

## الفصل الثاني

### الصناعة

#### مكونات الصناعة

جاء شوقي والشعر المصري ينتقل عند محمود سامي البارودي من فلك الجمود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق ، فكان كالشجرة الطيبة تنبت في الأرض الكريمة ، فثبتت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وأزهارها وثمارها . وكان القدر ساق البارودي ليكون رائد الطريق لشوقي ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفني أن رأى مصباحه يضيء ، فسار على هديه ، واحتذى على أمثله وتماذجه .

وكان البارودي قد خلع عن شعره كل العقد التي كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والحشاب ومن حوله أمثال الساعاتي وعلى الليثي ، ونفخ فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البديع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودي رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجها من حيز المعاني المحفوظة التي تُرصَّص رصاً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية . فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة .

وتخرج شوقي في شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه في صبِّ قوالبه ونحت تراكيبه ، وهي في جملتها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

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

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبوءة ولا شدوذ ، أحكمت ألفاظه ، أو أحكمت صخوره ، أبدع إحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوق مضللاً ، 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 إننى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوق حتى أخال كأننى أستمع حقاً إلى « سمفونية » فوسيقاه تنضخ في أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكان مجاميع من مهرة العازفين يشتركون في إخراجها وفي إيقاع نغماتها . ولا أرتاب في 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 وعلوبة لانتعرق فى عصرنا لغير شوقى ، وربما كانت تلك آيته الكبرى فى صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه فى تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرهف له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يُحدث فيها ثقباً ، هى ثقب 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 ساجحة 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 إمكاناتها الموسيقية ، وكانت تُسغفه فى ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكي كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية<sup>(١)</sup>. وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة. وهي وحدها ليست كافية، فلا بد من الذوق المرفه الدقيق، ولا بد من الأذن، ولا تقصد الأذن الخارجة، وإنما تقصد أذن الشاعر الداخلة، فلشعراء 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 الصوتي وحلاوتهم الموسيقية.

وقد امتلك شوقي خبير أذن باطنة واعية في شعرا الحديث، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أي فن آخر، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يتعد عن مواكبه الساحرة. وهذا نفسه ما حَيَّرَ معاصريه من شعراء الشرق العربي، وجعلهم يحنون رعوهم أمام فننه، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالاً وإكباراً، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى، وما ذلك إلا لأنه خلب ألبابهم بموسيقاه التي نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم.

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلاسم هذه الموسيقى الساحرة، ولا يمكنه أن يفك أغاز فنتها، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقى سواء في طول الصوت وقصره أو في غلظه ورقته أو في ارتفاعه وانخفاضه أو في مصدره والآلة التي تعرفه. وكل هذه إشارات وتلويحات ورموز وإيماءات، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقى الممتازة، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن تجده، بل لا بد أن يجد نفسه، كذلك الشاعر مهما ثقفته باللغة ومرنته على فهم أسرارها لا يستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التي نجدها عند شوقي، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً، وأن تكون ربة الشعر قد ألفت في سمعه نغمات حلواً، وألهمت أن يغنيه، وأن يوقعه في الألفاظ والكلمات التي يصدح بها ألحاناً خالصة.

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

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

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صورته استمدته من القديم ، ولكن هذا لا يفض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنرة الذى يقول ( هل غادر الشعراء من متردم ) . ومثل شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نمّاها ، وأضاف إليها تحليقات في سهاواته . ونتعب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعة في الصور القديمة ، فهى معروضة في كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلاً ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئاتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صورته 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 في هذا الاتصال .  
وما الصور القديمة في حقيقتها إلا رواسب الشعر وملونات لوحاته ،  
ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أو شوه  
فيها تشويها يؤدي أذواقنا . ولم يكن شوق من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان  
دائماً يضيف طريقته في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه  
في صورته وتحويراته في رسومه ؛ فتبدو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .  
وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقي وعمل خياله فحسب ،  
فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يجسم الصورة وكيف يركبها  
وكيف يحدد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هي تتحول إلى لوحة كبيرة ،  
كهذه اللوحات التي نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفي إعجابنا  
بها ولا سرورنا في أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف في خشوع أمام قصر «أنس الوجود»  
مصوراً بريشته ما بقي من أطلاله ورسومه :

أبها المنتحى بأسوان داراً	كالثريراً تريد أن تنقضا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع	لا تحاول من آية الدهر غصا
قف بتلك القصور في اليم غرقى	ممسكاً بعضها من الدعر بعضا
كعدارى أخفين في الماء بضاً <sup>(١)</sup>	سابحات به وأبدين بضاً
مشرفات على الزوال وكانت	مشرفات على الكواكب نهضاً
شاب من حولها الزمان وشابت	وشبابُ الفنون ما زال غصاً <sup>(٢)</sup>
رُبُّ نَقْشٍ كأنما نفّض الصا	نع منه اليدين بالأمس نفصاً
ودهان كلامع الزيت مرت	أعصر بالسراج والزيت وضاً <sup>(٣)</sup>
وخطوط كأنها هذب ريم <sup>(٤)</sup>	حسنت صنعة وطولاً وعرضاً

(٢) غصا: ناضرا.

(٤) الريم: الغزال.

(١) بضاً: جسدا رخصا ناعما.

(٣) وضاً بضم الواو: مشرق.

وضحايا تكاد تمشى وترعى  
ومحاريب كالبروج بنتها  
ومقاصير أبدلت بفئات ال  
مسك ثرباً وباليواقيت قضا<sup>(١)</sup>  
حفظها اليوم هدة وقديماً  
سقت العالمين بالسعد والنح  
صنعة تدهش العقول وفن  
لو أصابت من قدرة الله نبضاً  
عزمت من عزمة الجين أمصى  
صرفت في الحظوظ رفعا وخفضا  
س إلى أن تعاطت النحاس مخصا  
كان إتقانه على القوم فرضا

وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأني أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياها  
الغارقة في النيل ، فلم يعد منه الا أثر مختصر يهد في النيل والزمن . وهذه أبلغ  
صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لالائتيان بالفاظ يحشدها ويرصها رصاً  
وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلاً دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ،  
وفي أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجد ويتوقر ، فلانقرؤه حتى نحس  
الذعر يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .

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

تُخَالُ إِذَا اتَّقَدْتُ فِي الضُّحَى  
وَجَرَ الْأَصِيلُ عَلَيْهَا اللَّهَبُ  
وطاف عليها شعاع النهار  
من الصُّحُوْ أَوْ مِنْ حَوَاشِي السُّحْبِ  
وصيفة فرعون في ساحة  
من القصر واقفة ترتقب  
قد اعتصبت بفصوص العقيق  
مفصلة بشذور الذهب

(١) مقاصير جمع مقصورة، وهي الغرفة المزودة. القرض: الحصى.

وناطتْ قلائدَ مَرَجَانِهَا عَلَى الصَّدْرِ وَاتَّشَحَّتْ بِالْقَصَبِ  
وَشَدَّتْ عَلَى سَاقِهَا مِثْرًا تَعْقُدُ مِنْ رَاسِهَا لِلذَّنْبِ

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

لَا يَقِيمَنَّ عَلَى الضَّيْمِ الْأَسَدُ نَزَعَ الشُّبْلُ مِنَ الْغَابِ الْوَتْدُ  
كَبُرَ الشُّبْلُ وَشَبَّتْ نَابُهُ وَتَغَطَّى مِنْكَبَاهُ بِاللَّبْسِ  
اتْرَكَوهُ يَمْشِي فِي آجَامِهِ وَدَعَوْهُ عَنِ جِمْيِ الْغَابِ يَذُدُّ  
وَاعْرَضُوا الدُّنْيَا عَلَى أَظْفَارِهِ وَابْعَثُوهُ فِي صَحَارِيهَا يَصِيدُ

فإنك تراه لا يزال يضم الخطَّ إلى الخطِّ حتى تم له الصورة الكبيرة التي يريد ،  
ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأبى على هذا الخيال الخالق الذي ترتسم فيه  
صور الأشياء تامة كاملة ، فلا نقرؤها حتى نحس كأنها فعلا تحت أبصارنا ،  
وكأننا نراها رؤية المشاهد لارؤية الغائب ، وهذا كله يُكسَى بأردية الحلم  
وأكسية الوهم . وانظر إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد  
يدها إليها بيلي ولا ما يشبه البلي ، فضلا عن أن تمحوها أو تزيلها :

الْأَرْضُ أَضْيَعُ حِيلَةً فِي نَزْعِهَا مِنْ حِيلَةِ الْمَصْلُوبِ فِي الْمِسْمَارِ

فهي قائمة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهي  
منكسة نكسة المصلوب في المسار . أليس ذلك خيالاً بديعاً ؟ ، وتكثر بدائع  
هذا الخيال عند شوقي من مثل قوله في الأهرام أيضاً وما حولها من رمال :

كأنها ورمالا حولها التطمتُ سفينةٌ غرقتُ إلا أساطينا

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

فقال والحسرة ما أشدها ليت جدارَ القبر ما تدهدها<sup>(١)</sup>  
وليت عيني لم تفارق رقدَها قُم نبيي يا بنتور مادها  
مصر فتاقى لم توقر جدَّها دقت وراء مضجعى جاز بندها<sup>(٢)</sup>

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بنتور ، وحمل بنتور 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 قوتها ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يكاد ينكر نفسه فى شعره ، فهو ليس 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 لحة من الملامح ولا قسمة من القسائم التى يميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه 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 ،

(٢) جاز بندها : موسيقاها .

(١) تدهدها : تفوض .

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 الأناسي الآخرين من أبناء طبقتهم وجيله لأعياءك 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 نُضَيِّقَ معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخصص على هذا التسويم<sup>(١)</sup> .

وعباس العقاد محقٌ 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 يجرده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين، وإنما هو شاعرٌ غَيْرِيٌّ ، ولست أدري لماذا نَحْجُرُّ على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذته في فنه ؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقاً 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 مراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسياته وملاحظه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعْنِ بشيء من ذلك .

(١) شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي ص ١٥٦ .

ليكن شوق شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتي ولا شخصي ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحاملة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجردّه من رسالة له في الحياة . ولقد اندفع في غيرته تلك يؤمن بمثالية خلقية عني بالدعوة لها في شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعي أذاعه في قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له في الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي 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 الذاتي أو الأناني ، وقد يؤثر آخرون الشاعرَ الغيري ، لأنه لا يخوض بهم في متاهات نفسية ، ولا يشرف بهم على الفورات المستورة في أعماقه ، وقد تكون فورات حسّ ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوق إثارة للشعور ولا تعبيراً فريداً فحسب ، بل هو قبل كل شيء تعبير اجتماعي . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدعم قصائده بمثل في الأخلاق والاجتماع أو قل بعهد ، وكان بارعاً في وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحكم والنقد الاجتماعي .

على كل حال نحن نعتز بأن شوق لم يُعنَ في شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتقد فيه ، أما بعد ذلك ففي شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخطّ بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصوبواً من عاطفته كما ينصبّ الماء من نبع رقرق ؟ إن شعره يتحول إلى ما يشبه السرد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوق شاعر غيري فليس معنى ذلك أننا نجردّه من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجردون الموسيقيين من

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

وإن كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن عواطف شوق العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا يزال نطَّلَع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى في شعره الذي يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته في (أمينة) وقد بلغت حولاً :

أمينتي في عامها الأ	وَلْ مِثْلُ الْمَلِكِ
كم خفق القلبُ لها	عند البُكا والضحكِ
وكم رَعَتْهَا العَيْنُ في ال	سُكُونِ والتحركِ
فإن مَشَتْ فخطرى	يَسْبِقُهَا كالمسكِ
ألحظها كأنها	من بَصْرِي في شركِ

وله مرثى مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى وطفة ولوعة كقوله في أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدته الذكرى :

ما أبى إلا أخٌ فارقتُهُ	وُدَّهُ الصديق وودُّ الناسِ مِينُ
طلما قمنا إلى مائدةٍ	كانت الكِسْرَةُ فيها كسرتينُ
وشربنا من إناءٍ واحدٍ	وغسلنا بعد ذا فيه اليدينُ
وتمشينا يدي في يدهِ	من وأنا قال عنا أخوينُ

والشاعر الذي ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هي عواطف سائلة وهي عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقي يمثل الشخص المترف الذي أُتُرف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة في نفسه . وقد كانت له دعايات ونوادير مع الدكتور محبوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يُضحك إخوانه ويضحك شوقي ، فيداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقي بنفسه غير تام في شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعدداً ليتفوق لا في الشعر الغنائي ، وإنما في الشعر القصصي ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثي والشعر الغنائي الخالص إلى التاريخ ، حينئذ يفسح الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيرته .

فشوقي إنما تلامه الموضوعات الخارجية التي لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعيش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته في تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء في التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة في أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسي ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميري « قصيدته الحميرية في ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسي في قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية في أرجوزته « رقم الحلل في نظم الدول » ونظم 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 متسلسلة ، وكأننا نقرأ أبحاثاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشيء الوحيد عند شوقي الذي لم يُحسِّق فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بنائة هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره في تاريخ مصر تَرَ التاريخ يتحول إلى شعر

وفن . وقصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » هي آية شعره الأولى المترلة ،  
فقد صور فيها عصر بناء الأهرام وخلفائهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث  
المؤرخ الذي يتفعل مع التاريخ ، وقد ذهب بصرخ :

وَبَيْنَا فَلَمْ نُحَلِّ لِبَانَ وَعَلَوْنَا فَلَمْ يَجُزْنَا عِلَاءُ  
وَمَلَكْنَا فَلَمَّا لَكُونُ عَيْدٌ وَالْبِرَايَا بِأَسْرِهِمْ أُسْرَاءُ

وتعرض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم في بناء الأهرام ،  
ودحض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ،  
فتأسف وتحسر قائلاً :

لَبِثْتُ مِصْرَ فِي الظَّلَامِ إِلَى أَنْ قِيلَ مَاتَ الصَّبَاحُ وَالْأَضْوَاءُ  
لَمْ يَكُنْ ذَاكَ مِنْ عَمَى ، كُلُّ عَيْنٍ حَجَبَ اللَّيْلُ ضَوْعَهَا عَمِيَاءُ

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

عَلِمْتُ كُلُّ دَوْلَةٍ قَدْ تَوَلَّتْ أَنْ نَا سُمُّهَا وَأَنَا الْوَبَاءُ

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

جَمَعَ الزَّاحِرِينَ كَرَّهَا فَلَكَ نَا وَلَا كَانَ ذَلِكَ الْإِلْتِقَاءُ  
أَحْمَرٌ عِنْدَ أَبْيَضٍ لِلْبِرَايَا حِصَّةُ الْقَطْرِ مِنْهُمَا سَوْدَاءُ

وهذه الملحمة التي كتبها شوقي والتي تعد أم ديوانه لتُعلَى اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقي على هذه اليتيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في « النيل » طبقت شهرتها الخافقين ، وتغنيتها في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشدو بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستلها على هذا النمط الرفيع :

من أيِّ عهدٍ في القُرَى تندفقُ وبأيِّ كفٍّ في المدائن تُغديقُ  
ومن السماء نزلت أم فُجرت من عُلياً الجنان جداولاً تترققُ

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

ولا ريب في أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، وإني أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصري أن يكتبها ويعلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأني به لمزمار ، كزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليحجم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفره ويصوغه تماثيل . وقرأ قصائده في « توت عنخ آمون » وفرعونياته جميعاً ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبح بتاريخ مصر وما لها من آثار وأجداد كبار . وليست قصيدة أبي الهول إلا تعويذة ينبغي أن يضمها كل مصري إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول من فرعون في عزه وجليل الأثر ، إلى قميمز في خيله ، وسنابكها ترمي بالشرر ، ومن الإسكندر في الشباب النصر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين  
إيزيس وآيس ، والدين السماوي : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث  
عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول في السير ، ويقول إن تباشير الانبعاث  
أقبلت وأقبل معها الصبح المنتظر، ويتمثل صدر أبي الهول ينششق عن فتي  
وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوقي وصناعته، وهي ليست صناعة عادية،  
بل هي 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 يُجسّلى لافي تاريخ قومه فحسب ، بل في تاريخ غيرهم  
أيضاً كقصيدتيه: « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقي في هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ،  
وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلق نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ،  
ولم يعيش لنفسه ، وتحول في أثناء ذلك يعيش لمجتمعه، وكأنه يفرّ أو يتخلص  
من شخصيته. وللشاعر الحق في هذا التخلص مادام هو الذي 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  
وهومها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً في نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن  
في تاريخيات شوقي وملاحمه الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربي  
في عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة، وعبر عن ذلك تعبيراً حياً، وكأنه  
ينفخ في بوق كبير ، يُفزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً  
من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القمم الوطنية والتاريخية  
التي حلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربي  
من أركان السماء .

## بين البديهة والتنقيح

يُجمع كل من عرفوا شوقي على أنه كان صاحب بديهة خارقة في عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعاني سيولا ، وتنثال عليه الألفاظ اثنيالا ، إذ كان دائما حاضرا الذهن يقظ الروح والقلب لإبداعه فنه وحلّقه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام في عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُذاع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويجفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه في ذاكرته ، فبين سبكاره وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة » (١).

و عاب عليه النقاد هذا الشعر الذي كان يذيعه سريعا في المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبر في شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقي إنما كان يريد أن يتلقى بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وستحدث عن ذلك في موضع آخر ، إنما الذي يهمنا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه في صناعته وإلى أي حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع التقيض ، فالخواطر ، بمجرد أن يُعسَى بحدث أو موضوع ، تتزاحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . ويؤكد هذه البديهة الثرة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم في 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 بآدى بَدْء غمغمة تشبه النغم الصادر من غَوْر بعيد ، ثم رأى ناظره وقد بَرَقا ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بَصُرَ به وقد رفع يده إلى جَسِينته ، وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة ، فإذا قوطع فى خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحث فيه ، حاضر الزهن صافيه ، جميل الابدرة ، كعادته فى الحديث. ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طوال عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهِراً ما تمَّ منه ، حافظاً لبقية المعنى الذى يضمه ، رِيَسْتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسيها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها فى جلسة واحدة .<sup>(١)</sup> ومن الأدلة على سرعة بديته وأنه لم يكن يعانى كثيراً فى شعره ما ذكره «محمد كرد على» من أنه صنع قصيدة يلقبها ليلة تكرمه فى المجمع العلمى العربى بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نَظْمٍ أُخْرَى أتى فيها بالمعجب المحيّر ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونيته :

قُم نَاجِ جَلِّقْ<sup>(٢)</sup> وَأَنْشُدْ رَسَمَ من بانوا مَسَّتْ على الرَّسْمِ أَعْدَاتُ وَأَزْمَانُ

وهى إحدى تحفه النادرة .

وبينَّ مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأبى عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجمالة فكره ، فهو مُعَدُّ دائماً لتَهَيُّط عليه رَبَّةُ الشعر بوحيا وإطامها . 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<sup>(٣)</sup> ، وكأنه يسوى ليلاً ما صادته شباك ذاكرته نهاراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى فى راعة النهار ، يقول كاتبه :

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

(١) مختارات المنقوطة ص ٦٨ (٢) جلق دمشق (٣) انى عشر عاماً ص ٩٣ .

بيتاً من قصيدته التي مطلعها ( قفى يا أخت يوشع خبّرينا ) ثم قال لى : لا تبعد عنى ، حتى إذا جاءنى شيء أملتته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملى على 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 ، فكُتبت ، وكتبت ، ونظرنا الساعة ، فإذا هى الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطنى ما كتبت لأنى على موعد فى هذه الساعة مع ( داود بركات ) فقدمها له ، بعد أن عدت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى صديق له : لقد لازمته فى ليلة فى مطعم « دى لابرومينات » 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 التي كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني 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 نية ، ثم يبدأ فى النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى تكون القصيدة فى يد طالها <sup>(١)</sup> .

وهذه كلها أخبار وروايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوقى ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها ، فالقبارة موجودة ، وهى معدة لكى يوقّع عليها ما يريد من ألحان وأنغام . والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة ( قفى يا أخت يوشع خبّرينا ) 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 .

وكان يحتفظ بما تلهمه به ربّةُ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حدّ ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنها خزانة جوهري يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويغلقها بمفتاحه ، ليعود ، فيجدها كما هي سليمة لم تمسها يد . ويحدثنا « حسين شوقي » 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 في إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعترّم تأليف أغنية له يقوم فيمشى ذهاباً وجيئة ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيتاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلاً ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبغ من جيبه ، ويكتب على غطائه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح في ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضى في ذلك ساعات ، وقد يروح في إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجّل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغنية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقروّه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدُّ نفسه ولا يجهدا في صناعة الشعر ، فالشعر يجرى على لسانه تاماً كاملاً وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ المسوّد ( رقم ١ ) لإحدى قصائده الطويلة ، وهي تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته في انتصارات مصطفى كمال ( الله أكبر كم في الفتح من عجب ) وكل الأبيات التي رجع يصلح فيها أربعة . وواضح أنه في البيت الأول منها ، وهو :

وازيّنتُ أمهات الشرق رافلةً      مشى العرائس في الموشية القُشب

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

نسخه اول  
نسخه دوم  
نسخه سوم  
نسخه چهارم  
نسخه پنجم  
نسخه ششم  
نسخه هفتم  
نسخه هشتم  
نسخه نهم  
نسخه دهم

نسخه یازدهم  
نسخه چهاردهم  
نسخه پانزدهم  
نسخه شانزدهم  
نسخه هجدهم  
نسخه نوزدهم  
نسخه بیستم  
نسخه بیست و یکم  
نسخه بیست و دوم  
نسخه بیست و سوم

نسخه بیست و چهارم  
نسخه بیست و پنجم  
نسخه بیست و ششم  
نسخه بیست و هفتم  
نسخه بیست و هشتم  
نسخه بیست و نهم  
نسخه بیست و دهم  
نسخه بیست و یازدهم  
نسخه بیست و دوازدهم  
نسخه بیست و سیزدهم

نسخه بیست و چهارم  
نسخه بیست و پنجم  
نسخه بیست و ششم  
نسخه بیست و هفتم  
نسخه بیست و هشتم  
نسخه بیست و نهم  
نسخه بیست و دهم  
نسخه بیست و یازدهم  
نسخه بیست و دوازدهم  
نسخه بیست و سیزدهم

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

وأزيّنت أمهاتُ الشرق واستبقتُ مهارجُ الفتح في الموشية القُشب<sup>(١)</sup>  
ونراه في البيت الثاني :

من كل مفتونة ترمى بمكتحلٍ إلى مكانك أو تومي بمُختضبٍ  
قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة، وكانت أولاً « نائية » ثم جعلها « قاصية »  
ولم يرّضها فجعلها « مجلوة » ثم جعلها « مفتونة ». وكل ذلك دليل من جهة على  
دقة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهي  
تتعاقب على سلّم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذي تحوله شوقي ، فراعته  
أجودها وتليها ثالثها ، ثم ثانيها ، ترتيباً نازلاً . ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات  
المتلاحقة أن شوقي كان يسرع في كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت  
الشهادات التي أثبتناها . على أنه عاد في نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر  
هكذا « من كل ضاحية ترمى بمكتحل » . ونرى في البيت الثالث :

حيالَ هِمَّتكَ الكبرى وما فعلت تصاغرت همم الأشعار والخطب  
كلمة الأشعار مبدلة من كلمة « الأقوال » وبدون شك أصاب شوقي  
المفصل في هذا التغيير ، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال . وقد  
حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى ، وقدم وأخر  
في الأبيات التي أثبتنا في هذه المسودة . أما البيت الرابع الذي أصلحه فيها وهو :

أخرجت للناس من فوضى ومن عدم شعباً وراء العوالى غير مُنشعبٍ  
فقد كان الشطر الأول فيه ( أخرجت من رمق الإسلام . . . ) ثم جعله  
( أخرجت للناس من عزّل مفرقة ) ثم حوّله إلى ( أخرجت للناس من فوضى

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

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

ويرى القارئُ المسودتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلي ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكان شوقي يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزع 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 لليلي من أبيها . ثم منظر القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلي (المهدى) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها . ويلتقي بهم أو يفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولاً عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله ليلي ، وكيف فضح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجاؤه ، وتخلص له ليلي . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء في قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدى وليلي ليري رأياها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنان العرب في حرمان من يشبب بفتاة منهم من زواجها والاقتران بها .

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





كتبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه في الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يزيد ويضيف في القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار في الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولاً ثم يدخل عليها الحوار أو قُلْ يدخل عليها الفكرة المسرحية . والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثاني وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بينه وبين بشر صاحب قيس ، غير أننا تفاجأ بفقدان الأبيات الأربعة الأولى في المسودة ، فقد انصرف عنها شوقي إلى أبيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِفْ مُنَازِ اسْمِعْ ، سَمِعْتَ الرِّعْدَ مِنْ جَانِبِي صَاعِقَةٍ فِيهَا الْمُنُونُ  
أَخْطِيبُ أَنْتَ أُمَّ خَطْبٍ وَإِنْ لَمْ تَهْنُ وَالْخَطْبُ أَحْيَاناً يَهُونُ  
ونقرأ بعد ذلك في المسودة بيتين وردا في المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

قَطَوَى الْبَيْلَى شَبَحَ الرَّجَا لَ وَمَا طَوَى صَفْحَاتِهَا

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

وأظن في ذلك ما يتيح لنا عن بينة أن نحكم على شوقي في صناعته مسرحياته بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر في أنها حوار ، ولكن هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولاً في القطعة المنظومة ، ثم يجربها على السنة المتحاورين . ولا شك في أن هذا أضعف بناءه المسرحى ، لأنه عنى بالشعر أكثر مما عنى بالحوار والمسرح ، فاختلف التوازن في أحوال كثيرة .

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

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

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائي ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيا ، أو في كثرة شطبه وتنقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة في المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل في 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 بي الظنون ) وإنما هو ( ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون ) . وفي المسودة الثالثة في أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهي من وزن المتقارب ، نجده يضع في أول بيت لفظة « قد » ، وهي لا تتفق مع المتقارب إلا إن حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل في وضوح على سرعة شوق في نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديته كانت مطواعة سيالة ، وكان خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة ( رقم ٢ ) ورددنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمُّ القلوب وأصرف شكلا على شكله  
فيجعل بدلا من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلي :

فُصِّحَتْ به في شعاب الحجازِ وفي حزن نجد وفي سهله  
هذا الشطر ( وصيرني نجد من شغلته ) ولم يضرب على الشطر الثاني المقابل له في 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 الحى وأنتم تنظرون  
 وكلمة «تنظرون» كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة «أنتم»  
 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 لأخ لي ولكم وابن عم أفمنه تبرءون

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

إن قيساً كاملٌ فى عقله أعلمتم أنتم فيه الجنون

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

وليس الممات سوى وصله وليس الحياة سوى هجره

ثم غير طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة «هجره» مكان «وصله»  
 ولم يرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من  
 قطعة لامية لا رائية ، فسرعته وضع كلمة «هجره» مكان كلمة «وصله»  
 ثم أصلح خطاه . وكتب هذا الشطر (أسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه  
 وكتب على لسان المهدي أبى ليلى :

أأظلم ليلى؟ معاذ الحنان أنا الشيخ يحنو على طفله

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

طفله) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهدي يخاطب فتاته :

لكِ الأمر يا ليلَ ما تحكمين خُذِي في الخطاب وفي فصله

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

وفي المسوِّدة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتنقيحات ، وهي تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قدمنا حدفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ في البيت التالي لها :

منازلُ اخدعْ وُعْشَ غَيْرِي قد جاز إلا على كِذْبُكَ

أن كلمة « وعش غيري » جاءت أعلى السطر ، وكان شوق لم ينظمها مباشرة مع أول السطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى الشطر الثاني ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذي تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر في المسوِّدة . ونعني فنجده يكتب هذا الشطر ( أراك انخدعت به يا فتى) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد في منازل بعد خطبته ضد قيس :

فلم يَبْغِ إلا خداعَ الجموع يثير الظنون ويُلقي الرِّيبَ

ويعود شوق إلى الشطر الذي كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة « أراك » فيه ويكتب ( رويدك لا تنخدع بالخطيب ) ويترك بقية الشطر في المسوِّدة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع الشطر الثاني المقابل للشطر الأول فيجد مكانه قد ملئ بشطر البيت التالي فيكتبه على الهامش في اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويجعله ( ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتي الشطر الأول ، وهما : ( أراك انخدعت به يا فتى) و ( رويدك لا تنخدع

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

رُوَيْدَكَ لَا تَنْخَدِعْ يَا فَتَى      وَلَا تَأْخُذَ الْأَمْرَ دُونَ السَّبَبِ

ونظر في البيت التالي فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها (وجكَّسَ الظنون وخلق الرِّيبَ) . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت يدافع عن منازل :

أليس المحامى عن سُنَّةٍ      معظمة من قديم الحِقَبِ

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

وأنت كذاك فتى ساذج      تروح به وتجيء الخطبُ

وفوق الشطر الثاني كلمة « تصدق » ثم يياض ثم القافية « خطب » . وكان شوقى كان يكتب القافية أحيانا قبل أن يفكر في الشطر أو في البيت ، وقد لاموا قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن يصنع هذا كثيراً ، ونغضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم      إذن قد تجنئ إذن قد كذب

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

سَلُوهُ أَلَمْ يَكْ يَغْشَى النَّدِيَّ      وَيَطْلُبْ لَيْلَى أَشَدَّ الطَّلَبِ

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

منازلُ قل لهمُ كم ضرعتَ لليلي وكم أعرضتُ لم تُجِبْ

والشطر الأول كان في 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 وقيمتها كالأطواد الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أي حد كان شوقي يُصلح في شعره وينقح في قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فني . وواضح أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم في المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

### نيار قديم

كل من يقرأ شوقي يحس الصلة القوية بينه وبين البارودي ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد في مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبي فراس وأبي العلاء وأبي العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبي وشعره . ولم يذكر أبا نواس وأبا تمام والبحرّى وابن الرومي ، وأثرهم جميعاً في شعره قوى واضح ، وقد سمى داره في المطرية بكرمة ابن هاني تشبهاً بأبي نواس ، وما قصيدته ( حَفَّ كَأَمَّهَا الْحَسَبُ ) إلا نقتة من نقثاته فيه . وفي شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أبا تمام . أما البحرّى فكان يعشق موسيقاه واتخذها في كثير من شعره « إبرة البوصلة » التي توجهه يميناً وشمالاً ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الخدبوى<sup>(١)</sup>، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك في مقدمته لتقصيده السينية التي وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحضارة الأندلسية ، يقول :

« وكان البحترى ، رحمه الله ، رفيق في هذا الترحال ، وسميرى في الرِّحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال ، فإنه أبلغ من حَلَمَى الأثر ، وحيثما الحَجَر ، ونشر الخبر ، وحشر العِبرَ ، ومن قام في مآثم على الدول الكبيرَ ، والملوك البهاليل الغُرَر . وتكفَّل لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينيته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رَصَه ورصفه ، وهى تريك حُسْنُ قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في بيوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول في مطلعها :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَا يَدْنُسُ نَفْسِي      وَتَرَفَّعْتُ عَنْ نَدَى كُلِّ جَبِينِ  
والتي اتفقوا على أن البديع الفردَ من أبياتها قوله :

والمنايا موائيلٌ وأنوشيرُ      وإن يُزجى الجيوش تحت الدرِّفسِ<sup>(٢)</sup>

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

وعظ البحترى إيوانُ كسرى      وشفتنى القصورُ من عبد شمسِ  
ثم جعلتُ أروض القول على هذا الروى ، وأعابله على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الرِيضة .

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 ، فبديهي أن يعكف عليه موسيقارنا الجديد ،

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ١٤٠ . (٢) يزجى: يدفع. الدرفس: الراية الكبيرة.

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

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

يا نائحَ الطَّلحِ أشباهُ عوادينا      نَشجَى لواديك أم نَأسى لوادينا

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

وملاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهداه التحية إلى منازلها بالنيل ، وتحسّس رائحة  
وطنه في الريح والنسيم وتخيلهما كقميص يوسف الذي ألقى على وجه يعقوب ،  
فارتدَّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبر عن حنينه وشوقه لوطنه ،  
وكأنما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأمجاده ،  
ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوق بَعْدَ في معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لندرج  
إلى سينية البحري التي يقول فيها « كنت كلما وقفت بججر ، أو أظفت بأثر ،  
تمثلت بأبياتها » فإنه حقاً نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد  
مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضاً في استرسالاته فيها وحديثه  
عن آثار بلاده، إذ يقول في الأهرام وأبي الهول :

وكانَّ الأهرامَ ميزانُ فرعو ن بيومٍ على الجابر نحس  
أو قناطرُهُ تأنقُ فيها أَلْفُ جابٍ وألفُ صاحبِ مكس<sup>(١)</sup>  
روعةٌ في الضحى ملاعبُ جنِّ حين يَغشى الدُّجى حماها ويغشى  
ورهيئُ الرمالِ أقطسُ إلا أنه صنَّعَ جِنَّةً غيرَ فطسٍ  
تتجلَّى حقيقةُ الناسِ فيه سَمِعُ الخلقِ في أساريرِ إنسى  
لعبَ الدهرُ في ثراهُ صَبِيًّا والليالي كواعبا غيرِ عنسٍ<sup>(٢)</sup>  
ركبتُ صَيْدُ المقاديرِ عينيه ه لنقدٍ وميخَلْبِيه لفرسٍ<sup>(٣)</sup>  
فأصابت به الممالكَ كسرى وهرقسلاً والعبقرى الفرسي

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول  
نحوساً ، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقربطة 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 : اقتراس .

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية في الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها في عهد بني الأحمر ملوكها ، وما آلت إليه من بئى بعد عمران :

مشت الحادثاتُ في عُرفِ الحمه      راء مشى النعى في دار عُرْسِ  
هتكتُ عزةَ الحجابِ وفُضتُ      سُدةَ البابِ من سميِّ وأنسِ  
عرصاتُ تخلتِ الخيلُ عنها      واستراحتُ من احترايسِ وعَسِ  
ومغانٍ على الليالىِ وضاءِ      لم تجدُ للعشىِ تكرارَ مَسِ  
لا ترى غيرِ وافدينِ على التا      ريخ ساعينِ في خشوعِ ونكسِ  
نقلوا الطرفَ في نضارةِ آسِ      من نقوشِ وفي عَصارةِ ورسِ<sup>(١)</sup>  
وقبابٍ من لازوردٍ وتبرٍ      كالرُبى الشمِّ بين ظلِّ وشمسِ  
وخطوطٍ<sup>(٢)</sup> تكفلت للمعاني      ولألفاظها بأزينِ لبسِ  
وترى مجلسَ<sup>(٣)</sup> السباعِ خلا      مقفرَ القاعِ من ظباءِ وخنسِ  
لا الثريا<sup>(٤)</sup> ولا جوارى الثريا      يتنزّلنَ فيه أقمارَ إنسِ  
مرمرٌ قامتِ الأسودُ عليه      كَلَّةَ الظفرِ لِيَناتِ المجسِّ  
تنثر الماءَ في الحياضِ جُماناً      يتنزى على ترائبِ مُلسِ  
آخرَ العهدِ بالجزيرةِ كانت      بعد عَرَكَ من الزمانِ وضرسِ  
فتراها تقول : رايةُ جيشِ      بادَ بالأمسِ بين أمرٍ وحسِّ<sup>(٥)</sup>

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 في السقوف وعلى الحوائط.

(٣) مجلس السباع: غرفة في القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تفتح الماء

من أفواهها. (٤) يريد بالثريا سيدة القصر في عصر بني الأحمر. (٥) الحس: القتل.

بهم في بيت كذا ، وأنه قصر في بيت كذا ، ولا يُنظر إلى تحليقاته وابتكاراته ، ومراكز تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولنترك أبياته في الأهرام وأبي الهول ونظر في هذه الأبيات الخاصة بالحمرء ، فقد استطاع أن ينقلها تحت أبصارنا ، وأن يجسّمها حسياً ومعنوياً ، في صورتها وفي تاريخها ، تجسماً قوياً بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره للقصر كأنه راية الجيش العربي المهزم ، خلّصها بالأمس القريب بين أسراه وقتلاه .

وشوق دائماً ينزع هذا المنزع في معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم الكبرى ، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ، ثم ييزهم ويخلّفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدعون عجزه وقصوره في اللحاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول : « والحق أن المباراة التي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن ما زال سابقاً في الشعر »<sup>(١)</sup> فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل خليل مطران الذي يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر عليه أن ييزهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكده ، في معنى أو منى . فأما المعنى فيجيبه على مرامه أو على أبعاد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه من عقل فوار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج والعرب فلسفة الحقوق وحقائق التاريخ وغرائب السير التي يحفظ منها غير يسير ، إلى مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب ، واتخذها من ملحوظاته ومسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما المبني فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نسج البحترى ومن صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضي ، ومن مسلسلات مهيار . وفي المجموع تجد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من نظم شوقي ، ذلك شعر البقرية والتفوق »<sup>(٢)</sup>.

(٢) مختارات المنفلوطي ص ٦٨ .

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣١٨

فعارضات شوقى لم تتجنّ عليه، ولم ترّمه بعيداً عن إحراز قصب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلما أسفّ أو أكمدى . وهى فى الواقع ليست أكثر من نَفْط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عُنَى 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 يوسّعوه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجرى فيه مياحه فوّارة ، بل تجرى فيه ألحانه وأنغامه . وما شوقى فى قوالبه وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية ، فيعتمر منها خير أصواتها وتموجاتها واهترزازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه فى معارضاته ولاّحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعى لاحظ أيضاً تفوقه فى بعض المعانى التى قلّد فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين ، يقول : « من معانى شوقى السائرة :

لك نصّحى وما عليك جدالى      آفةُ النصحِ أن يكون جدالا

وكرره فى قصيدة أخرى ، فقال :

آفةُ النصحِ أن يكون جدالا      وأذى النصحِ أن يكون جهارا

والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الرومى :

وفى النصحِ خيرٌ من نصيحِ موادعٍ      ولا خيرَ فيه من نصيحِ مؤائبٍ

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

يكادون من دُعْرِ تفرُّ ديارُهم وتنجو الرواسى لو حواهنَّ مَشْعَبُ<sup>(١)</sup>  
 يكادُ الثَّرَى من تحتهم يَلِجُ الثَّرَى ويقضمُ بعضُ الأرض بعضاً ويقضبُ<sup>(٢)</sup>

وهذا خيال بديع في الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولد من قول أبي تمام في وصف كرم ممدوحه أبي دُلْف :  
 تكاد مغانيه تهش عراضها فتركبُ من شوقٍ إلى كل راكب

فقاس شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تتركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهي تكاد تفرُّ من المنهزم من دعرها ، ولكن شوق بني فأحكم ، وسما على أبي تمام بالزيادة التي جاء بها في البيت الثاني . ومن أحسن شعره في الغزل :  
 حَوَتْ الجمالَ فلو ذهبتَ تزِيدها في الوهم حسناً ما استطعتَ مزيدا وهو من قول القائل :

ذات حُسنٍ لو استزادت من الحُسنِ إليها لما أصابتُ مزيدا  
 غير أن شوقي قال : « لو ذهبتَ تزِيدها في الوهم » ، والشاعر قال : « لو استزادت » هي ، فلو خلا بيت شوقي من كلمة « في الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذي تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعاني التي هي في وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهي ، فإذا لم تبق فيه زيادة في الحسن فما بعد ذلك حسن . . . وما يتم ذلك البيت قول شوقي في قصيدة النفس :

يا دُميَّة لا يُستزادُ جمالها زيديه حُسنَ المحسنِ المتبرِّع

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

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

التي فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهي في موضعها كما ينقطع الحظ ثم يتصل ،  
وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما  
الثاني فهو من قول ابن الروي :

يا حسن الوجه لقد شئتُ فاضمُّمٌ إلى حسنك إحسانا

وفي القصيدة التي رثى بها ( ثروت ) ، وهي من أحسن شعره ، تجد  
من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يموت كثيرٌ لا تحسُّهُمُ كأنهم من هوان الخطبِ ما وجدوا

وشوق يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلبى في داليتة التي  
رثى بها المتوكل ، وكان المهلبى حاضراً قتله هو والبحترى ، فرتاه كل منهما  
بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل في معناها، وبيت شوق مأخوذ من قول المهلبى :

إنا فقدناك حتى لا اصطبازَ لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقدوا

أى لم يحس موتهم أحد، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذى يموت  
فلا يفقد هو الخالد الذى كأنه لم يموت ، فاستخرج شوق المعنى الصحيح ،  
وجعل العدم الذى هو آخر الوجود فى الناس أول الوجود ووسطه وآخره فى هؤلاء  
الذين هانوا على الحياة، فوجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا<sup>(١)</sup> .

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

(١) ذكرى الشاعرين ص ٤٨٢ وما بعدها .

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

وهذا هو التقليد الحى ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعفنأ ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى مناهات الفن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوابغ الذى سلكوه أمامه فى لغته ، فيجربى فى نفس الدروب على هدى سابقه ، ثم يحاول أن يتدع المثل النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاماً كاملاً على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

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

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

على كل حال شوقى هو بحرئى 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 بيّن فى مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباين نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشاكماً تشاكماً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

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

من أجل ذلك انحرف شوقي عن طريق أبي العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الخزينة في الكون والحياة ولا بأرائه المظلمة في المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس في شعره منه إلا مسّ رفيع من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكراتُ عبيدٌ      وكذلك المونثاتُ إماءُ

فينسج شوقي على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكراتُ عبيدٌ      خضعُ والمسونثاتُ إماءُ

أما المتنبي فهو القطب الذي كان يدور حوله شعره ، والذي كان يرنو إليه في صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشده بأسباب متينة . ولاحظ ذلك كلُّ من كتبوا عن شوقي وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التي يصفها في قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً في ذلك للمتنبي ، ومحتدياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة      أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبي ضرباً آخر هو تشبهه به في تعقيد كلامه<sup>(١)</sup> ، وهي ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقي قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكتابة . ومردُّ ذلك ازدحامُ أبياته أحياناً بالمعاني .

(١) شوقي لشكيب أرسلان ص ٨٩

وفي رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقي المتنبي مثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة للمتنبي، وكان المتنبي هو الذي جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله في ميادينه، واستمر يحجّل فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

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

شوقي إذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبي، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حكمٍ ومثالية أخلاقية وُضِعَ وضِعاً على أصول الرسم الهندسي الذي خططه المتنبي للقصيد العربية. والتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحكم، بل هو ارتباط في البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً في النفسية. فقد عاش شوقي بصورٍ غيره، ولم يكن من الضروري أن يؤمن بما يصوره، وخاصة حين كان يعيش في القصر خاضعاً لصاحبه في كل ما يأتي ويدع، وكذلك كان المتنبي فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكرك كثيراً من الأفكار في شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها<sup>(١)</sup>. ومع ذلك كان المتنبي مجوداً في مديحه لكافور وغيره وفي صياغته لمثل هذه الدعوة، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقد. وعلى هذه الشاكلة كان شوقي، ولذلك يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حكمته وأخلاقه التي يدعو إليها في شعره بنت الحس والتجربة، فذلك لا يضير شوقي كما أنه لا يضير المتنبي، فيكفي أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً في تصوير ما يقوله، وما يستمده من غيره، فيجري على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تدبّع وتُدور على ألسنة الناس.

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

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

## ٤

## تيار جديد

والتيار القديم السابق في شعر شوقي كان يقابله ويجري موازياً له تيار جديد ، فقد تتقف بالثقافة الأوروبية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية والغنائية في باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كان يجلس الشاعر الرمزي فرلين<sup>(١)</sup> ، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ في آثارهم ، ورأهم لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يُطلق شعره من عقاله ، وأن يجري في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه ائبيكتور هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوايغ الشعراء . وعبر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلبُ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، إلا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلّفوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثريّ والثريّ ، يقلّب إحدى عينيه في الذرّ ، ويجلب أخرى في الذرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ،

(١) أبو شوق ص ١٠٧ .

ويقف على النبات وقفة الطلّ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَيْل، فهناك ينفسح له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول... أو لم يكن من الغبْن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المنتبى مثلاً حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر، تسعة أعشارها لمدوحيه، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس. هنا يسأل سائل: وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله؟ فأجيب بأني قرعت أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أسمى 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 المتزلة، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتى، وإتقانها بقدر الإمكان، وصوّنتها عن الابتذال، حتى وفّقت بفضل الله إليها، ثم طلبت العلم في أوروبا، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تُحَدّ ولا تنفد. وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البسّان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي السابق قصيدتى التي أقول في مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء والغوايى يغرهنّ الشناء

وكانت المدائح الخديوية تُنشر يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يحرق هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان، فدفعت القصيدة إليه. وطُلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح، فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت. ثم نظمت روايتى «على بك أو فيما هى دولة المماليك»

معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا .  
 وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي ( باشا ) ليعرضها على الخديوي  
 السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية ، يقول في خلاله : ( أما روايتك  
 فقد تفكك الجنب العالي بقراءتها ، وناقشني في مواضع منها وناقشته ، وهو  
 يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك  
 تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن  
 تأتينا من مدينة النور « باريز » بقبس تستضيء به الآداب العربية ) . . .  
 وترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم « لامرتين » وهي من آيات الفصاحة  
 الفرنسية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه في كراس وبعض كراس ، ليطلع  
 الجنب الخديوي عليها . وإذ كنت لاأخذ لشعري مسودات رجوت أني أجدها  
 عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطري في  
 نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء  
 من ذلك .

ويستطرد شوقي إلى حادثة وقعت لحول سيمون فقيد فرنسا وفيلسوفها  
 المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر في هذا الفصل من مقدمة الشوقيات  
 وجدنا شوقي ينسجى باللائمة على شعراء المديح ، حتى المتنبى نفسه ، ومع ذلك  
 فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه النزعة إلى الجديدي الذي يتحدث عنه  
 صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من  
 إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراعته كثرة أنواعها ، ولم يجد  
 للمديح حيزاً واضحاً فيها ، فأخذ ينعي على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم  
 ووكدهم ، فضيّقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك  
 لم يخرج عليهم ولم يشر إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقي ينظم في  
 المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزها عاد يظن أن في العجلة  
 بالتجديد الندامة !

ونظم شوقي رواية « على بك الكبير » حينئذ ، وأرسلها إلى الخديوي يستأذنه

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

وهذا الحديد الذي لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقي ، كان مقصيًّا عليه منذ أول الأمر بالخمود في نفس صاحبه ، فتيّاره لم يكن حادًّا ولا عنيفًا ، وإنما كان هادئًا هدهوءًا يُخشى عليه من التلاشي . حقًّا كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يَسْجُرِي في باطن شعره وداخل فته، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقي بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عُنِيَ عناية صادقة بالفن المسرحي ، وفي ذلك دليل على أنها لم تكن محكّمة من حيث الإخراج التمثيلي .

فشوقي اقتنع بأن هناك جديدًا ينبغي أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الحديد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو في هذا الفصل الذي نقلناه عنه حائرًا أكثر منه مجددًا صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا عالمًا من الآداب ينبغي أن نفيد منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وماذا يريد شوقي أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضًا ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيجو وألفريد دي موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقًّا أخذ يقلد قصص لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامي ، ولقي رواجًا فيما يظهر ، فأخذ شوقي يقلده ، فصنع قصصًا على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديمٍ ترجم ابن المقفع كليلة ودمنة إلى العربية ، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطيور بين العرب ، فذهب شوقي يصنع قصصًا من هذا النوع الذي وجده عند لافونتين ، والذي أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر في صنعه . ومن أمثله فيه ما أجراه على لسان القُبيرة وابنها ، إذ يقول :

رأيتُ في بعض الرياض قُبْرَةَ      تُطَيَّرُ ابنها بأعلى الشَّجَرَةِ  
 وهى تقول يا جمالَ العُشِّ      لا تعتمدُ على الجناح الهَشِّ  
 وقفْ على عودٍ بجنبِ عودى      وافعلْ كما أفعلُ في الصعودِ  
 فانتقلتُ من فننِ إلى فننِ      وجعلتُ لكل نقلة زمنِ  
 كى يستريح الفرخ في الأثناء      فلا يملُّ نقلَ الهواءِ  
 لكنه قد خالف الإِشارة      لما أراد يُظهر الشطارهِ  
 وطار في الفضاء حتى ارتفعا      فخانه جناحه فوقعا  
 فانكسرتْ في الحال رُكْبَتَاهُ      ولم يَنَلْ من العلا مناهُ  
 ولو تأنى نال ما تمنى      وعاش طول عمره مُهنى  
 لكل شيء في الحياة وَقْتُهُ      وغايةُ المستعجلين فَوْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولا عمق في أفكاره ، هو قصص صنعها كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتبني من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها منالا ، فشوقي لا يتعب نفسه ولا يشقها في 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 في فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، وبحث في 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 أجنبي في رواية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رأيت ملكاً بلا استقامه      لا صدق فيه ولا سلامه

فَعَفْتُ بِبَابِ الْأُمُورِ حَتَّى خَرَجْتُ بِالْعَزِّ وَالْكَرَامَةِ  
وَكُلُّ ذِي هِمَّةٍ شَرِيفٍ يَقُومُ لِلخَلْقِ بِالخِدَامَةِ  
لَا تَحْسِبُوا الْأُمَّةَ اسْتَحَطَّتْ بِحِطَّةِ الْمَلِكِ وَالْإِمَامَةِ  
فَالدَّرُ فَوْقَ التُّرَابِ دَرٌّ يَصُونُ فَوْقَ الثَّرَى مَقَامَهُ

\*\*\*

إِنْ كُنْتَ ذَا فَضْلٍ فَكُنْ عَلَى ذِكْرِي أَوْ كَرِيمٍ  
فَالْفَضْلُ يَنْسَاهُ الْغَبَّ بِيْ وَيَسْجُدُ بِحِفْظِهِ اللَّئِيمُ

\*\*\*

إِنْ تَكُنْ ظَافِرًا فَكُنْ بِرَفْقِي فَشَجَاعٌ بِغَيْرِ رَفْقِي جَبَانٌ  
إِنْ عِنْدِي لِكُلِّ شَيْءٍ تَمَامًا وَتَمَامُ الشَّجَاعَةِ الْإِحْسَانُ

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

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » التي كتبها  
لمؤتمر المستشرقين هي أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل  
فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لفكتور هيجو  
من ديوانه المسمى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها  
اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخي ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لاهذه الملحمة وحدها بل فرعونياته كلها ، التي نَعُدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

وتتساءل فيما بين عودة شوقي من بعثته وعودته من منفاه أى فيما بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعر على شيء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتيينها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقي 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 يُعَنَ عناية قوية بالجديد فى الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعجِبَ أكثر ما أعجب فيكتور هيجو وألفرد دى موسيه ، وظل متمسكاً بهذا الرأى طول حياته ، فقد سئل فى دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أمل القراءة فيه <sup>(١)</sup> . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسيه <sup>(٢)</sup> ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالاً واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوقي محبباً ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولهم حسناء » إلى اتخاذ سميت الوقار والتزمت . وقد أكثرنا من أن شوقي لم يعيش فى ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب فى بعده عن التأثير بدى موسيه فضلاً عن شعراء البرناس والرمزيين المعاصرين له .

وحتى فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتيزم 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 في الذرّ ، ويجيل أخرى في الدرّ ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجراد وينطقه » على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذي شاع عند أصحاب الرومانتيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغريبة التي رمز إليها في قوله « يكلم الجراد وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها في شعرة ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسما والماء ، والشمس وطلعة القمر المنير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، ففي شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعراء الرومانتيزم الذين قرأ لهم من الذوبان في الطبيعة والفناء فيها ، ومحبتها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حاملة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح .

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

فتلليل شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم ينزع متزناً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحمه وفرعونيته وقصيدته في النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصي ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربي ، واستمرت مياهه ، في الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح وينتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذي أُنذر بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ في صدره ، إلا قليلاً جداً ، وإلا ما حدث أخيراً في الشعر المسرحي . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له، ولا تغلغل في الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأن حياته في القصر لوته عن رسالته وغايته. وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً، فقال: « كان شوقي في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة، ويشيد في طلبها والتزيد منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين، يسرون في الدرس والتحصيل على غير هدى، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فرضت على الناس فرضاً، فأما التأنيق في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلاحظ لم منه. وكذلك كان شوقي حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبجيرته التي ترجمها إلى العربية، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية، وإذا ذكر الفلاسفة ذكر جول سيمون. ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك تلاحظ أن شوقي لا يذكر بودلير أو فرلين أو سولي بريدوم أو مالارمييه من الشعراء الفرنسيين، ولا تراه يذكر تين أوريتان أو برجسن من الفلاسفة، ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوقي متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه كان يتأثر بالتقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوقي بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلاً أخرى، ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حريتها، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان لبعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث. ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك، فقد كانت طبيعة شوقي من الحصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثراً أدبياً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجددت فيها، وكانت توفقت أكثر

الأحيان في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين ، وفهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ الشعر القصصي في اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لُغنى بالتمثيل شعراً ونثراً في شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة (١) .

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

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربي في شعره ، ربما كان يجري في تقطع ، أو يجري أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجري على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصي ، ويتجه إلى الشعر التاريخي ، وتنبت ذرات وجزئيات منه في شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطر والطائرات والغواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغي أن نعرف أنه كان يجري بجانب هذا التيار الأوربي الحديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقي يحسن لغة الترك ، فكان ينقل عنها أحياناً

(١) حافظ وشوقي « طبعة سنة ١٩٢٣ » ص ٢٠٠ .

بعض مقطوعات له ، أثبتتها في شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ،  
إنما هي صور أدبية زأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركى :

ما تلك أهْدابى تنظُّ مَ بينها الدمعُ السكوبُ  
بل تلك سُبْحَةُ لؤلؤٍ تُحصَى عليك بها الذنوبُ

وهي تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركى لم يكن اتصالاً عميقاً ،  
وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوروبى الكبير .

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