نص شعري لشوقي وثلاثة مناهج نقدية

... إذا كان النقد يمثل تكنولوجيا الأدب فقد تطور من الأنماط اليدوية البدائية إلى أكثر أشكال المعرفة تقدما وتعقيدا، وحملت لغته عبء هذا التعقيد، إذ إنها لغة منقسمة على ذاتها، إنها تصف لغة أخرى، فهي علمية وأدبية معا، وكما يقول أحد أعلام النقد الحديث، وأصعبهم لغة، وهو "بارت" إن علم الأدب لا يمكن بأي حال أن تكون له الكلمة الأخيرة على الأدب، والمعضلة الجوهرية في تقديري ليست هي نظرية علم الأدب، بل هي لغة الأدب.. إن الحركة العميقة للناقد تتمثل في تحطيم اللغة الواصفة، وذلك استجابة لمقتضى من مقتضيات الحقيقة، فالكتابة لا تستطيع أن تكون في نهاية التحليل موضوعية ؛ لأن الموضوعية ما هي إلا متخيل من بين متخيلات أخرى، واللغة الواصفة العلمية هي شكل لاستلاب اللغة، وإذن يجب انتهاكها ، وذلك

لا يعني تحطيمها، وفيما يخص اللغة الواصفة النقدية، فإننا لا نستطيع أن نقلبها إلا بإقامة نوع من التشاكل بين لغة الأدب والخطاب عن الأدب.

فصعوبة النقد الحديث في لغته من أهم تجليات إشكاليته، وهى لا تقتصر على لغة أخرى؛ لأنها لصيقة بدرجة تعقيده، وطرحه للأسئلة الجديدة التى تحاول فض أسرار الإبداع وتشريح النص، حل الساعة وتركيبها ومعرفة كيفية قياسها للزمن بدلا من الاكتفاء بقراءة نتائج هذا القياس.

على أن السمة المشتركة التى تجمع بين كل المناهج النقدية الآن أو بين معظمها على الأقل في هذا العصر، هى أنها جميعا تبحث عن أبنية العمل الأدبي، كى تعثر على دلالته، وتدرك كيفية قيامه بوظيفته، وهنا يكمن الملمح الأخير من الإشكالية، الذي نود الانتقال بعده إلى النموذج التجريبي.

ويشرح مفكر لغوي ناقد طبيعة هذا الملمح بقوله: "إن الباحثين في الأدب قد اقترفوا خطأ جسيما - من الوجهة النظرية - عندما أخذوا من علم اللغة مصطلح البنية بشكل سطحى دون ثقافة لغوية حقيقية، فعزلوه عن جهازه، فمنذ "سوسير" ومهمة عالم اللغة تتمثل في أن يميز في مختلف الوقائع اللغوية الأبنية

المناسبة، أي ذات الوظيفة ، وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم البنية في النقد الأدبي فهى تتوقف على إدراك هذه الحقيقة ، وهى أنه ليست كل الأبنية التى يمكن اكتشافها في العمل الأدبي مناسبة، أي ذات وظيفة فنية وجمالية في الأدب، فالبنية الماثلة في الرواية مثلا يمكن أن تشير إلى شيء في عملية الإبداع، أو في سيرة المؤلف الذاتية، أو تضيف لنا معلومات عن قصده أو ما كان يشغله. وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو متصلة بتاريخ الأدب والثقافة ، لكن التركيز عليها لا يقدمنا كثيرا في مجال تأمل العمل الأدبي في حد ذاته، واكتشاف دلالته، ما لم نبرهن على أن هذه البنية الإبداعية أو الاجتماعية تسهم أساسا في خلق التأثير الفني على القارئ، أي ما لم تتصل بوظيفة الأدب الجمالية".

ولكى نتبين ذلك عمليا، فلنقرأ معا أول مقطوعة شعرية غزلية نجدها في الشوقيات، حتى نستروح طرفا من عبق الشعر المحبب، ونستعيد بعض محفوظاتنا الأثيرة، ونمارس لونا من النقد التجريبى الشيق، وهو نموذج اخترناه عشوائيا لأنه أول نص غزلي في الديوان، يقول شوقي:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

أتراهـا تناسـت اسـمي لمـا ... كثرت في غرامهـا الأسـماء؟
إن رأتني تميـل عنـي كـأن لم ... تـك بينـي وبينهـا أشـياء
نظـرة فابتـسامة فـسلام ... فكـلام فموعـد فلقـاء
يوم كنا ولا تسل كيـف كنـا ... نتهادى من الهـوى مـا نـشاء
وعلينا مـن العفـاف رقيـب ... تعبـت في مراسـه الأهـواء
جاذبتني ثوبي العصي وقالت ... أنـتم النـاس أيهـا الـشعراء
فاتقوا الله في قلوب العذارى ... فالعـذارى قلـوبهن هـواء

أخذ البيت فزاد له:

نظـرة فابتـسامة فـسلام ... فكـلام فموعـد فلقـاء
ففـراق يكـون فيـه دواء ... أو فـراق يكـون فيـه الـداء

وسأحاول أن أقترب من هذا النص الـصغير بإيجـاز في ثـلاث حركـات، تمثـل أهـم الاتجاهـات المنهجيـة في نقـد الـشعر عـلى المستويات الاجتمـاعية والنفسـية والبنيوية، لنتبـين - كـما قلنـا - قدرة كل منها على اختراق عالمه، وكـشف بنيتـه الدالـة، وتحديـد شعريته، ولنبرز إشكالية هذه المناهج في تراكبها وخصوبتها.

على أن هذه المقطوعة لها حكاية تواتر الحديث عنها، وهي تمثل مهادا تاريخيا لها، وينبغي قبل أن نشرع في تحليلها أن نسمع لشهادة شوقي حولها، في مقدمة طبعته الأولى للشوقيات إذ يقول:

"قرعت أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها، وقائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد، فما زلت أتمنى هذه المنزلة، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صنعتي، وإتقانها على قدر الإمكان، وصونها عن الابتذال، حتى وقفت 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 غيره، وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد، وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا، مملوءة من جديد المعاني، وحديث الأساليب بقدر

الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي توفيق قصيدتي التي أقول في مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يحرر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان، فرفعت القصيدة إليه، وطلبت منه أن يسقط الغزل وينشر المديح، فود الشيخ لو سقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدني علما بأن احتراسى من المفاجأة في الشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله، وأن الزلل معي إذا استعجلت".

فتاريخ هذه القطعة إذن يعود إلى عام ١٨٩٣ تقريبا، أي أن شوقى (١٨٧٠- ١٩٣٢) لم يكن قد جاوز الثالثة والعشرين من عمره، وكان نزيل فرنسا، بين باريس ومونبلييه، وهى قطعة من قصيدة مدحية ضاع شطرها الثاني عمدا، فلم يثبته شوقى في ديوانه، ولم يعثر عليه جامع الشوقيات المجهولة، الذي وصف هذا المتبقى معنا قائلا: "هى قطعة فذة، قائمة بذاتها، ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح، هي أبيات حب وتشبيب، ونفخة باريسية يكاد يفوح شذاها".

ومع أن شوقى يرى أن هذه القطعة ممعنة في التجديد في معانيها وأسلوبها، وأن رفضها كان من قبيل ما نسميه اليوم صدمة الحداثة في بلاط الخديوي، وأنها كانت سابقة على عصرها، مع تمثيلها لـه، إلا أننا نضم لهذه الإشارات التاريخية شهادة أخرى للأمير شكيب أرسلان في كتابه "شوقي أو صداقة ٤٠ سنة" إذ يقول:

"وفي أثناء لقائنا الأول، (١٨٩٢) في باريس، كنا نتذاكر حول أمور كثيرة، ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر ، وكان مع شوقى ديوان المتنبى ، وكان يحفظ منه ، ولا شك أنه انطبع عليه"، ومعنى هذا أن قطعتنا لم تكن نفحة باريسية خالصة، بل كانت أيضا من آثار المرحلة "المتنبية" عند شوقى، وهى سابقة على مرحلة اكتشافه للبهاء زهير، ووقوعه في أسر البحتري، مما لم تتعرض لـه الدراسة التاريخية حتى الآن، فولاء هذه القطعة الشعرية لم يكن للأدب الفرنسى وإن كتبت هناك، وإنما هى محاكاة عصرية لغزليات المتنبى التى لا تعبر عن حب حقيقى ولا وجد بالمرأة وذهول في عشقها، بقدر ما كانت مراسا شعريا قويا يدل على افتنانه بالجمال، وقدرته على تجسيد مظاهره.

وفتنة شوقى هنا في إطار هذه البيانات التاريخية المحددة، التى يوظفها المنهج الاجتماعي لفهم النص، لم تكن بالجمال الأنثوي،

وإنما بنموذج الحياة الفرنسية التى تتمتع فيها المرأة بحرية العلاقات، وهى الحقيقة البادهة التى كانت تفاجئ الشرقى عند وقوعه في الغرب، وارتطامه بواقعه، فالنص يرسم لنا صورة تنتمى إلى نمط الحياة الفرنسية في نهاية القرن الماضى، وربما كانت تمثل نموذجا تتطلع إليه الطبقات الأرسطوقراطية المصرية المولعة بتقليد الحياة الفرنسية واحتذائها، بل والتحدث بلغتها في معظم الأحيان. فهى فتاة تغشى المجتمعات، وتلتقط كلمات الغزل والثناء برشاقة، وتشتبك مع بعض مرسليها في مودة تخضع لترتيب منظم ، وتنتهى إلى لون من الهوى المحكوم بالعفة، إذعانا لقيم الشرف والفضيلة، ولكن هذا الهوى لا يلبث أن يجمح ويتقلب، فالفتاة حسناء، والمجتمع مفتوح، والإغراء متصل، فيصيبها الغرور وتتعدد علاقاتها، فتتجاهل صاحبها الأول، فيغضب برقة باريسية عليها، ويتهمها بأنها هى المخدوعة ، وسط تبادل تهم الخديعة والتآمر على المستوى السياسى، والعلاقات الشخصية، وينكر عليها حسنها، فهي مجرد غانية مغرورة في مغامرة عابرة.

بهذا الفهم المضموني للنص نتعرف على موضوعه، ونضيء بعض ما تشير إليه في الواقع التاريخي للبيئتين اللتين كان يتحرك

بينهما الشاعر في شبابه ، ولنمط العلاقات الماثلة بين أطرافها، القائم على اقتناص اللذة، ومدارة الآخرين وخداعهم، وادعاء الطهر خضوعا للقيم السائدة دون صدق أو إخلاص، ويمكن أن نربط كل ذلك بأخلاقيات الطبقة التى يعبر عنها، ونمعن في التحليل حتى ندرك طرفا من رؤيتها للحياة اعتمادا على هذه المقطوعة الشعرية، بل يمكننا أن نتخذ هذه القطعة كشهادة على عصرها، ونوع الحب فيه، بالرغم مما يقوله شوقى عنها، ونستحضر لذلك توظيف شاعر آخر لها لتوضيح المفارقة بين العصرين، فعندما كتب صلاح عبد الصبور عن الحب في هذا الزمان أقام وعيه بالمتغيرات العصرية على أساس الاختلاف مع شوقي ، إذ يقول :

"الحب يا رفيقتي، قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
"نظرة، فابتسامة، فسلام
فكلام، فموعد، فلقاء"
اليوم يا عجائب الزمان

قد يلتقي في الحب عاشقان

من قبل أن يبتسما

الحب في هذا الزمان يا رفيقتي

كالحزين ، لا يعيش إلا لحظة البكاء

أو لحظة الشبق.

الحب بالفطانة اختنق" .

ولن نمضي في قراءة نص عبـد الـصبور لأن الوسـيلة المجديـة لذلك لن تكون المنهج الاجتماعي ولا التاريخي الذي يبحـث عـن أبنية الوعي، بل منهج التناص الشيق الذي يعثر على أبنيـة الـشعر ويبحـث في تراكبهـا وتولـداتها وخـضوعها لجدليـة الحـضور والغياب، ونعود مسافة جيلين إلى مقطوعة شوقي لنتذكر غنائيتها الفذة الآسرة، ولنتساءل : هل استطاع هذا المـنهج الاجتماعـي أن يلج بنا عالمها الشعري الخاص؟

فإذا انتقلنا إلى المستوى النفسى فإن التحليل ينطلق عندئـذ مـن تحديد أولي لمركز الثقـل في القـصيدة، عـلى أسـاس أنـه إحـساس الشاعر المتضخم بذاته، ونرجسيته المحورة، أو المعوضـة المنقولـة،

واستطالة مرحلة المرآة الطفولية لديه. ويمكن حينئذ أن نعتمد من النص ذاته على المؤشرات التالية:

(أ) ليس الحسن – كما يقدمه الشاعر – حقيقة مادية متجسدة في الخارج، بقدر ما هو كلمات ثناء وإطراء شعري، فالشعر هو خالق الجمال، ومن ثم ينبغي أن يكون مولاه، والحسناء التي تميل عن الشاعر تتنكر لرب نعمتها وسيد جمالها ، وتكسر بغرورها زهوه ونرجسيته المركزة في شعره.

(ب) قد لا يؤلمه أن تتناساه كشخص، لكنه لا يغفر لها أن تتناسى اسمه وشهرته، بل وتنازعه هذه الشهرة عندما تتكاثر في غرامها الأسماء ، إنها بذلك تنتقل من موقف الصيغة إلى موقف الند المنافس، تسلبه مجده، وتسرق عرشه.

(جـ) يلعب الكلام – في منظومة الحب – دورا رئيسيا، فهو الذي يحول العلاقة من سلبية إلى إيجابية، من نظرات وابتسامات إلى مواعيد ولقاءات، إنه سحر الكلمة، خاصة عندما تكون شاعرة، إذ تصبح هي الفعل.

(د) يتلبس الشاعر بحالة "عمرية ربيعية" عندما يصبح هو المطلوب، العصي الثوب، هو المعشوق لا العاشق، لا باعتباره فردا أو ذاتا، وإنما بانتمائه لهذه الفئة، فئة الشعراء،

فهم الناس، والآخرون ليسوا بشرا، وهم القادرون على اللعب بقلوب العذارى، وهى هواء يتنفسون ذراته، وتلك ذروة النرجسية الشعرية في اختزال الآخرين، ومرحلة التحديق في مرآة الشعر المطولة للإحساس بالذات.

وقد يمعن الباحث في هذا المنطق فيلتمس تعزيزا له في أعمال شوقى المتأخرة، خاصة تلك التى تدور بأسرها حول الحب، فيتخذ مسرحيته "مجنون ليلى" دليلا مرجعيا على ذلك، وعندئذ ينتهى - بقراءة مكثفة - إلى تحديد "دينامية" فعلها الدرامى بأنه هو الشعر، باعتباره محرك ليلى لحب قيس، ومحرك قيس للتشبيب بليلى، وحتى لو أدى ذلك إلى فقدها كحبيبة، وهو سر عداء منازل له، ومحرك ورد للاقتران بليلى، وسبب تقديسها وعدم مساسها:

فشعرك يا قيس أصل البلاء ... لقيت به وبليلى الضلالا

كساها جمالا فعلقتها ... فلما التقيا كساها جلالا

إذا جئتها لأنال الحقوق ... نهتني قداستها أن أنالا

الشعر - لا الحب - في مجنون ليلى هو المسئول عن حياة الأبطال، وعن موتهم أيضا. فإذا عدنا إلى مقطوعتنا وجدنا أن النرجسية المعوضة فيها قد انضمت إليها حالة نفسية أخرى

جعلت لها مذاقا خاصا، فقد كتبها الشاعر وهو في فرنسا، وجعلها تصديرا لمدحية في الخديوي توفيق، وأراد بها شعوريا، كما يحدثنا هو نفسه، أن يبتدع لونا من التجديد المحدث في الغزل التقليدي يجعل المدحة مقبولة مستساغة، لكنه - وهو يفعل ذلك - كان أول من يدرك زيف موقفه، فإما أن يكون شاعرا صادقا، مثل هؤلاء الشعراء الذين يقرأ لبعضهم، ويلتقى ببعضهم الآخر على مقاهى باريس، وعندئذ يتعين عليه أن يهجر أطماعه وولعه بلقب شاعر الأمير الذي أحرزه قبيل سفره، وإما أن يتنازل عن شيء من صدقه وأصالته وحداثته ليحقق في المديح طرفا من الحظوة والشهرة.

وقد لجأ لحل توفيقى ملفق، جعل المقدمة لنفسه والخاتمة لممدوحه، وهو حل الشاعر العربي التقليدي الذي لم يذهب إلى باريس، ولم ير غير الشعر العربي، لكن نفس هذا الموقف لم يلبث أن انتهى به إسقاط حالته كشاعر على عبارته الغزلية، والإسقاط - كما يقول علماء النفس - عملية لاشعورية يحمى الفرد نفسه فيها بإلصاق عيوبه بالغير، وبصورة مكبرة ، فهو يخدع نفسه بهذا الحل، مثله في ذلك مثل تلك الحسناء التى نتعرف عليها من أول كلمة افتتاحية للقصيدة بأنها مخدوعة. ومهما كان وعي الأطراف

الأخرى بهذه الخديعة فقد أحست السرايا بشفافية الإسقاط، فأمر الخديوي بنشر المدحة دون الغزل، وعز على محرر الجريدة الرسمية أن يضحى بأهم ما في القصيدة، ربما لمشاركة الشاعر وجدانيا في الخداع وتواطؤه معه، وانتهى الأمر بتعطيل النشر لكلا الجزءين، أي أن الخداع الغزلي قد اصطدم بمستوى الخداع السياسي وتكشف فيه.

هل ينجح هذا المنظور النفسي، مهما بدت طلاوته، في الكشف عن شعرية المقطوعة التي نحن بصددها؟ أعتقد أننا ينبغي أن نعلق الإجابة على هذا السؤال حتى نجرب منهجا ثالثا، ونختبر فعاليته هو الآخر في تفجير النص وكشف جمالياته، وتفسير أعرض مساحة منه، في تحديد كنه اللذة التي نشعر بها عند قراءته، فقد ندرك نرجسية الشاعر، وإسقاطاته، ودورهما في إنتاج شعره، لكن ذلك - فيما نحسب - لن يكون العامل الفعال في قراءتنا له بشكل يفسر طبيعة تأثيره في نفوسنا، كما أنه لن يبح السبب الحاسم في تحديد قيمته الفنية.

فلنحاول إذن أن نعثر على أبنية الدلالة فيه، ونختبر مدى سيطرتها على مستوياته المختلفة.

وبوسعنا أن نتبع أحد مسلكين لذلك، فإما أن نمسك بطرف الخيط القصصى، وهو ذو نسق سياقى متجاور، ونقيس علاقته المتوترة بالمستوى الغنائى الاستبدالي ، أو نحاول توضيح دور النموذج الثنائى في إنتاج الدلالة الشعرية، ونتبين مدى فاعلية التكرار الدلالي في هذا الصدد، على أن ثمة وشائج قوية تربط بين المسلكين، وتوشك أن تدرجهما في نهاية الأمر في نموذج تركيبي موحد.

ولنتذكر قول "خوليا كريستيفا": "إن النص الشعري يحفر على سطح الكلام خطا عموديا، يبحث به عن نموذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل، وإن أشارت إليها، هذا الخط يقيمه النص بقوة عمله في صنع الدال". وإذا كان الترتيب الزمنى والمنطقى هو الذي يسود عادة في البنية القصصية، بحيث تبرز العلاقة السببية بين الأحداث ، فإن شوقى يبدأ روايته بالكلمة المناسبة وهى "خدعوها"، فمنذ أن خدعت نفسها تلك الحسناء تنكرت للشاعر، وأصابها الغرور، تناست اسمه وأخذت تتجاهله، كأن لم يكن لها ماض معه. فالأبيات الثلاثة الأولى تمثل موقف الشاعر لحظة الكتابة، وهى الوحدة الأولى في القص، والأحدث زمنيا ، أما الوحدة الثانية فتستثار عند ذكر ما كان بينها

وبينه، إذ يستحضر الشاعر تاريخها معه منذ البداية في الأبيات الخمسة التالية في تسلسل زمني وسببي، وينتهي إلى ما يشبه الاعتراف بأنه كان أول من غرر بها عندما أخذ يتهادى الهوى معها كلاما كحديث الشعراء، مما فجر فيها غريزة الأنثى، فاتهمته بأنه لم يتق الله في قلبها كعذراء تصدق ما يقال، وترى فيه مرحلة للحب الفعلي، ولا ندهش بعد ذلك لأنها هجرته، وانتهت الأقصوصة الشعرية للفتاة المخدوعة.

بيد أننا نلاحظ على هذه البنية القصصية - كدال - عدة أمور لافتة، من أهمها:

(أ) ليس في وسع شوقى أن يتنازل بسهولة عن عاداته المزمنة في تضمين الحكم والأمثال، فهو وريث الشعر العربي المولع بالمثل السائر، ومن ثم يقطع نسيج القص في المطلع والختام ليؤكد استثماره الأمثل لهذا التراث الحكمي، فبعد أن كان يتحدث عنها فقط، تلك الحسناء، لم يطق صبرا على شعره أن يخلو من التعميم الممثل، فختم المطلع بمثله السائر : "والغواني يغرهن الثناء"، مما يولد لدى المتلقى للقطعة الغنائية شعور الارتياح للإيقاع الخطابي، وإن احتك ذلك متعارضا مع طبيعة القص التي تنفر من استخلاص المغزى

الأخلاقى المباشر لكل حدث وصياغته في جمل مطلقة ، كما أنه ختم المقطوعة كلها بعبارة مشابهة وإن كانت على لسان غريمته "فالعذارى قلوبهن هواء" حتى يجسد لدى المتلقى مرة أخرى إحساس الارتياح والاستجابة الغنائية للإيقاع الخطابي.

(ب) الأمر الثاني أنه، وقد أدرك بيت القصيد في مقطوعته، لم يلبث بعد أن فرغ منها أن انتزعه مرة أخرى من سياقه، فأخذ البيت الرابع فزاد قوله:

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

ففراق يكون فيه دواء أو فراق يكون فيه الداء

فحاول اختزال القصة غنائيا في بيتين يجريان - أيضا - مجرى الأمثال، ويصلحان نموذجا للتعبير عن كل أقاصيص الحب منذ آدم وحواء حتى الآن. وقد أغرته بذلك قدرته الغنائية الفذة في التكثيف والتتابع، دون أن يعبأ بكسر الوهم القصصي وتبخير أثره ، فشوقي هو الذي خدعنا قصصيا، وإن كان قد أشبعنا غنائيا.

(جـ) الملاحظة الثالثة تتصل باحتدام التوتر بين نموذج البنيتين القصصية والغنائية، فالمقطوعة كلها تنحو إلى التعبير المباشر الذي يكاد يخلو تماما من أي أثر للمجاز والتصوير، فحتى العبارات التى يمكن أن تمثل نتوءات تصويرية دكت وسويت بغيرها. فالتشبيه في قوله : "كأن لم تك بينى وبينها أشياء" تشبيه لفظى ممسوح لا تقوى الأداة على رفعه عن أرض الواقع، وعبارة "نتهادى من الهوى ما نشاء" فقدت مجازيتها وأصبحت ناعمة ملساء، وكناية "جاذبتنى ثوبي العصى" تغلب عليها الإشارة القصصية، فالقطعة إذن أسلوب قصصى، ولكنها بعد ذلك تمثل صورة شعرية كلية، يتم التقاطها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة المجاز في تكوين البناء الخيالي للصورة الشعرية، وضمان تأثيرها الجمالي ، أي أن خطها العمودي يتجاوز لغة التمثيل بقوة عمله في صنع الدال .

أما المسلك الثاني للعثور على البنية الدالة في هذه القطعة الشعرية، فيمكن أن نلج إليه من مدخل الثنائية القائمة بين مجموعتين من الحقول الدلالية وتكرارهما ، ويشمل الحقل الأول مفردات الخداع والغرور، والتناسي والتجاهل (تميل عني

كأن لم..) مما يعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة، بينما يضم الحقل الثاني جملة أخرى من المفردات، مثل النظرة والابتسامة والسلام والكلام والموعد واللقاء، والتحاب والعفة والمعاناة، والجامع المشترك بينها اتفاق المظهر والحقيقة. والتضاد بين الحقلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق، وعالم الزيف هو عالم الآخرين، بينما عالم الصدق هو دنيا الشاعر ، أما هى فقد كانت تقع في عالم الصدق مع الشاعر حتى فتنت وخضعت للغواية، مثل أمها حواء، فجذبت ثوبه العصى، في مشهد يوسفى، كما كان يحلو لشوقى أن يقول، وتناقضت كلماتها بنشدان التقوى وهى تبغى المعية، فسقطت في جحيم الآخرين، وبقي شوقي وحده في جنة الشعراء.

فإذا ارتقينا في البحث عن هذا النموذج الثاني إلى مستوى الجملة الشعرية، وجدناه مرتبطا بعمليات الوزن والتوازن الدلالي والإيقاعى في كل بيت على حدة وفي القطعة بأكملها في خاتمة المطاف. فالبيت الأول مثلا يتكون من شطرين متوازيين، لا موسيقيا فهذا بديهى وضروري، بل دلاليا أيضا ؛ فالخداع يقابل الغرور، والحسن سمة الغواني والقول هو الثناء ، والبيت الأخير مكون من جملتين أيضا، لكن الجملة الثانية تتوالد من

الأولى دون أن تكررها، فنقلت الجزء الأخير من الجملة الأولى (في قلوب العذارى/ فالعذارى قلوبهن) ثم تلتحم بكلمة القافية (هواء) التى يترتب عليها طلب التقوى في الطرف الأول من البيت. أما الأبيات الوسطى في القطعة فكلها تتكون من جملة واحدة تشطر نصفين، فهناك إذن - على مستوى الجملة - ثنائية بين المطلع والختام من ناحية، والأبيات الوسطى من ناحية ثانية ، وكأنها تتواصل مع ثنائية النموذجين الغنائي والقصصي التي أشرنا إليها آنفا.

غير أن الذي يعنينا الآن هو تتبع بنية التكرار الدلالي واختبار مدى هيمنتها في شعر شوقي، ولنتذكر بعض مطالعه ومقاطعه الشهيرة في مثل قوله:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب

وينصر دين الله أيان تضرب

فنرى أن الجملة الأولى تضم ثلاثة عناصر: هي السيف والعلو والحق، ويتم استلحاق جزء من التكرار في الشطر الأول، بإعادة الحق والعلو الذي يعبر عنه بأنه أغلب، ثم تكرر نفس العناصر الدلالية الثلاثة في الشطر الثاني ، بالنصر وهو الغلبة والعلو، ودين

الله وهو مرادف الحق، والضرب وهو صنيع السيف، وربما كانت هذه البنية التكرارية من أقوى ضمانات نجاح شعر شوقي جماهيريا لأنها استجابة لخاصية بيانية قد تكون جوهرية في الثقافة العربية السماعية ؛ لأنها ترتكز على مبدأ جمالي يتمثل في إشباع التوقع بالرغم من بعض المخالفة. ولعلنا لا نغلو في الاستنتاج، ولا نقفز بسرعة إلى العموميات إذ قلنا إن عيون شعر شوقي الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ، ولنضرب لذلك مثلين آخرين في قوله:

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

فلم يستطع طه حسين أن يسفه هذا القول الشعري وإن حاول السخرية منه ؛ لأن بنيته تخضع لهذا النموذج من التكرار الدلالي الأثير، فالشطر الأول يتألف من ثلاثة عناصر تحوم حول الوطن، هي أنا والمشاغلة والخلود، والشطر الثاني يبدأ بالمشاغلة التي أصبحت منازعة، ويثني بالخلود، ويترجم الأنا إلى نفسي، فيشبع توقع المستمع مع بعض المخالفة، مولدا من ذلك لذة الشعر العربي المسيطرة على غيرها من لذائذ المفاجأة والدهشة والغرابة.

أما المثل الثاني فهو قوله:

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

والتقابل التكراري بين الأمم والأخلاق والبقاء من جانب وذهاب الأمم مع ذهاب الأخلاق من جانب آخر.

ويبدو أن شوقى لم يكن يمارس هذا النموذج في توليد الدلالة الشعرية عشوائيا، بل كان يعتمد عليه كنهج ثابت في الصياغة، وأداة فاعلة في تركيب القول، ولنتأمل هذه الواقعة التي يحكيها ابنه حسين في كتابه "أبي شوقي" دليلا على ما نزعم.

"يقول أبي إنه كان مع مصطفى كامل عندما اختار شعار حملته المشهورة : لا حياة مع اليأس، ولا يأس مع الحياة ، وكان مصطفى قد وجد الجزء الأول منها، أي : لا حياة مع اليأس ، فأشار عليه أبي أن يضيف : ولا يأس مع الحياة".

ويمكن أن نرى في هذه الصياغة، إلى جانب ما نحن بصدد تأكيده، الفرق بين الزعيم والشاعر، فمصطفى كامل باعث الشعور القومى، ونبى الوطنية المبشر برسالتها على فترة من الرسل، يتدفق بحرارة في حرية ضد اليأس والخمود، معلنا أن

حياة البائسين إنما هى موات حقيقى وتناقض جوهري ؛ لأن الحياة لا تقوم مع اليأس المضاد لها ، فلا يزيد شوقى عن أن يرى في ذلك فرصة سانحة لمفارقة لغوية يقلب بها الجملة السابقة معتمدا على طبيعة الشعر الغنائى التكرارية، ومنهيا إلى الصورة الإيجابية المفهومة ضمنا من العبارة السابقة "ولا يأس مع الحياة" وإن كانت تضاد الواقع إلا أنها توقظ المثال، فيحقق بذلك رسالة الكلام، لا دعوة الثورة، ويشبع حس الفنان، لا صرخة الزعيم، إنه نهج شوقى في توليد الكلمات وصياغة الجمل، في التعامل مع اللغة لا باللغة، في توخي الشعر المزين لا الحقيقة المعاشة.

ويمكننا أن نمضى فنلمس نفس هذه البنية التكرارية في بيت آخر وضعه شعارا لصحيفة الجهاد، وهو الخبير بسك الشعارات ، إذ يقول :

قف دون رأيك في الحياة مجاهدا

إن الحياة عقيدة وجهاد

فعناصر الشطر الأول هى الرأي والحياة والجهاد، وحكمة الشطر الثاني تتألف من نفس العناصر بعد تحول الرأي بالأديان إلى عقيدة، واختلاف الترتيب استجابة حتمية لصياغة الشعر الذي يشبع توقعات مستمعيه ويملأ أذنهم.

ومع أنه ينبغى علميا أن أترك لغيري الإجابة عن الأسئلة المطروحة من قبل، عن مدى نجاح كل من هذه المناهج الثلاثة، في التعرف على مقطوعة شوقى، وما فيها من عناصر الشعر، وأسرار التركيب، وعبق التجربة الحيوية والفنية، باكتشاف بنيتها الدالة، ونموذجها المفسر لغيره، إلا أن الإشكالية الأخيرة، التى تطرحها هذه التجربة تتمثل في سؤال حاد عن طبيعة العلاقة بين هذه المناهج، وهل تعتمد على التجاور والتكامل والانتظام في نسق عصري، أم تقوم على القضاء والتقابل وضرورة الاختيار والاستبدال؟ وأيها نختار بعد البحث والاختبار ونحن نغمغم بقول شاعر المعرة:

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي

ومن أين والغايات بعد المذاهب؟