معرض حديثه لكرומר لدى عودته يقول:

فِي دِنْشَوَايَ وَأَنْتَ عَنَّا غَائِبٌ      لَعِبَ الْقَضَاءُ بِنَا وَعَزَّ الْمَهْرَبُ

فيما تناول حقي هذا المشهد بالتفصيل، بداية من إعداد العدة للمحاكمة واختيار القضاة والمكان واستدعاء الشهود والاستماع إليهم، وتبادل الاستجواب من قبل القضاة. وتكفي نظرة سريعة لنعرف أن محمود طاهر حقي خصص نصف روايته للمحاكمة بتفصيلاتها ولتنفيذ الأحكام وأثره على القرويين. وقد أورد تفاصيل

(٢٢) ونعت المتحدثان كل شعوب الشرق بالجين والتملق للمستعمر مع استثناء اليابان. كما أكد المؤلف الطبيعة الجبانية للمصريين في الحوار الذي دار لاحقًا في الفصل نفسه بين حسن محفوظ وابنته ست الدار، وفيه رفض أن يتكلم مع الإنجليز خوفًا من اتهامه بشيء.

المحكمة ومن حضرها ومن شارك فيها ونظامها، بل وسمى قضاتها بأسمائهم الفعلية. أما شوقي فقد أجمل المشهد في أبيات قليلة سريعة الإيقاع نسبياً خصوصاً في أولها. ولم يكن يركز على المحاكمة وإنما على التنفيذ وأثره في الناس. وكما فعل شوقي، فعل عبد الصبور الذي لم يأت بذكر للمحكمة أبداً وإنما توقف عند تنفيذ الحكم على ضحية واحدة هي شخصية زهران الذي جعله موضوعاً لقصيدته. رأى حافظ إبراهيم إن ما حدث هو خطأ متبادل وإن كان رد الفعل أكبر من الفعل نفسه:

|                                                 |                                             |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| جَاءَ جُھَالُنَا بِأَمْرٍ وَجِئْتُمْ            | ضِعْفَ ضِعْفِيهِ قَسْوَةً وَاشْتِدَادًا     |
| أَحْسِنُوا الْقَتْلَ إِنْ ضَنْنَتْكُمْ بِعَفْوٍ | أَقْصَا صَا أَرْدَتْكُمْ أَمْ كَيْدًا       |
| أَحْسِنُوا الْقَتْلَ إِنْ ضَنْنَتْكُمْ بِعَفْوٍ | أَنْفُوسًا أَصَبْتُمْ أَمْ جَمَادًا         |
| لَيْتَ شِعْرِي أَتِلَّكَ مَحْكَمَةَ النَّفْ     | تِي شِ عَادَتْ أَمْ عَهْدُ نَيْرُونَ عَادًا |

تتسم الأبيات السابقة بالطبيعة الساخرة التي تحدثنا عنها في قصيدة حافظ. ولا شك أن صورة محكمة التفتيش بوحشيتها وطبيعتها الانتقامية كانت صورة مبتكرة ومتمردة لحافظ. أما صورة "نيرون" وما يستعديه ذكر اسمه هنا فيمثل أهمية لقدرة حافظ على التكثيف في الصورة، ولأنها صورة تكررت بعد ذلك عند شوقي. حرص محمود طاهر حقي من جانبه على تصوير بشاعة التنفيذ من خلال وصفه لوقع هذا التنفيذ على أهل القرية ممن وقع عليهم ظلم الحكم، فافتتح الفصل العاشر "التنفيذ" بالنص التالي:

أيتها السماء أوحى إلى الشمس أن تقف في موقفها فلا تتحرك وإلى  
البحار أن تسكن وإلى النسيم فلا يهب وإلى الطيور فلا تغرد ويا أيتها  
الكواكب انظري وأنت أيتها الأراضين اشهدي كيف يكون تفنن الإنسان  
في إزهاق روح أخيه الإنسان. [ص: ٨٠]

ويصف حسن محفوظ على النحو التالي:

ولما نظر حسين محفوظ إلى عائلته وهم في تلك الحالة التعيسة أحنى  
رأساً لم تحنها الأيام ودمعت عيناه ولم تكن تدمعهما الرزايا ثم حول  
وجهه نحو باقي المساكن فشاهد الحالة واحدة والمصاب عمومياً فكاد  
يجن من اليأس. [ص: ٨٤]

وهكذا صار على الوجوه وفي النفوس حزن عميق حتى إن الكلب شارك أهل القرية حزنهم وألمهم. وهو ما أراد الكاتب من الطبيعة أن تفعله في النصف الأسبق. وقد كرر محمود طاهر حقي وصف ردادات الفعل المصدومة بنفس كلماتها أكثر من مرة في صفحات قليلة. أما شوقي فقد قدم مشهداً عاماً للساحة المفتوحة ولقضاتها وضحاياها في الأبيات الأربعة الأخيرة من قصيدته:

السَّوْطُ يَعْمَلُ وَالْمَشَانِقُ أَرْبَعُ      مُتَوَحِّدَاتٍ وَالْجُنُودُ قِيَامُ  
وَالْمُسْتَشَارُ إِلَى الْقَطَائِعِ نَاطِرُ      تَدْمَى جُلُودُ حَوْلَهُ وَعِظَامُ  
فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ وَكُلِّ مَحَلَّةٍ      جَزَعًا مِنَ الْمَلَأِ الْأَسِيفِ زِحَامُ  
وَعَلَى وَجْهِهِ الثَّاكِلِينَ كَاثِبَةٌ      وَعَلَى وَجْهِهِ الثَّاكِلَاتِ رُغَامُ

وهي صورة عامة وسريعة وتكاد تخلو من أي انفعال واضح. كما أنها لا تضيف إلى المتلقي جديداً. وكان شوقي قد تابع حافظ في صورة نيرون وربطها بكرومر وبالغ في أن زاد من قدر وحشية كرومر على وحشية نيرون:

نَيْرُونُ لَوْ أَدْرَكْتَ عَهْدَ كَرُومِرٍ      لَعَرَفْتَ كَيْفَ تُنْفَذُ الْأَحْكَامُ

ومن المهم أن نقول هنا إنها مبالغة تبدو غير مؤثرة في المتلقي لسرعتها ولأن المتلقي سينصرف عنها سريعاً، لبعدها عن سياق القصيدة. ومن المعروف أن شوقي قال ذلك بعد رحيل كرومر عن مصر. ويبقى أن نذكر بأن قصيدة حافظ صاحبة الأسبقية في استدعاء صورة نيرون من ناحية، ومحاكم التفتيش من ناحية أخرى. استفاد شوقي من الأولى بينما بدت الثانية في ظل قول عبد الصبور:

رُبَّمَا سُورَةُ حِقْدٍ فِي الدِّمَاءِ  
رُبَّمَا اسْتَعْدَى عَلَى النَّارِ السَّمَاءِ

فإذا ما انتقلنا لصلاح عبد الصبور، وجدناه لا يتحدث عن محاكمة أو أحكام، وإنما عن أحكام ظالمة من قبيل تلك التي اعتاد شهريار إصدارها تاركاً تنفيذها لسيافه "مسرور". وكان ذكر "مسرور" كافياً في هذا السياق لبيان موقف عبد الصبور من الحدث. ولم يكن ذكر "مسرور" معزولاً عن مجمل الصورة التي قدمها

عبد الصبور:

وُضِعَ النَّطْعُ عَلَى السِّكَّةِ ... وَالْغِيْلَانُ جَاءُوا  
وَأَتَى السَّيَافُ مَسْرُورٌ وَأَعْدَاءُ الْحَيَاةِ  
صَنَعُوا الْمَوْتَ لِأَحْبَابِ الْحَيَاةِ

هكذا كثف عبد الصبور صورة الظلم في مقابل الجرم البسيط الذي  
اقتترفه ”زهران“:

سُورَةٌ حِقْدٍ فِي الدِّمَاءِ  
رُبَّمَا اسْتَعْدَى عَلَى النَّارِ السَّمَاءِ

ف”زهران“ لم يذنب أكثر من مجرد شعوره بالغضب أو دعوة لله على الظالم.  
فهو لم يغضب ولم يحتج ولم يطارد أو يزعج الظالم الذي يحرق الأرض.  
أما الألم والحزن فقد امتزج بالخوف والرعب، وهو ما برز في مفتتح القصيدة:

وَتَوَى فِي جَبْهَةِ الْأَرْضِ الضَّيَّاءِ  
وَمَشَى الْحُزْنُ إِلَى الْأَكْوَاحِ  
تَبَيَّنَ لَهُ أَلْفُ ذِرَاعٍ  
كُلُّ دَهْلِيْزٍ ذِرَاعٍ  
مِنْ أَدَانِ الظُّهْرِ حَتَّى اللَّيْلِ ... يَا اللَّهُ  
فِي نِصْفِ نَهَارٍ  
كُلُّ هَذَا الْمَحَنِ الصَّمَاءِ فِي نِصْفِ نَهَارٍ  
مُذْ تَدَلَّى رَأْسُ زَهْرَانَ الْوَدِيعِ

وعاد بعد ذلك في نهاية القصيدة ليؤكد:

مِنْ يَوْمِهَا قَرَّبْتَنِي لَمْ تَأْتِدْ إِلَّا الدُّمُوعَ  
مِنْ يَوْمِهَا قَرَّبْتَنِي تَأْوِي إِلَى الرُّكْنِ الصَّدِيعِ

وبهذه الصورة الأسطورية أوضح عبد الصبور أن الكارثة لا فكاك منها ولا مهرب.

## ٨- الخونة:

ولأن الحادثة أخذت شكل محاكمة، فكان هناك من خان أبناء وطنه واستحق لعناتهم. نالت شخصية الهلباوي — كما ذكرنا من قبل — اهتمام الكثيرين، بينما تجاهل المؤرخون والكتاب عمومًا شخصيات أخرى شاركت في المحاكمة. وقد أعطى محمود طاهر حقي اهتمامًا موازيًا بشخصية ”أحمد زايد“ ذلك الرجل الذي شهد ضد أبناء قريته انتقامًا من حب اشتعل في قلبه لـ ”ست الدار“ بنت حسن محفوظ، ولم تبادلها هي الحب فحقد عليها وهددها في حوار مباشر:

— اسمعي بقه، تقولي لأبوك إنك منتش عاوزه محمد العبد.

— ازاي وأنا عاوزاه ...

— تعرني شغلك

— بس ايه العداوة دي يا حمد.

فتبسم الخبيث وقال لها:

— بقه احنا في الجد وأن ما كنتيشي رايحه تتجوزيني أنا رايح أبلغ اسم أبوك في المديرية وأقول إنه هو اللي ضرب الإنجليز.

[ص: ٥٣]

وإذا كان حقي غير مسبوق في تصوير الخيانة والحقد متمثلين في شخصية ”أحمد زايد“، فإن ما كان من وصفه للهلباوي كان ثانيًا بعد حافظ إبراهيم. هذا، فيما اختفى ذكر الهلباوي من أعمال شوقي وعبد الصبور. والحقيقة أن تصوير الهلباوي في الأدب بدا في اتجاه واحد دائمًا؛ فهو مذنب ومدان ولا إمكانية لغفران ما فعله. فإذا قرأنا تاريخ هذا المذنب المدان وجدنا الصورة في التاريخ أقل من ذلك؛ أو لنقل: أفضل من ذلك كثيرًا. فهو محام مشهور وناجح. وهو أول نقيب منتخب لنقابة المحامين، كما أنه خاض معارك وطنية كثيرة ضد كل خصوم الوطن في الداخل والخارج. كما أن الهلباوي دخل في خصومات نارية مع كل الأطراف: الحكام — الملك فؤاد — والإنجليز، والأعيان. كما كان من المشاركين في وضع الدستور المصري عام ١٩٢٣، ومن نواب المجلس النيابي الأول بعد ذلك. ومن يقرأ ما قيل عن إبراهيم الهلباوي في الأعمال الأدبية التي عالجت موضوع دنشواي يكاد يذهل عندما يقرأ عن علاقة الهلباوي بالجماعات المسلحة التي مارست نشاطها في السنوات التالية وكيف أنها استعانت ببراعة الهلباوي في الدفاع عن أعضائها. ومن المعروف أن الهلباوي كان من بين المدافعين عن إبراهيم الورداني في قضية اغتيال

بطرس غالي بعد دنشواي بسنوات قلائل. وسيتضاعف هذا الدهول عندما يعرف أن هذا كان بطلب من الورداني نفسه. كما أن الهلباوي لم يحصل على مكافأة معروفة معلومة في مقابل عمله في قضية دنشواي، على خلاف كل من بطرس غالي الذي صار رئيساً للوزراء أو فتحي زغلول الذي سرعان ما ترقى في سلك القضاء<sup>(٢٣)</sup>.  
عندما وصل حافظ إلى ذكر الهلباوي، اختفت السخرية المرة وبقي الغضب العميق بعد أول بيتين:

أَيُّهَا الْمُدَّعِي الْعُمُومِيُّ مَهْلًا      بَعْضَ هَذَا فَقَدْ بَلَغَتْ الْمُرَادَا  
قَدْ ضَمَمْنَا لَكَ الْقَضَاءَ بِمِصْرٍ      وَضَمَمْنَا لِنَجْلِكَ الْإِسْعَادَا  
فَإِذَا مَا جَلَسْتَ لِلْحُكْمِ فَأَذْكُرْ      عَهْدَ مِصْرٍ فَقَدْ شَقِيتَ الْفُؤَادَا

ويصب حافظ إبراهيم غضبه على مصر لأنها أنبتت مثل هذا الرجل الذي أنهى قصيدته بخطابه:

أَنْتَ جَلَّادُنَا فَلَا تَنْسَ أَنَّا      قَدْ لَبِسْنَا عَلَى يَدَيْكَ الْحِدَادَا

وواضح أن أحداً لم ينس هذا، لا حافظ ولا محمود طاهر حقي ولا من أرخوا للحركة الوطنية، ولا حتى الهلباوي نفسه.  
بدت صورة الهلباوي في "عذراء دنشواي" أكثر تعقيداً منها في قصيدة حافظ إبراهيم. خصص حقي فصلاً في روايته بعنوان "بين الهلباوي وضميره" يصور فيه تلقيه نبأ اختياره مدعياً عمومياً في القضية، فدار بداخله المونولوج التالي:

لما | هكذا | هذا التردد يا هلباوي وأنت قادر على كل شيء، وما  
هذا الضعف بل ما هذا الجنون؟ أتترك هذه الفرصة تفوتك وتدوس  
المستقبل إكراماً للماضي؟ إن هذا هو البله بعينه؛ إن أبواب المستقبل الزاهر  
مفتوحة أمامي وبخطوة واحدة ألجها قبل أن أوصدها بيدي؛ كلا كلا فلا  
يكون ذلك أبداً. [ص: ٤٢]

ولم يكن هذا المونولوج الوحيد، بل هناك مونولوج آخر:

(٢٣) للتعرف على تاريخ الهلباوي ومكانته في الحركة الوطنية ومكانته السياسية والاجتماعية في التاريخ المصري الحديث، راجع المقدمة التي كتبها عصام ضياء الدين لمذكراته التي اعتنت بها دار الكتب والوثائق القومية متمثلة في مركز توثيق تاريخ مصر المعاصر التابع لها: مذكرات إبراهيم الهلباوي. تحقيق عصام ضياء الدين. القاهرة. الهيئة العامة للكتاب. ١٩٩٥. ص: ٩-٣٥.

إن من العقل أن يلبس الإنسان لكل موقف لبوسه فلا أدع هذه الفرصة تفوتني لمجرد وهم تجسم حتى خلته حقيقة فسأقبل هذه الوظيفة بانسراح تام وماذا علي لو صممت عن سماع كلام الناس وضربت لما سيكتبونه عرض الحائط. [ص: ٤٤-٤٥]

وفي المحكمة :

قام إبراهيم بك الهلباوي وطلب من هيئة المحكمة أن تكلف أحد حجابها بمشتري لترين من الكولونيا ورشهما في أرض المكان لمنع رائحة القرويين المتهمين ولأنه عصبي المزاج فلا يمكنه أن يتحمل شمها. [ص: ٥٧-٥٨]

وانتهى الهلباوي في مرافعته إلى أن قال:

... وبدون طويل دفاع أطلب من المحكمة سحق بلدة دنشواي بأجمعها والحكم بإعدام جميع المتهمين ذوي الرائحة الكريهة. [ص: ٧٤]

هكذا بدت صورة الهلباوي في الرواية، انتهازية عدوانية خائنة. وقد أكد المؤلف في المقدمة أن الحديث عن الرائحة كان إضافة منه وأنه لم يحدث ولكن تلك الإضافة لبيان مدى كراهية الهلباوي لأبناء بلده وتفضيله للإنجليز.

## ٩- خيارات تاريخية أم فنية؟

وإذا كان الهلباوي قد غاب عن بعض الأعمال وحضر في بعضها، فإن مشاهد التعذيب كانت حاضرة في النصوص المبكرة التي تناولت الحادث، بينما كانت غائبة عند صلاح عبد الصبور. اللافت للنظر أن تفاصيل التعذيب لم تكن حاضرة في قصائد حافظ إبراهيم وإنما حضر مفعولها في الناس. بل لعلنا نلاحظ أن دنشواي نفسها ليس لها حضور فعلي في قصيدة حافظ المبكرة. بل إن اسم دنشواي ليس حاضرًا في القصيدة التي نشرها حافظ بعد أيام من تنفيذ الحكم. وإن حضرت تفاصيل الحادث من حمام وصيد ومحاكمة ومدع عمومي. ربما كان ذلك راجعًا إلى قرب الحادث من ذهنه ومن أذهان متلقيه. ورغم براعة حافظ الفنية، ورغم قدرته التي لا خلاف حولها على السخرية، لكن قصيدته العظيمة تبقى غير مقروءة إلا في إطار معرفة تاريخية لدى

القارئ تساعده على فهم القصيدة. وهكذا أسلم حافظ القياد للتاريخ لا للفن. كان هذا اختياره الفني في إطار المدرسة الشعرية التي انتمى إليها. أما محمود طاهر حقي فقد أعلن صراحة أنه يريد التوثيق والتأريخ:

فالحادثة بشكلها والأقوال باختلافها والمحكمة المخصصة بصيغتها والعقاب بقسوته والتنفيذ بفظاعته كل ذلك حرك في نفسي وضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة السيئة وتكملة لما نقص من فضاء ديوان التفتيش أو أحكام نيرون. [ص: ٢]

تلك كلمات المؤلف في مقدمة الرواية. وفيها تكرار لبيت حافظ المشار إليه سابقاً.

كما أن علينا أن نلاحظ أنه يريد التاريخ وليس الفن. لم يكن حقي يرغب في المساهمة في كتابة فن جديد يصعد بقوة، قدر اهتمامه بتوثيق الحادث وتفصيلاته خوفاً من أن يمحوه التاريخ الرسمي أو يحرفه. والحق أن التاريخ لم يفعل هذا، بل على العكس؛ فقد وضع من النص السابق وجود وجهتي نظر على الأقل حول ما حدث، وأن واحدة فقط هي التي حظيت بالانتشار. فثمة رواية أخرى لم تحظ بنفس القدر من الانتشار<sup>(٢٤)</sup>.

نلاحظ أيضاً في الاقتباس السابق حيرةً وتردداً لاحظتهما المؤلف ولاحظتهما معه يحيى حقي في استخدام أسلوب تقليدي أو أسلوب عصري متحرر من القيود الشكلية. فالنصف الأول يسير في اتجاه تقليدي بينما النصف الثاني ينطلق نحو غرضه في حرية لا تكبلها قيود<sup>(٢٥)</sup>.

وقد أكد محمود طاهر حقي أمراً آخر متصلاً باللغة في روايته، وهو أنه قام بتنعيم اللغة — إن صح التعبير — تجنباً لتهديد متوقع من قبل السلطات الحاكمة وخاصة الإنجليز:

(٢٤) كانت وجهة النظر الأخرى هي التي وصلت إلى سعد زغلول عندما كان خارج مصر يقضي عطلة صيفية في ألمانيا، فأرسل إليه عبد الله بك أباطة بتفصيلات الحادثة من وجهة نظر ترى أن الجرم كان أساساً جرم أهل دنشواي. انظر في هذا الصدد: عبد الخالق محمد لاشين: سعد زغلول ودوره في السياسة المصرية حتى سنة ١٩١٤. القاهرة. دار المعارف بمصر. ١٩٧١. ص: ٤٢.

(٢٥) أوضح يحيى حقي في مقدمة إحدى الطباعات اللاحقة أن المؤلف لم يبتكر شيئاً في الموضوع، ولم تكن روايته محبوكّة، بل وصفها مرات بالسذاجة. لكنه أكد أهمية الرواية في تبني نوع جديد من اللغة جمع بين الفصحى والعامية في بادرة لتطويع اللغة للفن الجديد. انظر يحيى حقي: فجر القصة المصرية. القاهرة. الهيئة العامة للكتاب. ص: ١٦٥-١٦٦.

... الموضوع مخفوف بالمخاطر. فقد تكون كلمة في غير موضعها  
تجني على نفسي ما أنا غني عنه فعمدت إلى التلطيف ما أمكنني والتقهقر  
إلى خط الرجعة (دائمًا) ما وسعني حتى لا أصير في صف الآثمين ولا  
أكون آخر المنكوبين وتكملة لمعاقبي دنشواي. [ص: ٥] (٢٦)

وإذا كان التأريخ والتوثيق هو هم حقي في الرواية، والتنكيل هو مصدر خوفه، فإن  
شوقي قد جاء ليقدم لنا شعره بعد عام من الحادث، وبعد إبعاد كرومر عن مصر، ولم  
يكن ما يريده من هذا العمل إلا المطالبة بالعفو عن الضحايا. ولم يكن العفو ممكنًا  
لمن صدرت ضدهم أحكام الإعدام بالطبع؛ فقد نفذ السهم. ولم يكن كذلك ليشمل  
مَنْ حُكِمَ عليهم بالجلد؛ فهم أيضًا قد جُلِدُوا، وإنما كان العفو عمن ما زالوا في  
السجون بعد عام من الحادث.

فإذا ما نظرنا إلى عبد الصبور وجدناه لا يشير إلى إنجليز أو احتلال من قريب أو  
بعيد. إنه لا يخبرنا أن موضوعه دنشواي إلا في سطر وحيد. ولا تأتي تفاصيل  
الأحداث لتخبرنا بأنه يكتب في هذا الإطار. ربما كان صلاح عبد الصبور يريد أن  
يمضي إلى أبعد من ذلك: إلى الظلم بمعناه العام، إلى غطرسة السلطة — أي سلطة  
— وقسوتها على من هم تحت سطوتها. وربما كان أيضًا يريد أن ينبه المههورين إلى  
أمر مهم: أن الخوف لا يفيد وأن حب الحياة هو ما يجب أن يبقى همهم.

## ١٠- شفق زهران:

مع قصيدة "شفق زهران" سلاحظ أننا أمام قصيدة ترسم صورةً واحدةً كبيرةً  
ممتدةً من أول القصيدة إلى آخرها، وهي صورة زهران التي تشكل العمود الفقري  
للقصيدة. ليس هذا فحسب، بل إن الصورة الكبيرة الممتدة هي التي تحقق التعاطف مع  
شخصية زهران وتصل بمتلقيها إلى ما فهم معاناته ومعاناة أمثاله. وتتخلل هذه الصورة  
عدة صور ترسم ملامح الشخصية والبيئة المحيطة بها عبر القصيدة. أما الصورة  
الأخرى التي تبدو شبه مستقلة فهي صورة التنين الذي يبيت الخوف والرعب عبر شوارع  
القرية وهو التنين الذي يظهر في بداية القصيدة فقط ثم يختفي.

(٢٦) هذا ما سجله أيضًا يحيى حقي لاحقًا في الستينيات عندما قدم لنفس الرواية مرة أخرى: "وينبغي  
ألا نغفل أن محمود طاهر حقي لم يكن يملك — وهو يؤلف هذه الرواية — حرية القول كلها، كان  
سيف الاحتلال مسلطًا على الرقاب، شديد الإرهاب للناس. لقد طلبه هارفي باشا حكمدار البوليس  
لينذره مرارًا ويحذره من غلو لهجته لأن الرواية كانت تنشر مسلسلًا في صحيفة المنير، فلما جمعها في  
كتاب اضطرَّ إلى كتابة مقدمة يلعب فيها على الحبل لئلا يقع فتدق عنقه". يحيى حقي: فجر  
القصة المصرية. ص: ١٦٤-١٦٥.

تعود قصيدة "شوق زهران" إلى خمسينيات القرن العشرين وتنتمي إلى مدرسة مختلفة من مدارس الشعر العربي وهي المدرسة الثالثة في الشعر الحديث في العالم العربي: إنها مدرسة الشعر الحر أو شعر التفعيلة. وفي هذا الإطار، نلاحظ أن القصيدة — أي قصيدة — لا تلتزم بعدد ثابت من الوحدات الموسيقية تفرض على الشاعر ما لا يريد. بل إنه لا يصبح حرًا من القافية التي تفرض عليه كلمات تغير اتجاه التصوير الفني. إنه مثلاً يتخلص من مشكلات كالتى وقع فيها شوقي عندما استخدم كلمة "سحرا" ليكمل الوزن، وكلمة "الأحلام" بدلاً من الكوايس لتناسب القافية.

عبر القصيدة رأينا صورة ممتدة لواحد فقط من الضحايا وليس كل الضحايا. وهو بذلك يرسم صورة ذات بعد شخصي للحادث. وهو في وصفه هذا يتجنب كثيراً من التفصيلات مثل المحاكمة والبطش الإنجليزي ويترك ذلك كله لاستخدامات خاصة للصورة الفنية. إنه بدلاً من وصف زهران بالبراءة، اختار وصفه بالوديع، وهي صفة لا تمنحه البراءة في هذا الحادث وحده بل في كل حياته وكل الحوادث التي مر بها. كما أن وصفه بالبراءة ووصف جلاده بالظالم قد جاءت في ذكر اسم مسرور فقط. فهذا الاسم محمل بدلالات كثيرة تشير إلى بطشه وتنفيذه لأوامر ظالمة وتعسفية وغير مبررة لحاكم ظالم وتقع تبعاتها على شخص مظلوم مسكين لا حول له ولا قوة ولا يستطيع أن يدفع عن نفسه الظلم.

يضاف إلى طريقة التكتيف المشار إليها هنا، أو يسبقها، استخدام الشاعر للصورة الممتدة عبر القصيدة والتي لا تسعى لاستخدام البلاغة التقليدية بجزيئتها وطبيعتها السطحية والخارجية وبعدها عن الامتداد في كثير من الأحوال. إنه يستخدم صورة واحدة تمتد من بداية القصيدة لنهايتها وتشمل صوراً جزئية لا تخرج عنها أو تضيق قيمتها، وإنما تثبتتها وتدعمها وتبرزها عبر إضفاء البعد الشخصي وعبر الامتداد.

أما الصور الجزئية فإنها لا تأتي جميعاً من مصدر واحد وإنما من مصادر متعددة. فنحن من البداية أمام صورة يأتي بعضها من مصادر خرافية مثل صورة التنين الضخم المثير للفرع. أما صورة مسرور المشار إليها سابقاً فهي آتية من التراث الشعبي العربي وخصوصاً كتاب "ألف ليلة وليلة". إضافةً إلى ذلك هناك صور وثيقة الصلة بالبيئة التي عاش فيها زهران وقومه.

وليس التراث الشعبي حاضراً في هذه القصيدة عبر صورة مسرور وحدها. بل هو حاضر عبر طريقة الحكى الشعبي وتكرار استخدام عبارة "كان ياما كان" التي يعرفها كل مصري استمع إلى حدوته.

ومن الملاحظ — كما أشرنا سابقاً — أن الموسيقى هي الأخرى لم تقف في طريق القصيدة وصورتها الكلية، بل العكس هو الصحيح. فقد وجد الشاعر نفسه حرًا

في اختياره لمفرداته متخلصًا من الحاجة إلى مفردات لاستكمال الوزن أو للحفاظ على رويّ بعينه. وتلك قد تمثل ميزة أخرى من ميزات الشعر الحر عمومًا. وفي الختام يمكننا القول إن ما رصدناه في قصيدة شوقي من تعميم وتصوير سطحي جزئي وموسيقى تسيطر على كل ما عداها، كل تلك العناصر لا نراها في قصيدة الشعر الحر بشكل عام عبر قراءتنا لقصيدة ”شوق زهران“ لصلاح عبد الصبور.

## [المراجع]

### الكتب:

- إبراهيم الهلباوي: مذكرات إبراهيم الهلباوي. تحقيق عصام ضياء الدين. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٥.
- أحمد شوقي: الشوقيات. القاهرة. دار الآداب. ٢٠١٢.
- إدوارد جولدشميت الابن: الحزب الوطني المصري — مصطفى كامل ومحمد فريد. ترجمة: فؤاد دواره. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم. بيروت. دار العودة. ١٩٩٦.
- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور. بيروت. دار العودة. ١٩٧٢.
- عبد الخالق محمد لاشين: سعد زغلول ودوره في السياسة المصرية حتى سنة ١٩١٤. القاهرة. دار المعارف بمصر. ١٩٧١.
- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية. الطبعة الثالثة. القاهرة. دار الثقافة الجديدة. ١٩٨٩.
- محمود طاهر حقي: عذراء دنشواي. بدون ناشر. ١٩٠٦.
- يحيى حقي: فجر القصة المصرية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٨.

### المقالات:

- خيري دومة: هموم المعيشة كما تعكسها الرواية التاريخية (العصر المملوكي نموذجًا). مجلة ”ثقافات“. العدد ٢٤. كلية الآداب. جامعة البحرين.
- عامر صلال زاهي الحسنواي: حادثة دنشواي موضوعًا شعريًا بين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم: دراسة موضوعية فنية موازنة. مجلة القادسية في الآداب والعلوم الاجتماعية. المجلد ٨. العدد ٣. ٢٠٠٩.

### الكتب الأجنبية:

- The Earl of Cromer: *Modern Egypt*. Vol.2. London. Mcmilan and Co. 1908.
- Samia Mehrez: *Egyptian Writers between History and Fiction*. Cairo. The American University in Cairo Press. 1994.