الفصل الثانى

الصناعة

١

مكونات الصناعة

جاء شوقى والشعر المصرى ينتقل عند محمود سامى البارودى من فلك الجمود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق، فكان كالشجرة الطيبة تنبت فى الأرض الكريمة ، فتثبت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها . وكأن القدر ساق البارودى ليكون رائد الطريق لشوقى ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفنى أن رأى مصباحه يضيىء ، فسار على هَدْيه ، واحتذى على أمثلته ونماذجه .

وكان البارودى قد خلع عن شعره كل العقد التى كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والخشاب ومن حوله أمثال الساعاتى وعلى الليثى ، ونفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودى رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجه من حيز المعانى المحفوظة التى تُترصُّ رصًّا إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية. فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة .

وتخرَّج شوقى فى شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه فى صَبِّ قوالبه ونحت تراكيبه ، وهى فى جملتها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أتقن الفرنسية ودرس القانون وسَرَّح الطرف فى مجالى الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفحْ ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهى بناء ضخم يَشُدُّ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبوٌّ ولا شذوذ ، أحكمت ألفاظه ، أو أحكمت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقى مضللا ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفنى الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إنى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقى حتى أخال كأننى أستمع حقاً إلى « سمفونية » فموسيقاه تتضخم فى أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون فى إخراجها وفى إيقاع نغماتها . ولا أرتاب فى أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة حذق أو مهارة فحسب ، بل هى أبعد من ذلك غوراً ، هى نبوغ وإلهام ، وإحساس عبقرى بالبناء الصوتى للشعر .

وهذه الروعة فى الموسيقى تقترن بحلاوة وعذوبة لا تُعْرَفُ فى عصرنا لغير شوقى ، وربما كانت تلك آيته الكبرى فى صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه فى تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرْهف له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يُحْدث فيها ثقوباً ، هى ثقوب الصوت الصافى الذى تهدر به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زئير البحار حين تهيج ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التى تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهى تجرى سابحة على صفحة النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقى يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو بعبارة أدق كل ممكناتها الموسيقية ، وكانت تُسْعفه فى ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكى كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية[١]. وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهى وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المرهف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا نقصد الأذن الخارجة ، وإنما نقصد أذن الشاعر الداخلة ، فللشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتى وحلاوتهم الموسيقية .

وقد امتلك شوقى خير أذن باطنة واعية فى شعرنا الحديث ، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يبتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حيَّرَ معاصريه من شعراء الشرق العربى ، وجعلهم يحنون رءوسهم أمام فنّه ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالا وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلب ألبابهم بموسيقاه التى نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلاسم هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فتنتها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقار سواء فى طول الصوت وقصره أو فى غلظه ورقته أو فى ارتفاعه وانخفاضه أو فى مصدره والآلة التى تعزفه . وكل هذه إشارات وتلويحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيَّنة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقار الممتاز ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن توجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقّفته باللغة ومرّنته على فهم أسرارها لا تستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التى نجدها عند شوقى ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون رَبَّة الشعر قد ألقت فى سمعه نغماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يوقّعه فى الألفاظ والكلمات التى يَصْدح بها ألحاناً خالصة .

---

(١) اثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ص ٨٦

وهذا الجانب فى صناعة شوقى هو الذى أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه فى سماء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذى نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا فى صفه مدافعين . ولم يكن فى حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهى معجزة كان يخترق بها الصفوف ، وتعنو له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية فى صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة فى هذه الصناعة خيال متألق ، إذ كان شوقى واسع الخيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفتة أو حركة لشىء أو لصورة إلا اختزنها فى ذاكرته ، ووعاها فى حافظته ، ليلقى بها عند الحاجة رسما أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمده من القديم ، ولكن هذا لا يغض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنترة الذى يقول (هل غادر الشعراء من متردم). ومثل شاعرنا فى هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نماها ، وأضاف إليها تحليقات فى سماواته . ونتعب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعه فى الصور القديمة ، فهى معروضة فى كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل فى أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلا ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل فى هيئاتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال فى صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضى والانفصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعنى الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك

اتصال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا فى هذا الاتصال .

وما الصور القديمة فى حقيقتها إلا رواسب الشعر وملوّنات لوحاته ، ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أوشوّه فيها تشويها يؤذى أذواقنا . ولم يكن شوقى من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان دائماً يضيف طريقته فى تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه فى صوره وتحويراته فى رسومه ؛ فتبدو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا فى صور شوقى وعمل خياله فحسب ، فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يجسم الصورة وكيف يركبها وكيف يحشد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هى تتحول إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التى نراها فى معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفى إعجابنا بها ولا سرورنا فى أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف فى خشوع أمام قصر «أنس الوجود» مصوراً بريشته ما بقى من أطلاله ورسومه :

أيهـا المُنْتحِي بأسوانَ دارًا ... كالثُّرَيَّا تريد أن تَنقَضَّا
اخْلَعِ النَّعلَ واخْفِضِ الطَّرْفَ واخْشَعْ ... لا تحاولْ من آية الدهرِ غَضَّا
قِفْ بتلك القصور فى اليمِّ غَرْقَى ... مُمْسِكاً بعضُها من الذُّعْرِ بَعْضا
كَعَذارى أخفَيْنَ فى الماء بَضًّا[1] ... سابحاتٍ به وأَبْدِيْنَ بضًّا
مُشْرِفاتٍ على الزوال وكانتْ ... مشرفاتٍ على الكواكب نَهْضَا
شابَ من حولها الزمان وشابتْ ... وشبابُ الفنون ما زال غَضًّا[2]
رُبَّ نَقْشٍ كأنما نفَض الصَّا ... نعُ منه اليدين بالأمس نَفْضَا
ودِهانٍ كلامع الزيتِ مرَّتْ ... أَعْصُرٌ بالسِّراج والزَّيْتُ وُضَّا[3]
وخطوطٍ كأنها هُدْبُ ريمٍ[4] ... حَسُنَتْ صنعةً وطولاً وعَرْضَا

(١) بضا: جسدا رَخْصا ناعما.
(٢) غضا: ناضرا.
(٣) وُضا بضم الواو: مشرق.
(٤) الريم: الغزال.

وضحايا تكاد تمشي وتَرْعَى لو أصابتْ من قدرة الله نَبْضَا
ومحاريبَ كالبروج بَنَتْها عَزَماتٌ من عَزمةِ الجِنِّ أَمْضَى
ومقاصير أُبْدِلَتْ بفُتَاتِ الـ ـمِسْكِ تُرْبًا وباليواقيت قَضَّا[1]
حَظُّها اليوم هَدَّةٌ وقديماً صُرِّفتْ فى الحظوظِ رَفْعًا وخَفْضَا
سَقَتِ العالمين بالسَّعْد والنَّحْـ ـسِ إلى أن تعاطتِ النَّحْسُ مَحْضَا
صَنْعَةٌ تُدْهِشُ العقولَ وفَنٌّ كان إتقانهُ على القوم فَرْضَا

وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأنى أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياه الغارقة فى النيل ، فلم يعد منه الا أثر محتضر يهدُّ فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لا للإتيان بألفاظ يحشدها ويرصها رصًّا وإنما لنقل الصورة الحسية التى يلم بها نقلا دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ، وفى أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجدُّ ويتوقَّر ، فلا نقرؤه حتى نحس الذعر يدخل فى قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .

ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ، وتارة يحلق بعيداً ، لا فى المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل فى كل ما يعرض له شوق بالوصف والتصوير ، وانظرْ إلى هذه الصورة التى رسمها للنخيل :

تُخَالُ إذا اتَّقدتْ فى الضُّحَى وجرَّ الأَصيلُ عليها اللَّهَبْ
وطاف عليها شعاعُ النهارِ من الصَّحْو أو من حواشى السُّحُبْ
وصيفةَ فرعونَ فى ساحةٍ من القصر واقفةً تَرْتَقِبْ
قد اعتصبَتْ بفصوصِ العَقِيقِ مفصَّلةً بشُذُورِ الذهَبْ

(١) مقاصير جمع مقصورة، وهى الغرفة المزدانة. القض: الحصى.

وناطتْ قلائدَ مَرجانها على الصَّدْر واتَّشَحَتْ بالقَصَب
وشدَّتْ على ساقها مِئْزرًا تعقَّد من رأسها للذنبْ

فإنك تراها صورة كاملة ، إذ رسمت وصيفة فرعون رسماً تامًّا ، مقروناً إلى هذه النخلة . وكان خيال شوقى على هذه الشاكلة الطائرة التى تضم شيئاً بعيداً إلى شيء بعيد ، وهو لذلك خيال متألق ففيه هبات السماء ، وإشعاعات الشعر التى ترفعنا من دنيانا الحسية إلى دنيا حالمة واهمة . وكان يعرف كيف يذيع ذلك حتى فى داخل الحقائق نفسها من مثل قوله يخاطب شباب مصر وقد نهضوا بمشروع كبير :

لا يقيمنَّ على الضَّيمْ الأَسَدْ نزعَ الشِّبْلُ من الغاب الوتدْ
كبُرَ الشِّبلُ وشَبَّتْ نابُهُ وتغطَّى منكباه باللِّبَدْ
اتركوه يمشِ فى آجامهِ ودعوه عن حِمى الغاب يَذُدْ
واعرضوا الدنيا على أظفارِه وابعثوه فى صَحاريها يَصِد

فإنك تراه لا يزال يضم الخطَّ إلى الخطِّ حتى تتم له الصورة الكبيرة التى يريدها ، ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأبَّى على هذا الخيال الخالق الذى ترتسم فيه صور الأشياء تامة كاملة ، فلا نقرؤها حتى نحس كأنها فعلا تحت أبصارنا ، وكأننا نراها رؤية المشاهد لا رؤية الغائب ، وهذا كله يُكْسَى بأردية الحلم وأكسية الوهم . وانظرْ إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد يدها إليها ببلى ولا ما يشبه البلى ، فضلا عن أن تمحوها أو تزيلها :

الأَرضُ أَضيَعُ حِيلةً فى نَزْعها من حيلة المَصلوب فى المِسْمار

فهى قائمة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهى منكسة نكسة المصلوب فى المسمار . أليس ذلك خيالا بديعا ؟ ، وتكثر بدائع هذا الخيال عند شوقى من مثل قوله فى الأهرام أيضاً وما حولها من رمال :

كأنها ورمالا حولها التطمتْ سفينةٌ غرقتْ إلا أساطينـا

فلم يبق من سفينة الفراعنة وتاريخ مصر القديم وأمجادها الماضية إلا هذه السوارى التى ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوقى فى فرعونياته كثير من هذه الرُّؤَى الحالمة ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بُعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد فى حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على «الجازبند» خلف قبره ، وكأنهم لايعون :

فقال والحسرةُ ما أشدَّها ليت جدارَ القبر ماتَدَهْدهَا[1]

وليتَ عينى لم تفارق رَقْدَها قُمْ نبِّنى يا بِنتؤورُ مادَهَـا

مصر فتاتى لم توقِّر جدَّها دقت وراء مضجعى جازْ بَندها[2]

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بنتؤور ، وحمل بنتؤور شكواهم إلى شوقى فوعاها وأداها فى هذا الحلم الصارخ.

وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان فى صناعة شوقى كان يسندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتهما ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يكاد ينكر نفسه فى شعره ، فهوليس من الشعراء الذاتيين الذين نقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : « فى شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فمنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

(١) تدهده : تقوض. (٢) جاز بندها : موسيقاها.

لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناسيَّ الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء . وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نُضَيِّق معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رَخُصَ على هذا التسويم »[1] .

وعباس العقاد محقٌّ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرِّده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين ، وإنما هو شاعر غَيْريٌّ ، ولست أدري لماذا نَحْجُرُ على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهبا اتخذه في فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقًّا لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانيًّا ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته وملامحه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعْنَ بشيء من ذلك .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٥٦

ليكن شوقى شاعراً غيريًّا أو شاعراً غير ذاتى ولا شخصى ، فإن ذلك لا يخرجه من عوالم الشعر الحالمة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجرِّده من رسالة له فى الحياة . ولقد اندفع فى غيريته تلك يؤمن بمثالية خلقية عُنى بالدعوة لها فى شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعى أذاعه فى قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له فى الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هى نزعة فيه ، وعلى أساسها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنانيين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعرَ الذاتى أو الأنانى ، وقد يؤثر آخرون الشاعر الغيريَّ ، لأنه لا يخوض بهم فى متاهات نفسية ، ولايشرف بهم على الفورات المستورة فى أعماقه ، وقد تكون فورات حسٍّ ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقى إثارة للشعور ولا تعبيراً فرديًّا فحسب ، بل هو قبل كل شىء تعبير اجتماعى . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدعم قصائده بمُثُل فى الأخلاق والاجتماع أو قل بعُمُد ، وكان بارعاً فى وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسَّم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحِكم والنقد الاجتماعى .

على كل حال نحن نعترف بأن شوقى لم يُعْنَ فى شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتَّقد فيه ، أما بعد ذلك ففى شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخطُّ بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصبوباً من عاطفته كما ينصبُّ الماءمن نَبْع رَقْراق ؟ إن شعره يتحول إلى مايشبه السَّرْد ، ويصبح شيئاً جافًّا خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقى شاعر غيرىٌّ فليس معنى ذلك أننا نجرِّده من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجرِّدون الموسيقيين من

عواطفهم وشخصياتهم فى أثناء تأليفهم لقطعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن عواطف شوقى العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا نزال نطّلع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى فى شعره الذى يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته فى (أمينة) وقد بلغت حولا :

أمينتى فى عامها الأ ... وّل مثلُ الملَكِ
كم خفق القلبُ لها ... عند البُكا والضحكِ
وكم رعَتْها العينُ فى ال ... سُّكونِ والتحـرُّك
فإن مَشَتْ فخاطرى ... يَسْبِقهـا كالمسكِ
أَلْحَظهـا كأنّهـا ... من بَصَرِى فى شرَكِ

وله مراث مختلفة فى أمه وجدته ، وفى أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى ولهفة ولوعة كقوله فى أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدَّته الذكرى :

مـا أبى إلا أخٌ فارقْتهُ ... وُدُّه الصدق ووُدُّ الناسِ مَيْنْ
طالمـا قمنا إلى مائدةٍ ... كانت الكِسرةُ فيها كسرتَينْ
وشربنـا من إناءٍ واحدٍ ... وغسلنا بعد ذا فيه اليدينْ
وتعشينـا يدى فى يدهِ ... من رآنا قال عنا أخوينْ

والشاعر الذى ينبض قلبه بمثل هذه المعانى والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هى عواطف سائلة وهى عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقى يمثل الشخص المترف الذى أُتْرِف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة فى نفسه . وقد كانت له دعابات ونوادر مع الدكتور محجوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يُضْحك إخوانه ويضحك شوقى ، فيداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقى بنفسه غير تام فى شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعَدًّا ليتفوق لا فى الشعر الغنائى ، وإنما فى الشعر القصصى ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثى والشعر الغنائى الخالص إلى التاريخ ، حينئذ ينفسح الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيريته .

فشوقى إنما تلائمه الموضوعات الخارجية التى لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته فى تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء فى التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة فى أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسى ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميرى « قصيدته الحميرية فى ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسى فى قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية فى أرجوزته « رقم الحلل فى نَظْم الدول » ونَظَم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعر متون علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث مسلسلة ، وكأننا نقرأ أثباتاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشىء الوحيد عند شوقى الذى لم يُحَلِّقْ فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بناية هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اتركْ هذا الديوان إلى شعره فى تاريخ مصر تَرَ التاريخ يتحول إلى شعر

وفن . وقصيدته «كبار الحوادث فى وادى النيل» هى آية شعره الأولى المتزلة ، فقد صور فيها عصر بناة الأهرام وخلفائهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث المؤرخ الذى ينفعل مع التاريخ ، وقد ذهب يصرخ :

وَبنَينا فلَم نُخَلِّ لبانٍ ... وعلَونا فلم يَجُزْنا علاءُ
وملكنا فالملكون عبيدٌ ... والبَرايا بأسرهم أُسَراءُ

وتعرَّض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم فى بناء الأهرام ، ودحَض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ، فتأسف وتحسر قائلا :

لبثَتْ مصرُ فى الظلام إلى أن ... قيل مات الصباح والأضواءُ
لم يكن ذاك من عمًى ، كلُّ عَيْنٍ ... حجبَ الليلُ ضوءَها عمياءُ

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت مصر فى الظلام ثانية لعهد الفرس وقمبيز ، واستنقذها الإسكندر واختَطَّ الإسكندرية ، وكانت دولةُ البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يجسِّمه شوقى وكأنه مثّال ، فالتاريخ يعاد خلقه ، يعيده خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ، وينطلق فى مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحملة نابليون ، ويقول :

علمتْ كلُّ دولةٍ قد تولَّتْ ... أننـــا سُمُّها وأنّا الوباءُ

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقته على مشروع ديلسبس فى حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :

جمَع الزاخرَين كَرْهاً فلاكا ... نا ولا كان ذلك الإلتقاءُ
أحمرٌ عند أبيضٍ للبَرايا ... حِصَّةُ القُطْر منهما سوداءُ

وهذه الملحمة التى كتبها شوقى والتى تعد أمّ ديوانه لتُعلى اسمه فى سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقى على هذه اليتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة فى « النيل » طبّقت شهرتها الخافقين ، وتغنّيها فى عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشدو بها الشيوخ والأطفال فى مصر ، وهو يسهّلها على هذا النمط الرفيع :

من أىِّ عَهْدٍ فى القُرَى تتدفَّقُ وبأىِّ كفٍّ فى المدائنِ تُغْدِقُ

ومن السماء نزلتَ أم فُجِّرْتَ من عُلْيَا الجِنان جداولا تترقرقُ

ويزاوج مزاوجة رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناءه الفخم الذى يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت فى الأرض ، وفرعها سامق فى السماء . ويشدو بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتى جيوشهم بملوك الأرض مقرّنين مصفّدين . ويتحدث حديثاً معجباً عن عروس النيل وعبادة آبيس وحَجّ المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام فى الوادى ، فكل ذلك يرسمه فى لوحته الكبيرة ، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا ريب فى أن هذه القصيدة أمُّ ديوانه الثانية ، وإنى أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصرى أن يكتبها ويعلقها فى غرفة استقباله وفى ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأنى به مزمار ، كمزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليجسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفره ويصوغه تماثيل . واقرأ قصائده فى « توت عنخ آمون » وفرعونياته جميعاً ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبّح بتاريخ مصر ومالها من آثار وأمجاد كبار . وليست قصيدة أبى الهول إلا تعويذة ينبغى أن يضمها كل مصرى إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التى مرت تحت عينى أبى الهول من فرعون فى عزّه وجليل الأثر ، إلى قمبيز فى خيله ، وسنابكها ترمى بالشرر ، ومن الإسكندر فى الشباب النضر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين إيزيس وآبيس ، والدين السماوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول فى السير ، ويقول إن تباشير الانبعاث أقبلت وأقبل معها الصبح المنتظر ، ويتمثّل صدر أبى الهول يَنْشَقُّ عن فتى وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوقى وصناعته ، وهى ليست صناعة عادية ، بل هى صناعة ملء السمع والبصر ، يندمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالق والموسيقى الحلوة بالعاطفة العامة ، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة . ومن أجل ذلك كان يُجَلَّى لا فى تاريخ قومه فحسب ، بل فى تاريخ غيرهم أيضاً كقصيدتيه : « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقى فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ، وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلّق نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ، ولم يعش لنفسه ، وتحول فى أثناء ذلك يعيش لمجتمعه ، وكأنه يفرُّ أو يتخلص من شخصيته . وللشاعر الحقُّ فى هذا التخلص مادام هو الذى يسعى إليه ، ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد تكون معيشته لحياة الجماعة وتاريخها ومسراتها وهمومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن فى تاريخيات شوقى وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبّر عن ذلك تعبيراً حيّاً ، وكأنه ينفخ فى بوق كبير ، يُفزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القمم الوطنية والتاريخية التى حلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربى من أركان السماء .

٢

بين البديهة والتنقيح

يُجْمع كل من عرفوا شوقى على أنه كان صاحب بديهة خارقة فى عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعانى سيولا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، إذ كان دائماً حاضر الذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وخَلْقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام فى عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُذَاع بين الجمهور بقصيدة شوقى ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهزُّ أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعَصْر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه فى ذاكرته ، فبين سيكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة »[1].

و عاب عليه النقاد هذا الشعر الذى كان يذيعه سريعاً فى المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبِّر فى شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقى إنما كان يريد أن يَلْقَى بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وسنتحدث عن ذلك فى موضع آخر ، إنما الذى يهمنا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه فى صناعته وإلى أى حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع الفَيْض ، فالخواطر ، بمجرد أن يُعْنَى بحادث أو موضوع ، تتزاحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . ويؤكد هذه البديهة الثرَّة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم فى المركبة

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٧٠ .

وفى السكة الحديدية وفى المجتمع الرسمى ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف جليسه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ بَدْءٍ غمغمة تشبه النغم الصادر من غَوْر بعيد ، ثم رأى ناظريه وقد بَرَقا ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بَصُرَ به وقد رفع يده إلى جَبينه ، وأمرَّها عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة ، فإذا قوطع فى خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحَث فيه ، حاضر الذهن صافيه ، جميل البدرة ، كعادته فى الحديث. ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهراً ما تمَّ منه ، حافظاً لبقية المعنى الذى يضمه ، وربما كتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسيها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها فى جلسة واحدة ».[1] ومن الأدلة على سرعة بديهته وأنه لم يكن يعانى كثيراً فى شعره ما ذكره «محمد كرد على» من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكريمه فى المجمع العلمى العربى بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نَظْم أخرى أتى فيها بالمعجب المحيِّر ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونيته :

قُم ناجِ جِلَّقَ[2] وانْشُدْ رَسْمَ من بانوا مَشَتْ على الرَّسْمِ أحداثٌ وأزمانُ

وهى إحدى تحفه النادرة .

وبيِّنٌ مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبَّى عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجالة فكره ، فهو مُعَدٌّ دائماً لتهبط عليه رَبَّةُ الشعر بوحيها وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار الهزيع الثانى من الليل بعد قضاء سهراته فى المطاعم والنوادى ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح[3] ، وكأنه يسوِّى ليلا ما صادته شباك ذاكرته نهاراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى فى رائعة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله فى المطرية ، فوجدنى بالمكتب فى الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملى علىّ ثمانية وعشرين

---

(١) مختارات المنفلوطى ص ٦٨ (٢) جلّق . دمشق. (٣) ابى عشر عاما ص ٩٣.

بيتاً من قصيدته التى مطلعها (قفى يا أخت يوشع خبّرينا) ثم قال لى : لا تبعد عنى ، حتى إذا جاءنى شىء أمليته عليك . وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملى علىّ خمسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب ، وجلس على مقعد ، وأخذ يمرُّ براحته اليسرى على رأسه ، ففهمت أنه ينظم فى سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك فى أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ، فكتبت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هى الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطنى ما كتبت لأنى على موعد فى هذه الساعة مع (داود بركات) فقدمتها له ، بعد أن عددت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى صديق له : لقد لازمته فى ليلة فى مطعم « دى لابروميناد » على كوبرى قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة النيل ، وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيّل ، ويسير فى الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التى كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثنى عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة فى ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل ميعادها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نيئة ، ثم يبدأ فى النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى تكون القصيدة فى يد طالبها »[1].

وهذه كلها أخبار وروايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوقى ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها ، فالقيثارة موجودة ، وهى معدّة لكى يوقّع عليها ما يريد من ألحان وأنغام . والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة (قفى يا أخت يوشع خبرينا) فى جزء من النهار وقصيدة النيل فى قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوقى وُلد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والنبع متفجر دائماً ، تتطاير منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

---

(١) اثنى عشر عاماً ص ١٩ .

وكان يحتفظ بما تلهمه به رَبَّةُ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حَدٍّ ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنها خزانة جوهرى يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويغلقها بمفتاحه ، ليعود ، فيجدها كما هى سليمة لم تمسسها يد . ويحدثنا « حسين شوقى » أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنيه محمد عبد الوهاب فى إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعتزم تأليف أغنية له يقوم فيمشى ذهاباً وجيئة ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيئاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلا ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التَّبْغ من جيبه ، ويكتب على غطائه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح فى ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضى فى ذلك ساعات ، وقد يروح فى إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجِّل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغطية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدُّ نفسه ولا يجهدها فى صناعة الشعر ، فالشعر يجرى على لسانه تامًّا كاملا وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ المسوَّدة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة ، وهى تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته فى انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم فى الفتح من عجب) وكل الأبيات التى رجع يُصلح فيها أربعة . وواضح أنه فى البيت الأول منها ، وهو :

وازَّيَّنَتْ أُمهات الشرق رافلةً مَشْىَ العرائس فى الموشيَّة القُشُب

قد غيَّر كلمة « مواكب الفتح » بكلمة « مشى العرائس » ولا ريب فى أن هذا التغيير يدل على رغبته فى استكمال الصورة التى يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو فى ذلك يجرى مع الذوق العربى الذى يميل

الله أكبر في الفتح من عجب يا خالد الترك جد خالد العرب
ما أنجبت بعبر من مطاعيم تحت الليت في الوسمار والجبب
دنت الدار أقل طيبا وثنت

وزينت أمرات الشرق وطبرت رايته فيئت أكرم العنب
حتى العرش [illegible] في الوشية القشب
أن العراق بشير وهند واختلفت نجائب البرق من نجد الى حلب
من كل [illegible] ترمي بكلكل الى مكانه او توى بمنقلب
تقول قرطي في الميدان هل عجبا كالجود يوم هوان كان من كثب
فهل علمن وعلم القوم بينهم ان الكتائب تجلو الصعف والكتب
ما كان في قلم أو غير مختلف من همة الشعر او من همة الكتب
لم يبن الملك مثل البيل واجنة ولم يشده مثل الجحفل اللجب
والحق في أجم الغرم وتنتنا اعز ليث عرين هم في القصب

ماذا أقول وما عذري لرادية بمصر قرآن أو بالشام ترتتب
حياك ضرات الكبرى وما فعلت تضافرت هم [illegible] وقلب
من كل جيش ومن اقناص مملكة ومن بيتة كان جئت بالعجب
أخرجت [illegible]
[illegible]
فرضى وقد [illegible]

هذي المناقب اجنادين تقرؤها
وذا قتال الحواريين في الثانية ذات الدشن والحسب
[illegible]
ان الشتاء ليجيان الرجال فمن
ماشئت من خلية التاريخ فانتخب

* المسودة رقم ١ *

إلى مراعاة النظير والشبيه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غيَّر أيضًا كلمة «وابتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر فى البيت حتى انتهى به فى نسخة الديوان المنشور على هذا النحو:

وازَّينت أمهاتُ الشرق واستبقتْ مهارجُ الفتح فى المَوْشِيَّة القُشُبِ[1]

ونراه فى البيت الثانى:

من كل مفتونةٍ ترمى بمُكْتَحِلٍ إلى مكانك أو تُومى بمُخْتَضِبِ

قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة، وكانت أولا «نائية» ثم جعلها «قاصية» ولم يَرْضها فجعلها «مجلوة» ثم جعلها «مفتونة». وكل ذلك دليل من جهة على دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة، وهى تتعاقب على سُلَّم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذى تحوله شوقى، فرابعتها أجودها وتليها ثالثتها، ثم ثانيتها، ترتيباً نازلا. ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات المتلاحقة أن شوقى كان يسرع فى كتابة ما يفد على خاطره، وبذلك تقدمت الشهادات التى أثبتناها. على أنه عاد فى نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا «من كل ضاحيةٍ ترمى بمكتحل». ونرى فى البيت الثالث:

حيالَ هِمَّتك الكبرى وما فعلت تصاغرتْ همم الأشعار والخطب

كلمة الأشعار مبدلة من كلمة «الأقوال» وبدون شك أصاب شوقى المفصل فى هذا التغيير، لأن الذى يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال. وقد حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى، وقدم وأخر فى الأبيات التى أثبتها فى هذه المسودة. أما البيت الرابع الذى أصلحه فيها وهو:

أخرجتَ للناس من فوضى ومن عَدمٍ شعباً وراء العوالى غير مُنْشَعِبِ

فقد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمق الإسلام . . .) ثم جعله (أخرجت للناس من عُزْل مفرقة) ثم حوَّله إلى (أخرجت للناس من فوضى

(١) مهارج: جمع مهرجان. الموشية: الحلل المزدانة. القشب: الجديدة.

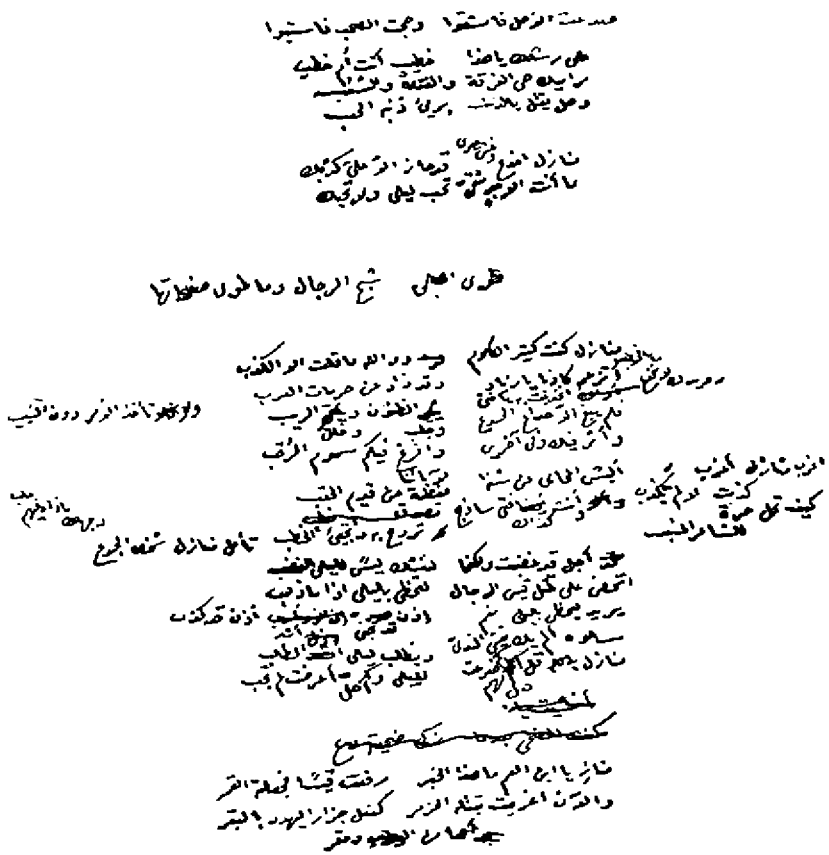
ومن عدم) . ثم انتهى به فى الديوان المنشور إلى « أخرجت للناس من ذل ومن فشل » . ولعل فى ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة فى بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئ المسوَّدتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف فى الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوقى يفكر فى شعره المسرحى وينظمه بنفس الصورة المعروفة فى الشعر الغنائى ، فهو يتألف فى شكل قطع لا فى شكل حوار ، ثم توزَّع القطع بين المتحاورين ، ويُزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلى من أبيها . ثم منظر القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلى (المهدى) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها . ويلتقى بهم أو يفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولا عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله بليلى ، وكيف فضَح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجاؤه ، وتخلص له ليلى . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء فى قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدى وليلى ليرى رأيها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب فى حرمان من يشبِّب بفتاة منهم مِنْ زواجها والاقتران بها .

وكل مَن يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر فى هاتين المسودتين ، يفاجأ بأن القطعتين المكتوبتين بالمسودة (رقم ٢) فى أعلى الصفحة من المنظر الثالث فى الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثانى حين كان منازل يخطب فى القبيلة ضد غريمه . وفى الهوامش على اليمين شعر يتبع القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمنا الشعر الثانى وإنما يهمنا الشعر الأول ، فلو أن شوقى

« المسودة رقم ٢ »



« المسودة رقم ٣ »

كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه فى الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويضيف فى القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار فى الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولا ثم يدخل عليها الحوار أو قُلْ يدخل عليها الفكرة المسرحية .

والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثانى وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس ، غير أننا نفاجأ بفقدان الأبيات الأربعة الأولى فى المسودة ، فقد انصرف عنها شوقى إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِف مُنازِ اسمعْ ، سمعتَ الرعد من جـــانبَيْ صاعقةٍ فيها المَنُونْ
أخطيبٌ أنت أم خطبٌ وإن لم تَهُنْ والخطبُ أحياناً يهونْ

ونقرأ بعد ذلك فى المسودة بيتين وردا فى المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطَوى البِلَى شبحَ الرُّجا ل ومـــا طوى صفحاتها

وكأنه بيت طرأ على ذهن شوقى ، فسجله ، وإن لم يكن متصلا بالمنظر الذى هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الأبيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع ! . وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة فى المنظر بكمالها . وتنتهى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى فى المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش بيتان لم يردا فى المنظر .

وأظن فى ذلك ما يتيح لنا عن بينة أن نحكم على شوقى فى صناعته لمسرحياته بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر فى أنها حوار ، ولكن هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولا فى القطعة المنظومة ، ثم يجريها على ألسنة المتحاورين . ولا شك فى أن هذا أضعف بناءه المسرحى ، لأنه عُنى بالشعر أكثر مما عنى بالحوار والمسرح ، فاختلّ التوازن فى أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه فى مسودات المسرحيات أكثر جداً من تنقيحه فى مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما فى المسرح أو فى المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار فى المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعدلها كما رأينا فى المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التى عرفناها له فى نظم شعره الغنائى ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء فى خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيها ، أو فى كثرة شَطْبه وتنقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة فى المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل فى الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الحبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب (ثم ظنوا كيف بى الظنون) وإنما هو (ثم ظنوا كيف شتّم بى الظنون) . وفى المسودة الثالثة فى أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهى من وزن المتقارب ، نجده يضع فى أول بيت لفظة « قد » ، وهى لا تتفق مع المتقارب إلا إنْ حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل فى وضوح على سرعة شوقى فى نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديهته كانت مطواعة سيالة ، وكأن خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة (رقم ٢) وردَّدْنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمَّ القلوب وأصرف شكلا على شكلهِ

فيجعل بدلا من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلى :

فُضِحْتُ به فى شعاب الحجازِ وفى حزْن نجد وفى سهلهِ

هذا الشطر (وصيرنى نجد من شُغله) ولم يضرب على الشطر الثانى المقابل له فى البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونمضى إلى القطعة الثانية ، فنجده قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى يطأ الحىَّ وأنتم تنظرون

وكلمة « تنظرون » كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة « وأنتم » وبينهما (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة « صابرون » ولم تعجبه ، فوقف قلمه ، ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا) فى البيت وضرب عليها وكتب « تنظرون » . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخٌ لى ولكم وابنُ عمٍّ أفمنه تبرءون

ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحى أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوقى القوية التى تشبه العمد والأساطين ، ونمضى إلى آخر القطعة فنجد هذا البيت :

إن قيساً كاملٌ فى عقلهِ أعلمتمْ أنتمُ فيه الجنون

ولا يعجب شوقى الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو آنستم على قيس الجنون) وبذلك اندمجت صياغة الشطرين وتداخل البناءان وتراصّا وتناسقا تناسقاً محكماً . وفى الهامش كتب هذا البيت على لسان ليلى :

وليس المماتُ سوى وصلهِ وليس الحياةُ سوى هجرهِ

ثم غيَّر طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة « هجره » مكان « وصله » ولم يُرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من قطعة لامية لا رائية ، فلسرعته وضع كلمة « هجره » مكان كلمة « وصله » ثم أصلح خطأه . وكتب هذا الشطر (أتسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه وكتب على لسان المهدى أبى ليلى :

أأظلمُ ليلى ؟ معــاذَ الحنانِ أنا الشيخ يحنو على طفلهِ

ولم يعجبه الشطر الثانى فضرب عليه وكتب مكانه (متى جار شيخ على

طفله) . وقال أيضاً مستمرًّا على لسان المهدى يخاطب فتاته :

لكِ الأمر يا ليلَ ما تحكمين خُذى فى الخطاب وفى فصلهِ

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله (هو الحكم يا ليل ما تحكمين) . وكل هذه التصحيحات والتنقيحات تدل فى وضوح على سرعة شوقى فى نظم شعره ، وأنه كان لا يملُّ التبديل والتعديل فى شطوره وأبياته ، حتى يُحكم أساليبه إحكاماً دقيقاً .

وفى المسوَّدة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتنقيحات ، وهى تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قدمنا حذفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ فى البيت التالى لها :

منازلُ اخدعْ وغُشَّ غيرى قد جاز إلا علىَّ كِذْبُكْ

أن كلمة « وغش غيرى » جاءت أعلى السطر ، وكأن شوقى لم ينظمها مباشرة مع أول الشطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثانى ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذى تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر فى المسودة . ونمضى فنجده يكتب هذا الشطر (أراك انخدعت به يا فتى) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد فى منازل بعد خطبته ضد قيس :

فلم يَبْغِ إلا خداعَ الجموع يثير الظنونَ ويُلقى الرِّيَبْ

ويعود شوقى إلى الشطر الذى كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة « أراك » فيه ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية الشطر فى المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثانى المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملىء بشطر البيت التالى فيكتبه على الهامش فى اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويجعله (ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتى الشطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتى) و (رويدك لا تنخدع

بالخطيب) حتى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

رُوَيْدَك لا تَنْخَدِعْ يا فَتَى ولا تأْخذ الأَمرَ دون السَّبَبْ

ونظر فى البيت التالى فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها (وجَلْب الظنون وخلق الرِّيبْ) . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت يدافع عن منازل :

أليس المحامىَ عن سُنَّةٍ معظَّمة من قديم الحِقَبْ

ويضع فوق كلمة « معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة على أنه لم يختر إحداهما وأنه تردد أيتهما يضرب عليها ، وقد غيَّر الشطر الأول حين نشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سُنَّة) . وكتب هذا البيت بعد تصحيحات مختلفة :

وأنت كذاك فتًى ساذج تروح به وتجىء الخطبْ

وفوق الشطر الثانى كلمة « تصدق » ثم بياض ثم القافية « خطب» . وكأن شوقى كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر فى الشطر أو فى البيت ، وقد لاموا قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن يصنع هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم إذن قد تجنَّى إذن قد كذبْ

والشطر الثانى إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب فى آخره « ذو أرب » وفى أوله « إذن » ولم يستقم له الشطر ، فغيَّره وجعله (إذن قد تجنَّ إذن قد كذب) . والشطر الأول انتهى فى المسرحية حين نشرت هكذا (إذن كان يخطب ليلى ، نعم) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ ألم يك يَغْشَى النَّدِىَّ ويطلب ليلى أشد الطلب

وكان حاول أن يغيِّر كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

منازلُ قل لهمُ كم ضرعْتَ لليلى وكم أعرضتْ لم تُجبْ

والشطر الأول كان فى الأصل (منازل بالله قل كم ضرعت) وفكر أن يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » . ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره ويقيمها كالأطواد الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أى حد كان شوقى يُصْلح فى شعره وينقِّح فى قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فنى . وواضح أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم فى المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

٣

تيار قديم

كل من يقرأ شوقى يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبى وشعره . ولم يذكر أبا نواس وأبا تمام والبحترى وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً فى شعره قوى واضح ، وقد سمى داره فى المطرية بكرمة ابن هانئ تشبهاً بأبى نواس ، وما قصيدته (حَفَّ كأسَها الحَبَبُ) إلا نفثة من نفثاته فيه . وفى شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحترى فكان يعشق موسيقاه واتخذه فى كثير من شعره « إبرة البوصلة » التى توجِّهه يميناً وشمالا ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الخديوى[١] ،وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك فى مقدمته لقصيدته السينية التى وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحترى ،رحمه الله ،رفيقى فى هذا الترحال ، وسميرى فى الرِّحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حلَّى الأثر ، وحيَّا الحَجر ، ونشر الخبر ، وحشر العِبرَ ، ومن قام فى مأتم على الدول الكُبرَ ، والملوك البهاليل الغُرَر . وتكفَّل لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينيته المشهورة فى وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى فى رَصِّه ورصفه ، وهى تريك حُسْنَ قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول فى مطلعها :

صُنْتُ نفسى عما يدنِّس نفسى وتَرَفَّعْتُ عن نَدَى كلِّ جِبْسِ

والتى اتفقوا على أن البديع الفَرْدَ من أبياتها قوله :

والمنـــايا مـــواثلٌ وأنوشِرْ وانَ يُزْجى الجيوش تحت الدِّرَفْسِ[٢]

فكنتُ كلما وقفت بحجر ، أو أطفْتُ بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعظ البحترىَّ إيوانُ كسرى وشفتْنى القصورُ من عبد شَمْسِ

ثم جعلتُ أروض القول على هذا الروىِّ ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريِّضة » .

وهذه الإشادة ببلاغة البحترى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحترى يقع من شعر شوقى لا فى هذه السينية وحدها بل فى قصائده كلها موقع مفاتيح « البيان » ممن يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية فى أزهى عصورها أى العصر العباسى ، فبديهى أن يعكف عليه موسيقارنا الجديد ،

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص١٤٠. (٢) يزجى : يدفع. الدرفس : الراية الكبيرة.

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه، وطريقته فى الخفة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب ، حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها ورنينها وتموجاتها .

وكان شوقى موكلا بشعراء العربية الممتازين فى موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقبهم ، يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ، فيوماً مع البحترى ، ويوماً مع ابن الرومى ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضى . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة فى العربية إلا وشدّ رحاله ليستمع إليها . ولا يكتفى بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله وقيثارته ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات فى شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدون فى نونيته ، وتارة يعارض البوصيرى فى بردته ، وتارة يعارض الحصْرى فى داليته . ويقف كثير من المعاصرين عند هذه المعارضات ، ويحاولون أن يتبينوا سرقات شوقى ، وما أخذ لفظه من أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفى رأينا أن هذه أحكام جزئية لا تُغْنى النقد ولا الذوق شيئاً ، فهم يحكمون فى غير حكومة ، ويخاصمون فى غير خصومة ، فقد سلّم لهم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التى يدخلها فى معارضاته ، حتى يسبق ويجلّى على أقرانه . وإن من يقرن نونية ابن زيدون فى ولادة إلى نونية شوقى :

يا نائحَ الطَّلْحِ أشباهٌ عوادينا نَشْجَى لواديك أم نَأْسَى لوادينا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدون كلها لوعة وحرقة وشكوى من البين والأعداء والزمن معاتباً ولآدة فى تضاعيف ذلك وأثنائه . أما شوقى فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شَجْوه بوادى الطَّلْح فى ضاحية إشبيلية ، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته . واسترسل فى مناجاته ، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية فى الأندلس ، ثم تذكر بلده

وملاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازله بالنيل ، وتحسّس رائحة وطنه فى الريح والنسيم وتخيلهما كقميص يوسف الذى أُلقى على وجه يعقوب ، فارتدّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبّر عن حنينه وشوقه لوطنه ، وكأنما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأمجاده ، ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقى بَعُدَ فى معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لنرجعْ إلى سينية البحترى التى يقول فيها « كنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها » فإنه حقًّا نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضا فى استرسالاته فيها وحديثه عن آثار بلاده ، إذ يقول فى الأهرام وأبى الهول :

وكأنَّ الأهرامَ ميزانُ فرعو ن بيومٍ على الجبابر نَحْسِ
أو قناطيرُهُ تأنَّق فيهـا ألفُ جابٍ وألف صاحبِ مَكْس[1]
روعةٌ فى الضحى ملاعِبُ جنٍّ حين يَغْشَى الدُّجَى حِماها ويُغْسِى
ورهينُ الرمال أَقْطَسُ إلا أنه صُنْعُ جِنَّةٍ غيرِ قُطسِ
تتجلَّى حقيقةُ الناسِ فيـه سَبْعُ الخلق فى أسارير إنْسِى
لعبَ الدهـرُ فى ثراهُ صَبِيًّا والليالى كواعبـا غير عُنْسِ[2]
ركبتْ صُيَّدُ المقادير عينيـ ـه لنقدٍ ومِخْلَبَيْه لفَرْسِ[3]
فأصابت به الممالكَ كسرى وهِرَقْـلاً والعبقرىَّ الفرنْسِى

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول نحوساً ، ثم يفيض فى الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرة تاجها الكبيرة : عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطيبه منذر بن سعيد ، وما شاد العرب هناك من

(١) جاب : جامع الخراج . مكس : ضريبة (٢) عنس : جمع عانس . (٣) فرس : افتراس .

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية فى الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها فى عهد بنى الأحمر ملوكها، وما آلتْ إليه من بِلًى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ فى غُرَف الحمـ ـراء مشىَ النعىِّ فى دار عُرْسِ
هتكتْ عزَّةَ الحجاب وفضَّتْ سُدَّةَ الباب من سميرٍ وأُنْسِ
عرصاتٌ تخلَّتِ الخيلُ عنها واستراحتْ من احتراسٍ وعَسِّ
ومغانٍ على الليـالى وِضاءٌ لم تجدْ للعشىِّ تكرارَ مَسِّ
لا ترى غير وافدين على التـا ريخ ساعين فى خشوعٍ ونَكْسِ
نَقَّلوا الطَّرْفَ فى نضارة آسٍ من نقوشٍ وفى عُصَارة وَرْسِ[1]
وقبابٍ من لازوردٍ وتِبْرٍ كالرُّبى الشُّمِّ بين ظلٍّ وشَمْسِ
وخطوطٍ[2] تكفَّلت للمعـانى ولألفاظهـا بأَزْيَنِ لبْسِ
وترى مجلسَ[3] السِّباع خـلاءً مقفرَ القاع من ظباءٍ وخُنْسِ
لا الثريَّا[4] ولا جوارى الثريا يتنزَّلْنَ فيـه أقمارَ إنْسِ
مرمرٌ قـامت الأُسودُ عليه كَلَّةَ الظُّفْرِ ليِّنات المجَسِّ
تنشر الماءَ فى الحياض جُماناً يتنزَّى على ترائبَ مُلْسِ
آخرَ العهـد بالجزيرة كانتْ بعد عَرْكٍ من الزمان وضَرْسِ
فتراها تقول : رايةُ جَيْشٍ بادَ بالأمس بين أَسْرٍ وحَسِّ[5]

أليس من الظلم لمثل هذا الشاعر أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق

---

(١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.
(٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة فى السقوف وعلى الحوائط.
(٣) مجلس السباع: غرفة فى القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تمج الماء من أفواهها. (٤) يريد بالثريا سيدة القصر فى عصر بنى الأحمر. (٥) الحس: القتل.

بهم فى بيت كذا ، وأنه قصّر فى بيت كذا ، ولا يُنْظر إلى تحليقاته وابتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولنتركْ أبياته فى الأهرام وأبى الهول وننظر فى هذه الأبيات الخاصة بالحمراء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسّمها حسيًّا ومعنويًّا ، فى صورتها وفى تاريخها ، تجسيما قويًّا بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه راية الجيش العربى المنهزم ، خلّفها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوقى دائماً ينزع هذا المنزع فى معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم يبزهم ويخلّفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدّعون عجزه وقصوره فى اللحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندرى إذ يقول : « والحق أن المباراة التى عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق فى الزمن ما زال سابقاً فى الشعر »[1] فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذى يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر عليه أن يبزّهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكدّه ، فى معنى أو مبنى . فأما المعنى فيجيئه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل فوّار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب فى لغات الإفرنج والعرب فلسفةَ الحقوق وحقائقَ التاريخ وغرائبَ السير التى يحفظ منها غير يسير ، إلى مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته فى صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته ومسموعاته فى جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبنى فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نَسْج البحترى ومن صياغة أبى تمام ، ومن وثبات المتنبى ، ومن مفاجآت الشريف الرضى ، ومن مسلسلات مهيار . وفى المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهى أنه من نظم شوقى ، ذلك شعر العبقرية والتفوق »[2].

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣١٨ (٢) مختارات المنفلوطى ص ٦٨ .

فمعارضات شوقى لم تَجْنِ عليه، ولم تَرْمه بعيداً عن إحراز قَصب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلما أسفَّ أو أكْدَى. وهى فى الواقع ليست أكثر من نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عُنِى عناية شديدة بدرس الشعر وعيونه التى سبقته. وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه فى أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً، فقد تلقن أصول الصياغة العربية فى الشعر، ولم تعد هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقى، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية.

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوقى ينبغى أن لا يقصروه على معارضاته؛ فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه، وإنما ينبغى أن يوسِّعوه بحيث يضم شعره جميعه، ففيه كله آثار هذا التيار، تجرى فيه مياهه فوارة، بل تجرى فيه ألحانه وأنغامه. وما شوقى فى قوالبه وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية، فيعتصر منها خير أصواتها وتموجاتها واهتزازاتها. وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه فى معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعى لاحظ أيضاً تفوقه فى بعض المعانى التى قلَّد فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين، يقول: «من معانى شوقى السائرة:

لك نُصْحى وما عليك جِدالى ... آفةُ النصحِ أن يكون جدالا

وكرره فى قصيدة أخرى، فقال:

آفةُ النصحِ أن يكون جدالا ... وأذَى النصح أن يكون جِهارا

والبيتان من شعر صباه، وهما من قول ابن الرومى:

وفى النصح خيرٌ من نصيحٍ موادعٍ ... ولا خيرَ فيه من نصيحٍ مُوَاثبِ

فصحَّح شوقى المعنى، وأبدل المواثبة بالجدال، وذلك هو الذى عجز عنه ابن الرومى. ومن إبداعه فى قصيدته «صدى الحرب» يصف هزيمة اليونان:

يكادون من ذُعْرٍ تفرُّ ديارُهم وتنجو الرَّوَاسى لو حواهنَّ مَشعبُ [١]
يكادُ الثَّرَى من تحتهم يَلِجُ الثَّرَى ويقضِم بعضُ الأَرض بعضاً ويَقْضِبُ [٢]

وهذا خيال بديع فى الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولَّد من قول أبى تمام فى وصف كرم ممدوحه أبى دُلَف :

تكاد مغانيه تَهَشُّ عِراصُها فتركبُ من شوقٍ إلى كل راكب

فقاس شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهى تكاد تفرُّ من المنهزم من ذعرها ، ولكن شوق بنى فأحكم ، وسما على أبى تمام بالزيادة التى جاء بها فى البيت الثانى . ومن أحسن شعره فى الغزل :

حَوَتِ الجمالَ فلو ذهبْتَ تزيدها فى الوهم حسناً ما استطعتَ مزيدا

وهو من قول القائل :

ذات حُسْنٍ لو استزادت من الحُسْـــــنِ إليها لما أصابتْ مــزيدا

غير أن شوقى قال : «لو ذهبت تزيدها فى الوهم» ، والشاعر قال : « لو استزادت » هى ، فلو خلا بيت شوقى من كلمة « فى الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذى تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعانى التى هى فى وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهى ، فإذا لم تبق فيه زيادة فى الحسن فما بعد ذلك حسن . . . ومما يتمم ذلك البيت قول شوقى فى قصيدة النفس :

يا دمْيَةً لا يُسْتزَادُ جمالها زِيديه حُسْنَ المحسنِ المتبرِّع

وهذا المعنى يقع من نفسى موقعاً ، وله من إعجابى محل ، فهذه الزيادة

(١) المشعب : الطريق (٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

التى فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهى فى موضعها كما ينقطع الحظ ثم يتصل ، وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمتَ مأخذ الشطر الأول ، أما الثانى فهو من قول ابن الرومى :

يا حسَن الوجه لقد شِنْتَهُ فَاضْمُمْ إلى حسنك إحسانا

وفى القصيدة التى رثى بها (ثروت) ، وهى من أحسن شعره ، تجد من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يموت كثيرٌ لا تُحِسُّهمُ كأنهم من هَوان الخطْبِ ما وُجِدوا

وشوقى يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلبى فى داليته التى رثى بها المتوكل ، وكان المهلبى حاضراً قتله هو والبحترى ، فرثاه كل منهما بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل فى معناها ، وبيت شوقى مأخوذ من قول المهلبى :

إنا فقدناك حتى لا اصطبارَ لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقِدُوا

أى لم يحسّ موتهم أحد ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذى يموت فلا يفقد هو الخالد الذى كأنه لم يمت ، فاستخرج شوقى المعنى الصحيح ، وجعل العدم الذى هو آخر الوجود فى الناس أول الوجود ووسطه وآخره فى هؤلاء الذين هانوا على الحياة ، فوُجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا[1] » .

وإنما نقلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعى لندل على أن تقليد شوقى لم يكن يَعْنى التخلف ، وإنما كان يعنى التفوق ، فما يزال يحرِّر فى المعنى ويولد فى الفكرة حتى يستخرج الدرة اليتيمة . فتقليد شوقى ليس معناه العفَن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى أو بالفكرة حتى يحوِّلها إلى مِلْكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هى له ومن صنعه . لا يجور بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٨٢ وما بعدها .

ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوقى وألحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحىّ ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعفناً ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات الفن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوابغ الذى سلكوه أمامه فى لغته ، فيجرى فى نفس الدروب على هَدْىِ سابقيه ، ثم يحاول أن يبتدع المثال النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تامًّا كاملا على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحترى يجرى على عمود الشعر العربى ، يقصدون أن هذا الشعر هيئة خاصة فى تراكيبه وصياغاته ، وأن البحترى قد ارتسمت هذه الهيئة فى ذهنه ، وصدر عنها فى شعره ، كما يقصدون فى الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرته . ونستطيع على هذا القياس مع شىء من الفارق أن نقول إن شوقى يجرى على عمود الشعر العربى ، فقد أوتى من علمه بصياغاته وتآليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحترى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً فى معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العملين وأن يؤلف بينهما تأليف شاعر صَنّاع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبط ذبذباتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يجور على الصياغة ، بل يندمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوقى هو بحترىُّ شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم من ذلك أنه أكبر شاعر عربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبى أقوى وثاقاً وأشد التحاماً . وهذا بَيِّن فى مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقًّا إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشائماً تشاؤماً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قويًّا . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمسَّ شوقى أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يُطْوى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبى العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بآرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس فى شعره منه إلا مَسٌّ رفيق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكَّراتُ عبيدٌ وكذاك المؤنَّثاتُ إماءُ

فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكَّرات عبيد خُضَّعٌ والمؤنثات إماءُ

أما المتنبى فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذى كان يرنو إليه فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشدّه بأسباب متينة . ولاحظَ ذلك كلُّ من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التى يصفُّها فى قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبى ، ومحتذياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشِّعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبى ضرباً آخر هو تشبه به فى تعقيد كلامه[1] ، وهى ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومردُّ ذلك ازدحامُ أبياته أحياناً بالمعانى .

---

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ٨٩

وفى رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقى المتنبى مَثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة للمتنبى، وكأن المتنبى هو الذى جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله فى ميادينه، واستمر يَحْجل فيها، لايستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات فى الشعر، فحاول أن يفهم هذه المعجزات، وأن يعرف طراز بنائها، حتى يضرب شعره أو يَشيده على مثاله، ونظر فوجده يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره، ومواعظه، ونقده للمجتمع، فقلده فى ذلك كله.

شوقى إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبى، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَمٍ ومثالية أخلاقية وُضعَ وضعاً على أصول الرسم الهندسى الذى خططه المتنبى للقصيدة العربية. والتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحِكم، بل هو ارتباط فى البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً فى النفسية. فقد عاش شوقى يصوّر غيره، ولم يكن من الضرورى أن يؤمن بما يصوّره، وخاصة حين كان يعيش فى القصر خاضعا لصاحبه فى كل مايأتى ويدع، وكذلك كان المتنبى فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكر كثيراً من الأفكار فى شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها[1]. ومع ذلك كان المتنبى مجوِّداً فى مديحه لكافور وغيره وفى صياغته لمثل هذه الدعوة، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقده. وعلى هذه الشاكلة كان شوقى، ولذلك يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حِكمته وأخلاقيته التى يدعو إليها فى شعره بنت الحس والتجربة، فذلك لايضير شوقى كما أنه لا يضير المتنبى، فيكفى أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً فى تصوير ما يقوله، وما يستمده من غيره، فيجرى على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تذيع وتدور على ألسنة الناس.

---

(١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - الطبعة العاشرة - دار المعارف» ص ٣٤٥

على كل حال استطاع شوقى أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبى والبحترى وأن يكوّن لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً فى مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد . لم يحرّف فى القيثارة ولم يحرّف فى الصياغة ، بل أبقى عليهما ، واستغلهما خير الاستغلال.

٤

تيار جديد

والتيار القديم السابق فى شعر شوقى كان يقابله ويجرى موازياً له تيار جديد ، فقد تثقف بالثقافة الأوربية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية والغنائية فى باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كان يجلس الشاعر الرمزى فرلين[1] ، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ فى آثارهم ، ورآهم لا يصبون شعرهم فى قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتّهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يُطْلق شعره من عقاله ، وأن يجرى فى إثرهم ، مفيداً مما يقرأه لفيكتور هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبّر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته فى التجديد تعبيراً واضحاً فى مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلُّ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيرا ما خُلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثُّريّا والثَّرى ، يقلّب إحدى عينيه فى الذرّ ، ويجيل أخرى فى الذُّرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ،

---

(١) أبو شوقى ص ١٠٧ .

ويقف على النبات وقفة الطلّ ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَبْل ، فهنالك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من الغَبْن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلا حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لممدوحيه ، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتي مثله ؟ فأجيب بأني قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درَج الإخلاص في حب صناعتي ، وإتقانها بقدر الإمكان ، وصَوْنها عن الابتذال ، حتى وُفِّقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم في أوربا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تُحَدّ ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان ، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البَنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناءُ والغواني يَغُرُّهُنَّ الثناءُ

وكانت المدائح الخديوية تُنْشَرُ يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرِّر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه . وطُلِب منه أن يُسْقِط الغزل وينشر المدح ، فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمَّتها لم تنشر ، فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتي « على بك أو فيما هي دولة المماليك »

معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا . وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى (باشا) ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة الفرنساوية ، يقول فى خلاله : (أما روايتك فقد تفكه الجناب العالى بقراءتها ، وناقشنى فى مواضع منها وناقشته ، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور « باريز » بقبس تستضىء به الآداب العربية) . . . وترجمتُ القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم « لامرتين » وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه فى كرّاس وبعض كراس ، ليُطْلع الجناب الخديوى عليها . وإذ كنت لا أتخذ لشعرى مسوّدات رجوت أنى أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عَدَتْ دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفى هذه المجموعة شىء من ذلك » .

ويستطرد شوقى إلى حادثة وقعت لجول سيمون فقيد فرنسا وفيلسوفها المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر فى هذا الفصل من مقدمة الشوقيات وجدنا شوقى يُنْحى باللائمة على شعراء المديح ، حتى المتنبى نفسه ، ومع ذلك فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه النزعة إلى الجديد الذى يتحدث عنه صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراعه كثرة أنواعها ، ولم يجد للمديح حيزاً واضحاً فيها ، فأخذ ينعى على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم ووكْدهم ، فضيّقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك لم يخرج عليهم ولم يَثُرْ إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقى ينظم فى المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن فى العجلة بالتجديد الندامة !

ونظم شوقى رواية « على بك الكبير » حينئذ ، وأرسلها إلى الخديوى يستأذنه

فى إخراجها ، ويرى رأيه فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه فى هذه الأرض الجديدة ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره فى روايته استشاره فى ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الجديد الذى لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقى ، كان مقضيًّا عليه منذ أول الأمر بالخمود فى نفس صاحبه ، فتيّاره لم يكن حادًّا ولا عنيفاً ، وإنما كان هادئاً هدوءاً يُخشى عليه من التلاشى . حقًّا كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يَجْرى فى باطن شعره وداخل فنه ، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقى بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عُنى عناية صادقة بالفن المسرحى ، وفى ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلى .

فشوقى اقتنع بأن هناك جديداً ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الجديد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو فى هذا الفصل الذى نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالماً من الآداب ينبغى أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوقى أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار ڤيكتور هيجو وألفريد دى موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقًّا أخذ يقلد قصص لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامى ، ولقى رواجاً فيما يظهر ، فأخذ شوقى يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليلة ودمنة إلى العربية ، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطير بين العرب ، فذهب شوقى يصنع قصصاً من هذا النوع الذى وجده عند لافونتين ، والذى أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر فى صنعه . ومن أمثلته فيه ما أجراه على لسان القُبَّرة وابنها ، إذ يقول :

رأيتُ فى بعض الرياض قُبَّرَهْ تُطيّر ابنها بأعلى الشَّجَرَهْ
وهْىَ تقول ياجمالَ العُشِّ لا تعتمدْ على الجناح الهَشِّ
وقفْ على عودٍ بجنْبِ عودى وافعلْ كما أفعلُ فى الصعودِ
فانتقلتْ من فننٍ إلى فنَنْ وجعلتْ لكل نقلة زمنْ
كى يستريح الفرخ فى الأثناء فلا يملَّ ثقـــل الهواء
لكنه قد خالف الإشاره لمـــا أراد يُظهر الشطاره
وطار فى الفضاء حتى ارتفعا فخانه جناحـــه فوقعا
فانكسرتْ فى الحال رُكْبتاهُ ولم يَنَلْ من العلا مناهُ
ولو تأنَّى نال مـــا تمنَّى وعاش طول عمره مُهَنَّى
لكل شىء فى الحياة وَقْتُهُ وغايةُ المستعجلين فَوْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولاعمق فى أفكاره ، هو قصص صنعه كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتفى من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها منالا ، فشوقى لا يتعب نفسه ولا يشقيها فى سبيل الجديد الذى يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنانه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً ، بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو فى فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، ونبحث فى الجزء الأول من شوقياته الذى نشره سنة ١٨٩٨ أى بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كبيرة للامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التى يقول إنه ترجمها عن شعر أجنبى فى رواية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رأيت ملكاً بلا استقامه لا صدق فيه ولا سلامه

فعفتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعز والكرامَه
وكل ذى همة شريفٍ يقـــوم للخلق بالخِدامه
لا تحسبوا الأُمة استحطت بحطـــة الملك والإمامَـــهُ
فالدر فـــوق التراب درٌّ يصون فوق الثرى مقامه

• • •

إن كنت ذا فضلٍ فكُنْهُ على ذكىٍّ أو كريم
فالفضل ينساه الغـــبىُّ وليس يحفظه اللئيم

• • •

إن تكن ظافرا فكنه برفقٍ فشجاعٌ بغير رفقٍ جبانُ
إن عندى لكل شىء تماماً وتمامُ الشجاعة الإحسانُ

ولم يصرِّح شوقى هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية، فى شوقياته الجديدة أبيات نقلها عن شعر تركى . على كل حال ليست هذه الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدة البحيرة فإن فى ذلك دليلا على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسى ، كما انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠ أى إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » التى كتبها لمؤتمر المستشرقين هى أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لفيكتور هيجو من ديوانه المسمَّى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخى ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لا هذه الملحمة وحدها بل فرعونياته كلها ، التى تَعُدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

ونتساءل فيما بين عودة شوقى من بعثته وعودته من منفاه أى فيما بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعثر على شىء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتبينها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقى فى باريس فى أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش فرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل فى فنه وقصيده ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا فى أثناء وجوده بين ظهرانيهم ، وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر فى نفسيته ، فلم يُعْنَ عناية قوية بالجديد فى الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعْجَبَ أكثر ما أعجب بفيكتور هيجو وألفرد دى موسيه ، وظل متمسكاً بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل فى دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلىّ فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أملّ القراءة فيه[1] . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسيه[2] ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالا واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوقى محبًّا ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولهم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والترمت . وقد أكثرنا من أن شوقى لم يعش فى ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب فى بعده عن التأثر بدى موسيه فضلا عن شعراء البرناس والرمزيين المعاصرين له .

وحتى فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتسيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً ، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وعلى الرغم من أنه أشار فى الفصل السابق الذى نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

---

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٩٣ (٢) ذكرى الشاعرين ص ٤٥٧ وما بعدها

ليقول : « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه فى الذرّ ، ويجيل أخرى فى الذُّرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه » على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذى شاع عند أصحاب الرومانتسيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغربية التى رمز إليها فى قوله « يكلم الجماد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها فى شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسماء والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، ففى شعره وفرة من ذلك ؛ وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعراء الرومانتسيزم الذين قرأ لهم من الذوبان فى الطبيعة والفناء فيها ، ومحبّها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حالمة ، تكثر فيها الرُّؤَى والأشباح .

فالطبيعة فى شعر شوقى جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجرى على عمود الشعر العربى من حيث كثرة الأخيلة ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهى أصداف قد تلمع ، وقد تضيء بجمال فى التصور على نحو ما نجد فى قصيدته « الربيع ووادى النيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته فى « غاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التى نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب فى الطبيعة وشعر الأوربيين .

فتهليل شوقى الكبير فى مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربى لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم ينزع منزعاً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحمه وفرعونياته وقصيدته فى النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصى ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ؛ وبذلك استمر التيار الغربى ، واستمرت مياهه ، فى الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح وينتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذى أنذر بالثورة فى مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ فى صدره ، إلا قليلا جداً ، وإلا ما حدث أخيراً فى الشعر المسرحى . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقى فى أنه لم يتعمق فى الأدب الفرنسى المعاصر له ،ولا تغلغل فى الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة ، وكأن حياته فى القصر لوته عن رسالته وغايته . وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً ، فقال : « كان شوقى فى أول أمره مثقفاً يحب الثقافة ، ويشيد فى طلبها والتزيد منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين ، يسيرون فى الدرس والتحصيل على غير هدى ، ولا سيما حين يدرسون فى أوربا ، لا يقرأون من الأدب الفرنسى مثلا إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته فى هذه الآثار العليا التى فُرضت على الناس فرضاً ، فأما التأنق فى الثقافة والتماس الترف فى الأدب فلاحظَّ لهم منه . وكذلك كان شوقى حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضى ، إذا ذكر الشعر الفرنسى ذكر لامرتين وبحيرته التى ترجمها إلى العربية ، أو ذكر لافونتين وأساطيره التى قلدها فى العربية ، وإذا ذكر الفلسفة ذكر جول سيمون . ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات فى الأدب الفرنسى ، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها ، ولكنك تلاحظ أن شوقى لا يذكر بودلير أو فرلين أو سولى بريدوم أو مالارميه من الشعراء الفرنسيين ، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة ، ذلك لأنه لم يكن يسير فى ثقافته على هدى ، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان تجديد شوقى متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أى أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما كان يتأثر بالجديد ، ولو قد اتصل شوقى بالمجددين الذين عاصروه فى شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلا أخرى ، ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هى عليه حريتها ، بل قيَّدها وأرادها كارهة على أن تتأثر فى إنتاجها الأدبى بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف ،ولوقد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشىء لغيرت حياة الشعر العربى الحديث . ولست فى حاجة إلى أن أتكلف المشقة فى الاستدلال على ذلك ، فقد كانت طبيعة شوقى من الخصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثراً أدبياً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدَّت فيها ، وكانت توفَّق أكثر

الأحيان فى هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقى قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين ، وفهمهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصى فى اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن شوقى قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لعُنى بالتمثيل شعراً ونثراً فى شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة[1] » .

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقى تقصيره فى الثقافة بالأدب اليونانى القديم وبالأدب الفرنسى المعاصر له ، وما كان يجرى فيه من حركات وموجات بعضها فى إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسى السابق له عند لامرتين ولافونتين وأضرابهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره فى هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين فى عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله فى حب الطبيعة وجعلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجى .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربى فى شعره ، ربما كان يجرى فى تقطّع ، أو يجرى أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجرى على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، ويتجه إلى الشعر التاريخى ، وتنبثُّ ذرات وجزئيات منه فى شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطُر والطيارات والغواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغى أن نعرف أنه كان يجرى بجانب هذا التيار الأوربى الجديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقى يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً

---

(١) حافظ وشوقى ، طبعة سنة ١٩٣٣ ، ص ٢٠٠ .

بعض مقطوعات له ، أثبتها فى شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ، إنما هى صور أدبية رأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركى :

ما تلك أهـدابى تنظّـ ـم بينها الدمعُ السكوبْ
بل تلك سُبْحَـةُ لؤلؤٍ تُحْصَى عليك بها الذنوبْ

وهى تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركى لم يكن اتصالا عميقاً ، وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوربى الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربى نفسه يتضاءل أمام التيار العربى ، فهو إن بدا فى حقبة اختفى فى حقب أخرى تحت سيول منهمرة من الموسيقى العربية التى كان يحسنها شوقى إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار العربى القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربى الجديد ، ولذلك بدا شوقى محافظاً فى أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جزُر منفصلة فى النهر العربى الكبير .