ظواهر أسلوبية في « شعر شوقي»

... اقتربت الدراسات التاريخية من شعر شوقي بمنظورها الخاص عن البيئة ونشأته ومراحل حياته المختلفة، وأخذت من شعره شواهد على فروضها ونتائجها، وحاولت إقامة نوع من التوازن الحكيم بين محصلة المعارك المتطرفة التي شنها بعض النقاد على شوقي، وأفاضت في تناول موضوعاته الوطنية والدينية، دون التعرض لطبيعة شعره وخواصه الفنية بشكل منهجي منظم. وقد شرعت في التوثيق العلمي لقصائده وتحديد تواريخها، لكنها لم تبلغ من ذلك سوى قدر يسير حتى الآن مع قرب العهد وحضور المادة وسهولة التحقيق في المكتبات. كما شرعت في التعرف على بعض الخواص المتصلة بعملية الكتابة عند شوقي وإجراءاتها ومراحلها، والفروق بين المسودات الأولى والنصوص المنشورة ، واختلاف هذه النصوص في الطبعات المتتالية.

وكل ما يتعلق بالنقد الخارجى للشعر مما يمكن أن يغرق في الضوء مناطق حميمة من صميم عملية الإبداع وكيفية التخلق وضغط القشرة الخارجية على لب الشعر نفسه، لكنها لم تمض في هذا الصدد غير خطوات بالغة القصر حتى الآن. واستطاع بعض ممثلى هذا المنهج التاريخى - أو كبراؤهم على وجه التحديد - أن يبرزوا بشكل شيق ومقنع طبيعة الوظيفة الاجتماعية لشعر شوقى والدور الصحفى أو الإعلامى الغالب على إنتاجه، ومدى تدخل المتلقين في تكييفه وتذوقه، لكن أدواتهم في إقامة التعادل بين البنية الاجتماعية من جانب والإبداع الشعري من جانب آخر لم تسمح لهم بإقامة تصور متكامل عن طبيعة رؤية شوقى الشعرية ومدى ما يتمثل فيها من عناصر مستقطبة من الواقع التاريخى لعصره، لا من الوجهة السياسية ولا التركيب الطبقى فحسب ، بل من ناحية تعبيرها الشامل المتكامل عن الحساسية المصرية تجاه الثوابت والمتغيرات من شبكة القيم في هذه المرحلة المتوترة.

وما زالت تلك المناحى تنتظر من يستكملها من عشاق المنهج التاريخى، على أن يتسلح بأدوات التحليل العلمى المتجددة قبل أن ينغمر في تيار الثرثرة الذي يغري به هذا المنهج ويقع فيه صغار الدارسين ممن لا تتوفر لهم حصافة الجيل الأول.

بيد أن شوقى في حقيقة الأمر قد أشبع متذوقيه خلال فترة طويلة وملأهم نشوة وحماسا بشكل قلما حدث في تاريخ الشعر العربي منذ أبي الطيب المتنبى، مما يفرض على الباحث أن يتأتى له من مدخل آخر يتيح له أن يكشف عن الخواص الفنية المتعينة، وملامح الاقتدار التعبيري الماثلة فيه. ولا يسعفه في هذا الصدد مثل علم الأسلوب الذي بلغ درجة عالية من النضج في النقد العالمى، خاصة خلال النصف الثاني من القرن العشرين، بإفادته من المعطيات العلمية اليقينية لعلم اللغة الحديث، واعتماده على إنجازاته في نطاق الدلالة. ومع أنه لم يكد يولد بعد في نقدنا العربي فإن ثمة مجموعة من الدراسات التأصيلية الجادة تحفر بإصرار قنواته في فكرنا العربي الحديث. ولما كانت الدراسات الأسلوبية تراكمية في الدرجة الأولى فإن أي إسهام - مهما كان جزئيا - يساعد على إنمائها وإقامتها، بشرط أن تتضح معالم المنهج لترشيد الخطوات القادمة ، وتتضافر الجهود لسد الثغرات الملحة.

ومفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي ، ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على

فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته. أما طريقة التقاط هذا الملمح فإن زعيم المدرسة الأسلوبية الألمانية - ليوسبتسر ١٨٨٧- ١٩٦٠- قد عزاه إلى قوة حدس الباحث وحريته في الالتفات إليه ، ويتضح لنا هذا من قوله: "لماذا ألح على حقيقة محددة هى أنه من المستحيل أن نقدم للقارئ تعليلا منطقيا لشرح العمل الفنى؟ .. لأن الخطوة الأولى في هذا التعليل التى يتأسس عليها ما عداها لا يمكن أن تتم على الإطلاق، إذ كان ينبغى أن تكون قد تمت بالفعل. هذه الخطوة تتمثل في الوعى بأننا قد خضعنا لانطباع معين عن تفصيل خاص. وبعد ذلك يأتي الاقتناع بأن هذا التفصيل ذو علاقة جوهرية بالعمل الفنى، ومعنى هذا أن الذي يجري "الملاحظة" - وهى نقطة الانطلاق في النظرية عن طريق طرح سؤال معين - هو الذي ينبغى أن يعثر على الرتابة ، وبالنسبة لي فإن "المنهج" يعنى أكثر من مجرد عملية ذهنية عادية ، أو أكثر من برنامج يتحكم مسبقا في مجموعة من الإجراءات.. بهدف الوصول إلى نتيجة محددة بوضوح".

ومع أن هذه الخطوة الأولى التى يشير إليها "سبتسر" لا تحمل في طياتها شيئا غير علمى؛ إذ إنها ملاحظة رد الفعل الشخصى تجاه نص أدبي ودراسة المثيرات التي يبعثها ، إلا أنه ما دامت هذه

الملاحظة لا تخضع للمراجعة الدقيقة والتحليل اللغوي المستفيض فإن الإجراء القائم عليها يظل جزئيا معرضا لخطر فقدان التوازن النسبى نتيجة للإسراف في الاستبطان ، لكن يظل هناك شيء مؤكد وهو أنه بوسع الباحث أن يقنن ملاحظاته الحدسية عن طريق التباينات والتشاكلات ، ويمزج التوصيف النصى الدقيق بدراسة ردود الفعل التى تثيرها الخواص الأسلوبية الملتقطة بطريقة علمية سليمة تنحو إلى إضاءة النص في الدرجة الأولى.

وعلى هذا فإن الدراسة المتمهلة للنص، بهدف اختيار أسلوبه تفترض التوقف بحكمه أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه، مما يتطلب – كما يقول جاكوبسن – التركيز على المجموع لالتقاط الرسالة.. فإذا أتيح لهذا التوقف الانطباعى أمام لغة النص أن تصبح أكثر اكتمالا ونماء فإن ذلك يتأتى بتعديله طبقا للمراتب اللغوية. ولكى تصبح هذه الوقفة بينة النتائج في نهاية الأمر فمن الضروري أن تكون مراحلها الإجرائية الجدلية بالغة الوضوح. ولا يعنى ذلك أن تكون الإجراءات العملية هى الغالبة في التحليل، إذ إن صلابة الإجراء وآليته قد يؤديان إلى تدمير روح المبادرة وفقدان القدرة الحدسية ؛ مما يعنى ضياع الحساسية والمرونة ، لكن يظل على كل دارس للأسلوب أن يتمثل دائما

"إجراء نموذجيا" مهما كانت التعديلات أو التكييفات التي يدخلها عليه خلال البحث.

وعندما يصل الحدس النقدي إلى درجة كافية من النضج فإنه يمكن أن يتيح لصاحبه مفاتيح مؤشرة لبعض الملامح اللغوية ذات الأهمية الجوهرية في تحديد أسلوب نص معين ، فوظيفة الوصف اللغوي لا تقوم فحسب على توضيح طبيعة هذه الملامح، ولا على وضع مجموعة من القوائم الإحصائية التى تدعم الحكم الحدسى ؛ لأن هذا الإجراء يحمل في طياته خطر التثبيت السابق على التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة، موصدا الباب هكذا على إمكانية تعديله وتنمية الفرض الأصلى، كما يحمل خطر الثقة المفرطة في المبادئ الأسلوبية العامة التى تم تصورها بشكل انطباعى؛ مما يحجب إمكانية ملاحظة الفوارق الجوهرية بين الملامح الفريدة والملامح المشتركة في لغة النص، أي الخلط بين الملامح التى يتميز بها عصر معين أو طائفة خاصة أو تعود إلى مزاج الكاتب وبين تلك التي تعد من خواص لغة نوع معين من النصوص.

وربما كان الأمر كما يقول بعض الباحثين : "إن الحكم والتعرف على الأسلوب أمران جوهريان، بينما يعد التحليل

والإحصاء أمرين ثانويين" لكن ينبغى إبراز أهمية التحقق من صحة الفرض على أساس الوصف المستوعب لكل شبكة الملامح المعقدة للنص، تلك الملامح التى تحسب حدسا أنها ذات دلالة أسلوبية ، وسيصبح من المحتمل حينئذ أن يتم اكتشاف ملامح أخرى لم يتوقعها الباحث بالرغم من دلالتها ، كما سيتم أيضا اكتشاف خواص العلاقات المتبادلة بين مجموعة من الملامح التى لم تلاحظ من قبل ؛ مما يثير ردود فعل جديدة أو يعدل من نظرتنا إلى النصوص ، ومن هنا يصبح اختبارنا لها مفتوحا أمام إمكانية التطور المتقدم بشكل مطرد.

* * *

وتعود جملة الظواهر التى نلاحظها في شعر شوقى في هذا البحث إلى محور أساسى يدور حول طريقة توظيفه للتكرار، فعندما نتأمل طبيعة الصياغة الشعرية عموما نجد أن التكرار يمثل عنصرا جوهريا حاسما فيها، وبوسعنا أن نتصور لتوضيح هذه الفكرة مفهوما تقريبيا للشعر باعتباره تراكب مستويات ثلاثة ومحصلة تداخلها، المستوى الأول: هو البنية الصوتية الموسيقية ، وهى تشبه اللغة بالمفهوم الحديث، إذ إنها تتضمن بعدين: **أحدهما**: البعد القاعدي كنظام وهو المتمثل في الأوزان العروضية ، ويخضع

بشكل عام لنموذج التكرار الحرفي الصارم الذي لا تقلل التنويعات الزحافية من رتابته، وتتولى القافية دعمه وتأكيده، **والبعد الثاني**: هو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التى تنفذ هذا النظام في كل بيت وقصيدة، وهو بعد أشبه بمفهوم الكلام في المصطلح اللغوي الحديث، ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها.

ومع أن هذا المستوى هو الواجهة المباشرة للشعر فإنه يتصاعد ليصب في **المستوى الثاني** وهو الذي يتصل بالتركيب التصويري والميكانيزم الرمزي للقصيدة، وهنا تتراءى أيضا ثنائية التكرار بشكل أشد دقة ورهافة ؛ لأن الشاعر من ناحية يخضع لتقاليد الشعر ومنطق اللغة في التصوير والرمز فيجنح إلى تكرار النماذج التراثية، لكنه يجهد من ناحية أخرى في إبراز طابعه الخاص وقدراته الخلاقة في تكوين تصويراته ورموزه المتميزة ، فإذا استقر من ذلك على أسلوب تصويري معين خضع في إبداعه التالي لتكرار نماذجه، ومن هنا تأتي الخواص التصويرية المميزة لكل شاعر وهى تتردد دائما بين طرفين مسنونين: رغبة الإبداع والخلق في كل مرة ، وضرورة استثمار المنجزات الشعرية الخاصة السابقة .

أما **المستوى الثالث** الذي يصب فيه ويسهم في خلقه المستويان السابقان فهو الدلالي، وهو أكثر مستويات الشعر استعصاء على التكرار نظرا لثرائه وتعقد عناصره، على أن نفهم من الدلالة هنا – كما سبق أن وضحنا في التجربة النقدية السابقة – لا مجرد المعنى اللغوي كما كان يفهم الأقدمون، بل جملة الوظائف الشعرية التى أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصوري والرمزي معا، عندئذ يمكن أن نقول إن كل قصيدة من الشعر مثل القطعة الأثرية التى وإن تشابهت في نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى إلا أنها تظل دائما فريدة تفرد الإنسان الفرد في هذا الوجود بالرغم من تكاثر أشباهه ونظائره.

وإذا كان هذا هو دور التكرار في الشعر بصفة عامة فإن له وضعا خاصا في شعر شوقى نظرا لطبيعته المتميزة باعتباره شعرا قد ورث الخصائص الشفهية للشعر العربي القديم واستثمر صياغاته التقليدية وأسرف في التطريب عن طريق ظاهرة يمكن أن نطلق عليها "التدويم"، ونعنى بها تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقى والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكثف

حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري.

وقبل أن نمضى في تتبع أنماط هذا التدويم عند شوقى ينبغى أن نشير إلى ارتباطه الجذري بظاهرة لافتة في شعره وهى كثرة المعارضات، وقد عالجها نقاده من منظورين مختلفين: **أحدهما** للبرهنة على عمق ارتباطه بالتراث الشعري واستثماره له وشدة معايشته لشعرائه وتمثله بهم، بل وتحديه لهم وتفوقه عليهم، **والثاني** لتتبع ما أخذ وما ترك، ما أبدع وما سرق، وإحصاء استطعاماته للإعجاب حينا بلحظات التوفيق، والتثريب حينا آخر عند التقصير. لكن تقديري أن هذه القضية ينبغى أن تطرح بشكل مغاير تماما على ضوء مقولات علم الأسلوب الحديث كى تنتظم في دراسة موسعة يمكن أن تمضي طبقا للخطوات الإجرائية التالية:

أولا : حصر المعارضات البينية التى تعتمد على محاكاة الوزن والقافية، بحيث يتضح فيها تكرار الهيكل الموسيقى من الوجهة التى اعتبرناها بمثابة مفهوم اللغة، ودراسة المجموعات الصوتية التى تتكرر في النماذج المحاكاة ، ومعرفة الخصائص الموسيقية المميزة لكل من النصين ورصد علاقاتهما.

ثانيا : تحليل بنية الجملة الشعرية في النصين، وتحديد وجوه التوافق والتخالف في تركيبها، وإقامة جداول تشملها وتوضح علاقاتها في المطالع والمقاطع وترتيب الكلمات ونظام النظم وتوزيع الأدوات، بحيث نستطيع أن نتبين مدى تساوق النموذج مع النص المعارض، وهل يمثل نوتته الموسيقية والنحوية التى تتحكم في إيقاعه، أم أنه مجرد مثير له لم يلبث الشاعر أن تجاوزه بحثا عن صيغه الخاصة وتكوينا لتراكيبه المميزة.

ثالثا: تحليل الأثر الذي تحدثه المعارضة الشعرية في تكييف رؤية الشاعر وصبغ طريقة نظرته إلى الأمور إيجابا وسلبا، وهل أدى توافق العملية التعبيرية إلى تلاق في الموقف، أم أن الاتفاق في التعبير انبثق ضرورة من التأثير في التفكير.

وبوسع الباحث في هذا الصدد أن يستخلص نتائج شيقة عن رؤية شوقى في قضايا الدين والتاريخ والحب والطبيعة والحكمة مقارنة بمواقف البوصيري والبحتري وأبي نواس وابن زيدون والمتنبى، على أن يعتمد هذا التحليل جملة النتائج المستخلصة من دراسات مجموعات الصيغ ووسائل التعبير والملامح الأسلوبية المحدودة، لا على مجرد التوافق في الموضوعات واتخاذه ذريعة للثرثرة في أغراض الشعر.

ومن الضروري عند دراسة معارضات شوقى بمنهج أسلوبي تحديد التواريخ الدقيقة لكل قصيدة، إذ ينبغى أن نتوقع أن موقفه من شعراء التراث ومحاكاته لهم قد اصطبغ في كل مرحلة من تطوره بصيغة خاصة، فقد كان يطاول المتنبي في بداياته ويتعالى عليه فيقول:

ولي درر الأخلاق في المدح والهوى

وللمتنبي درة وحصاة

كما كان يزعم - في فورة غرور الشباب - أنه أشعر من زهير:

يزري قريضي زهيرا حين أمدحه

ولا يقاس إلى جودي لدى هرم

مما يختلف مثلا عن موقفه من البحتري الذي ظلت أبياته تجيش في صدره وهو يتأمل آثار العرب في الأندلس، ويروي لنا شوقى هذه التجربة بقوله: "فكنت كلما وقفت بحجر، أو أطفت بأثر، تمثلت بأبياتها (السينية) واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها، وأنشدت فيما بيني وبين نفسي:

وعظ البحتري إيوان كسرى

وشفتني القصور من عبد شمس

ثم جعلت أروض القول على هذا الروي وأعالجه على هذا الوزن، حتى نظمت هذه القافية المهملة، وأتممت هذه الكلمة الريضة".

ولا تخدعنا النغمة المتواضعة الناضجة في هذا النص، فأغلب الظن أن شوقى - وكان قد استحصد واكتملت أدواته التعبيرية عندئذ - لم يكن مجرد راقص على إيقاعات البحتري، بل أصبح مبدعا لسيمفونيته ذات الحركات والبنية الخاصة، وإن كان قد انطلق من قصيدة الشاعر العباسي الكبير كمثير ملهم لا كنموذج محاكى.

فإذا ما شرعنا في قراءة طرف من شعر شوقى الغنائى - لأن شعره المسرحى يستحق معالجات أسلوبية أخرى - بدهتنا جملة ملامح وملاحظات شديدة الصلة بما هو معروف بالفعل عن شوقى وشعره، فآثرنا أن نبدأ بها على ألفتها، يقينا منا بأن الدراسة الأسلوبية للظواهر كثيرا ما تدعم بالدليل النصى الفكرة التى حدس بها الدارسون من قبل ، ثم لا تلبث أن تكتشف الملامح التى لم تترابط لدى الدارسين من قبل وتحاول أن تجد لها التأويل النقدي الصحيح. ومن هذه الملاحظات التى تفرض نفسها على قارئ شوقي أن مطالعه تتراوح في جملتها بين حالتين: النداء وفعل

الأمر، ولا يعز تعليل ذلك بالنسبة لشاعر قيل عنه إنه يتجه دائما إلى الخارج، ويتمثل الغير على أنه مركز الثقل في تعبيره ، فكلا الصيغتين تتوجه إلى الآخر وتتكئ على خطابه، لكن بوسعنا أن نضيف إلى ذلك شيئا آخر يتصل بطبيعة الصبغة الإنشادية الغالبة على الشعر العربي حتى شوقى نتيجة لسيطرة النموذج الشفاهى على صيغه، وهو النموذج الذي يختلف جذريا عن القصيدة المكتوبة التى ينتهى منها الجهر والهمس معا، والتى تعتمد على معطيات جمالية مضادة للإنشاد ومرتكزة على شكل الحروف وتكويناتها المرئية وتصاعدات عملياتها التصويرية والرمزية انبثاقا من ذلك ، فإذا شذت بعض مطالع شوقى عن هذه القاعدة اضطر لتغيير الضمير المخاطب في المطلع إلى المتكلم، ولم يحدث ذلك إلا في:

أنا من بدل بالكتب الصحابا لم أجد لي وافيا إلا الكتابا

ولعل لحظة القراءة هى أقرب اللحظات إلى طبيعة الكتابة وأبعدها عن الخطاب، مما حمل شوقى على أن يتدثر فيها بالتأمل المنفرد ويحتمى بضمير المتكلم، وإن لم يلبث أن فرغ بعد ذلك إلى حكمه مندمجا في النموذج الإنشادي الأثير لديه.

وحتى في تلك التجارب التي تتميز بمسحتها الذاتية لا يستطيع شوقي أن يتخلص من هذا النموذج الغلاب، ففي قصيدة "غاب بولونيا" التي تفرض عليه ذكريات شبابه وصبواته في باريس أن يتغنى فيها برؤاه وأحلامه يستهلها أيضا بالنداء:

يا غاب بولون ولي ذمم عليك ولي عهود

فإذا غاب في تمثل أحلامه وتمنى رجعة الماضي انتفض بخطاب آخر بعد ثلاثة أبيات:

يا غاب بولون وبي وجد مع الذكرى يزيد

فتتصاعد حرارة ذكرياته وتتكثف حالة الشعر في أبياته فلا يأتي الخطاب الثالث والأخير حتى ينشق الغاب عن بذرة الحياة فيعير بأنه جماد:

كم يا جماد قساوة كم هكذا أبدا جحود!

ويستغرق الشاعر في ذكرياته عبر مجموعة متضافرة من الأفعال المضارعة المتتابعة، تأتي فرادى في بداية الأمر، ثم تتوالى في إيقاع مثنوي مكثف بعد ذلك، فهي أولا: نطوي إليك، نقول عندك، نطفي هوى ، ثم لا تلبث أن تصبح: نسري ونسرح في فضائك،

نسقى ونسقى في الهوى، وكأن المقطوعة الشعرية قد أصبحت رقصة تعتمد على خطوتين بعد أن كانت تمضى على خطوة واحدة، مما يجعل صيغة النداء اختلالا في الإيقاع كأنها إيذان بحضور ثالث يجرح لحظة الخلوة الموسيقية الحميمة. ولا أريد أن أترك هذه القصيدة دون الإشارة إلى احتمال تطعيمها لرائعة الشابي: "صلوات في هيكل الحب" بكثير من الصيغ والعناصر التعبيرية المرتبطة بالقافية الدالية والناجمة عنها.

ومع أن موضوع المؤثرات ليس هو الذي يشغلنا الآن، فإن هناك بعض الصيغ والأساليب التى تعد فتحا للشعراء والعثور عليها بما تقتضيه من هيئات مركبة لدى آخرين يعد مؤشرا هاما لمدى حضور التراث القريب أو البعيد في إنتاجهم، فعندما نقرأ سينية شوقى عند الأندلس - وهي الحبيبة الضائعة في الوجدان العربي - نجد لديه هذا النداء :

يا فؤادي لكل أمر قرار فيه يبدو وينجلي بعد لبس

فلا نكاد نعير الأمر أهمية، بالرغم من أن استشارة شوقي لفؤاده ليست مألوفة من قبل، ونتذكر مطلع ناجي في أطلاله:

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من غرام فهوى

بيد أننا لا نمضي مع شوقي حتى نجده يتمثل موقف الصحو بعد حلم تاريخي فذ قائلا:

سنة من كرى وطيف أمان وصحا القلب من ضلال

وإذا الدار ما بها من أنيس وإذا القوم ما لهم من محس

عندئذ لا نملك إلا أن نربط بين هذا وبين صحوة ناجي أو إفاقته التي كان يتمنى ألا يفيقها، ويتضح لنا أن نداء الفؤاد - بهذه الصيغة - ربما كانت دلالته أقوى على تزويد ناجي بنموذجه التعبيري إذا أدى إلى لون من التوافق في الحركة النفسية، دون أن يسلبه بطبيعة الأمر إمكانية إثراء بنيته التصويرية بعناصر شعرية ورمزية لا نظير لها في النص الأول الذي قام بدور المثير لبعض التكوينات الفذة في النص الثاني، ولا يمكن حينئذ تحليل الأمر في إطار مفهوم "السرقات" القديم، بل يصبح متعلقا بمسألة حضور بعض الصيغ اللافتة وما يترتب عليها من تنام يستدعي عناصر من نوعية خاصة تدخل في نسيج القصيدة بفعل هذا التطعيم وتكيف قدرا من مذاقها.

وقد يقوم النداء بدور حاسم في تحديد بنية القصيدة عند شوقي عندما يستهل به حركاتها ومقاطعها في لون من التدويم المفتوح

المتراوح، كما نجد في قصيدة أبي الهول التي تسير على نسق منـتظم إذ تبدأ بالنداء:

أبا الهـول طـال عليـك العصـر

وبلغت في الأرض أقصى العمر

ثم تتكرر بعد خمسة أبيات:

أبا الهـول ماذا وراء البقـاء إذا ما تطـاول غير الضجر

وبعد خمسة أبيات أخرى:

أبـا الهـول مـا أنت في المعضـــلا

ت لقد ضلت السبل فيك الفكر

ثم لا تلبث أن تطول الفترات فتمتد أولا إلى سبعة أبيات يعود بعدها قائلا:

أبا الهـول ويحك لا يسـتقل مـع الدهـر شيء ولا يحـتقر

وتمضي سبعة أبيات أخرى فيعود إلى التدويم بالنداء:

أبا الهـول أنـت نـديم الزمـا ن نجي الأوان سمير العصر

قبل أن يستغرق في ديمومة تاريخية يستعرض فيها ما مر على مصر خلال مجموعة من الأبيات تكاد تعادل بالضبط الجزء الأول من القصيدة ، ثم يعود للنداء:

أبا الهول لو لم تكن آية لكان وفاؤك إحدى العبر

ويظل محتفظا بهذه النسبة حتى آخر القصيدة التي تمتد بعد ذلك نيفا وثلاثين بيتا. ولا نزعم أن شوقي كان يقيس بدقة مسافاته أو يزن تراوح حركات النداء بين أجزاء قصيدته عن وعي، فقد كان لا يعبأ عادة بهندسة قصائده، ولكن حسه الموسيقي وتطويعه الأمثل لأدواته التعبيرية يهديانه عفوا لتوظيف صيغة النداء الملحاح المتراوح لضبط الإيقاع الشامل لقصيدته بهذه الدقة، تعينه في ذلك بعض العناصر المكرورة الأخرى التي تتمثل في هذه القصيدة على وجه التحديد في صيغة "فعيل"، إذ تتردد خمسا وعشرين مرة، منها عدة مرات في البيت الواحد مثل نديم ونجي وسمير، وكأنها تقوم بدور القرار فتتصدر المقطع الأخير من القصيدة التي يعتبر ردا عليها:

نجي أبي الهول آن الأوا ن ودان الزمان ولان القدر

وكثيرة هي النماذج التي يستخدم فيها شوقي صيغة النداء لتحديد هيكل قصائده وضبط حركاتها ومقاطعها بتدويم متراوح، وسنكتفي منها بثلاثة أمثلة:

(أ) قصيدة "على قبر نابليون" التي يكرر فيها النداء ثماني مرات، من أول قوله:

يا عصاميا حوى المجد سوى فضلة قد قسمت في المعرقين

ثم يتوالى: "يا صريع الموت، يا مبيد الأسد، يا عزيز السجن، يا ملقي النصر، يا منيل التاج، يا خطيب الدهر، يا كثير الصيد" وواضح من مجرد هذا السرد أن النداء مرتبط بصيغة تفرضها من جانب طبيعة الوزن لكنها تدعم بالضرورة عملية التدويم.

(ب) وقصيدة "بين الحجاب والسفور" التي تبدأ بقوله:

صداح يا ملك الكنار..

ثم تتراوح فيها هذه النداءات الأخرى:

ما كنت يا صداح عندك ..

صداح حق ما أقول ..

قبل أن يعمد الشاعر إلى إدخال تنويع جديد على المراوحة بتكرار بديل لصداح:

يا طير لولا أن يقولوا..

يا طير والأمثال تضرب..

وبوسعنا أن نقول إن صيغة النداء – بما تعكسه من مواجهة – هى مركز الثقل فى هذه القصيدة الحافلة بالشعر ، وهو نداء بالأداة أو بدونها يبلغ فى جملته تسع مرات ، ولا ينبغى أن نذهل عن حقيقة أخرى وهى أنه من أسباب التوفيق الشعري في هذه القصيدة وقوع شوقى على المجاز الشعبى الذي يكنى عن الأليف أو الرفيق بالطهر، ومخاطبته بموكب تصويرى طبيعى باذخ، وربما كان تراوح الصيغة هنا مبعثا لتراوح دلالى عميق، فموقف شوقى لم يكن قد تحدد حينئذ من المشكلة، مما يتركه سابحا فى ظلال من الإبهام، ويتيح الفرصة لكل من دعاة السفور والحجاب أن يجد في أبياته ما يدعم موقفه.

(جـ) أما النموذج الثالث فنجده في قصيدة "أنس الوجود" التي تبدأ بنداء متلو بمجموعة آسرة من صيغ الأمر في قوله:

أيهـــا المنتجـــي بأســـوان دارا

كالثريـــا تريـــد أن تنقـــضا

اخلعِ النعل واخفض الطرف واخشع

لا تحاول من آية الدهر غضا

قف بتلك القصور في اليم غرقى

ممسكا بعضها من الذعر بعضا

ثم يأتي النداء التالي:

يا قصورا نظرتها وهى فسكبت الدموع والحق يقضي

تدعمه مجموعة من الأسئلة المندهشة المبدوءة بأداة الاستفهام "أين" في : "أين ملك .. أين فرعون .. أين إيزيس .. أين هوروس .." ومختومة بنداء ثالث يحدد حركة القصيدة الأخيرة بقوله:

يا إمام الشعوب بالأمس واليو

م ستعطى من الثناء فترضى

* * *

كذلك يستخدم شوقى صيغة الأمر "قم" في كثير من قصائده، مثل "قم للمعلم وفه التبجيلا .. قم للهلال قيام محتفل به .. قم في فم الدنيا .. قم حى هذي النيرات .. قم ناد أنقره.. قم تأمل كيف صادتك المنون" وغير ذلك كثير مما لا جدوى الآن من حصره.

وصيغة "قم" هى مقابل الصيغة التراثية "قف" التى ترد بدورها عند شوقى كثيرا مثل: "قف ناج أهرام الجلال، قف بالممالك وانظر دولة المال.. قف بروما وشاهد الأمر واشهد .. قف على كنز بباريس دفين، قفى يا أخت يوشع.." إذا اقتصرنا على شواهد الجزء الأول فحسب من الشوقيات، وكلا الصيغتين من صميم تقاليد الشعر التى يلتزم شوقى بأدائها، لكنها مشبعة عنده بروح التأدب السائد في البلاد والقصور، ومن البديهى أنها لا تتجه بالضرورة إلى شخص مخاطب، بل غالبا ما تكون نجوى داخلية ، لكنها لا تعرف كيف تعامل الذات في إطارها المكنون، بل لا بد من تجريد شخص آخر والتوجه إليه، وقد تعثر هذه الصيغة على تجليات أخرى في كل أفعال الأمر التى يبدأ بها الشاعر قصائده، مثل "سلوا قلبى غداة سلا وتابا .. اثن عنان القلب واسلم به .. سل يلدزا ذات القصور .. تجلد للرحيل فما استطعنا .. أقدم فليس على الإقدام ممتنع.. إلخ " .

ولا يمكن أن نعد هذا النوع من تكرار الصيغة في مطالع القصائد من قبيل التدويم ؛ لأنه يفتقد شرطه الضروري وهو الإلحاح على الصيغة في نفس المقطوعة بشكل ينتج أثره من النشوة الموسيقية والشعرية الخالصة، أما الالتزام في المطالع بنمط تراثي

تعبيري فهو مجرد حركة تسليم للتراث وفتح لبابه ورفع علم الشعر العربي القديم عليه والانطلاق من مدخله.

ويؤدي تكرار الصيغة وظيفته التدويمية بشكل أمثل كلما ارتبط بالمستوى الثاني من مستويات الشعر وهو المتصل بميكانيزم التصوير والرمز، على أساس ما سبق أن ذكرناه من أن قيمة كل عنصر بنائيا تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، من هنا تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصوري للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب ، من ذلك صيغة "كأن" التي تحظى عند شوقي بوضع خاص، نتيجة لموقعها التصويري الذي يظل دائما على حافة الأشياء دون أن يخلط بينها، فهي أداته في الرؤية المتعقلة الرصينة التي لا تجمح ولا تغامر بتغير الأسماء مثلما تفعل الاستعارة، ولا تموه دلالتها وتقتنص لها بدائل بعيدة مثلما يفعل الرمز، فهي إذن أشد أدوات التصوير تواضعا وأقربها مأخذا وأقلها حداثة، مما يدفع الشاعر إلى البحث عن وسيلة تضفي عليها نسبة من التكثيف المكاني أو الكمي لتعويض ما بها من فراغ نوعي أو

زماني، معتصرا إمكانيات التطريب فيها بقدر الإمكان، فهو في قصيدته العثمانية المطولة التي تبدأ بقوله:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب

وينصر دين الله أيان تضرب

يأتي بمجموعة من الأبيات تصل إلى ستة عشر بيتا مستهلة كلها على التوالي بأداة التشبيه "كأن" ابتداء من قوله:

كأن أسودا رابضات كأنهم

قطيع بأقصى السهل حيران مذئب

لكن شوقى الذي كان لا يزال في هذه الفترة المبكرة يدور في فلك أبي تمام يظهر نهمه التصويري الشديد عن طريق التدويم المتراكب، فهو لا يكتفى بتكرار الأداة في أوائل الأبيات، بل يعمد إلى الإلحاح على مجموعتين تصويريتن، إحداهما تتصل بالخيل وتشمل أربعة أبيات هي:

كأن صهيل الخيلِ ناع مبشر

تراهن فيها ضحكا وهي نحب

كأن وجوه الخيلِ غرا وسيمة

دراري ليل طلع فيه ثقب

كأن أنوف الخيل حرى من الوغى

مجامر في الظلماء تهدا وتلهب

كأن صدور الخيلِ عدر على الدجى

كأن بقايا النضج فيهن طحلب

والمجموعة الثانية تعمد إلى تدويم أشد كثافة، إذ تتكرر فيها وحدة كاملة ثلاث مرات، ينشطر البيت بها إلى قسمين يرد الثاني على الأول هكذا:

كأن الوغى نار، كأن جنودنا

مجوس إذا ما يمموا النار قربوا

كأن الوغى نار، كأن الردى قرى

كأن وراء النار حاتم يأدب

كأن الوغى نار، كأن بني الوغى

فراش له في ملمس النار مأرب

لكن ينبغى أن نلاحظ أن أداة التشبيه في هذه المجموعة الأخيرة قد فقدت كيانها المعنوي وذابت وظيفتها التصويرية ، فالحرب لا تشبه بالنار ، إذ إنها في حقيقة الأمر - خاصة في العصر الحديث - ليست سوى استخدام للنار، مما يجعل التشبيه صوريا،

ويستحيل تكرار الأداة فيه إلى لون من النشوة الموسيقية التي تمهد للصورة التالية في كل بيت.

كان شوقى مهيأ بطبيعته لهذا النوع من الذهول الشعري، فما أثر عنه في حالاته وحركة عينيه - خاصة في رواية خليل مطران - والصورة التقليدية المتأملة له التى يبدو فيها وقد وضع يديه على خده، وهى الصورة التى اختارها عامدا لتثبت في عين قرائه، كل هذا يعكس في الواقع شيئا حميما لدى شوقى هو معايشته الداخلية المستمرة لعالمه الشعري الخاص، لكن عوامل أخرى أكثر تشابكا وتعقيدا من أن نشير إليها الآن قد صرفته عن التعمق في استبطان حالاته النفسية، فاتجهت هذه الطاقة لديه - في تقديرنا - إلى استبطان الكلمات، فأخذ يغمغم بها ويتأتى لها ويعتصر جميع إمكاناتها، وهذا فيما يبدو هو مناط عبقريته وسر قوته الآسرة على جمهوره الذي يعشق التطريب ويقدس الكلمات ويتغنى بالحكمة. من هنا تصبح قدرات شوقى هى الاستجابة الذكية لحاجة جمهوره، وتصبح محاولات خلخلته ضربا ما لوقيعة بينهما لا تترسب عنه سوى مرارات مشفقة وتعاطف دائب، فما كان العقاد وطه حسين عند نقدهما لشوقى إلا ناقدين للذوق المصري على عهدهما ، يحاولان معه في شبابهما شيئا من المستحيل هو

التخلى عن الوله المفتون بالصياغة والتأمل فيما وراء ذلك، ويكفى أن نتذكر مثلا أن العقاد على كثرة ما كتب من شعر لم يبلغ من إعجاب جمهوره ما يطمح إليه إلا عندما استخدم بعض صور التدويم في الصياغة في قصيدته "أسوان أسوان ...". ونعود إلى شوقى في تدوياته التصويرية لنجده مثلا في قصيدة "الهلال الأحمر" قد أخذ يركز بصره عليه فلا يلبث أن يستغرق في حلم يقظ مغمغما بمفتاحه الأثير "كأن":

أراه بين أعلام الوغى ملكا

وما سواه من الأعلام شيطانا

لحامليه جلال منه مقتبس

كأنما رفعوا للناس قرآنا

كأن ما احمر منه حول غرته

دم البريء زكي الشيب عثمانا

كأن ما ابيض في أثناء حمرته

نور الشهيد الذي قد مات ظمآنا

كأنه شفق تسمو العيون له

قد قلد الأفق ياقوتا ومرجانا

كأنــه مــن دم العــشاق مختــضب

يثــير حيــث بــدا وجــدا وأشــجانا

كأنــه مــن جمــال رائــع وهــدى

خــدود يوســف لمــا عــف ولهانــا

كأنـــــه وردة حمـــــراء زاهيـــــة

في الخلد قد فتحت في كـف رضـوانا

وعندما نختبر بنيـة هـذه المقطوعـة التـصويرية لنـصف كيفيـة توظيفها نجد أنها تبدأ بمشهد عينى يتمثل في علم الهـلال المرفـوع كأنه قرآن، وتنساق تداعيات هذا المشهد لتثير ملامـح مـن الفتنـة الكبرى يختطفها الشاعر ليضع بها لوحته ، فالاحمرار هو دم عثمان، لكنه بريء زكى طاهر، فليشف إذن عن نور الشهيد الذي يتراءى في بياض العلم، ولا يكتفى الشاعر في حماسه الإنشادي بذلك، بل يعمد إلى مجال آخر وهو الطبيعة وما تغري به من حب ، فيتـصور العلم مخضبا بدم العشاق.

لكنه دم مسفوح رمزيا مما يجعله يثير الفجيعة بل مجـرد الوجـد والشجن، ومدر الشجن فيه هو كبح الرغبة الطبيعية المبررة التزاما بالعفة والطهر، عندئذ يمتزج الجمال بالهدى ويصبحان طريقـا إلى

وردة متفتحة في جنة رضوان، البديل الدينى للإشباع الطبيعى العاجل، وتكتمل بذلك دائرة التصوير بالتقاء طرفي الطهر من عثمان ويوسف. وتستنفد عندئذ "كأن" وظيفتها التصويرية الملحاحة.

وإذا كان بوسعنا أن نسقط من حسابنا بعض تدويمات شوقى التشبيهية الأخرى لأنها لا تتصاعد بنفس القدر إلى مجال التصوير، كما نرى في قصيدته المبكرة "عيد الدهر وليلة القدر" فإن فلذة من هذا التدويم المتصل تستحق على قصرها أن نشير إليها، وهي الواردة في قصيدته الثرية عن أبي الهول إذ يقول:

كأن الرمال على جانبيك ... وبين يديك ذنوب البشر

كأنك فيها لواء القضاء ... على الأرض أو ديدبان القدر

كأنك صاحب رمل يرى ... خبايا الغيوب خلال السطر

وسر التوفيق في هذه الفلذة بالذات يعود في ظني إلى إحكام الصياغة وحتمية القافية وتلاحم عناصر الصورة، أما الصياغة فسوية ناضجة منتظمة لا نتوء فيها ولا اضطراب، وقد مر بنا ما في القصيدة كلها من هندسة تركيبية محكمة ، وقيمة القافية الناجحة تكمن في تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتي إلى

ضرورة تحتمها طبيعة التداعي الدلالي، بحيث إذا ذهبت تبحث عن بديل لها – بغض النظر عن الروي – لم تعثر على أوفق من نفس الكلمة. وهذه مهارة الشاعر المقتدر في استجابته للضرورة المفروضة وتحويلها إلى أمر حتمي لا معدل عنه ، أما تلاحم عناصر الصورة فهى أقرب ما تكون إلى تمثيل حالات شوقى ووعيه الحاد بالذنب وإحساسه القوي بالقضاء والقدر ورغبته المتحرقة في استطلاع الغيب واستشفاف المستقبل من ثنايا السطر.

* * *

يقول شوقي في مقدمته لقصيدته "رومة": "الشعر ابن أبوين: التاريخ والطبيعة" وقد اتكأ نتيجة لهذا المفهوم على عنصر التاريخ وحاول استثماره في قصائده الغنائية، كما كاد أن يقتصر عليه في مسرحياته الشعرية، لكن اعتماده على الطبيعة لا يقف على نفس هذا المستوى الشمولي، وقد يكون من الشيق إفراد دراسة خاصة لتحليل مكونات الصورة عند شوقي وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية والتاريخية فيها، فهذا من صلب الدراسة الأسلوبية، على أن يرتبط التحديد الكمي دائما بلون من التكييف الوظيفي ليكشف عما هو جوهري في الصياغة

الشعرية، أما أن يكتفي الباحث بمجموعة من الجداول دون أن يربط بينها وبين مستويات الشعر المختلفة فإن هذا لا يفيد النقد كثيرا، كما لا يفيده ما نراه أحيانا من شدة جفاف لغة النقد الحديث بشكل يعطل لذة المعايشة المحببة للنص والتدرج الذكي في مواتاته.

ويبدو أن بساطة العناصر الطبيعية لدى شوقي تعود إلى قصر نفسه الفلسفى، فتأملاته وثبات خيالية لاقتناص الحكمة فحسب، أما أن يعكف على نسج تصور متكامل عن الطبيعة والكون يعتمد على مصادر فلسفية عميقة فإن هذا لم يرد في حسبانه ولم يهيأ له، ومن ثم فإن شعره قد يخسر أعز ما فيه بالترجمة، إذ لا يتبقى منه بعد الصياغة الفذة هيكل دلالي لافت يضمن له إعجاب القراء.

فإذا ذهبنا نختبر بعض قصائده المتصلة بالطبيعة وجدنا ظاهرة التدويم ماثلة فيها بشكل يختلف عما رأيناه من قبل، فقصيدة "الهلال" مثلا تتخذ محورا لها فكرة دورة الزمن وتكرار الأيام، والهلال شاهد على ذلك، بالرغم من فناء الإنسان والموجودات وتقلبها ، ومطلعها نص قريب المأخذ في هذا الصدد:

سنون تعاد ودهر يعيد لعمرك ما في الليالي جديد

والنموذج الأسلوبى الملائم لهذا بطبيعة الأمر هو الطباق، فهو الذى يمكن الشاعر من المقابلة بين آدم والوليد ، والقريب والبعيد، وبين حالتي طيبة من العمران والفقر:

وطيبة آهلة بالصعيد وطيبة مقفرة بالصعيد

وهو الذي يجعل شاعرنا يستحضر المتنبي الذي لا يغيب كثيرا عن وجدانه في قوله:

يقولون يا عام قد عدت لي فيا ليت شعري بماذا تعود

كما يستحضر شاعر الثمانين وشكواه:

ومن صابر الدهر صبري له شكا في الثلاثين شكوى لبيد

وليس من همنا أن نتعرض هنا لتصور شوقى لمفهوم وحدة قصائده عندما يضع خطا فاصلا ليبرز الجزء التالي منها بعنوان "منظر الشروق والغروب في عالم الماء من أعلى السفينة" بطريقة التقسيمات التى تحرص عليها الكتب المدرسية المساعدة في محاولتها لزيادة تطفيل القارئ وهدهدة غبائه، ولكن ما يعنينا هو لجوؤه في هذا القسم التالي لإجراء التدويم المتراوح في ثلاث فقرات، أولها:

وهذا المنير القريب القريب وهذا المنير البعيد البعيد

وهذا المنير الذي لن يرى وهذا المنير وكل شهيد

وثانيها في قوله:

من النار لكن أطرافها تدور بياقوتة لن تبيد
من النار لكن أنوارها إلهية زينت للعبيد

وثالثها في قوله:

وقد تتجلى إذا أقبلت بنعمى الشقي وبؤس السعيد
وقد تتولى إذا أبرت وليس بمأمونة أن تعود

وقد تدين بعض قصائد شوقى للطباق كنموذج أسلوبي فريد يحقق لونا من الازدواج أو الثنائية التى تلذ للمشارق عندما تتيح له فرصة المشاركة في أداء الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المطرد، مما يجعله مساهما في خلق النظام وتحديد معالمه ، وهو نموذج شاع لدى شعراء الأندلس بشكل واضح خاصة عند ابن خفاجة، وابن زيدون، إذ اكتسب لديهما أبعادا متميزة تستحق التأمل، وينجح شوقى في توظيفه في حالات كثيرة، منها مثلا "نهج البردة" التى يمكن أن تعد من أقوى معارضاته وأشدها رصانة، لكن درجة تكرار الطباق فيها عالية حتى ليحتوى البيت الواحد منها على طباقين في كثير من الأحيان ، فالبيت الأول فيه تقابل بين القاع والعلم والحل والحرم، والثاني يقوم التقابل فيه بين عيني الجؤذر –

صنو الألفة والوداعة - وبين الأسد، كما يكرر الطباق الأول بين القاع والأجم، ولا يسعنا إذا تحدثنا عن مطلع هذه القصيدة إلا أن نتوقف عند الخلل الملحوظ في إقحام بيت من الحكمة بين بيتي غزل هكذا:

جحدتها وكتمت السهم في كبدي

جرح الأحبة عندي غير ذي ألم

رزقت أسمح ما في الناس من خلق

إذا رزقت التماس العذر في الشيم

يا لائمي في هواه والهوى قدر

لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم

فالبيت الثاني على جماله المفرد وقوته البيانية لا يكاد يمت بصلة لنظرة الحبيب ومصرع العشاق ولوم الخلى للشجى، وليس أمامنا لتفسير هذا المأخذ إلا أمرين: فإما أن نسلم بما يروى عن شوقى أحيانا من أنه كان ينظم قصائده جملة من الأبيات المفردة يدفع بها إلى كاتبه ليرتبها كما يتراءى له ومهما كان اجتهاده فليس بشاعر يدرك مواضع القول وروابط القصائد مما يجعله يقع في التعسف

أحيانا كما حدث في هذا المقام، وإما أن هذا الترتيب من صنع شوقى نفسه، لكن لما كان غزله صوريا بحتا وشكليا لا صلة له بعالم الحب الحقيقي أو الإنسان فقد أتاح له فرصة الانسلاخ من السياق والتأمل في شيء خارجي ثم العودة إليه دون حرج ، وقد يعزز ذلك الفرض أن أغزل بيت في هذا المطلع حسب تقدير بعض النقاد:

يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبدا

أسهرت مضناك في حفظ الهوى فنم

ليس فيه من روح الشعر سوى هذا الطباق المتراكب بين ناعس وأسهرت ونم، أما أن يدعو حبيب لحبيبه بألا يذوق الهوى – هواه – فليس ذلك من تحرق العشاق ولهفتهم للاستجابة، وكل ما فيه إنما هو رقة الغزل الصوري وتقليده الشكلى، ولعل هذا النوع من المراس الوصفى كان أنسب الأنواع لمن يتهيأ للمديح النبوي ويقنن عواطفه كي تنساب بعد ذلك دافئة في التيار الديني المستثار.

وقد يعتمد التدويم لدى شوقى على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم، سواء كانت أدوات استفهامية أم شرطية، وبوسعنا أن

نورد لذلك كثيرا من النماذج، لكننا سنكتفي ببعض الأمثلة الدالة، من ذلك قوله في قصيدة "شهيد الحق" :

إلام الخلف بينكم إلاما؟

وهذي الضجة الكبرى علاما؟

وفيم يكيد بعضكم لبعض

وتبدون العداوة والخصاما؟

وأين الفوز؟ لا مصر استقرت

على حال ولا السودان داما

وأين ذهبتم بالحق لما

ركبتم في قضيته الظلاما؟

فهنا تتوالى الأدوات الاستفهامية في تدويم متواصل خمس مرات في أربعة أبيات متتالية، وتتكرر الأداة الأولى أول الشطر وآخره مما يختط للقصيدة مجرى متحركا متوثب الصياغة، ويضمن لها درجة عالية من الغنائية، ولا يلبث الشاعر أن يضم إلى هذه الوسيلة الأسلوبية وسيلة أخرى تتمثل في التدويم بصيغة الشرط بتكرارها ست مرات على مراحل متقاربة أولا ثم متباعدة في نهاية الأمر ؛ مما يحدد إطار التراوح بين التدويم بالاستفهام والشرط

والمخالفة بينهما في القصيدة، فيقوم كل منهما بتعميق المجرى الدلالي الأخير لها. ومن مطالع شوقى القوية التى استطاع أن يوظف فيها الاستفهام حتى يصل إلى درجة التدويم الذاهل ما يستهل به قصيدة النيل في قوله:

من أي عهد في القرى تتدفق؟

وبأي كف في المدائن تغدق؟

ومن السماء نزلت أم فجرت من

عليا الجنان جداولا تترقرق؟

وبأي نول أنت ناسج بردة

للضفتين جديدها لا يخلق؟

ولعل القارئ يلاحظ معنا إمكانية هذه القراءة التى تدخل في اعتبارها الجانب الدلالي مضافا إلى التوقيع الموسيقى ، ويدرك أنها لا تخل أساسا ببنية القصيدة، بل تساعد بالأحرى على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية للجملة الشعرية، وتجرح قليلا حائط النظم المتجمد الذي يحيل شكل كتابة الشعر إلى شفرة تعمل بصفة منعزلة عن شفرة التوصيل الشعري للقصيدة، ولا يعتبر هذا الملمح غريبا عن مركز اهتمامنا الآن، لأن تكرار القوالب

العروضية المتوالي دون تبديل واضح، ودعم هذا التكرار الحرفي بشكل الكتابة، يحيله إلى عامل قوي يؤدي إلى الرتابة المملة التى توازي تكرار القطع المتساوية في تكوينات الفسيفساء في الزخارف العربية، والتدويم الذي نتحدث عنه هو محاولة الشاعر لتوظيف التكرار للتعمق الدلالي والإمعان في التطريب الموسيقى لنفى الرتابة والجمود، كما أن حركات التجديد – سواء في التكوينات العروضية أم في شكل الكتابة – ليست سوى استجابة لحس جمالي حديث يجنح إلى كسر عامل الرتابة وإيجاد لون من الفوضى المنظمة في التشكيل لخلق إمكانيات توافقية أعمق وإشباع لذة جمالية أكثر يقظة وحداثة.

وقد يستخدم شوقى لونا آخر من التدويم يتمثل في تكرار مجموعة الأنماط النحوية لا بكلماتها ذاتها وإنما بتراكيبها المميزة ، مما يجعلنا نستشعر شيئا من الألفة الناجمة عن تكرار النموذج النحوي وإشباع ما نتوقع من إيقاعات ، كما نرى مثلا في أندلسيته الشائقة التى لا يكف الدارسون عن اقتطاع فلذات منها انتظارا لمن يخضعها في جملتها لدراسة أسلوبية متكاملة؛ تحلل أولا علاقاتها العديدة بنونية ابن زيدون من الوجهة التعبيرية والهيكل الموسيقي الداخلي على وجه الخصوص، ثم ترصد محاور

صياغتها ومستوياتها الشعرية وكيفية توظيفها لإنتاج الدلالة الأخيرة، ويهمنا منها الآن ما يتصل بتكرار الوحدات النحوية في مثل قوله:

سقيا لعهد كأكناف الربى رقة

أنى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا

إذ الزمان بنا غيناء زاهية

ترف أوقاتنا فيها رياحينا

الوصل صافية والعيش ناغية

والسعد حاشية والدهر ماشينا

والشمس تختال في العقيان تحسبها

بلقيس ترفل في وشي اليمانينا

والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت

لو كان فيها وفاء للمصافينا

والسعد لو دام والنعمى لو اطردت

والسيل لو عف والمقدار لو دينا

والأمر اللافت في هذا النمط من التدويم هو ضرورة أن يكون متراوحا، إذ لو توالى كله لأصبح ثقيلا وانعكس تأثيره، فأكناف الربى تجد ترجيعها في أعطاف الصبا، والبيت الثالث يكرر وزن "الفعل فاعلة" ثلاث مرات تكسر القافية حدة رتابتها وتراوح فيها، كما يراوح البيت الرابع قبل أن يصب في النمط الأخير الذي يصل في إلحاحه إلى أقصى درجة من التدويم باستخدامه لصيغة الشرط ، وقد يضاف إلى النمط النحوي تكرار كلمة محددة كما نجد في قصيدته الشهيرة "قم ناج جلق" إذ يقول :

الملك أن تعملوا ما اسطعتموا عملا

وأن يبين على الأعمال إتقان

الملك أن تخرج الأموال ناشطة

لمطلب فيه إصلاح وعمران

الملك تحت لسان حوله أدب

وتحت عقل على جنبيه عرفان

الملك أن تتلاقوا في هوى وطن

تفرقت فيه أجناس وأديان

ولا شك أن الصبغة الحكمية المباشرة لهذه الصيغة قد حرمت التدويم من أن يوظف في ميكانيزم تصويري يثري القصيدة بعناصر شعرية فائقة ، ويمكن أن يعد من هذا النوع من التدويم النحوي تكرار الشرط، وهو كثير عند شوقي مثل قوله في الهمزية:

فإذا سخوت بلغت بالجود المدى

وفعلت ما لا تفعل الأنواء

وإذا عفوت فقادرا ومقدرا

لا يستهين بعفوك الجهلاء

وإذا رحمت فأنت أم أو أب

هذان في الدنيا هما الرحماء

ثم تستمر الصيغة بهذا النمط حتى تبلغ أربعة عشر بيتا متتاليا، مما يبرز كثرة اتكاء شوقي على هذا اللون من التطريب وترحيب متلقيه به.

فإذا ما اتصل التكرار بوحدات صغيرة – مثل الصيغ الصرفية – فإن وروده متناثرا لا يمكن أن يعد من قبيل التدويم، لأنه لا يكاد حينئذ يلحظ، وميزة التدويم الرئيسية هى التدويم المنظور، أما إذا جاءت هذه الصيغ متتابعة لاهثة فإن ذلك يحقق

قدرا هاما من التدويم، كما نجد في قصيدته عن جنيف وضواحيها:

والماء من فوق الديار وتحتها

وخلالها يجري ومن حول القرى

متصوبا متصعدا .. متمهلا

متسرعا متسلسلا متعثرا

فهذه الصيغ الست الأخيرة تشعرك بحضورها نتيجة لتواليها المتدفق، ولو جاءت مبعثرة في عدة أبيات لما برزت أمامنا، مع أن البيت الأول يمهد لها بنوع آخر من الإلحاح الذي كان يسميه نقادنا القدماء باستقصاء المعنى، فالماء يسري عبر هذه الديار محيطا بها من جميع الأبعاد، وكل ما يأتي بعد ذلك في الصيغ التالية فهو تصوير لحركة هذا الماء يمعن أيضا في استنفاده لكل إمكانيات الحركة المنظورة ، على أن هناك صيغا أخرى فريدة لها عند شوقى ارتباطات أثيرة ، منها صيغة "فاعلات" التى كثيرا ما تأتي في شكل تدويم متواصل، وهى بطبيعتها مؤنثة مما يكاد يقصرها على مجال محبب هو الغزل، وقد جاءت سبع مرات في قصيدة "تكريم" ابتداء من المطلع:

بأبي وروحي الناعمات الغيدا الباسمات عن اليتيم نضيدا

الرانيات بكل أحور فاتر يذر الخلي من القلوب عميدا

كما جاءت تسع مرات متتالية في قصيدته عن الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبد الحميد، وقد عيب عليه حينئذ أن يجعل الغزل بأوانس قصور الخلافة مركز الثقل في القصيدة عند قوله:

أين الأوانس في ذراها من ملائكة وحور

المترعات من النعيم الراويات من السرور

ونشهدها مرة أخرى في سبع صيغ في مطلع "نهج البردة" عند قوله:

من الموائس بانا بالربى وقنا

اللاعبات بروحي السافحات دمي

السافرات كأمثال البدور ضحى

يغرن شمس الضحى بالحلي والعصم

وهى من أعذب أبيات القصيدة وأحفلها بالشعر وإن لم تكن ذائعة الشهرة نتيجة لتجاوزها عند اختيار الأبيات المنشدة ذات الإيقاع الديني الصارم.

وقد يمثل في نهاية الأمر نقطة ارتكاز أخيرة في القصيدة تتكثف بها فاعلية الصيغ المتدفقة وتتمركز العملية الغنائية عبر لحظات التدويم الجامعة، كما نجد في قصيدة شوقي "على قبر نابليون" إذ يقول:

قم تر الدنيا كما غادرتها ... منزل الغدر وماء الخادعين

وتر الحق عزيزا في القنا ... هينا في العزل المستضعفين

وتر الأمر يدا فوق يد ... وتر الناس ذئابا وضئين

وتر العز لسيف مخرق ... في بناء الملك أو رأي رصين

سنن كانت ونظم لم يزل ... وفساد فوق باع المصلحين

وينبغى أن تقاوم إغراء التسرع باستنتاج رؤية شوقى للحياة من خلال هذه الأبيات، إذ إنه لاستخلاص هذه الرؤية لا بد من اعتصار شعره بمنهج مختلف ، واستقطار جميع ظواهره الأسلوبية للعثور على معادلها الفلسفى الصحيح ودلالتها الكاملة ، وكل ما تقدمه لنا هذه الأبيات إنما هو ما تراءى لشوقى لحظة حديثه عن نابليون، وقدر كبير منه منتزع من أفواه الشعراء السابقين عليه، فنجد فيها ريح المتنبى القنوط، أو تجدها مكانا عاما يلتقي فيه كل الشعراء، فإذا ما حاولنا أن نكتشف فيها شيئا

من التصعيد التصويري أو الرمزي وجدناها خالية فقيرة، مما يحيل رنينها الملحاح إلى مجرد قرع طبل لا تنضم إليه أوتار أو أنفاس أخرى تحيله إلى عمل شعري معطاء.

بيد أن هذا الملمح الأخير لا ينبغى أن يصرفنا عن استحضار بقية ما سبق أن أشارت إليه هذه الملاحظات الأسلوبية في محاولتها للاقتراب من شعر شوقى من بابه الرئيسى، وهو في تقديرنا باب الصياغة الآسرة، والتوظيف الذكى لوسائلها على تفاوت في التوفيق عن تصعيدها إلى بقية مستويات الشعر المركبة.

obeikan.com

obeikandl.com