

نص شعري لشوقي وثلاثة مناهج نقدية

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

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

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

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

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

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

ولكى نتبين ذلك عملياً، فلنقرأ معا أول مقطوعة شعرية غزلية نجدوها في الشوقيات، حتى نستروح طرفاً من عبق الشعر المحبب، ونستعيد بعض محفوظاتنا الأثيرة، ونمارس لونا من النقد التجريبي الشيق، وهو نموذج اخترناه عشوائياً لأنه أول نص غزلي في الديوان، يقول شوقي:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

أتراها تناست اسمي لما كثرت في غرامها الأسماء؟
إن رأني تميل عني كأن لم تك بيني وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء
يوم كنا ولا تسل كيف كنا نتهاذى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب تعبت في مراسه الأهواء
جاذبني ثوبي العصي وقالت أنتم الناس أيها الشعراء
فاتقوا الله في قلوب العذارى فالعذارى قلوبهن هواء
أخذ البيت فزاد له:

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء أو فراق يكون فيه الداء

وسأحاول أن أقرب من هذا النص الصغير بإيجاز في ثلاث حركات، تمثل أهم الاتجاهات المنهجية في نقد الشعر على المستويات الاجتماعية والنفسية والبنوية، لتبين - كما قلنا - قدرة كل منها على اختراق عالمه، وكشف بنيته الدالة، وتحديد شعرية، ولنبرز إشكالية هذه المناهج في تراكمها وخصوبتها.

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

"قرعت أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها، وقائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد، فما زلت أتمنى هذه المنزلة، وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صنعتي، وإتقانها على قدر الإمكان، وصونها عن الابتذال، حتى وقفت بفضل الله إليها، ثم طلبت العلم في أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أني مسئول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها غيره، وأنني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفذ، وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لبಾಗಿ إبادة كالأفعوان لا يطاق لقاءه، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا، مملوءة من جديد المعاني، وحديث الأساليب بقدر

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

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

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

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

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

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

وفتنة شوقي هنا فى إطار هذه البيانات التاريخية المحددة، التى يوظفها المنهج الاجتماعى لفهم النص، لم تكن بالجمال الأنثوى،

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

بهذا الفهم المضمونى للنص نتعرف على موضوعه، ونضئ بعض ما تشير إليه فى الواقع التاريخى للبيئتين اللتين كان يتحرك

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

"الحب يا رفيقتي، قد كان

في أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

"نظرة، فابتسامة، فسلام

فكلام، فموعد، فلقاء"

اليوم يا عجائب الزمان

قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يتسما
الحب في هذا الزمان يا رفيقتي
كالخزين ، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبق .
الحب بالفطنة اختنق " .

ولن نمضي في قراءة نص عبد الصبور لأن الوسيلة المجدية
لذلك لن تكون المنهج الاجتماعي ولا التاريخي الذي يبحث عن
أبنية الوعي، بل منهج التناص الشيق الذي يعثر على أبنية الشعر
ويبحث في تراكمها وتولداتها وخضوعها لجدلية الحضور
والغياب، ونعود مسافة جيلين إلى مقطوعة شوقي لتذكر غنائيتها
الفذة الآسرة، ولنتساءل : هل استطاع هذا المنهج الاجتماعي أن
يلج بنا عالمها الشعري الخاص؟

فإذا انتقلنا إلى المستوى النفسي فإن التحليل ينطلق عندئذ من
تحديد أولي لمركز الثقل في القصيدة، على أساس أنه إحساس
الشاعر المتضخم بذاته، ونرجسيته المحورة، أو المعوضة المنقولة،

واستطالة مرحلة المرأة الطفولية لديه. ويمكن حينئذ أن نعتد من النص ذاته على المؤشرات التالية:

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

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

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

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

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

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

فشعرك يا قيس أصل البلاء لقيت به وبليلى الضلالا

كساها جمالا فعلقتها فلما التقيا كساها جلالا

إذا جئتها لأنال الحقوق نهنتي قداستها أن أنالا

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

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

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

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

هل ينجح هذا المنظور النفسي، مهما بدت طلاوته، في الكشف عن شعرية المقطوعة التي نحن بصددھا؟ أعتقد أننا ينبغي أن نعلق الإجابة على هذا السؤال حتى نجرب منهجا ثالثا، ونختبر فعاليتھ هو الآخر في تفجير النص وكشف جمالياتھ، وتفسير أعرض مساحة منه، في تحديد كنه اللذة التي شعر بها عند قراءتھ، فقد ندرك نرجسية الشاعر، وإسقاطاتھ، ودورھما في إنتاج شعرھ، لكن ذلك - فيما نحسب - لن يكون العامل الفعال في قراءتھ له بشكل يفسر طبيعة تأثيره في نفوسنا، كما أنه لن يبح السبب الحاسم في تحديد قيمتھ الفنية.

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

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

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

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

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

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

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

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

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء أو فراق يكون فيه الداء

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

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

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

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

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

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

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

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب

وينصر دين الله أيان تضرب

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

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

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

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

أما المثل الثاني فهو قوله:

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

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

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

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

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

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

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

قف دون رأيك في الحياة مجاهدا

إن الحياة عقيدة وجهاد

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

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

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي

ومن أين والغايات بعد المذاهب؟



obeikandi.com